



Zeitschrift für bildende Kunst



3-11-11

2-11-11



Zeitschrift
für
Bildende Kunst.

Mit dem Beiblatt
Kunst-Chronik.

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

14
Vierzehnter Band.



Leipzig,
Verlag von E. M. Seemann.
1879.

371

Inhaltsverzeichnis des XIV. Bandes.

Text.		
Anton Raffael Mengs. Von Friedrich Pecht	33. 72	Die Handschrift von Dürer's niederländischem Tagebuch. Von Gottfried Kinkel
Narciso Virgilio Diaz. Ein Lebensbild von Hermann Billung	97	Das Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung. Von H. Rosen berg 15. 77. 297. 244
Gioanni Battista Tiepolo. Von Sidor Kršnjavi	161. 198	Amerikanische Kunstausstände 45
Alma Tadema. Ein Lebensbild von Hermann Billung	229. 269	Die nationale Kunstausstellung zu Neapel 1877. Von E. von Fabriczy 50
Gottfried Semper. Von Josef Mayer 293. 357		Das Innere der Hofkirche in Wien. Von E. v. Löhwy 168
Gabriel Nag. Eine Charakteristik von Fr. Pecht	325. 375	Rafael's Entwürfe für den Wiener Festzug und deren künstlerische Ausführung. Von E. v. Löhwy 193
Die Gesellschaft der Dilettanti in London. Von Adolf Michaëlis	65. 105. 133	Die Sammlung Delpet in Wien. Von Oscar Berggruen 23
Erklärung der Musikfabel in Raffael's „Schule von Athen“. Von Emil Raumann	1	Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen im Hamburgischen Privatbesitz. Von J. Wedde 346
Der Dürer's Vater ein Ungar? Von W. Tschäusling	41	Die Reven'sche Gemäldesammlung in Köln 250
Luini's Passion in S. Maria degli Angeli zu Lugano. Von E. Brun	114. 146	Das Museo Correr zu Venedig. Von Paul Schönfeld 261. 306
Baldachin. Marmorfigur des Berliner Museums. Von Otto Benndorf	129	Die Bildersammlungen Anhalts. Von Gustav Müller 314. 349. 367
Monte San Savino. Von H. Fischer	149	Die Eröffnung des neuen Städtischen Kunstinstituts zu Frankfurt am Main. Von Heil Salentin 119
Zur Kunstgeschichte der Hohenstaufenzeit. Kaiser Friedrich's II. Bräutigam zu Capua und dessen Skulpturenkammer. Von E. v. Fabriczy	189. 214. 236	Das neue Kunstgewerbehaus zu München. Von H. E. v. Berlepsch 354
Das Torische in der Renaissance. Von Joseph Wastler	275. 335	Histoire générale de la tapisserie etc. Texte par M. M. J. Guiffroy, E. Müntz et A. Pinchart. Von Eugen Obermayer 27
China. Von Jean Paul Richter	84	Leone Battista Alberti's kleinere Schriften, herausg. von Hubert Janitschek. Von Anton Springer 60
Ueber einige Nürnberger silberne Vasen. Von R. Bergau	294	Die Bauten, technischen und industriellen Anlagen von Dresden, herausgegeben vom sächs. Ingenieur- und Architektenverein 89
Einige Bemerkungen über Carpi. Von Heinrich von Gemüller	288	Kohmann, Die künstlerische Ausgestaltung der Albrechtsburg zu Meissen 93
Zwei kostbare altdeutsche Kupferstiche. Von J. G. Bessels	291	
Der Altar der heiligen Barbara in S. Maria Formosa zu Venedig. Von Adolf Rosen berg	323	
San Giorgio bei Genovesi zu Palermo. Von Josef Drum	371	

	Seite	Seite
Mazzanti e Dell Lungo, Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze. Von Hubert Janitschek.		
A. Drimein, Deutsche Renaissance	95	
Henry Jouin, David d'Angers. Von Hermann Billung	123	
Sepp, Meerfahrt nach Tyrus zur Ausgrabung der Kathedrale mit Barbarossas Grab. Von H. A. Reumann	153	
Hugo Graf, Opus francigenum. Studien zur Frage nach dem Ursprunge der Gotthif. Von H. Auer	190	
Paul Ranz, Hans Holbein. Von Alfred Holtmann	223	
L. Dietrichson, Tidemand, hans Liv og hans Vaerker. — Adolf Tidemandts udvalgte Vaerker. Udgivne af Chr. Tönaberg	254	
		393

Krabisches Wohnhaus in Tunis, von H. L. Fischer	31	im Stadel'schen Institut zu Frankfurt a. M. radirt von J. Eissenhardt	119
Das Burgfräulein, von Friedr. Aug. Kaulbach	32	Balkontin, Raemerzigius des Berliner Museums. Radirung von L. Michalek	129
Wase, Modellirt von Gustave Doré	32	Dorfschneide aus der Eifel, nach dem Gemälde von C. Ludwig radirt von Fr. L. Mayer	160
Verbotene Passage, Originalradirung von Ph. Groljohann	64	Selbstbildniß Tiepolo's, radirt von J. Resnjasi	161
Die hh. Geminianus und Severus, von Paolo Veronese	64	Antonius und Kleopatra, nach dem Gemälde von G. B. Tiepolo im Palazzo Labbia, radirt von W. Unger	167
Reiter vor der Schenke, von F. Molyn	96	Jagdgruppe aus dem Festzuge zur silbernen Hochzeitsfeier des österreichischen Kaiserpaars, nach dem Entwurf von Hans Makart radirt von W. Unger	193
Heidemühle in der Mark bei Cospenitz, Radirung von W. Rannfeld	96	Männliches Bildniß, von Tintoretto. Nach dem Oelgemälde in der akademischen Galerie in Wien, radirt von J. Klaus	225
Dorfschneide aus der Eifel, von C. Ludwig	160	Ansicht von Athen, nach dem Wandbild von H. Gärtner im Schatzkammeraal des städtischen Museums zu Leipzig, radirt von L. Schulz	259
Männliches Bildniß von Tintoretto	225	Strandbild, Originalradirung von G. Eilers	260
Heinrich Gärtner's Wandmalereien im Museum zu Leipzig	259	Zeus bei der Nacht in Venedig. Nach einer Zeichnung von Fr. Otto Schulze, radirt von H. L. Fischer	261
Strandbild von G. Eilers	260	Wolke. Nach dem Oelgemälde von Alima Taberna radirt von W. Unger	274
		Portrait Gottfried Semper's, Radirung von W. Unger	293
		Thierstück, nach dem Gemälde von Karol du Jardin im Stift Weiskau bei Dessau radirt von W. Krauskopf	322
		Madonna. Nach dem Gemälde von Gabriel Max radirt von W. Krauskopf	334
		Bildniß eines Knaben. Nach dem Gemälde von Franz Hals im Amalienstift zu Dessau radirt von W. Krauskopf	341
		Wachsoldaten. Oelgemälde von H. Verheyde im Amalienstift zu Dessau. Radirung von W. Krauskopf	367
		Der Besuch der Großeltern. Oelgemälde von A. Tidemand. Radirung von Fr. L. Fischer	393

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Stiche, Radirungen.

Krabisches Wohnhaus in Tunis, Originalradirung von H. L. Fischer	31	Holzschnitte.	
Das Burgfräulein, von Fr. Aug. Kaulbach, radirt von W. Börnie	32	Thonvase von Winlon & Co. in Etode upon Trent, gezeichnet von R. Lämmel, Holzschnitt von R. Lipsch u. Kochliger	17
Verbotene Passage, Originalradirung von Ph. Groljohann	64	Wase, Modellirt von Gustav Doré, gezeichnet von F. D. Schulze, Holzschnitt von F. L. Trambauer	32
Die hh. Geminianus und Severus, nach dem Gemälde von Paolo Veronese in der akademischen Galerie zu Wien, radirt von W. Unger	64	Selbstbildniß von A. H. Mengs, gezeichnet und in Holz geschnitten von J. H. Verdens	33
Reiter vor der Schenke, nach dem Gemälde von F. Molyn in der akad. Galerie zu Wien, radirt von W. Unger	96	Wesuch bei der Wödhnerin, Oelgemälde von L. Busi, Holzschnitt von G. Helm	53
Heidemühle in der Mark bei Cospenitz, Originalradirung von W. Rannfeld	96	Spiegelrahmen, Holzschnittwerk von Panciera Bezari, gezeichnet von R. Lämmel, geschnitten von J. F. Trambauer	67
Canal mit Schiffen bei Mondshine, nach dem Gemälde von Karl van der Meer	96		

	Seite
Gegenstände von der Pariser Weltausstellung, (No. 1 geschnitten von Klisché u. Hochliher, No. 2-6 von Brend'amour & Co.):	
1. Tafe von glasirtem Thon, in sog. Sgraffito-Manier, von Winton & Co.	77
2. Bunte glasirte Thongefäße von Howell James & Co.	79
3. Bett, ausgeführt in den Lehrwerkstätten zu Königsberg und Tachau (Böhmen)	80
4. Holz-Cassette mit Perlmutter und Metall, entworfen und ausgeführt von Anton Michel	81
5. Tisch und Stuhl, ausgeführt in der Tischkiste zu Grulich (Böhmen).	82
6. Schmutzkasten, entworfen von H. v. Wieleman, ausgeführt von K. Kibert	83
Bordurfade des Palais im großen Garten zu Dresden	90
Festbal im neuen Hoftheater zu Dresden	92
Porträt von K. R. Diaz, Zeichnung und Holzschnitt von F. K. Joerrens	97
† Waldlandschaft (Le parc aux boeufs), Gemälde von K. R. Diaz, Holzschnitt von E. Helm	97
Die Jägerin, desgl.	100
Kabende Mädchen, desgl.	101
Gruppe aus der Kreuzigung von Luiti in Lugano, Holzschnitt von Brend'amour & Co.	113
Gruppe aus demselben Gemälde, desgl.	117
Der Neubau des Sächsischen Instituts in Sachsenhausen	121
Satyr, das Kruspion tretend, Marmorrelief der Sammlung Modena in Wien	129
Beden schlagende Volkshin, ebenda	131
Terracotta-Altar von Andrea Sansovino, Holzschnitt von F. K. Joerrens	131
Jugendbildniß von David b'Angers. Nach einer Zeichnung von Ingres, Holzschnitt von J. L. Trambauer	133
Reliefporträt John Hayman's, von David b'Angers, desgl.	136
Stemmbild Cornelis's in Rouen, von David b'Angers, desgl.	157
Grundriß der Volksthrke in Wien	171
Wollenstier aus der mittleren Chorkapelle der Volksthrke in Wien nach dem Karton von Trenkwalb, gezeichnet von J. Schönbrenner, Holzschnitt von Edm. Kiewel	177
† Das Innere der Volksthrke in Wien, gezeichnet von F. Bültemeyer, geschnitten von E. Helm	168
Bronzene Zuckerschale. Von J. Lesdore in Paris. Holzschnitt von K. Brend'amour & Co.	207
Beschiffene Krustallgläser. Von Labmeyer in Wien. Desgl.	209

	Seite
Skulpturen aus Capua. Holzschnitte von F. K. Joerrens:	
Border- und Profilschnitt der Capua imperiale	215
Border- und Profilschnitt der Sogel-gala	219
Büste des Pietro della Signa	220
Büste des Taddeo da Cesia	221
Reliefs an der Kanzel zu Ravenna	237
Weibliche Büste aus Scala. Berliner Museum	235
Porträt von Alma Tadema. Zeichnung und Holzschnitt von F. K. Joerrens	229
Eine Kubiten bei Agrippa, Gemälde von Alma Tadema, Holzschnitt von E. Helm	233
Japanische Schüssel, Bruderschmuckarbeit, Holzschnitt von K. Brend'amour & Co.	245
Tasse und Deckelgefäß von japanischem Porzellan. Desgl.	249
Museo Carrer in Venedig, 15 Holzschnitte:	
1. Männliches Porträt, von Antonello da Messina, Zeichnung von J. Schönfeld	265
2. Bildniß eines Knaben von demselben, Zeichnung von demselben	265
3. Männliches Brustbild, von Anso-vino da Forli, Zeichnung von demselben	265
4. Bronzelandeleber aus der Cappella del Reforio, Zeichnung von F. Otto Schulze	267
5. Ornamente eines Helmes aus dem 17. Jahrhundert, desgl.	307
6. Ornamente von einem runden Schilde aus dem 16. Jahrhundert, desgl.	308
7-8. Händelornamente eines runden Schilde, desgl.	309
9, 10, 14. Tischmesser, Dolch und Hellebarde aus dem 16. Jahrhundert, desgl.	310
13, 16. Bronzene Geräthchaften, desgl.	311
12. Sessel aus Buchsbaumholz, desgl.	312
11, 15. Rasierstein aus Castellanische und verschiedene Werkzeuge, desgl.	313
Die Badewärterin. Gemälde von Alma Tadema. Holzschnitt von E. Helm	269
Silberner Becher im Germanischen Museum zu Nürnberg. Holographische Reproduktion	284
Silberner Becher, Kupferstich eines unbekanntes Meisters. Desgl.	285
Silberner Becher, Kupferstich von Paul Signi. Desgl.	285
Silberner Becher, Kupferstich von Georg Mehter. Desgl.	286
Madonna, Gemälde von Girolamo da Treviso im Residenzschloß zu Dessau. Zeichnung von W. Kraustopf, Holzschnitt von E. Schröter	317
Porträt Gabriel Marx'. Zeichnung von E. K. Raumbthal, Holzschnitt von Klisché u. Hochliher	325

	Seite		Seite
Zwiegespräch zwischen Largo und Negro. Gemälde von G. Rag, Zeichnung und Holzschnitt von F. K. Joerdens . . .	320	lerma. Nach der Zeichnung von Josef Drum in Holz geschnitten von E. Helm	373
Das neue Kunstgewerbehaus zu München. Zeichnung von M. C. v. Berlepsch, Holzschnitt von E. Helm	355	Stilleben. Gemälde von Gabriel Rag. Nach der Zeichnung von Louis Schulz in Holz geschnitten von R. Brend'amour & Co.	377
S. Giorgio bei Genovesi in Palermo. Nach der Zeichnung von Josef Drum in Holz geschnitten von E. Helm	372	Doppelbildniß in der Sammlung des Amalienkistes zu Dessau. Nach einem Gemälde (vom Jahre 1475) geg. von W. Kraußkopf. Holzschnitt von Althoff & Nachfolger	389
Inneres von S. Giorgio de Genovesi in Pa-			

Die mit † bezeichneten Holzschnitte sind aus besseren Diliten gedruckt.



Erklärung der Musiktafel in Raffaels „Schule von Athen.“

Von Emil Naumann.



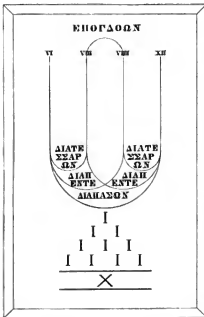
In Raffaels „Schule von Athen“ befindet sich zur Linken des Betrachters und im Vordergrund des Bildes eine Gruppe, in welcher ein älterer sitzender Mann nach einer Tafel, die ihm ein halb knieend vorgebeugter Jüngling hinhält, Aufzeichnungen zu machen scheint. Die Tafel sowohl als auch die schreibende Figur haben im Laufe dreier Jahrhunderte die mannigfachsten und einander widersprechendsten Erklärungen gefunden. Zu Raffaels und seiner unmittelbaren Schüler Zeiten konnten natürlich noch keine Meinungsverschiedenheiten über die Bedeutung der Personen, Bücher und Gegenstände in dem genannten großen Gemälde aufkommen. Nach des Meisters und der Seinen Tod dagegen und ganz besonders seit der Zeit, da an die Stelle der aus der Kultur der Renaissance hervorgegangenen künstlerischen Weltanschauung eines Julius II. und Leo X. die von jesuitischem Geiste genährte Tendenz des Zeitalters der katholischen Restauration getreten war, erschien es den Frömmelern und Fanatikern unerträglich, in den Prunkgemächern des Oberhauptes der Christenheit noch fernerhin eine Apotheose des Heidenthums, wie sie in ihren Augen Raffaels Schule von Athen darstellte, uneingeschränkt zu dulden. So mußte denn des Meisters Bild durch eine neue, von dogmatischer Tendenz erfüllte Deutung seiner Hauptpersonen und Gruppen dem hieratischen Geiste jener Tage angenähert und mundgerecht gemacht werden.

Nur auf diese Weise ist es verständlich, daß bereits Vasari jenes von Raffael aufgezeichnete Schema, dessen Erklärung ich weiter unten gebe, als eine der Tafeln bezeichnete, auf welche die Astrologen „allerlei auf Vorausberechnung der Zukunft und auf die Astrologie bezügliche Zeichen“ geschrieben hätten, und den abscheidenden Mann zum Evangelisten Matthäus machte, welchem die Gelehrten der zur Rechten befindlichen entgegen gesetzten Gruppe jene Tafel durch einen Engel hinüberendeten.

Aber auch nach den Zeiten der katholischen Restauration — ja bis zum heutigen Tage — haben die Discussionen und einander ausschließenden Conjecturen, namentlich über die zur Linken des Betrachters im Vordergrund befindliche Gruppe und die Bedeutung der in ihrer Mitte befindlichen Tafel, keinen Abschluß gefunden. Eine unbefangene und objektive Würdigung der Dinge hatte eben leider, nach der tendenziösen

Umstellung und veränderten Deutung des Bildes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, zu erörtern aufgehört.

Nach meiner Meinung liegt nun aber der Schlüssel zu einer Richtigstellung der Personen in der soeben erwähnten Gruppe (und so wiederum durch diese auch in anderen Theilen des Bildes) in einer ganz unzweideutigen Beantwortung der Frage: Was ist der eigentliche Sinn oder die wirkliche Bedeutung der Linien, Worte und Ziffern auf der in der Mitte jener Gruppe von einem Knaben vorgezeigten Tafel, deren gegenseitige Beziehungen kein Commentator bisher — sei es im Einzelnen, sei es im Zusammenhang — ausreichend zu erklären vermochte?



Wir lassen hier zunächst eine Abbildung des auf der Tafel befindlichen Schema's folgen, da wir uns wiederholt auf dasselbe zurückzubeziehen haben und der Leser eine erläuternde Zeichnung daher kaum entbehren kann.

Das Schema im Ganzen ist eine graphische Darstellung der Grundlagen des Tonsystems der Griechen, wie sich dasselbe zuerst durch Terpander und hierauf durch Pythagoras entwickelt hatte. Die eigentliche Grundlage der griechischen Scala war das Tetrachord, d. h. eine melodisch verbundene Reihe von vier nebeneinander liegenden Tonstufen. Aus diesem Grunde erblicken wir auf dem unteren Theile der Tafel eine viermalige, in pyramidalischer Form gruppirte Aufstellung der römischen Ziffer I, welche letztere, durch ihre einmalige, zweimalige, dreimalige und viermalige Aufzeichnung, die Intervalle darstellt, die in einem Tetrachord enthalten sind: nämlich die

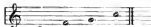
Prim, Sekunde, Terz und Quarte. Da nun die durch diese Intervalle repräsentirte Summe von Einheiten, nicht nur auf die Ziffer I, sondern auch auf die Gesamtzahl der in den oben genannten Intervallen enthaltenen Tonstufen bezogen, die Zahl 10 ergibt, so befindet sich zwischen den beiden Horizontalstrichen, welche unsere Zeichnung nach unten abschließen, die römische Ziffer X¹⁾. Eine solche schlichte Verfinnbildlichung des Tetrachords war aber hier aus dem Grunde geboten, weil angedeutet werden soll, daß das darüber befindliche complicirtere Schema, obwohl es ein verhältnismäßig weit entwickelteres Tonssystem darstellt, trotzdem ebenfalls aus jener einfachen Grundlage der griechischen Musik, nämlich aus dem Tetrachord hervorgegangen sei. Ueberdies erklärt sich, bei der in

1) In welcher Weise manche Commentatoren diesem Theile der Tafel gegenüber verfahren, mag eine Aeusserung W. Scherer's darthun, der ohne irgendwelche Ahnung vom Tetrachord das untere Schema mit den Worten abfertigt: „Eine einfache Addition: Arithmetik!“

Raffaels Bild ungewisshaft hervortretenden Beziehung der Musiktafel auf den schreibend dahinter sitzenden Pythagoras, die Hervorhebung des Tetrachords in des Malers Zeichnung noch dadurch, daß Pythagoras die Zahl vier (auf welcher eben die Viertone-reihe oder das Tetrachord basiert ist) als „die große Zahl“, die „heilige Tetraktys“ bezeichnet. Denn zu den ersten drei Zahlen addirt giebt sie die Grundzahl zehn, sie ist die erste Quadratzahl, die Bestimmung der Körper liegt in ihr, sowie in der Drei die Bestimmung der Fläche, in der Zwei der Linie, in Eins der Punkt liegt; sie ist daher die Wurzel der ganzen Natur und liegt darum auch den Wirkungen der Musik zu Grunde¹⁾. Jedenfalls wird aus dieser Definition der pythagoreischen Vierzahl ersichtlich, daß sich das Tetrachord und die Tetraktys ebensowohl durch ihre Namen (Tetrachord, Tetraktys), wie mittelst ihrer aus diesen hergeleiteten Bedeutung berühren.

Der Erklärung der eigentlichen Zeichnung Raffaels, die, in Gestalt eines Schema's gefälliger Linien, welche sich in ihren unteren Theilen runden und vielfach verschlingen, die beiden oberen Drittel seiner Musiktafel füllt, wäre Folgendes vorauszusetzen.

Eine Uebersetzung der griechischen Musikgeschichte sagt uns, daß das Tetrachord zu den Zeiten des Orpheus, dessen Lyra ebenfalls vierseitig bespannt gewesen sei, noch nicht aus vier nebeneinander liegenden Tönen bestanden habe, sondern daß die drei höheren Saiten gegen die tiefste vielmehr die Intervalle der Quarte, Quinte und Oktav hätten hören lassen, d. h. die von der späteren Musiklehre anerkannten vollkommensten Consonanzen²⁾. Eine solche Stimmung wäre in Noten dargestellt z. B. die nachfolgende:



Man drückte sie in der musikalischen Theorie der Alten vielfach durch die Zahlen VI, VIII, IX, XII aus, und diese Progression galt für den Inbegriff aller Vollkommenheit³⁾.

Salten wir diesen letzten Punkt fest, so ist das ganze Schema erklärt. Gerade nämlich

1) Vergl. Beandis, Ueber die Zahlentheorie des Pythagoreer. Rheinisches Museum, Band II, 1828 Andeos, Geschichte der Musik, Band I, S. 271. Breslau 1862.

2) Auch Boethius, De musica I, ist dieser Meinung. Vergl. ferner Reikmann, Geschichte der Musik I, 47.

3) Plutarch, De musica 23 und 24 führt die Ziffern VI, VIII, IX, XII als die der Prim, Quarte, Quinte und Oktav zu Grunde liegende Progression an. Es geheimnißvoll diese Zahlen in ihren Beziehungen auf die genannten Tonstufen im ersten Augenblick erscheinen, so einfach läßt sich doch bei näherer Prüfung das hier vermeintlich existierende Räthsel lösen. Es handelt sich dabei nämlich nur um das Verhältnis der Schwingungszahl des Grundtons zu den Schwingungszahlen seiner Quarte, Quinte und Oktav. Dies ist auch für den Laien nicht allzuschwer darzuthun, wie die nachfolgende von Schloe mit mir freundlich gelieferte gedrungene Darlegung beweist. Derselbe lautet, an die bekannten Schwingungszahlverhältnisse anknüpfend, in denen der Grundton zu seiner 4te, 5te und 8te steht, wie folgt: „Die Schwingungszahlen von Prim und Quarte verhalten sich wie 3 zu 4 oder wie 1 zu 4/3. In ganz gleichem Sinne verhalten sich die Schwingungszahlen von Prim und Quinte wie 2 zu 3 oder wie 1 zu 3/2, und die Schwingungszahlen von Prim und Oktav wie 1 zu 2. Alles zusammengenommen stehen mithin die Schwingungszahlen von Prim, Quarte, Quinte und Oktav zu einander in denselben Verhältnissen wie 1:1:3/2:2. Die Alten haben diese Proportion gekannt, aber die vorkommenden Brüche zu vermeiden gesucht, theils wegen der Unbequemlichkeit der Bruchrechnung nach antiken Zahlensystemen, theils wegen der größeren Anschaulichkeit, welche ganzen Zahlen innewohnt. Das einfache Mittel bestand in der Multiplikation mit 6, wodurch die Verhältnisse nicht geändert werden; es verhalten sich nämlich die Schwingungszahlen so:

$$C:F:G:c = 6:5:9:12."$$

Es weilt unser Mathematiker Man sieht, die scheinbar geheimnißvolle Zahlenreihe 6, 5, 9, 12 findet hiermit ihre einfache Erklärung als musikalisch bedeutsame Proportion.

jene Zahlen 6, 8, 9, 12, durch welche die griechische Theorie die vollkommensten Consonanzen ihres Harmoniesystems umschrieb, stehen in römischen Ziffern über dem Schema Raffael's, und war um sie dort stehen, wird uns aus den Verschlingungen der Linien klar, durch welche die erwähnten römischen Ziffern untereinander verbunden werden.

Man sehe sich in dieser Beziehung zunächst einmal die Linien an, welche von den Ziffern VI und VIII nach den Ziffern IX und XII hinführen. Dieselben umschreiben beiderseits, wie man sofort erkennt, das Intervall einer reinen Quinte. Denn da die römischen Ziffern VI, VIII, IX, XII, wie wir wissen, das Verhältniß der Prime, Quarte, Quinte und Oktave zu einander ausdrücken, so müssen folglich die Linien von VI nach IX (d. h. von der Prime zur Quinte) und von VIII nach XII (d. h. von der Quarte zur Oktave) zweimal den tonalen Umfang einer reinen Quinte bezeichnen.

Nicht weniger deutlich umschreiben die von VI nach VIII und von IX nach XII hinführenden Linien zweimal die reine Quarte, sowie endlich die von VI nach XII sich hinschwingende Linie, die zugleich die Umrisslinie des ganzen Schemas bildet, die Oktave. Das Letztere ist symbolisch bedeutsam, da ja die Oktave, auch als Intervall, die in unserm Schema enthaltenen Quinten und Quartan in ihren tonalen Umfang einschließt.

Damit uns aber darüber, daß die Ausgangs- und Endpunkte der soeben näher bezeichneten Linien wirklich nur auf die von uns namhaft gemachten Intervalle beziehen, auch nicht der leiseste Zweifel mehr übrig bleibe, setzt Raffael über die betreffenden Curven, mit welchen diese Linien in ihren unteren Theilen sich umschwingen, die bestätigenden Worte *Diapente* (*ΔΙΑΠΕΝΤΕ*), *Diatessaron* (*ΔΙΑΤΕΣΣΑΡΩΝ*) und *Diapason* (*ΔΙΑΠΑΣΩΝ*), d. h. die Namen der griechischen Musiktheorie für die Intervalle der Quinte, Quarte und Oktave. Ueberall also die Benennung jener drei vollkommensten Consonanzen, welche die Griechen, (im Widerspruch mit unserer modernen Musiklehre, welche die Consonanz und Dissonanz nicht nach mathematischen Proportionen, sondern nach der Wirkung auf das Ohr feststellt) angenommen hatten.

Aber hiermit ist das, was unser Schema uns sagen will, bei weitem noch nicht erschöpft. Wir bemerken nämlich, daß es seinem Aufzeichner entschieden auch mit darauf ankam, deutlich zu machen, daß die oben besprochenen reinen Quinten und Quartan in dem Umfange einer Oktave nicht bloß einmal, sondern zweimal enthalten seien und daß er uns zugleich vor Augen stellen will, wie gerade durch dieses zweimalige Vorhandensein die schöne Symmetrie, die sanften Verschlingungen, sowie die zwischen den beiden inneren Hauptlinien vorhandene Kreuzung im linearen Mittelpunkt des Ganzen entstehen, welche dem Schema ein so überaus gefälliges Ansehen verleihen. Nächstdem erblicken wir zwischen den römischen Ziffern VIII und IX einen Bogen, der die von diesen Ziffern nach unten ausgehenden Linien von oben her verbindend überwölbt, während doch Kechnliches weder bei den von den Ziffern VI und VIII, noch bei den von den Ziffern IX und XII ausgehenden Linien stattfindet.

Es handelt sich also nunmehr erstens um die Erklärung jenes doppeltten Vorhandenseins der vollkommensten Consonanzen der griechischen Musiktheorie, sowie zweitens um die Deutung des in der oberen Region unseres Schemas nur einmal vorhandenen Verbindungsbogens, der, in Folge seiner centralen Stellung, gewissermaßen auch von dieser Seite her das ganze Schema nochmals entschieden zusammenschließt. Ich glaube eine ausreichende Erklärung beider Punkte in Nachstehendem geben zu können.

Es ist bekannt, daß Terpander (der erste zweifellos historische Künstlername der

griechischen Musikgeschichte) das Tetrachord zum Heptachord, d. h. zu einem Instrumente von sieben Saiten erweiterte. Dies geschah in der Weise, daß er dem bereits vorhandenen Tetrachord (also der schon bekannten Viertonreihe) ein zweites Tetrachord (also eine abermalige Viertonreihe) hinzufügte. Um beide Tetrachorde nun möglichst eng zu verknüpfen, ließ er den höchsten Ton des tieferen Tetrachords zugleich als den tiefsten Ton des höheren Tetrachords gelten. 3. 8.



Wollte er nun aber hierbei mit dem siebenten Ton seiner Scala den Grundton in der höheren Oktave wieder erreichen (woburd eine Tonleiter für unser musikalisches Gefühl ja erst ihren Abschluß erhält), und sollte zugleich vermieden werden, daß das zweite Tetrachord sich in eine Fünfontreihe verwandle, so blieb Terpander nichts übrig, als einen Ton in jenem zweiten Tetrachord ausfallen zu lassen. Er wählte hierzu (wie das obige Beispiel zeigt) das *h*, also den fünften Ton der dorischen Tonleiter.

Auders versucht Pythagoras, obwohl er sich, wie man gleich gewahren wird, dem System des Terpander im Princip und in dessen Grundzügen angeschlossen. Er hielt nämlich an Terpander's Erweiterung der Tonleiter durch ein zweites Tetrachord unentwegt fest, beischloß aber zugleich, die in seines Vorgängers Scala durch das wegfallende *h* gebliebene Lücke auszufüllen. Er empfand nämlich ganz richtig, daß sich dieser ausfallende Ton auch für das musikalische Gefühl als Lücke geltend mache, weil er die regelmähige Stufenfolge der Tonleiter durch einen Sprung unterbreche und die Symmetrie zwischen den tonalen Proportionen beider Tetrachorde aufhebe.

Wie gelang ihm nun aber der Ersatz des fehlenden Tones? Das Verfahren, das er hierbei einschlug, war nicht nur ein an und für sich höchst folgenreiches, sondern es erklärt und zugleich auch in überraschender Weise die Bedeutung jenes isolirten Bogens, der am oberen Ende von Raffael's Schema die römischen Ziffern VIII und IX verbindet. Pythagoras erreichte nämlich die Ausfüllung der durch das weggelassene *h* gebliebenen Lücke dadurch, daß er die beiden Tetrachorde, statt sie, wie Terpander, mittelst eines beiden gemeinsamen Tones zu verknüpfen, vielmehr durch einen zwischen sie eingeschobenen Ganzton (von ihm diazeuktischer, d. h. Trennungston, genannt) gänzlich von einander schieb, wobei sich zugleich das ehemalige Heptachord in ein Oktachord verwandeln mußte. Die auf diese Weise von ihm gewonnene Tonreihe war folgende:



Erst diese Tonleiter enthält eine ebensowohl auf den Grundton wie auf die Oktav bezogene Quarte und Quinte, d. h. eine vierfache vollkommene Consonanz in jener streng symmetrischen Gegenüberstellung, wie sie uns die anmuthsvolle Figur Raffael's zeigt. Terpander's Scala dagegen mangelt nicht nur die auf der Prim ruhende Quinte, sondern auch die auf die Octavo zurückbezogene Quarte. Nach dem Terpander'schen System hätte somit Raffael das uns vorliegende Schema gar nicht in derselben Weise, wie geschehen, aufzeichnen können, und zwar um so weniger, als auch die römische Ziffer IX, dem Terpander direct widersprochen hätte, denn diese bezeichnert eben jene wohin erwähnte Quinte, die seiner Scala fehlt. Nicht also nur die Linien unserer

Schema's, sondern auch die darüber befindlichen römischen Ziffern weisen in entscheidender Weise auf das pythagoreische Tonssystem hin.

Kommen wir jedoch wieder auf die Erklärung des oberen mittleren Bogens in unserm Schema zurück.

In der pythagoreischen Tonleiter liegen, wie man sieht, die beiden Tetrachorde nebeneinander und der sie beim Zeichen \ast trennende Gancton erweist sich demnach als ein zwischen die vierte und fünfte Stufe der Scala, oder — blicken wir auf Raffael's Schema — als ein zwischen dessen römische Ziffern VIII und IX eingeschobener, welche letztere Zahlen ja, wie wir wissen, den Griechen das Verhältniß der Quarte zur Quinte ausdrücken. Der über diesen Ziffern befindliche Bogen soll mithin besagen, daß hier die wichtige Stelle sei, hier der entscheidende Punkt liege, durch welchen Pythagoras sein Tonssystem von demjenigen Terpander's (trotz seiner principiellen Anknüpfung an dasselbe) für immer geschieden habe.

Jenem Bogen wohnt indessen nicht nur eine unterscheidende und trennende, sondern weit mehr noch eine verbindende und zusammenschließende Kraft inne. Man kann übrigens auch sicher sein, daß Raffael, um einen bloßen Abstand zu markiren, sich nicht eines Symbols bedient haben würde, das in so ausdrücklicher Weise, wie der Bogen, das Verknüpfen von Zusammengehörigem ausdrückt. Daß es sich hier aber gerade in erster Linie um Zusammengehöriges handelt, lehrt uns ebensowohl ein Rückblick auf die oben aufgezeichnete pythagoreische Tonleiter mit ihrer lückenlos fort schreitenden Melodie und ihren in allen ihren tonalen Verhältnissen identischen Tetrachorden, als auch ein abermälliger Blick auf Raffael's durch die reinste Symmetrie der linken und rechten Seite sich auszeichnendes Schema. Eine solche Uebereinstimmung aller seiner Theile mangelte Terpander's System noch völlig, denn die beiden Hälften seiner Scala waren so ungleicher Art, daß sie sich weder ergänzten, noch anders als nur locker und äußerlich verbanden.

Der von Pythagoras eingeschobene Gancton ist somit erst der eigentliche Durchbildner und Verschmelzer des ganzen griechischen Tonsystems. Und was finden wir nun, sowohl in Uebereinstimmung mit dieser Behauptung, als auch damit, daß es sich hier nur um des Pythagoras System handeln kann, als Ueberschrift der ganzen Musiktafel Raffael's? Nur das eine, aber gewissermaßen triumphirend über der Mitte des ganzen Schema's thronende Wort: *Epogdoon* (*ΕΠΟΓΔΩΝ*), d. h. das griechische Wort für Gancton, gleichsam als solle uns damit zugerufen werden, daß erst durch dieses Tones geniale Einschiedung das von Terpander noch unklar angeordnete System zu völliger Harmonie und Schönheit entwickelt worden sei.

Und nun erklärt sich auch erst der wahre innere Zusammenhang der beiden Hauptgestalten jener Gruppe, die in Raffael's Schule von Athen zur Linken vom Beschauer den Vordergrund füllt. Der auf ihrem äußersten rechten Flügel stehende Mann, der nicht schreibt, sondern mit der Hand auf eine Textesstelle in einem Buche hinweist, das er mit etwas gedogenem Knie stützt, ist Terpander. Jenes Zurückweichen auf das Buch ist die denkbar bezeichnendste Geste dafür, daß es sich hier schon um etwas Abgeschlossenes handelt, es ist die Verinnlichung der historischen Thatfache, daß Terpander's System bereits feststand und anerkannt war, als sein Nachfolger ein neues System vorzutragen begann. Dies wird noch deutlicher durch das Verhältniß unserer Figur zum Pythagoras. Dieser Letztere ist noch nicht fertig, weist keineswegs, wie Terpander, auf ein schon vollendetes Werk hin, sondern ist im Gegentheil noch mit Schreiben beschäftigt. Raffael

wollte eben hierdurch darstellen, daß Pythagoras dem Terpander gegenüber der geschichtlich spätere Theoretiker gewesen, sowie daß das pythagoreische System nur eine Verbesserung und Ergänzung des Terpander'schen sei. Kann er uns dies unzweideutiger sagen, als indem er den entscheidenden Ergänzungspunkt selber durch das Wort *Epogdoon* auf der Musiktafel heroorhebt? Ich müßte wenigstens nicht, wie dies auf einem anderen Wege in gleicher Klarheit zur Anschauung zu bringen gewesen wäre. Und damit endlich der letzte Zweifel schwinde, bemerkte man die etwas zur Seite geneigte vorgebeugte Haltung des Oberkörpers und den gespannten Blick, womit Terpander den Aufzeichnungen des Pythagoras folgt. Der Maler wollte uns hier das Interesse vermittelnd, welches der Begründer einer Lehre selbsthörständig an dem Nachfolger nehmen muß, der, obwohl er auf des älteren Meisters Theorie fußt, dieselbe doch erst durchbildet und abschließt. Und wie fein ist der Zug im Bilde, der uns deutlich macht, daß ein bloßes Schema, wie wir es auf der Musiktafel erblicken, noch nicht dazu ausreicht, der Welt ein ganzes System zu vermitteln, sondern daß sein Erfinder dasselbe zu dem Ende erst erklären und commentiren müsse. Kann doch jeder an sich erfahren, daß der Entwurf eines neuen und umfassenden Gedankens mit wenigen Strichen und Andeutungen festzuhalten ist, die Schwierigkeiten dagegen erst mit dessen Ausführung und Mittheilung an die Welt beginnen. Gerade aber einer solchen Ausführung seines Entwurfs, mit deren Niederschrieb Pythagoras beschäftigt ist, wendet sich die Aufmerksamkeit des Terpander zu, und zwar mit einem Ausdruck, als vergleiche er das von Jenem niedergeschriebene Neue mit dem Alten, welches sein eigenes System bereits enthielt — ja, man könnte selbst glauben, daß unser Beobachter zuweilen auch der Musiktafel, welche der Knabe dem Pythagoras vorhält, einen Blick schenke, um sich zugleich auf dem Wege der Anschauung des neuen Systems deutlich bewußt zu werden.

Es muß fast wunderlich erscheinen, daß Niemand bisher auf eine so naheliegende und natürliche Erklärung dieses Theiles des Raffael'schen Bildes gekommen ist. Der Grund hiervon dürfte darin zu finden sein, daß man, wie fast immer bei solchen Gelegenheiten, die Dinge viel weiter suchte, als sie in Wahrheit liegen. Zwar tauchen bei einigen früheren Erklärern des Bildes die Namen Terpander und Pythagoras wohl gelegentlich schon einmal auf; jedoch immer nur als Conjectur und nirgends gerechtfertigt durch die Theorie oder eine begründete Beziehung beider Tonlehrer aufeinander. Am unbegreiflichsten jedoch ist es mir, wie sich gewisse Commentatoren dahin haben verirren können, den Terpander für den Boethius zu nehmen. Wie käme dieser Musiktheoretiker, der 455 bis 524 nach Christus lebte, mitten in die Schule von Athen? Auch der Vorwand: Boethius habe des Pythagoras Theorie auf die christliche Musiklehre übertragen, ist nicht stichhaltig, da Boethius nicht nur die pythagoreische, sondern ebenso sehr die Musiktheorien des Aristogenos und Ptolemäus in sein System zog, das er noch überdies durch eigene tiefgreifende Spekulation bereicherte und umbildete. Vor Allem spricht das entscheidende Wort *Epogdoon* gegen den Boethius und seine Beziehungen zu Pythagoras. Denn Boethius, der nach jenen Erklärern der Gruppe nur darum neben Pythagoras gestellt ist, weil er dessen Lehre auf die christliche Musik fortgesetzt, spricht den eingeschobenen Ganzen, auf dem doch das ganze pythagoreische System beruht, dem Pythagoras geradezu ab und schreibt dessen Einschlebung ausdrücklich dem Lytaon von Samos zu¹⁾.

1) Boethius, *De musica* I, 20.

Es scheint mir hier der Ort zu sein, darauf hinzuweisen, wach ein reines künstlerisches und historisches Gefühl und welche hohe Objektivität Raffael darin befundet, daß er, obwohl er in einer Zeit lebte, da die Sexte und Terz, diese von der griechischen Theorie so stiefmütterlich behandelten Intervalle, in der musikalischen Praxis längst in ihre Rechte eingesetzt waren, doch von diesen völlig absteht und ausschließlich die Quarte, Quinte und Oktave in seinem Schema berücksichtigt. Zwar war er in dieser Beziehung im Großen und Ganzen durch die Quellen, nach denen er arbeitete (namentlich den Marcellus Ficinus und Plutarch, De musica) gebunden, sowie annähernd wohl auch durch ein Paar schon von Andern vor ihm aufgezeichnete Schemata des pythagoreischen Tonsystems, unter denen besonders eines in der Margarita philosophica dem seinen sehr ähnelt. Hätte er sich jedoch so viele Freiheiten im Einzelnen erlauben wollen, wie manche seiner Zeitgenossen, so wäre ihm demungeachtet hinreichender Spielraum zu einer Anknüpfung des antiken an das christliche Musiksystem geblieben.

Ich mache ferner noch darauf aufmerksam, daß der Durchschneidungspunkt der beiden Diapentelinien, welche das Schema enthält, ebenfalls eine im Sinne des pythagoreischen Tonsystems in die Augen springende Bedeutung besitzt, indem dieser Kreuzungspunkt auf das Anschaulichste verfinnbillicht, in welcher Weise die beiden Quintenintervalle des Systems aus dem unteren in das obere und aus dem oberen in das untere Tetrachord übergreifen. Denn die Grenzen der beiden Tetrachorde selber sind in Raffael's Zeichnung durch die beiden Quartelinien umschrieben und reichen darin nicht über den sie trennenden Ganston, der darum von der griechischen Theorie auch diazeuktischer Ton genannt ward, hinaus.

Und nun zum Schluß noch eine Erklärung der Musikergruppe im Ganzen. Betrachten wir dieselbe in ihrer Totalität, so bemerken wir, daß sie sechs Personen umfaßt: den stehenden Mann mit dem Buche, den Jüngling mit der Tafel, die dann folgende, sitzend schreibende Hauptfigur, den halb hinter dieser lauernden abschreibenden Alten, einen nicht griechisch kostümirten vorgeneigten Mann, der den zuletzt genannten drei Personen im Rücken steht, sowie endlich eine ruhig dahinschreitende idealkönlige Jünglingsgestalt, welche die im Hintergrunde gebliebene Lücke zwischen dem Knaben mit der Tafel und dem stehenden Manne mit dem Buche ausfüllt.

Es ist mir kaum eine zweite Gruppe in einem Bilde bekannt, die, obwohl Stiel eines größeren Ganzen, sich zugleich so vollkommen in sich selber abschließt und rundet. Bewegung, Beherden und Thätigkeit der drei vorderen Figuren dieser Gruppe stehen in der unmittelbarsten Wechselbeziehung, so daß hier geradezu eines aus dem anderen hervorgeht. Man beruft sich auf bereits Vorhandenes, man führt dies Gegebene weiter aus, man kopirt endlich das in gereifterer Form Ueberlieferte¹⁾. Aber auch die beiden im Rücken dieser vier Personen befindlichen Gestalten zeigen sich mit der Gruppe als solcher

1) Es will mir, diesem so fest verketteten Zusammenhange gegenüber, nicht recht zulässig erscheinen, den Terpande in einen Philosophen, etwa den Anaxagoras oder Parmenides, umzusetzen, der die Verbindung zwischen oben und unten im Bilde herzustellen habe. Denn die jugliche Figur lehrt der oberen Philosophengruppe nicht nur, wie Heraklit, den Rücken (bei dem dies durch sein ganzliches Versinken in sich selber motivirt ist), sondern wendet sich auch noch weit prägnanter und entschiedener als jener von ihr ab; und zwar dadurch, daß sie mit gespanntem Interesse und vorgebeugtem Oberleibe den Aufzeichnungen des Pythagoras folgt. Hätte Raffael aber diese Figur vermittelnd zwischen die bei der Kunst anknüpfenden Weltweisen und die Philosophen auf dem Gipfel der Treppe hinstellen wollen, so würde er sie zweifellos mit beiden Gruppen in Beziehung gesetzt haben.

auf das Innigste verknüpft. Einmal schon durch ihre räumliche Nähe, dann durch ihre ödlige Gleichgiltigkeit gegen alle übrigen Personen im Bilde, sowie endlich durch die besondere Stellung einer jeden derselben zu der Gruppe im Ganzen. Der herbeieilende Orientale blickt über die Schultern des Knaben und des Pythagoras hinweg in das Buch und folgt den Aufzeichnungen des Letzteren mit einer Geberde der Verehrung; der ideal-schöne Jüngling freilich, der die gesammte Gruppe im Hintergrunde überragt, scheint weder der in ihrer Mitte thronenden Hauptfigur, noch einer ihrer anderen Personen ein Interesse zu schenken. Zunächst jedoch gehört er ihr malerisch an, da er, wie schon gesagt, die zwischen Terpander und dem Knaben gebliebene Lücke ausfüllt, und wollten wir ihn nicht auch innerlich auf den Kreis beziehen, in den er äußerlich hineintritt, so würde er aus Raffael's Schule von Athen überhaupt herausfallen.

Wie erklären wir nun diese so verschiedenen Personen? Die Identität der beiden wichtigsten Gestalten mit Terpander und Pythagoras wies ich schon oben nach. Der Knabe oder Jüngling mit der Russtafel scheint mir noch etwas mehr zu sein, als ein solcher nur äußerlich notwendiger Schildhalter, er hat mir vielmehr das Ansehen eines jugendlichen Schülers des Pythagoras und in unserem besonderen Falle daher offenbar eines Jünglings der berühmten Russschule des Meisters. Hierfür möchte selbst der freudige Stolz sprechen, mit welchem der junge Pythagoreer, während er dem verehrten Lehrer willig den begehrten Dienst leistet, auf jenen herbeieilenden Ausländer das Haupt zurückwendet, der, in vorgeneigter Stellung und die Hand in orientalischer Weise de-theuernd auf das Herz legend, der Niederschrift des Pythagoras seinen Antheil schenkt. Wer ist nun aber jener im Schatten sitzende Alte auf dem linken Flügel unserer Gruppe, der, indem er Feder, Pergament und Tintenfaß auf seinem Schoße festhält, trotz dieser unbequemen Situation mit gespanntem Interesse den Aufzeichnungen des Pythagoras kopirend folgt? Ebenso wenig wie Terpander Boethius ist, ebensowenig kann dieser Alte Boethius sein, denn Raffael war ein zu normal gebildeter und zu harmonisch zusammenfassender Geist, um hier von seinem Thema abzugehen oder aus dem Zusammenhang seiner Darstellung herauszufallen, wenn auch zugegeben werden soll, daß jene in ihrem dunkeln Winkel verborgen kauende Gestalt, die dem größten griechischen Tonlehre ablauscht, was späteren Zeiten überliefert werden soll, weit eher zu dem Irrthum hätte verführen können, daß damit Boethius gemeint sei, als der in das offene Bild so weit vorgeschobene, frei dastehende Terpander, der daher völlig den Männern beizuzählen ist, die in Raffael's Bild die Blüthe Griechenlands repräsentiren.

Meine Antwort nun auf die Frage nach der Bedeutung der in Rede stehenden, noch unaufgeklärten Figur geht dahin, daß ich sie für Aristogenos halte.

Die gesammte griechische Russgeschichte theilt sich nach den drei Männern Terpander, Pythagoras und Aristogenos in drei Hauptabschnitte. Die älteste derselben, mit Terpander beginnend, reicht von 645 bis 584 vor Christus, d. h. bis zu Pythagoras' Geburt; die mittlere von Pythagoras bis auf Aristogenos, 340 v. Chr.; die jüngste endlich von Aristogenos bis zum Ausgange der griechischen Bildung. Diesem ihrem Alter gemäß stellt Raffael, der, stets beziehungsreich und sinnvoll, nichts in der Anordnung seiner Gruppen dem Zufall überläßt, die geistigen Führer jener drei Epochen nebeneinander. Am meisten zurück (ich meine am tiefsten in das Bild hineingeschoben) finden wir Terpander, als den die ganze griechische Rusik begründenden Meister; ihm reht sich, schon etwas weiter auf den Beschauer zu, Pythagoras, als der Führer der mittleren Schule an; und dann

sagt, ganz im Vordergrund, weil er der späteste der drei maßgebenden Lehrer ist, Aristoxenos. Zu der Zusammenstellung dieser drei Personen in so abschließlicher Chronologischer Reihenfolge hat Raffael aber nicht nur dies ihr historisches Nacheinander bestimmt, oder der Umstand, daß sie in Folge ihrer hervorragenden Bedeutung allein die von unserem Maler auf sie gefallene Wahl erdienten, sondern gewiß ebenso sehr die bei allem Zusammenhang zugleich sich ergebende tief innerliche Verschiedenheit der drei Meister, die ja, wie alle sich Entgegenstehende und Ergänzende, zugleich neue Beziehungen zwischen ihnen sichtbar werden läßt. Denn ein ähnlicher Gegensatz, wie er zwischen Terpanther und Pythagoras vorhanden, von denen der eine hauptsächlich auf Sparta, der andere auf Unteritalien, sowie durch Plato auf Athen gewirkt und dieser der Stifter, jener der Erweiterer der griechischen Musiktheorie gewesen, bestand auch zwischen Pythagoras und Aristoxenos. Wenn sich die Pythagoreer in der Musik Kanoniker nannten und ihr System vornehmlich auf die Mathematik gründeten, so nannten sich die Anhänger des Aristoxenos Harmoniker, um damit anzudeuten, daß sie ihr System auf den Wohlklang und auf die angenehmen und unangenehmen Wirkungen der Tonoerbindungen auf das menschliche Gehör basirten. Wollte jedoch Aristoxenos den Sinnen eine höhere Stellung in der Musik einräumen, als den Zahlen und Messungen, so mußte er vorher den Pythagoras und dessen System, das noch in voller Geltung stand, angreifen und Punkt für Punkt widerlegen. Ein Mann aber, der sich in einen derartigen absoluten Gegensatz zu Pythagoras setzte, konnte in einer Zeit, da die Neu-Platoniker in Italien in immer weiteren Kreisen Fuß faßten, unmöglich eine persona grata bei einer so hochidealistischen Natur wie Raffael sein, der in Pythagoras vor Allem den Vorgänger Plato's verehrte.

Und nun erst verstehen wir seine Auffassung des Aristoxenos. Wir sehen diesen, hinter die rechte Schulter des Pythagoras geschmiegt, in einer doppelten Thätigkeit. Einerseits kopirt er in heimlicher Verstecktheit das, was sein Nachbar niederschreibt (also gewissermaßen wie Jemand, der einen Anderen aus dem Hinterhalte her belauscht, um ihn später desto sicherer und schlagender widerlegen zu können), andererseits zeigt der gespannt aufmerkkende Ausdruck der Mienen des zwar geistvollen, aber doch eine fast unzufriedene kritische Stimmung ausdrückenden Kopfes unseres Alten, daß er bereits scharf prüft und gleichsam schon kundgiebt, was ihm, indem er abschreibt, hinsichtlich des geistigen Gehaltes seiner Kopie zweifelhaft erscheint oder Bedenken erregt. Auch Vasari ist diese Doppelthätigkeit im Thun des Alten bereits aufgefallen, denn er sagt von ihm, derselbe scheine nicht nur zu kopiren, sondern dem, was seine Feder aufzeichnet, zugleich „mit Kopf und Kinnbäden“ zu folgen. Dies kann vernünftiger Weise doch nur heißen: er scheine sich murrend zu wiederholen und zum Bewußtsein zu bringen, was er niedergeschrieben, und seine Zustimmung hierzu oder seine Verneinung des ihm in dieser Weise objektiv gewordenen Inhaltes durch Nicken oder Schütteln des Kopfes kundzugeben. Raffael aber bleibt dem Pythagoras treu. Er läßt ihn, im Tageslichte sitzend, als das Centrum der Musikergruppe wirken und zugleich als den Mann, der offen und großmüthig aller Welt Einblick in das von ihm gefundene Neue gewährt, während der Zweifler und Kritiker in die Ecke verbannt und in den Schatten gesetzt ist, um anzudeuten, daß es ihm nicht gelungen, das von seinem großen Vorgänger ausgegangene Licht durch eigenen Dünkel zu verdunkeln.

Die nächste zu erklärende Figur ist der Mann orientalischen Gepräges und in orien-

talischem Kostüm im Rücken der drei Haupttonlehrer Griechenlands. Wäre der in Aegypten zu Pelusium geborene Ptolemäus nicht eine viel zu gewaltige und umfassende Natur, um eine sekundäre Stellung in legendärer Gruppe zu erhalten, und stünde derselbe nicht überdies vorne rechter Hand im Bilde unter den Naturforschern, wo wir ihn als den großen Geographen erbliden, der die Erdkugel in der Hand trägt, so würde ich sagen, jener mit so warmem Antheil dem Pythagoras über die Schulter blickende Mann sei Ptolemäus, weil dieser, der zugleich auch Musiker war, des Pythagoras Tonsystem gegen die Angriffe des Aristogenos verteidigte und demselben wieder volle Gerechtigkeit widerfahren ließ; besonders auch dadurch, daß er das Beste aus des älteren Tonlehrers System mit den Neuerungen des Aristogenos zu verschmelzen suchte. Nun ist es ja aber bekannt, daß Pythagoras nicht nur dem Ptolemäus, sondern bei den Alexandrinern überhaupt in hohem Ansehen stand, und so dürfen wir uns unter jenem Orientalen einen seiner Anhänger in Aegypten vorstellen, der, in ähnlichem Sinne wie Ptolemäus, der Tonlehre des Pythagoras seine bewundernde Anerkennung zollt.

Wer ist nun aber jener idealschöne Jüngling im Hintergrunde, der, obwohl an den Geistesbezügen und Vorgängen in der Gruppe selber keinen unmittelbaren Antheil nehmend, derselben doch so deutlich angehört? Marcellus Ficinus bezeichnet sein Wesen mit den Worten: *harmonica compositio animi*, und in der That, wir haben hier den durch die Wirkung der Töne harmonisch gestimmten und für das Schöne empfänglich gewordenen Menschen vor uns, der daher selber auch Schönheit ausstrahlen muß. Eine solche Persönlichkeit nun, die eine im Sinne des Aristoteles reinigende und im Geiste des Plato versittlichende und verklärende Wirkung der Tonkunst auf ihr Gemüth und auf ihr Empfinden, Denken und Wollen erfahren hat, ist gerade der Typus, welchen die Griechen durch eine musikalische Erziehung heranbilden zu können glaubten, da sie die Musik als die große Bildnerin aller Wesen und Dinge betrachteten und derselben, in ihrer dreifachen Offenbarung: als *musica saltatoria*, *musica harmonica* und *musica metrica*, die weitreichendsten Einflüsse auf Körper und Seele zuschrieben. So stellt uns denn jene an Raffael selber mahnende Gestalt einen Jüngling dar, der unbekümmert um die verschiedenen Systeme der Tonlehrer, sich an den daraus gewonnenen Resultaten erquickt; sie zeigt uns den durch die Eintracht süßer Töne mit sich und der Welt in Einklang gesetzten Menschen, den nichts Unlauteres, Unschönes oder Widerwärtiges mehr anzufechten vermag.

Da hiermit unsere Gruppe in allen ihren Gliedern annähernd erklärt ist, so dürfte eine abermalige Deutung der Tafel aus dem Musikalischen in's Mathematische oder Kabbalistische nunmehr, da sich herausgestellt, daß sie unzweifelhaft des Pythagoras Tonsystem enthält, nur noch in gewaltsamer Weise wieder versucht und durchgeführt werden können. Dasselbe gilt aber auch von den verschiedenen Gestalten dieser Gruppe, welche außer jeder Beziehung zur Musik zu denken künftig ebenfalls nicht mehr möglich sein dürfte. Ober commentirt Pythagoras etwa die ihm gegenüber befindliche Tafel nicht? Denkt er gar nicht an dieselbe, obwohl sie ihm von dem Knaben doch nur darum so direkt vor die Augen hingestellt wird, damit er sie, schreidend und erklärend, jeden Moment über sein Buch hinaus bequem zu überbliden vermag? Ich glaube, eine natürliche Anschauung der Dinge und der gesunde Menschenverstand geben auf solche Fragen sofort die einzige ungefuchte Antwort, die darin besteht, daß Pythagoras hier als Erklärer seines Systems dargestellt sei. Wäre dem nicht so, so würden Knabe und Tafel

nicht nur überflüssig, sondern sinnlos erscheinen. Wenn aber Pythagoras hier als Erläuterer des seinen Augen gegenüber aufgestellten Schema's gedacht ist, so würde es mehr als gezwungen sein, jene Männer und Jünglinge, die sich voll Interesse um ihn drängen, anders, als ebenfalls aus einer ihnen nach irgend einer Seite hin innenwohnenden Beziehung zur Tonkunst zu erklären.

Doch ich glaube, hier angelangt, schon die Stimmen derer zu vernehmen, die der Meinung sein dürften, daß meine Auffassung mehr den Tonkünstler als den Kunsthistoriker vertraue, da es schlecht zu der Idee des ganzen Bildes stimme, in welchem es sich um die Verherrlichung der höchsten Geisteskultur Griechenlands, sowie namentlich der griechischen Philosophie handele, eine so wichtige Gruppe, wie die links im Vordergrund befindliche, nur aus Musikern bestehen zu lassen.

Als Entgegnung hierauf diene folgendes. In der zur Linken befindlichen der beiden großen Nischen, in welchen, erhoben über die ganze Versammlung, Göttergestalten stehen, bemerken wir Phoebus Apollon, den Führer der Musen, unter denen bekanntlich nicht weniger als drei: Euterpe, Polyhymnia und Terpsichore, der Musik eng verknüpft sind. Um den Gott jedoch noch unmittelbarer als Schützer und Vorbild der Sänger zu kennzeichnen, gab ihm Raffael eine zehnjaltige Lyra in den Arm. Aber auch hiermit schien ihm noch nicht hinreichend die Beziehung des Musagetes auf die Musik symbolisirt. Aus diesem Grunde erblickten wir unter der Nische des Götterstandbildes zwei Reliefs, die uns die beiden für griechische Begriffe wichtigsten und verfitlichendsten Wirkungen der Musik darstellen. Diese bestanden den Alten darin, daß die Kunst der Töne ebensowohl wüßige, räuberische Begierden zu zähmen, als die bloße rohe Kraft zu bändigen, zu mäßigen und dem Guten dienstbar zu machen vermöge. Und was sagen uns die Reliefs? Zu dem oberen erblicken wir wildkämpfende, einander mordende Männergestalten, von denen eine einen wichtigen Stein über dem Haupte schwingt, in dem unteren einen von lästerner Begierde erfaßten Flußgott, der eine vor ihm stehende Nymphe verfolgt und trotz ihres Widerstrebens an sich reißt. Ueber beiden Darstellungen aber thront in erhabener Ruhe der lichte, die Veger umfassende Gott, der mit den beschwichtigenden Klängen seiner Saiten die dunkle ungezügelte Naturkraft und ihre Ausbrüche reinigt und verklärt, indem er Wutlust in edle Tapferkeit, rasende Begierde in die dem Schönen zugewandte Liebe wandelt. Denn die Musik negirt den Griechen nicht etwa nur das Rohe und Unfittliche, sondern sie preisen auch ihre positiven Wirkungen, die sie vornehmlich darin erkennen, daß sie den Mann zur Hingabe seines Lebens für das Vaterland und zu einer reinen Freude am Schönen entflamme.

Sollte es endlich — nachdem ich die rein musikalischen Beziehungen der Reliefs auf die Bildsäule des Apollon dargehen — noch eines weiteren Zeugnisses dafür bedürfen, daß Raffael eine Deutung derselben nur in dem von mir gegebenen Sinne zuläßt, so verweise ich nochmals auf den Marcellus Ficinus. So wenig wir auch die Quellen, nach denen Raffael arbeitete, überall aufzuweisen vermögen und wie häufig er sich in einzelnen Fällen auch mit solchen darunter in Widerspruch setzt, die uns im Uebrigen unzweifelhaft erscheinen, so muß doch angenommen werden, daß dem Meister (gleichviel ob direkt oder indirekt, d. h. gleichviel ob er selbst Einsicht genommen oder der Cardinal Bembo und andere seiner gelehrten Freunde die Vermittler machten) ein Autor wie Marcellus, als eine der wichtigsten Quellen damaliger Zeit, bekannt gewesen sei. Marcellus aber enthält zwei Stellen, die ganz ausdrücklich jener rohen Kräfte und wilden

Begeirten gedenken, deren Verfinnbildung Raffael in den beiden Heliefs unternahm und als deren Vändigerin der obengenannte Autor ebenfalls die Tonkunst der Griechen anführt¹⁾. Und nun wird man wohl endlich überzeugt sein, daß der große Urbinat auch der Musik auf dieser Seite seines Bildes einen hervorragenden Platz hat einräumen wollen.

Alein ich vergesse hier, welche Begriffe noch in manchen Bildungssphären (und zwar selbst unter solchen Männern, die in ihrem eigenen Fache auf der Höhe gründlichen Wissens stehen) über die Bedeutung der Musik überhaupt und insbesondere wieder über die Stellung der Musiker in Griechenland walten. Für diese wird der Gedanke, daß Raffael einer „Musikergruppe“ eine so glänzende Stellung in seinem Bilde habe geden wollen, immer noch unannehmbar sein. Es wird daher nöthig sein, hier schließlich noch ein Paar Worte dem schon Gesagten hinzuzufügen, die geeignet sind, Mißverständnissen vorzubeugen.

Gerade die Alten können uns Moderne lehren, wie wir eigentlich über Musik denken sollten. Ich berührte bereits die umfassende Bedeutung, die die Griechen der Musik beimaßen, eine Bedeutung, die so weit ging, daß Aristoteles das ganze 8. Buch seiner Politik nur von dem Verhältniß der Musik zum Staate handeln und Plato derselben in seiner Republik die denkbar höchste Würdigung angedeihen läßt. Da nun Aristoteles und Plato die Mitte von Raffael's Schule von Athen in dominirender Stellung behaupten, so würde — schon um jener beiden Männer Anschauungen von der Tonkunst willen — unsere im Vordergrunde des Bildes befindliche Musikergruppe nicht der directesten Beziehung zu den beiden großen Philosophen ermangeln. Aber eine solche Beziehung zeigt sich noch in anderer Weise. Die Musik galt bekanntlich den Griechen als das von den Göttern selbst ihnen verliehene Maß aller Dinge, weßhalb auch das Maßhalten im Thun und Genießen und die Vändigung der Leidenschaften an sie geknüpft waren. Als Musik galt ihnen darum nicht nur Gesang und Saitenspiel, sie kannten auch eine von Tönen hervorgerufene Musik der Seele, einen von ihr stammenden Gleichmuth in Glück und Unglück, eine Musik der Bewegung, der Mimik, der Rhythmen und der Sprache. Mit der Musik standen außerdem die Philosophie, die Mantik (divinatio), die Gesetze der Symmetrie, die Mathematik und die Astronomie in engster Verbindung. Daher berührte ihnen selbst das Weltall und die Schwingung der Bewegungen der Himmelskörper (die pythagoreische Sphärenharmonie), sowie vor Allem eine vollkommene Durchbildung philosophischer Weltanschauung auf den Gesetzen der musikalischen Harmonie. Der zuletzt angeführte Gesichtspunkt würde es schon allein rechtfertigen, daß Raffael seine Musiker unter die Philosophen bringe; es kommt aber noch hinzu, daß Pythagoras, Terpander und Aristogenos nicht nur Musiker oder etwa gar Sänger und Saitenspieler waren, sondern tief sinnige Theoretiker, sowie auch mehr oder weniger Dichter, Mathematiker und — was hier am schwersten ins Gewicht fällt — Philosophen. Wer einwenden wollte, daß Raffael, im Hinblick hierauf, dann wohl auch weniger die Musiker, als die Denker Pythagoras, Terpander und Aristogenos in sein Bild zu stellen beabsichtigt haben dürfte, in welchem Falle sie sich einfach nur unter ihres Gleichen befänden, den verweisen wir

1) Marcilius Ficinus im Comment. De republica, p. 1404. Plato Phoebus humani generis medicus, p. 1400 K. (Musik als Mittel gegen libidinos und rapinno). — Man vergleiche hiermit die bekannte Erzählung, daß Pythagoras (und dieser ist in Raffael's Bild ja der Mittelpunkt seiner Musikergruppe) die Muth eines jungen Menschen, der das Haus seiner Geliebten aus Eifersucht anzünden wollte, durch Musik beänstigte.

adernials auf die Musiktafel, sowie auf den sie erklärenden Pythagoras, die zusammen ja den Mittelpunkt des Interesses der ganzen Gruppe bilden; wir verweisen ihn überdies darauf, daß die drei Genannten auch als Philosophen ihr System auf Musik gründeten. Selbst also wenn Raffael diese Männer nur als die gesetzgebenden Tonlehrer ihres Volkes aufgefaßt hätte, würde ihre Darstellung in der Schule von Athen nicht bloß zulässig, sondern geradezu geboten erscheinen. Hierzu kommt nun noch, daß man die Tonlehrer in Griechenland als die Führer und Erzieher der Jugend wie die Musik als die große Menschendbildnerin und Ordnerin der Welt ansah. Ihre Wirkungen in dieser Beziehung wurden so hoch veranschlagt, daß Plato (Republ. IV) behauptet, die Einführung einer neuen Tonart vermöge einen ganzen Staat in Gefahr zu bringen, denn nirgends veränderte man die Tonarten, ohne daß die wichtigsten Gesetze im Staate mit verändert würden. Aristoteles (Polit. VIII) endlich empfiehlt bei der Erziehung der Jugend vornehmlich die dorische Tonart, weil aus ihr ethische Melodien hervorgehen und weil sie am meisten den Charakter der Ruhe und sittlichen Würde besitz. Männer aber, die gleich Terpander, Pythagoras und Aristagoras die Gesetze einer Kunst feststellten, die man solcher Einflüsse auf das allgemeine Wohl für fähig hielt, verdienen sicherlich einen hervorragenden Platz in einer Schule von Athen. Wollte man sich an die den drei genannten Tonlehrern von mir im Bilde zugesprochene Altersfolge stoßen, die allerdings einen chronologischen Fortgang von oben nach unten voraussetzt, während doch Raffael eine, auch durch die Treppe verfinnbildliche Altersfolge von unten nach oben scheit haben darstellen zu wollen, die sich namentlich in der Mitte durchgeführt erweist, da wir hier ein Emporgehen von Heraklit, als dem Philosophen einer älteren Zeit, zu Plato und Aristoteles erblicken, so sind auch solche Bedenken leicht zu zerstreuen. Niemand wird voraussetzen, daß Raffael nach einer Schablone oder als Dogmatiker gearbeitet habe, sondern man darf eher annehmen, daß er sich überall, wo es ihm paßte, die künstlerische Freiheit vordehielt, nach Gutdünken zu verfahren, daher auch einmal in der Altersfolge die umgekehrte Richtung einzuschlagen. Dies geschieht selbst schon auf den Stufen, denn der auf diese hingelagerte Diogenes ist jünger als der obenstehende Plato. In einer solchen Meinung bestärkt mich aber ferner die zu der Gruppe der Naturforscher gehörende Gestalt des Ptolemäus. Der große Ägypter steht, obwohl später wie Aristoteles geboren, am Fuße der Treppe. Warum aber sollte, was auf dem rechten Flügel des Bildes möglich war, sich der Meister nicht auch auf dem linken Flügel gestattet haben?

So fügt sich denn alles zum harmonischen Ganzen. Wie der Gott der Musen in unserem Bilde auf die musischen Künstler hindeutet, die sich als eine Gruppe von Dichtern und als eine Gruppe von Musikern zu seinen Füßen ordnen, so dezeugt die auf dem entgegengesetzten Flügel des Gemäldes befindliche Statue der Pallas Athene die Anwesenheit der Mathematiker, Astronomen, Geographen und der sich ihnen anschließenden Architekten und bildenden Künstler. Erhaben aber über diese wie über jene erblicken wir die Philosophen, als die Vermittler zwischen den Gegensätzen und geführt von den berühmtesten Vertretern der zwei von Alters her einander ergänzenden Geistesrichtungen, von Plato und Aristoteles, die uns durch ihren zweifach verschiedenen Hinweis — hier auf das, was über uns, dort auf das, was unter uns ist — verfinnbildlichen, daß nicht die eine oder die andere Weltanschauung, sondern beide in ihrer Verschmelzung erst den Geist der Menschheit in seiner Totalität bedeuten.

Das Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung.

Mit Illustrationen.

Allgemeine Uebersicht. — Englands Porzellane und Fayencen.



inmal noch ist es der französischen Staatskunst und dem immer noch glänzenden Prestige des französischen Namens im Verein mit den lodenden Reizen, welche die unvergleichliche Seinestadt bietet, gelungen, die Völker des Erdballs zu einem Rendezvous auf dem Marsfelde zu vereinigen. Wenn nicht alle Anzeichen trügen, zum letzten Male Die trüben Erfahrungen, welche man im Jahre 1873 in Wien gemacht hat und die in ihren materiellen Folgen noch heute nicht verwunden sind, haben sich in Paris in einem noch größeren Maasstabe wiederholt. Trozdem man auf allen überflüssigen Schmuck, auf alle die freundlichen Annehmlichkeiten, welche die Wiener Weltausstellung vor allen ihres Gleichen auszeichneten, verzichtet hatte und trotz eines beispiellosen Fremdenzuflusses auf der anderen Seite schließt auch die Pariser Weltausstellung mit einem Deficit ab. In dessen würde die Frage der Rentabilität bei einem Unternehmen, welches die Fortschritte der civilisirten Menschheit innerhalb eines bestimmten Zeitraums in einem leicht zu überschauenden Gesamtbilde wieder spiegeln soll, eine nebensächliche sein, wenn sich der ideelle Nutzen einer Weltausstellung überhaupt unzweifelhaft nachweisen ließe und insbesondere einer solchen, die kaum ein Lustum nach der leztvorausgegangenen in Scene gesetzt worden ist. Denn die Weltausstellung von Philadelphia kann als solche nach ihren Resultaten nicht in Betracht kommen.

Freilich haben die Franzosen nach Kräften das Ihrige gethan und ihre guten Freunde, die Engländer, haben ihnen redlich darin beigestanden, die Wiener Weltausstellung zu ignoriren, schon indem sie die Zeit von 1867—1877 als die Epoche fixirten, aus welcher die einzuschickenden Kunstwerke herrühren durften. Die lezten vier Jahre sind weder für die Kunst noch für die Kunstindustrie in Europa sehr ersprießlich gewesen. Der große Aufschwung, den die französische Historienmalerei nach amtlichen Versicherungen während dieses Zeitraums genommen haben soll, erweist sich bei schärferem Zusehen als eitel Schall und Rauch. Das riesige Aufgebot großer Historienbilder vermag uns über die Thatsache nicht hinwegzutäuschen, daß die französische Malerei ihre genialsten Vertreter durch den Tod verloren hat und daß sich unter dem jüngeren Nachwuchs viel Talente befinden, aber kein Genie, das sich zum Träger einer neuen künstlerischen Bewegung qualificirt. Auch die besten Leistungen der englischen Kunst, die übrigens niemals einen großen Stil gefunden hat, fallen nicht in die leztverfloffenen vier Jahre. Wenn uns trotz-

dem die englische Kunst als eine völlig neue Erscheinung entgegentrat, so ist das nicht ihrer neuesten Produktion zu danken, sondern nur dem Umstande, daß noch niemals, weder 1873 in Wien, noch in den Londoner Jahresausstellungen, eine so außerordentliche Zahl von Gemälden, die meist dem Prioatbesitze entflammten, besaamen war. Keine zweite Ausstellung auf dem Marsfelde ist mit solchem Raffinement zusammengestellt und arrangirt, wie die englische. Indem der Prinz von Wales an die Spitze der englischen Ausstellungskommission trat, gab er damit seinen Sympathieen für Frankreich einen demonstrativen Ausdruck. Frankreich beeifzte sich, denselben dadurch zu erwidern, daß es England die vornehmsten Plätze des Ausstellungsgebäudes auf dem Marsfelde, die ganze rechte Hälfte der Ehrengalerie und überdies so viel Platz einräumte, wie die übrigen Nationen insgesamt einnehmen. England hat sich diesen Vortheil zu Ruze gemacht, und eine Ausstellung zu Stande gebracht, die von langer Hand und mit der größten Sorgfalt, selbst mit strenger Kritik vorbereitet, die französische in den Schatten stellte. Durch diese Ausstellung hat England zum ersten Male in einem imponirenden Gesamtbilde die gewaltigen Fortschritte gezeigt, die seine Industrie in dem letzten Jahrzehnt gemacht. Wir sehen mit Staunen ein riesiges Stück Arbeit, das sich so ziemlich im Stillen vollzogen — denn Englands Kunstindustrie hat um ihrer hohen Preise willen bislang noch keine dominirende Stellung auf dem Weltmarkt gewonnen, — wir sehen einer Industrie gegenüber, die alles umfaßt, was andere Nationen erfunden oder was sie Originelles gehabt. Auf zwei wichtigen Gebieten, auf dem der Glasindustrie und der Keramik, hat England die französische Industrie geschlagen, auf vielen anderen Gebieten ist England ihr ebenbürtig geworden oder in gefährliche Nähe gerückt. Mit einem Worte: die bisherige Alleinherrschaft der französischen Kunstindustrie ist gebrochen. Das ist das wichtigste Ergebnis der Pariser Weltausstellung, ein Ergebnis, welches die Franzosen selbst, die auf ihren Vorreibern ausruhen zu können glaubten, am wenigsten vermuthet haben.

Mit den Ausstellungsbauten, insbesondere mit dem vielberufenen Trocadero-palast, haben sie ein entschiedenes Fiakoo gemacht. Das äußere Arrangement der Ausstellung war, soweit es den Franzosen zur Last fiel, mit einer geradezu beleidigenden Nonchalance getroffen worden. Wasser und frisches Grün, die ersten Lebensbedingungen für den Wanderer in der Wüste des Marsfeldes und des Trocadero's, fehlten so gut wie ganz, und in der dekorativen Ausstattung ihrer eigenen Abtheilungen sind die geschicktesten Komödianten der Welt selbst von den verachteten Deutschen und von diesen am meisten geschlagen worden.

Wenn der Löwenantheil an dem ersten Siege über Frankreichs Industrie England gebührt, so darf in zweiter Linie Oesterreich den Ruhm beanspruchen, Frankreich in verschiedenen Zweigen des Kunstgewerbes überflügelt zu haben. Das Urtheil über den soliden, weil auf rationaler Basis begründeten Aufschwung, den Oesterreichs Kunstindustrie seit der Wiener Weltausstellung genommen, würde noch günstiger ausfallen, wenn das Bild, welches uns die österreichische Abtheilung entrollt, ein vielseitigeres und umfassenderes gewesen wäre. Einige wichtige Zweige der österreichischen Industrie, z. B. die Möbel-fabrikation, waren schwach vertreten, und auch sonst war die Btheiligung keine allzu rege. Endlich that das unoortheilhafte Arrangement der österreichischen Ausstellung und der Mangel an Licht ihrer Gesamtwirkung erheblichen Abbruch. Aber trotzdem ließ sich deutlich erkennen, daß der bildende und veredelnde Einfluß des österreichischen Museums und das präcise Zusammenwirken der Fachschulen überall die erfreulichsten Resultate ge-

zeitigt haben. Sie zeigten sich auf der Ausstellung besonders in der Lederwaaren-, Spitzen- und Glasindustrie und in den Drechselarbeiten.

Die Kunst Oesterreich-Ungarns konnte naturgemäß kein so harmonisches Bild entrollen. Sie war dagegen desto vielseitiger und reicher an verschiedenartigen künstlerischen



Zhensase von Minton & Co. in Stoke upon Trent.

Ornament eingegraben mit silbernen und gelben Ornamenten, pâte-sur-pâte, Malerei von G. S. L. O.

Individualitäten als die jedes anderen Landes. Von dem heimischen Stamm, der immer noch fest in der Wiener Akademie wurzelt, haben sich Ausläufer in alle Welt verzweigt. Keine zweite Künstlerchaft hat eine so starke Aneignungsfähigkeit für die Eigenarten und den künstlerischen Stil fremder Nationen an den Tag gelegt. Trotzdem ist aber die Kunst Oesterreich-Ungarns ebenso reich an originalen Talenten, an self-made men, die ihre Kraft aus dem nationalen Boden gezogen haben. Neben Männern, die aus den Schulen

von Brüssel und Antwerpen, München und Düsseldorf hervorgegangen sind oder die den Einfluß der französischen Kunstweise erfahren haben, begegnen wir Originalen, um nur zwei zu erwähnen, wie Matejko und v. Angeli.

Daß Oesterreich nach den reichen Erfahrungen der Wiener Weltausstellung und nach den systematischen Anstrengungen, welche unter der Regide des Staates und unter Führung zahlreicher, theoretisch und praktisch thätiger Lehrer auf die Pflege des Kunstgewerbes gerichtet waren, einen merkliehen Aufschwung nehmen würde, war vorauszusehen. Völlig überraschend und unerwartet kamen hingegen die eminenten Fortschritte, welche die japanische Industrie über Wien hinaus gemacht hat. Es ließen sich 1873 und später gewichtige Stimmen vernehmen, welche der japanischen Industrie aus ihrer Verührung mit der europäischen Unheil weissagten, welche bereits gewisse Anzeichen des Verfalls erkennen wollten. Diese Stimmen sind durch die japanische Ausstellung auf dem Marsfelde, welche die Wiener ganz und gar in den Schatten stellte, glänzend widerlegt worden. Die Wiener Ausstellung wurde der Initiative und dem Zusammenwirken von Privatindustriellen verdankt; an die Spitze der Pariser hat sich die japanische Staatsregierung gestellt, welche nicht bloß die Mittel dazu hergab, sondern auch für eine ebenso glänzende wie systematische Repräsentation ihres Kunstgewerbes sorgte. Aus diesen Gründen läßt sich nun freilich nicht entscheiden, ob die japanische Industrie innerhalb eines Zeitraums von vier Jahren solche Fortschritte gemacht hat, wie sie uns namentlich in der Bronze-technik entgegengetreten, oder ob nur der erhöhte Glanz und das bei der Auswahl des Besten beobachtete Raffinement den Gesamteindruck so bedeutend über das frühere Niveau erheben. An der Thatsache aber, daß die japanische Industrie ihre Originalität nach wie vor bewahrt hat und, unbeirrt von europäischen Einflüssen, nach den alten Prinzipien weiterarbeitet, läßt sich jedenfalls nicht rütteln.

Bei der Abnormität ihrer Preise wird die englische Kunstindustrie in praxi der französischen vor der Hand nicht so gefährlich werden wie die belgische, die fast schon auf allen Gebieten erfolgreich mit ihr rivalisirt. Besondere originelle Züge vermiffen wir freilich in ihr. Sie ist völlig aus der französischen erwachsen, aber sie hat sich ziemlich frei gehalten von den Hyarrieren und den crassen Ausschreitungen, die uns auf Schritt und Tritt in den französischen Galerien verlegen. Ein ungemein vortheilhaftes Arrangement, das zum Theil auf dem Prinzip der Placierung des Gleichartigen in geschlossene, einheitlich decorirte Zimmern beruht, hat auch viel dazu beigetragen, die belgische Ausstellung in ein vortheilhafteres Licht zu setzen als die französische. Viel unabhängiger als die Industrie ist die belgische Kunst. Sie ist freilich längst von der dominirenden Höhe herabgestiegen, die sie in den vierziger Jahren unseres Jahrhunderts eingenommen. Watteau und die beiden de Brienot sind kaum schwache Echo's von Gallait, de Viefoe und Leps. Aber sie stehen doch im bewußten Gegensatz zur modernen französischen Schule auf dem Boden der heimischen Tradition, ebenso wie Belgiens beste Gemalter Willems und Madou. Stevens, der diesen beiden freilich noch überlegen ist, ist so spezifisch pariserisch, daß er kaum noch zur belgischen Kunst zu rechnen ist. In Verlat besitzt dieselbe ihr originellstes Talent, das sich erst jetzt zu seiner vollen Blüthe entfaltet hat.

Während die italienische Malerei mit wenigen Ausnahmen unter dem faszinirenden Banner Frankreichs steht, folgt die Plastik und die Kunstindustrie, die kaum von einander zu trennen sind, nach wie vor einem nationalen Zuge. Auf dem Gebiete des Schmucks und der Decoration jeglicher Art dominiert die italienische Kunstindustrie wie früher. Einen

Anlauf, höhere Zweige zu kultiviren, die über das Gebiet der Quincaille hinauswachsen, hat sie nicht genommen. Saloiati's Glas- und die römischen Marmormosaiken haben schon in Wien ihre verdiente Würdigung erfahren.

Die übrigen Länder Europas spielen sowohl auf dem Gebiete der Kunst als auf dem der Kunstindustrie eine untergeordnete Rolle. Einige von ihnen, wie Dänemark, Rußland und die Schweiz, treten zwar mit gewissen Spezialitäten auf den Weltmarkt, die zum Theil aus nationalen Industrien hervorgegangen oder auf Naturproducte gegründet sind; aber die Ausbildungsfähigkeit dieser Spezialitäten ist meist eine begrenzte. Viele haben ihre Höhe längst erreicht, viele sogar bereits überschritten. Was insbesondere Rußland anbetrifft, so ist für die Beurtheilung seiner Ausstellung der Krieg in Anschlag zu bringen, der viele Industrielle, besonders die nationalrussischen, fern gehalten hat. Die in Rußland ansässigen Deutschen waren so stark vertreten, daß sie fast die Majorität der Aussteller bildeten.

Die deutsche Industrie hat sich bekanntlich an der Weltausstellung nicht betheiliget. Seit dem Unkenrufe aus Philadelphia, der gerade dort um so weniger berechtigt war, als die dortige deutsche Ausstellung unter den obwaltenden Verhältnissen ein ganz falsches Bild von dem Stande des deutschen Kunstgewerbes gab, ist sie zum Aschenbrödel unter den Industrien Europa's herabgesunken. Schon aus Wien war sie nicht mit sonderlichen Ehren heimgekehrt. Obwohl von Seiten der Kunstgewerblichen Vereine und einzelner Staatsregierungen seither die redlichsten Anstrengungen gemacht worden sind, wagen wir nicht zu behaupten, daß das Urtheil, das man in Paris bei einer erfolgten Betheiligung über die deutsche Industrie gefällt hätte, günstiger ausgefallen sein würde. Es giebt ja immer noch einige Zweige, deren Kultur in Deutschland so hoch steht, daß kein anderes Land ihm gleichkommt; aber diese Zweige — es sind vornehmlich die Leinen- und Eisenindustrie, der Del- und Buntdruck — gehören nicht in das Gebiet der Kunstindustrie, die uns hier allein beschäftigt. Die politischen Sorgen, welche die Centralregierung des deutschen Reiches bisher in Anspruch nahmen, sind jetzt schwerer als je zuvor geworden, und es wird aller Voraussicht nach noch eine geraume Zeit dauern, bis die preussische Staatsregierung eine so großartige Förderung der kunstgewerblichen Interessen in ihr Programm aufnehmen wird, wie sie Oesterreich in dem letzten Jahrzehnt gesehen. Die deutsche Kunst, deren Betheiligung noch in letzter Stunde unter den schwierigsten Verhältnissen ermöglicht wurde, hat ihre Mission mit Ehren vollendet. Es bot sich dabei noch Gelegenheit zu zeigen, daß die Deutschen wenigstens auf einem Gebiete, auf dem des dekorativen Geschmacks, alte Scharten ausgeweht. Die Decoration des deutschen Salons, die sich an die auf der letzten Münchener Kunstgewerbeausstellung gemachten Erfahrungen angeschlossen, war die glänzendste und stilvollste, welche man auf dem weiten Marsfelde zu sehen bekam.

Der Orient, der in Wien eine so heroische Rolle gespielt, ist in Paris ganz in den Hintergrund getreten. Mit dem Niedergang der politischen Macht gehen auch die nationalen Kulturen ihrem Untergange entgegen. Was uns in den Bajaren und Paolis auf dem Trocadero geboten wurde, war fast ausnahmslos gewöhnliche Duzendwaare, deren orientalische Provenienz obenein recht zweifelhaft war. Der Trödel, der dort zum Verkauf auslag, mochte zum größten Theile aus der Rue du Temple und ihrer Umgebung stammen. In der Galerie du travail, wo die kleinen Industrien ihre Stiege aufgeschlagen hatten, wurden emsig die niedlichen Säckelchen bemalt, emailirt und ver-

golber, die später auf dem Trocadero von Marokkanern und Tunesen in ihrer Nationaltracht feilgeboten wurden.

Von der bedeutenden Rolle, die Japan in Paris gespielt, haben wir schon gesprochen. Neben ihm wußte von den asiatischen Ländern nur noch Indien die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Der Prinz von Wales hatte die kostbaren Gaden ausgestellt, welche ihm auf seiner Reise durch Indien 1875—1876 von den Sultänen und Vasallensfürsten überreicht worden waren. Sie bildeten ein reiches wohl assortirtes Museum, das uns einen vollständigen Ueberblick über die mannigfaltigen Zweige der aus uralten Traditionen ruhenden Kunstindustrie Indiens gewährte. Trotz der großen Anstrengungen und der nicht geringen Kosten, welche China auf die äußere Repräsentation und Dekoration verwendet hatte, gelang es dem Reiche der Mitte nicht, die Thatsache einer völligen Stagnation seines Kunstgewerbes zu verbergen.

Porzellan, Fayence und Glas vertreten die glänzendste Seite der englischen Kunstindustrie. Hier zeigt sich die enorme Aneignungsfähigkeit und Findigkeit des englischen Geistes am unverkennlichsten. Es giebt absolut nichts mehr, keinen Stil, keine Manier und keine Unmanier, keine Fabrikationsmethode, die unverfucht geblieben ist. In der Imitation des alten venetianischen Glases wetteifern die Engländer mit Salvati, in der Imitation von Edelmetallen in Glas mit Candiani in Venedig, im Genre *Porcelaine* mit *Hardiget*, in großen Porzellanvasen und in dem *Pâte-sur-pâte*-Porzellan mit der *Sèvresmanufaktur*, und fast überall sind ihre Bemühungen vom besten Erfolge gekrönt.

Die *Potteries* von Staffordshire, insbesondere *Wedgwood* und die *Mintons*, haben nach wie vor die Führung auf dem weiten Gebiete der *Faiences*. Seit es den *Mintons* gelungen ist, den besten Porzellanmaler der *Sèvresfabriken*, *Mr. Solon*, der während des deutsch-französischen Krieges nach England ging, dauernd an sich zu fesseln, haben sie insbesondere die französische *Pâte-sur-pâte*-Malerei bei weitem überflügelt. Vasen, wie z. B. die etwa drei Fuß hohe olivengrüne, welche das Prachtstück der Ausstellung der *Mintons* bildete (S. 17), gehen aus *Sèvres* nicht mehr hervor. Voll und scharf, wie aus der durchsichtigen weißen Fläche herausgeschliffen, heben sich die zierlichen, mit unergleichlicher Grazie gezeichneten Figürchen aus dem farbigen Grunde ab, ohne daß die Grundfarbe des Gefäßes in das Weiße der aufgetragenen Malerei hinübergeflossen ist, aber auch ohne daß die ungemein zarten Umriffe der Figuren hart und edig geworden sind. An diesen beiden Fehlern leiden selbst die Mustereemplare, die aus den letzten Jahren in dem neuen Museum in *Sèvres* ausgestellt sind. Ebenso ist es den *Mintons* gelungen, dem berühmten *bleu de Sèvres* sehr nahe zu kommen.

Leider werden diese verschiedenen Imitationsversuche nicht immer von einem guten Geschmack geleitet. Mit den Fabrikationsmethoden werden zugleich auch die Formen nachgeahmt, und auch darin sucht der Engländer seine Vorbilder bis in ihre schlimmsten Extravaganzen zu übertreffen. So sehen wir z. B. an den Henteln einer kobaltblauen, mit bronzenen Trophäen geschmückten Porzellanvase, die aus den Fabriken der *Mintons* stammt, zwei ebenfalls in Bronze gegossene römische Krieger in vollster Waffenrüstung gefesselt, welche alle Kräfte anspannen, um ihre Ketten zu brechen; auf dem Dedel ächzt der gefesselte Prometheus unter den Schnabelhieben des olympischen Adlers und um den Fuß des auch sonst reich mit Gold verzierten Gefäßes ringelt sich eine silberne Schlange.

Somit haben die *Mintons* keine neuen Spezialitäten in das Gebiet ihrer Imitationen

hineingezogen: sie bilden mit alter, schon in Wien bewunderter Virtuosität und mit dem feinsten Verständniß für die charakteristischen Farben indische und persische Fayencen, italienische Majoliken, Pallas und die gelblichen Henri-Deux-Gefäße nach, die um der Seltenheit der Originale willen auch in der Imitation das Entzücken aller Fayencensammler bilden.

Obwohl der Wintons für ihre Majoliken in italienischer Manier und für ihre bemalten Teller ausgezeichnete Künstler zur Hand sind, welche die Grazie eines Watteau und eines Boucher ebenso treu und charakteristisch wiedergeben wissen wie den lecken Humor eines Teniers und die keusche Anmuth eines modernen englischen Malers, so übertrifft sie dennoch an Größe und Selbstständigkeit der Auffassung Mr. Allen, der für Wedgwood Majoliken malt, welche an die besten der unter dem Einflusse des raffaelischen Stiles stehenden italienischen Muster erinnern. Die Spezialität Wedgwood's, die aus mattglänzender Vitreuit (Jaspis-)Masse hergestellten Vasen mit weissen Reliefs, erfreut sich nach wie vor eines liebevollen Kultus. Man findet sie vornehmlich in vier Farben: in schwarz, olivengrün, hellblau und lichtgrau. Als Muster dienen ausschließlich antike Gefäße, griechische und etruskische, und besonders ist es die Portlandvase, diese *pecco de resistenza* aller englischen Fayence- und Glaswaarenfabrikanten, die in den verschiedensten Farben nachgebildet wird. Neuerungen hat man auch hier nicht versucht, obwohl sie, namentlich in der süßlichen und eleganten, an das *promier Empire* erinnernden Formgebung und Zeichnung der meisten Figuren nachgerade wünschenswerth wären. Man hat nur versucht, die Jaspismasse auch für dekorative Zwecke zu verwenden, indem man die einzelnen Felder eines eichenen Schramks mit Glasflütern mit hellblauen Platten belegte, aus denen sich weiße Vasreliefs mit Scenen aus Chaucer, Milton und Shakespeare heben, welche C. Toft mit Grazie und Lebendigkeit modellirt hat. Es läßt sich indessen nicht leugnen, daß diese zahme Dekorationsmanier in einer Zeit, wo die ungebrochene Farbe von allen Seiten wieder in ihr Recht eingesetzt wird, einen sehr altväterischen Eindruck macht. Ueber diese subtile Technik tragen die bemalten und emaillirten Fliesen, die zu großen Gemälden zusammengesetzt werden, den Sieg davon. Winton, Holkins u. Co., deren Fabrik sich ebenfalls in Stoke-upon-Trent befindet, beschäftigen sich ausschließlich mit der Herstellung solcher Fliesen für Fußböden und Wandbekleidungen, glafirte und unglafirte, mit Reliefs und einstuftigen Malereien. Die Annezienslust der Engländer hat bei der Wahl der Vorlagen für Gemälde, die aus solchen Fliesen zusammengesetzt sind, sogar deutsche Motive nicht verschmäht. So sieht man in der Ausstellung der zuletzt genannten Fabrik eine Bekleidung für die Wand über einem Kamin mit der Knaus'schen Madonna, die in großem Maßstabe auf den weissen Grund in einem schönen, goldbraunen Tone aufgetragen ist.

Doch sind diese Thongemälde trotz ihrer großen Ausdehnung immer noch beschäidene Epicerien gegen die ungeheuerlichen Leistungen der Franzosen auf diesem Gebiete. An einer der äußeren Wände der Kunsthalle ist, um zugleich seine Wetterfestigkeit zu erproben, ein kolossales, etwa zwölf Fuß hohes und fünfunddreißig Fuß breites Gemälde angebracht, das aus ca. 1500 Platten zusammengesetzt ist. Es stellt eine Jagd in natürlichen Farben dar, sehr bunt, aber von einer Farbenpracht und -tiefe, die von den Engländern noch nicht erzielt worden sind. Die Verfertiger dieses Monstrums heißen Groll und Mortereau.

Damit sind wir in das Gebiet der Monstrositäten gerathen, die auch innerhalb der englischen Porzellan- und Fayenceindustrie recht reichlich gedeihen sind. Was die österreichische Kunstindustrie und auch zum größeren Theil die italienische vor den übrigen

ausgezeichnet: der Geschmack, und was in beiden so zu sagen als Grundton anklingt: die Grazie, scheint der englischen ganz zu fehlen. Wenn trotzdem überwiegend das Gute getroffen ist, wenn trotzdem aller Orten das Graziose und das Gefällige unserm Auge schmeichelt, so erscheint das nicht als das Produkt eines bewußt schaffenden Geistes, sondern es ergibt sich vielmehr als das Resultat einer intelligenten und rührigen Nachahmungslust, die alles Erreichbare in den Kreis ihrer Thätigkeit zieht, das Schöne wie das Groteske, das Klassisch Einfache wie das Bizarre, das Elegante wie das Schwerfällige und Plump. Schon auf der Wiener Weltausstellung wurde mit Recht Klage geführt über die Bizarrieren der englischen Porzellanmaler und Modelleure. Die Pariser Ausstellung hat wieder reichliches Material für die *chamber of horrors* geliefert. So sehen wir z. B. in der Wedgwoodausstellung, die verhältnismäßig noch den reinsten Geschmack repräsentirt, ein Porzellanferoico, auf dessen Teller der Maler herbitlich gefärbte Blätter wirt gestreut hat, gelbe, häßliche Blätter, die verschrumpft und zusammengerollt sind, als hätte sich eine Raupe oder ein anderes häßliches Gewürm darin vertrocknet. Bei Danell and Son, einer der renommitesten Firmen, sieht man einen weißen Teller, der mit einem vergoldeten Randstrich eingefast ist, über den ein plastisch dargestellter Erdbeerstrauch in Naturfarbe hinauswächst. Ein anmuthiges Pendant dazu bildet ein Saucenlöffel, dessen Kelle im Innern ganz dicht mit grünen Blättern bemalt ist. Ein Trinkferoico der Campbell Bric and Tlle Company aus Eisenporzellan, auf dem wir die Hauptfiguren und die roten der beliebtesten Melobien aus „La fille de Madame Angot“ sehen, fällt neben solchen Ungeheuerlichkeiten nicht weiter auf.

Die Royal Porcelain Works in Worcester haben sich neben dem weiteren Kultus ihres Eisenporzellans, das übrigens von Wedgwood und andern in gleicher Güte fabrizirt wird, auf japanische Imitationen gelegt. Die Plumpheit der Formen haben sie glücklich erreicht, aber nicht die bestirrende Grazie der goldenen Ornamente, die sich auf den Originalen mit dem goldlichen Grundton der Gefäße zu einer entzündenden Harmonie vereinigten.

Noch ungeheuerlicher als die Verirrungen der Porzellanmaler sind die der Terrakotta-warenfabrikanten, die ihr Material zu den seltsamsten Experimenten mißbrauchen. Das Kolossale hat für sie den größten Reiz. Der eine stellt eine mächtige sechs Fuß hohe Fontaine aus, welche von einer Satyrherme getragen wird, um die sich zwei nackte Knaben herumjagen. Doulton and Co. haben den Garten, der sich im Pavillon des Prinzen von Wales befindet, mit einer andern spiralförmig gewundenen Fontaine geschmückt, die sechs Fuß hoch ist und sechs Fuß im Durchmesser zählt. Zwei und zwanzig Szenen aus der heiligen Schrift, die in irgend einer Beziehung zum Wasser stehen, z. B. Elifer und Rebekka am Brunnen, Christus und die Samariterin, sind an dieser Niesensfontaine, welche aus einer von den Doultons komponirten, eigenartigen Steingutmasse besteht, angebracht.

Der Naturalismus, der für die dekorative Kunst der Engländer charakteristisch ist, verläßt sie merkwürdigerweise bei der Nachbildung von Thieren, welche die Terrakotten- und Majolikenfabrikanten sehr beschäftigt. Da sahen wir eine Gruppe von drei kolossalen bengalischen Tigern, einen Affen, der auf einer Schildkröte reitet, Störche, Hunde aller Racen und andere Thierfiguren in Lebensgröße, denen aber so sehr jegliche Lebenswahrheit mangelt, daß sie wie ausgestopfte Bälge aussehen. Es fehlt auch nicht an thönernen Stühlen und Sesseln, in deren Monotonie ein erfinderischer Kopf einige Abwechslung bringen zu müssen glaubte, indem er einen knieenden Neger schuf, der auf seinem Rücken ein Sitzkissen trägt.

Wolff, Hofenberg.

Die Sammlung Delyett in Wien.



In den Sälen des Wiener Künstlerhauses strömen jetzt einheimische und fremde Kunstliebhaber zusammen, um Abschied zu nehmen von der dafelbst angestellten Galerie Delyett, welcher der Hammer des Auktienators bald die Nägel in den Sarg schlagen wird, und Aushau zu halten unter den toshbaren Stücken, die sie für sich erobern möchten. Delyett's eine Ausstellung erregt in dem platonischen Liebhaber, dem eine wohl gewählte und aufgestellte Väterfamilie nur als eine Summe von Kunstgenuss und nicht, wie den Kauflustigen, als ein Conglomerat zu machender Acquisitiven sich darstellt, inmer weltunübliche Vergänglichkeitsbetrachtungen; wir wollen daher das Bild der Galerie Delyett nicht so festhalten, wie es jetzt im Künstlerhause erscheint, sondern ihre schon jetzt verstreuten Stücke im Geiste noch einmal in den Räumen ver sammeln, welche sie noch vor Kurzem in geschmackvoller Anordnung zierten.

Der verorbene Vaurath Anton Ritter von Delyett war einer jener seltenen Liebhaber, die ein aufrichtiges und tiefgehendes Kunstbedürfnis, ein angebereuener richtiger Blick und eine von jeglicher Selbstüberschätzung freie Würdigung der Ansicht bewährter Kenner im Verein mit den erforderlichen Geldmitteln in den Stand setzen, wertvolle, ja kunstgeschichtlich wichtige Sammlungen anzulegen. Nicht mehr als ein Jahrzehnt hat er gebraucht, um seine Sammlung, die kein einziges mittelmäßiges Bild enthält und für die Geschichte der Wiener Kunst geradezu bedeutend ist, zusammenzustellen; allerdings war ihm dabei die für Wien allzeit beslagenwerthe Auslösung der Galerien Rathbar und Wffel, sowie der kleineren Sammlungen Gahagn, Gkmayer, Jellner, Wösch, Kelowrat und Koplan zu Statte gekommen. In den prächtig decorirten Räumen eines seiner großen Häuser am Schottenring war diese Galerie trefflich geordnet und aufgestellt; jedes Bild hing am rechten Orte und in richtigem Lichte, da eben beim Baue des Hauses auf die Kunstschätze, welche die Räume bergen sollten, Rücksicht genommen werden war. Wie sehr dieser Zustand die Wirkung der Bilder erhöhte, braucht nicht erst hervorgehoben zu werden; ein Eintrauf, wie ihn der Gauermaun-Salon — ein geliehenes decorirtes, mit acht Meisterwerken dieses Künstlers harmonisch geschmücktes Gemach — auch auf die nicht kunstverständigen Besucher hervorbrachte, ließe sich durch Nebeneinanderhängen derselben Bilder in einer öffentlichen Sammlung nicht erzielen. Auch die Totenbilder Makart's werden eine besonders glückliche Stelle finden müssen, um die große Wirkung nicht einzubüßen, welche sie in dem Raume, für den sie lempouirt worden waren, unabweirbar ausgeübt haben.

Die Bedeutung der Galerie Delyett war eine doppelte. Einerseits enthielt sie eine für eine Privatsammlung ganz ungewöhnlich große Anzahl von Hauptwerken mehrerer der namhaftesten modernen Künstler; andererseits bot sie eine Vertretung der Wiener Schule, wie sie hauptsächlich der wichtigen Meister Danhauser, Waldmüller und Gauermaun weder das Besondere, noch die Akademie, noch irgend eine andere Sammlung anzuweisen konnten. In Bezug auf die Wiener Kunst ist der Sammlung Delyett, wie sie sich jetzt im Künstlerhause präsentiert, wenigstens eine capitis diminutio maxima widerfahren. Der Sohn und Erbe des Gründers der Sammlung, den Familienverhältnisse nöthigen, dieselbe zu veräußern, hat nämlich, wie die Leser wissen, seiner Pietät und seinem Patriotismus in rühmlicher Weise dadurch Ausdruck gegeben, daß er unter dem Namen seines Vaters sechs erlesene Werke der Wiener Schule der kaiserlichen Gemälde-Galerie zum Geschenk machte. Diese Bilder sind heute bereits Anziehungspunkte in der der modernen Kunst gewidmeten Abteilung des Besondere, und ihr Kunstwert tritt in ihrer Umgebung um so deutlicher hervor. In der That gehört die von reinflau

Schönheitsgefühl und innigster Empfindung durchdrängte Komposition „Jakob und Rafael“, unsern Lesern in Jacoby's trefflichem Stich der Jahren vorgeführt, zu den aufregendsten Schöpfungen Nitzsch's; die Penikants „Prosser“ und „Kleberuppe“, deren Stiche in vorzüglichster Zeit fast in allen Wiener Bürgerhäusern zu sehen waren, sind wohl die besten Arbeiten Danhauser's und zählen zu den populärsten Werken des Wiener Genres; Waldmüller's „Christbefeuerung“ gehört zu jenen nicht allzu zahlreichen Bildern dieses hochbegabten und für Wien bahnbrechenden Meisters, in welchem Inhalt, Form und Farbe einander vollständig adäquat sind und an denen keinerlei Mangel den Genuß verflümmert; Gauermaun's berühmte „Schmiede“ ist unseres Erachtens das bestgemalte Bild dieses Künstlers, und daß Desregger's „Kertes Aufgebot“ den Höhepunkt in dem bisherigen Schaffen des Tiroler Meisters bezeichnet, braucht nicht erst gesagt zu werden. So ist, um einen guten Ausdruck des altdeutschen Rechtes zu gebrauchen, das Besthaupt aus der nachgelassenen Detsch'schen Sammlung bereits der kaiserlichen Galerie zugefallen; allein was von Werken der Wiener Schule übrig geblieben, ist noch immer so bedeutend, daß die Erwerbung der in dieses Gebiet gehörigen Bilder für das Belvedere ein Herzenswunsch aller an der Entwicklung der vaterländischen Kunst Antheil nehmenden österreichischen Kunstkenner ist. Koch enthält die Galerie Detsch Kuerling's „Orientalia“, ein äußerst populäres und für die Wiener Schule in toreritischer Beziehung gewissermaßen epochemachendes Bild; Danhauser's „Weinprobe“ und „Derpostliler“ wären gar willkommene Ergänzungen des Werkes dieses Meisters im Belvedere, und Raustl's „Großmutter“, Cykel's „Bettler“, sowie Fendi's „Kirchgang“ sind hübsche Beispiele zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Genres. Gauermaun würde im Belvedere in erschöpfendster Weise vertreten sein, wenn zu dem bisherigen Bestande die Schätze des Detsch'schen Gauermaun-Zalens hinzukämen. Das ländliche Genre, welches dieser Künstler auf dem Untergrunde von wahr und ungeschönt dargestellten Alpenlandschaften und im Verein mit meisterhaften Darstellungen der Thierwelt kultivirte, ist durch den „Dersbrunnen“, dann durch die „Alpe“, den „Eintrieb in den Stall“ und die „Heimkehr von der Hirschsjaag“ besonders ansprechend vorgeführt; das „Gewitter bei Zell am See“ besißt durch hohen landschaftlichen Reiz und unübertreffliche Naturwahrheit; die Thierstücke „Eber von Wölffen überfallen“, „Steinadler“ und „Verendender Hirsch“ zeigen die volle Meisterschaft des Künstlers auf diesem Gebiete. Ramentlich der am Ufer eines schäumendfließenden Alpensees zusammengesprochene Hirsch, welchen drei mächtige Adler gleich beutegierig und auf einander gleich eifersüchtig umstellt haben, um über ihn herzufallen, sowie er das brechende Auge geschlossen, müchden wir dem Belvedere erhalten sehen; ein Thierstück von so dramatischer, fast tragischer Gewalt und so intimer Innerlichkeit haben selbst die alten Meister dieses Faches nicht aufzuweisen; der ihm muß sogar der elegische „Tobte Schwan“ von Weenix im Haager Museum hinsichtlich der Kraft des Andersdes die Zegel streichen. Auch Waldmüller ist noch durch neun Bilder verschiedener Epochen glänzend vertreten; die Sammlung Detsch wäre in Bezug auf diesen Meister so ziemlich erschöpfend, wenn sie ein Porträt und ein Landschaftsbild desselben enthielte. Die Genrebilder „Nach der Schule“ und „Der Christmergen“ gehören zu den besten Leistungen des Künstlers auf diesem Gebiete, das er in so hervorragender Weise beherrschte; der „Tauschmann“, der „Gudastienmann“, die „Wangeljungfer“ und der „Brunnen in Zaorniva“ bezeichnen, nach Auffassung und Malweise, die Entwicklung Waldmüller's auf bemerkenswerthe Weise. Zwei große Blumenstücke bekunden, wie gewissenhaft der Künstler Naturstudien getrieben und wie sehr er der Farbe mächtig gewesen; diese reich und geschmackvoll arrangirten Bilder lassen ersehen, daß es nur dem Willen Waldmüller's abgegangen hätte, es auf diesem Felde den größten alten Meistern gleich zu thun. Ein besonderes Interesse haben diese Stillleben auch deshalb, weil man ihnen das Studium der alten Holländer ammerkt, durch welches Waldmüller auf autodidaktischem Wege sich von der toreritischen Impotenz der Zeit seiner Lehrjahre geheilt hat.

Auch abgesehen von der Wiener Schule, ist die österreichische Kunst in der Galerie Detsch durch Hauptwerke vertreten. Die prächtigen fünf Bilder von Karl Markl aus der vor- maligen Kopia'schen Sammlung, sind hinsichtlich der auß' seinste ausgeführten, meist mythe-

logischen Staffage und der duftigen, koloristisch reizvollen Landschaft wahre Wunderstücke dieses reichbegabten Künstlers, der sich von süßlicher Eleganz und gelockter, zu sehr ins Detail gehender Behandlung leider nicht hat losmachen können. Von Pettenlofen sind vier Bilder vorhanden, darunter der berühmte „Große ungarische Markt“ aus der Westlichen Galerie, welchen der Katalog des bekannten Kunsthändlers Kaefer, von dem die Auktion geleitet wird, nicht mit Unrecht als das reichste und vollendetste Bild des Künstlers bezeichnet. Dieses Hauptbild des Meisters wird an Virtuosität von dem „Kleinen ungarischen Markt“ fast noch überboten; es ist jabelhaft, welche Kraft der Stimmung mit wenigen Farbenstrichen erzielt werden konnte und welches Leben in den winzigen Figuren steckt. Daß solch' eine geniale Vergabung seit Jahren feiert, daß Pettenlofen, wie er uns kürzlich in Paris allen Ernstes versichert, wirklich glaubt, sich vorerst noch im Zeichnen üben zu müssen, ehe er wieder ans Malen gehe, kann den Kunstfreund nur mit tiefstem Bedauern erfüllen. Malart's Deckengemälde „Wein, Weib, Gesang“ und seine vier Deckenbilder „Die vier Tageszeiten“ sind von hehem koloristischem Reiz und glänzender dekorativer Wirkung. Es zeugt für das hohe Verständnis des Gründers der Galerie, daß er Malart durch solche Arbeiten vertreten haben wollte, bei denen es vornehmlich auf die elementare, sinnliche Wirkung der Farbe ankommt und bei welchen, wegen der fixen Distanz ihrer Erscheinung, auf Durchbildung der Form und auf den Geist der Komposition geringeres Gewicht werden darf. Der „Lieblingsspage“ Malart's, eine ziemlich ausgeführte kleine Skizze, ist koloristisch interessant. Für Matejko recht charakteristisch ist der „Alchimist“, ein figurenreiches Bild, das die scharfe Individualisierung der Köpfe, die lebendige Haltung der Gestalten und die prachtvolle Behandlung des Kostüms und Schmucks ausweist, welche man an den Arbeiten des polnischen Künstlers gewöhnlich zu bewundern hat. Von den Münchener Lehrerreichern ist Defregger, wie erwähnt, bereits ins Belvedere gewandert; Pausinger hat zu der Sammlung ein virtuos gemaltes Kandel Gewebe auf einer steilen Felswand und Kurzbauer die „Abgedrohtene Brautwerbung“, eines seiner reinsten Genrebilder, beigeleuert. Von Robert Kug finden wir die „Kirche in Eisenitz“, welcher der junge Künstler einen Teil seines raschen Erfolges zu danken hat; der in seiner Blüthezeit dahingeraffte hochbegabte Leutnant Schmitzen ist durch ein virtuos gemaltes, lebensvolles Bild „Schiffstreiber in der Romagna“ repräsentiert.

Auf die ausländischen Künstler übergehend, von denen die Galerie Delzell Hauptvertreter enthält, führen wir zunächst Oswald Achenbach an, welcher seinen „Strand bei Neapel“ (S. 100 — Nr. 145 Em.) unseres Erachtens in keinem seiner anderen Bilder überboten, ja kaum erreicht hat. Die große harmonische Linienführung, die treffliche Disposition der Objekte, die reizvoll kombinierten Lichteffekte des Mondes, dann eines von Felsen angesachten Feners und des von Nebelwolken halb umhüllten feuerpeinenden Berges im Hintergrunde, die poetische Gesamtwirkung endlich würden diesem Bilde in jeder Galerie moderner Meister eine Hauptanziehungskraft sichern. Von Andreas Achenbach finden wir die „Meberschwemme Wäldtwehre“, ein sehr großes, kräftig durchgeführtes und energisch gestimmtes Paradebild dieses Virtuosen; ferner das wundervoll beleuchtete, in der Luftperspektive unübertreffliche Seebild „Ceyla und Charebdis“, endlich eine große, wirkungsvolle Marine. Leffing's „Klosterbrand“, welchen Delzell der Arthaber'schen Sammlung entführt hatte, ist so bekannt, daß eine Erwähnung dieses Bildes genügt. Düsseldorf wird auch durch eine große, meisterhaft durchgeführte Landschaft aus dem bayerischen Hochgebirge von Leu, „Die Hals-Alm mit dem Küstlthurhorn“ vertreten. Die „Spicanten Kinder“ von Knaut, ein der Natur abgelaushtes Dorfbild, sowie seine „Kleine Zeichnerin“ geben, ohne gerade bedeutend zu sein, doch nach Steff, Darstellung und Malweise einen zulänglichen Begriff von der Art des Meisters. Von dem als „deutscher Reiffenier“ unseres Erachtens überschätzten Anton Seig ist der „Schützenkönig“, ein figurenreiches, virtuos gemaltes Bild, vorhanden. Die Schweiz ist glänzend vertreten. Zunächst durch Calame, dessen „Sturm im Walde“ an Großartigkeit der Auffassung und Kraft der Durchführung wenige Nebenbuhler in dem Werke des Meisters zählt; das riesige Bild (S. 152 — Nr. 216 Em.) ist den „Eichen im Sturm am Vierwaldstättersee“, der bekanntesten Zierde des Leipziger Museums, mehr als ebenbürtig. Die „Biehherde“ von Koller,

ein treffliches Bild, würde eine größere Anziehungskraft ausüben, wenn nicht die gleich zu erwähnenden Troyon's gefäßliche Nachbarn wären. Paulier endlich hat zwei auf das Feinste und Sorgfältigste durchgeübete Genre Darstellungen beigeleuert: „Sonntag Nachmittag“ und die „Trauerbotschaft“; das erstere wirkt durch naive Auffassung und Witzigen Humor nicht minder, als das letztere durch ergreifenden Ausdruck und psychologische Befreiung der Figuren.

An wirklich bedeutenden französischen Bildern ist außerhalb ihres Vaterlandes nicht bald eine Privatsammlung so reich gewesen, wie die Galerie Delzelt; um so prächtiger vier Diaz beifamnen zu finden, muß man aber selbst in Paris lange herumwandern. Die „Waldlandschaft“, die „Schlafenden Nymphen“, die „Favoritin“ und die „Nymphen mit Amoretten“ erschöpfen beinahe das Stoffgebiet des in Bordeaux geborenen romantischen Hidalgo's Diaz de la Peña, welchen die Franzosen mit Stolz zu den Übrigen zählen; die spielende, mit dem Pinsel zeichnende, alle Contouren verschmelzende, jede Form in Farbe tauchende und aus derselben herausmodellierende Malweise, die dem Künstler in seiner guten Zeit zu Gebote stand, bis sie zuletzt in Manierirtheit ausartete, finden wir in den erwähnten Bildern reichend ausgeprägt. Auch Troyon wird kaum in einer französischen Privatsammlung sich so präsentieren, wie bei Delzelt; daß die Luxemburg-Galerie nur ein einziges, noch dazu von der Mutter des Künstlers geschenkes Bild dieses Koryphäen der modernen französischen Kunst besitzt, klingt fast ungläublich. Delzelt's große Sturmlandschaft (S. 132 — Br. 196 Cm.) gehört zu den allerbesten Leistungen Troyon's auf landschaftlichem Gebiete; eine solche Kraft der Stimmung und eine solche Vollendung der Ausführung hat er nicht allzu oft wieder erreicht. Ebenso muß man die zwei lebensgroßen zusammengeoppelten Jagdhunde (S. 98 — Br. 132 Cm.) den bedeutendsten Thierstücken des Künstlers beizählen; die tiefe anatomische und psychologische Kenntniß dieser edlen Thiere ist an dem Bilde ebenso bewunderungswürdig wie die Leuchtkraft und das Leben der Farbe. Auch die übrigen drei Thierstücke Troyon's, Kühe und Schafe in landschaftlicher Umgebung, sind ganz vorzügliche Bilder, welche jeder Sammlung zur Zierde gereichen würden. Von den Franzosen ist noch Guillemin zu nennen, den ein trefflich gemaltes bäuerliches Genrebild aus dem Basentälchen vertritt, und Boutibonne mit einer seiner früher so beliebten Darstellungen aus dem beau monde: „Eislaufen im Bois de Boulogne“, ferner Fabey, von welchem wir eine virtuos gemalte Marine und ein wirkungsvolles Kircheninterieur finden, dann E. Roqueplan, dessen „Normännische Bäuerin“ ganz tüchtig durchgeführt ist, schließlich Felix Biem, der eine seiner oft wiederholten Ansichten von Constantinopel in brillanter Factur beigeleuert hat. — Von belgischen Malern ist Rabou, der berühmte Feinmaler, mit einem humorvollen, sorgfältigst ausgeführten Genrebild „Die Ertragsflaße“ vertreten, dann die trefflichen Thiermaler Verboedhoven und Berlat mit ausgedehneten Proben ihrer saltfam bekannten Leistungsfähigkeit, schließlich Willem's mit der aus der Sammlung Edmayer stammenden „Reconvalescentin“, einem der feinsten Genrebilder des Meisters, das durch seinen inlmen Reiz und die Kühle, auf einem silbergrauen Gesamnton hinstrebende Harmonie der Farbe an Terburg gemahnt. Antonio Kotta in Venedig, das Haupt der modernen italienischen Genremalerei, steht mit drei Bildern ein, von denen die große, figurenreiche „Kahnfahrt bei Venedig“ (S. 105 — Br. 172 Cm.) eines der bekanntesten Werke des Meisters ist. An Farbeneiz und Virtuosität der Durchführung steht es auch obenau; wir für unsern Theil aber ziehen seine kleinen, mit außerordentlicher, geradezu draßlicher Charakteristik gemalten Schilderungen aus dem Leben der kleinen Leute vor. Den Fischhüter, welcher im „Nonto da saro“, mit der tiefsten Miene eines berühmten Klinikers über einen geplagten Schuh vor der bekümmerten armen Eigenthümerin die letale Diagnose ausspricht, hätte Dickens nicht humoristischer erfinden können; das oft wiederholte Motio des Trunkenbolde, der von Weib und Kind aus dem Wirthshause gezerrt werden muß, ist unseres Erinnerns mit so packender Charakteristik und ergreifender Stimmung noch von Niemanden dargestellt worden, wie von Kotta in seinem Bilde: „Aus der Osteria.“

Daß wir in der vorstehenden Beschreibung kaum ein halbes Duzend Bilder der Sammlung wegen geringerer Nebenanz übergehen durften, mag einen Begriff von dem Kunstwerthe derselben geben. Wohin die Perlen alle rollen, wenn einmal die Schnur gelöst sein wird,

hebt dahin; wie die Verhältnisse in Wien heute liegen, ist leider nicht anzunehmen, daß viele Förderer bei uns bleiben. Hoffen wir zum Mindesten, daß die Meisterwerke der österreichischen und speciell der Wiener Kunst nicht in's Ausland wandern, sondern unseren öffentlichen Sammlungen eingereiht werden, welche in dieser Beziehung der Bevölkerung gar sehr bedürftig sind. Heutzutage giebt es, mit Ausnahme der Galerie Büchlmayer in Oesterreich keine Privatsammlung mehr, aus welcher zur Vertretung der einheimischen Kunst so mannigfaltige und erkene Werke für das Volk und die Akademie erworben werden könnten, wie aus der Sammlung Oeszel.

Wien.

Oskar Berggrun.

Kunstliteratur.

Histoire Générale de la Tapisserie dans les différents pays de l'Europe depuis le moyen âge jusqu'à nos jours. Texte par M.M. Jules Guiffrey, Eugène Müntz et Alexandre Pinchart. Illustrations exécutées sous la direction de M. Léon Vidal. Paris, Société anonyme de publications périodiques. 1879. Fol. Livr. 1—3.

Fon allen decorativen Künsten der prachtliebenden Renaissance ist die von ihr mit so besondrer Vorliebe gepflegte Kunstweberei wohl diejenige, deren Anfänge, Entwicklung und Nütze noch am wenigsten den Gegenstand kritischer Forschung, technischer Erklärung und ästhetischer Würdigung gebildet haben. Ein Werk, das, nach dem Obetenen zu schließen, diese Aufgabe unverrückt im Auge behält, hat schon deßhalb ein wahres Anrecht an das Interesse aller Kunstfreunde. Wir glauben dieß nicht besser beweisen zu können, als indem wir die Leser dieser Blätter in Stand setzen, die kritische Gewissenhaftigkeit, die strenge Methode, den Quellenreichtum der drei Verfasser selbst zu beurtheilen durch gedrungene Auszüge aus den drei ersten Heften der drei Abtheilungen des Werkes*).

Das Ganze wird nämlich in drei selbständigen Abtheilungen publicirt, von denen die erste den niederländischen, die zweite den französischen, die dritte den italienischen, deutschen und anderen Fabriken gewidmet ist. Die drei Abtheilungen erscheinen gleichzeitig in Lieferungen zu je 16 Seiten Text und vier photographischen, zum Theil farbigen, durch Photochromie hergestellten Tafeln, welche die kostbarsten und seltensten Wandteppiche darstellen. Auch der Text ist mit Teppichornamenten, Monogrammen, charakteristischen Vignetten u. dergl. aufs reichste ausgestattet. Die 25. (Schluß)-Lieferung wird ausführliche Namen- und Sachregister bringen.

Uebersetzen wir uns nun zuerst der Führung J. Guiffrey's, welcher den französischen Theil bearbeitet. Zu Beginn des Mittelalters kennen die Urkunden drei Gattungen von Webern (tapisiers). Die tapisiers sarrazinois scheinen nach den vorhandenen Beschreibungen orientalische Muster in einer den Teppichen von Smyrna ähnlichen Art, mit sammtartig haariger Oberflähe, gearbeitet zu haben. Neben ihnen erscheinen tapisiers nostros, welche deßhalb wahrscheinlich nur Wolstoffe erzeugten, Zarfweberei trieben oder grobe Tücher, halb aus Feinen, halb aus Wollfäden webten. Endlich werden tapisiers de hauts lisse genannt, jedoch nicht vor dem J. 1302. Dieser Thatsache gegenüber dürfte es kaum mehr gestattet sein, die alte Fabel nachzubeten, als hätten einige Frauenklöster dies- und jenseits des Rheines schon im elften, ja sogar im zehnten Jahrhunderte fürnliche Tapetenfabriken betrieben. Daß man damals schon die Wände behangen, soll nicht in Zweifel gezogen werden, jedoch kamen zu diesem Zweck wohl nur durchwirkte, schlichte Stoffe oder durch ausgenähte Figuren gezeigte Tücher in Verwendung. Ueberhaupt nöthigt die so häufig vorkommende uneigentliche Anwendung des Ausdruckes „tapisserie“ zu großer Vorsicht. Wir begreifen daher vollends, daß Guiffrey nicht ansteht, den um diesen Gegenstand gewiß hochverdienten Jubinal darüber

*) Die 4. bis 6. Lieferung, welche uns erst nach Abschluß dieses Aufsatzes angekommen sind, befallen wir einer späteren Besprechung vor.

zur Rede zu stellen, daß er immer und immer von einer *tapisserie de Bayoux* sprechen konnte, während ihn doch der Augenschein belehrte, daß diese höchst merkwürdige Schilderung der Eroberung Englands durch die Normannen kein Gewebe, sondern Plattstickerei auf Leinwand ist. — Von den angeführten drei Klassen von Webern mußten unseren Forscher die *tapisseries de haute lisse*, die Kunstweberei im eigentlichen Sinne des Wortes, selbstverständlich am meisten beschäftigen.

Wie uns die dritte Lieferung des Werkes lehrt, lassen sich in Arras Stühle für *haute lisse* erst im letzten Drittel des 11. Jahrh. nachweisen. Es ist sonach die Frage gestattet, ob die Tapeten (um die *tapisseries de haute lisse* kurzweg stets so zu bezeichnen) etwa gar nicht in Arras, wohl aber in Paris erfunden sind? Eine entscheidende Antwort auf diese wichtige Frage läßt sich nur durch irgend einen glücklichen archivalischen Fund erhoffen; vorderhand beansprucht Guiffrey bloß, den Pariser Arbeiter für denjenigen halten zu dürfen, der am frühesten die Kunstweberei betrieb.

Solcher Ueberraschungen, solcher Bedenken, die eben die Püdenhaftigkeit unserer bisherigen Spezialkenntniße aufdecken, regt das erste Kapitel noch mehrere an. Ist es z. B. nicht geradezu räthselhaft, daß das ganze Mittelalter nicht einmal den Ausdruck *tapisseries de basse lisse* zu kennen scheint, während solcher Teppiche doch genug verfertigt werden mußten, um von den andern, den *tapisseries de haute lisse* überhaupt sprechen zu können? Allein das Räthsel besteht: jene lassen sich erst Ende des 16. Jahrh. belegen, während diese schon 1302 nachweisbar sind. Wie läßt es sich ferner erklären, daß die reiche Residenz der Herzoge von Burgund, Arras, dieses Rom der Tapetenwirkerei, zur Feier einer festlichen Gelegenheit, 1325, in Paris Tapeten bestellt? Soll man annehmen, daß die einheimischen Weber schon damals dem höfischen und städtischen Luxus nicht zu genügen vermochten, oder gar die Vermuthung wagen, daß damals Arras überhaupt Kunstteppiche nicht zu verfertigen vermochte?

Die italienische Teppichweberei, der die zweite Lieferung unseres Werkes gewidmet ist, kann sich weitaus keines so nationalen Wachsthum's rühmen, wie die französische. Bei aller von jedem Kunstfreunde rückhaltlos getheiltten Verleibe für die gelegneten Gauen Hesperiens, kann der grünblinde Kenner des Landes, Eugène Müntz, den italienischen Webern keine hervorragendere als die dritte Stelle in der Geschichte der Teppichweberei anweisen: nach den Franzosen, nach den Hollandern. Diesen Rang jedoch wird ihr nach seiner inhaltsreichen und bereiten Darstellung Niemand abstreiten können. E. Müntz gewinnt uns sofort durch die umsichtige Kritik, mit der er allen bisher laubläufigen Ansichten über die Einführung der *tapisserie de haute lisse* in Italien entgegentritt, wobei dem früheren Mitgliede des archäologischen Instituts, das Frankreich in Rom unterhält, seine gelehrten Quellenstudien treffliche Dienste leisten. Dabei ist jeder schwerfällige Apparat, jeder Ballast von gleichbedeutenden Belegen in wahrhaft wohlthuernder Weise vermieden. Um, zum Beispiel, die von allen italienischen Schriftstellern wiederholte Ansicht, daß die Arazzi aus dem Orient stammen, zu widerlegen, verweist er ganz einfach auf diesen Ausdruck selbst; und, in der That, liegt es nicht auf der flachen Hand, daß die ältesten Erwähnungen von mit aufrechtstehendem Kettenbaum gewebten Tapeten uns schon durch den sie bezeichnenden Ausdruck nach Arras weisen? Unser Verfasser geht aber noch weiter; er warnt davor, den Ausdruck „Arazzi“ immer buchstäblich zu nehmen. Nach ihm irren Crowe und Cavalcofelle, wenn sie geüht auf eine Rote Morelli's zum Anonymus (p. 222) annehmen, es habe in Italien schon im J. 1335 Tapeten gegeben. Die Verantwärtung zu diesem Irrthum lag in einer Stelle aus Federici's *Memoria Trevigiana sullo oporo di disegno, Venetia, 1503* (I, p. 179—85), aus welcher die genannten Forscher folgerten, „*panni picti*“, „*panni theotonic*“ seien *tapisseries de haute lisse*. Geüht auf die Untersuchungen seines gelehrten Vorgesetzten von der *Gazette des beaux-arts*, de Montaignon, belehrt uns der Verfasser, daß mit diesen beiden Bezeichnungen nichts anderes als mit *Texte* sein sollte bemalte Keimwand gemeint ist, welche die zu theuern Gobelensier ersetzen mußte, und sich in Frankreich sogar bis in's letzte Jahrhundert nachweisen läßt.

Unser Autor spricht die Ueberzeugung aus, daß die Tapeten von Arras in Italien nicht früher als im letzten Drittel des 11. Jahrhunderts eingeführt worden, und beträgt diese

Behauptung durch einen von ihm aufgefundenen archivalischen Beweis ihrer damaligen höchsten Zellenheit: als Valentine Visconti, die Tochter des vornehmsten Adelsgeschlechtes Italiens im J. 1389 nach Frankreich geleitet wurde, wurden für die Kostbarkeiten ihrer Ausstattung 65.000 Goldgulden verordnet; Geschmeide und Stoffe von seltenster Schönheit waren aus nah und fern aufgebracht worden; aber auch nicht ein einziger Arazzo! Es sieht fest, daß die Arazzi noch während des ganzen 14. Jahrhunderts äußerst selten waren; im 15. Jahrhundert wurden sie immer geflüchteter, immer beliebter, so daß Leute vom Stande deren gar nicht genug besitzen konnten, ja nicht den geringsten Anstand nahmen, sie für irgend eine besonders feierliche Gelegenheit zu entleihen, wie es, um nur ein urkundliches Beispiel anzuführen, 1465 der König von Sicilien bei der Heirath seiner Tochter mit dem Herzoge von Mailand machte. Vist man überdies die Beschreibung jener Hesse, welche Paul II. 1462 in Viterbe abhalten ließ, deren Schilderung uns in des Papstes eigenhändigen Commentarien erhalten ist, so begreift man sehr wohl, wie ein Savanarela sich gegen die „mura dello case loro tutto coperte d'arazzo e di tappeti, e insino allo male tutto ornate“ erweisen konnte. Die Thatsache der frühen außerordentlichen Beliebtheit der Tapeten in Italien läßt sich nach alledem wohl nicht in Zweifel ziehen, und doch weist uns dieser verschwenderische Luxus ungleich weniger auf die Manufakturen des Landes als auf die Handelsverbindungen mit den flandrischen Kunstwebern hin, bürgt von Neuem für den äußerst regen Verkehr mit jenen Städten, die, selbst wenn es erwiesen würde, daß ihnen die Pariser Ateliers chronologisch den Rang ablaufen, ganz zweifellos den europäischen Markt ungleich mehr als diese beherrschten und behaupteten. Der Reichthum an neuen kulturgeschichtlichen Notizen, welche diese Fierlung bietet, bedarf nach den von uns beigebrachten Anzügen wohl keiner wiederholten Auerkennung. Müntz's Leistung hebt sich selbst, wie jede gediegene Arbeit. Es sei uns nur noch gleichsam im Vorübergehen gestattet, einer geschmackvollen Menographie Urbani de Gheltofs*) zu gedenken, der die Kunstwissenschaft den Nachweis verdankt, daß die ersten Arazzi in Brugg im J. 1421 von „Jehan de Bruggin e Valentino di Raz“ erzeugt wurden. Von diesen beiden Meistern deren jüngste Zeitgenossen und Nachfolger etwas später den meisten Werthstätten Italiens vorstanden, wollen wir uns zur dritten Fierlung unseres Werks hinüber führen lassen.

Die Geschichte der flandrischen Kunstweberei aus der Feder Alexandre Pinchart's ist nicht minder reich an neuen, für die Kunstgeschichte bedeutenden Erhebungen. Je bestimmter wir alle wußten, daß die Tapetenweberei aus den Niederlanden stammt, zuerst in Arras geübt wurde, desto unsicherer fühlten wir uns, sobald es sich um die genaue Angabe des Zeitpunktes ihrer Erfindung handelte. Da sind nun die authentischen Daten, die uns Pinchart bietet, eine erwünschte Bereicherung; wir wollen sie sorgfältig, wie Sparspennige sammeln ihrer viele geben einen Ducaten.

Die erste Erwähnung der *tapissories de haute lisse* von Arras geht nicht weiter als auf das Jahr 1367 zurück. Achtundfünfzig Jahre früher kauft die Comtesse Mahaut von Artois in der Hauptstadt der Grafschaft wohl verschiedenartige Tücher für ihren Hausbedarf, läßt jedoch zur Ausschmückung ihrer Wohnräume und mehrerer Kirchen Haus- und Wollteppiche aus Paris bringen (1309). In allen im Archiv des Departements du Calais, in Arras, aufbewahrten Rechnungen wird auch nicht eine Tapete aus dieser Stadt selbst angeführt. Da noch mehr! Als nach dem Tode Margaretha's von Bayern, der Gemahlin des Grafen von Hennegau, 1356, ihre Verlassenschaft abgehandelt wird, finden sich zwar vielerlei Teppiche eingetragen, jedoch kein in Arras gewebter Stoff. Erst als der Magistrat von Lille, 1367, den Beschluß faßt, dem Könige Karl V. durch ein Geschenk zu huldigen, list selbst angeführt, „des un dras de cambro de l'oeuvre d'Arras“, woraus wohl zu schließen, daß dieselben damals für die besten, kostbarsten angesehen wurden. Wir erfahren zugleich den Namen des Kunstwebers: Vincent Boursette, und den Preis seiner Arbeit: 683 Livres. Von diesem Jahre an lassen sich, trotz der Verluste der gleichzeitigen Stadtrechnungen, der rasche Aufschwung, die überraschende Verbreitung nachweisen, deren sich die „*oeuvres de haute lisse*“ erfreuten.

*) G. M. Urbani de Gheltof, Degli Arazzi in Venezia, con note sui tessuti artistici veneziani, Venezia, 1878. 4. 137. p. (Nur in 100 Exp. veröffentlicht.)

Schon 1371 kommen im Testamente der Jeanne d'Evreux, der Wittve Karl's IV. Königs von Frankreich, vierzehn flandrische Tapeten vor, und nur einige Jahre später sah sich der Herzog von Burgund veranlaßt, für diesen Bestandteil seiner Schätze einen besonderen Conservateur zu ernennen. Die Stadt Arras trug übrigens zu dem immer zunehmenden Ansehen ihrer Tapeten das Ihrige bei, indem sie schon 1357 ein „Reglement“ erließ, dem zufolge alle daseibst verfertigten Tapeten in der Markthalle vermessen, geschätzt und mit einer Vicimarte versehen werden mußten; ein Umstand, der den Absatz förderte, den Ruf der Kunstweber von Arras immer weiter verbreitete, ihnen binnen Kurzem eine den ganzen Markt beherrschende Stellung verschaffte, so daß sie allmählich erwachsende Konkurrenz von Lille, Valenciennes, Tournay, Audenarde und Brüssel leicht bestehen und überdauern konnten.

Welch ausgedehnter Absatzquellen die flandrischen Tapeten sich seit Ende des 14. Jahrh. erfreuten, dafür liefert die Kulturgeschichte der vornehmsten europäischen Staaten zahlreiche Belege. Sie waren der Schmach, der Stolz aller Hofhaltungen, erhobten dem Glanz aller feierlichen Aufzüge, galten als der geschmackvollste Beweis des Reichthums ihrer Besitzer, deren Lagerzettel sogar sie ausstalteten. Kurz sie beherrschten länger als anderthalb Jahrhunderte die Mode. Solchen Erfolg errangen sie wohl nicht bloß zu Ehren der Pracht und Haltbarkeit ihrer Farben; die stets zunehmende Auswahl der in ihrem Rahmen geschilderten Szenen mag die Kauflust wesentlich gefördert haben. Die ältesten streng religiösen Darstellungen nach der Bibel mußten bald anmuthigere Bilder aus den Legenden der Heiligen neben sich dulden, bald sogar mythologischen Erinnerungen einen Platz einräumen; die Thaten geschichtlicher Helden wechselten ab mit den Abenteuern der Helden des Volklieds; spitzfindige Allegorien, symbolische Moralitäten, einfallende Pastorales, wüthende Jagden — wie sinnreich, wie sinnlich schmückten sie nicht jeden Empfangssaal, wie anheimelnd, wie heimlich schlossen sie nicht jedes Gemach ab! Die so reich verkleideten Wände, früher kahl und kalt, löwten wehlicher, wurden wärmer; das Öhräusch der Außenwelt drang nur gedämpft zu den Inwohnern, deren Einsamkeit selbst belebt ward. Und überdies — der prachtliebendste und reichste Fürst seiner Zeit, Philipp der Kühne, schmückte seine Schlösser mit gewebten Tapeten aller Art. So empfing denn die Mode schon im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts ihr Geheiß! Die flandrischen Tapeten galten bald als der unerläßliche Aufwand jeder Hofhaltung, als der unumgängliche Staat jedes Festgepränges, wie uns dies die Kulturgeschichte der tonangebenden Völker aus der Zeit der Renaissance beweist. Verkennt man, wie gering damals in den Niederlanden die Zahl der Künstler war, welche Tafelbilder oder Wandgemälde lieferten, so konnte dem jäh erwachten Bedürfniß der Aus schmückung innerer Räume eben nur die Kunstweberei entsprechen. Leider wurden übermäßige Anforderungen an sie gestellt: sie sollte auch gleichzeitige Ereignisse feiern helfen, sich vermehren, immer ausgedehntere Flächen mit ihren Gehalten zu bedecken, vor Allem aber dichte, gedrängte Gruppen bringen. Da trat denn die künstlerische Anerkennung immer mehr zurück, genigte die Hantylhandlung nicht, den ganzen Raum auszufüllen, mußten ihr Nebenmomente beigegeben werden — allenfalls sogar in den beiden oberen Ecken der Tapete. Kurz, von Einheit der Composition ist bald so wenig zu sehen, wie von Beobachtung der perspectivischen Gesetze. Allein die Mode hatte damals keinen reinern Geschmack als heute; keine Schilderung war gedrungen und gedrängt, reich und pompös genug, und da der Luxus von jeher dem Geschmack ein Schnippchen schlägt, so ließen sich die flandrischen Weber gar gerne die vielen Aufträge zur „Verengung“ dieser und jener Haupt- und Staatsaktion gefallen. Die äußerst geringe Anzahl der uns erhaltenen Tapeten aus dem 14. und 15. Jahrhunderte beweist allerdings, daß es mit dieser gewinkelten Ewigkeit gute Wege hatte.

Da nach dem Plan des Werkes jeder der drei Kunstschriststeller seine Aufgabe selbständig durchführt, ist es gewiß interessant zu erfahren, welche Erklärung Pinchart für den Umstand hat, daß die Tapeten von Arras, nicht nur berühmter als die französischen, sondern überhaupt die berühmtesten wurden. Die Arbeit allein, meint er, könne ihnen nicht diesen Vorrang errungen haben. Er hält vielmehr dafür, daß ihr großer Ruf hauptsächlich auf der von den *maitres tapisseries* in Flandern verarbeiteten englischen Wolle beruhe. Zur Begründung



W. J. ... 1877

ARABISCHES WOHNHAUS IN TUNIS

Heath & Jones

dieser Ansicht erfahren wir, daß bei den Bestellungen zumeist „*Je fil d'Arras*“, „*Je fin fil d'Arras*“ besonders ausbedungen wurde. Dem sei nun wie ihm wolle, unter der alten Bezeichnung „*oeuvre d'Arras*“ ist jedenfalls stets die kostbarste, die feinstsichtige Art von Tapeten gemeint.

Es sei hiemit genug der fragmentarischen Mittheilungen, die ja doch keinen andern Zweck verfolgen konnten, als den deutschen Leser davon zu überzeugen, auf wie soliden Grundtagen dieser Frachtwert beruht, wie umfänglich und gewissenhaft es gefördert wird. Die genannten drei Fachmänner führen in der That ein neues Museum auf, das Museum eines unter uns ungenügend gekannten, zu wenig gepflegten Kunstzweiges. Mit Ausnahme von Frankreich wüßten wir keinen Staat zu nennen, der etwas thäte, um die Ueberlieferungen der berühmtesten Kunstweberschulen lebendig zu erhalten. In Frankreich aber verdient unmittelbar neben den Obelisk die von der Handelskammer von Lyon unterhaltene Seidenweberschule eine ehrenvolle Erwähnung. Ihre Stifftlinge haben die specielle Aufgabe, die alten Muster von allen Gesichtspunkten aus zu untersuchen und die so gewonnenen Erfahrungen theils im Ergänzen alter Tapeten, theils in sorgemäßigen neuen Entwürfen durchzuführen. Das wäre wohl der einzige Weg, der die Kunstweber wieder zu so hohem Ansehen bringen könnte, wie dessen 1550 *Zuano de Zuano di Rosto* (wieder ein Niederländer) in Venedig genoss. Nachdem ihm die Ausführung eines Teppichs aus einer Zeichnung *Jacopo Sansovino's* übertragen worden war, hieß es im amtlichen Bestellbrief: „*essa opera non solum in fatta juxta quel disegno cho se li ha a mandar, ma etiam meglio di esso disegno.*“ So hoch wurden damals die Kunstweber gehalten! Und es läßt sich kaum behaupten, daß ihre Leistungen überschätzt worden wären; stellt sie das bekannte Werk *Agostino Carracci's*: „*Noi altri dipentori habbiamo da parlar colle mani*“ doch unbedingt auf eine mit dieselbe Stufe mit den Malern.

Wien, im August 1878.

Gug. Obermayer.

Notizen.

Arabisches Wohnhaus in Tunis, von Hans Ludw. Fischer. Wir sind heute in der Lage, den trefflichen jungen Künstler, dessen Reproduktionen älterer und neuerer Meister den Lesern der Zeitschrift häufig begegnet sind, einmal als Kalligraph eines eigenen Gemäldes vorführen zu können. Ueber den interessanten Gegenstand desselben schreibt uns Fischer: „Es lesete mir viele Schwierigkeiten, überhaupt dazu zu kommen, ein arabisches Wohnhaus zu sehen, da die Araber in Tunis, das ich während der letzten Jahre zwei Mal besuchte, noch ungemein zurückhaltend und mißtrauisch gegen alle Europäer sind. Nur bei längerem Aufenthalt und durch glücklichen Zufall gelangt es, in eine solche Behausung einzudringen. — Die arabischen Wohnhäuser haben ganz die Anlage der antiken Häuser, wie denn Vieles im Orient lebhaft an die Gebäude der alten Griechen und Römer erinnert, ebenso vielfach die Gebäudeformen, die technischen Kunstgriffe und die Formen der Oberflächengestaltung, namentlich Gesimse und Werkzeuge. — Das gewöhnliche arabisches Wohnhaus umschließt einen vierseitigen Hofraum — bei reicheren Anlagen durch Arkaden beziert —, in welchen die Thüren der verschiedenen Gemächer münden. Das zweite Stockwerk ist häufig nur für die Dienerschaft bestimmt oder nimmt die Gemächer der Frauen ein — wenn diese nicht einen eigenen Theil des Hauses besitzen —, oder es birgt die nicht zum gewöhnlichen Gebrauch bestimmten Räume. Der sorgfältig rein gehaltene und geklasterte Hofraum ist der häufigste Aufenthaltort der Bewohner, wenn nicht die Beschäftigung oder die Sonne dieselben in die Zimmer treibt. Die Gemächer, in welche man unmittelbar aus diesem Hofraum tritt, sind hauptsächlich durch das Licht, welches die Thüren bieten, beleuchtet; die Fenster sind in Folge ihrer starken Vergitterung kaum als Lichtöffnungen zu bezeichnen. Die Einrichtung der Gemächer ist mit feinem malerischen Gefühl angeordnet und macht den Eindruck einer wohlthätigen Behaglichkeit. Beim Eintritt schreitet der von den Schuhen entledigte Fuß über die Schwelle auf weichen farbigen Teppichen in das Gemach, in welches nur gedämpftes Licht dringt; die Hüften des Vorhanges sollen hinter dem Eintretenden zusammen, damit der grelle Sonnen-

schein von außen dem Auge nicht unangenehm werde; durch das farbige Fenster oder die Thür bringt verschiedfarbiges Licht in den Raum und treibt ein reizendes Spiel mit den vielen Gold- und Perlmutter-Ornamenten und Gefäßen; schwelende Divans laufen an den Wänden herum, die, zumest gegenüber dem Eingang, eine Nische bilden, in deren Mitte ein Tisch steht. Die Wände sind bis über Mannshöhe mit farbigen Porzellanfliesen bedeckt; darüber, bis zur hölzernen Decke, zieht sich weiße Stuckornamentik in reizenden Mustern hin. Silberne Lampen hängen von der Decke herab, in denen eine von Rosenöl genährte Flamme brennt und ihren Duft in dem bereits von Ambra erfüllten Raum ausbreitet. Alles deutet auf die sinnliche Natur des Bewohners hin, der irgendwo auf einem Divan mehr liegt als sitzt und beim Café und Schibut träumend vor sich hin blickt, als sähe er über das kleine Paradies, das er sich hier selbst geschaffen, hinweg und denke an jenes große, überirdische, das ihm der Prophet versprochen, dessen Sprüche durch die Stuck- und Goldornamente des Gemaches vielfach hindurchschleuten.“

Das Burgfräulein, von Friedr. Aug. Kaulbach. Wir entsinnen uns noch sehr deutlich des angenehmen Eindrucks, den wir empfanden, als wir zuerst Friedrich August Kaulbach's „Burgfräulein“ gegenüber standen, das, den glänzenden Edel-Pokal in beiden Händen haltend, dem Gast entgegentritt, um ihm den Willkommen zu freudigen. Ihre anmuthige Gestalt umhüllt ein dunkles Sammetkleid, das eng genug anliegt, um die feinen zierlichen Formen zu verrathen. Ein schmuckes Häubchen bedeckt den Scheitel und öffnet sich nur den weit über die Lenden hinreichenden vollen Zöpfen. Es ist eine sinnige, anspruchlose Erscheinung voll jugendfröhlicher Keuschheit und Klarheit und ohne einen Anflug von Kletterie, aber auch ohne eine Spur von Sentimentalität. Die Radirung Wörnk's bringt dies Alles trefflich zum Ausdruck. — Friedrich August Kaulbach betont in hervorragender Weise das koloristische Element, und man sagt nicht zuviel, wenn man den noch jungen Künstler zu den ersten Koloristen der Gegenwart rechnet; aber er ist weder bei den Franzosen noch bei den Belgiern in die Schule gegangen: seine Vorbilder in der Charakteristik, in Strenge der Zeichnung, in mit Energie verbundener Sauberkeit der Technik und Harmonie der Farbe sind die alten Meister. Dem innigen Verständnis derselben verdankt er seine Lichtigkeit. Durch seine Werke geht ein anmuthiger lyrischer Zug. Es genügt ihm vorwiegend die Einzelfigur und da ihm, seiner ganzen Anlage nach, das Anmuthige und Liebliche näher liegt als das Gewaltige und Ernste, so malt er meist junge Frauengestalten, Edelsträulein, Blumen pfückende Mädchen, jugendliche Lautenspielerinnen, auch Kinder, und verwerthet mit Vorliebe das Kostüm des sechzehnten Jahrhunderts in seiner malerisch bestechenden Erscheinung, um den Reiz seiner Bilder zu erhöhen. — Friedrich August Kaulbach ist am 2 Juni 1850 in München geboren, wo sich sein Vater, der Maler Friedrich Kaulbach, damals aufhielt. Seinen ersten Kunstunterricht erhielt er von dem Vater, dann bildete er sich von 1867 bis 1869 bei Aug. Kretling in Nürnberg weiter, kehrte hierauf nach Hannover zurück, um seinen Vater bei Ausführung verschiedener Aufträge zu unterstützen, und lebt seit 1872 in München. — Mit welcher Strenge der gebiegene Künstler gegen sich selber verfährt, dafür giebt unter Anderem die Thatsache Zeugniß, daß er eines seiner beliebtesten und durch den Oelfarbenruck über die halbe Welt verbreiteten Bilder aus früherer Zeit, ein Edelsträulein mit breitkrämpigem Federhut auf dem blonden Haar, vernichtete, weil es seinen gereizten Anforderungen nicht mehr entsprach.

C. A. B.

Wase, modellirt von Gustave Doré. Der vielbeschäftigte fruchtbare Illustrationszeichner, der auch in Deutschland längst keine unbekanntere Größe mehr ist, überraschte auf der Pariser Ausstellung alle Welt mit der von uns in Holzschnitt wiedergegebenen, von ihm mit eigener Hand modellirten Prachtwase. Es war bekannt, daß sich Doré in seinen Mußestunden wohl mit Modelliren in Thon und Wachs befaßte, daß er aber je ernsthaft als plastischer Künstler auftreten würde, hatte Niemand erwartet. Freilich ist seine Arbeit eine rein malerische Plastik, ein launiges Phantasiespiel, dem der Körper der Wase nur als Basis dient; indeß wird auch der strengste Stilist, der an dieser Art von Gefühlsreklamation berechtigten Anstoß nimmt, dem Künstler das Zugehörndiß nicht versagen können, daß sein Werk einen Reiz und eine Anziehungskraft ausübt, wie es eben nur ein echtes Kunstwerk vermag.

Sn.





Dr. Aug. Kautsch p.

W. Wenzel sc.

SURFRÄULEIN

Dr. Mehl sc.



Wienerntz.
Vase, in Gyps modellirt von Gustave Doré.
Von der Pariser Weltausstellung.

Beilage für Monats Buch. XIV.

Verlag von G. K. Hermann.

Druck von Humboldt & Pich.



Anton Raffael Mengs.

Von Friedrich Pecht.



Ich habe mir vorgenommen, von dem merkwürdigsten Maler unseres Jahrhunderts, von einem Gelehrten und Philosophen, dem Ritter A. R. Mengs zu reden — sagt schwallig genug Bianconi, der langjährige Freund und Biograph dieses Meisters, der in seiner Zeit allerdings von allen deutschen Malern allein es zu einem europäischen Rufe brachte, um dann in unserer Zeit einer fast eben so absoluten Vergessenheit anheimzufallen.

Daß einem so feinsinnigen und künstlerisch gebildeten Fürsten, wie es August III., der Gründer der Dresdener Galerie unzweifelhaft war, eine Erscheinung wie die des sechszehnjährigen Mengs so imponiren konnte, daß auch später alle seine Zeitgenossen mit der größten Bewunderung von ihm und seinem reichen Geiste sprachen, daß er überall, nicht nur in Dresden, sondern auch am päpstlichen, spanischen, neapolitanischen und florentinischen Hofe alle Nebenbuhler aussticht, der innigsten Freundschaft der ausgezeichnetsten Männer und Kunstkenner eines Jahrhunderts gewürdigt wird, dessen Geschmaek an Fein-

heit dem unfrigen in vielen Stücken sehr überlegen war, das verdient schon eine genauere Würdigung.

Ueber den Werth oder Unwerth eines Mannes das Zeugniß seiner eigenen Zeit, die Geltung, die er in ihr genoßen, zu ignoriren, ist überhaupt eine sehr gefährliche Methode. Besonders wenn man vollends so, wie man es bei Mengs gethan, auch noch die Augen vor der großen Wirkung verschließt, die seine Thätigkeit nachweisbar fast ein volles Jahrhundert lang auf die Kunst nicht nur seines Volkes ausgeübt. Suchen wir ihm also gerechter zu werden!

Der Vater unseres Künstlers, Ismael Mengs, in Kopenhagen geboren, aber von sächsischer Abstammung, war ein Mann von offenbar ungewöhnlicher Schärfe des Geistes und zugleich von jenem starrsinnigen Charakter, wie man ihn so oft beim sächsischen Stamme trifft. Nachdem er als ein sehr geschickter Maler in Oel, in Miniatur und besonders in Email unter August II. nach Dresden gekommen, hatte er sich dort bald durch die Schönheit seiner Arbeiten so demerklich gemacht, daß er am Hofe angestellt wurde. Im höchsten Grade Sonderling und Menschenhasser, ein Haus Tyrann ohne Gleichen, scheint er aber ein ganz richtiges Kunsturtheil besessen und auch im Uebrigen sich über viele religiöse und sociale Vorurtheile seiner Zeit erhoben zu haben. Mit einer Landsmännin aus der Lausitz verheirathet, ward er von ihr mit vier Kindern beschenkt, unter denen der am 12. Mai 1725 in Aufsig geborene und zu Ehren der beiden künstlerischen Zeale des Vaters Anton Raffael getaufte zweite Sohn zu so großer Berühmtheit gelangen sollte.

Der bardartlich strenge und konsequente Vater ließ diesen Kindern sämmtlich eine Erziehung angebeihen, die jedes nicht ganz gesunde Talent hätte ersticken müssen, wie es dem älteren Bruder geschah, aber dem hochbegabten jüngeren sowohl als seinen beiden Schwestern, die geschickte Miniaturmalerinnen wurden, offenbar sehr wohl bekam. Ismael war früh Wittwer geworden, erzählt Bianconi unzweifelhaft nach des Mengs eigenen Mittheilungen; sein Haus in Dresden lag in einer abgelegenen Gegend der Stadt und konnte eine Maler-Akademie von vier kleinen Kindern genannt werden, welcher der mürrische Vater, mit der Ruthe in der einen und der Pleißeder in der anderen Hand, als Präsesident und Zuchtmeister vorstand. Seine Strenge war derart, daß sie den Ältesten zum Davonlaufen trieb, ohne daß sich der Vater jemals weiter um ihn bekümmert hätte. Die drei übrigbleibenden geängstigten Kinder theilten sich in seine Portion Prügel und lernten dabei von ihrem wenig gesprächigen Vater zeichnen, von der geschwähigen Magd aber sprechen. Der Vater ersahlte später, daß er sehr viele Mühe gehabt habe, die große Lebhaftigkeit seines Sohnes zu bändigen und ihn zu jener Strenge und Reinheit der Zeichnung zu dringen, die er wünschte. Er leitete ihn dabei zunächst an, die großen Hauptformen des menschlichen Körpers auf geometrische Figuren zu reduciren, damit er sie nachher immer mit Leichtigkeit handhaben könne, eine Methode, der Mengs ohne Zweifel die große und einfache Formbehandlung verdankte, die man schon in seinen frühesten Arbeiten bemerkt.

Nach zwei Jahren begann der Knabe zu malen, ohne indeß die Zeichnung vernachlässigen zu dürfen. Im Gegentheil mußte er alle Tage mindestens zwei Figuren von Raffael oder Correggio im Umriß zeichnen. Aus dem Hause kamen die Kinder nur Nachts, wo sie Ismael spazieren führte, damit sie doch frische Luft schöpften, daher der Mondschein allemal ihre Jubelzeit war. Dafür besuchten sie weder Kirche noch Schule.

Jedenfalls waren aber die Fortschritte des Sohnes unter der mit eiserner Konsequenz durchgeführten Leitung des Vaters schon damals so, daß sie diesen ermutigten, 1741 mit

seinen Kindern auf drei Jahre nach Rom zu gehen, „um ihre Ideen zu erhöhen und Raffael kennen zu lernen, der immer sein Abgott gewesen war.“ Von dem unterdessen auf den Thron gelangten August III. erhielt er den nöthigen Urlaub dazu. In Rom wurde der Vater viel gesprächiger und milder, führte die Kinder herum und zeigte ihnen die Kunstschätze der Stadt, vor Allem die Stanzn Raffael's und die Sixtinische Kapelle. Sie lernten also die Welt überhaupt zuerst dort von einer ihrer großartigsten Seiten kennen. Der Sohn beschäftigte sich in den drei Jahren unausgesetzt damit, nach Raffael oder der Natur zu zeichnen, daneben im Atelier Benefiale's die Technik zu lernen. Man muß gestehen, daß in dieser künstlerischen Erziehung jedenfalls Methode war, wenn sie auch den nie mehr zu beseitigenden großen Nachtheil hatte, der Empfindung des jungen Menschen alle nationale und individuelle Färbung, also den festen Boden zu nehmen. Indes scheint sie früh genug solche Früchte getragen zu haben, daß sich der Ruf der kleinen Deutschen in ganz Rom verbreitete, von wo aus Annibali, der erste Sänger an der Dresdener italienischen Oper, Nachricht über dieses „Wunder der Malerkunst“ erhielt. Als daher 1744 der Vater mit den Kindern nach Dresden zurückkehrte und sie wiederum so einschloß, daß in der Stadt nicht einmal bekannt ward, daß Ismael Mengs eine Familie hatte, sollte seine Liebe zur Musik bald eine Aenderung dieses Zustandes herbeiführen; denn Annibali mußte sich eines Abends durch Singen bei ihm so einzuschmeicheln, daß er Zutritt in's Haus erhielt. Als er am andern Morgen kam, sah er gleich im ersten Zimmer auf dem Tisch Thee, Pfeife, Bierkrug sowie eine aufgeschlagene Bibel und einen Ohrenjemer dezeichnend genug neben einander. Im zweiten Zimmer fand er dann zwei junge einfach gekleidete Mädchen an einem Tisch Miniatur malend, im dritten einen jungen Menschen von 16 Jahren mit dunkeln lang herunter hängenden Haaren und geistvollem Gesicht ebenfalls malend. Keines von Allen wagte die Augen aufzuschlagen, um zu sehen, wer ihr ewiges Stillschweigen unterbreche. An der Wand hingen verschiedene Pastellporträts, darunter das des Ismael und des jungen Menschen selber von ganz verschiedenen Seiten. Es waren die berühmten Bildnisse, welche heute noch im Dresdener Pastellkabinet Jedermann entzücken. Außer sich vor Verwunderung über ihre Trefflichkeit, fragte der Sänger Mengs, ob er sich wohl traue, ihn ebenso zu malen. Der junge Künstler sah ihm starr in's Gesicht. „Warum nicht, wenn mir's mein Herr Vater befohlen hätte.“ Dieser gab es zu, holte einen Bogen blaues Papier, gab ihn Raffael und schloß abgehend die Thüre hinter sich zu. Der Jüngling fing sofort seine Arbeit an und während der langen Zeit gaben die Töchter keinen Laut von sich und ihre Augen waren unverwandt auf die Arbeit gefest.

Nach einer Stunde kam der Vater wieder und fand das Porträt schon sehr weit vorgehritten; am andern Tage ward es in solcher Trefflichkeit vollendet, daß der König davon hörte und es „neugierig und ungebüdig wie alle Monarchen“ zu sehen verlangte. „Er erkannte sofort seinen Werth, betrachtete es und stellte es in sein Cabinet, wo es nachher behändig geblieben ist.“ „Durch den Premierminister Grafen Brühl ließ er dem Annibali befehlen, ihm den Künstler vorzustellen, „der schon bei der Morgenbämmerung seiner Tage dahin gelangt sei, wohin die Wenigsten kaum am Mittage gelangen.“ Der König ließ sich nun ebenfalls von ihm malen, und das Bild fiel so aus, daß der Hof allgemein entzückt davon war, wenn es auch das unter dem unmittelbaren Einflusse Raffael's entstandene berühmte Selbstporträt des Künstlers an freier Schönheit keineswegs erreicht. Auch dieses ward mit allen anderen von ihm vorhandenen sofort vom König angekauft und

dem Pastellcabinet der Rosalba Carriera einverleibt, dessen größter Schmutz die Bilder heute noch sind. Ebenso erhielt der junge Künstler eine glänzende Pension, desgleichen die Schwestern für ihre schönen Miniaturen.

Im Ganzen kann eine unparteiische Nachwelt das Urtheil des Monarchen über diese Erstlingsarbeiten nur vollkommen bestätigen. Sie zeigen uns den jungen Mengs bereits nicht nur jener klauen gezierten Malerin, sondern auch dem viel geschickteren Biotard, Sylvestre und anderen am Hofe begünstigten Franzosen, ja überhaupt allen Zeitgenossen mit Ausnahme höchstens des Reynolds durch überaus scharfe Charakteristik, reines Naturgefühl, große Auffassung, plastische Energie der Modellirung und auffallende Wahrheit der Färbung entschieden überlegen; alle haben etwas mehr oder weniger Süßliches, Affektirtes neben ihm, der sich jener widerlich lächelnden Freundlichkeit nie schuldig machte, durch die man noch heute die meisten Porträts verdrißt. Für einen sechzehnjährigen Jüngling vollends ist ihre artistische Vollendung und Abrundung in der Komposition, die Größe und Einfachheit der Formen geradezu unerhört und nur durch das frühe Studium der italienischen Meister halbwegs zu erklären.

Dasselbe gilt auch mehr oder weniger von seinen späteren in Del gemalten Porträts. Diese sind vor allem sehr ungleich; wie bei allen höfischen Porträtmalern liefen deren viele unter, die sehr mittelmäßig sind, während die besseren oft geradezu klassisch genannt werden müssen. An diesen fällt ganz besonders die außerordentliche Selbständigkeit der Produktion auf, da sie keine Anlehnung an irgend einen Meister zeigen, beim höchsten Lebensgefühl, der frappantesten Naturwahrheit zugleich eine bis in's kleinste Detail gehende Ausführung haben und damit doch eine außerordentlich energische Modellirung, hohe Leuchtkraft, die sicherste Wirkung, auch in die Ferne, zu vereinigen wissen. Besonders ist die Kaste, bisweilen allerdings an's Gläserne streifende Färbung mit ihren feinen grauen Uebergängen, dem reichen Hellbunkel überaus eigenthümlich und zeigt ein herrliches leichtes Aufklammern klassischer Traditionen in der ganzen Technik. Nicht minder ist die Auffassung der Persönlichkeit eine so scharfe, daß man der dargestellten Person in's innerste Herz zu sehen glaubt. Dabei offenbaren diese zahlreichen Bildnisse in ihrer fast zu peinlichen Ausführung, der Vermeidung jeder Bravour, der Freiheit von jeder Tradition jenes gewisse Etwas, das man nur als ganz spezifisch deutsch bezeichnen kann, wie es den Künstler denn auch den besten Bildnißmalern aller Zeiten würdig anreicht. Jedenfalls ist er seither noch lange nicht wieder erreicht, geschweige denn übertroffen worden. Man muß z. B. in der Münchener Galerie sein Selbstporträt, das unser obiger Holzschnitt wieder giebt, neben den sehr achtungswerthen Graff's und der Angelika Kauffmann sehen, um sich klar darüber zu werden, wie neu und überlegen zugleich er in seiner so sehr zur leeren Bravour neigenden, meist alles individuellen wie nationalen Charakters baaren Zeit erscheint.

Zeigen uns die Selbstporträts, die sich durchaus gleichen, in der Jugend einen nervösen, etwas melancholischen, aber auffallend schönen, ächten Künstlerkopf, dessen ganze Seele in den Augen liegt, so mischt sich allen späteren, speciell dem letzterwähnten älteren ein verständig reflektirender Zug, eine gewisse Kälte und Härte, ein galliges Wesen bei, welche die Neigung zum Theoretisiren wohl erklären kann; nur durch die gänzliche Abwesenheit alles Gemeinen stohen diese Bilder nicht zurück. Man sieht, das ist ein Mann, der ohne überwältigend starkes Naturell doch ganz in seinen Idealen lebt und ihnen Alles zu opfern im Stande ist.

In die früheste Zeit fällt auch der berühmte Pfeile schleißende Amor, der einst einen ungeheuren Ruf hatte und heute noch der Liebling vieler Galerieliebhaber in Dresden ist. Er verdient beides vollkommen durch die höchst liebenswürdige naive Naturempfindung, die ebenso anmuthsvolle wie schalkhafte Grazie des ächt kindlichen Ausdrucks, die blühende Färbung und musterhafte Zeichnung. Vergleicht man dieses naive und gesunde Werk mit dem gezierten und verlogenen Wesen der Zeitgenossen, so kann über den Fortschritt, den die Kunst mit Mengs macht, über seinen totalen Bruch mit einer faulen Vergangenheit und seinen reformatorischen Verus kein Zweifel aufkommen.

Nachdem der Jüngling einmal mit der königlichen Gnade nicht ohne Reid beehrt war, durfte er auf besonderen Befehl des Königs nun auch mit dem Vater die damals noch für gewöhnliche Sterbliche hermetisch verschlossene berühmte Galerie besuchen, wo dem jungen Künstler am meisten Correggio imponirte, ja ihm eine jugellose Leidenschaft einflößte, die sich durch sein ganzes Leben zieht und selbst in seinem letzten Bilde noch hervortritt. Freilich war die Madonna di San Sisto noch nicht da, und so erweckte ihn, der in Dresden nur erst als Pastellmaler galt, dieser Taufpathe die Sehnsucht, wieder nach Italien zu gehen, um seine Bildung dort zu vervollständigen. Im Frühjahr 1746 finden wir die ganze Familie wiederum in Rom, nachdem sie vorher Correggio in Parma, Lixim in Venedig ihren Besuch gemacht.

Der frühe Erfolg war zweifellos von Nachtheil für den Künstler; denn er verleitete ihn dazu, abstrakte Ansprüche an sich zu machen, ohne die Natur seines Talents zu berücksichtigen. Da er im Porträt bereits den höchsten Anforderungen genügt hatte, schien ihm dieses offenbar für eine individualisirende Kunstrichtung zu bestimmen, während er nur aus purem Idealismus oder Nachahmungstrieb das Gegentheil wählte.

Hatte ihn doch schon der Vater bei der Taufe darauf hingewiesen, zwischen Raffael und Correggio Platz zu nehmen, ja seine Erziehung mit diesem ausgesprochenen Vorzug angeleitet! Das sind aber gefährliche Nachbarn, und es ist keine Frage, daß Mengs viel besser gefahren wäre, auf der Grundlage des Porträts wie die Niederländer und Altdeutschen weiter zu schreiten. Vor allem aber war das frühe Verlassen des vaterländischen Bodens für ihn ein außerordentlicher Nachtheil. Ohne in seiner Empfindungsweise jemals ein Italiener zu werden, hörte er doch auf, ein Deutscher zu sein. Das giebt seiner Kunst etwas Charakterloses, es fehlt ihr die feste Grundlage eines volksthümlichen Ausdrucks. Seine Bilder — Immer die Porträts ausgenommen — haben etwas Anempfundenes, das von nun an noch lange Zeit der Fluch der deutschen Kunst blieb, da Carstens wie Cornelius ganz unter demselben Mißstand einer zu langen Eupatrirung litten, wenn auch das gewaltige Naturell des letzteren immer wieder durch den Romanismus, dem er sich überließ, durchbricht. An Mengs' Begeisterung für die großen Italiener, speciell seine beiden Namenspatrone, ist aber keinesfalls zu zweifeln, und er ist ihr sein Leben lang treu geblieben.

So fing er denn in Rom an, mehr nach Raffael zu studiren als zu kopiren und sich im Delmales zu üben. Nach einer Magdalena und dem Porträt seines Vaters begann er eine Madonna, und, ein Modell zu ihr suchend, fand er zugleich in der schönen Margaritha Guaggi, die ihm als solches diente, auch eine Frau. Margherita war die erste Liebe des schüchternen Jünglings, jedenfalls eine ächte; denn um sie zu besitzen, wechselte er sogar seinen Glauben. Seine Schwestern folgten ihm darin, komischer Weise später sogar der Vater, „weil in einer wohlgegerichteten Familie nie zweierlei Meinungen herr-

ſchen dürften.“ Nur die ſächſiſche Magd war nicht dazu zu bringen, „welche ſo halsſtarriger Weiſe dieſe Sinnebeinigheit ſtörte“. „Weiber, wenn's Ihnen nicht darum zu thun iſt, ſind ſchwer von etwas zu überzeugen“ ſetzt der Biograph wohl aus eigener Erfahrung hinzu. Einige Jahre ſpäter war es ihr indeß darum zu thun, als ſie der Vater nachträglich noch heirathete.

Die Madonna, die zu ſo gewaltigen Veränderungen geführt, war inzwischen auch fertig geworden und verbreitete den Ruhm des jungen Künſtlers in Rom um ſo mehr, als man im Vatikan überdies mit ſolchen Converſionen von jeher ſehr viel Staat zu machen verſtand. Das ſchöne junge Original derſelben, ſowie die beiden hübschen Schwestern ſcheinen der Anziehungskraft der Mengs'ſchen Kunſt nicht geſchadet zu haben, denn der Beſuch des Hauſes ward bald eine Modeſache in Rom und lieferte der ſaulen Fremden- und Prälaten-Bevölkerung, welche der dortigen Geſellſchaft ihre charakteriſtiſche Färbung giebt, den ausgiebigſten Stoff zur Unterhaltung.

Sie ſicherten dem Künſtler auch einen guten Empfang, als er 1719 nach Dresden zurückkehrte und dem König in der Madonna die reife Frucht ſeines Aufenthalts darbot. Zu mancher Beziehung verdiente ſie ihn, wenn ſie auch mehr eine hübsche friſche Römerin als den hohen und frommen Charakter einer Mutter Gottes ſehen läßt, wie ihm denn die Höhe überhaupt nicht beſſer gelingt als ſeinem Vorbild Correggio. Einflüſſe dieſes Meiſters ſowohl wie Raffael's zeigend, ſieht das unter lauter Meiſterwerken im Wiener Belvedere hängende Bild ſelbſt wie das eines guten Meiſters aus, auf deſſen Namen man ſich nur nicht gleich beſinnen kann. Das würde aber ſicherlich keinem von allen Neuten gelingen.

Der König ließ ſich nun ſammt der Königin von Mengs in ganzer Figur malen, was im Verein mit dem Erfolge der Madonna den biſherigen Hofmaler Schloefſtre demog, ſich nach Paris zurückzuziehen, während Mengs ſeinen Platz mit großem Gehalt einnahm und mit Arbeiten überhäuft wurde. Zunächſt folgte die Beſtellung des Hauptaltarblattes und der Bilder zweier Seitenaltäre für die neuerbaute katholiſche Kirche. Die letzteren beiden führte er, getrieben von der Königin, in viel zu großer Schnelligkeit aus, als daß er Lorbeern dabei hätte ernten können. — Ueberhaupt ſind es ſeine Porträts, deren Trefflichkeit ihm immer wieder vorzugsweiſe die Gunſt der Höſe erwarb. So hatte er auch neben Anderem das Bildniß des zu ſeinem intimſten Freunde gewordenen Annibali als Knieſtück zu allgemeiner Bewunderung noch am Abend vor ſeiner Wiederabreiſe nach Rom vollendet. Der König hatte es auch ſehen wollen, und Mengs trug es ihm noch am Morgen, bereits in Reiſefleibern, hin. „Mein Raffael“, ſagte ihm der Monarch, „ich finde an dieſem Bilde etwas, ich weiß ſelbſt nicht was, das ich an anderen, die du für mich gearbeitet, vermiſſe.“ „Ja, Sir“, antwortete kühn Mengs, „es iſt der Freund, eine Art von Perſonen, die Könige nicht haben.“ Auguſt lächelte, gab ihm die Hand zu küſſen und ſagte: „Du haſt wohl recht“, und bat ihn, den Freund auch in dem Gemälde, welches er jetzt für ihn in Rom malen ſollte, anzubringen. Es war das oben erwähnte Hauptaltarbild, eine große Himmelfahrt Chriſti, welche Mengs nur in Rom machen zu können erklärt hatte. Vielleicht wegen der langen Dauer der oft unterbrochenen Arbeit iſt jener Wunſch bei der ſpäteren Ausfühung nicht voll in Erfüllung gegangen, da gerade eine gewiſſe Kälte der Reflexion ſich, wie durch alle ſeine Hiſtorienbilder, ſo auch durch dieſes zieht. Richtsbeſſerenweiſer iſt das Gemälde ein hochſchätzbares Werk und zugleich ein Beweis dafür, wie ungerecht ganze Zeiten ſein können, da man es heute kaum mehr beachtet.

Man sieht auf demselben unten in der Mitte Petrus, saß vom Rücken in die Kniee gesunken, nach dem emporstehenden Meister hinausblickend und beide Arme nach ihm erhebend. Rechts von ihm Johannes, ebenfalls das Wunder anstauend; um ihn die anderen Jünger. Links die Mutter Maria mit den heiligen Frauen, die hohe Gestalt aufrecht, die Hände auf der Brust, dem verklärten Sohne nachschauend. Dieser ist von großer Schönheit; die Arme leicht ausgebreitet, Beine und Füße nahe neben einander, die Brust gehoben, schwebt er empor, umwallt von rothem Gewand, — kein Zweifel, daß er emporschwebt, nicht niederfällt oder in der Luft tanzt, wie so viele Himmelfahrer thun. Der nackte Körper zeigt die edelsten Formen und eine herrlich leuchtende Farbe, das Gesicht freudig ernst Ausdruck. Er schwebt zwischen lichten Wolken, zarte Engel zur Seite, hinauf zur goldenen Glorie, in der Gott Vater in ganz weißem Gewand, weßem Haar und Bart, von Engeln getragen, die Arme zu seinem Empfange ausbreitet. Der letztere ist weniger gelungen und wirkt sammt der Taube nur als große Lichtmasse, in der man ihn nur mit Mühe erkennt. Die Luft ist fein grau, das Kolorit vortrefflich. Empfindung und Bewegung der Figuren dem Moment durchaus angemessen erregt und doch natürlich, wie jaß immer bei Mengs, — bei dem nur selten die selbstbewusste Grazie des Correggio durchklingt, an den er doch jaß in allen seinen Arbeiten augenblicklich erinnert, nur daß er keine ächte Gluth in's Rächterne, Kühle, Doktrinäre, Deutsche überseht.

Das künstlerische Verdienst des Bildes ist noch viel größer, wenn man dasselbe mit dem vergleicht, was zu jener Zeit sonst gemalt wurde. Dann ist es durch einen Zwischenraum davon getrennt, der denn doch von einem großen Fortschritt zu natürlicher und einfacher Empfindung, zu einem solideren Studium der Form und Farbe, vor Allem aber von einem Verständniß der alten Kunst zeugt, wie wir es bis heute kaum wiedergewonnen.

Wenn das Bild so lange stehen blieb und erst viele Jahre später in Madrid fertig ward, so lag die Hauptursache darin, daß kurz nachdem Mengs in Rom an demselben in Arbeit war, der siebenjährige Krieg ausbrach, der ihn aller der Hilfsmittel beraubte, die er aus Dresden bezog, ihn also nöthigte, sich neue Quellen des Erwerbs zu suchen.

Es war damals eben Winkelmann nach Rom gekommen; beide junge Männer hatten sich rasch aneinander angegeschlossen und es hatte sich ein Ideenaustausch entsponnen, bei dem Winkelmann offenbar im Vortheil war. Denn der Einfluß des berühmten Verfassers der Geschichte der Kunst des Alterthums hat nicht eben glücklich auf Mengs dadurch eingewirkt, daß er ihn vom Studium Raffael's und Correggio's weg zu dem der Antike drängte, deren ganze Art und Bestimmtheit einer spezifisch malerischen Anschauung, wie sie Mengs bis dahin hatte, wenig günstig ist.

Noch viel nachtheiliger aber war, daß er bei dem Maler die Lust zum Theoretisiren förderte, ohnehin das Zeichen einer ruhenben oder mangelnden Produktivität, wie Goethe ganz richtig sagte, ohne es deswegen selber je lassen zu können. Sie nimmt dem Schaffen unter allen Umständen einen seiner größten Reize, die Natvetät, wie das auch bei ihm der Fall war; unserm Mengs ging es damit noch schlechter, insofern er den Rest von eigenem Naturell dabei großentheils einbüßte. Eine an sich ganz berechtigte Bewunderung der Antike führte ihn lediglich zu der Verkennung der doch sehr bestimmt gegangenen Grenzen zwischen Malerei und Plastik, von denen die eine lediglich die Form der Gegenstände unmittelbar, die andere ihren farbigen Schein, den vertieften Raum perspektivisch auf einer Fläche darzustellen hat. Dies vergaß Mengs allerdings nicht, im Gegentheil sind seine Verkürzungen sehr geschickt, seine Farbe ist blühend; aber er sängt nun an, viel zu plastisch zu modelliren

und dadurch seinen Bildern oft eine unangenehme Greifbarkeit zu geben. Auch sonst brachte die Nachahmung der antiken Formen ein fremdes Element in seine Malerei, da es ihm so wenig wie den meisten Anderen jemals gelang, es ganz organisch mit seiner sonst so durchaus malerischen Anschauung zu verbinden, während seine etwas leere Idealität den Figuren die Natürlichkeit nimmt, die er ihnen früher zu geben verstand. Die Antike so frei zu benutzen wie ein Raffael oder Michelangelo ist Mengs nie gelungen.

Trotzdem hat er eine Reihe bedeutender Schöpfungen in der Historienmalerei hinterlassen, welche speciell durch die Anmuth der Frauen und Kinder — in den Männern kommt er selten über Correggio's Weichheit hinaus — auf alle Fälle einen Fortschritt zur reineren Kunst darstellen und dabei eine Meisterschaft in Handhabung der Technik, eine künstlerische Vollendung zeigen, die wir leider heute noch nicht wieder erreicht haben. — Die ganze Cornelianische Schule hat niemals auch nur eine einzige Hand zu malen vermocht, wie wir sie auf seinen Bildern finden. Und nicht minder sind neben den reflektirten Figuren auch viele ächte, wahr und gesund gefühlte. Sie fanden eben dieser Neuheit halber auch einen so großen Beifall in ganz Europa, daß sich bald Schüler aller Nationen in großer Zahl um den unermüdblichen jungen Mann sammelten, der es nie verschmähte, mit ihnen gemeinsam nach der Natur zu studiren.

Mengs würde unsere größte Achtung schon allein dadurch verdienen, daß er in so hohem Grade das Genie des Fleißes besaß, einen Bildungstrieb, der ihm trotz der vernachlässigten Jugendberziehung den Namen eines Gelehrten und Philosophen bei den Zeitgenossen eintrug, wie er unzweifelhaft bald ein feiner Weltmann wurde. Den Philosophen Mengs wick man nach seinen Schriften nicht eben hoch schätzen, höher stand er jedenfalls als Weltmann. Als solchen lernt man ihn nicht nur aus der großen Anziehungskraft kennen, die er auf unzählige vornehme Personen ausübte, sondern auch aus der Eleganz seines offenbar nach französischen Rüstern gebildeten Stils. — Wie schwärmerisch er Winkelmann liebte, zeigt sich auch daraus, daß er ihm noch von Spanien aus den gemeinsamen Besitz seiner Frau antrug, als Madame Guazzi, welche die Madrider Lust nicht vertrug, auf ein Jahr nach Rom zurückkehrte: eine Spielart von Communismus, die denn doch für unseren Geschmack wenig Anziehendes haben dürfte und jedenfalls beweist, daß bei ihm, wie bei so vielen Künstlern, die Phantasie weit stärker war als das Gefühl.

(Schluß folgt)



War Dürer's Vater ein Ungar?

Weder diese bisher nur schlichtern aufgeworfene Frage, deren Berechtigung heute nicht mehr abgewiesen werden kann, brachte die Beilage zur „Wiener Abendpost“ vom 14. Oktober d. J. einen beachtenswerthen Aufsatz aus der Feder M. Thausing's, dem wir das Nachfolgende entnehmen.

Der Autor knüpft an die bekannte Thatsache an, daß Dürer's Vater aus Ungarn nach Nürnberg einwanderte. Man hegte nun früher gewöhnlich die Ansicht, daß es eine deutsche Kolonistenfamilie gewesen sei, welcher der ältere Albrecht Dürer, der bekanntlich Goldschmied und eines Goldschmieds Sohn war, entstammte. „Dies schon des Familiennamens wegen, der auch sonst in Franken vorkommt, und dann, weil ja die Handwerke und Künste in Ungarn damals vornehmlich in den Händen von Deutschen oder doch von Nichtmagyaren ruhten. Die Einwanderung des älteren Albrecht Dürer erschien daher leicht nur wie eine Rückwanderung in das alte Stammland seiner Familie.“

„In Ungarn fand längst eine andere Ansicht Vertreter. Danach hätte der einheimische Name der Familie Dürer: „Szárás“ (d. i. dürr, trocken) gelautet und wäre dann bloß in's Deutsche übertragen worden. Das schmeckte allerdings zu sehr nach einer Analogie mit modernen, namentlich in Ungarn gebräuchlichen Namensänderungen — nur freilich im verkehrten Sinne — um auswärts Glanzen zu finden. Auch war die dabei angenommene Etymologie des Namens eine durchaus unrichtige. Es ist erwiesen, daß der Name ursprünglich Thürer geschrieben wurde. So scheint sich Albrecht, der Vater, genannt zu haben, und Dürer selbst führte noch ein Briefsiegel, auf welchem die Buchstaben A. T. über seinem Wappenschild mit der offenen Thüre angedruckt waren. Friedrich Campe, der Herausgeber der „Reliquien“, nahm diese Buchstaben irrtümlich als den Obertheil einer Staffelei, an welcher er den Schild angelehnt dachte, und bildete auf dem Titel seines verbreiteten Bäckleins das Siegel so ab.“

„Vor einigen Jahren nun tauchte in der ungarischen Literatur eine neue Erklärung des Namens Dürer oder Thürer auf, die auf der richtigen Bedeutung des deutschen Namens basirte. Danach hätte der Name im Magyarschen *Ajtós* (sprich: Aitösch) gelautet, hergeleitet von *Ajtó*, die Thüre. Dieser Ansicht kam es noch sehr zu statten, daß Dürer in seiner Familiengeschichte berichtet, das Dörschen, in welchem seine Vorfahren vom Ackerbau gelebt hätten, hätte *Cytas* geheißen, ein Name, der sehr nahe an *Ajtós* anklängt. Obwohl nun diese Meinung von so gelehrten Männern wie Domherr Danko in Gran vertheidigt wurde, ließen sich doch die durch die frühere Hypothese machgerufenen Bedenken nicht gleich unterdrücken, und so lange es an einer genaueren Begründung dieses Zusammenhanges fehlte, war Vorsicht geboten.“

„Das ist nun anders geworden durch die Broschüre, welche der ungarische Akademiker, Pfarrer Ludwig Haan: „Ueber den Familiennamen Albrecht Dürer's und den Stammsitz seiner Familie“ veröffentlicht hat und über welche Herr Dr. A. Dufz in der Beilage zur „Wiener Abendpost“ vom 9. September Nr. 207 sehr sachgemäß Bericht erstattet hat. Die Broschüre ist zwar in magyarischer Sprache, deren ich nicht mächtig bin, abgefaßt, doch war mein geehrter Freund in Dürer, Herr Johann Batta in Presburg, so freundlich, mir dieselbe sammt einer eigens für mich angefertigten deutschen Uebersetzung zukommen zu lassen, so daß ich in der Lage bin, ihren Inhalt zu beurtheilen. Ich läugne nicht, daß ich durch denselben in mancher Beziehung höchlich überrascht wurde. Und da ich mich seit längerer Zeit mit der Geschichte Dürer's befaßt habe, halte ich mich fast für verpflichtet, meine Meinung über den Stand der hiermit neu angeregten Frage auszusprechen, zumal ich die Sache jetzt, angesichts der urkundlichen Belege, mit anderen Augen ansehe als früher. Wer im Dienste der historischen Forschung steht, wird sich ja gern und überall eines Besseren belehren lassen.“

„Haan druckt sieben Urkunden aus den Jahren 1456 bis 1564 ab, durch welche die Existenz der edlen Familie Ajtós historisch beglaubigt wird. Ferner hat der Verfasser in einer Pusta nahe bei Gyula die Ruinen des ehemaligen Dorfes Ajtós, des Stammsitzes der gleichnamigen Familie, nachgewiesen. Das stimmt nun schlagend mit den Familiennachrichten Dürer's überein. Noch mehr! Haan beschreibt und bildet das Wappen derer von Ajtós ab (Seite 35); es ist offenbar dasselbe, welches nicht bloß Dürer, sondern bereits sein Vater geführt hat. Letztere Thatfache ergibt sich daraus, daß Dürer dieses Wappen bereits im Jahre 1490 auf die Rückseite des Bildnisses seines Vaters in den Uffizien in Florenz gemalt hat. (Vergleiche meine Biographie Dürer's, S. 34.) Dieses Wappen hat Eigentümlichkeiten, die mit der Herkunft aus Ungarn nur zu gut übereinstimmen: der aus dem bekronenden Helme wachsende Mohrentumpf deutet, wenn auch nicht auf die Kreuzzüge, so doch auf Türkentriege, und die drei grünen Berge, auf welchen die goldene offene Thüre im rothen Felde steht, sind, wie man mich versichert, namentlich ungarischen Wappen eigentümlich; sie erscheinen ja auch im Landeswappen des Königreiches. Ich ersehe zwar aus Haan's Schrift nicht, woher er die in den Hauptsachen mit den Wappen der Dürer übereinstimmende Abbildung des Wappens derer von Ajtós genommen hat, doch ist wohl anzunehmen, daß sie den Siegeln der Urkunden entlehnt sei.“

„Demnach wären die Vorfahren Dürer's in Ungarn nicht gemeine Bauersleute oder Leibeigene gewesen, sondern vielmehr Mitglieder jenes freien Kleinadels, der, oft nur mit geringem Landbesitze ausgestattet, vom Ackerbaue lebte. Heute noch giebt es ja in Ungarn ganze Dörfer, wo jeder Einwohner ein solcher „nemesember“ oder Kleinadeliger ist, und alle leben nur wie einfache Bauern von Felddau und Viehzucht, ganz so, wie Dürer berichtet, daß dort „sein Geschlecht sich genähret hätte der Ochsen und Pferde“. Diese kümmerliche Existenz beeinträchtigt aber keineswegs das hohe Selbstbewußtsein, welches dieser Kleinadel von seiner Würde hat, und es wäre daher wirklich auffallend, wenn dieses Bewußtsein bei einem, wenn auch ausgewanderten, Gliede einer solchen Familie verloren gegangen wäre und sich nicht vielmehr sammt dem Wappen in seiner Erinnerung erhalten hätte. Auch dafür dieten nun die Worte, mit welchen Dürer über die Geschichte seiner Familie berichtet: „was er aus seines Vaters Schriften zusammengetragen hat“, einen Anhaltspunkt, und in der That sind es gleich die ersten Worte, welche lauten:

„Albrecht Dürer der Ältere ist aus seinem Geschlechte geboren im Königreiche Hungarn“ u. Doch bedarf es dazu keineswegs der ganz unstatthaften Annahme, daß bei dem Worte „seinem“ ein Schreibfehler anzunehmen und „seinem“ zu lesen wäre; der Ausdruck „seines Geschlechts“ für „edles Geschlecht“ verstiehe ganz gegen den deutschen Sprachgebrauch. Das Wort Geschlecht hat, namentlich in dem Munde eines Nürnbergers, auch ohne jedes schmädernde Beiwort bereits einen ganz besonderen Klang. So wie zwar jedes Menschlein geboren ist und von irgend einem Geschlechte abstammt, so bedeutete doch schon frühzeitig das einfache Prädicat geboren (heutzutage wohlgeboren) so viel als: von vornehmen Leuten herkommend, und dasselbe Privilegium der Bedeutung hatte auch der Ausdruck Geschlecht, der ausschließlich für die vornehmeren, in einer Stadt bevorrechteten Patrizierfamilien in Anspruch genommen wurde. „Die von Geschlechtern“, „die des Geschlechts“ oder in der Citirahl auch „der Geschlechter, die Geschlechterin“ gilt namentlich in Regensburg, Augsburg und Nürnberg immer nur von Patriziern. (Siehe: Schmeller, „Bayrisches Wörterbuch“, bearbeitet von R. Frommann, München 1877, II, Sp. 500.) Wenn also Dürer von seinem Vater als „aus seinem Geschlechte geboren“ spricht, so versteht er darunter bereits die Abstammung von einer adeligen Familie. Das konnte man bisher für eine fromme Meinung des Meisters halten, aber im Zusammenhalte mit den neuesten Forschungen Haan's gewinnt es eine andere Bedeutung.“

„Bemerkenswerth ist nun auch die Thatfache, daß Dürer's Vater in Nürnberg die längste Zeit nicht mit dem Familiennamen genannt zu werden pflegt. Er verheirathete sich bekanntlich im Jahre 1467 als vierzigjähriger Mann mit der fünfzehnjährigen Tochter seines Meisters, des Goldschmiedes Hieronymus Holper, und in demselben Jahre leistet er den Eid als geschorener Goldkrieger und wird aufgefordert, als Fremder das Bürgerrecht zu erwerben; er heißt aber bei dieser Gelegenheit nur: „Des Holper's Eidam, Albrecht genannt.“ Im folgenden Jahre leistet er der Aufforderung des Rathes Folge und wird Meister und Bürger von Nürnberg, und bei diesem entscheidenden Anlasse erscheint zuerst sein deutscher Familienname. Aber noch 1470 wird er wieder nur als „Albrecht, des Holper's Eidam“ bezeichnet. Sein Neffe Niklas, der Sohn des ehrbaren Zaunmachers Ladislaus oder Laszló in Gyula, ebenfalls Goldschmied, erscheint 1493 als Bürger und Hausbesitzer in Nürnberg unter dem Namen „Niklas Thörer“; derselbe übersiedelte später nach Köln, wo ihn Dürer auf seiner niederländischen Reise besuchte und wo man ihn, wie Dürer selbst in seiner Familienchronik berichtet, Niklas Unger nannte, also bloß nach seinem Vaterlande. Darnach gewinnt es allerdings den Anschein, als ob der deutsche Name Dürer kein ursprünglich fester gewesen sei, sich vielmehr, anfangs schwankend, erst allmählich in der Familie festgesetzt habe.“

„Schließlich sei auch noch ein Moment nicht verschwiegen, das für die magyarische Abstammung des älteren Albrecht Dürer schwer in's Gewicht fällt; nämlich seine äußere Erscheinung oder doch seine Gesichtszüge, wie sie uns der dankbare Sohn in zwei vorzüglichen Bildnissen getreulich überliefert hat. Das eine, schon genannte Gemälde, von 1490, befindet sich in der Galerie der Uffizien in Florenz, das andere, von 1497, im Besitze des Herzogs von Northumberland auf Sion-House, alte Kopien des letzteren in der Münchener Pinakothek und im Städel'schen Museum in Frankfurt a. M. Diese Bildnisse verrathen allerdings einen unerkennbaren Anklang an den magyarischen Gesichtstypus: kurzer Kopf, kleine dunkle, tiefliegende Augen, vorstehende Backenknochen; ein auffallender Gegensatz zu den bekannnten Gesichtszügen seines berühmten Sohnes Albrecht. Dieser hatte

mehr von seiner Mutter, wie die kürzlich vom Berliner Museum in Paris erwordene Zeichnung Dürer's nach dem Kopfe der alten Frau beweist, während hinwiederum seine beiden Brüder Hans (Pinakothek in München) und Andreas (Albertina in Wien) manche Züge vom Vater geerbt haben."

„Somit habe ich gewissenhaft Alles zusammengestellt, was die Annahme der Abstammung Dürer's aus der Familie der Herren von Kstös meines Erachtens unterstützt. Eben so aufrichtig muß ich aber nun die eine große Schwierigkeit hervorheben, welche jener Annahme entgegensteht. Dürer berichtet nämlich, daß sein Großvater Anton als Knabe nach Gyula zu einem Goldschmiede in die Lehre gekommen sei; diesem Gewerbe folgt dann dessen ältester Sohn Adrecht, Dürer's Vater, und ein zweiter Sohn desselben, Ladisló, wird Zaunmacher oder Sattler. Ist es nun nicht unerhörte, daß im 15. Jahrhundert Sproßlinge einer magnarischen Familie von Adel, wenn auch von armen Adel, ein Handwerk erlernen und dieses Handwerk in unmittelbarer Nähe ihres Stammhauses ausüben? Darüber müssen uns ungarische Geschichtsforscher erst noch aufklären. Was bisher zur Beantwortung, beziehungsweise zur Ablehnung dieser Frage beigebracht wurde, genügt keineswegs.“

„Zur schließlichen Erledigung der Frage wäre es sodann von der größten Wichtigkeit, irgend ein Mitglied von Dürer's Familie mit dem Familiennamen Kstös in seiner magnarischen Form urkundlich nachzuweisen. In Deutschland wird dies kaum möglich sein und von den armen Handwerkern in Gyula dürften sich dort keine schriftlichen Nachrichten erhalten haben. Nun hatte aber Dürer der Ältere noch einen dritten Bruder, Namens Johannes, der studirt hatte und nachher ganze 30 Jahre lang Pfarrer in Großwardein gewesen ist. So berichtet uns Dürer, und da wäre es denn doch ein Leichtes, irgend eine authentische Nachricht, sei es auch nur eine Unterschrift dieses Pfarrers, heute noch aufzufinden. Kennt sich derselbe mit seinem einheimischen Familiennamen Kstös, dann ist die Frage ein für alle Mal erledigt. — Das wäre ein seltsames Zeugniß für das Fortschreiten unserer historischen Erkenntniß auch in kleinen Einzelheiten, eine Illustration des alten Sprüchwortes: „Alles Ding verkehrt sich!“ Bekanntlich galt es bis auf die neueste Zeit für ausgemacht, daß Dürer's Mutter eine geborene Haller, also eine Nürnberger Patrizierin gewesen sei. Erst vor einem Jahrzehnt etwa entdeckte der verdienstvolle Archivar der Stadt Nürnberg, G. B. R. Lochner, daß Frau Barbara Dürerin nicht die Tochter eines Haller — ein solcher war niemals Goldschmied — sondern eines sonst obskuren Holder oder Holper gewesen sei. Und nun soll wiederum der bisher als *loco obscuro natus* angesehene Vater Dürer's ein Edelmann gewesen sein, und noch dazu ein magyarischer! „Alles Ding verkehrt sich!“



Amerikanische Kunstzustände.

Boston, im September 1878.



er große Werth, der in den Vereinigten Staaten seit einer Reihe von Jahren auf die Pflege der Kunst gelegt wird, geht aus nichts so klar und deutlich hervor, wie aus der Thatfache, daß in den offiziellen Berichten der Erziehungsbehörden des Landes dieses Thema immer mehr Berücksichtigung findet. Ich glaube daher die Wiederaufnahme meiner eigenen, seit einiger Zeit unterbrochenen Berichte über die Entwicklung der hiesigen Kunstzustände am besten durch die Wiedergabe des betreffenden Passus in dem soeben ausgegebenen Berichte des Erziehungs-Commissärs¹⁾ einleiten zu können.

„Die Einführung des Zeichnens“, heißt es daselbst S. 139 u. ff., „in alle Klassen der öffentlichen Schulen als vorgeschriebener Unterrichtsgegenstand führt fort, das Interesse der Pädagogen rege zu halten, und hat stete Fortschritte gemacht, seitdem die Aufmerksamkeit des Landes diesem Gegenstande durch die Legislatur von Massachusetts, welche im Jahre 1870 das Zeichnen in allen öffentlichen Schulen dieses Staates peremptorisch verschrieb, zugewandt wurde. Dem Beispiele des genannten Staates sind von Zeit zu Zeit die Schulbehörden vieler Städte und Flecken im ganzen Gebiete der Vereinigten Staaten gefolgt, und am 14. Mai 1875 hat die Legislatur des Staates New-York ein ähnliches Gesetz erlassen. Die Resultate eines mehrjährigen Studiums in den Schulen von Massachusetts und anderwärts liegen jetzt vor, und der Fortschritt derjenigen Schüler, welche zwei, drei und vier Jahre im Zeichnen unterrichtet werden sind, ist erthauslich und befriedigend, zumal wenn man die Kürze der Zeit bedenkt, welche diesem Studium im Verhältnis zu anderen regelmäßigen Studien gewidmet wird.“²⁾

„Während aber diese Bewegung sich in den öffentlichen Schulen entwickelte, hat sich auch in vielen der secundären und höheren Lehranstalten des Landes ein sehr bedeutendes Steigen des Interesses an den Fragen des Verhältnisses der Kunst zur Erziehung bemerkbar gemacht. An vielen Hochschulen ist den Lehrern die Wichtigkeit der Kenntniß der Kunst der Alten endlich klar geworden, und wo kein Unterricht in der Technik der Kunst erteilt wird, finden doch wenigstens die Geschichte, die Entwicklung und die Werke der Künstler Griechenlands und Roms einige Berücksichtigung, und die Schüler werden auf den Zusammenhang zwischen den Kunstwerken und dem Glauben und den sozialen Zuständen derjenigen Völker hingewiesen, deren Literatur man bisher als einen notwendigen Theil jedes modernen Unterrichtscurses betrachtet hat. Daneben ist auch den Lehrern, welche die wissenschaftliche und technische Erziehung zu leiten haben, die ökonomische Wichtigkeit der verschiedenen Anwendungen der Kunst in der Industrie zum Bewußtsein gekommen.“

„Während nun aber das erwachende Interesse an der Verziehung der Kunst zum Unterrichte sich so deutlich unter allen Klassen und Schulen der professionellen Pädagogen kund giebt, ist es auch nicht zu verkennen, daß das Publikum im Großen und Ganzen von sehr

1) Report of the Commissioner of Education for the year 1876. Washington, Government Printing Office 1878.

2) An manchen Orten sind für den Zeichenunterricht nur je 20 Minuten zweimal wöchentlich ausgefetzt!

allgemeinem und wachsendem Interesse an allen auf Kunst bezüglichen Angelegenheiten durchdrungen ist. Dieses Interesse, welches sich schon vor der Eröffnung der Centennial-Ausstellung zu Philadelphia bemerkbar machte, ist durch die dort ausgestellte gewöhnlichen Gegenstände wunderbar angeregt, groß gezogen und verbreitet worden; denn durch diese Gegenstände wurde dem amerikanischen Volke zum ersten Male die Bedeutung des künstlerischen Elementes in den Fabrikaten der Welt allgemein zum Bewußtsein gebracht.*

„Andererseits aber hat das Interesse, welches die große Majorität der Besucher der speziellen Kunstausstellung entgegenbrachte, auch den größten Skeptikern bewiesen, daß der künstlerische Instinkt und die Liebe zum Schönen fast universal sind. Bilder, Statuen und schöne Gegenstände aller Art haben ihre Anziehungskraft auf diejenigen ausgeübt, welche bisher gänzlich unbekannt damit waren, und in der Zukunft wird man überall im amerikanischen Volke einen größeren oder geringeren Grad des Verständnisses für Kunstfachen antreffen.“

„Das Jahr 1876, welches schon als das Centennarium der amerikanischen Unabhängigkeit bemerkenswert genug war, und welches eine so große Bedeutung erhalten hat durch den Einfluß der Industrienausstellung aller Nationen auf die künftige Entwicklung des Landes, muß auch noch bezeichnet werden als der Ausgangspunkt einer neuen Ära künstlerischer Entwicklung im weitesten Sinne des Wortes. Man kann sicher behaupten, daß die ökonomischen Beziehungen der Kunst zu der Gewerbetätigkeit eines Volkes erst in diesem Jahre in Amerika allgemein anerkannt worden sind. Und es ist gleichfalls wahr, daß der Einfluß, welchen eine systematische künstlerische Erziehung auf die Entwicklung der Kunstindustrie ausüben kann, dem amerikanischen Volke erst auf der Centennial-Ausstellung klar in's Bewußtsein getreten ist.“

„In dieser Verbindung müssen unter den denkwürdigen Begebenheiten des betreffenden Jahres verzeichnet werden: die feierliche Einweihung des neuen großen Gebäudes der „Pennsylvania Academy of Fine Arts“ in Philadelphia und die Wiedereröffnung der mit diesem Institut verbundenen vorzüglichen Kunstschulen, welche während des Baues der neuen Räumlichkeiten mehrere Jahre lang geschlossen werden mußten. Das Kunstmuseum zu Boston wurde ebenfalls im Laufe desselben Sommers eingeweiht, und die mit demselben verbundene Schule wurde den darauffolgenden Herbst eröffnet. Um dieselbe Zeit wurden in New-York zwei wundervolle Leihausstellungen gehalten, welche bemerkenswerte Sammlungen der besten modernen Kunstgegenstände zusammenbrachten, und diese Ausstellungen wurden so zahlreich besucht, daß die Einnahmen genügend waren, um sowohl die Akademie in New-York, als das dort befindliche „Metropolitan Museum“ von einem großen Theile ihrer Schuldenlasten zu befreien. Dasselbe Jahr sah ferner ein Institut in's Leben treten, welches für das Kunstgewerbe von größter Bedeutung zu werden verspricht. Es ist dies das „Pennsylvania Museum and School of Industrial Art“ (Museum und Kunstgewerbeschule), in welcher viele der besten Beispiele der künstlerischen Production, Beiträge der Künstler und Kunsthandwerker der ganzen Welt, von der Centennial-Ausstellung her dem Lande verblieben sind. Ein ähnliches Kunstgewerbe-Museum wurde in New-Haven, Connecticut, vom Staate incorporirt, und hat ebenfalls manche Versicherung aus den Kunstschätzen der Ausstellung erhalten.“

„Außer der Ordnung dieser großen Mittelpunkte künstlerischen Einflusses, welche entweder ihren Anfang oder doch ihre Wiegegeburt dem Jahre 1876 datiren, sind noch einige andere Begebenheiten zu verzeichnen, deren Beziehung zur künstlerischen Erziehung eine directere ist. Als solche sind zu nennen: die Wiedereröffnung der Schulen der Akademie von Pennsylvania; die Gründung der Schulen des pennsylvanischen Museums; die Gründung der Kunstschulen des Museums in Boston; die Gründung eines Zeichenlehrerseminars in Verbindung mit der Frauen-Kunstschule der „Cooper Union“ in New-York zur Heranbildung von Lehrern für die Schulen des genannten Staates; die Gründung von Kunstsammlungen in Verbindung mit dem Wädensseminar zu South Hadley, Massachusetts, und mit der Smith-Hochschule für Frauen in Southampton, Massachusetts, und die Vermehrung der Sammlungen der Baker-Hochschule, im Hinblick auf die Einführung eines ernstlichen Kunstunterrichtes in allen seinen Branchen.“

„Eine andere Thatfache von größter Bedeutung, die in dem einfachen Aufzählen neu eröffneter Kunstmuseen keinen Ausdruck findet, ist die Veränderung, welche in dem Charakter der in den Museen erhaltenen Sammlungen vor sich gegangen ist. Früher nahm man es als selbstredend an, daß eine Kunstsammlung Bilder und Statuen, und vielleicht eine kleine Auswahl guter Stücke enthalten müsse; heute dagegen kann ein Kunstmuseum alles enthalten, was die Hand des Menschen zu schaffen vermag. In den Sammlungen geliebener Gegenstände im „Metropolitan Museum“ (New-York), in der permanenten Ausstellung und den Leihausstellungen des Bostoner Museums, besonders aber in den leibbaren und umfassenden Sammlungen des „Pennsylvania Museum and School of Industrial Art“ und in den kleineren, aber ähnlichen Sammlungen des „Connecticut Museum of Industrial Art“ findet sich ein solcher Reichthum der verschiedensten Objekte, daß es fast unmöglich wird, dieselben zu katalogisiren und tabellarisch zusammen zu stellen.“

Soweit der besagte Bericht, der nach durch eine Tabelle vervollständigt wird, in welcher 31 Museen und Kunstsammlungen, sowie 30 Anstalten, an denen Kunstunterricht erteilt wird, aufgezählt werden. Freilich sind die meisten dieser Institute ziemlich beschränkter Art und stehen nur als Hilfsanstalten mit größeren Lehranstalten in Verbindung, aber sie sind dennoch von großer Wichtigkeit, da sie die ersten Ausgangspunkte weiterer Entwicklung bilden. Unter den Museen sind jedenfalls mehrere, welche schon jetzt eine ziemliche Bedeutung haben und in nächster Zeit sich rasch heben und vergrößern werden. Die hauptsächlichsten darunter sind die Museen zu New-York, Boston, Philadelphia, Washington und New-Haven. Das bestdotirte Museum ist bis jetzt die „Corcoran-Gallery“ in Washington, welche, von dem Bankier A. W. Corcoran gegründet, über ein Kapital von einer Million Dollars verfügt und im Jahre 1876 die höchste Summe von £ 42,000 für Ankäufe ausgab. Das Bostoner Museum ist eben in der Erweiterung begriffen. Seine Freunde haben im Laufe des Sommers, trotz der schlechten Zeiten, £ 100,000 zusammen gebracht, und es wird nun rüthig an der Vergrößerung des Gebäudes gearbeitet, um Platz für die Sammlungen zu schaffen, welche in den jetzigen Räumlichkeiten nicht mehr untergebracht werden können. Von besonderem Interesse für die Leser der Zeitschrift wird es sein, zu erfahren, daß die mit dem Bostoner Museum in Verbindung stehende Kunstakademie unter der Oberleitung eines jungen deutschen Künstlers, des Herrn O. Grundmann aus Dresden, steht. Die erste Ausstellung von Schülervarbeiten, welche vergangenes Frühjahr abgehalten wurde, war äußerst interessant und berechtigte zu der Hoffnung, daß die Thätigkeit der Anstalt einen segensreichen Einfluß auf die Zukunft der amerikanischen Kunst ausüben werde.

In meinen früheren Berichten, in denen es hauptsächlich mein Bestreben war, die Meistenfeine zu bezeichnen, an denen man den Gang des Fortschrittes in der Entwicklung der amerikanischen Kunstzustände und somit der amerikanischen Kultur bemessen kann, hatte ich mich meistens auf die Erwähnung neu entstandener Museen und Schulen oder auf Ausstellungs- und Auktionsberichte zu beschränken. Es tritt nun aber auch noch ein anderer Faktor hinzu, der ebenfalls berücksichtigt werden muß, wenn man von Kunstangelegenheiten in den Vereinigten Staaten sprechen will. Ich meine die Kunstliteratur, die neuerdings einen Umfang erreicht hat, den vor zehn bis zwanzig Jahren Niemand hätte ahnen können. Damals war ein amerikanisches Buch über einen künstlerischen Gegenstand ein seltener Vogel; heutzutage dagegen ist es kaum möglich, sich über alle die neuen Erscheinungen auf diesem Gebiete auf dem Laufenden zu erhalten. Eine Liste sämtlicher einschlägigen, während der letzten zwei Jahre in den Vereinigten Staaten erschienenen Bücher würde ganz stüthlich anfallen, selbst wenn man sämtliche Uebersetzungen deutscher und französischer Werke, sowie die Republiationen englischer Werke, weglassen wollte. Eine solche Liste würde aber für deutsche Leser kaum vom Interesse sein, da, wie das ja nicht anders zu erwarten steht, die große Mehrzahl der erwähnten Schriften nicht das Ergebnis selbständiger, originaler Forschung sind, sondern sich lediglich darauf beschränken, das in Europa angefallene Material dem amerikanischen Bedarfe anzupassen. Diese Bemerkung darf keineswegs als abschreckende Kritik aufgefaßt werden; sie enthält vielmehr nur die Konstatirung einer ganz naturgemäßen Thatfache.

Zu den bedeutendsten Erscheinungen auf kunstliterarischem Gebiete gehört die amerikanische Ausgabe des Prof. Lübke's „Grundriß der Kunstgeschichte“. ¹⁾ Die Ausgabe ist von Herrn Clarence Cook beorgt worden, dem freimüthigen, wo es ihm nöthig scheint, selbst schonungslos, freilich aber oft einseitigen Kritiker, dessen auch in diesen Blättern schon Erwähnung gethan werden ist. Um so mehr ist es zu verwundern, daß die Uebersetzung des Buches so mangelhaft ist, und daß Herr Cook in seinen eigenen dem Buche beigefügten Bemerkungen seine gewohnte Kritik nicht strenger gegen sich selbst geübt hat. Fehler in der Ausföhrung deutscher Werke, wie z. B. „Die Architektonisches, Ordnung der Griechen und Römer“, von Rauch, oder „Ueber den Style, Nicolo Pisano“, von Dobbert, müßten sich allenfalls noch als Druckfehler erklären lassen. Wenn aber aus Wessely's „Auseitung“ u. s. w. eine „Verleitung zur Kenntniß und zum Sammeln der Werke des Kunstbrudes“ gemacht wird, so hält auch diese Erklärung nicht mehr Stich. Am Schlussstein aber hat sich Herr Cook an dem von ihm commentirten Autor verständig in seiner Anmerkung betreffs der Helkein-Controverste. Ohne die letzten Resultate, wie sie in der zweiten Auflage von Woltmann's „Helkein und seine Zeit“ vorliegen, zu kennen, setzt er sich Prof. Lübke gegenüber auf das hohe Pferd und macht ihm mit der Bemerkung leid, „sein Weichter von Ruf zweifle heutzutage noch daran, daß der Saet Zebastian's Altar von dem jüngeren Helkein gemalt sei“. Daraus geht denn natürlich klar hervor, daß, nach Herrn Cook's Meinung, Prof. Lübke kein „Weichter von Ruf“ ist. Wozu dann aber sein Wert neu übersehen und commentiren? Auch die Bemerkungen, welche Herr Cook über deutsche Kunst macht, sind sehr sonderbarer Art. Ohne Zweifel hat er Recht, wenn er behauptet, Prof. Lübke sei etwas parteiisch und räume der deutschen Kunst zu viel Platz ein, wobei er freilich vergißt, daß das Buch originaliter für deutsche Leser geschrieben ist, denen die Werke der deutschen Kunst eben am leichtesten zugänglich sind. Ein Kritiker aber, der beansprucht, mit allen Schulen der Welt genau vertraut zu sein, darf sich nicht auf die deutschen Bilder der Philadelphia-Ausstellung berufen, um der Welt zu beweisen, daß die deutsche Kunst keinen Pfifferting werth sei. Er muß wissen, daß diese Ausstellung die deutsche Kunst eben nicht repräsentirte, oder wenn er das nicht weiß, so muß er auf seinen Rang als Autorität verzichten.

Eine erfreulichere Erscheinung ist das neue Werk des Herrn Charles C. Perkins über Raphael und Michelangelo²⁾. Trotz des merkwürdigen Zusammentreffens im Titel und in der Parallelfeststellung der beiden Meister hat das Buch mit demjenigen Springer's wenig oder gar nichts gemein. Es macht nicht wie dieses den Anspruch einer erschöpfenden Behandlung des Gegenstandes, ist dagegen in seiner kürzeren Fassung und seiner mehr populärischen als kritischen Haltung desto mehr danach angethan, das Publikum in die Heiligthümer der Kunst einzuföhren. Man kann wohl sagen, daß in poetischer Auffassung, Wärme der Sprache und anschaulicher Darstellung dieses Buch bis jetzt einzig in der amerikanischen Kunstliteratur dasteht.

Ueber die Masse oder vielmehr Unmasse der Bücher zu berichten, welche sich mit Keramik, Neues und der Ausstattung der Wohnung im Allgemeinen befassen, würde hier kaum am Orte sein, selbst wenn es mir möglich gewesen wäre, mich durch die erschröckende Anzahl von Bänden hindurch zu arbeiten. Derartige Bücher jagen sich förmlich auf dem Markte und sind ein Beweis von dem fast krankhaften Interesse, welches hier alle Welt augenblicklich der Hausdecoration zuwendet. Dabei kommt freilich viel krauses Zeug zum Vorschein, und das Schredn zumal auf englische Autoritäten einerseits, die Willkür des subjektiven, unregelmäßigen Geschmacks andererseits macht sich überall bemerkbar. Nur zu oft ist das Haschen nach Neuheit, nach „oditty“ (Seltsamkeit), das Hauptprinzip der sogenannten Decoration. Ein Schränken hier, ein Gefäßchen dort, ein Bild bemaltes japanesisches Papier an beliebigen Orte, Teller anstatt auf dem Tische an der Wand aufgehängt, und die Decoration ist fertig. Freilich sieht das Zimmer nicht mehr aus wie eine Wohnstube, sondern wie eine

1) Outline of the History of Art. By Dr. W. Lübke. A new translation from the seventh German edition. Edited by Clarence Cook. 2 Vols. New-York, 1878.

2) Raphael and Michelangelo. A critical and biographical essay. Boston, 1878.

Trüderbude, aber es ist „odd“, und das genügt. Hauptsächlich wird Halle's Buch: „Die Kunst im Hause“, welches demnächst hier, von Herrn Perkins revidirt, in englischen Gewande erscheinen wird, gegen manche dieser Extravaganzen als Gegengewicht dienen.

Ich habe oben gesagt, daß die amerikanische Kunstliteratur im Großen und Ganzen auf selbständige Forschung wenig Anspruch machen könne. Das qualifizirende „wenig“ deutet schon an, daß es Ausnahmen giebt. Die bedeutendste dieser Ausnahmen ist das Buch des Generals di Cesnola über Cypern¹⁾. Das Werk wird wohl, als Arbeit eines Italiener's, und da es gleichzeitig auch in England erschienen ist, Schwierigkeiten haben, sich als „amerikanisch“ zu legitimiren. Allein da Cesnola seine Entdeckungen als amerikanischer Consul auf Cypern machte, und da alle die von ihm gefundenen interessanten Alterthümer nach Amerika gewandert sind, so scheint es ganz gerechtfertigt zu sein, wenn Amerika auch die Ehre der Unternehmung für sich beansprucht. Ein näheres Eingehen auf das Buch ist wohl kaum nöthig, da dasselbe schon in Ihrer Correspondenz aus New-York erwähnt worden ist.

Als Producten ächt amerikanischer Originalforschung muß ich sodann noch zweier Werke gedenken, über die ich eigentlich früher hätte berichten sollen, da sie schon im Jahre 1875 erschienen sind. Es sind dies die Monographien des Herrn W. S. Baker über den englischen Kupferstecher William Sharp, und über die Werke der amerikanischen Kupfer- und Stahlstecher²⁾. Das letztgenannte Werk ist natürlich für diejenigen, welche sich für amerikanische Kunst interessieren, von besonderer Wichtigkeit. Man ist beim Durchsehen des Buches erstaunt über die große Anzahl der Stecher, welche schon in dem verhältnißmäßig jungen Lande gearbeitet haben; noch mehr aber erstaunt man, wenn man die Sammlung des Herrn Baker durchsieht, über die große Anzahl wirklich guter Arbeiten, namentlich im Fache des kleinen Porträts, welche diese Stecher geliefert haben.

Schließlich sei noch die nunmehr im dritten Jahre bestehende Zeitschrift: „The American Architect and Building News“ erwähnt. Das Blatt ist trefflich revidirt, und kann als das erste Journal in Amerika bezeichnet werden, welches die Kunst, wenigstens nach einer Richtung hin, würdig vertritt. Es erscheint hier zwar seit einiger Zeit auch eine amerikanische Ausgabe des „London Art Journal“, allein die amerikanische Kunst findet darin verhältnißmäßig nur wenig Berücksichtigung, und die meisten der beigegebenen Stahlstiche sind, wie das ja männiglich bekannt ist, von künstlerischer Vellendung ziemlich weit entfernt.

S. B. K.

1) Cyprus: Its ancient cities, tombs and temples. By General L. P. di Cesnola. New-York, 1878.

2) William Sharp. Engraver. By W. S. Baker. Philadelphia, 1875. — American Engravers and their Works. By W. S. Baker. Philadelphia, 1875.



Die nationale Kunstausstellung zu Neapel (1877).

Von C. von Fabriczy.

Mit Illustrationen.

II. Malerei.



us der Betrachtung der italienischen Skulptur der Gegenwart im vorigen Jahrgange dieser Zeitschrift hat sich uns das Resultat ergeben, daß sie den Stempel einer eigentümlichen, alle ihre Werke bestimmenden Richtung trägt. Keuchten wir also dort von einem nationalen Charakter sprechen, so ist dies bei der Malerei ganz und gar nicht der Fall. Was in Italien in dieser Kunst geleistet wird, ist nicht das Produkt nationaler Traditionen, nicht das Resultat von Schulen; es ist nur das Ergebnis einer von den einzelnen Individuen auf eigene Faust betriebenen Thätigkeit, deren einziges gemeinsames Merkmal darin besteht, daß es dabei auf eine Nachahmung der modernen französischen Malerei hinausläuft. Im Grunde genommen dominiert auch hier der Naturalismus. Doch unterscheidet sich der italienische Naturalismus durch wesentliche Momente von der analogen Richtung der französischen und deutschen Malerei. Denn während der Realismus der ersteren, dem geistreichen und immer beweglichen Charakter des Volkes entsprechend, sich rasches neue Stoffgebiete erobert, sich die Lösung immer neuer malerischer Probleme vorsetzt, und so in Form und Inhalt immer unserer Interesse weckt; während der deutsche Realismus seine Bethätigung besonders in der Darstellung des Volkslebens, und zwar nicht nur nach seiner stofflichen, sondern vorzugsweise nach seiner Gemüthsseite sucht; beschränkt sich der italienische Realismus auf eine Kopie der Wirklichkeit, und zwar eine Kopie, die er dem ersten besten ihm in den Weg laufenden Motive ohne Rücksicht auf die Aneignung desselben zu künstlerischer Gestaltung entnimmt, und wird dadurch eben zum nackten, krassen Naturalismus. Es fehlt ihm das geistige Element, das der Künstler aus seinem eigenen Innern in die Wirklichkeit hineinlegen muß, um sie zum Kunstwerk zu gestalten, es fehlt der frische Pulsschlag des Lebens. Das Bestreben, von dem diese Richtung geleitet wird, ist einmal das nach technischer Vollendung, und diesem läßt sich bei einer Kunst, die so sehr wie die moderne Malerei Italiens in den Anfängen ihrer Entwicklung und ihres technischen Könnens steht, Werth und Berechtigung nicht abprechen; dann aber ist es auch das Bestreben, dem Geschmade der Mode zu huldigen, und dies ist der wunde Punkt, an dem die italienische Malerei zuweist krankt.

Ein bedeutender Fortschritt im Technischen ist nicht zu läugnen. Traten uns noch auf der Weltausstellung zu Wien zahlreiche Leistungen entgegen, die kaum die ersten Anfänge einer Beherrschung der Technik bekundeten, so überraschte uns in Neapel umso mehr nicht nur das Talent malerischer Auffassung, sondern auch die Sicherheit der Ausföhrung. Daß dabei oft über das Ziel hinausgeschossen wird, kann die allgemeine Wahrnehmung ebenso wenig umstoßen, wie daß unter den 700 Gemälden der Ausstellung gar manche Stümpfarbeit verlam, die uns wie der besangene Versuch eines in der Handhabung der Palette aus-

erfahrenen Anfängers anmuthete. Es hängt dies mit dem Mangel an Meisterschulen zusammen, in Folge dessen viele der angehenden Maler in Italien ganz auf sich selbst und den Rath gleich unerfahrener Kollegen verwiesen sind, während nur wenigen die unschätzbare Leitung bewährter Meister zu Theil wird. Daß sich trotzdem ein Fortschritt in der Technik konstatiren läßt, spricht für die reichen Anlagen und den malerischen Sinn des Volkes.

Ein Räthsel bleibt es, wie bei diesen Eigenschaften in dem italienischen Maler das Gefühl für die Schönheit der künstlerischen Motive des eigenen Landes so spät, für die des eigenen Volkes noch fast gar nicht erwacht ist. Denn während allerdings in der Landschaftsmalerei die Reize der heimischen Erde immer mehr die Aufmerksamkeit der Künstler erregen und ihnen schon heute die Vorwürfe zu ihren bedeutendsten Werken liefern, geht die große Masse der Genremaler an dem unerschöpflichen Reichthum, den ihnen das eigene Volk in seinen mannigfach wechselnden Typen, sowie in seinem mit der umgebenden großen Natur noch enger als anderswo verknüpften Alltagsleben und seinen vielfach in ursprünglicher Naivität fortbestehenden Sitten und Gebräuchen als herrlichsten Stoff für künstlerische Gestaltung so freigebig entgegenbringt, noch immer wie blind vorüber. Daß aber gerade dies der Fels ist, aus dem der frühe Quell einer nationalen Kunst entspringen könnte, wenn sich die rechten Künstler fänden, die ihn mit ihrem Zauberhabe berührten, schämt uns anzusehen, wenn wir auf die Erfolge blicken, die ein E. Robert, Hebert, Bonnat auf diesem Gebiete errungen.

Allerdings hat es damit noch seine guten Wege, wenn wir nach dem Bestreben der Künstler urtheilen, rückwärts dem Geschmade des Publikums zu huldigen. Kunst geht nach Vred, und weil sie dies Vred vom Publikum hat, hier mehr als anderswo bloß von ihm haben kann, so unterwirft sie sich auch ganz den Velleitäten desselben. Der Staat, dessen Hilfsquellen für die Begründung und Festigung der zu seiner geistlichen Entwicklung unabweislich nöthigen Institutionen vollauf in Anspruch genommen sind, kann vorderehand für die Kunst nichts oder so wenig thun, daß es nicht in Betracht kommt. Die Mittel der größeren Communen des Landes sind so sehr abfordirt, daß für die Unterstützung der Kunst auch hier verschwindend wenig erübrigt wird. Was das Herrscherhaus in dieser Richtung thut, geht keineswegs über ein durch die Rücksicht für seine Stellung gebotenes anständiges Maß hinaus, und ist auch weder durch besonderes Interesse noch durch Rennerhschaft geleitet. Der reichen Adelsfamilien des Landes, die sich für moderne Kunst interessieren, giebt es sehr wenige, und auch für diese kommt das Besizthwerthe zumäst aus dem Auslande; die Amateurs, deren es in Italien auch heute noch viele giebt, verlegen sich ohne Ausnahme auf Gebiete der Kunst, die weit hinter der Gegenwart zurückliegen. Ein reicher Bürgerstand endlich, der sich den Luxus der Kunst gestatten dürfte, existirt bekanntlich bei dem unentwidelteten Stande der Industrie im Lande fast nur in Einzel Exemplaren.

Unter solchen Umständen bleibt dem Künstler freilich nichts anderes übrig, als den Absatz für seine Produkte außerhalb des eigenen Landes zu suchen und sich dem Kunstweltmarkt zuzuwenden. Wenn er aber dort Erfolg haben will, muß er sich auch dem Geschmade des Publikums, das aus aller Welt zusammenströmt, um seine künstlerischen Salonbedürfnisse zu befriedigen, ohne Rücksicht fügen, ja da er eine so gefährliche Konkurrenz zu bestehen hat, muß er darnach streben, den überreizten und blasirten Geschmad mit immer stärker gewürzten Lasterbissen zu ködern. Denn auf dem Felde, wohin er einmal hinaufgestiegen, steht für ihn alles auf dem Spiel: hier der Sieg und mit ihm Ruhm und Wohlleben, dort die Niederlage und mit ihr Schande und Elend. Es ist ein Kampf um's Dasein in seiner widerlich-erhellen Gestalt, weil er auf einem Felde gekämpft wird, das eigentlich dazu bestimmt ist, uns über die gemeine Nothdurft des Daseins zu erheben, und weil er mit Mitteln gekämpft werden muß, die dies reine Feld schmählich besudeln.

Daß bei Werken, die in der Schwüle solcher Atmosphäre, für ein Publikum mit so überreiztem Geschmade geschaffen werden, von jener Sammlung des Gedankens, jener Keuschheit der Empfindung, jener Spontanität des Gestaltens nichts zu verspüren sein kann, die das Wesen des wahren Kunstwerkes bestimmen, ist erklärlich; daß die geschilderten Verhältnisse den Künstler dazu treiben, um nicht zu sagen ihn zwingen, sich dieser Geschmadrichtung

in die Arme zu werfen, ist vielleicht in den Augen einsichtig Urtheilender ein Entschuldigungsgrund dafür, daß er dem Genius der Kunst untreu wird; aber es kann das Urtheil über den Standpunkt, auf dem sich die moderne italienische Malerei befindet, und über ihre Tendenz nicht mildern, — ein Urtheil, welches wir zum Schluß in dem Tage zusammenfassen müssen, daß sich in derselben ein entscheidener Fortschritt im malerisch Technischen, aber ein um so belangswertherer Rückschritt in der künstlerischen Gestaltung von Form und Inhalt offenbart.

Wenn sich in der italienischen Malerei noch vor wenigen Decennien eine Vorliebe für die Behandlung geschichtlicher Stoffe kundgab, so hat sich seither auch in dieser Beziehung eine bedeutende Wandlung vollzogen: sie hat es aufgegeben, Historienbilder in großem Stile zu schaffen, und gestaltet was sie an historischen Stoffen behandelt, viel mehr im Sinne des historischen Genrebildes, als der reinen Historie. Was von der letzteren herabwärts auf der Ausstellung von Neapel vorhanden war, nahm sich aus wie Versuche halbreifer Academieschüler, mit einem ekstrovirten Thema den Preis eines Reise stipendiums zu erlangen. Von einem freien und großen Wurf in der Gestaltung des Stoffes, von Stil der Composition, Kunst der Gruppierung, Kraft der Charakteristik im malerisch adäquaten Ausdruck der Idee durch die Form ist dabei nicht die Rede.

Taß eine Kunstrichtung, die in der Gestaltung historischer Stoffe so vollgültige Proben ihrer Armuth giebt, an der heiligen Historie noch weniger Gefallen finden werde, ist von vornherein anzunehmen, und die Thatfachen widersprechen dieser Annahme auch nicht, da im Ganzen bloß vier Gemälde der Ausstellung unter diese Rubrik einzureihen waren; davon sind drei ganz unbedeutend, während im vierten, in des Neapolitaners Fiere „Martyrium des h. Bonus“, der tröstliche Naturalismus zur Darstellung eines Gegenstandes der Heiligenlegende benutzt erscheint. So etwa würden Courbet's Heilige ausgelesen haben, wenn er sich entschlossen hätte, auf seine alten Tage noch deren zu malen.

Viel zahlreicher als die Historie war das historische Genrebild auf der Ausstellung vertreten. Nicht die eigentliche Geschichte, sondern mit Vorliebe die Local- und Familien-Geschichte des eigenen Landes, dann Scenen aus dem Leben und den Werken der heimischen und fremdländischen Künstler und Dichter boten vorzugsweise den Stoff dazu dar. Daß man hierbei in den meisten Fällen eine mit den gewöhnlichsten Mitteln der Routine recht präsentios aufgearbeitete, im Grunde aber herzlich unbedeutende Illustration des betreffenden Ereignisses zu sehen bekommt, ist nicht geeignet, Freude an den Erzeugnissen dieser Gattung zu erwecken. Carelli's (Neapel), Gianetti's (Venedig), Venturi's (Mailand), Biscarra's (Turin) und Anderer hierher gehörige Arbeiten sind Durchschnittswaare für den Markt des gewöhnlichen Bedarfs gearbeitet und bei distreten Preisen von denselben auch konsumirt.

Nur drei Werke dieser Gattung ragen über das Niveau der übrigen hinaus, spielen aber aus dem historischen schon in das reine Genre hinüber; des Brescianers Faustini „Gefangennahme Luisa Sanfelice's“ ist ebenso meisterhaft in Bewegung und psychologischem Ausdruck der Hauptgestalt, wie in der malerischen Behandlung des Stofflichen; des Nizzenes Pontremoli „Macbeth und die Heren“ trägt bei sehr tüchtiger Durchbildung des Formellen in hohem Grade „malerische Stimmung“ in sich (was sonst gerade eine schwache Seite der italienischen Genremalerei ist), während der Mangel des malerisch so tüchtigen Wertes im edigen Aufbau der Composition liegt; des Neapolitaners Cammarano „Brigantenne“ endlich hat in der Composition den Vorzug lebendiger Charakteristik, mütterlich wirkungsvoll und doch nicht unschön geordnete Gruppenbildung und harmonisch malerische Behandlung.

Auf der Grenzschwelle zwischen historischem und reinem Genre stehen sodann auch diejenigen Bilder, welche dem antiken Leben und der antiken Geschichte entnommene Gegenstände in genrehafter Weise behandeln. Bei ihnen allen ist es nicht, wie bei den sich in gleichem Stoffkreise bewegenden Bildern Gérôme's oder Alma Tambo's, die archäologische Genauigkeit der Verarbeitung des Stoffes, die uns fesseln könnte; die Maler begnügen sich im Gegentheil mit einer mehr oder weniger phantastischen Darstellung des Bewerkes, und so bleibt für den Beschauer in den meisten Fällen nur das Interesse an der rein malerischen Gestaltung übrig.



Der Besuch bei der Döbbernerin.
Gemälde von C. G. C.

Zeitstück für Silberzeu. XIV.

Zeitstück von H. K. G.

Zeitraum. Zeit von 1780 bis 1800.

Eines der besten Bilder dieser Gattung ist *Muzoli's* (Modena) „*Poppea* läßt den Kopf der Gattin *Nero's* vor sich bringen“, worin dem widerlichen Stoffe malerisch das Mäglichste abgemommen ist; auch *Matbarelli's* (Neapel) „*Episöde aus Pompei*“ verdient vom Standpunkte der malerischen Behandlung hervorgehoben zu werden. Neben mehreren hierhergehörigen Arbeiten *Netti's* (Neapel), *Sciuti's* (Catania) und *D'Agostino's* (Salerno) müßten wir auch des Neapolitaners *Niola* gedenken, der seit langem diese Art von Darstellungen zu seiner Spezialität gemacht hat; seine beiden Bilder: „*Nero citharodous*“ und „*Horaz auf seinem Landgut*“ behandeln übrigens in ihrer dem Fresco nachgeahmten, kalten, der plastischen Modellirung fast ganz entbehrenden Behandlung einen bedenklichen Rückschritt gegen seine früheren Arbeiten.

Wir kommen jetzt zur eigentlichen Genremalerei. Da war in Kompositionsart und Stoff alles Denkbare vorhanden: von dem kleinsten Bildchen mit einer einzigen Gestalt, die irgend einen Zustand, ein Gefühl, eine Aktion darstellen soll, bis zum großen, vielfigurigen Gemälde, das eine Scene öffentlichen, gesellschaftlichen, heiligen oder profanen Lebens und Treibens zum Gegenstande nimmt. Alle Schichten der Gesellschaft, alle Völker der Erde werden absterkerseit. Die größte Rolle spielt aber doch immer das Alltagsleben mit seinen nichtsagenden Vorkommnissen, die photographisch genaue Kopie der Wirklichkeit. Eigene Erfindung ist Kuzus. Täuschende Nachahmung der Gewandstoffe, fashionables Arrangement des Mobiliars, Verwendung der beliebtesten Tapeten- und Stoffmuster, kurz eine an Manie streifende Betenung allen Beiwerkes — das ist die Hauptsache. Einige Maler versteigen sich so weit, den Schwerpunkt ihrer Produktionen in die Weichheit der Carnation, in die sentimental-schwächenden oder grüßtenhaft herausfordernden Physiognomien ihrer Heldinnen zu verlegen; aber um in all' dieser Herrlichkeit einen Funken frischen, wahren Lebens, gesunder, natürlicher Empfindung zu entdecken, muß man oft Tausende von Werken vergebens durchmustern.

In der lombardischen Genremalerei machen sich deutlich zwei Richtungen geltend. Die eine beschäftigt sich bei engem Anschluß an das belgische Genre (*Stevens*, *Willems*) einer großen Sorgfalt in der malerischen Behandlung und Zusammenstimmung alles Stofflichen und legt auf die psychologische Charakteristik erst in zweiter Linie Nachdruck. Ihre Bilder verlieren dadurch die Wirkung von unmittelbar geschaffenen Kunstwerken, stinken aber zumeist doch nicht auf das Niveau von bloßen Kopien der Wirklichkeit herab, weil in Komposition und malerischem Arrangement immer noch ein Moment des Stiles zur Geltung kommt. Hierher gehören die Arbeiten *Buffi's*, *Pagliano's*, *Feregutti's* und Anderer. Ein hübsches Beispiel, des Ersteren „*Besuch bei der Wäscherin*“, mag die Spezie veranschaulichen (s. den Holzschnitt). — Die zweite Richtung hat ihren Schwerpunkt in der charakteristischen Durchbildung ihrer Sujets, die sie mit Vorliebe so wählt, daß darin die Gemüthsseite anklingt, also nicht dem Salouleben, sondern den unteren Schichten der Gesellschaft entnimmt. In der malerischen Behandlung lehnt sie sich an jene Richtung der deutschen Genremalerei, die wir etwa in den Werken *Jordan's*, *Enhuber's*, *Kirner's*, *E. Hübler's* vertreten finden: kräftiges, hier und da etwas trockenes Colorit, sorgfältige Durchbildung des Details, Verschmähnen von Lust- und Lichteffekten, im Allgemeinen ein frischer, gesunder malerischer Charakter. Hauptrepräsentant dieser Richtung ist *Girolamo Induno* (Mailand); außerdem gehören ihr *L. Bianchi* (Monza), *Castoldi*, *Barilli* (Parma), *Scherinini* (Brescia), *Stambilla*, *Zuccoli*, *Trezzini* und andere Mailänder an.

Die Genremaler Venedigs verfolgen eine ähnliche Richtung wie die erstgeschichterten lombardischen, nur suchen sie die malerische Seite ihrer Aufgabe nicht in der auf wenige gleichartige Töne basirten Zusammenstimmung der Farben, sondern mehr in einer die Reize kräftiger Beleuchtung und effektvoller Reflexe nicht verschmähenden satten Farbengebung, und erzielen mit diesem Elemente, in dem wohl noch ein letzter Funke der glorreichen heimischen Tradition glüht, in ihren Bildern oft eine tüchtige Wirkung. Freilich konnte man dies relativ günstige Urtheil nicht aus den auf der Ausstellung vorhandenen Werken abstrahiren, wo die venetianische Schule nur durch ein unbedeutendes Bild ihres Hauptmeisters *Bona*, und durch ebenfalls

geringe Arbeiten von Rono, Favretti, Ceon, Pajetta, Locatello u. A. recht schlecht vertreten war.

In Turin waltete in der Genremalerei ein von schlimmsten französischen Einflüssen beherrschter, in heftig rohen Farbeffekten sein Ziel suchender Naturalismus, dessen abschreckende Beispiele in einigen Bildern Raymond's, Deleani's, Bianchi's und Jund's auf der Ausstellung alles Vorhandene durch ihre grellen Farben überstrichen.

Für die Genremalerei der florentinischen und römischen und der übrigen sich um diese beiden Centren gruppierenden Maler endlich läßt sich keine bestimmte Richtung nachweisen. Hier ist innerhalb der für diesen Zweig oben im Allgemeinen umschriebenen Grenzen, der Individualität, dem Geschmacke, der Mavette jedes einzelnen Künstlers der freie Spielraum gelassen. Unter den ersteren ragt Ferroni's (Signa) halb der Landschaft halb dem Genre angehöriges Bild „Heimkehr aus dem Walde“ durch stimmungsvollen Ernst und Adel der Gestalten hervor, während Gioli's (Pisa), Signorini's, Porrani's, Saltini's und anderer florentiner Arbeiten ziemlich mittelmäßig sind. Unter den Werken der römischen Genremaler seien hier nur Detti's (Spoleto) mit ganzem Aufwande des Reizes der Farbe gemalte zwei Bilder „Ruhe“ und „Abschied“, und Santoro's (Rom) trefflich komponierte, aber kalt gemalte „Todesstrauer in Fustalco“ erwähnt.

Als letzte der nach den einzelnen Kunstcentren des Landes sich örtlich sonderbaren Schulen haben wir noch die neapolitanische zu besprechen. In dieser liegt etwas vom Charakter des Neapolitaners selbst, der — schnell und heftig, unmittelbar im Fühlen, phantastisch und leicht entflammend, doch auch wieder beharrlich und erweisend, geduldig und scharfsinnig, ja grüblerisch im Denken — Gegenätze in sich vereint, die in keinem anderen Volkstamme Italiens so ausgeprägt und unvermittelt neben einander liegen. Wie wir nun schon in der Sculptur der südlichen Provinzen Manches gefunden haben, was als Ausdruck dieser Charaktereigentümlichkeiten erschien: die Wahl gewaltthamer, abstoßender, wenn auch ein geistiges Moment enthaltender Stoffe, wackelte sie sich auch zu einer plastischen Behandlung ganz und gar nicht eignen, die Verachtung jener mechanischen Aesthetik der lombardischen Sculptur, die der trostlosen Phantasie zum Dekament dienen muß, so kommen auch in der Malerei dieselben Eigentümlichkeiten der Volkseele zum Ausdruck: bedeutendere Stoffe, detaillirteste Durchbildung auf Grundlage genauen Studiums der Wirklichkeit, und wieder auch geistliche Verachtung der malerischen Gesetze, wenn es für den Endeffekt nöthig scheint, — ein sonderbares Gemisch von künstlerischer Wahrheit und handwerklichen Kunstgriffen, aus dem selbstverständlich keine harmonisch vollendeten Werke hervorgehen können.

Alle die angeführten Eigentümlichkeiten laßen in den beiden Compositionen zweier jüngeren Maler, des Neapolitaners Giacomo di Chirico und des Abruzzenen Franc. Michetti, welche die immer von Bewunderern umlagerten Brunnhilde der Ausstellung bildeten, in prägnanter Weise zur Erscheinung. Chirico's Bild stellt einen „Hochzeitstag in einem Dorfe der Basilicata“ dar. Der erste Eindruck, den wir vor dem Bilde haben, ist der eines mit bunten und stehenden Farben erzeugten malerischen Wirrwarrs, in dem eine harmonische Zusammenstimmung nicht einmal versucht ist, sondern die Farben, wie sie in Wirklichkeit bei einer ähnlichen Scene vorkommen mögen, pure et simple nebeneinander gesetzt sind. Und doch ist das Werk eine triviale Kopie der Wirklichkeit; dazu ist die Stufenleiter der Gesühle, die sich in den Physiognomien der Theilnehmer spiegeln, eine zu mannigfaltige und zu gesucht contrastirende. Dagegen ist die Aneinanderreihung nichts als treue Nachbildung der Wirklichkeit, mit einem starken Anflug von Koloristik; nirgends sieht man in einem Anflug zur Gruppenbildung den ordnenden Sinn des Künstlers, nirgends in dem nicht bloß lebensgetreuen, sondern auch schönen Zuge eine Linie seiner gestaltenden Hand. Das ganze Werk durchzieht der ungelöste Contrast zwischen der genau nachgebildeten Realität und den hinterher in dieselbe hineingelegten psychologischen Charaktermomenten. Als Vergleich muß man hingegen die vollendete Technik und die Treue nicht bloß im Vertikalen und Rektinischen, sondern besonders auch im Physiognomischen hervorheben.

Michetti's Bild behandelt auch ein Motiv spezifisch süditalienischen Gepräges, nämlich

die „Großnächnamoprofession zu Gdieta in den Abruzzen“. Gewalt ist es mit einer bei einem Jüngling von 24 Jahren wahrhaft phänomenalen Sicherheit der Technik und mit vollendeter Wahrheit; aber die Farben sind hier womöglich noch bunter und greller nebeneinandergesetzt, die Formen mit genialem Sich-Wehen-Lassen mehr angedeutet als ausgeführt, auf ein Durchkomponiren des wirkungsvollen Motivs, auf Wiederung der einzelnen Gruppen ist von vorn herein verzichtet. Vergebens sucht das Auge in diesem Chaos von Gestalten und Farben die Hauptfigur, die Hauptgruppe; alles läßt sich gleichmäßig in ein ungeordnetes Gewirre von einzelnen Gestalten auf, die alle in Form und Farbe gleichberechtigt neben einander wirken wollen, und deren jede für sich genommen auch in der That so wirkt, weil sie alle lebendvoll individualisiert sind. Ein großer Fehler des von der Jury mit einem der beiden ersten Preise gekrönten Bildes ist auch die durchaus mangelhafte Luftperspektive.

Neben den ebengeschilderten beiden Effehtsküden traten die Genrebilder der übrigen neo-pontanischen Maler, als Toma, R. Santoro, Ponticelli, Gutterboch, Steffani u. A. in den Hintergrund, obwohl sich jedenfalls nicht Schlechteres als in den anderen Schulen darunter befand.

Zum Schluße haben wir noch eines Wertes der Genrefkunst zu gedenken, das zwar — weil von einem Ausländer geschaffen — nicht eigentlich in eine Besprechung der italienischen Malerei gehört, dessen Würdigung wir uns aber doch nicht verkagen wollen, weil es das einzige Bild der Ausstellung war, dessen harmonische Wirkung durch keinen Mifton geübert wurde. Es ist ein in den Dimensionen ganz bescheidenes, von der Jury mit dem Ehrendiplom gekröntes Bild des in Rom gebildeten jungen Spaniers Raymond Tuquet: „La conca dell' Avo Maria“, zwei Bauernmädchen darstellend, die ihre Wassergefäße am Abend an einer Quelle der einsamen Campagna füllen. Die ganze Ausstellung bot kein Werk, das mit gleicher Kraft der Farbe eine so hohe Keuschheit der Stimmung verbände. Dieß ist keine jener Regien der Palette, wie wir sie in Ciprico's und Michetti's Bildern kennen gelernt; wenige, mausfallende Farbtöne setzen den wunderbar ergreifenden und dabei so durch und durch kräftig gefunden Farbenaccord zusammen, der die süße Trauer der Dämmerstunde in der Natur zu solch unmittelbarem Ausdruck bringt, daß sich des Beschauers unwiderstehlich dieselbe Stimmung bemächtigt. Dabei im Physiognomischen der beiden Gestalten nichts von dem Krankhaften der Höbert'schen Schöpfungen, und doch auch hier der ganze, volle Hauber der Empfindung, der seine Gestalten so süß umflücht. Es ist eine ganze Geschichte von Lust und Schmerz, die wir aus diesem Bilde herauslesen. Die malerische Ausführung zeugt dabei von vollkommener Beherrschung der Technik. Die Farben sind in kräftigen Tönen satt aufgetragen, die Modellirung des Radten in Gesichtern und Armen ist ganz vorzüglich, die Formengebung läßt nichts von gemachter Bierlichkeit spüren und belebt doch die naturtreu gebildeten Formen durch echt künstlerische Gestaltung; die Plastik der Gestalten läßt nichts zu wünschen, und ebenso meisterhaft ist das Vegetative in wenigen aber bedeutenden Motiven gegeben.

Wie freundliche Lichtblicke in dem schwülen Farbensgewirre der Ausstellung erfrischt den Besucher die in großer Zahl vorhandenen Landschaften. Der Aufschwung der Landschaftsmalerei in der modernen Kunst Italiens ist ein Moment, welches sich hier zum erstenmale so deutlich geltend machte. Denn wenn man auch heute noch dem italienischen Volke nicht jenes empfindungsvolle Erlassen des Landschaftlichen zugeschehen will, wie es die Nationen des Nordens besitzen, so mag dieß bezüglich des Volkes noch immer seine Wichtigkeit haben, gilt aber nicht mehr für den Künstler. Dießem haben die Leichtigkeit der modernen Kommunikation, die Aufhebung der politischen Bevormundung, die Einigung des eigenen Landes die Welt erschlossen; er ist ein moderner Mensch geworden, und als solcher fühlt er auch die landschaftliche Schönheit, die er innerhalb und außerhalb der Grenzen seines Vaterlandes aufsucht, intensiver als es seine Vorfahren im Allgemeinen thaten, als es heute noch das in seinem ganzen Charakter mehr auf das Interesse am Menschen als an der Natur gestellte italienische Volk thut. Und der italienische Landschaftler ist mit dieser seiner Empfindung auf den richtigen Wege. Es ist in seinem Streben nichts den Uebertreibungen seiner Kollegen Analoges: nicht das Uebermäßige der Historienmalerei, nicht der nackte Naturalismus des Genre. Er stillt die Land-

schaft im Allgemeinen — mit wenigen Ausnahmen — nicht; er maßt sie entweder, wie sie sich seinem Künstlerange zeigt: wahr, doch nicht mit der peinlich genauen Wirklichkeit der Bedute, — oder er legt Stimmung in ihre Formen und in Luft und Licht, das dieselben umfließt.

Nur Giul. Falizzi's (Paris) großes, mit einem der beiden höchsten Preise gekröntes Bild: „Wald von Fontainebleau“ kann sich nicht rühmen, in vollem Maße einer oder der anderen Richtung anzugehören, und leidet ebendeshalb an der Halbheit aller Zwitterbildungen; dagegen ist Marinelli's (Neapel) „Rom im Jahre 313“ ein Stimmungsgebild durch und durch, und zwar von so tief melancholischer, ergreifender Art, daß man darüber eine gewisse Härte der Formen gerne vergißt. Von gleicher Fortrefflichkeit aber ganz verschiedenem Grundten ist Lojaccono's (Palermo) „Sommertag in Sicilien“. Ebenso geben die ausgestellten Landschaften Mancini's (Neapel), Gressi's (Turin), Carcano's und Poma's (Mailand), Carali's (Vergamo), Giambattista's, R. Santoro's, Torre's und Cortese's (alle Neapel) Zeugniß von dem ernstlichen und tüchtigen Streben der italienischen Landschaftler der Gegenwart.

Bei der lebhaftesten Entwicklung, welche die Landschaftsmalerei Italiens genommen, bleibt es sonderbar, daß ihr nicht auch die Seemalerei gefolgt ist, doppelt sonderbar bei einem Volke, in dessen Leben das Meer eine so große Rolle spielt. Unter den wenigen Marinen der Ausstellung erschienen denn auch nur zwei beachtenswerth: Bergola's (Neapel) „Meeressturm mit Schiffbrüchigen“, ein Motiv von grandioser Einfachheit, in wenigen, pastos ausgeführten Farbentönen zu ergreifender Wirkung gestaltet, und Allafon's (Turin) „Salvaggio“, ein Nachtstück mit Mondscheinseffekt, virtuos gemalt, doch von chagrirter Farbe.

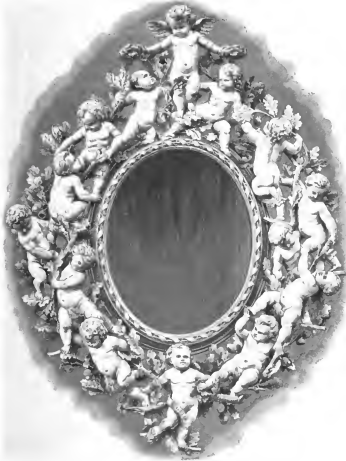
Ebenso brachte die Ausstellung nichts Bedeutendes an Architekturen; es scheint, als müßten die malerischen Schätze der italienischen Städte noch immer vorzugsweise von fremden Künstlern gehoben werden. Eines der besten Bilder war Carcano's (Mailand) „Inneres des Mailänder Domes“, dann Quereña's (Venedig) zwei „Intérieurs von S. Marco“ und Marchesi's „Eber von S. Giovanni zu Parma“.

Unter dem Acherthalbhundert ausgestellter Aquarelle fand sich dagegen manches Gute: so zwei Motive aus Neapel von Gigante und Coppola Castaldi's (Neapel) zwei Gnadebilder „Abendlandschaft“ und „S. Francisus, den Vögeln in der Wüste Futter streuend“. Aber auch im figürlichen war beim Aquarell manches Hübsche zu notiren, so Tesano's (Neapel) kleine, mit großer Bravour und leuchtender Farbe ausgeführte Bildchen, und zwei größere Kompositionen Gaudi's (Zavigliano): „Fastenpredigt“ und „Bei der Mahlzeit“, beide durch Natürlichkeit der Komposition und stimmungsvolle malerische Behandlung ansprechend.

III. Architektur und Kunstindustrie.

Wenn auch die Kürbigkeit auf architektonischem Gebiete, die zur Zeit und in Folge der Verlegung der Hauptstadt des jungen Königreichs nach Florenz in dieser Stadt, sowie seit der Einsetzung Roms in seine älteren Rechte sich an diesem Orte entwickelte, weder hinsichtlich der darangewandten Mittel noch bezüglich der erreichten künstlerischen Resultate mit der Bewegung zu vergleichen ist, die anderen Hauptstädten Europa's — Paris, Wien, Berlin — im Laufe von ein paar Decennien eine ganz neue architektonische Physiognomie gegeben hat: so wäre es doch ungerath, zu leugnen, daß auch in Italien in der jüngsten Zeit manches Beachtenswerthe geschaffen worden ist. Wir erinnern nur an die stattlichen Bauten des bis zu den Caccinen fortgeführten neuen Lungarno zu Florenz, die sich mit Gehärd an die älteren Palasttypen der Stadt anschließen und dieser neuen Straßenanlage den Charakter solider Bestimmtheit geben; wir verweisen auf Cipolla's neue Nationalbank ebendortselbst, einen Hochrenaissancebau von kräftigen Profilierungen und guten, wenn auch etwas schweren Verhält-

nissen, auf Albino's Neubauten zu Neapel: das Teatro Bellini, den im Entstehen begriffenen Bazarbau gegenüber dem Nationalmuseum, und auf sein letztes Werk, die Adaptirung der Accademia dello bello arti, denen allen ein an die Entfaltung von großen Verhältnissen in Disposition und Aufbau gewohnter, aber in der ornamentalen Belebung des architektonischen



Spiegelrahmen.

Belohnung von Panciera Defari.

Gerüßes leider nicht eigenartig Schönes schaffender Sinn innewohnt; wir führen endlich — last not least — Mengoni's wirkungsvolle und unter allen hierhergehörigen Schöpfungen der Gegenwart in Italien am meisten Originalität der Idee und Tüchtigkeit in der Durchbildung des Details bekundende Prachtbauten in Mailand (Galleria Vittorio Emanuele) und Bologna (Sparkassenpalais) als Beispiele für unsere Behauptung an. Von den angeführten drei begabtesten Architekten Italiens waren übrigens, mit Ausnahme eines Restaurationsent-

wurfes von Urtime, weder Pläne von projektirten noch von ausgeführten Bauten in Neapel ausgestellt; auch andere wenigstens in Spezialitäten bewährte Namen, wie de Fabris, Mataro, Castellazzi glänzten durch ihre Abwesenheit, und was von den Uebrigen ausgestellt war, zeigte mit wenigen Ausnahmen in der Konzeption und oft selbst in der technischen Darstellung eine schülerhafte Unfertigkeit, daß man nicht den Eindruck von Arbeiten künstlerisch durchgebildeter Fachmänner, sondern etwa den der Jahresschlußausstellung einer Architektur-Schule mit sich nahm.

Das dekorative Element war durchgehends die schwächste Seite dieser Arbeiten; es gab sich darin ein Mangel an Phantasie, eine Ungeschultheit des Geschmacks, eine Trockenheit der Formbehandlung kund, die gerade bei einem Volke, dem auf Schritt und Tritt das Schöne, was die Renaissance vor diesem ihr ureigenen Gebiete geschaffen hat, sündlich in den mannigfachen Gestaltungen vor die Augen tritt, geradezu unbegreiflich erscheint.

Einen großen und wohl den besten Theil dieser Abtheilung nahmen die Entwürfe zu Restaurationen ein. Wenn sich in denselben auch nur ausnahmsweise jene Schulung verrieth, welche sowohl das Wesen der gestellten Aufgabe mit scharfem Blicke zu übersehen, als auch die Details derselben mit einer auf gewissenhafte Stilstudien basirten sicheren Beherrschung der Formen zu reproduciren im Stande ist, so zeigten doch viele dieser Arbeiten ein liebevolles Eingehen in die Eigenthümlichkeit und einen unbedroffenen Fleiß in der Gestaltung des jeweiligen Verwurfs, so vor allem Catalano's (Neapel) Restauration der „Casa del fauno“, Alvino's „Königleinprojekt für den Dom zu Florenz“, Curri's (Neapel) ähnlicher „Entwurf für den Dom zu Neapel“ und Rega's (Neapel) sehr gelungenes Projekt für die Restauration der gotthischen Kirche „S. Pietro a Majella“ zu Neapel.

In der kunstgewerblichen Abtheilung waren eigentlich bloß zwei Gebiete so vertreten, daß sich aus dem Ausgestellten ein vollständiges Bild von Entwidlung und Ausdehnung derselben gewinnen ließ: die Majoliken und die zumeist an die Erzeugnisse der Kunsthandelsfabrikation gebundene Holzskulptur und Holzschnitzerei. Diese stehen aber so recht eigentlich auf der Grenzschwelle zwischen Kunst und Kunstgewerbe, und der Eindruck ihrer Leistungen war ein so vorthheilhafter, daß wir es uns nicht verlagern können, nachdem wir im Vorbergehenden oft genug solche Richtungen und subjektive Ausdehnungen scharf gerügt, nun auch einmal die Gelegenheit zum Lobe nicht vorüber gehen zu lassen.

An der modernen Majoliken-Industrie Italiens ist vor allem die Ausbreitung, die sie so schnell über das ganze Land gewonnen, überraschend. Nicht nur an den alterberühmten Stätten ihrer ehemaligen Produktion, in Pesaro, Faenza und Neapel, ist sie mit verjüngter Kraft wiedererstanden, sondern sie hat auch in Bologna, Rom, Cerreto, Florenz, ja selbst in Turin und Saluzzo neue bedeutende Stätten ihrer Entfaltung gefunden. Die alten Vorbilder bleiben im Allgemeinen bestimmend in Form- und Farbengebung, und wo man sich davon entfernt, geschieht es mit Beachtung der Stilgesetze, die für ähnliche Bildungen gelten. Höchst selten trifft man ein raffiniertes Ueberstreifen der Grenzen, die dieser Industrie gesetzt sind. Es ist das wohlthuende Bild einer auf richtiger Grundlage sich frisch und gesund entwickelnden Thätigkeit, das wir aus ihren Produkten gewinnen.

Den Preis darunter möchten wir den Fabrikanten von Minghetti in Bologna und der Società Ceramica Farina in Faenza zuerkennen, dem ersteren wegen der reinen Formen und der schwungvollen Zeichnung des Ornamentes, der letzteren sowohl wegen der vollendeten Technik des Brandes als auch wegen der Freiheit der Zeichnung und leuchtenden Intensität der Farbentöne. Bei den Erzeugnissen des Marchese Gineri von Toccia war, besonders in den Porzellanen, ein Nachgeben an den Geschmack des Tages zu bemerken, das zu den alten rühmlichen Traditionen dieser Firma schlecht genug paßt. Das Beste waren auch hier die Imitationen alter Majoliken. Giustiniani (Neapel) ist bemerkenswerth wegen der meisterlichen Feinheit, mit der er alle Formen von der campanischen Pöse bis zum Rococoeubegleite in Majolika nachbildet. Im Nüchternen hält er sich fast ausnahmslos an die früh-urbianische Art der Darstellung, wogegen Pataglia (Neapel) mehr die Geschmackrichtung der späteren Produkte von Urbino und Faenza verfolgt. Auch Venucci und Vatti (Pesaro)

imitiren zumeist den Stil der späteren Renaissance, während Torelli (Florenz) am besten ist in seinen Majolikeln im frühen renaissancestischen Stil. Devere (Turin) gibt uns in seinen Nachbildungen die ganze historische Entwicklung dieser Kunstindustrie. Eine Reihe von Proben entlich der auf Majolikeln erzielbaren malerischen Effekte geben Ardy (Soluzzo), Dellacani (Turin) und Renticelli (Turin) in vorzüglichem, durch Technik und Dekorationsstil gleich hervorragenden Leistungen.

Nicht ganz so ohne Mißklang ist das Resultat, das wir beim Studium der Holzskulptur und Holzschneiderei gewonnen. Die Ausstellung auch dieses Zweiges der Kunstindustrie war von allen Theilen des Landes besucht, und der Gesamteindruck, der sich beim Ueberblick der hiehergehörigen Werke für Entwicklung und Geschmacksrichtung jener ergibt, sagte uns deutlich, daß es nicht mehr der architektonische Aufbau sondern die bildnerische Dekoration ist, worin der Künstler den Schwerpunkt seiner Leistung sucht. Nicht als ob das erstere Element ganz und gar vernachlässigt würde; aber das dekorative Element tritt nicht nur als Ornament der architektonischen Ueberbauten und Flächen auf, sondern es löst sich auch als kräftig profiliertes Relief und noch häufiger als Freistulptur an Ecken, Bekrönungen, Consolen selbstständig von der Folia des architektonischen Grundes, tritt mehr in den Vordergrund, als es für eine harmonische Gesamtwirkung vortheilhaft ist. Hiemit hängt es denn auch zusammen, daß für die Prachtstücke dieser Gattung nunmehr mit Vorliebe die Renaissance der reifen Hochrenaissance gewählt wird, daß die Intarsia vor der plastischen Ornamentation ganz in den Hintergrund tritt, und daß die sonst mit sicherem Kunstgefühl zu seiner Wirkung abgewogene Verbindung beider Dekorationsweisen heutzutage fast gar nicht mehr in Anwendung kommt. Innerhalb der hier angezeigten Schranken aber ist die Production dieses Industriezweiges noch immer auf ihrer alten Höhe, ja sie hat in technischer Vollendung eine Stufe erreicht, über die hinaus eine Perfectionsmannung kaum mehr möglich scheint.

Als die vorzüglichsten der hiehergehörigen Arbeiten möchten wir die von Pagano (Neapel), Cheloni (Florenz), Romanelli (Florenz), Ferri und Bartolozzi, sowie Guidi und Suerci (Siena), ferner Ukajano und Mastrorodato (Neapel) und Lanetti (Perugia) anführen. Einer Specialität in diesem Genre, des Venezianers Pauciera Befarel, der seine Holzskulpturwerke alle mehr oder weniger aus nackten Kindergestalten zusammenkomponirt, wurde in diesen Blättern unlängst ausführlich gedacht (Kunst-Chronik 1878, No. 26), weshalb wir uns hier mit der Vorführung einer seiner Arbeiten in Holzschmitt begnügen, um zum Schluß nur noch der an Zahl und Bedeutung hervorragenden Ausstellung des kunstindustriellen Etablissements Franceschi (Neapel) zu erwähnen. In ihrem Stile gibt sich schon eine entschiedene Hinneigung zu den Eccentrikeren des modernen Salongeschmacks kund, sowohl was den Aufbau als auch was die Prinzipien der Dekoration betrifft. Während aber Franceschi und andere dieser Richtung folgende Meister immerhin noch das Gepräge einer künstlerischen Eintrichtung — und mag dieselbe auch nicht die reinste sein — bewahren, so haltet eine dritte bisher bloß in Venedig heimische Schule in ihren zumeist polydramatisch behandelten Holzskulpturen ganz und gar der slavischen Nachbildung der häßlichen Wirklichkeit und sucht durch pitante, nach Effekt haschende Stoffmotive zu ersetzen, was ihr an künstlerischem Verständnis für die hilfgemäße Durchbildung ihrer Aufgaben fehlt. Als ihr begabtester Vertreter sei hier Franc. Toso angeführt, mit seinem von einem häßlichen Giganten gebotenen „Candelaber“ und der nach jeder Richtung karrikirten und dabei doch häßlich freisen lebensgroßen „Teufelsgestalt“, einer widerlichen Schöpfung, die das darangewendete Talent ihres Schöpfers nur betonen läßt.

Kunstliteratur.

Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften, im Originalltext herausgegeben, übersetzt, erläutert u. s. w. von Hubert Janitschek. (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, herausgegeben von H. Eitelberger v. Edelberg. Bd. XI.) Wien, Braumüller. 1877. 8°.

In der Wiener Sammlung kunsthistorischer Quellenschriften nimmt die von H. Janitschek besorgte Ausgabe des Tractatus de pictura von Leo Battista Alberti eine hervorragende Stelle ein, sowohl wegen des Wertes des mitgetheilten Textes, als auch wegen der Tüchtigkeit der Bearbeitung. Wirkung und Erfolg ließen daher auch nicht lange auf sich warten. Denn gewiß ist es nicht auf ein bloßes Spiel des Zufalles zurückzuführen, daß während früher die Spuren Alberti's in unserer Kunstliteratur überaus selten anstauten, seit Janitschek das Buch über die Malerei in unsere Sprache übertragen hat, Beziehungen auf dasselbe überaus beliebt sind. So finden sich z. B. in zwei Werken der jüngsten Zeit, in R. Vischer's Signorelli und in Lübke's populärer Geschichte der italienischen Malerei Alberti's Lehren und Meinungen wiederholt erwähnt. Das Verdienst Janitschek's um die Einbürgerung Alberti's in die deutsche Kunstliteratur ist um so höher anzuschlagen, als in der That Alberti's Schrift über die Malerei zu den anziehendsten literarischen Schöpfungen der Renaissance gehört, mag sie auch nicht an die Bedeutung seines Werkes über die Baukunst hinanreichen. Eine Analyse der künstlerischen Grundsätze, welche Alberti in dem Tractate über die Malerei ausspricht, habe ich bereits vor vielen Jahren in meinen „Bildern aus der neueren Kunstgeschichte“ gegeben und berufe mich, um Wiederholungen zu vermeiden, auf dieselben. Nur einzelne Bemerkungen durch das erneuerte Studium Alberti's veranlaßt, mögen hier Platz finden.

In hohem Maße überrascht, um mit dem Auffallendsten zu beginnen, die lange Dauer gewisser ästhetischer Grundstimmungen in der Renaissanceperiode. Einzelnen von Alberti ausgesprochenen Meinungen begegnen wir im sechzehnten Jahrhundert wieder. Nicht immer kann man eine stetige Fortpflanzung der Tradition behaupten; häufig muß vielmehr eine feste Einheit von Anschauungen angenommen werden, welche sich durch die ganze Renaissanceperiode, den rasch lebenden Geschlechtern zum Troste, erhalten hat. War schwierig findet es z. B. Alberti, über die bloße Naturwahrheit zur Schönheit vorzudringen. „Man sieht nicht an einem Körper allein alle Schönheit vereinigt, sie ist vielmehr sparsam auf verschiedene Körper verteilt. Deshalb erscheint es rathsam, von allen schönen Körpern die schönsten Theile auszuwählen.“ Dabei empfiehlt er aber unablässiges Naturstudium, denn die „*idea delle bellezze*“ wird kaum von den erfahrensten Meistern erlangt. Wem kommt da nicht Raffae's Brief an Castiglione in den Sinn und die Stelle in denselben: „*per dipingere una bella, mi bisognerebbe veder più bello; ma essendo carostia di belle donne, io mi sorvo di corta idea, cho mi vieno nella mente*“. — Alberti preist ein anderes Mal die Malerei als die Mutter und Lehrerin aller Künste. „Regel und Kunst des Malers leitet jeden Handwerker und jeden Bildhauer, jede Werkstätte und jede Kunst.“ Gerade so hat sich auch Michelangelo ausgesprochen. In den von Francesco d'Elkanda übersetzten Gesprächen nennt Michelangelo die Malerei ebenfalls die Mutter aller Künste. „Auch der Dichter läßt sie aus, in jeder

menschlichen Thätigkeit wirkt sie mit. Bei dem Schnitt des Gewandes, bei dem Hausbau, bei der Anlage von Gärten, bei der Zeichnung der Zerkarten, in Kriegs- und Friedenszeiten erscheinen die Dienste der Malerei unentbehrlich.“ Auch an die Erzählung des Pompejanus Sauricus von Donatello wird man erinnert. „Sic accepimus, ut Donatellus pforumque discipulis dicere solitus fuerit, uno se verbo sculptoriam artem eis omnem traditurum, quum dicebat: designate et profecto id est totius sculpturae caput et fundamentum.“

Eine andere Frage, welche wohl genauere Untersuchung verdient, bezieht sich auf Alberti's Stellung zu der Kunst seiner Zeit. Im Allgemeinen wird angenommen, daß er eine geringschätzige Meinung von derselben, insbesondere von der Malerei gehegt hat. Die Belege dafür können in seinem Tractate mühelos zusammengelesen werden. Die stärkste Aeußerung lautet, daß uns fast zu jeder Zeit einige mittelmäßige Bildhauer begegnen, man aber fast keinen Maler findet, der nicht bis zur Lächerlichkeit ungeschickt wäre, „ma truovi quasi niun pittore, non in tutto da riderlo et disadatto“. Bei der Abwägung solcher Urtheile darf man freilich den literarischen Standpunkt des Autors nicht vergessen. Wie aus den Mäthern, die er anführt, erhellt, hat sich Alberti vollständig dem Cultus der Antike ergeben. Da verlangt es schon der Gegenwart, daß er die Gegenwart niedrig stelle. Auch kennen wir die Vorliebe der humanistischen Schriftsteller für starken Farbauftrag. Ihre Lehren sollen recht einbringlich sich gestalten, die Wichtigkeit derselben Allen klar vor die Augen treten, daher müssen die herrschenden Zustände der Belehrung und Verbesserung kettenmäßig gezeichnet werden. Aber schlechthin tendentiös darf man deshalb Alberti's Auffassung nicht schelten. Kein Zweifel, daß sein Tadel berechtigt war und die Ausläufer der Schule des Giotto, welche bis tief in das fünfzehnte Jahrhundert reichen, die ihnen gemachten Vorwürfe in der That verdienen. Wenn man in seinem Tractate liest, wie mangelhaft die Kunde der Perspektive bei den Malern ist, wie wenig von ihnen verstanden die Composition, die Lehre von den Verhältnissen, so möchte man glauben, etwa ein Ricci di Lorenzo hätte ihn zum Porträt gesessen. Wichtigter als die Polemik gegen die alten Maler erscheinen Alberti's Reformvorschläge. In denselben legt er das Programm der Florentiner Malerschule des fünfzehnten Jahrhunderts mit merkwürdiger Treue und Schärfe nieder. Wenn er die Nothwendigkeit anatomischer Studien betont („es wird von großem Vortheile sein, zuerst das Knochengerißt des Leibes zu zeichnen, jedem Knochen sodann die Muskeln hinzuzufügen und endlich das Ganze mit Fleisch zu bekleiden“) so denken wir unwillkürlich an die scharfen Realisten des Quattrocento; seine Empfehlung der Skulptur als der besten Schule für Maler finden wir thatsächlich seit dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts befolgt. Einen weiteren Rath, man möge, um in die Gewänder Bewegung zu bringen, auf dem Bilde den Kopf des Zephyr anbringen, wie er durch Wolken hindurchbläst, wodurch dann die Gewänder bewegt werden, möchten wir glauben, habe Alberti Botticelli's Geburt der Venus abgelauscht. Er warnt vor der übermäßigen Häufung der Figuren („ne pero laudo copia alcuna quale sia sazza dignità“). Gerade die Verwandlung des bloßen Laufens in wechselfüßige Gruppen mannigfach bewegter, würdevoller Männer bezeichnet am besten den Umschwung der Florentiner Malerei. Die Beispiele für seine Compositionsregeln können durchweg aus der gleichzeitigen Malerei entlehnt werden. In den Begriff der Composition selbst hat Alberti scheinbar aus den Werken der Meister des fünfzehnten Jahrhunderts abgeleitet. „Composition“ nennt er das Verfahren beim Malen, durch welches die einzelnen Theile des Werkes ihre Anordnung und Zusammenstimmung erhalten. Er verlangt zunächst Rundung und anmuthige Zeichnung der Flächen, Proportionalität der Glieder, sodann Fülle des Ausdrucks, so daß derselbe die ganze Gestalt durchdringt und alle Theile gleichmäßig zu demselben beitragen, ausgewählte Typen, mannigfaltige Charaktere. Es wird kurzweg der Werth des „Historienbildes“ nach Alberti ausschließlich durch jene Eigenschaften bestimmt, welche die Bildwerke des fünfzehnten Jahrhunderts auszeichnen und sie von den älteren Schöpfungen grundförmlich unterscheiden. Der Gedankenkreis Alberti's fällt mit dem Formenkreise der Renaissancekunst vollständig zusammen. Das geht so weit, daß selbst in Einzelheiten die Wechselbeziehungen nachgewiesen werden können. Man braucht nur an Alberti's Empfehlung zu erinnern, die Haare leicht wehend zu malen, eine und die andere Figur aus dem Bilde, dem

Beschauer entgegen, herausstücken zu lassen. Und auch was Alberti über die Stellung des Künstlers zu Dichtern und Gelehrten sagt, jener würde in der Wahl der Gegenstände bei Poeten und Trägern wirksame Hilfe finden, hat eine praktische Befähigung, als Ghiberti die zweite Bronzethüre des Battisterio schuf, erfahren.

Dat Alberti das Gesetzbuch der Renaissancemalerei selbständig entworfen, in seinem Geiste den Gang der italienischen Kunst geahnt, und Offenbarungen seiner Phantasie niedergeschrieben oder lagen ihm Kunstwerke bereits vor, aus welchen er seine Gedanken und Ansichten herauslesen konnte? Ueber die Hauptquellen, aus welchen Alberti schöpfte, unterrichtet uns sein Tractat. Mit einer einzigen Ausnahme (Giotto) entlehnt er alle Belege für seine Regeln der antiken Kunst. Auch hier wieder nennt er uns ein einziges Bildwerk, das er mit eigenen Augen gesehen, ein Relief Melaege's; sonst geht er auf die Beschreibungen, die wir vorzugsweise Plinius verdanken, zurück. Dieselben sind aber für ihn keine toten Worte, er baut sie vielmehr in seiner Phantasie lebendig auf, haucht ihnen Form und Farbe ein und erblickt in ihnen die Muster, von welchen er seine Gesetze ableitet. Ein solches Durchdringen des Wortes, ein so anschaulicher Sinn, bei Renaissancechriftstellern überhaupt nicht selten, wurde Alberti noch insbesondere durch die persönliche künstlerische Begabung erleichtert. Daher erwies sich ihm auch, wie er selbst sagt, die eifrigste Naturbeobachtung so fruchtbar. Nachdenken über die antike Kunst und Naturstudium führte ihm den Stoff seines Buches zu. Von der Kunst der Zeitgenossen konnte er wenig lernen. Das wird schon durch das Datum des Tractates klar. Er hatte denselben am 7. September 1435 in Florenz vollendet. In den Werken der Bildhauer konnte er einzelne seiner Grundzüge bereits wirksam wahrnehmen, unter den Malern aber war die neue ihm befreundete Richtung noch nicht völlig zum Durchbruch gekommen. Einen einzigen Maler giebt es, in dessen Arbeiten sich Alberti's Lehren wieder spiegeln, von dem man geradezu mutmaßen möchte, ihn habe Alberti vor Augen gehabt, als er die Forderung wichtiger Ausdrucks, maßvoller Gruppierung, naturwahrer, lebendiger und dabei anmuthiger Schilderung aufwarf: Masaccio in seinen Fresken in der Brancacci-Kapelle; aber gerade diesen Maler soll Alberti nicht gekannt, an ihn gar nicht gedacht haben.

In der Widmung des Tractates an Filippo Brunelleschi v. J. 1436 heißt es: „Aus der Verbannung zurückgekehrt, erfuhr ich es, daß in vielen, insbesondere aber in Dir, Filippo und in dem uns so eng befreundeten Donatello, dem Bildhauer und in jenen anderen: Reneio, Luca und Masaccio ein Geist lebt, der zu jeder rühmlichen Sache fähig ist und der durchaus keinem der Alten, wie berühmt er auch in diesen Künsten gewesen sein mag, nachzusehen ist.“ Unter dem neben Donatello, Ghiberti, Robbia genannten Künstler wurde bisher einmüthig der Schöpfer der Brancaccifresken vermuthet. Milanese aber und Zanichet stellen eine andere Meinung auf. Nicht der Maler Masaccio, sondern der Bildhauer Maso di Bartolommeo, in einem nach seinem Tode verfaßten Contracte als „Maso di Bartholomeo intagliatore detto Masaccio“, bezeichnet, ist von Alberti gemeint. Bereits Rumohr hat im Allgemeinen die Möglichkeit einer Verwechslung der beiden Männer angedeutet und genauere, später von Milanese ergänzte Notizen über den bis dahin ganz unbekanntem, von Masari mit keiner Silbe erwähnten Maso di Bartolommeo geliefert. Maso war 1406 geboren und in Florenz zum Goldschmid ausgebildet worden. „Un valentissimo maestro digetti“ nennt ihn Milanese und in der That scheint seine Wirksamkeit sich vorwiegend auf den Guss dekorativer Werke zu beschränken. Die Bronzethür für die Sacristei des Florentiner Domes wird ihm gemeinsam mit Luca della Robbia und Michelozzo übertragen. Die „fregi lavorati alla damaschina doro e d'ariento“ dürften wohl am ehesten auf seinen Antheil fallen, wie auch nach seinem Tode sein Bruder Giovanni mit ausschließlich technischen Operationen betraut wurde. Auch als Kanonengießer war Maso thätig. Würde wohl Jemand diesen Mann in der betreffenden Stelle der Fetication für den Maler Masaccio eingeschoben haben, wenn nicht der Glaube, es könne der Letztere unmöglich gemeint sein, zu mühseligem Suchen und Rathen gezwungen hätte? Und die Gründe dieser Unmöglichkeit? Da die anderen von Alberti genannten Männer Bildhauer und Architekten waren, so hat wohl auch Masaccio dieselben Künste betrieben. Man sollte aber meinen, gerade in einem Tractate über die Malerei erscheint der Name eines

Malers wohl am Plake. Alberti, heißt es ferner, spricht geringschäßig von der Malerei der Zeitgenossen. Das hätte er nicht gethan, wenn ihm Masaccio's Arbeiten bekannt gewesen wären. In der an den Brunellesco gerichteten Widmung verdammt er aber ausdrücklich alle Künste. „Maler, Bildhauer, Architekten, Musiker, Geometer trifft man heute nur selten und sie sind wenig zu loben“; er schränkte also den Tadel keineswegs auf die Malerei ein. Weiter: Alberti spricht von den fünf Künstlern wie von lebenden Personen. Als er aber die Dedication verfaßte, war der Maler Masaccio schon mehrere Jahre todt. Die Deutung, daß er nach der Rückkehr aus der Verbannung nicht in den Personen, sondern in den Werken den neuen Geist und mannigfache Vorzüge erblckte, darf denn doch nicht so leicht von der Hand gewiesen werden. Die Freuden Masaccio's waren ihm aber nach der Rückkehr nach Florenz wohl zugänglich. In der anderen Stelle, wo er von den „costumi gratissimi“ spricht, wird Masaccio nicht namentlich aufgeführt. Selbst wenn man die „costumi“ als persönliche Eigenschaften, im unmittelbaren Verlehr erkannt, auslegt, bleibt der Ausweg übrig, daß Alberti vielleicht stillschweigend Masaccio ausschloß. Der höchste Trumpf endlich, der angesetzt wird: Alberti kannte Masaccio gar nicht persönlich gekannt haben, da dieser 1428 starb, Alberti erstbeisens in demselben Jahre nach Florenz zurückkehrte, ist nur scheinbar nicht zu überbieten. Alberti hatte vorher in Rom gelebt, das geht aus seiner Bemerkung über das Melesengerriesel hervor, Masaccio aber hat nach dem Zeugnisse Antonio Manetti's außer in Florenz „a Pisa e a Roma e altrove“ gearbeitet und ist in Rom gestorben. Alberti konnte daher immerhin Masaccio auch persönlich gekannt haben. Als Resultat der Untersuchung stellt sich heraus, daß durch Milanesi's und Janitschel's Bemerkungen die ältere Ansicht im besten Falle erschüttert wurde; daß jedoch zweifellos der Maler Masaccio von Alberti nicht gemeint sei, ist entschieden zu viel behauptet.

Wir erfahren nicht, ob Janitschel die Absicht hat, auch Alberti's zehn Bücher über die Architektur zu übersetzen und zu erläutern. Er würde sich dadurch neuen Anspruch auf unsern Dank erwerben und der Kunstbildung große Dienste leisten. Abgesehen von der Wichtigkeit des Wertes Alberti's und dem großen Reize, den es besitzt, würde die Kenntniß der Renaissance in weiteren Kreisen dadurch eine treffliche Förderung erfahren. Denn das Wesen der Renaissancearchitekten war noch viel kühner und schöner als ihre Thaten. Was sie aber wollten, sagt uns Alberti's Buch über die Baukunst am deutlichsten.

Anton Springer.



Notizen.

* „Verbotene Passage“, Originalradirung von Ph. Grotjohann. Der Düsseldorfer Radireclub, von dessen vielerzprechenden Ansängen wir den Lesern voriges Jahr berichteten, hat unlängst ein zweites Heft seiner Originalradirungen versandt, welches die hegehten Erwartungen in vollem Maße rechtfertigt. Man sieht es den zehn Blättern dieser Folge deutlich an, daß der Vorstand in der Wahl der Gegenstände und der künstlerischen Kräfte mit Geschmack und Selbstkritik zu Werke geht und daß eine der ersten Radirkunst kundige Hand — in der wir wohl die Ernst Kerberg's vermuthen dürfen — den Künstlern, für welche die Technik noch etwas Ungewohntes ist, die Bahn ebnet. Wir sind durch die Freundlichkeit der Clubleitung in den Stand gesetzt, auch aus dem neuen Hefte wieder eine Probe vorzuführen. Das hübsche Blatt von Ph. Grotjohann erklärt sich selbst. Aber über den Künstler, dessen Namen wir in der modernen Illustrationsliteratur häufig begegnen, werden einige Notizen den Lesern willkommen sein. Grotjohann ist, als Sohn eines Kaufmannes in Stettin, am 27. Juni 1841 geboren und begann, da er sich dem Maschinenbau fache zu widmen gedachte, seine Laufbahn als Schlosserlehrling und sodann als „zünftiger Geselle“ in der bekannten Fabrik „Wulkan“ bei Stettin. Der Besuch des Politechnikums in Hannover, welches Grotjohann 1861 bezog, brachte ihn der Kunst näher und Cernuschi war es, dessen Vermittelung er die Erlaubniß verdankt, nach Düsseldorf gehen und sich ganz künstlerischen Studien widmen zu dürfen. Mit Ausnahme eines kurzen Aufenthaltes in Antwerpen (1867) verbrachte Grotjohann die nächsten Jahre an der Düsseldorfer Akademie und wählte nach Prof. C. Sohn's Tode vorzugsweise Prof. Lask zu seinem Lehrer. Schon früh wurde er durch seine Lebenslage auf das Zeichnen für Illustrationszwecke hingewiesen. Goethe, Schiller, Lessing und andere Autoren hatte der Künstler für die Klassiker-Ausgabe der Grotjohann'schen Verlagsgesellschaft in Berlin mit zahlreichen gelungenen kleinen Bildern aus, welche von eindringendem Studium der Literatur- und Kulturgeschichte und von der Gabe glücklicher Charakteristik Zeugniß ablegen. Seine Beschäftigung mit dem Köstümwesen, mit der ganzen Außenwelt des geschichtlichen Lebens überhaupt, befähigte den Künstler nicht minder zu mancherlei Arbeiten kunstgewerblicher und dekorativer Art. Auch Wandmalereien, theils figurlichen, theils ornamentalen Inhalts, hat er in Düsseldorf, in Bochum und an anderen Orten mit Erfolg ausgeführt, während er uns als Maler von Stasleibildern in Oel bisher nicht begegnet ist. — Außer Grotjohann haben noch E. Pösch, C. F. Deiker, Prof. E. Düker, Th. v. Edenbrecher, Chr. Kroener, J. Reiß, G. Meißner, M. Vothart und J. Willreider zu dem zweiten Hefte der Radirungen beigetragen, dem hessentlich recht bald ein drittes ebenso aufprechendes nachfolgen wird.

* Die hh. Geminianus und Severus, von Paolo Veronese. Der in Heft 12 des vorigen Jahrganges publicirten „Anbetung der Hirten“ von Paolo Veronese lassen wir heute in der meistherhalten Reproduktion von William Luger ein zweites Werk desselben Meisters in der Wiener akademischen Galerie folgen, welches ebenfalls zu der Schenkung des Kaisers Ferdinand gehört. Das Bild bestand ursprünglich aus zwei Theilen, welche die Orgelkugel in der Kirche des h. Geminianus schmückten, einem der denkwürdigsten alten Gebäude Venedigs, das i. J. 1506 demolirt wurde, um für den unter Napoleon I. ausgeführten Bau der neuen Procuratie Raum zu schaffen. Wir sehen den Titelhiligen der Kirche und den h. Severus, beide in reicher bischöflicher Tracht von grechertigem Hattenwurf und leuchtender Farbenpracht, in einer mit Festons verzierten Nische stehen, und zwischen ihnen einen Chorknaben, welcher ein aufgeschlagenes Buch hält. „Pittura del carattere più grande e nobilo di Paolo per quanto si può vedere“, sagt Zanetti. Das Gemälde wurde durch Grassi. Engert restaurirt und ist in sehr gutem Zustande. — Auf Veinwand. — H. 3.4, Br. 2.37 Meter. — Vergl. R. v. Eitelberger, Berichte und Mitth. des Alterthums-Vereins zu Wien, I, 129.



Verbotene Passage.

Kunstblatt für bild K XIV

Druck von Hartmann & Beck

Verlag v E. A. Seemann



immerdar die gleiche
er geht nicht
eine Leidenschaft
Handlung
richtet ein
die die
kurze
welche
schon
nicht
sich
wird
kann
das
empfehlen
ger
sich
Beschwerde
betonen
Wieder
Friedung
schien

Dies wunderbare Volk
genießt
sind
gleichem Maße
was Italien hat, erzieht
geschick



Die Gesellschaft der Dilettanti in London.

Von Adolf Michaelis.



it der Wirkung, welche Rom auf seine Besucher ausübt, hält kein Eindruck, den irgend eine andere Lokalität hinterläßt, den Vergleich aus. Gilt dies nach den verschiedensten Seiten hin, so zeigt es sich vielleicht am allerauffälligsten darin, daß die Gemeinsamkeit römischer Erfahrungen und Erinnerungen auch einander sonst fremde Menschen leichter zusammenführt. Erzählt Einer von London, von Paris, von Wien, so wird man ihm, wenn er gut erzählt, mit Interesse zuhören, mit um so größerem, je mehr man im Stande ist, seine Erzählungen mit eigenen Eindrücken zu vergleichen; aber ein Gefühl persönlicher Annäherung wird durch solchen Austausch beiderseitiger Erinnerungen nicht entstehen. Berichtet ein Anderer von den Heldenthaten seiner Schweizer Wanderungen, so wird auch ihm die Bewunderung seiner Zuhörer nicht fehlen, er wird vielleicht in ihrer Brust ein lautes Echo erwecken — es sei denn, sie wären derselben Ansicht wie ein geistreicher Freund, welcher Schweizerreisen und Kronleibensgeschichten aus dem Kreise gebildeter Gespräche verbannt wissen möchte; aber auch im besten Falle wird es über ein theilnehmendes Anhören nicht hinauskommen. Anders ist es mit Rom. Die Interessen, welche in dieser Stadt sich concentriren und ihren Besuchern sich unwillkürlich mittheilen, sind so mannigfaltig und bringen so tief, daß niemand, auch wer noch nicht dort war, sich ihrem Zouber entziehen kann. Wer aber gar selbst einmal von der Fontana di Trevi getrunken hat, dem öffnet sich das Herz gegen Jeden, der des gleichen Glückes theilhaftig geworden ist und die Gewalt der empfangenen Eindrücke mit begeistertem Munde verkündet. Alle einstigen Gäste der ewigen Stadt, mögen die Zeiten ihrer Romfahrten auch noch so weit von einander entfernt sein, mögen sie selber auch in ganz verschiedenem Lebensalter stehen, ganz verschiedenen Berufsweigen angehören, sich zu ganz verschiedenen politischen oder religiösen Anschauungen bekennen, sich sonst ganz fern stehen: sie fühlen sich doch als zu einander gehörig, als Mitglieder einer stillen Gemeinde, vereint im Kultus des Großen und Schönen, dessen Erkenntniß und Empfindung ihnen allen die Roma nobilis, orbis et domina, canctarum urbium excellentissima erschlossen hat.

Diese wunderbare Nachwirkung eines römischen Aufenthalts ist nicht erst heute und gestern erprobt worden, sie ist gewiß so alt wie empfängliche Menschen nach Rom gepilgert sind. Freilich ist diese Empfänglichkeit nicht zu allen Zeiten und bei allen Völkern in gleichem Maße vorhanden gewesen; oft hat sie sich nur auf einzelne Seiten dessen, was Rom, was Italien bot, erstreckt. So war zum Beispiel schon im sechzehnten Jahrhundert Italien

das Wanderziel zahlreicher junger Engländer, die entweder an den blühenden Universitäten in Padua oder Bologna ihren rechtswissenschaftlichen oder medicinischen Studien oblagen, oder in den großen Hauptstädten ihrer allgemeinen Bildung und ihren weltmännischen Manieren den rechten Schluß zu geben suchten. Mit welchem Erfolge, darüber waren die Ansichten daheim getheilt. Achtbare Stimmen wurden laut, daß die jungen Leute selten als bessere Männer heimkehrten, daß sie im Gegentheil meistens durch die Reize jener Gärten Armidens sich allzu sehr hätten verführen lassen; es wird dabei wohl an das in Italien verbreitete Sprichwort erinnert: *Inglese italianato è un diavolo incarnato*. Von den edleren Beschäftigungen waren es namentlich die Poesie und die Musik, welche Herrschaft über die britischen Gäste gewannen. Für die Herrlichkeit der bildenden Kunst dagegen, vor Allem der antiken Plastik, waren ihre Augen und Herzen noch nicht geöffnet. Wenigstens erscheint keine, nicht die leiseste Spur solchen Eindruckes in der Literatur, und allgemein ward in England der Graf von Arundel als derjenige betrachtet, welcher zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts zuerst den Sinn für die bildende Kunst, moderne und antike, Malerei und Skulptur, in Italien gewonnen und in das nördliche Inselreich verpflanzt habe. Sein Beispiel fand bald eifrige Nachfolge. Im weiteren Verlauf jenes Jahrhunderts mehrt sich die Zahl der jungen Briten aus adelicher oder begüterter Familie, welche in Italien neben andern Reisezwecken auch das Studium der Gemälde und der Statuen verfolgen; ja am Ende der Epoche der Stuarts ist es bereits so weit, daß dieses Interesse stark in den Vordergrund tritt. Die „große Tour“ durch die Länder des Continents, unter denen Frankreich und Italien in erster Reihe standen, füllte nunmehr für jeden jungen Herrn von Stande nach der Lehrzeit zu Oxford oder Cambridge die unerläßlichen Wanderjahre aus. Bald wimmelten die Hauptstädte Italiens, namentlich Rom, von reisenden *milordi*. Ihr Benehmen war nicht immer das feinste. Ihre eigene Landmännin, die berühmte Reisende und Briefstellerin Lady Mary Wortley Montagu, führt bittere Klage über ihr rohes Benehmen und ihre nobeln Passionen; Werten, Spielen, Trinken seien ihre Hauptbeschäftigungen, wodurch sie den gravitätischen Römern natürlich argen Anstoß geben mußten. Noch später weiß Windelmann, dem als Präsidenten der Alterthümer vielfach die lästige Ehre zufiel, seine kostbare Zeit an das Herumführen der vornehmen Fremden zu wenden, nicht genug über die Unempfindlichkeit dieser „Steinkohlenseelen“ zu seufzen und zu klagen. Dem Einen genügte eine halbe Viertelstunde, um an Windelmann's Seite die ganze, damals noch so reiche Villa Borghese zu durchwandern; ein Anderer saß unbeweglich wie ein Stod im Wagen, während neben ihm der Kunstapostel in heftiger Begeisterung sein Evangelium der Schönheit verkündete. Letzterer war unhöflich genug zu meinen, daß die heimischen Nebel auch unter Italiens lachendem Himmel nicht ganz von den Häuptern der nordischen Gäste wichen.

Zum Glück können wir noch nachweisen, daß auch diese Regel ihre Ausnahmen hatte. Lord Burlington z. B., welcher im zweiten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts Italien bereiste, widmete sich dem Studium der Baukunst mit solchem Eifer und Erfolge, daß er nach seiner Heimkehr als höchstes Orakel in Sachen der Architektur verehrt ward. Der Herzog von Devonshire, die Grafen von Pembroke und Carlisle, der Honourable W. Ponsonby (bekannter unter seinem späteren Titel Graf von Bessborough), vor Allen Mr. Thomas Cole, der nachmalige Graf von Leicester, gingen neben manchen Gleichgesinnten den Antiken mit Liebe, ja mit Leidenschaft nach. Ihr Mentor war gewöhnlich der brave Francesco de' Ficoroni, ein armer ehrlicher Mann, das rechte Muster eines

italienischen Lokalantiquars zweiter Klasse, der unermüdet einem Fremden nach dem andern die Wunder der ewigen Stadt erklärte und dafür ein bescheidenes Honorar bezog, welches gelegentlich mit Hilfe des nebenbei betriebenen Antikenhandels ein wenig aufgebessert ward. Denn natürlich wünschten die Herren auch einige Andenken mit nach Hause zu bringen. Die Sammlungen in Castle Howard und in Holkham Hall bewahren noch heute die Zeugnisse solchen Strebens von Seiten Lord Carlisle's und Mr. Coke's. Jenen rühmte Ficoroni als seinen Schüler in der Münzkunde, welcher den Lehrer übertriffte; dieser brachte von einer vierjährigen Reise eine reiche Ausbeute an Statuen, Handzeichnungen, Handschriften und Büchern nach der damals noch so öden Nordküste von Norfolk heim, darunter ein Buch mit Zeichnungen Raffaels, das er für den Spottpreis von fünfzig Kronen erworben hatte. Die Ausgabe ist in einem Rechnungsbuche, das ein Diener Mr. Coke's zu führen hatte, sorglich gebucht mitten unter den Posten für den Schneider, für die Küche — denn die vornehmen Herren fügten damals an, selbst ihren Haushalt zu führen —, für Reisen, für Trinkgelder bei Besichtigung der Galerien, kurz für alle möglichen Vorkommnisse des Reiselebens. Ganz charakteristisch ist es auch, daß um diese Zeit, im Jahre 1722, der erste englische Fremdenführer zu den Kunstwerken Italiens erschien, von Richardson dem Sohn, welcher den Stoff, und Richardson dem Vater, welcher den Stil lieferte. Noch zu Windelmann's Zeit galt das Buch, wenn auch nicht für gut, so doch für das beste seiner Art.

So waren in den ersten Decennien des vorigen Jahrhunderts die Verhältnisse, aus denen sich eine Gesellschaft entwickelte, welche für die Ausbildung des Kunstsinnes in England und für die Förderung der Archäologie von der größten Bedeutung werden sollte. Jenes im Eingang geschilderte Gefühl näherer Zusammengehörigkeit, welches alle Romfahrer mit einander verbindet, führte gegen Ende des Jahres 1733 zur Stiftung eines Vereines, welcher sich den Namen *Society of Dilettanti* gab. Natürlich sind die Ausdrücke *Dilettanti* und *Dilettantismus* hier nicht mit jener Nebenbedeutung gemeint, welche heutzutage ihnen beigelegt zu werden pflegt und ihnen den Makel eines dem Wünschen und Wollen nicht entsprechenden Könnens oder Versuchens anheftet. Vielmehr ist es der ursprüngliche Sinn der Liebhaberei für die Kunst, in welchem jene Männer die Ausdrücke verstanden, und welche auch wir hier durchweg festhalten müssen. Als die Gesellschaft mehrere Jahrzehnte später zum erstenmale vor die Öffentlichkeit trat, sprach sie selbst es als ihren hauptsächlichsten Zweck aus, daheim den Geschmack für diejenigen Gegenstände zu beleben, welche im Auslande so viel zur Unterhaltung ihrer Mitglieder beigetragen hätten. Eine italienische Reise galt daher als die unerläßliche Vorbedingung zum Eintritt.

Mehr als einmal ist es ausgesprochen worden, daß mit der Stiftung dieser Gesellschaft eine neue Epoche der Archäologie beginne. Nichtsdestoweniger ist über die Entwicklung der Gesellschaft, die Thätigkeit ihrer Mitglieder, ihre Bedeutung für das eigene Vaterland wie für die gesammte Wissenschaft nur wenig bekannt. Dies ist ganz natürlich, da es im Wesen einer geschlossenen, stark aristokratischen Gesellschaft liegt, Fremden nur wenig Einblick in ihr Inneres zu gestatten. Es dürfte daher der Mühe lohnen, die Art und das Wirken des Vereines etwas eingehender zu schildern, und zwar durchweg an der Hand authentischer Aktenstücke¹⁾ oder zuverlässiger Notizen. Dabei empfiehlt es sich

1) Sie sind mitgeteilt in einem nur für Mitglieder der Gesellschaft bestimmten Quartbändchen: *Historical Notices of the Society of Dilettanti*, London 1856, welches der damalige Sekretär der

aber, nicht einfach den Faden der Geschichte zu verfolgen, sondern die verschiedenen Seiten der Gesellschaftsthätigkeit gefondert zu betrachten.

I.

Die Organisation der Gesellschaft.

„Hier ist vor einigen Jahren ein Club entstanden, die Dilettanti genannt. Die nominelle Qualifikation dazu besteht darin, in Italien gewesen zu sein, die wirkliche, detrunken zu sein. Die beiden Hauptleute sind Lord Middlesex (später Herzog von Dorset) und Sir Francis Dashwood, welche, so lange sie sich in Italien aufhielten, selten nützlich waren.“ So schreibt 1743 der zu scharfer Kritik sehr geneigte Horatio Walpole an seinen Freund Mann in Florenz. Die Gesellschaft selbst machte kein Hehl daraus, daß neben dem Wunsche, zur Beförderung der Kunst etwas beizutragen, ja vielleicht in noch höherem Grade, die Herbeiführung eines freundschaftlichen, geselligen Verkehrs ein Hauptzweck bei Gründung ihres Vereins gewesen sei. Wenn sie nun nach mehr als dreißig Jahren sich das Zeugniß ausstellt, in dieser Beziehung ihren ursprünglichen Absichten auf das Gewissenhafteste treu geblieben zu sein, so entfernt sich das vielleicht den Wesen nach nicht so gar weit von Walpole's liebloser Charakteristik. Denn die gesellschaftlichen Sitten der höheren Stände waren damals von schlimmer Art. Das Trinken und Lärmen war so arg, daß eine königliche Proklamation alles Zutrinken während der Mahlzeiten verbieten mußte; der König selbst war freilich der Erste, welcher dawider handelte. In der Gesellschaft der Dilettanti stammte wohl daher die seltsame Bestimmung, daß jedes Zutrinken und jedes Erwidern desselben mit einer Buße von 2½ Schilling belegt ward. Die Mahlzeiten spielten überhaupt eine große Rolle, obgleich ihr Preis, wenigstens in der früheren Zeit, die Summe von 5 Sch. nicht überstieg. Jedes Mitglied, welches sich im Königreich aufhielt und, ohne sich entschuldigt zu haben, bei den Zusammenkünften fehlte, mußte Strafe zahlen; wer die Gesellschaft ohne Erlaubniß des Präsidenten verließ, ehe die Mahlzeit beendet war, hatte eine Guinee verwirkt. Ebenso hoch belief sich die Buße für jede Portion Thee oder Kaffee, welche auf dem Tisch erschien. Bald fand man es vortheilhaft, die Beiträge für die Mahlzeiten zu Anfang des Jahres von allen Mitgliedern im Voraus zu erheben, wobei Jeder eine Guinee zahlen mußte; der etwaige Ueberschuß ward am Ende des Jahres zum Reservefonds geschlagen. Besonders charakteristisch ist die Bestimmung, daß das Diner allen Geschäften voranging, vorher nichts verhandelt werden durfte. Also „erst das Vergnügen, dann das Geschäft“, oder, wie das Siegel der Gesellschaft es gewählter ausdrückte: *seria ludo*; man mochte wohl denken, daß nach einer guten Mahlzeit die Geschäftsbehandlung mit mehr Behaglichkeit vor sich gehen könne. Uebrigens konnten die Sitzungen um 7, mußten sie um 8 Uhr mit Einforderung der Rechnung des Wirthes geschlossen werden.

Zu den frühesten Sorgen der Gesellschaft gehörte die Beschaffung einiger nothwendigen oder wünschenswerthen Inventarstücke. Zu allererst ward eine Kassenbüchse, dann ein Kugeltasch für die Ballotements angeschafft, beide schön geschnitten, so daß bald ein

Gesellschaft, W. R. Hamilton zusammengestellt hat. Die Mittheilungen waren hauptsächlich für meinen ersten und dritten Abschnitt verwertbar. Eine Besprechung des Bändchens von Lord Haughton (*Edinburgh Review* 1857, Bd. CV, S. 493—517) ist ohne allen selbständigen Werth.

Behälter nöthig ward, um die beiden kostbaren Stücke zu schützen. Noch reicher verzieret war der Astenkasten, das „Wachwagrad“ genannt, mit einem Eisenbild dieses Schutzpatrons der heiteren Gelage auf dem Deckel. Nach außen hin hielt man es allerdings für passender, Apollo und Minerva als Präsidenten des Vereins auftreten zu lassen; ihr Bild schmückte das große oben genannten Motto. Ein Mahagonithron für den Präsidenten, mit prächtollem Purpursumt gepolstert, und ein silbernes Schreibzeug vervollständigten den Apparat.

Natürlich bedurfte die Gesellschaft auch einer kleinen Beamtenhierarchie, und diese wiederum war mit den nöthigen Abzeichen ihrer Würden auszustatten. Der Präsident in seinem Mahagonilehnsstuhl prangte in „römischer“ Tracht, und zwar nach Committeebeschluß von Scharlachfarbe. Dem Sekretär, welcher in späterer Zeit auch das Amt eines Oberhof- und Schachmeisters bekleidete, ward ein Gewand à la Macchiavelli für den bescheidenen Preis von 1 Pfd. 7 Sh. 9 Pf. angeschafft. Bald stellte sich die Nothwendigkeit heraus, auch einen Oberceremonienmeister zu bestellen, deßhals würdigerer Einführung neuer Mitglieder, sowie zur Repräsentation bei sonstigen Staatsgelegenheiten. Die Bekleidung dieses Würdenträgers bestand aus einem langen, faltenreichen, firschröthen Gewande mit goldener Borte und scharlachnem Gürtel, einer scharlachnen Hüfarenmütze und einem goldverzierten, langen, spanischen Degen. Dazu dann die übrigen Herren in der bunten, mannigfaltigen Tracht jener Zeit — das Ganze mag sich malerisch und kitscham genug ausgenommen haben!

Schwieriger als die Regelung dieser Etikettefragen erwies sich die Beschaffung eines angemessenen Lokals für die Gesellschaft. Schon 1742 ward unter den Mitgliedern eine Subscription eröffnet, um einen Baufonds zu bilden, in welchen auch sämmtliche Ueberschüsse der Jahreseinnahmen abgeführt werden sollten. Wirklich kaufte man fünf Jahre später einen Bauplatz an der Nordseite von Cavendish Square, und verwandte eine erkleckliche Summe darauf, ihn einebnen und mit einer Mauer umziehen, sowie eine Anzahl Bäume pflanzen zu lassen. Für den Bau selbst ward eine neue Subscription nöthig; auch ward jedes Mitglied, welches den Vorschlag machen würde, einen Theil des Baufonds anderweitig zu verwenden, für einen Feind der Gesellschaft erklärt. Letztere drakonische Bestimmung ward später dahin abgeändert, daß jeder solche Vorschlag mit zwei Guineen, im Falle seiner Verwerfung mit dreien gebüßt werden sollte. Als es nun an die Ausführung ging, wählte man den eleganten, seit Palladio's Zeiten viel nachgeahmten Tempel der Roma und des Augustus in Pola zum Muster. Die Steine waren bereits gekauft, die Fundamente gegraben; da ward mit einemmale — man sieht nicht, weshalb — der Plan aufgegeben und bald darauf (1760) der Bauplatz selbst verkauft, immerhin mit dem ansehnlichen Profit von mehr als tausend Guineen. Auch ein zweiter Versuch, am westlichen Ende von Piccadilly einen Bauplatz im Green Park zu erhalten und hier jenen Tempel zu errichten, schlug fehl; desgleichen der Plan, ein Haus in Pall Mall anzukaufen. Der Gesellschaft blieb nichts übrig, als sich mit einem, anscheinend nicht einmal zu ihrer ausschließlichen Verfügung stehenden, Zimmer zu begnügen, das sie im Laufe der Zeiten in verschiedenen Wirthschaftslokalen mietete. Dies Nomadenleben hat bis in die neueste Zeit fortgedauert; meines Wissens besitzt die Gesellschaft noch immer kein eigenes festes Domicil.

Schon bald nach Stiftung der Gesellschaft stellte sich noch ein anderes Bedürfniß heraus. Bekanntlich ist in England keine Gattung von Kunstwerken beliebter und ver-

dreiteter als Porträts. Holbein, Rubens und Landscap, Lely und Kneller waren die populärsten Künstler, indem sie die Schloffer und Landfige des Hofes und des Adels mit jenen langen Reihen von Porträts versahen, welche den Stolz der Familie aufmachen und das Erlaunen des Besuchers erwecken. So regte sich denn auch bereits 1740 in der jungen Gesellschaft der Dilettanti der Wunsch, ihre eigene Porträtgalerie zu besitzen. Es ward also die Bestimmung getroffen, daß jedes Mitglied sich von George Knapton, einem besseren Theoretiker als Praktiker in der edlen Malerkunst, der aber der Gesellschaft von Anfang her angehörte, in Del abconterfeien lassen und dies Bildniß der Gesellschaft schenken solle. Es scheint, daß diese Bestimmung nicht sofort gebührende Nachachtung fand; wenigstens ward vier Jahre später festgesetzt, daß, wer binnen Jahresfrist sein Bild nicht abgeliefert hätte, fortan eine Guinee jährlich zahlen solle, bis die Pflicht erfüllt sei. Das wirkte. Nur wenige der Mitglieder, welche der Gesellschaft in den ersten zwölf Jahren ihres Bestehens angehörten, kamen in die Lage, Strafe zahlen zu müssen, und binnen weniger Jahre war der Verein im Besitz von dreißigundzwanzig Bildnissen seiner Gründer, welche den Sitzungssaal schmückten. Allein um die Mitte des Jahrhunderts trat ein Stillstand ein, und das „Gesichtsgeld“ (face-money) ward fortan eine bedeutende Einnahmequelle für die Gesellschaftskasse. Im Jahre 1763 verzichtete Knapton auf seine Stelle, und an seiner Statt ward James Stuart, der berühmte Erforscher der Alterthümer Athens, von dessen Werke soden der erste Band erschienen und von dem Verfasser der Gesellschaft geschenkt worden war, zum Gesellschaftsmaler ernannt. Dieser aber, ob schon damals erst fünfzig Jahre alt, war bequem, und liebte es, auf seinen athenischen Lorbern auszuruhen. Der schwerfällige Herr war ein regelmäßiger Gast der Wirtschaft „zu den Federn“, und seinem Gesicht wollte man die Vorliebe für die Freuden einer heiteren Geselligkeit ansehen. Betried Stuart schon seine Hauptaufgabe, die Fortsetzung des großen Werkes über Athen, sehr lässig, so versäumte er seine Pflicht als Hofporträtmaler der Dilettanti so vollständig, daß er zuerst vermahnt und, da dies nichts half, genöthigt werden mußte, sein Amt niederzulegen; ja schließlich ward er sogar in Strafe genommen. An seine Stelle trat 1769 kein Geringerer als Joshua Reynolds. Von ihm erhielt die Gesellschaft außer einem Selbstporträt zwei stattliche Gruppenbilder von je sieben Figuren, die freilich auch erst in Folge mehrfacher Mahnungen beendet wurden. Auf dem einen war unter Anderen der bekannte englische Gesandte in Neapel, Sir William Hamilton, auf dem andern waren einlge der vornehmsten damaligen Kunstmäcene dargestellt, wie Lord Dundas, Lord Mulgrave und Sir Joseph Banks, der Präsident der kgl. Gesellschaft der Wissenschaften. Die beiden großen Gemälde bilden noch heute einen höchst werthvollen Besitz des Vereins. Von dem Malen jedes Gesellschaftsmitgliedes war dagegen nicht mehr die Rede, und das „Gesichtsgeld“ lief nach wie vor reichlich ein; ein Vorschlag, es aufzuheben, da die Schuld offenbar weniger an den Mitgliedern als an den bestellten Malern lag, fiel durch, vermutlich aus fiskalischen Rücksichten auf die Vereinskasse. Als Sir Joshua 1792 gestorben war, ging das Amt des Gesellschaftsmalers an Thomas Lawrence über, jedoch kam es nur zu drei Bildern von seiner Hand, da er mit andern wichtigeren Arbeiten überhäuft war. Das eine dieser Gemälde stellte Sir Henry Gonsfield dar, welcher durch folgenden Gesellschaftsbeschluß zum Sitzen aufgefordert ward: „Dem Secretär wird hierdurch aufgegeben, in thunlichster Eile sein Gesicht in die möglichst materische Verfassung zu dringen, und sobald ihm diese große und schwierige Aufgabe geglückt ist, sich dem Maler der Gesellschaft Herrn Lawrence vorzustellen, damit dieser schleunigst ein Bildniß oben-

genannten Sekretärs zum Schmach für die Gesellschaft male.“ Ein Selbstporträt des alten Benjamin West und ein von Sir Martin Archer Shee gemaltes Bildniß John Morritt's waren die letzten Stücke der Gesellschaftsgalerie; seit bald fünfzig Jahren ist kein neues Porträt hinzugekommen. Das „Gesichtsgeld“ ward im Jahre 1816 aufgehoben.

Die Zwecke allgemeineren Interesse's, welche die Gesellschaft neben ihrer eigenen Geselligkeit verfolgte oder förderte, waren während der ersten Jahrzehnte ihres Bestehens ohne erhebliche Bedeutung. Wenn man sich an der Lotterie zum Bau der Westminsterbrücke betheiligte, so kamen dabei sicherlich auch fiskalische Interessen in's Spiel, indem die Gewinne in die Gesellschaftskasse flossen. Die Subscription zu Gunsten einer Opernunternehmung im Jahre 1743 (Händel hatte sich kurz zuvor von der Oper zurückgezogen) läßt sich kaum als ein Unternehmen von allgemeinerem Charakter betrachten. Ernsthafter waren die Versuche, im Verein mit der Künstlergesellschaft, zu welcher namentlich die bedeutendsten damaligen Maler Englands gehörten, einen Plan zur Gründung einer Kunstakademie zu entwerfen. 1749 tauchten diese Gedanken zuerst auf; besonders im Jahre 1755 ward eifrig darüber in Schriftstücken und in Sitzungen verhandelt. Allein es kam zu keinem Resultate. Nachdem dann 1768 die königliche Kunstakademie gegründet worden war, suchten die Dilettanti deren Zwecke wenigstens dadurch zu fördern, daß sie zwei junge Künstler auf drei Jahre mit einem Stipendium von jährlich 60 L. St. nach Italien entsandten. Der talentvolle Maler Pars und Jeffries wurden 1775 so ausgestattet; von weiteren Stipendiaten ist aber nicht die Rede. — Schon vorher, im Jahre 1761, war der Plan einer umfassenden Sammlung von Abgüssen nach den besten Statuen, Büsten und Reliefs in England und im Auslande angeregt worden, „damit die Gesellschaft ihrem ursprünglichen Zwecke gemäß auch etwas zur allgemeinen Kunstbildung beitrüge“. Allein der Plan, welcher in unserm Jahrhunderte im Glaspalast zu Sydenham und im South-Kensington-Museum in großartigem Maßstabe wieder aufgenommen worden ist, mußte den damals noch bestehenden Wünschen nach einem eigenen Gesellschaftsgebäude weichen. Was die Dilettanti nicht zu Stande brachten, das führte in jener Zeit, wenn auch in nur bescheidenem Umfang, ein einzelner Mann aus, welcher erst später der Gesellschaft beitrug, der Herzog von Richmond. In seinem Palaste stellte er lediglich zum Studium junger Künstler eine Sammlung von etwa dreißig Abgüssen auf, die er zuerst der Leitung Giambatt. Cipriani's, später der Obhut jener „Gesellschaft der Künstler Großbritanniens“ übergab, bis die Kunstakademie an die Stelle trat. Noch einmal, im Jahre 1785, ward den Dilettanti der Entwurf eines allgemeinen Kunstmuseums unterbreitet, aber sofort als mit den Mitteln der Gesellschaft nicht ausführbar verworfen.

Von den hohen Zielen, welche bei Gründung der Gesellschaft mit vorschwebten, ist in denjenigen Unternehmungen, von welchen bisher die Rede war, nichts oder gar wenig zum Vorschein gekommen. Die öffentliche Thätigkeit des Vereins trat erst verhältnismäßig spät hervor. Einstweilen müssen wir die einzelnen Mitglieder ein wenig bei ihren privaten Kunstbestrebungen verfolgen.

(Fortsetzung folgt.)

Anton Raffael Mengs.

Von Friedrich Pecht.

(Zusch.)



Der Einfluß Winkelmann's auf Mengs zeigt sich zum ersten Male in dem großen Deckenbilde der Villa Albani, Apoll unter den Musen. Die letzteren offenbaren die Anlehnung an Raffael fast durchaus, während der Apollo zum Nachtheil des Ganzen der Antike entlehnt ist; so ist eine kolorirte Gypshügler entstanden, deren völlige Nacktheit überdies sich sonderbar genug in der sonst fast ganz bekleideten Damengesellschaft ausnimmt. In hohem Grade korrekt gezeichnet und ganz vortrefflich frisch und blühend kolorirt, macht das Bild heute doch nur einen gemischten Eindruck, da ihm gerade jene naive Frische, die Naturwüchsigkeit fehlt, welche das Raffael'sche so bezaubernd macht, und nicht nur diese, sondern noch mehr jene eigenthümlich padende, sich unauslöschlich in's Gedächtniß eingrabende Gestalt im Großen und Ganzen, welche die Werke des ächten, großen Historienmalers immer auszeichnet.

Noch vor der Freske in der Villa Albani hatte Mengs das große Deckenbild von S. Eusebio in dieser Technik gemalt, die er in Rom erst wieder eingeführt und zu seltener Vollkommenheit gebracht hat. Ihm folgte ein Altarblatt für Sulmona, dazwischen ein Porträt des Kardinals Archinto und zwei besonders meisterhafte des neu gewählten Papstes Clemens XIII. Ein großes Altarbild für die königliche Kapelle in Caserta ward dann im Auftrage der Königin von Neapel gefertigt, einer Tochter seines so gütigen sächsischen Protectors August III. Bei dessen Ueberbringung war sie im Begriff, mit dem König nach Spanien, dessen Thron er geerbt, abzureisen, und Mengs wurde veranlaßt, den neuen Monarchen sowie einige Hofdamen zu malen. Es geschah zu solcher Zufriedenheit des Bestellers, daß er sofort zum spanischen Hofmaler mit dem für jene Zeit wahrhaft glänzenden Gehalt von 6000 Scudi = 28,000 Rth. und besonderer Bezahlung aller von ihm zu malenden Bilder ernannt ward.

Nachdem er in Rom noch eine Anzahl anderer Arbeiten beendet, reiste Mengs denn auch mit seiner ganzen Familie im August 1761 nach Madrid ab, wo er mit Ungebuld erwartet wurde, alsbald eine Masse von Aufträgen aller Art erhielt und viele königliche Gemächer *al fresco* ausmalte. Auch das Dresdener Altarbild wurde hier endlich fertig und eine große Zahl von Porträts und sonstigen Staffeleibildern. Unter den letzteren möchte noch einer Kreuzabnahme besonders zu gedenken sein, deren schöne Komposition, einfache und natürliche Empfindung besonders angenehm auffällt, sowie eines hl. Joseph,

der im Traum zur Flucht ermahnt wird, jetzt im Belvedere zu Wien. Der Kopf, sonst unbedeutend, giebt einem Schlafenden natürlich wieder, der Engel dagegen ist süßlich sad.

Wie gut aber die zahlreichen Fresken sein müssen, zeigt sich daraus, daß Mengs sie in Konkurrenz mit dem ebenfals am Hofe beschäftigten Tiepolo, diesem so geistreichen venetianischen Frescomaler ausführte und doch die Palme bei seiner Aufnahme des Hercules in den Olymp, der Aurora und den vier Jahreszeiten davontrug, die er neben vielen anderen dort malte. Ohne Zweifel verdankte er das nicht nur seiner durchaus originellen, höchst blühenden Färbung im Fresco, sondern zum guten Theil seiner natürlicheren Empfindung, wenn er auch an specifisch malerischem Talent dem manierirt aufgebauchten Venetianer nicht gewachsen war. Als er vom König auch mit der Reorganisation der Akademie betraut ward, scheint sich der spanische Stolz gegen diese Bevorzugung des Fremden empört zu haben, und es erwichen ihm daraus wie aus den Intriguen der italienischen Nebenbuhler eine solche Masse von Verdrüßlichkeiten, daß ihm trotz des Wohlwollens des Königs der Aufenthalt in Madrid sehr verleidet wurde. — Auch das Klima bekam ihm immer schlechter, bis er überarbeitet und krank sich Urlaub erbat und 1769 abreiste. In Romaco hergestellt und auch dort wie vorher in Genua unermüdet malend, setzte er nun dieselbe Thätigkeit in Genua und Florenz fort, wo er die gesammte erzbischofliche Familie für den König von Spanien sowie auch andere Bilder schuf, darunter ein Porträt der Großherzogin von Toskana, der nachmaligen Kaiserin und Gemahlin Kaiser Leopold's II., das jetzt ebenfals im Belvedere hängt. Gläsern und süßlich, gehört es zu seinen mittelmäßigsten Bildern und zeigt den verflachenden Einfluß, den diese Gastrollenmalerei fast immer auf die Künstler ausübt.

Noch in Florenz empfing Mengs die Ernennung zum Präsidenten der Akademie von S. Luca zu Rom, wo er endlich nach zweijähriger triumphartiger Reise im Februar 1771 wieder ankam. Er malte nun unter Anderem ein „Noli me tangere“ und für den König von Spanien jene berühmte heil. Nacht, bei welcher er in directer Konkurrenz mit Correggio tritt, d. h. eine starke Anlehnung an dessen Wunderwerk zeigt. Natürlich ist nichts weniger vortheilhaft, als an ein solches Bild durch das eigene zu erinnern. Eine Wiederholung in der Galerie Liechtenstein gleicht auffallend Maratti, nur sind die Köpfe fast noch leerer und matter; die Färbung hat manches Hübsche, das Ganze ist wohlthuend, wenn auch keineswegs von irgend wie hervorstechender Eigenthümlichkeit. Wie ungleich Mengs in seinen Arbeiten ist und besonders wie schädlich die Reflexion auf ihn wirkte, zeigt sich am schlagendsten in jener herrlichen Freske, mit welcher er in dieser Zeit das Papyrus-Zimmer der vatikanischen Bibliothek geschmückt hat. Hier, wo er zu raschem Arbeiten genöthigt war, wirkt die künstlerische Persönlichkeit des Mannes weitaus anziehender und erquicklicher. Sie ist auch für die reflektirende Denkart des Malers sehr bezeichnend. Wir sehen in der friesartigen Komposition die schöne Figur der Geschichte auf, dem Rücken der demüthig zu ihren Füßen liegenden Zeit schreibend und dabei auf einen zweiföfigen, weil in die Vergangenheit und Zukunft blickenden Janus sehend, der ihr diktiert; ihr gegenüber ein Genäus, der die Bücher und Manuscripte bewacht, in der Lust die Fama, die, sich in alle Welt begebend, auf die Schönheit des ganzen Museums aufmerksam macht. Ueber der einen Thür erscheint Moses als der erste Geschichtschreiber, über der andern Petrus als Wächter über die Bücher des neuen Testaments, das Ganze durch Putten, die mit Ibis und Onocrotalus spielen, jenen Sumpfvögeln, die sich in der Papyrusstaube anhalten, sowie durch sonstige reiche Arabesken auf's Reizendste verbunden und von einer

blühenden Früchte der Farbe, einer eben so feinen wie prachtvollen dekorativen Wirkung. Dieser trotz ihrer Spitzfindigkeit vortrefflichen Leistung gegenüber begreift man die Bewunderung, die Mengs bei seinen Zeitgenossen gefunden und die lange Dauer seines hohen Ansehens. Fand doch noch Goethe, der bekanntlich kurze Zeit nach des Künstlers Tode Rom besuchte, Alles dort voll von seinem Ruhme und ist mit sein Andenken doch selbst in Dresden bei meinem ersten Aufenthalt in den dreißiger Jahren noch auf Schritt und Tritt begegnet! Die lachende Schönheit jenes Werkes soll sich auch in den Deckengemälden finden, die er in Madrid ausführte und von denen mir leider keine auch nur in Stichen bekannt geworden sind. Während hier die Nachahmung der Antike viel weniger hervortritt, kann man in anderen Kompositionen allerdings starke Spuren des Japses finden, mit welchem zuerst gedrohen zu haben Mengs' unvergängliches Verdienst bleibt. Schon im Jahre 1773 finden wir Mengs wieder in Neapel, um König und Königin für den König von Spanien zu malen; nach Rom zurückgekehrt, malt er dann den Kardinal Zelada und seine Freunde, den spanischen Gesandten Ayata und den Baron von Edelsheim. Letzteres ist ein vortreffliches Werk, ebenso sein eigenes, für einen Dritten, den Grafen Firmian, gemaltes, jetzt in der Münchener Pinakothek hängendes Bild. Ein zweites Mal hat er sich für die Sammlung von Künstlerporträts der Uffizien in Florenz bemüht, wohin er sich jetzt begab. Es ist auch dort eines der besten, „ein kluges, verständiges Gesicht von scharfem Blick und feiner Auffassung, aber ohne alle Gefühlstiefe und Begeisterung.“ So urtheilte ich nämlich, als ich es vor einem Vierteljahrhundert zuerst sah, aber von des Mengs Lebensgeschichte noch wenig wußte, sonst würde ich den Nachsatz schwerlich geschrieben haben, da er einen Vorwurf enthält, den man vorherrschend verständigen Naturen nur zu leicht macht.

In Florenz traf Mengs der Befehl des Königs von Spanien, endlich wieder nach Madrid zur Vollendung seiner vielen erst angefangenen Arbeiten zu kommen. Seine Familie diesmal nach Rom zurückschickend, reiste der bereits kränkliche Mann ungeru und langsam hin, die Trennung von den ihm sehr am Herzen liegenden Seinen schwer empfindend. Um sich zu vergessen, stürzte er sich in Madrid in ein übertriebenes Arbeiten, Tags malend und Abends schreibend oder seine Entwürfe für den andern Tag herrichtend. Denn förmliche Kartons für seine vielen Frescogemälde scheint er gar nicht gemacht zu haben, sondern nur Skizzen, was jedenfalls von einer ungewöhnlichen Bravour zeugt. Er malte diesmal unter Andern eine Apotheose Trajan's, einen Tempel des Ruhmes und eine „erzürnte Zeit, das Vergnügen entführend.“

Drei Jahre vergingen ihm so in fieberhafter Anstrengung, richteten ihn aber auch derart zu Grunde, daß ihn der König zuletzt, um ihn zu retten, selber wieder nach Triiten zurückschickte und ihm seinen vollen Gehalt ließ. Ebenso gab er ihm noch eine Menge von Beistellungen mit auf den Weg und ernannte ihn zum Direktor der spanischen Akademie in Rom. Mitten im Winter von Madrid abreisend, kam Mengs im Frühjahr 1775 ganz erschöpft nach Rom zurück, doch nur um bald von Neuem die grenzenlose Schaffenslust zu entfalten.

Leider war diese ungeheure Anspannung zu groß, als daß ihr sein Körper hätte lange widerstehen können. Um so mehr, als er sich keineswegs auf die Malerei beschränkte, sondern in hohem Grade gesellschaftlich in Anspruch genommen war, sowohl durch den beständigen Verkehr mit den unzähligen hohen Personen, die ihm ihre Gunst geschenkt, durch den Fremdenstrom, der sich Jahr aus Jahr ein unaufhörlich neugierig durch

Rom wälzt, als durch seinen Umgang mit den gelehrten Freunden und die große Liebhaberei für die Musik, in der er ebenso wie in der Aneignung fremder Sprachen eine große Virtuosität entwickelte. So sprach er außer seiner Muttersprache noch Italienisch, Französisch, Spanisch mit Geläufigkeit und verstand vollkommen Englisch und Latein. Die Aufrechterhaltung seiner glänzenden Stellung und seines Rufes ward ihm mit zunehmendem Alter immer schwerer, wie so vielen Akademie-Direktoren nach ihm. Dazu kam dann noch viel häuslicher Verdruß durch beständige Familienstreitigkeiten, erst mit dem Vater, dann nach dessen Tode mit der Stiefmutter, unaufhörlicher Reibungen der Rivalen mit dem glücklichen „Ausländer“ nicht zu gedenken.

Man begreift diese Anfeindungen zahlreicher Rivalen um so eher, als der mit Königen beständig verkehrende Mann auch selber wie ein Fürst zu reisen und zu leben pflegte. Wird doch berichtet, daß er in den letzten 25 Jahren seines Lebens, seine großen Pensionen ungerechnet, bloß durch seine Arbeiten durchschnittlich etwa 25,000 Gulden einnahm, was nach dem jetzigen Geldwerthe mindestens einem Jahreseinkommen von 100,000 Mark gleichkommt. Wohlthätig und freigebig, wie er es war, hinterließ er nicht viel. Besonders theuer kam ihm seine Liebhaberei für Antiken und Abgüsse, der wir ja auch das herrliche, seinen Namen tragende Museum in Dresden verdanken.

Noch nicht lange von Madrid zurück, hatte Mengs das Unglück, seine Frau zu verlieren, die ihn im Laufe ihrer langen und, wie es scheint, sehr glücklichen Ehe mit nicht weniger als zwanzig Kindern beschenkt hatte. Ihr Tod erschütterte den durch das übermäßige Arbeiten ohnehin sehr reizbar und aufgeregten Mann so tief, daß er sich einem wahren Excess von Schmerz überließ und sich von da an nicht mehr erholte. Seine letzte Arbeit ist die Verkündigung im Wiener Belvedere. Den Einfluß Correggio's nirgends verläugnend, zeigt das Bild doch auch starke Einwirkungen des Murillo, vor Allem aber viel süße, anblickliche Lieblichkeit in den die Madonna wie den von der Höhe herabsehenden Gott Vater fröhlich umflatternden Putten. Die Madonna und die Engel sind gut erfunden, in der Ausföhrung aber lassen sie etwas von der Leblosigkeit sehen, die so oft den Werken antikisirender Richtung anhebt.

Nachdem der Meister fast bis zum letzten Augenblicke an dem Bilde gearbeitet, raffte ihn am 29. Januar 1779 der Tod hinweg, ehe das Werk ganz vollendet war.

Sein Verlust ward in ganz Europa als ein Unglück empfunden und betrauert, wie denn Mengs in der That immer einer der bedeutendsten Maler seiner Zeit und einer der vornehmsten Begründer unserer modernen deutschen Malerei genannt werden muß. Denn seine Wirkung kann eine gerabezu unermessliche genannt werden. Sie beschränkte sich keineswegs auf die deutsche Kunst allein, welche von da an die von ihm zuerst wieder zum Leben erweckte künstlerische Sprache und Methode während eines halben Jahrhunderts fast völlig beherrschte, die man an allen Akademien lehrte, die alles durchbringt, was von malerischer Technik und Kunstübung bei uns die Wuth der Revolution noch halbwegs überdauert und die daher auch bald der akademische Stil par excellence genannt ward. Immerhin war ihr Gewinn ein mächtiger Fortschritt zur Natur von dem bis zum Gespensterhaften manieirt gewordenen Rococo.

Darum hat denn auch der im höchsten Grade anregende, ja begeisterte Mann eine große Zahl Schüler aus allen Nationen während seines Lebens gehabt, unter denen ich von seinen früheren nur Casanova, Maron, Guibal, Knoller, Jgn. und Chr. Unterberger aufföhre, die zum Theil sehr bedeutende Techniker waren. Entfernter von ihm berührt

sind Angelica Kauffmann, J. G. Füssli u. A. Ebenso hat er dann auf den Dänen Abilgaard, auf Züger und Caucig in Wien, Bergler und Schöpf in Prag, Hartmann und Matthäi in Dresden, Hetsch in Stuttgart, Nahl in Cassel, Direktor J. P. Langer in Düsseldorf und München, so wie auf den sogenannten Teufelsmüller gewirkt, welche Alle, obwohl nicht seine direkten Schüler, doch die von ihm zuerst eingeführten Stilprinzipien sich noch entschieden aneigneten, als jene. Ebenso hat David neben ihm und unter seinem Einfluß in Rom die ersten Einbrüche empfangen und ist in Folge dessen zu jener antikisirenden Richtung gekommen, die ihn freilich mehr zu den Römern als zu den Griechen zog.

So viel steht fest, daß fast Alles, was sich von technischer Tradition in Deutschland noch in unsere Zeit herüber gerettet hat, auf seinen Einfluß zurückzuführen ist.

Unstreitig kommt davon nur ein kleiner Theil auf die eigenen Werke, viel mehr offenbar auf seine große persönliche Einwirkung. Kaum weniger thaten seine vielgelesenen Schriften. Obwohl im spekulativen Theil unklar und verschwommen, zeugen sie doch von einer gewissen Schärfe der Beobachtung, und das Zutreffende vieler Bemerkungen bei allem Positiven erklärt ihre Popularität.

Mengs selber war mit den meisten Kunstschriststellern, speziell mit Vasari und Reynolds sehr unzufrieden und rügte namentlich den Leichtsinns des Ersteren. Gallig und leidenschaftlich von Natur, zeigte er selbst in seinem Urtheil über Kunstwerke und Menschen oft eine Offenheit, die an Härte fixirte und verlegte, was er dann bei seiner sonstigen Herzengüte immer später wieder gutzumachen suchte. Die persönliche Achtung und Liebe, die er seines edeln Charakters halber genoß, zeigten sich denn auch in einem Sturzbad von Wohlthaten, das sich bei seinem Tode über seine Familie ergoß. Der König von Spanien hatte die fünf Töchter aus und gab den beiden Söhnen Pensionen. Andere Potentaten, die Kaiserin Katharina, die Könige von Polen und Neapel, der Paps, ließen es ebenfalls an Beweisen höchsten Wohlwollens nicht fehlen.

Diesen in einer künstlerisch fein gebildeten Zeit so weitgehenden Enthusiasmus nun ohne Weiteres für unmotivirt erklären, lediglich auf eine faszinirende Persönlichkeit zurückführen zu wollen, wie man oft gethan, ist ganz ungerechtfertigt. Allerdings hat des Künstlers Aufenthalt in aller Herren Ländern, seine kosmopolitische Bildung nicht minder als die Leidenschaft für die Antike in seinen Historienbildern fast immer das Individuelle und das wahrhaft Anziehende der Empfindung beeinträchtigt. Betrachten wir die Werke Raffael's ober Tizian's, so sehen wir ihre Zeit und ihre Umgebung, ihre Anschauungsweise mit einer Schärfe abge spiegelt, die ihnen allein schon ein ewiges Interesse sichern würde. Wir lernen die herrlichen römischen Frauen, die klugen venetianischen Männer, die Sitten und Ideale jener Zeit nicht minder genau kennen, als die eigene Anschauung des Künstlers. In Michelangelo und Correggio begegnet uns eine gewaltig erhabene oder hinreißend lebenswürdige Subjektivität, bei Allen mit einem unendlichen Reize hoher künstlerischer Vollendung gepaart. Mengs' Werken fehlt nun zwar dieser keineswegs, um so mehr aber der nationale Charakter und die Wucht der Subjektivität, wie sie selbst ein David besitzt. Deshalb befriedigt uns Mengs auch in den Porträts am meisten, weil wir hier sofort den tiefen Menschenkenner herausfühlen. Unvergänglichen Werth haben neben diesen herrlichen Bildnissen jedenfalls auch die Fresken, weil sie gegen die unmittelbar vorhergehende Zeit einen mächtigen Fortschritt zu größerer Reinheit und Gesundheit des künstlerischen Ausdrucks offenbaren.

Das Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung.

Mit Illustrationen.

II.

England (Schluß). — Oesterreichische Möbel- und Teppichfabrikation.



Vase. Glascher Ehen, Ingranierte Sgraffio-Flasche.
Von Klotz u. Co. in Giesse upon Trent.



icht minder imponant als die englischen Porzellane und Fayencen tritt die englische Glasindustrie auf den Plan. Sie huldigt denselben Prinzipien, indem sie alles Erreichbare in den Kreis ihrer Nachbildung zieht und jede Technik, je schwieriger und penibler, desto besser, zu imitiren sucht. Obwohl die englischen Glasfabrikanten sich nicht wenig auf ihre Originalität zu Gute thun, leben sie der größeren Mehrzahl nach auch heute noch ebenso von Fremdem, wie in den Anfangszeiten der englischen Glasindustrie, deren Existenz nicht über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinausreicht. Wie sie sich damals auf die Initiative venetianischen Glases

beschränken mußte, so spielt dasselbe auch heute noch in ihr eine Hauptrolle. Aber statt sich an die prächtigen Formen der alten und neuen Glasfabriken in Murano zu halten, beschränken sich die Engländer darauf, die Farben in allen erdenklichen Variationen und das krause Blätter- und Rankenwerk, die Schlangen und Drachen zu imitiren, die sich um die schlanken Vasale der Italiener winden. Nicht zufrieden mit smaragdgrünen und rubinrothen Schalen, die wie Edelsteine leuchten, suchen sie in einem Vasale alle sieben Farben des Spectrums zu einer Gesamtwirkung zu vereinigen. Wenn die „Aurora-Glas-Company“ mit Emphase verkündet, daß sie „die seit drei Jahrtausenden verloren gegangene Kunst, Edelmetalle in Glas zu incrustiren“, wiedergefunden habe, so ist das entweder eine grobe Reklame oder eine starke Selbsttäuschung. Denn in Venedig wurde die

Kunst, farbige Schalen, welche halbedle Steine und Steinarten, wie Achat, Lapislazuli, Porphyr, Malachit imitiren, mit Gold und Silber zu incrustiren, seit langen Jahren betrieben. Die Ausstellung von Cambiani aus Venedig lieferte mit ihren präziösen Säckelchen den handgreiflichsten Beweis gegen die ostentative Behauptung der Engländer. Das Neue, was die letzteren auf dem fraglichen Gebiete geschaffen, ist nur der Preiskourant solcher Gefäße, der bis zur schwindeuden Höhe von 25,000 Frsch. emporstiegt.

Eine wirkliche Novität innerhalb der englischen Glasindustrie war nur die Cameenschleiferei aus Glas und Krystall, aber eine wenig erfreuliche und im Grunde wenig zwecklose. Hodgett, Richardson u. Co. in Stonebridge und Daniell u. Sons hatten eine Sammlung solcher Vasen ausgestellt, die aus dunkelblauem Glase bestanden. Darüber war eine dicke bläulich-weiße Schicht gelegt, aus welcher der Arbeiter die figurlichen Darstellungen herauschleifen mußte. Es ist dies die Technik, welche zur Herstellung der Portlandvase gebient hat, und zwei Portlandvasen waren auch die Prachtstücke der Ausstellungen jener beiden Firmen. Wenn man hört, daß eine dieser Vasen den Schleifer ein volles Jahr beschäftigt hat, so nöthigt uns diese Nachricht zwar allen Respekt vor der englischen Fähigkeit ab; wenn wir uns aber erinnern, daß derselbe Effekt und ein noch besserer durch einfaches Auflegen der Reliefs auf dem dunklen Grunde erzielt wird, was andere Firmen genugsam bewiesen haben, so haben wir für die Caprice, welche jene Schwierige und ihren Zweck oft versagende Technik wieder belebt hat, nur noch ein Achselzucken übrig. Es ist keine geistliche Bereicherung des Kunsthandwerks, sondern neues Futter für Auktionshändler, welchen die formidablen Preise — eine Vase mit dem Triumph der Galatea kostete 62,000 Frsch. — nicht wenig imponirten. In dieselbe Rubrik gehören die auf ähnliche Weise hergestellten reinen Krystallvasen, mit denen besonders Webb u. Sons paradierten und die natürlich ebenso theuer waren. Auch hier steht der Preis in gar keinem Verhältnis zu der erzielten Wirkung. Webb u. Sons haben viel schönen Effekt innerhalb ihrer alten Domäne, der Gravirungen in Krystall, erzielt. Hier lehren auch in den künstlerischen Vorlagen jene keusche Grazie, jene elegante Formengebung, jene leichte federnde Ornamentik wieder, die wir auf den besten Porzellanen und Fayencen bewunderten. Der krasse Naturalismus, der namentlich die Goldschmiedekunst und die Teppich- und Spitzenweberei beherrscht, ist hier weniger störend, weil er weniger brutal auftritt.

Die weltberühmten Gold- und Silberschmiede Elkington u. Co. in Birmingham huldigen diesem Naturalismus, welcher, wie schon bemerkt, den Grundzug der Ornamentik im englischen Kunstgewerbe bildet, mehr als billig. Während sie Schalen ausgestellt haben, deren Grund mit elegant und geschmackvoll filigrirtem Rankenwerk bedeckt ist, in welchem sich naturalistisch gebildete Thiere bewegen, haben sie auf der andern Seite als Füllstücke der Schalen ganze Gemälde, wie die Bindung Moses, in Silber getrieben. Ein so zweckwidriges und verständnißloses Dekorationsverfahren wird durch die Subtilität einer Technik, die an einer Schale Silber, Stahl und Golddamascierungen zu vereinigen weiß, nicht beschönigt. Ein solches Kunststück steht nicht viel höher als der Armestiel von Krystallglas, dessen Poister aus demselben zerbrechlichen Material hergestellt ist.

Die Firma Marshall u. Co. in Edinburg hat den rühmlichen Versuch gemacht, nationale Motive in die Goldschmiedekunst einzuführen, indem sie silberne Schmuckstücken mit schwarzem Email, Kreuze, Brochen und Halsketten mit Ornamenten versah, welche am nächsten mit den Initialverzierungen der irischen oder angelsächsischen Manuscripte

und der Dekoration normannischer Bauten verwandt sind: seltsam verschlungene Bänder und Kreise, Drachen und in Knoten geschürzte Schlangen, die sich in den Schwanz beißen.

Ebensowohl durch Originalität wie durch Schönheit zeichnen sich die durch Verbindung von Emueiern mit Silber hergestellten Gefäße aus, welche die englische Kolonie Viktoria in Australien, namentlich durch die Firma Steiner u. Wendt in Adelaide, ausgestellt hat. Während das genärbte Emuei mit seiner satten dunkelgrünen oder schwarzen Farbe selbstverständlich den Bauch des Gefäßes bildet, wird die tektonische Form durch äußerst fein eiseirtres Silber geschaffen, dessen Ornamentik sich in einem maßvollen Naturalismus bewegt, der gerade hier am Platze ist, wo es sich um die organische Ver-



Beide glatte Chalice von Howell James u. Co.

bindung eines Naturproduktes mit einem Gebilde der Kunstindustrie handelt. Der matte Ton des Silbers giebt mit dem Dunkeln des Eis eine brillante Farbenharmonie.

Den dritten Glanzpunkt der englischen Abtheilung bildete die Möbelfabrikation. Allerdings drängt sich auch hier die Technik, die alle vorhandenen Prozeduren mit spielender Leichtigkeit behandelt, stark in den Vordergrund. In eingelegten Arbeiten, besonders in Ebenholz mit Eibeneintarsien, wetteifern die Engländer mit den Italienern. In der Bearbeitung der Hölzer nach der rein technischen Seite übertreffen sie alle übrigen Völker. Ihre Maschinen haben hier den Sieg über die mühsamste und sauderste Handarbeit davongetragen. In der Möbelindustrie entsalten sie auch insofern die größte Originalität, als sie am meisten nationale Stile, oft bis zur geschmacklosesten Einseitigkeit, kultiviren. Der Stil der Königin Anna, dessen tektonische Formen sich weder durch Grazie noch durch Bequemlichkeit für den Gebrauch auszeichnen, scheint sich besonderer Beliebtheit zu erfreuen. Indessen finden wir auch treffliche Renaissancearbeiten, gebiegene und

geschmackvoll ornamentirte Tafelungen und sehr harmonisch zusammengestimmte Zimmereinrichtungen. Freilich ward der Haupteindruck der englischen Möbelausstellung durch das Absonderliche bestimmt. Man sah Uhrgehäuse, die zugleich den Dienst einer Credenz versehen sollen, indem sie neben dem Platz für die Uhr noch Fächer für Schaugefäße enthalten. Als eine Novität dürften die zierlichen, schlanken Möbel zu verzeichnen sein, die



Das, entworfen in der Schreinerstätte zu Ebingberg und Lohau (Wien).
Die Beschläge aus der Schlosserwerkstätte zu Hohenbrunn, der Bezug aus der Kunsttuchweberei zu Wien.

auf jede ornamentale Zuthat verzichten und nur durch den konstruktiven Aufbau wirken. Ob dieser eigenthümliche, seinem Grundgedanken nach mit der Gothik verwandte Stil noch einer weiteren Ausbildung fähig ist, darf man um so mehr bezweifeln, als bereits die schlimmsten Ausartungen vorhanden sind. Gerade die wichtigsten konstruktiven Glieder, wie Tisch- und Stuhlbeine, werden dünn wie Bleistifte gemacht, als wären sie für den Gebrauch körperloser Wesen bestimmt. Achtbeinige Tische, die nicht selten vorkommen, sprechen vollends dem gerühmten englischen Comfort Hohn.

Während Englands Kunstindustrie den Ruhm beanspruchen darf, sich durch die Aufnahme aller in Übung befindlichen Zweige des Kunsthandwerks anderer Völker nicht bloß erweitert, sondern auch vertieft zu haben, spricht Oesterreich in Sachen des Geschmacks das erste Wort. Die edle italienische Frührenaissance und die Muster guter deutscher Renaissance ziehen sich wie ein goldener Faden durch das ganze österreichische Kunstgewerbe. In keinem Lande wird so bewußt nach künstlerischen Prinzipien gearbeitet, in der Kunstindustrie keines andern Landes herrscht ein so reiner geläuterter Geschmack, wie in derjenigen Oesterreichs. Die Ursache dieser Erscheinung wird uns klar, wenn wir aus der vornehmen Loggia in der internationalen Facadenstraße, einem Lichtpunkte in diesem wunderlichen Jahrmarktsaufbau, in die österreichische Ausstellung treten. Die Arbeiten der österreichischen Kunstgewerbeschulen und Fachschulen und die reichen Publikationen und Modelle des österreichischen Museums bilden mit Recht die Ouvertüre



Holz-Chesten, mit Holzschnitt aus Metall eingelagt, entworfen und ausgeführt von Anton Hölzl.

der Ausstellung. Das letztere Institut hat den Anstoß zu der mit überraschender Schnelligkeit vollzogenen und von den schönsten Erfolgen degleiteten Reform des Kunstgewerbes gegeben, von ihm aus hat sich ein förmliches Netz von kunstgewerblichen Fachschulen über den ganzen vielgliedrigen Kaiserstaat gebreitet. Der Ton, der in Wien anklingt, hallt in den entferntesten Gebirgszweigen der Monarchie wieder.

Es sind das altbekannte Thatsachen, die ich hier hervorhebe; aber sie müssen immer und immer wieder mit Nachdruck betont werden, so lange sich noch andere Länder — wir denken dabei vornehmlich an Deutschland — hartnäckig gegen die Uebernahme dieser als trefflich erprobten Organisation zur Hebung des Kunstgewerbes verschließen.

Wir legen unseren Lesern Abbildungen einiger mustergültigen Erzeugnisse der österreichischen Kunstindustrie vor, die von neuem einen Beweis für die systematische, von jeder Pedanterie und jedem Schablonenzwang freie Berechtigung des Geschmacks in Oesterreich ablegen. Wenn unter ihnen die Produkte des Kunstschreiners prävaliren, so ist das einerseits in der bedeutsamen Stellung begründet, welche die Möbelindustrie in dem Kunstgewerbe des holzreichsten Landes in Europa einnimmt, andererseits in der Thatsache, daß die außerhalb des Einflusses des Museums stehende Möbelindustrie numerisch nicht so zahlreich

vertreten war, wie die Fachschulen. Da sich lange Zeit die Strömungen für und wider die Beschickung der Ausstellung in Oesterreich bekämpften, ist die Beteiligung von Seiten der maßgebenden kunstgewerblichen Firmen bei weitem nicht groß genug gewesen, um den Besuchern der Weltausstellung ein entsprechendes Bild von dem gegenwärtigen Stande der österreichischen Kunstindustrie zu gewähren. Nur die Teppichausstellung von Haas zeigte trotz ihrer geringen Ausdehnung, daß dieses Haus an der Befestigung seines einmal errungenen Welttraus weiter fortarbeitet. Ein arabischer Teppich, wie der von Stork entworfene, oder ein persischer, dessen Zeichnung Hahinger ausgeführt hatte, waren ebenso einzig in ihrer Art wie die Spitzengarnitur der Kaiserin von Oesterreich, deren



Tisch aus Stahl, ausgeführt in der Fachschule zu Wetzlich (Böhmen).

Stuhl, ausgeführt von Johanna Breitsa Jägerl in Wien.

Entwürfe ebenfalls von Stork herrühren. So stilvolle und graziose Muster fanden sich weder in dem Spitzentempel der Stadt Brüssel noch in der Ausstellung von St. Gallen, wo der wildeste Naturalismus herrschte.

Die von uns reproduzierten Möbel geben zugleich einen Begriff von dem präcisen Zueinandergreifen der Fachschulen, namentlich das Bettgestell, dessen Holzarbeit in Königsberg und Tachau in Böhmen angefertigt ist, während die Beschläge aus der Schlosserschule in Hohenbrunn stammen und die Bettdecke und der Himmel in der Kunststickerschule in Wien ornamentirt worden sind, welche unter der Leitung der Frau Emilie Bach steht. Die Verzierungen sind mit rothen Fäden in Kreuz- und Doppelschachtel ausgeführt. Das energische Frontmachen gegen die Farblosigkeit des Leinwandzeugs gehört nicht zu den geringsten Verdiensten, welche sich die Reformatoren des österreichischen Kunstgewerbes bemessen dürfen. Diese farbigen Leinwandstickereien sangen auch bereits an, sich in Deutsch-



Schmuckkasten.

Entworfen vom Architekten K. v. Diekmann, ausgeführt von K. Kibert,
Kunststicker in Wien.

land einzubürgern und dort Freunde zu finden. Die mit Perlmutter und Metall eingelegte Holzcassette ist die Arbeit eines Schülers der Kunstgewerbeschule in Wien. Der große Schrank nach dem Entwurfe des Architekten A. v. Wiclemans zeigt, daß der Einfluß des Museums sich auch auf Kreise erstreckt, die sich sonst im Allgemeinen derartigen Reformbestrebungen gegenüber ablehnend verhalten und es vorziehen, eigene Bahnen zu wandeln.

Adolf Rosenbergs.

Ostia.



Die topographischen Verhältnisse der Lage Roms sind wiederholt als Erklärungsgrund der welthistorischen Stellung, welche sich die Stadt im Alterthume errang, geltend gemacht worden. War die abnorme, weit vulkanische Gliederung des Terrains, auf welchem Rom erstand, von einer gewissen secundären Bedeutung in der Kriegsgeschichte der republikanischen Stadt, so war auch ohne Zweifel die Lage an dem seiner Mündung zueilenden größten Flüsse Mittelitaliens von nicht geringerem Belange seit den Tagen der punischen Kriege, deren Ausgange die Oberherrschaft Roms in der westlichen Hälfte des mittelländischen Meeres besiegelte. Nur die kurze Periode der höchsten Kaisermacht ließ die relative Entferntheit vom Meer — die Tibermündung liegt an fünf Stunden unterhalb der Stadt — als einen Mangel empfinden, aber nur, um sofort wieder und im hereintretenden Mittelalter zu wiederholten Malen der Stadt als Pollwerk zu dienen, dem sie ihren gänzlichen Untergang zu verdanken hat. Mehr noch als der Perikleus für Athen war Ostia der Pererit Roms. Den gewaltigen Stürmen der Völkerwanderung, denen es um deswillen preisgegeben war, muß die Zerstörung und theilweise Verschüttung ganzer Stadttheile zugeschrieben werden. Nicht minder ruhmvoll als diese geschichtliche Bedeutung Ostia's hat sich der Abschluß seiner Beziehungen zur Hauptstadt gehalten. Der hier über die Sarazenen errungene Seesieg, von Kassael in den vorklassischen Stenzen verewigt, zählt unbedingt in der Reihe der Thatfachen, welche für den Ruhm der Ewigkeit Roms entscheidend gewesen sind. Zeit jener Zeit lagert über der Stadt selbst völlige Geschichtslosigkeit. Schon vorher war von Gregor IV. landeinwärts ein neuer Ort, Gregoriopolis, gegründet, doch erhielt sich dieser Name nicht, wurde vielmehr mit dem Ostia vertauscht. Dies ist das moderne Ostia, ein elender bedeutungsloser Häusercomplect, auf den nur zu sehr jenes Wort paßt, welches in dem Itinerar Gregor's IX. den Ort charakterisiren soll: „Civitas venerabilis nullius existentiae“ — eine ehrwürdige Stadt, der nur die Existenz fehlt!

Erst am Ende des vorigen Jahrhunderts ist Hand an die Ausgrabung der antiken Stadt gelegt worden. Der erste Unterschmer war der portugiesische Gesandte Norogna. Das Schwäbe, was er von Mesfai und plattischem Schmutz fand (1783), wanderte nach Vissaba. Die englischen Künstler Gavin Hamilton und Robert Logan ließen in der Folgezeit die Arbeiten wieder aufnehmen. Von 1803—1806 ließ Pius VII. Ausgrabungen in größerem Maßstabe betreiben. Von größerer Wichtigkeit, als die hierbei gefundenen Statuen mittelalterlicher Arbeit, waren die der Topographie Ostia's zu gute kommenden Resultate. Auf diesen basiren die Aufnahmen Cavina's und die Beschreibungen Bea's und Ribby's. Doch ist leider ein guter Theil des damals Weggelegten wieder zugeschüttet worden, so daß, als 1855 unter Visconti's Leitung die Ausgrabung planmäßig wieder begannen wurde, die früheren Resultate noch einer Verrückung bedurften. Ja, als Comm. Rosa im Auftrage der italienischen Regierung die Ausgrabung Ostia's in die Hand nahm, war es wiederum die Zübrnung der kurz vorher freigelegten Monumente, was zunächst nöthig erschien, und leider machen auch

jetzt noch die jährlichen Tiberüberschwemmungen, in Folge deren werthvolle Mesaisbüden mit Schlamm überdeckt werden, das Betreten der am Fluß gelegenen Theile auf geraume Zeit unmöglich.

Die Entstehung Osia's wird von den Schriftstellern in die mythische Zeit zurückverlegt. Aeneas soll hier gelandet sein, Aeneas Marcins aber die Stadt „in dem an das Meer und den Fluß angrenzenden Gebiete“ gegründet haben, und in dieser Eigenthümlichkeit der Lokalität („in oro Tiberis“) soll nach Livius und Dionysius auch die Etymologie der Stadtbenennung ihren Erklärungsgrund finden. Erst aus der Zeit des zweiten punischen Krieges datirt indessen die historische Bedeutung des Hafensortes. Osia und das naheliegende Antium, heute Porto d'Anzio, waren bis zur Zeit des Kaisers Augustus die einzigen Hellenstationen Roms. Letztere Stadt, der Geburtsort der Kaiser Claudius und Nero, ist nur noch in äußerst dürftigen Resten von Unterkauten erkennbar und in kunsthistorischer Beziehung auf den Ruf eingeschränkt, die Fundstätte des Apollon vom Belvedere und des berythäischen Dichters gewesen zu sein. Schätze, wie sie freilich die Etruskischen Ausgrabungen nicht erwarten lassen; denn Antium war in der Zeit des höchsten Luxus der Kaiserzeit die Villeggiatur der Großen, während Osia, seiner natürlichen Lage entsprechend, eben in jener Zeit zum belebtesten Handelsbasen des Mittelmeeres sich erhob. Man erwäge, daß hier die bedeutendsten, Jahrhunderte hindurch die einzigen Werften der römischen Kriegs- und Handelsflotte sich befanden; man nehme dazu den Umfang des Waarenumsatzes, der doch im Verhältniß zu den unsrer Begriffe noch überliegenden Verbrauchsbedürfnissen zu denken ist. Dionysius erzählt, die größten Transportschiffe lenkten den Fluß aufwärts bis Rom gebracht werden. Im Gegensatz zu den Schwierigkeiten des Einlaufens, welche derselbe Schriftsteller bei anderen Flüssen hervorhebt, litt die Mündung nicht an Verlandung; Ruderschiffe liefen ohne Gefahr ein, schwerfälligere wurden an Tauen flussaufwärts gezogen, wenn sie nicht auf hohem Meere vor Anker legten und die Ladung in kleineren Flussschiffen direkt nach Rom oder in die Magazine von Osia bringen ließen. Anlaß wird die Glaubwürdigkeit dieser Aussagen, wenigstens was die nachanzusehende Zeit anlangt, durch die Thatsache ziemlich in Zweifel gestellt, daß Kaiser Claudius wegen Verlandung der Mündung die letzte Krümmung des Flusslaufes durch einen Kanal abzuschneiden und an dessen Ende einen neuen Hafen, Portus Augusti, einrichten ließ, welcher durch die Anlage eines sechs-echigen Binnenhafens unter Trajan eine erhöhte Bedeutung gewann. Doch war damit die merkantile Bedeutung Osia's keineswegs untergraben. Was Strabo aus der Zeit des Augustus berichtet, daß hier die Waaren auf eine Menge von Hilfsbarren verpackt wurden, muß auch von der Folgezeit gelten. Nach dem netonischen Brande Roms wurden nach Tacitus aus der „kehr bevölkerten und reichen“ Stadt, um den dringendsten Bedürfnissen abzuhelfen, „Ulcussien“ herbeigezogen, und unter den Nachfolgern Trajan's bis Septimius Severus geschieht Osia's öfter Erwähnung, als einer Stadt, die Dank der Protection der Kaiser hinter der nahe gelegenen Nivalis nicht zurücktrat und außerdem auch für eine gesunde und angenehme Stadt galt. Zwar wird von Konstantin im Pontificalbuche noch berichtet, er habe hier zu Ehren der Apostel Petrus und Paulus und Johannes des Täufers eine Basilika errichten lassen; aber es ist gleichwohl sicher, daß die Stadt damals schon ihrem Verfall entgegenging; denn hundert Jahre später schreibt bereits der Dichter Rutilius, man weide wegen Verlandung die linke Tibermündung, ja

„Nur des Aeneas Besuch bleibt allein noch als Ruhm,“

eine Aussage, zu der freilich eine andere nur wenig spätere in Widerspruch tritt.

Wenig später nennt Osia auch Prokop in der Geschichte des Gotthenkriegs eine „einst berühmte“ Stadt und beschreibt hierbei den zur Hauptstadt führenden Weg genau in der gleichen Weise, wie derselbe noch heute seine Richtung innehält, ja durch das stellenweise Auftreten des antiken Mäuers als identisch erscheint: „der Weg von Osia nach Rom ist mit Waldung bedeckt, im übrigen Theil vermacläßigt und führt gleichwohl nahe am Tiber hin.“ Die Funde von Inschriften — und die Ausgrabungen sind an solchen verhältnißmäßig recht ergiebig gewesen — haben noch keine über das dritte Jahrhundert unsrer Zeitrechnung hinausliegenden Daten ergeben, wodurch die Angaben der Schriftsteller über den schnellen Verfall des Ortes

eine wesentliche Bestätigung erhalten. Der Zustand der Monumente, in welchem diese bei der Ausgrabung erscheinen, ist damit, so viel man wenigstens aus den gegenwärtigen Resultaten schließen kann, übereinstimmend.

Die bedeutenden Schlammmassen, welche der Tiber mit sich führt, haben im Laufe der Jahrhunderte das Meeresegele um fast drei Kilometer hinausgerückt. Die dem Meere entfernteste Stelle nimmt das moderne Ostia ein, ein verkommenes Flußsteden, an dem nur das von Gualiano da San Gallo dem Älteren in der Nähe erbaute Burg-Castell bemerkenswerth ist. Ursprünglich dicht am Flusse gelegen, steht dasselbe jetzt, nachdem sich das Bett verändert hat, in freiem Felde. Hier von einem Kilometer meereswärts entfernt finden sich die Ruinen des antiken Ostia, während man in die Mitte zwischen beiden das Ostia der vorchristlichen republikanischen Zeit verlegt, einmal auf Grund des Charakters dort spärlich gefundenen Mauerwerks und dann der Gewisheit, daß schon damals das Heraustrreten des Landes nach dem Meere zu ein bedeutendes war. Wollte man auch noch die Stätte der ersten Stadtgründung bestimmen, des Ostia der Königszeit, so würde man dieselbe nur da suchen können, wo sich auf unseren Karten des Königreichs Italien der moderne Ort verzeichnet findet. Näher man sich den Ruinen der Stadt von der Flußseite, so hat man einen ziemlich freien Ueberblick über den langgestreckten Haupttheil der ausgegrabenen Monumente. Von der Landseite indessen ist erst bei unmittelbarer Annäherung etwas mehr wahrzunehmen, als ein weites, größtentheils brockligendes, mit Ziegelscherben und kleinen Marmorstücken reich besäteses Feld, dessen Unebenheiten nur einen Rückschluß auf die bedeutendere oder mindere Höhe begrabener Monumente erlauben. In seltenen Fällen ragen aus den Spigen der Terrainerhebungen Reste von Mauerwerk in's Freie. Kehnlich war wohl auch der Anblick der Stätte Pompeji's während des Mittelalters; doch that man gewiß Unrecht, wenn man in Ostia ein „zweites Pompeji“ zu finden wähnt. Der Ruin war hier im Vergleich zu dem der campanischen Stadt doch ein viel zu atmählicher und um deswillen um so gründlicher. Von dekorativem Schmuck der Baulichkeiten, wie er dort den Hauptreiz des Besuchers ausübt, kann hier im Ganzen kaum mehr die Rede sein, als von der Erhaltung jener mannigfaltigen auf die innere Einrichtung der Häuser Bezug habenden Gegenstände. Daß trotzdem ein großer Theil der dem Fluß zugekehrten Baulichkeiten in einer Höhe erhalten ist, welche der pompejanischer Monumente ziemlich gleichkommt, ist einmal der Solidität der Konstruktion — es sind vorwiegend Bauten der hadrianischen Epoche — zuzuschreiben, dann aber auch dem Umstande, daß dieser den Ueberschwemmungen zunächst ausgefetzte Stadttheil am ehesten verlassen wurde. Und in der That ist die Strömung in der Nähe der größten Monumente so bedeutend, daß die damit parallel laufende antik Straße von derselben eine ziemlich Strecke lang durchbrochen und eine nicht unbedeutende Einbuchtung an die Stelle ihrer Fortsetzung getreten ist. Einem Weiterbringen des Flußbettes ist hier nur durch die tiefgehenden Fundamentmauern zurückstehender, aber verschwendungener Gebäude ein Damm entgegengefetzt.

Unter allen Monumenten der Stadt erhebt sich der unten näher zu besprechende Tempel zu der bedeutendsten Höhe. Derselbe bildet den Abschluß einer Straße, welche senkrecht zu der Linie des Flußbettes in gerader Richtung bei einer Länge von 150 Metern auf denselben mündet und vermitteltst einer breiten Treppe, deren Substruktionen noch erhalten sind, mit dem Tiber unmittelbar in Verbindung stand. Diese mit polygonalen Granitblöcken gefäßsterte Straße ist die breiteste aller in den Ruinen antiker Städte erhaltenen. Sie überstrift in ihrem Breitenmaße von 15 Meter sogar die das Forum und den Palatin Rom's durchziehenden in augenfälliger Weise: ein Umstand, der uns hier nicht Wunder nehmen kann, weil er sich aus der traditionellen Verbeibaltung früherer einfacherer Verhältnisse erklären läßt, dort aber als ein bezeichnendes Merkmal der Lebhaftigkeit des Verkehrs in der ersten Kaiserzeit gelten muß. Das Trottoir ist hier wie in den anderen Straßen der Stadt von geringerer Erhebung als in Pompeji. In bedeutender Höhe sind auf beiden Seiten desselben Arkadensplaster erhalten, aus Ziegelwerk aufgemauert und oben mit Corniche und Zahnschnitt aus Terracotta versehen, auf welche die dahinterliegenden geschlossenen Räume sich öffnen. Diese Räumlichkeiten stehen keineswegs mit den das antike Haus charakterisirenden weiteren

Baucomplexen in Zusammenhang und werden sich darum am einfachsten als Magazine oder Geschäftskolokale erklären lassen. Sie haben durchschnittlich eine Tiefe von 6 Metern und sind in sogenanntem Netzwerte (*opus reticulatum*) aufgemauert, welches schmale Schichten platter Ziegel zur Verstärkung unterbrechen. Dies ist, beiläufig bemerkt, fast durchgängig der Charakter der ostiensischen Bauten, bekanntlich die Bauweise der Zeit Hadrian's. Auch wurde hier das Fragment einer auf diesen Kaiser bezüglichen Inschrift gefunden, und damit ist ein ziemlich sicherer Anhalt für die Entstehungszeit der Monumente gegeben. Die Tiefe der Magazinräume bildete eine Wölbung, von der meist nur der Ansat erhalten ist; bisweilen ist sie aber auch noch vollständig da und über ihr der Mosaikboden des oberen Stockwerkes.

Die gleichen Verhältnisse weist eine zweite, mit der eben beschriebenen parallel laufende, sowie eine dritte beide durchschneidende Straße auf, welche in ihrem Mauerwerk nicht weniger gut erhalten sind. Außerdem sind gegenwärtig nur noch drei Straßen völlig oder theilweise ausgegraben, doch sind die ihnen zur Seite stehenden Häuser in weit geringerer Höhe conservirt. Die Pflasterung ist die gleiche, wie in jenen, nur sind hier die einzelnen Granitblöcke vielfach zerfallen und das Terrain von beträchtlicher Unebenheit, was auf einen weit längeren Gebrauch derselben schließen läßt. Die eine dieser Straßen hat eine Breite von 6 Metern; sie nimmt ihren Lauf aus dem Innern der Stadt nach dem Flußufer zu und ist besonders bemerkenswerth durch ein anliegendes Haus, in welchem vor mehreren Jahren eine große Anzahl von in die Erde eingelassenen Terracottatrüben gefunden wurde. Bedeutender ist die ungefähr 10 Meter Breite messende, in ihrer ganzen Länge mit dem Fluße parallel laufende Straße, welche ganz den Charakter einer großen Handelsstraße hat. Beide Seiten derselben sind mit Resten von Magazingebäuden besetzt, wenn auch von kleineren Verhältnissen, als die eben beschriebenen. Uebrigens sind hier bis auf eine einzige Ausnahme nur die unmittelbar anliegenden Baulichkeiten freigelegt. Dagegen gehört das am Südwestende der Straße gelegene ausgebreitete, eine ganze *insula* (Straßenviereck) einnehmende Haus zu den in der Plananlage hervorragendsten und umfangreichsten Monumenten des antiken Privatbaues, die uns bekannt sind. Der der genannten Straße zugewandte Eingang war mit zwei hohen Cipollinsäulen decorirt, deren Basen sich noch an Ort und Stelle fanden. Erstere, unversehrt am Boden liegend gefunden, sind wieder aufgerichtet worden. Ausgrabungen auf der entgegengesetzten Seite des Hauses hatten die Auffindung eines zweiten, des Haupteinganges, zur Folge, von welchem aus man zunächst in das Vestibulum, das wie öfters in Pompeji von Verlaufsfläden flankirt wird, gelangt, von da in das Atrium und weiterhin in das Peristyl, dessen Nordostseite in Thermenanlagen sich erweitert. Da diese allein früher bekannt waren, glaubte man bisher in diesem Monumente eine öffentliche Thermenanlage gefunden zu haben; aber dieser Annahme widerspricht einmal der römischen Privatbauten entsprechende Grundriß und dann das Vorhandensein eines mit dem Atrium in Verbindung stehenden Nischenraums.

Die große Verbreitung des persischen Sonnenkultus ist weniger aus literarischen als aus inschriftlichen und plastischen Monumenten ersichtlich. Die stereotyp Darstellung des dem Gotte Mithras dargebrachten Stieropfers gehört zu denjenigen Sujets der antiken plastischen Kunst, die wiewohl zu den häufigsten, so doch bei dem Mangel ausflarerer Notizen auch zu den räthselhaftesten zählen. Hiermit contrastirt auffällig die Seltenheit noch nachweisbarer Kultkolokale. Unter den weniger bekannten nehmen die wichtigsten Stellen das an der Unterkirche von S. Clemente in Rom gelegene und das ostiensische ein; doch sind beide im Plane grundverschieden. Letzteres ist ein schmaler, etwa 5 Meter breiter und 20 Meter langer Raum mit zwei engen Eingängen, für dessen innere Disposition nur der nordöstliche Abschluß Vermuthungen möglich macht. Es führen hier sechs Stufen zu einem kleinen erhöhten Platz mit zwei mächtigen Vorsprüngen an den Seiten, vielleicht den Sitzplätzen der Priester oder der Vorsteher der Genossenschaft. Daß der Mithrakult schon im dritten Jahrhundert, beiläufig der Entstehungszeit des Baues, nicht allein von Privaten, sondern auch in der Form eines engeren Gemeinwesens gepflegt wurde, ist erst kürzlich durch einen Inschriftenfund in Rom erwiesen worden. Auf der zweiten Stufe des gedachten Aufganges im ostiensischen Mithräum ist noch ein schmaler Altar von einem Meter Höhe erhalten, der die Aufschrift

trägt: „Cajus Cilius Hermaeros, Aufseher dieses Ortes, machte die Stiftung von seinem Götze“. In das einfache Mosaik des Fußbodens ist zweimal an den Laugsteinen des Raumes hinsichtlich die Aufschrift eingelassen: „Dem unbeflegten Götze Nithras gewidmet von Agricus Calendio“.

Von höherem künstlerischen Werth sind die schwarzweißen Mosaiken des anliegenden Atrium und Peristolum, wie die der Thermenräume. Erstere sind mit schlichtem, aber geschmackvollem Ornament geometrischen Stiles verziert, in letzteren kommen Figurendarstellungen, z. B. auf Delphinen reitende Amorinen vor.

Zurückgekehrt zu den großen Magazinbauten, führt uns die Verlängerung der letzt-erwähnten Hafenstraße in einen Complex von Bauten, der in rechtem Winkel zu den erst-gebachten steht und ihm im Charakter ziemlich entspricht. Zu wiederholten Malen führen hier neben den weiten Verlaufslokalen (eines derselben trägt noch Reste von Treppen) breite Treppen unmittelbar von der Straße aus in die oberen Stockwerke, von denen aber nur ausnahmsweise ein Mosaikboden erhalten ist. Ähnliches ist neuerdings in Pompeji gefunden worden und verdient darum besonders hervorgehoben zu werden, weil sich daraus mit Sicherheit auf eine noch größere Geräumigkeit des antiken Hauses, als bisher angenommen wurde, schließen läßt.

An öffentlichen Bauten ist sicher Ostia nicht ärmer gewesen, als es Landschaft wie Pompeji waren. Die Ausgrabungen haben davon freilich nur wenig sichtbar werden lassen, doch darf hierbei nicht vergessen werden, daß ihr Umfang noch in keinem Verhältnisse zu dem mutmaßlichen der Stadt steht. Von der Lage des Forum hat man noch keine Ahnung. Die Reste eines früher gefundenen Theaters sind zu unerkennlich, als daß sich eine nähere Beschreibung derselben lohnte. Nur der oben bereits erwähnte Tempel verdient eine nähere Betrachtung. Seine Benennung ist bei dem Mangel eines genügenden Anhaltes dafür noch schwankend. Ausgehend von einem vieredigen Vorplatz, dessen Marmorausschmückung in Trümmern liegt, erhebt sich der quadratische, durch aufeinander stehende Konstruktionsbögen gefestigte Ziegelbau zu bedeutender Höhe. Auf den Gewölben eines Untergeschosses ruht die nach Süden orientirte Tempelcella, zu welcher breite, ehemals marmorbelledete Stufen hinaufführen. Von der inneren Einrichtung sind je drei Nischen auf beiden Seiten und das breite Vasament für das Götterbild noch erhalten. Da die Seitenwände bis zu einer bedeutenden Höhe, ohne Spuren eines Wölbungsansatzes zu zeigen, erhalten sind, muß eine Holzbedeckung mit einer oder mehreren Nischenöffnungen angenommen werden.

Vermittelt durchschnitten ist dieses Monument mit der am längsten bekannten Straße Ostia's, der nach Rom führenden Via Ostiensis, in Verbindung gebracht. Außerhalb des noch deutlich erkennbaren Stadtbereichs reihen sich an beiden Seiten dieser Straße dichtgedrängt Columbarien oder Gräberanlagen auf, die trotz neuerer Zerstörungen immer noch eine allgemeine Vorstellung ihrer Einrichtung ermöglichen. Denen auf der rechten Seite, auf etwas erhöhtem Terrain gelegen, schreibt Visconti aus verschiedenen Gründen ein größeres Alter zu. Sie sollen der ersten Kaiserzeit angehören.

So oft man auch in Ostia Nachgrabungen veranstaltet hat nur zu dem Zweck, Schätze der plastischen Kunst zu heben, so numerisch bedeutend auch die Ergebnisse waren, die man hierbei erreichte, so auffällig unbefriedigend sind dennoch die Ergebnisse gewesen, wenn man dieselben nach ihrem ästhetisch-künstlerischen Werthe in Betracht zieht. Die Resultate der ersten Ausgrabungen sind auf eine Anzahl freier, schematisch behandelter Kaiserstatuen beschränkt, die gegenwärtig in der Sala a croce greca im vatikanischen Museum aufgestellt sind. An Zahl wie an innerem Werthe hervorragender sind die im lateranischen Museum aufgestellten plastischen Denkmale, Funde von neueren Ausgrabungen. Doch ist es mehr die meisterhafte Behandlung der Formen als das Ideale der Auffassung, was hier bei einigen Köpfen, z. B. eines Antoninus Pius, einer Nymphe mit Venusstypus und eines Attis hervorzuhelien ist. In diesem Museum befinden sich auch zwei Cippien mit phrygisch belledeten Knaben in Relief, die in dem beschriebenen Nithrium gefunden wurden. In den darauf befindlichen identischen Aufschriften sind die Consuln des Jahres 161 nach Christus namhaft gemacht.

Eine Erwähnung verdienen auch die kleinen Frescobilder, welche man an verschiedenen Stellen zu finden das Glück hatte und in den beiden päpstlichen Museen Rom's untergebracht hat. Unter den fünf im lateranischen Museum aufbewahrten stellt das eine ein Gastmahl dar, während die Motive von drei anderen der Mythologie entnommen sind, doch ist die Erklärung derselben noch schwankend. Es haftet denselben, was die Auffassung betrifft, eine gewisse Mächtigkeit und Kälte an, in der sie sich wesentlich von pompejanischen, nicht minder glücklich ausgeführten Wandbildern unterscheiden. Bedeutend höher stehen die etwas früher gefundenen Fresken, mit welchen die Sammlung der vatikanischen Bibliothek bereichert worden ist. Hier sind es besonders die Darstellungen eines Weltfahrens und eines Olyerzuges von Knaben, welche durch Originalität und Feinheit der Charakteristik hervorstechen.

An Belegen dafür, daß das Christenthum in Ostia schon sehr früh Ausbreitung fand, fehlt es keineswegs. Eine dem dritten oder vierten Jahrhundert angehörende Grabinschrift macht einen Marcus Annianus Paulus Petrus namhaft, was vielleicht von Gewicht in der Frage der zu Hieronymus' Zeit schon legendären, neuerdings wieder von A. von Reumont erörterten Beziehungen des Apostels Paulus zu dem Philosophen Annianus Seneca sein dürfte. Hierzu kommen andere, wie jene an der nach Laurentianum führenden Straße gefundenen und dem dritten Jahrhundert angehörenden Inschriften, in denen speciell frühchristliche Redewendungen auffallen. Auch ist es nachgewiesen, daß der Bischof von Ostia unter den Suburbanen der älteste war — der Beziehungen Augustin's und seiner Mutter Monica zu der Stadt nicht zu gedenken.

Joan Paul Richter.

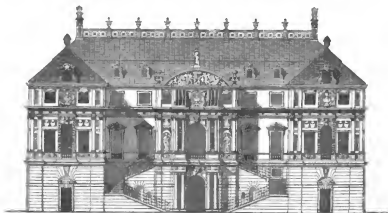
Kunstliteratur.

Die Bauten, technischen und industriellen Anlagen von Dresden. Herausgegeben von dem säch. Ingenieur- und Architekten-Verein und dem Dresdener Architekten-Verein. Mit 358 Text-Illustrationen und 10 lithographischen Beilagen. Dresden, Druck und Verlag von C. E. Weinhold & Söhne, l. Hofbuchdruckerei, 1875. 8.

Die künstlerische Ausschmückung der Albrechtsburg zu Meissen, von Dr. Wilhelm Rogmann, l. f. Geh. Hofrath und Vortragendem Rath in der Generaldirektion d. l. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft. Mit 2 Grundrissen. Dresden, Wilhelm Bensch, Verlagsbuchhandlung, 1875. 4.

Bei dem Verbands der deutschen Ingenieur- und Architekten-Vereine hat sich seit Jahren der Brauch eingebürgert, den Theilnehmern an den Generalversammlungen einen gedruckten Führer durch die Versammlungsorte einzuhändigen. Diese Führer, als eine Aufmerksamkeit gegen die Mühe von den betreffenden Collegen mit's besorgt, beschränkten sich anfänglich darauf, in knappster Form das Sehenswerthe zu verzeichnen. Mit der Zeit haben aber die Techniker-Bücher ihr Taschenformat gesprengt und sich zu stattlichen Octavbänden entwickelt, welche eingehend über die Werke der Architektur und Ingenieurwissenschaft berichten. Der Berliner Architektenverein widmete unter dem Titel: „Berlin und seine Bauten“ den Hochgenossen ein Werk, wie es bis dahin bei ähnlichen Gelegenheiten noch nicht geboten worden war. Der Vorgang eiferte zur Nachfolge an, und es ist neuerdings ein zweites deraartiges, opulent ausgestattetes Buch erschienen, welches den eben verzeichneten Titel führt. Dasselbe wurde von den genannten beiden Vereinen als Heftchrift der 3. Generalversammlung des Verbandes dargebracht. Nicht nur in seiner glänzenden äußeren Ausstattung, sondern auch in seiner Darstellungsweise schließt sich das Werk eng an die Berliner Publikation an.

Nach einer allgemeinen Einleitung über Lage, Bodenbeschaffenheit, Bitterungsverhältnisse u. s. w. wird die Baugeschichte von Dresden bis Ende des 18. Jahrhunderts gegeben, woran sich als weitere Abschnitte des Wertes die Schilderungen der Hochbauten des 19. Jahrhunderts, wie der Wasser-, Straßen- und Eisenbahnbauten und der technisch-industriellen Anlagen reihen. Mit großem Fleiß ist das unsäugliche Material zusammengetragen, und in regster Weise war man bemüht, alles indertwie in die behandelten Bücher einschlagende zu berücksichtigen. Berthvoll und willkommen insbesondere sind die zahlreichen und forrett ausgeführten Holzschnitte: Grundrisse, Durchschnitte, Aufrisse u. s. w., welche der kritischen Beurteilung zu Hilfe kommen. Wir sind in den Stand gesetzt, den Lesern davon einige Proben vorzuführen. Das Urtheil findet in den Illustrationen stellenweise den einzigen Anhalt, insofern der Text, von verschiedenen, geübteren und ungeübteren Händern bearbeitet, eine sehr ungleiche Behandlung zeigt und öfters nur ein trockenes Aggregat von allerdings immer-



Vertheilung des Baubaus in dgl. Großen Garten bei Dresden.

hin werthvollen Notizen giebt. Unbeschadet der sachmännischen Darstellung hätten namentlich die Hochbauten des 19. Jahrhunderts noch mehr unter resümirenden, kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten besprochen werden können, wodurch das Interesse an dem Buche ein weit größeres und allgemeineres geworden wäre. Doch abgesehen von diesen und anderen Ausstellungen, die man vielleicht noch machen könnte, bleibt das Unternehmen höchst dankenswerth und verdienstlich. Es ist die erste Sammlung von zuverlässigen Materialien zu einer Baugeschichte Dresdens und wird sich jeder Zeit als Nachschlagebuch und Quellenwerk nützlich erweisen.

Eine der besten Partien, in welcher sich das Wert über den Charakter des bloßen Repertoriiums erhebt und welche auch für weitere Kreise als nur sachmännische von Interesse sein dürfte, ist die von dem Architekten Dr. K. Steche bearbeitete kurze Baugeschichte von Dresden. Vertraut mit den Denkmälern und ihrer Geschichte, giebt derselbe in eleganter und lebendiger Darstellung ein anschauliches und belehrendes Bild von der baulichen Entwicklung der Stadt bis an das Ende des 18. Jahrhunderts. Die erste der vier Perioden, in welche der Autor die Entwicklung getheilt hat, hebt mit dem 11. Jahrhundert an, in dessen Dunkel die Entstehung des Ortes zu suchen ist; in das folgende Jahrhundert fällt der Bau eines Schlosses wie einer Elbebrücke; aber erst aus dem 14. und 15. Jahrhundert sind sichtbare Spuren der Bauthätigkeit jener Frühzeit auf uns gekommen. Mit dem 16. Jahrhundert beginnt ein regeres Bauleben, indem Herzog Georg der Bärtige die Befestigungen

erweitert und somit die Stadt vergrößert, wie auch zugleich auf deren Verschönerung bedacht ist. Ein dem Werke beigegebener Plan zeigt die damalige Gestalt Dresdens. Eine Hauptschöpfung des genannten Fürsten war das Georgenschloß, ein reich verzierter Thorbau, welcher unter Leitung des Antiquarhauptmanns und Oberbaurmeisters Hans von Dehn-Kotzsch in den Jahren 1530—1535 ausgeführt wurde. Neben diesem Bau, dessen äußere Architektur fast ganz vernichtet ist, finden als Frührenaissance-Arbeiten noch verschiedene Gebäudetheile der Stadt, wie Portale und Erker, Bepfechtung. Völlig unverfälschte Bauten jener Periode sind uns nicht erhalten. Die Stellung des obengenannten Hans von Dehn ist, nach Steche, vorwiegend die eines Intendanten der fürstlichen Bauten; von den künstlerischen und technischen Kräften, welche während seiner Amtirung arbeiteten oder zu arbeiten begannen, werden in erster Reihe Caspar von Bieraadt-Boigt, Hans Kramer, Paul Puchner, Andreas Hesse, Hans Ermisch, Christoph Walther, ferner die Italiener Agania, de Thola u. A. genannt. In die Regierungszeit des Herzogs Moriz (1541—1553) fällt die zweite Bauperiode Dresdens von Bedeutung. Auch dieser kriegerische Fürst begann seine bauliche Thätigkeit mit neuen Beschäftigungen und schritt hierauf zur Vergrößerung des Residenzschlosses. Umfang und Einteilung, Architektur, immer und zücker Schmuck des unter Moriz ausgeführten Baues werden beschrieben und namentlich findet auch das gegenwärtig am Johanneum angebrachte schöne Schloßapellenportal unter Beigabe einer guten Abbildung gebührende Würdigung. Außer dem Portale geben jetzt von dem reichen, meist von Italienern ausgeführten Schmuck jenes Schloßbaues nur noch die Treppentürme, die Thurnloggia und einige Giebel Zeugnis. Weitere Bauten, welche unter Kurfürst August und seinem Sohn Christian I., also von 1553—91, entstanden, sind das Zeughaus, das Kanzleihaus, das Stallgebäude u. s. w.; von den Künstlern, durch welche sich am Schluß des 16. Jahrhunderts auch in Sachsen der Aufschwung früherer Aufbauten im Sinne der Renaissance vollzieht, wird insbesondere der vielseitig gebildete Architekt und Bildhauer Johann Maria Nosseni (1544—1628) aus Lugano geehrt. In der folgenden, das 17. Jahrhundert umfassenden Periode treten größere Bauten erst gegen Mitte des Jahrhunderts wieder auf; gegen Ende desselben wurde ein neuer Stadttheil, Neu-Olma, die jetzige Friedrichstadt und der Große Garten mit seinem Palais angelegt. Letzteres, dessen Fagaden-Architektur den Charakter der italienischen Villenrenaissance zeigt, ist das einzige Gebäude aus jener Zeit, welches uns im Äußeren ganz und im Inneren fast unverfälscht erhalten ist. Den ausführlichsten Mittheilungen über die Entstehung des Gartens und über das Palais sind Grundpläne und Ansichten beigegeben. Wie die Privat-Architektur Dresdens innerhalb der früheren Bauperioden, so wird auch jene der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erörtert und dabei eine Anzahl von Häusern ausgeführt, deren Fagaden oder Erker jene Zeit kennzeichnen. Zugleich wird der Fortschritt betont, der sich damals in der Grundrissdisposition der Wohnhäuser entwickelte. Dagegen kamen gegen das Ende des Jahrhunderts die Giebel allmählich in Wegfall, und die in den früheren Perioden einfach gehaltenen Flächen der einzelnen Etagen schmückten sich mit Quadern, Pilasterstellungen und Cartouchenwerk. Die Formen und Bindungen wurden aber träger und schlöser, statt der früheren zierlichen Masken erschienen Fratzen. Neben den entarteten Renaissanceformen trat jedoch am Ende des 17. Jahrhunderts vereinzelt auch eine Strömung im Stile italienischer Klassicität ein, vielleicht angeregt durch die Architektur des Palais im Großen Garten und dessen Erbauer Kargor, wie durch Oberlandbaumeister Michael Planke (1657—1703). Der folgende, vierte und letzte Abschnitt der Steche'schen Arbeit ist den Bauten des 18. Jahrhunderts gewidmet. Auf Grund fleißiger und gewissenhafter Studien werden in eingehender Weise alle von König Friedrich August I. (dem Starken) und seinem Sohne Friedrich August II. geschaffenen Bauwerke besprochen: Werke, welche der Stadt ihren Charakter gaben und dieselbe zu einer der glänzendsten Residenzen des Jahrhunderts machten. Von großem Interesse sind die Mittheilungen über den Zwinger und die Frauenkirche; vornehmlich zunächst die Mittheilungen über die verschiedenen Zwingerprojekte, von denen sieben auf uns gekommen sind, die, wohl zum ersten Male, von Steche zusammengestellt und beschrieben werden. Von diesen Projekten, welche als selbständige Arbeiten zu bezeichnen sind, fallen vier in die Regierungszeit August's des Starken und drei in die seines

Zohe. Der älteste der erhaltenen Pläne, von dem Architekten Dieze, datirt vom Jahre 1703. Der großartigste von allen sieben Plänen war der letzte, nach der Belagerung der Stadt im Jahre 1759 von dem Oberhofbaumeister Cavillier in München entworfen. Dem vorliegenden Werke ist eine Kopie dieses im Hauptstaatsarchiv aufbewahrten Planes beigegeben. In demselben ist der ganze Complex des alten Schlosses als abgebrochen angenommen, an seiner Stelle ein Ehrenhof errichtet, vor dem Zwinger ein zweiter kolossaler Hof, den ganzen jetzigen Theaterplatz in seiner Länge bis zum Hotel Bellevue umfassend, und hinter diesem und dem Zwinger (westlich) ein großes, neues Schloß mit zwei Höfen von der Ost-Allee bis zur Elbe reichend. Die Fläche des jetzigen Zwingers würde nach diesem Plan kaum den vierten



Bestühl im neuen kgl. Hoftheater in Dresden.

Theil der großartigen Anlagen angemacht haben. Von dem Schlosse ad westlich, beginnend mit einer großen Terrasse, sollte sich eine ungeheurere Gartenanlage hinaus nach Uebigau ziehen, wo der von Berlin nach Dresden berufene Freiherr v. Gosander 1723 das freundliche Schloßchen erbaut hatte. Die Gartenanlage sollte südlich flankirt werden von einer vierreihigen Baumallee, welche als Boulevarde an Stelle der alten Festungsgräben die ganze Stadt umwinden und am jetzigen sogenannten Venetianischen Hause am Elbberg endigen sollte. Von allen diesen während eines halben Jahrhunderts entstandenen Projekten ist nur der kleinste Theil, der jetzige Zwinger, zur Ausführung gekommen: ein Bau, der jedoch groß genug ist, um seinen Schöpfer, Matthias Daniel Pöppelmann, als einen der bedeutendsten Architekten seiner Zeit erscheinen zu lassen. Selbstverständlich findet auch das originale Werk ausführliche Beschreibung. Als das zweitgrößartigste Baudenkmäl jener Periode wird die Frauenkirche, das Werk des genialen Katholizimmermeisters George Bähr, aufgeführt und dabei an der Hand altentworfener Belege der Kampf geschildert, den der Meister gegen Beschränktheit und Mißgunst zu bestehen hatte. Wie weiter das japanische Palais, die katholische Hofkirche und alle anderen im Laufe

des Jahrhunderts entstandenen öffentlichen Gebäude durch Wort und Bild charakterisirt und veranschaulicht werden, so findet auch die gleichzeitige Privatarchitektur ihre Berücksichtigung. War doch auf letztere die Thätigkeit und das eifrige, auf Verschönerung der Stadt gerichtete Streben der beiden sächsisch-polnischen Fürsten vom anregendsten Einfluß. Eine große Anzahl Häuser, welche damals entstanden und sich durch reiche Facaden auszeichneten, wird uns vorgeführt. In der Bebanlung der Facaden weist der Verfasser zunächst zwei Perioden nach: die üppige, sich der Zwingerarchitektur anschließende und eine einfachere, welche gegen Ende der Regierungszeit August des Starken unter den Architekten de Bobt und Ponguelune, sowie unter Bähr hervortrat. In diesen beiden Richtungen gefellte sich im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts eine dritte, zwischen den beiden ersteren stehende Architekturweise, die das Bijarre, Malerische der ersten Periode mit dem ruhig großartigen Massenaufbau vereinigete. Nach 1730 läßt die lebendige Strömung der Pracht, welche im Allgemeinen die Zeit August's des Starken kennzeichnet, nach und wandelt sich in die kleinlichere und zierlichere Anmuth um. Als eigentlicher Vertreter des Rococo, das gegen Mitte des Jahrhunderts in vollster Blüthe steht, wird Knüffel, der Erbauer des Brühl'schen und Kotel'schen Palais, bezeichnet. Mit dem gelehrten Architekten Krubfacius, dem Erbauer des Landhauses, geht das Rococo in den Jopf über. Er war der letzte namhafte sächsische Baukünstler. Mit ihm und nach ihm wird die Architektur immer nüchternere, und allmählich erstirbt alles künstlerische Schöpfen. Erst in den dreißiger Jahren unseres Säculums lebt die Kunst auch in Dresden wieder auf, und es entwickelt sich wieder ein frisches Bouleben, aus welchem epochemachende Werke hervorgehen. Möge dieser neuen Epoche recht bald eine Darstellung zu Theil werden, wie sie die früheren Zeiten der Dresdener Baugeschichte in der vorliegenden Stechelschen Arbeit gefunden haben! —

Die zweite obengenannte, aus gleichem Anlaß entstandene Schrift: „Die künstlerische Ausschmückung der Albrechtsburg zu Meißen, von Dr. Wilhelm Rossmann,“ erweist sich nicht nur als ein treffliches Orientirungsmittel bei der Beschäftigung des Baumerkes, sondern kommt auch einem tieferen, aus der kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung der Burg entspringenden Interesse in dankenswerther Weise entgegen. Die Albrechtsburg, durch Meißner Arnold aus Westphalen für die Gebrüder Kurfürst Ernst und Herzog Albrecht erbaut, gehört bekanntlich zu den größten und kunstvollsten Schöpfungen spätgothischen Stils. Unbewohnt und lange Zeit nur den Zwecken der L. Porzellanmanufaktur dienend, verfiel der Bau, und die ursprüngliche Architektur würde untergegangen sein, wenn nicht die sächsische Regierung zu einer Evacuation der Fabrik und zur hülfreichen Wiederherstellung der Burg sich entschlossen hätte. Man blieb bei der baulichen Erneuerung der Räume nicht stehen, sondern beschloß auch deren künstlerische Ausstattung, wozu der auf Sachsen entfallene Antheil an der französischen Kriegesloosenschädigung die Mittel bot. In welcher Art diese Ausstattung zu erfolgen habe, darüber gingen seiner Zeit die Ansichten sehr auseinander. Schwärmer schlugen vor, das Schloß im spätgothischen Stile zu decoriren und zu möbliren und dasselbe zu einer Art von kunstgewerblichem Museum für Gotthilf zu machen. Glücklicher Weise ging man darauf nicht ein. Wohl aber beauftragte die Regierung den Geh. Hofrath Dr. Rossmann, einen Entwurf für die künstlerische Ausschmückung der Burg auszurbeiten, welcher, als zweckentsprechend anerkannt, maßgebenden Ortes Annahme fand, und unter unmittelbarer Leitung des Autors gegenwärtig zur Ausführung gelangt. Mit welcher Liebe und Einsicht Rossmann an die ihm gewordene Aufgabe ging, davon zeugt die vorliegende Schrift, in der zunächst die aus der Geschichte der Burg, den vorhandenen Mitteln und anderen Umständen sich ergebenden Bedingungen für den Ausschmückungsplan erörtert werden und sodann der Plan selbst dargelegt wird. In dem ersten Theile finden wir mannigfache, auf die Burg und ihre Erbauer oder Bewohner bezügliche Irrthümer auf Grund gewissenhafter archivalischer Forschungen berichtigt und ergänzt; ebenso fallen, bei Schilderung der Disposition und alten Bestimmung der Räume, interessante Streiflichter auf die Kulturgeschichte früherer Jahrhunderte, und namentlich ist das wahrheitsgetreue und anschauliche Bild von dem Innern landesfürstlicher Wohngebäude des 15. Jahr-

hundertß von Interesse und Werth. Was übrigens die Albrechtsburg betrifft, so kommt der Verfasser in seinen gründlichen Untersuchungen zu dem Ergebniß: daß das Schloß zu keiner Zeit in einer der reichen Architektur würdigen und derselben entsprechenden Weise geschmückt und ausgestattet gewesen ist, und daß die verhältnißmäßig vollständige Dekoration, welche dasselbe erfahren hat, dem Geschmack des ausgehenden 17. Jahrhunderts angehört. Seinen Ausschmückungsplan sodann klar entwickelnd, sagt Hoffmann: „Der leitende Gedanke des von mir aufgestellten Entwurfs war: die Geschichte der Burg und die Geschichte des fürstlichen Hauses, soweit dieselbe zu der ersteren in Beziehung tritt, in historischen Gemälden, Landschaften und Architekturbildern, sowie in plastischen und gemalten Einzelfiguren zur Darstellung zu bringen. Inschriften aus Chroniken gezogen, beziehungsweise Sinsprüche, ja historische oder doch für die Burg betrüfliche Lieder sollten dabei ergänzend zur Verwendung kommen und dazu dienen, die den Räumen anhaftende geschichtliche Reminiscenzen für Jedermann zur Wirkung zu bringen. Dabei war die Einbeziehung des Gebäudes zu berücksichtigen und wenn möglich an die einstmahlige Bestimmung der einzelnen Räume anzuknüpfen. Die Vorhalle des ersten Stods, der große Saal, wurde am schicklichsten der Vorgesichte der Burg gewidmet, die ein keineswegs bloß lokales oder territoriales Interesse beansprucht. Die jetzige Albrechtsburg nimmt nämlich den Platz eines alten, von dem König Heinrich I., dem Städtebauer, im J. 939 angelegten Markgrafencastelles ein, welches als Stützpunkt deutscher Kultur und als Bollwerk gegen die in der Nähe gefessenen Slaven von hoher Bedeutung gewesen ist. Die übrigen Räume dieses Geschloßes dürften der Geschichte jenes mannhaften und ruhmwürdigen Fürsten zugetheilt werden, dessen Name die Burg trägt, sowie dem Andenken derjenigen, welche ihr Haus und diesen Bau besetzt und geschmückt haben. Die Räume der 2. Etage wurden den folgenden Zeiten, bis zum Beginn des Fabrikbetriebes, gewidmet: diejenigen auf der Herrenseite einigen Ereignissen und Epochen aus dem Leben der Markgrafen Moriz und Friedrich August I., welche sich auf die Geschichte der Burg und der Stadt beziehen; diejenigen des Mittelbaues, wo sich die Geschloßräume befinden, gewissen wichtigen Verhauungen, die hier zum Abßluß geziehen sind; diejenigen auf der Frauenseite endlich den fürstlichen Frauen, die hier gewaltet haben. Für die 3. Etage, welche als Wohnung für gelegentliche Residenzen dienen soll, sind Gemälde nicht bestimmt werden.“ Die Bilder werden mit Wachsfarben auf die Wand gemalt. Mit der Ausführung sind die namhaftesten Treübener Künstler beauftragt, wie J. Scholtz, E. Schme, A. Preller, H. Hoffmann, P. Michling, Th. Choulant, A. Dietrich u. A.; ebenso einige auswärtige Künstler, wie A. Spieß aus München, und für den ornamentalen Theil Dekorationsmater Hündel aus Weimar. Ohne dem Urtheil weiter vorzugreifen zu wollen, welches sich erst nach Vollendung des Ganzen geben läßt, glauben wir doch nach dem bis jetzt Vollendeten die Malereien als recht gelungen bezeichnen zu dürfen. C. C.

Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze, disegnato e descritte dagli architetti Riccardo ed Enrico Mazzanti e Torquato del Lungo, con illustrazioni storiche di Jodoco del Badia. Firenze, Guiseppe Ferroni editore. 1876 sqq. Disp. 1—7. Fol.

Eine planmäßige Illustration der hervorragenden Profanbauten von Florenz, in welcher uns die gesammte Entwicklung der Architektur auf diesem neuklassischen Boden vor das Auge geführt würde, fehlt bis jetzt noch. Selbstverständlich würden das Quattrocento und Cinquecento darin den meißten Raum einnehmen, aber auch in den folgenden Jahrhunderten bis in die jüngste Gegenwart hinein ließe sich eine Nachlese anstellen, und es wäre schon in hohem Grade interessant zu konstatiren, bis zu welchem Grade eine künstlerisch rubricirte Bergangenszeit sich der allgemeinen Zeitwandlung hier kräftiger entgegensetzte, als dies anderwärts möglich gewesen ist. So wird man dem Verleger des oben angeführten Werkes und den Mitarbeitern an demselben zu Danke verpflichtet sein, daß sie mit einer solchen Illustration be-

gonnen; zweifeln darf man freilich, ob diese mit einer so geringen Anzahl artistischer Kräfte im ganzen Umfange durchzuführen sein wird.

Die ersten sieben Lieferungen bringen die Illustration von vier Palästen (Rucellai, Cocchi, Gugini, Cappeni) und der Loggia dei Rucellai. Es sollte kein Prochdruer hergestellt werden, sondern ein für den praktischen Architekten und den Historiker brauchbares Werk, — das mag uns mit der Mühsamkeit der Aufnahmen und der artistischen Armuth der Reproduktion verzeihen. Aber auch damit einverstanden und voll Anerkennung dafür, daß dem Detail so große Aufmerksamkeit zugewendet ward, vernimmt man doch recht schmerzlich die Herstellung sorgfamer Aufsätze und Grundrisse. Der artistischen Illustration gesellt sich stets ein artistischer und ein historischer Commentar. Letzterer, von Taddeo del Babia, einem jüngeren Beamten des Central-Archivs in Florenz besorgt, ist für den Kunsthistoriker von großem Werthe, da die Baugeschichte jedes einzelnen Palastes darin auf Grundlage archiva-lischer Quellen dargestellt wird. In dem Commentar zum Palaste Rucellai bringt del Babia ein nicht zu unterschätzendes historisches Material bei, welches gegen die Auctorität des P. A. Alberti spricht. Vasari ist die einzige Auctorität dafür; eine noch ältere Quelle (das kürzlich in dieser Zeitschrift von mir erwähnte Ms. XVII. 17) nennt für den Palast den Bernar-de Rossellino, für die Loggia den Antonio del Migliorino Guidetti als Baumeister. Der Pau-ber Giovanni Rucellai erwähnt in seinen Memoriea (Zibaldone, ein Theil „per nozze della Sig. Cleofe de' Leoni col Sig. Conte Gir. Arnaldi“ von Temple Veader publicirt) nichts über den Architekten, auch Filarete nennt denselben nicht bei Erwähnung des Baues. Del Babia ist geneigt, Vasari's Aussage auf einige Rathschläge zurückzuführen, die Alberti dem Giovanni Rucellai gegeben haben möge. Ich bin anderer Meinung. Die Baugeschichte von S. Francesco in Rimini hat mich belehrt, daß Alberti nicht dies Rathschläge gab, sondern um jedes Detail sich bekümmerte, darüber verhandelte und die Durchführung seiner Pläne und Detailszeichnungen auf das Genaueste überwachte. Und so wie in Rimini sein alter ego der ausführende Baumeister Matteo de' Pasti war, so war es in Rom hauptsächlich Antonio di Francesco, in Florenz Bernar-de Rossellino, später Guidetti u. s. w. Es ist auch nicht unwesentlich, daß nach Vollendung des Baues des Palastes (1451) Bernar-de sofort in Rom erscheint — wahrscheinlich auf Vermittelung des Alberti hin; eine bedeutende Stellung als Architect gewann er aber erst von 1459—60 an als Baumeister Vinz. II. in Vienza. Auch für die Loggia — erbaut zwischen 1456—1459 — und für die Fassade von Sta. Maria Novella nehme ich noch weiterhin V. B. Alberti als Architekten in Anspruch. Schließlich sei noch Eines bemerkt: Alberti, der Verfasser der zehn Bücher über Architektur, ist gründlich zu Rathe zu ziehen, wenn man bei Bestimmung seiner Werke den dürftigen historischen Daten mit mehr als willkürlichen Suppositionen zu Hilfe kommen will.

Der Palazzo Cocchi, heute Agostino della Zeta (Piazza Sta. Croce) ist zwischen 1463 und 1474 erbaut worden; damit wird die Annahme hinßällig, Baccio d'Agnolo sei der Erbauer desselben gewesen, da dieser zu jener Zeit noch kaum den Knabenjahren entwachsen war. Ein Name wird in älteren Quellen nirgends genannt; man wird in dem Baumeister dieses Palastes auch kein Talent ersten Ranges zu finden haben — viele Unzulänglichkeiten in den Details beweisen dies — aber immerhin einen Künstler, der von dem, was um ihn her verging, stark angeregt ward und das Wahrgenommene zur Erzielung einer edlen Gesamtwirkung auch zu verwerten verstand.

Den Palazzo Gugini, heute Della Porta (in der Via degli Alfani) ließ Simons di ser Alessandro di ser Carlo di ser Piero da Firenzuola, ein Petter des berühmten Agnolo Firenzuola, durch Bartolommeo Ammanati errichten. Der Bau war 1577 beendet. 1871 wurde er durch Emilio de Fabris in trefflicher Weise restaurirt. Er ist ein Meisterwerk Ammanati's, und der praktische Architect wird es gerne sehen, daß gerade der Illustration dieses Palastes eine besondere Aufmerksamkeit zugewendet ward (nicht weniger als 3 Hefte mit 11 Tafeln, darunter das Portal in Vichdruck).

Der Palazzo Cappeni (eigentlich Vetteri) heute Leonetti am linken Lungarno hat 1559 nur eine gründliche Restauration und eine neue Fassade erhalten. Sie ist noch ein starker

Nachklang der goldenen Zeit; der Architekt ist unbekannt, auf Bernardo Buontalenti dürfte kaum gerathen werden.

Man darf hoffen, daß das begonnene Werk keine Stodung erfährt; an sympathischem Entgegenkommen soll es demselben nicht mangeln. Hubert Janitschek.

Notizen.

* Reiter vor einer Scheune, von P. Moly. Dieses anmuthige kleine Bild der Wiener akademischen Galerie wurde von Grafen Lamberg, zu dessen Schenkung es gehört, als Tilborg gekauft und trug noch in der ersten Auflage von Schwemmlinger's Katalog diesen Namen, bis man endlich auf dem links am Boden liegenden Tische die Signatur des wahren Urhebers

Moly.

entdeckte. Es ist der ältere, in London geborene Pieter Moly, der 1661 in Haarlem verstarb und über dessen Leben und Wirken als Mitglied der dortigen Lukasgilde Dr. van der Willigen und C. J. Gonnert neuerdings einiges Licht verbreitet haben. Unser Bild darf zu den trefflichsten Werken des in den Galerien selten anzutreffenden Meisters gezählt werden. Es führt uns, wie die Radirung Unger's zeigt, vor eine unter Bäumen gelegene Dorfschenke, vor welcher eben mehrere Reiter Rast halten. Einer derselben, mit Federhut und gelbem Mantel, sitzt auf einem Schimmel und hinter ihm, auf rother Schabracke, eine blonde Dame mit weißem Tuch um den Hals. Mit ihnen im Gespräch ist ein anderer Reiter auf einem Falben, mit einem Glas in der Hand. Neben diesem steht die Wirthin mit dem Krug. Ein dritter Reiter mit rothblondem Haar, im Kitrag, zieht den Sattelgurt seines braunen Pferdes an. Rechts im Hintergrunde dehnt sich die weite holländische Ebene in sonniger Beleuchtung aus. Das Bild ist süßig und leicht, mit ungemein geistreicher Färbung gemalt, die Vokalfarbe jedoch noch nicht völlig dem Gesamtmitteln gepaßt, sondern vornehmlich in den Figuren frisch und kräftig festgehalten. Die klare, helle Luft bildet mit den in warmbraunen Tönen ausgeführten Baumgruppen, von denen sich die Staffage abhebt, einen wirkungsvollen Gegensatz. Das Bild ist vortreflich erhalten. — Auf Holz. — Höhe 43, Breite 55 Cent.

* Haidemühle in der Mark bei Coepenick. Das hübsche Bild der Haidemühle mit dem zarten, durchsichtigen Erlengebüsch am Bachesrand, welches die Leser diesem Hefte beigegeben finden, ist dem Sammelwerke von Originalradirungen B. Mannfeld's entnommen, das unter dem Titel: „Durch's deutsche Land“ seit einigen Jahren im Verlage von Alex. Duncker in Berlin erscheint und wiederholt von uns angezeigt wurde. Das vorgeführte Blatt ist gerade wegen seines anspruchslosen Gegenstandes recht dazu geeignet, die sinnige Auffassung und das malerische Geschick des Künstlers in volles Licht zu setzen, der den einfachen Apparat der Natur nicht nur im Einzelnen treu wiederzugeben, sondern durch die Abflusung der Klüfte, durch das Widerspiel von Schatten und Licht, durch den Reiz, mit dem die Uferschleife der Stoffe hervorgehoben und umschleiert sind, einen eigenen Zauber idyllischer Poesie über das Bildchen anzugießen wußte. Das Mannfeld'sche Werk, auf welches wir demnächst in eingehenderer Besprechung zurückkommen werden, ist mit der unlängst erschienenen Doppellieferung (5 und 6), welcher unser Blatt entnommen ist, bis zur Vollenendung des zweiten Bandes vorgeschritten. Es bildet eine Perle unserer illustrierten Literatur.



1848
 1849
 1850
 1851
 1852
 1853
 1854
 1855
 1856
 1857
 1858
 1859
 1860
 1861
 1862
 1863
 1864
 1865
 1866
 1867
 1868
 1869
 1870
 1871
 1872
 1873
 1874
 1875
 1876
 1877
 1878
 1879
 1880
 1881
 1882
 1883
 1884
 1885
 1886
 1887
 1888
 1889
 1890
 1891
 1892
 1893
 1894
 1895
 1896
 1897
 1898
 1899
 1900

2. 1848

1848
 1849
 1850
 1851
 1852
 1853
 1854
 1855
 1856
 1857
 1858
 1859
 1860
 1861
 1862
 1863
 1864
 1865
 1866
 1867
 1868
 1869
 1870
 1871
 1872
 1873
 1874
 1875
 1876
 1877
 1878
 1879
 1880
 1881
 1882
 1883
 1884
 1885
 1886
 1887
 1888
 1889
 1890
 1891
 1892
 1893
 1894
 1895
 1896
 1897
 1898
 1899
 1900

3. 1848

1848
 1849
 1850
 1851
 1852
 1853
 1854
 1855
 1856
 1857
 1858
 1859
 1860
 1861
 1862
 1863
 1864
 1865
 1866
 1867
 1868
 1869
 1870
 1871
 1872
 1873
 1874
 1875
 1876
 1877
 1878
 1879
 1880
 1881
 1882
 1883
 1884
 1885
 1886
 1887
 1888
 1889
 1890
 1891
 1892
 1893
 1894
 1895
 1896
 1897
 1898
 1899
 1900

1848
 1849
 1850
 1851
 1852
 1853
 1854
 1855
 1856
 1857
 1858
 1859
 1860
 1861
 1862
 1863
 1864
 1865
 1866
 1867
 1868
 1869
 1870
 1871
 1872
 1873
 1874
 1875
 1876
 1877
 1878
 1879
 1880
 1881
 1882
 1883
 1884
 1885
 1886
 1887
 1888
 1889
 1890
 1891
 1892
 1893
 1894
 1895
 1896
 1897
 1898
 1899
 1900







Ung. 1884 v. d. Kaiserl.

Depesche.

Ung. 1884 v. d. Kaiserl.

Heidemühle in der Mark BFI 1884/1885

Ung. 1884 v. d. Kaiserl.



Zeichnung bei L'homme aux XIV.

Dolmen de la Roche aux Boeufs von Diaz.

franz. Kunst von Pommery & Co.

Bildung von O. M. Gerson.



Narciso Virgilio Diaz.

Ein Lebensbild von Hermann Billung.

Mit Illustrationen.



Am Morgenrauen des 18. November 1876 wehte ein Hauch der Trauer durch die Wipfel des alten Reichsforstes zu Fontainebleau. Diaz, der Maler des Waldes in Frühlingsduft und Sonne, hatte fern im Süden, inmitten des ewigen Lenzes der mittelländischen Küste, in Mentone die dunkeln leuchtenden Augen für immer geschlossen. Wenige haben gleich ihm dem Walde seine Schönheit in Sonnengold und Blättergrün abzulauschen gewußt; er war einer der Fröhlichsten in jenem Kreise übermüthiger junger Künstler gewesen, welche im Walde von Fontainebleau auf Entdeckungsweltten ausgezogen waren und bald da bald dort umherstreiften, ehe sie sich niederließen und das Echo mit ihren Jubelrufen erweckten. Wo sind die Zeiten hin! Entschwunden und vergessen! Reif liegt auf den kahlen Zweigen, Nebel schwebt darüber; in den Lichtungen, wo so manches geistprübende Witzwort ein homerisches Gelächter der Genossen hervorrief, sammelt sich das scheue Rothwild, und die Jagd drauß durch die traurig verbreiterten Wege dahin. Im Sommer lust-

wandeln ganze Karawanen von Parisern unter den Silberpappeln des Thales der Seine und den Buchen von Van-Beau, klettern Hunderte auf den Granitblöcken der Schluchten von Dremont umher; doch die alte Poesie floh vor dem Schwall der Menge. Die stolze Plejade französischer Maler, deren Wege der Forst von Fontainebleau gewiesen, — Theodore Rousseau, Millet, Corot, Decamps, François, Daudigny und Jacque — sie neigt sich mit dem Tode unseres Diaz mehr und mehr zum Untergange und Erlöschen; Jules Dupré und Cabat sind die einzigen Ueberlebenden von jenem ganzen genialen Kreise. Der Wald war ihr Studienaal, er hatte zu ihrer Entwicklung in gleicher Weise mitgewirkt, wie einst die Salons der aristokratischen Damen die Blüthe der französischen Literatur beförderten. Die ganze Serie von Gemälden, deren Skizzen unter jenem Laubdache entstanden waren, möchte man eine Auferstehung der bekannten „guirlande de Julie“ nennen, zu deren Blüthen jeder Dichter der Zeit seinen Antheil durch ein zart galantes Wort in poetischem Gewande beigetragen hatte; hier waren es Bilder, und die Huldbigung galt der gastlichen Dryade von Fontainebleau.

Vater Diaz, wie der Senior der Pariser Maler im gemüthlichen Kreise hieß, war von edler spanischer Herkunft, obgleich auf französischem Boden geboren. Seine Eltern hatten die Helmat in Salamanca trauernden Herzens, als politische Verbannte König Joseph Bonaparte's, fliehen müssen, und die Geburt ihres Söhnchens, Narciso Virgilio Diaz de la Peña — so lautete sein volltönender Name — am 20. August 1807 war der erste Sonnenstrahl in dem trüben sorgenvollen Leben der Emigrirten. Der glückliche Vater sahnte sich aber im Bereiche Napoleon's nicht sicher — er war in eine Verschwörung verwickelt gewesen — und sichelte bald nach England über, wo er nach drei Jahren starb. Die muthige junge Mutter hatte für ihr geliebtes Kind die Schrecknisse der Ueberfahrt gefürchtet und folgte dem Gatten, der sie mittellos zurückließ, auch später nicht. Ohne Klage erwählte die einst verwöhnte schöne Kastilianerin den schweren Beruf, spanischen Unterricht zu erteilen, und wechselte mehrmals zu diesem Zwecke den Aufenthaltsort. In Bordeaux, Montpellier, Lyon, endlich sogar in Paris kämpfte sie für sich und ihren Sohn um das tägliche Brod, bis 1817 ihre Kräfte ausgingen und ihr sanftes Auge im Tode brach.

Ein protestantischer Prediger, Herr Paire, welcher zurückgezogen in Bellevue lebte, nahm sich des verlassenen Knaben an. Unter der Obhut des wohlwollenden Gelehrten verlebte der kleine Spanier frühliche Jahre, sesselos und doch in treuer fester Hand. Halbe Tage lang streifte er einsam umher, sein Geniuss erwachte und begann leise und zagend die Schwingen zu regen, denn die Zeit der Entfaltung lag noch im Weiten; seine angeborne Gabe war der Fardenfann, und der werdende Künstler machte unbewußt auf seinen Wanderungen durch Wald und Feld seine ersten Studien.

Leider sollten jene wonnigen Streifereien einen jähen traurigen Abschluß finden. Als Diaz einst, wie häufig, im Freien schlummerte, biß eine Viper ihn in den Fuß, und lange Leidensmonate im „hospicio de l'Enfant-Jesus“ folgten auf die Jahre der ungebundenen Freiheit. Zweimal mußte das vom Brande ergriffene Glied amputirt werden, aber die kräftige Konstitution des jungen Kastilianers überwand die Qual, und der Künstler selbst pflegte später gern scherzend zu erzählen, „quelques mois après j'étais sur pied, c'est le cas de le dire.“ Fortan ging er mit einem hölzernen Beine, das er „son pilon“ nannte, durch das Leben, ohne sich dadurch etwas von seiner Neigung zu Scherz und Frohsinn rauben zu lassen.

Als er das Hospiz verlassen, suchte der heranwachsende Knabe zuerst Arbeit bei einem Buchdrucker; aber die angeknüpfte Bekanntschaft mit Cabat, Jules Dupré und Raffet, die gleich ihm damals arm und unbekannt waren, veranlaßte ihn, sich, wie sie, der Porzellanmalerei als Erwerbszweig zuzuwenden. Aus weiter Ferne schlugen die Kämpfe der alten klassischen Schule unter der Leitung des Barons Gros, und der neuen farbenglühenden Richtung von Eugen Delacroix an sein Ohr, allein noch hatten die Pforten der Kunst sich dem Jünglinge nicht erschlossen. Zwei allzu kühn und ohne Vorlage dekorierte Basen, in denen sich der erste Funke seines Genius leuchtend Bahn brach, erfüllten den Arbeitgeber mit Entsetzen: Diaz wurde entlassen.

Der Eintritt in das Atelier des trefflichen Viller Meisters Soupon, dessen Gypsfiguren er abzeichnete, war ein weiterer Schritt auf seiner aufwärts strebenden Bahn. Er schloß dort mit Sigalon, dem späteren Maler der ostgenannten „Locuste“, innige Freundschaft, und dieser vermittelte auch den Verkauf von Diaz' ersten, in seinen Ruhestunden entstandenen Oelgemälden. An besonders glücklichen Tagen brachten diese Versuche dem jugendlichen Meister 16—25 Franken ein! Damals schon schlug Diaz die erste Accorde seiner spätern Farbenharmonie an: bald waren es mondscheinelle Landschaften mit anmuthigen Gruppen tanzender Nymphen, bald schuf er Haremsscenen mit schmachtenden Obaliskern, deren weiße Glieder und volle üppige Formen sich, vom langen wallenden Haare und Gazeschleiern umweht, von dem farbenglühenden Hintergrunde abhoben. Victor Hugo's „Orientalen“ verleiteten ihn oft zu den seltsamsten Darstellungen von türkischem Sein und Wesen, Edelbarnen und Vagen mischten sich dazwischen, doch die wahre Entfaltung seines Talentes verdankte Diaz erst dem eifrigsten leidenschaftlichsten Studium der Meisterwerke Correggio's im Louvre. Die „Antiope“ enthüllte ihm das Geheimniß der goldblonden Töne, der geschmeidigen Bewegungen, der Lichtstrahlen und ihres Widerscheines im Schatten. Eine Zeitlang hatte er sich auch an Delacroix angelehnt, jetzt aber kam er in das für ihn einzig richtige Fahrwasser. Das warme südlische Kolorit, die Kühnheit des Entwurfes und die Sicherheit des Striches wurden ihm leicht wie Wenigen. Sein offener Sinn für landschaftliche Schönheit stellt ihn in eine Linie mit Theodor Rousseau, der als Meister über ihm steht, und J. F. Millet, seinem Jugendgenossen und langjährigen Freunde.

1831 wagte er es zum ersten Male, im „Salon“ mit einigen Skizzen und Studien nach der Natur vor die Oeffentlichkeit zu treten. Die Anfänge seiner künstlerischen Laufbahn waren, gleich denen seiner Freunde Rousseau und Millet, eine fortgesetzte Kette von Entbehrungen, ein langes Mühtprethum, dessen einzige Lichtblicke die Ausfüße in's Freie bildeten. Nicht selten pochte die Noth bei ihnen an, und der geniale frühvermäthete Millet mußte es erleben, daß Rousseau ihm ein Brod für seine hungernde Familie brachte. Trotzdem ging der Uebermuth dem Kreise nicht aus. Jules Dupré, der einzige noch Ueberlebende, hatte den Ruth, einem Händler, der bei ihm für 15,000 Franken Bilder, unter der einzigen Bedingung, Verschiedenes nach seiner Angabe zu arrangiren, bestellte, zu erwidern: „Behalten Sie Ihr Geld, ich gehe lieber nach Clichy!“ Diaz, das enfant terrible von Allen, durchlöcherete die Leinwand eines verschmähten Bildes mit seinem höhern Feine und rief lachend: „Du was hilfst der Reichthum? Kann ich mit einem Diamanten in meinen „pilon“ setzen lassen?“ Rousseau, dessen Bilder der Kenner heute mit Gold aufwiegt, der auf der Ausstellung von 1867 die erste Medaille davontrug, gab seine Werte damals ohne Zillschen für 5 oder 10 Louisd'or hin, je nachdem der Zufall ihm wohl-

wollte, denn das Brod des Tages war ihm nur gleichbedeutend mit der feffelreien Hingabe an die Kunst.

Diaz verfolgte ruhig die eingeschlagene Bahn und versuchte sich auf mancherlei Gebieten. Das Museum des Louvre erwarb keine seiner schlummernden Nymphen, seiner



Die Zigeunerin, von Diaz.

rofig drapirten Liebesgöttinnen, seiner mit Amoretten tändelnden Kalypso's oder seiner Dianen, welche den Halbmond über der Stirn, den goldenen Köcher zur Seite und den Bogen in der Hand zur Jagd eilen; jedes Bild besitzt einen andern landschaftlichen Hintergrund von ungleichem Werthe, — einzelne köstliche Perlen wechseln mit flüchtig hingeworfenen Skizzen ab. Eine Zeilang besah Prud'hon sein ganzes Herz, das heißt seine ganze Valette, und venetianische Sonnenuntergänge bildeten, abwechselnd mit bleichem romantischem Mondenscheine, die Umgebung seiner Zauberinnen, „Magiciennes“, Verlassenen,

„Délaissées“ und einsamen verzweifelnden Gretchengestalten, „Folles amoureux“ inmitten der Waldeseinsamkeit.

Cabat hatte mit seinem köstlichen Landschaftsgemälde, „Étang de la Ville d'Avray“ längst die Aufmerksamkeit auf die junge Schule hingelenkt, doch der Erfolg lächelte ihr erst nach geraumem Jögern.

1835 versuchte sich Diaz in einem Schlachtgemälde, das im „Salon“ unbemerkt vorüberging; 1837 stellte er eine „Anbetung der Hirten“, 1840 eine „Kalypsso“, 1841 einen „Traum“ aus. Aber der Ausstellung von 1844 sollte es vorbehalten bleiben, mit „Jo Bas Bréau“, „l'Orientale“, und den „Bohémiens se rendant à la fête“ das originelle und zugleich brillante Talent des Meisters, den wir kennen und hochschätzen, in seinem



Böhmer Waldchen, von Diaz.

vollen Glanze zu entschleiern; von diesem Tage an nahm er eine seiner würdige hervorragende Stellung in der Kunstwelt ein. Wohl gab es noch eine unablässige Ebbe und Fluth in seinen Produktionen, die bis zu seinem letzten Pinselstrich von seltener Ungleichheit blieben, allein seine großen Vorzüge verleugneten sich nicht mehr; das bisherige Herumtafeln, nicht nach den Gegenständen, welche er noch mehrmals wechselte, aber nach der Auffassung und Malart, hörte fortan auf. Ein mißlungenes Bild war für den frühlichen Kastilianer ebensowenig epochemachend in seinem Sinne wie ein hochgerühmtes, beide dächten ihm nur Zusälle seines Pinsels zu sein, dessen Improvisationen nicht immer gleichmäßig gelungen ausfielen.

Dem Oriente entsagte er bald und wendete sich wieder dem Walde von Fontainebleau, dem Asyl seiner ersten Probejahre zu, um sein Terrain mit Jägern, Piqueurs und ungebildigen Meuten, Heerden und Hirtinnen und malerischen Zigeunergruppen zu bevölkern; für ihn waren die Gestalten nur Stoffage der Landschaft im Herbst- und Winterkleid, bei Lenzesduft und Sommerhitze; ihr Studium war die Liebe seines Lebens; der Lichteffect,

dem er tausend neue Seiten abzugewinnen mußte, blieb das Alpha und Omega seines Schaffens. Die Meisterschaft der Ausführung glich bei ihm die Einfachheit der sich oft nahe verwandten Sujets aus.

In der Blüthe des Mannesalters entschloß sich Diaz 1855 zu einer Reise in den Orient, den er zwar selbst oft gemalt hatte, aber nur aus den Gemälden von Decamps und Marilhat kannte. Die Niederlage, welche sein großes, nachlässig ausgeführtes Bild „Dernières larmes“ im „Salon“ desselben Jahres erlitten hatte, mochte mit zu seiner raschen Entscheidung beigetragen haben. Die frischen Eindrücke thaten ihm wohl, und er vergaß die bitter empfundenen, obgleich oft verdienten Nadelstiche der Kritik daheim. Zwar war das Land grundverschieden von dem, was er erwartet hatte, doch der Blick in diese neue Welt und das lebhaft Treiben um ihn her erfrischten seinen schöpferischen Genius und gaben ihm neue Spannkraft. Beinahe zwei Jahre blieb er aus und malte bald nach seiner Rückkehr „la maro aux vipères“, eins seiner schönsten und vollendetsten Werke. Fortan strebte er nach mehr Ernst und sorgfältigerer Ausführung der Gestalten, was den Effekt seines leuchtenden Kolorits wesentlich hob.

Während des Krieges 1870 hatte sich der alternde Maler nach Brüssel geflüchtet und fand bei seiner Rückkehr die französische Kunst mehr als zuvor gesüht. Von allen Seiten flohen ihm Bestellungen zu, die Händler schmeichelten ihm die Reste seines Meliers zu hohen Preisen ab, und der freigebige Künstler, dessen Familie von seiner stets offenen Hand zu berichten wußte, ließ sich, mehr als für seinen Nachruhm gut war, zu rastloser überflürzter Produktion verleiten. Er fühlte es selbst, wenn er am Strande von Etretat wo er seine Villa hatte, saß und träumerisch über die wogende Fläche in's Weite blickte oder bald in der lachenden Normandie, bald im altbekannten Forste von Fontainebleau einen letzten Funken des fliehenden Jugendfeuers zu erhaschen suchte. Das Alter nahte, doch dem Maler des Lenzes konnte der Tod erst Pinsel und Palette aus der Hand nehmen. Es ging ihm wie Corot, der auch seinen ganzen Auf durch rasches verspätetes Schaffen zu begraben drohte. Die Nachwelt wird nicht nach seinen letzten Arbeiten urtheilen, sondern die Werke des Mannes neben die des Greises stellen.

Wahrhaft während war seine Vorliebe für Alles, was an seine frohe Jugend und den Kreis der entschlafenen Genossen mahnte. Mit vollen Händen warf er das leichtgewonnene Geld hin, wenn er eine Erinnerung an jene Zeiten dafür zurückkaufen konnte. Jeden Morgen ging er, „um Lust zu schöpfen“, aus und lehrte schwerbeladen mit leerem Beutel heim. Eine Skizze aus seiner ersten Studienzeit, für die er einst mit Mähe 25 Franken erhalten hatte, erwarb er sich bei einem Trödler für 3000 Franken und trug sie triumphierend nach Hause, um sie mit eigener Hand über seinem Bette aufzuhängen, damit ein Strahl der entflohenen Jugend ihm täglich beim Erwachen zulächle. Ebenso hoch hielt er eine höchst gelungene Baumstizze aus dem Walde von Fontainebleau; mit raschen glücklichen Strichen hatte er das kleine Meisterwerk in einem gefegneten Momente hingeworfen, und man bot ihm bis zu 12,000 und 15,000 Franken dafür. Vergedliche Mühe! Seine Antwort blieb dieselbe. Theodor Rousseau hatte jenem Ausfluge beigewohnt und Diaz beifällig nickend gesagt „qu'il ne la dépasserait jamais“. Sie sollte daher ein Vermächtniß für seine Kinder bleiben. Reidlos dacht er bis zum letzten Tage zu dem überlegenen Meister empor, ohne zu ahnen, daß die Nachwelt ihm seinen Platz in unmittelbarer Nähe desselben anweisen und ihn zwischen Rousseau und Millet stellen würde. Millet's und Diaz verschiedenartige Auffassung charakterisirt ein schlagendes Wort des Kastilianers.

Es war zu der Zeit, als sie noch gemeinsam badende Nymphen und mythologische Gestalten malten: Millet gab ihnen strenge korrekte Linien, Diaz schwebten sie ganz in Duft und Poesie vor. Schon drohte diese Ungleichheit die Genossen zu trennen, als Diaz die Situation mit dem entscheidenden scharfen Ausrufe löste: Du malst Nesseln, ich ziehe die Rosen vor!

Ein Brustleiden hatte den ewig jungen Senior des Pariser Künstlerkreises nach Mentone geführt. Seine treue Gattin begleitete ihn und pflegte den theuern Kranken mit uner-müdblicher Liebe. Keine Stunde war ihr zu früh, keine zu spät, wenn es ihm galt, und sie selbst drückte ihm am 15. November 1876 das brechende Auge zu. Im Blüthengarten des Südens ging der Maler des Venes zur letzten Ruhe ein, Düste umschwebten sein Haupt, Blumen bedeckten sein Sterbelager.

Die Wittwe befaß, trotz ihres Schmerzes, Kraft und Muth genug, um die geliebte Leiche nach Paris zurückzuführen, wo auf dem Kirchhofe Montmartre eine Familiengruft schon den Sarg eines Sohnes umschloß, dessen Verlust die Eltern vor Jahren tief gebeugt hatte. Auch er hatte ein bedeutender Maler zu werden versprochen.

Um die Mittagsstunde des 21. Nooember begann die Feierlichkeit in der schwarz ausge schlagenen Kirche Saint Augustin; der majestätische Katafalk nahm inmitten eines strahlenden Lichtermeeres geweihter Kerzen den Chor ein. Die hervorragendsten Namen der französischen Hauptstadt hatten sich eingefunden, um dem Künstler die letzte Ehre zu erweisen. Der Sänger Villaret von der Oper trug eine von Eugen Diaz, dem Sohne des Entschlafenen, komponierte Motette vor. Ein anderer Künstler vom „Théâtre Lyrique“ sang das „Pie Jésus“ von Niedermeyer.

Weissonnier, der Baron Taylor, Jules Dupré und Viollet-Le-Duc hielten die Cordons des Leichentuches; das Detachement eines Linieuregiments war bereit, dem Ritter der Ehrenlegion den militärischen Abschiedsgruß zu spenden. Auf dem Friedhofe hielten Weissonnier und Viollet-Le-Duc sowie der Marquis de Chennevières die Nachrufe an den Todten, die hier aus Aller Herzen kamen. Jules Dupré schwieg; in seinem tiefen Schmerze hatte er, hingetiffen von den Erinnerungen an die Vergangenheit, zu lange für die Gelegenheit zu reden gefürchtet.




Die Gesellschaft der Dilettanti in London.

Von Adolf Michaelis.

II.

Die Dilettanti als Sammler.

ie Gesellschaft der Dilettanti trug sofort bei ihrer Gründung einen hocharistokratischen Charakter. Zählte sie auch noch nicht gleich einen Herzog unter den Ihrigen, so lag dies doch nur an der Jugend ihrer Mitglieder; die Erben dreier Herzogskronen, derer von Dorset, Manchester und Northumberland, befanden sich unter den Genossen. Zahlreicher waren die Mitglieder gräflicher und baronaler Familien, darunter die bekanntesten Namen. Die hohe Geißlichkeit war durch zwei spätere Erzbischöfe, von York und von Dublin, vertreten. Auch das Militär ging nicht leer aus; namentlich verjah der spätere Generallicutenant George Gray dreiunddreißig Jahre lang das Amt eines Sekretärs. Das bürgerliche Element trat zunächst, wenn nicht an Zahl, so doch an Bedeutung seiner Vertreter zurück. Von Künstlern finde ich unter den Gründern dieser Kunstgesellschaft nur den einen bereits genannten Maler George Knapton.

Deutlich kann man verfolgen, daß es bald zum guten Ton der vornehmen Gesellschaft Londons gehörte, dem Verein beizutreten. Bis zur Mitte des Jahrhunderts ist die Zahl der neuen Mitglieder sehr rasch gestiegen; 1736 waren es 47 Namen, von da bis zum Ende des Jahres 1750 wurden gerade hundert Mitglieder neu aufgenommen. In den fünfziger Jahren bemerkt man einen starken Nachlaß, dann aber kommt die Gesellschaft von Neuem in Aufnahme, und bis zum Anfang der neunziger Jahre ist die Zahl der neu Eintretenden mit geringen Schwankungen durchweg sehr bedeutend. Ihrem politischen Glaubensbekenntnis nach gehörten die Meisten den verschiedenen Schattirungen der Whigs an, welche ja seit der Thronbesteigung des Hauses Hannover lange Zeit das Ruder führten. Namentlich die Parteien des Herzogs von Bedford und des Marquis von Rockingham, auch Fox mit den Seinen, überwogen unter den Dilettanti, während Walpole, Egelburne und ihre Freunde sich fern hielten. Meistens erfolgte der Eintritt bald nach der Rückkehr von der „großen Tour“, die sich keineswegs immer auf Italien und die übrigen Länder des europäischen Continents beschränkte; Lord Charlemont z. B. hatte auch Griechenland und Aegypten besucht, Lord Anson sogar die ganze Erde umsegelt. Auch ein so abenteuerlicher Reisender wie Edward Wortley Montagu gehörte der Gesellschaft an, ein Mann, welcher fast keine Lebensstellung unversucht gelassen hatte, vom Kaminsfeger und Postillon bis zum Parlamentsmitgliede, vom Maulthiertreiber in Spanien

bis zum Abbate in Rom und zum lutherischen Prediger in Hamburg, bis er sich endlich zum Islam bekannte und mit seinem Harem durch Europa zog, überall Standal erregend; zuletzt starb er in Padua, im Begriff, ein gefallenes Mädchen zu heiraten, nur damit sein Vermögen nicht an seine Schwester Lady Bute fiel. Im Allgemeinen waren es jedoch die Reisen nach Italien, welche der Gesellschaft ihr Hauptcontingent zuführten. Von Italien aus durften Angehörige des Vereins Vorschläge neuer Mitglieder schriftlich einbringen, während es sonst nur persönlich in den Sitzungen anwesenden gestattet war, dergleichen Vorschläge zu machen; Sir James Gray, britischer Gesandtschaftssekretär und später Ministerresident in Venedig, ward wiederholt ersucht, in solcher Weise für die Interessen des Vereins thätig zu sein.

Von jenen Männern, welche bereits in den ersten Decennien des Jahrhunderts aus Italien die größeren oder geringeren Ansätze einer Antikensammlung mitgebracht hatten, gehörte Lord Bedford — ich meine der Kürze halber gleich die späteren, bekannteren Titel, wenn sie den Trägern auch damals noch nicht zukamen — zu den Gründern der Gesellschaft; Lord Leicester und ein paar andere begeisterte Sammler, wie die Lords Egremont, Mendip, Temple und ein Mitglied der kunstsinigen herzoglichen Familie von Devonshire, traten ihr schon in den drei nächsten Jahren bei. Der Eine hatte Sculpturen, der Andere Gemmen, ein Dritter Münzen gesammelt. Während anderswo, namentlich in Frankreich, die Sammlerleidenschaft fast ausschließlich auf kleinere Stücke, Bronzen, Gemmen, Münzen, gerichtet war, herrschte bei den Briten die Neigung für die Marmorwerke vor, welche geeigneter schienen, eine passende Dekoration ihrer stattlichen Landhäuser abzugeben; obgleich beispielsweise die Gemmensammlungen der Herzöge von Devonshire und von Marlborough oder das Münzkabinett Lord Northwic's beweisen können, daß den englischen Sammlern keineswegs der Sinn für die Anticaglien fehlte. Die Verhältnisse zur Erwerbung von antiken Marmoren waren damals in Italien ungemein günstig. Was das sechzehnte und das siebzehnte Jahrhundert dem Boden der Erde abgewonnen und den prächtigen Sammlungen der Fürsten und Cardinäle zugeführt hatten, das begann sich jetzt zu zerstreuen, wo die römischen Familien mehr und mehr verarmten und an den Antiken den Geldwerth höher als den Kunstwerth zu schätzen lernten. Den Anfang machten die Sammlungen Giustiniani, Odescalchi, Chigi, Albani; die Residenzen Spaniens und Sachiens hatten den größten Vortheil davon. Die Gründung des capitolinischen Museums durch kunstsinige Päpste suchte dem Uebel zu steuern und den Antiken innerhalb der ewigen Stadt einen Zufluchtsort, den ersten öffentlichen, zu bieten. Während dies noch im Werden war, begann sodann Cardinal Alessandro Albani mit erneueter Eifer zu sammeln; bis 1766 hatte er die wunderbare Villa Albani fix und fertig gebaut und mit ihren Sculpturen ausgestattet. Wenige Jahre später bestieg der Cardinal Ganganelli den Stuhl Petri, und bald entstand im Vatikan das Pio-Clementinische Museum. Diese drei großen Gründungen römischer Museen ziehen sich durch das ganze vorige Jahrhundert. Ohne sie wäre Rom ohne Frage um seine meisten, ja fast um alle Antiken gebracht worden. Denn daneben steht die endlose Reihe von Verkäufen und Zersplitterungen anderer Sammlungen. Der Kunsthandel blühte äppig empor, und um ihn herum wucherten die Fälschung und die Restaurationswuth. Ohne Ergänzung galt nach damaligen Begriffen kein Marmor für präsentabel; weil Cavaceppi am geschicktesten ergänzte, hatte er den meisten Anspruch. Wie es dabei zugeht, das mag uns ein Augenzeuge erzählen. „Oft sieht man in Rom,“ schreibt Casanova, „daß man aus zerbrochenen

Statuen bloße Büsten oder Köpfe macht; ich habe es mit angesehen, daß man sie halb durchsägte und als Reliefs auf Marmorplatten befestigte, oder umgekehrt daß man aus einem Relief die wohlerhaltenen Figuren heraus sägte und so gar oft aus einer Nebenfigur eine Hauptfigur machte. Hieraus mag man erkennen, welche Folgen den Gelehrten gestiftet werden. Ich sage das nur, um darauf aufmerksam zu machen, daß in einigen Jahrhunderten die Antiquare Noth genug haben werden mit den Antiken unserer Made.“ Welchem Besucher unserer Museen, welchem Kenner der archäologischen Literatur böten sich nicht sogleich Belege in Menge dar?

In den ersten Dilettanti, welche die Gunst der römischen Verhältnisse in größerem Maßstabe ausbeuteten, gehörten der bereits genannte Lord Leicester und Lord Egremont. Die schönen Säle des mittlerweile von Jenem gebauten Schlosses Holkham Hall, und die grandiosen Räume des einst von den Percy's bewohnten, dann von einem Herzog von Somerset umgebauten fürstlichen Schlosses zu Petworth bergen bis auf den heutigen Tag die reichen Schätze, welche jene Grafen von Leicester und von Egremont erworben haben. Sie bedienten sich dabei der Hilfe eines jungen Architekten, Matthew Brettingham, welcher sich seiner Studien halber längere Zeit in Rom aufhielt. Er hat sich seiner Aufträge glänzend entledigt. Wie hoch stehen doch die Sammlungen in Holkham und in Petworth ihrem Gesammtcharakter nach über der weit größeren Antikenmasse in der älteren Sammlung Pembroke zu Miltonhouse, welche neben wenigen ausgezeichneten Stücken einen wirren Haufen falscher oder willkürlich benannter Büsten aufzuweisen hat! In jenen beiden Sammlungen tritt das Geringe zurück, der Durchschnitt ist gut, wohl über dem Mittelmaß, und eine kleine Anzahl trefflicher Skulpturen sind von hervorragendem Werth. Unter letzteren sind wohl nicht einmal diejenigen, welche am meisten Ruhm geerntet haben, die allervorzüglichsten; ersten Ranges sind vielmehr ein paar griechische Stücke edelster Art, welche noch nicht die gehörige Beachtung gefunden haben. Was für seltsamen Schicksalen damals noch die Antiken in England ausgesetzt sein konnten, mag der Umstand zeigen, daß die Marmore in Petworth Jahre lang unausgepackt in den Kisten blieben (es ist nicht das einzige Beispiel der Art). Als sie dann endlich zum Vorschein kamen, spottete der umwohnende Landadel über das neueröffnete „Hospital für invalide Statuen.“

Brettingham stand in Rom in eifrigem Verkehr mit mehreren Landkleuten, unter denen hier zunächst der schottische Maler Gavin Hamilton in Betracht kommt. Seine Gemälde, meistens homerische oder sonstige heroische Gegenstände behandelnd, waren hochgeschätzt und wurden theuer bezahlt, sowohl von römischen Kunstfreunden, z. B. dem Fürsten Borghese, wie von den reisenden Engländern. Neben der Malerei betrieb er, wie noch mancher Künstler neben und nach ihm, den Antikenhandel, indem er theils schon bekannte Werke erwarb, theils eigene Nachgrabungen anstellte. An Abnehmern konnte es ihm um so weniger fehlen, als er überall den besten Ruf eines ehrlichen und zuverlässigen Mannes genoß. Dies galt nicht in gleichem Grade von seinem Genossen Thomas Jenkins, einem englischen Maler, welcher sich der besondern Gunst des reichen Kunstfreundes Thomas Hoellis zu erfreuen hatte. In früherer Zeit stand er in gleicher Achtung wie Hamilton (Winkelmann z. B. erwähnt ihn nur mit Anerkennung), und eine hübsche Anekdote kann diese gute Meinung bestätigen. Ein armer Lohnbdiener hatte einen Cameo billig gekauft und wandte sich an den ihm bekannten Jenkins, um zu erfahren, wie viel er werth sei. Dieser habe ihm, so heißt es dann, die Summe von 4000 Scudi (über 17,000 Mark;

dafür gezahlt, damit der Andere sein Vertrauen belohnt sehe, ohne daß doch er, der Käufer, zu Schaden komme. Der erste Diener habe sich nun ein Haus gebaut und dies mit der Inschrift versehen: „Dies Haus ist von einem einzigen Stein gebaut worden“ (questa casa è fatta d'una sola pietra). Leider hielt sich Jenkins nicht frei von den schlechten Praktiken des römischen Kunsthandels, welcher in der Wahl seiner Mittel durchaus ohne Scheu verfuhr. Selbst die besten Kunden trug Jenkins kein Bedenken vorkommenden Falls zu hintergehen. Im Colosseum hatte er eine eigene Werkstatt, in welcher seine Leute antike Gemmen schnitten: „Du liebe Zeit! Er verkaufte sie so schnell wie jene sie machten“ berichtet der originelle Kauz, der Bildhauer Rolletens, der damals in Rom lebte und für Hamilton und Jenkins verdorrhene Marmorwerke restaurirte, wobei er den ergänzten Theilen vermittelt Tabaksaft eine antike Patina verlieh. Einmal hatte Jenkins einen schönen Athenakopf erworben. Rolletens besaß einen ungefähr dazu passenden Torso, für den er fünfzig L. St. bezahlt hatte; beide Stücke wurden zusammengelegt, und das Ganze demnächst für tausend L. St. an einen Landsmann verkauft. Ein andermal kaufte Jenkins von Hamilton einen schönen Torso der Aphrodite, den dieser im Palast Barberini aufgefunden hatte. Cavaceppi versah den Körper mit einem Kopf, welchem zu diesem Behufe erst ein Schleier abgemeißelt werden mußte. Nun ward ausgepresst, man habe eine völlig unverletzte Venusstatue aufgefunden; wo, das ward nicht verrathen. Auch Windelmann ging zuerst in die Falle. Als sich dann ein Liebhaber fand, betonte Jenkins die Schwierigkeit, für einen solchen Schatz die Ausfuhrerlaubnis zu erlangen, und stellte demgemäß seinen Preis. Nachdem der Handel endlich abgeschlossen war, gab Jenkins der Behörde gegenüber an, der König von England selbst sei der Käufer, und erlangte dadurch ohne Noth die fragliche Erlaubnis. Eine besondere Virtuosität entwickelte Jenkins beim Verkauf seiner Kunstwerke. Aus Justi's „Windelmann“ (II, 1, 320) ist die reizende Schilderung bekannt, wie er seinem Kunden die Waare anpreist, nur mit Mühe sich herbeiläßt, einen, natürlich sehr hohen, Preis zu nennen, den Abschießschmerz von seinem geliebten Kleinod bis zum Thränenerguß steigert und dadurch auch den Zeugen Thränen entlockt, endlich sich bereit erklärt, das Stück jeder Zeit mit Vergnügen zurückzunehmen — eine köstliche Figur für eine goldonische Komödie; ja, als ein Käufer von dem letzteren Anerbieten Gebrauch macht, ladet er ihn zum Dank zu Tische!

Der so schwungvoll betriebene Handel machte Jenkins bald zum reichen Mann, und er ward der *Loctonia* seiner Zeit, der *Banquier* für alle reisenden Fremden. So kamen diese ihm sicher in's Netz, und er hatte andererseits Mittel in Händen für seine großartigen Unternehmungen, durch welche er die Kauflust der Liebhaber befriedigen konnte. Es kann hier nur kurz darauf hingewiesen werden, daß er ganze Antikensammlungen, wie die der *Villa Mattei*, der *Villa Negroni*, der *Villa d'Este* in *Tivoli*, aufkaufte. Nicht minder ergiebig waren die zahlreichen Ausgrabungen, welche er gemeinsam mit Hamilton in den Umgebungen Roms unternahm. Hamilton hatte meistens die eigentliche Leitung und bewies ein außerordentliches Fingerschild. Fast ein Vierteljahrhundert, vom Ende der sechziger bis gegen die Mitte der neunziger Jahre, dauerten mit Unterbrechungen diese äußerst erfolgreichen Bemühungen fort, denen die Archäologie viel treffliches Material verdankt. Ein großer Theil der Funde kam in das vatikanische Museum, verhältnißmäßig Weniges nach Deutschland und Petersburg, sehr Vieles blieb in Hamilton's und Jenkins' Magazinen zur Verfügung der Liebhaber.

Aus diesen Quellen schöpften hauptsächlich die englischen Dilettanti, welche seit der

Mitte des Jahrhunderts in noch immer stärker anschwellendem Strom sich über die ewige Stadt ergossen. Wer zählt die Männer, nennt die Namen? Nur von Wenigen derselben ist in der Kunsliteratur eine sichere Spur aufzufinden; man muß England durchwandern und an den oft so abgelegenen Landsitzen der Großen anklopfen, um der Fülle von Antiken inne zu werden, welche in den letzten vier oder fünf Decennien des vorigen Jahrhunderts von Rom nach England geströmt sind. Wenn schon im Jahre 1753 ein römischer Fürst Corsini, der England bereiste, sein Erstaunen über die Menge dieser verdorrenen Schätze ausdrückte, was würde er erst zwanzig oder dreißig Jahre später gesagt haben, wo der Besiz einer Sculpture Gallery fast unerläßlich geworden war? Die und da fand wohl auch einmal eine Sammlung ihren Weg wieder aus England hinaus. So verkaufte Lyde Browne seine Antikengalerie, die Frucht dreißigjähriger Mühen, zum größten Theil an die russische Kaiserin Katharina, wie es heißt, mit schlechtem Erfolg, da es ihm nicht gelang, die stipulirte Summe von 23,000 L. St. voll ausgezahlt zu erhalten. Aber die weitaus meisten Sammlungen blieben in England. Wie oft hat man früher in den Zeitungen gelesen, Lord Palmerston sei auf seinen Landsitz Broadlands abgegangen; dort steht noch heute die Sammlung, welche der Vater des allmächtigen Staatsmannes 1761 in Italien erwarb. In Newby Hall bei Ripon sind die deliciae des Zimmer mit den schönen Sculpturen (darunter jene Athena und jene Aphrodite, von denen oben die Rede war) ganz in dem Zustande belassen, wie sie der Sammler Will. Weddell nach seiner Rückkehr aus Italien (1765) hinterlassen. Wenige Jahre nachher begann der bedeutendste Antikensammler unter den Dilettanti, Charles Townley, seine überaus erfolgreiche Thätigkeit, welche er mehrere Jahre persönlich in Italien betrieb, sodann durch seine Agenten, namentlich eben Hamilton und Jenkyns, betreiben ließ, während er selbst in London sein gastliches Haus von unten bis oben mit den erlesenen antiken Sculpturen schmückte. Von Inschriften und Reliefs in den Eingangsräumen herrschte eine kunstvolle Steigerung zu den Kaminen des Wohnzimmer und der Bibliothek, und endlich zu den Statuen des Speisesaales. Auch die Neigung der Alten für gute Gastmähler war Townley nicht fremd, der am Sonntag die Genossen von der Dilettantengesellschaft und befreundete Künstler um sich zu versammeln und mit einer Mahlzeit zu bewirthen liebte, welche den von den Wänden darauf herabschauenden Marmordildern keine Schande machte. In Warbury Hall befinden sich noch die von Smith Barry, in Anale die vom Herzog von Dorset, in Rokby Hall die von Morris gesammelten Sculpturen. In dem prächtigen Treppenhause von Deepdene schmücken heutzutage die Bogenöffnungen der doppelten Weiterrreihen die trefflichen Bildwerke, welche Thomas Hope gegen Ende des vorigen und zu Anfang unseres Jahrhunderts erwarb, um sein Londoner Haus damit auszustatten, lange Zeit eine vielbewunderte Sehenswürdigkeit der Themsestadt, da die gesammte Einrichtung des ganzen Hauses bis zu dem geringsten Möbel und Geräth hinab ganz harmonisch in jenem Stil ausgeführt war, welchen man zur Zeit des ersten Kaiserreichs für antik hielt.

Doch genug der Beispiele von Sammlungen, welche von Mitgliedern der Dilettanti in Rom gebildet wurden. Viele kleinere Sammlungen übergehe ich als zu unbedeutend, andere, wie die umfangreiche Sammlung Blundell in Ince und den köstlichen Antikenschatz von Lansdownehouse, weil die Sammler nicht jenem Vereine angehörten. Dagegen darf nicht übersehen werden, daß Rom nicht der einzige Punkt Italiens war, wo die Dilettanti ihre Thätigkeit ausübten. Eines der im Sammeln eifrigsten Mitglieder der Gesellschaft

war der Gesandte in Neapel, Sir William Hamilton. Ihm verdankte Warwick Castle seine kolossale Marmorvase, die Herzogin von Portland das berühmte Barberinische Glasgefäß, das forlan den Romen der Portlandvase führte, das Britische Museum mehrere treffliche Skulpturen und die erste größere Sammlung demalter Vasen, welche überhaupt je gebildet worden war (1772); eine zweite von Hamilton zusammengedragte Vasensammlung erwarb Thomas Hope (1801). Die Vasen stammten aus der Nähe Neapels, welche Sir William als seine Domäne ansah. Er war ein leidenschaftlicher Sammler. Einst sah Wilh. Tischbein ihn, wie er eben vom Hofe gekommen war, in voller Gala mit dem großen Ordensband und Stern, einen Korb voll Vasen tragen; ein zerlumpter Lazzarone kostete den einen Henkel des Korbes, der englische Minister den anderen. Dabei hatte er immer auf die Eifersucht des ebenfalls Antiken sammelnden Hofes Rücksicht zu nehmen. Nur wenigen Fremden gestattete er den Eintritt in sein mit Kunstwerken aller Art angefülltes geheimes Kunstgewölbe; mit gutem Grunde, da z. B. Goethe dort zwei herrliche Candelaber von Bronze fand, welche „sich wohl aus den pompejiischen Gräben seitwärts hierher verlorren haben mochten.“ Mit Hamilton und seinem Hausfreunde, dem seltsamen Abenteuerer d'ancarville, war außer Townley auch Richard Payne Knight nahe verbunden. Sammelte Townley Marmor, Hamilton neben andern Dingen vorzugsweise Vasen, so ging Knight's Leidenschaft auf Bronzen und Münzen. Letztere konnte er nirgendwo schöner finden als in Sicilien und Unteritalien, den Prägstätten der herrlichsten antiken Münzen. Bronzen, von denen er eine wundervolle Sammlung allmählich erwarb, lieferten ihm theils ältere, namentlich französische Sammlungen, theils kamen sie, und zwar die aller schönsten, aus Griechenland.

Denn auch die griechischen Länder wurden allmählich in die Sammelthätigkeit der Dilettanti hineingezogen. In Folge der griechischen Arbeiten Stuart's und Revett's und ihrer Nachfolger, welche theilweise von der Gesellschaft selbst veranlaßt oder unterstützt waren, mußten die Blicke dorthin sich richten, desto mehr, je zahlreichere Handelsverbindungen England mit der Levante verknüpften. Sehen wir auch hier von einzelnen Vorläufern ab, so gebührt der Ruhm des Bahndrehsens Sir Richard Woodley, der von Venedig nach dem Osten aufbrach und zwei Jahre lang dort verweilte. Die Frucht seines dortigen Sammeleifers, meistens Reliefs oder Relieffragmente, war hauptsächlich darum so bedeutend, weil hier gegenüber den römischen Dupenkopien die so viel frischeren Arbeiten des griechischen Meißels den Kern bildeten: wohl der erste Fall dieser Art im westlichen Europa. Und eine Perle war unter jenen Reliefs, von solchem Zauber halber Anmuth wie wenige auch der berühmtesten Antiken, ein Mädchen, das ein Taubenpaar herzt, die eine drückt sie an die Brust, dem Schnabel der anderen bietet sie die Lippen dar — es ist ein Jammer zu denken, daß dies Werk schon seit lange in einem feuchten Gartensaal allen Gefahren des Verderbens ausgesetzt ist! Anderes brachten Lord Aberdeen, Clarke, Morritt aus Griechenland heim, ein köstliches Bronzerelief John Hawkins, aber die feinsten Stücke wußte, wie schon erwähnt, Payne Knight an sich zu bringen, eine Reihe vortrefflicher Bronzefiguren aus der epirotischen Ortschaft Paramythia, welche zum Theil noch Rußland verschlagen worden waren. Knight ließ sich Mühe und Kosten nicht verbrießen, einen eigenen Agenten nach Rußland zu senden, dem es auch wirklich gelang, den zerstreuten Schatz bis auf wenige Stücke wieder zusammenzubringen.

Diese Erwerbungen aus Griechenland fallen gegen das Ende des Jahrhunderts, welches in vielen Beziehungen einen Wendepunkt in der Sammelthätigkeit der Dilettanti

bezeichnet. Die ältere Generation, aus deren Initiative die Bildung der Gesellschaft hervorgegangen war, hatte bereits das Zeitliche gesegnet, und eine jüngere Schicht, die hauptsächlichsten Sammler umfassend, begann jetzt ihnen nachzufolgen. Wo keine direkten Erben vorhanden waren, wo eine Mehrzahl von Erben Schwierigkeiten schuf, oder wo pecuniäre Rücksichten oder Gleichgültigkeit der Erben gegen die gesammelten Kunstschätze den Anlaß gaben sich derselben zu entledigen, da trat Verkauf und Zerstreung ein. Eine lange Reihe von Auktionen antiker Skulpturen charakterisirt die Jahre jenseits und diesseits der Wende der beiden Jahrhunderte. Wenigen Sammlungen ward es so gut wie derjenigen Townley's, welche im Einklang mit den Wünschen des Sammlers nach dessen Tode (1805) vom Staate für das Britische Museum erworben ward; oder wie derjenigen Payne Knight's, welche dieser liberaler Weise derselben öffentlichen Anstalt vermochte (1824). Mit den Sammlern zugleich waren auch jene Männer dahingegangen, die in Rom dafür gesorgt hatten, daß die Dilettanti immer Stoff fanden, ihre Liebhaberei zu betriebligen. Gavin Hamilton starb 1797 vor Aufregung über das Einrücken der Franzosen; Jenkyns ward wirklich von diesen vertrieben und starb beim ersten Vortreten seines Heimatlandes (1798). So lange die Franzosen in Italien herrschten, war es dort für die reisenden Briten nicht gut sein. Die Pause war gerade lang genug, um theils anderen Bewerbern (namentlich dem Kronprinzen Ludwig von Bayern, der seine Glyptothek plante) den Vortritt zu überlassen, theils eine andere Leidenschaft ausblühen zu lassen, welche die bisherige Vorliebe für die antike Kunst in den Hintergrund drängt.

Es ist eine bekannte Thatsache, daß in Folge der französischen Revolution und der daraus entspringenden Bewegungen und Kriege eine außerordentliche Masse altbesessenen Kunstbesitzes sich löste und überallhin zerstreut ward. Mehr als andere Gattungen von Kunstwerken trug dies Loos die Werke der Malerei. Der Verkauf der geradezu einzigen Galerie Orleans durch Philippe Egalité und derjenigen des Ministers Calonne machte den Anfang; unzählige Sammlungen emigrirter oder sonst in Bedrängnis gerathener französischer Ablichen, sowie die geheiligten Palladien mit Plünderung oder Auflösung bedrohter Kirchen und Klöster folgten nach. Die Züge der französischen Heere durch die Niederlande und Deutschland, die Kriege in Italien und Spanien brachten neue Mengen verhältnißmäßig leicht transportabler Gemälde in Fluß, und die Paläste der verarmten Ablichen Roms lieferten ihren reichen Beitrag. Den größten Vortheil aus dieser neuen Gütervertheilung zog das reiche England. Englische Banquiers, Kunsthändler und Agenten waren überall geschäftig im Aufkaufen, wo nur britisches Gold zum Verkauf locken konnte; sie folgten sogar den Armeen unmittelbar in die kriegüberzogenen Lande. Selbst englische Abliche von hohem Range hielten sich von dergleichen geschäftlichen Speculationen nicht fern. So ward der werthvollste Theil der Galerie Orleans von drei Peers, dem Herzog von Bridgewater, dem Grafen von Carlisle und dem späteren Marquis von Stafford gemeinsam erworben; jeder der drei suchte sich zunächst eine Anzahl der werthvollsten Stücke aus, und dann ward der Rest, etwa die Hälfte, verkauft, mit so gutem Erfolge, daß der Erlös die Kosten des gesammten Ankaufes fast völlig deckte. London war längere Zeit hindurch der Hauptplatz von Gemäldeauktionen, so daß sogar Napoleon's Bruder, Lucian Bonaparte, seine Galerie 1815 dort versteigern ließ; aber auch auf allen continentalen Auktionen, namentlich in Paris, standen Engländer in der ersten Reihe der Käufer. Diese ungewöhnlichen Verhältnisse bewirkten es, daß die Liebhaberei für Gemälde sich innerhalb weniger Decennien über das ganze Land verbreitete. Die Bilje

schossen die Gemäldegalerien allüberall empor, und die italienischen, spanischen, niederländischen, alldentschen Bilder machten den Porträts Konkurrenz, welche von Alters her die fast unbestrittene Herrschaft in England geführt hatten. Alle anderen Kunstzweigungen traten dagegen zurück, vor Allem ward die Sculpture Gallery völlig durch die Pictore Gallery in den Schatten gestellt.

Natürlich bemächtigte sich diese Bewegung auch der Mitglieder der Dilettantengesellschaft. Von den drei oben genannten Abtheilungen gehörten zwei, der Marquis von Stafford und Lord Carlisle, zu den Dilettanti. Der Herzog von Buckingham, der jüngere Marquis von Lansdowne, Lord Northwick, Thomas Hope und der Dichter Samuel Rogers, lauter Dilettanti, waren zugleich mehr oder weniger leidenschaftliche und glückliche Bildersammler. Aber wenn man die lange Reihe von Gemäldebesammlern in Waagen's bekanntem Buch über Englands Kunstschätze mit der Mitgliederliste der Gesellschaft der Dilettanti vergleicht, so ist es doch sehr auffällig, wie wenige von jenen in dieser erscheinen. Im vorigen Jahrhundert gehörte es zu den Ausnahmen, wenn ein Antikensammler den Dilettanti fern blieb; jetzt waren es nur einzelne Mitglieder der Gesellschaft, welche unter den Gemäldebesammlern einen hervorragenden Platz einnahmen. Es ist ja durchaus erklärlich, daß die moderne Kunst, und zwar gerade die moderne Malerei, in viel weiteren Kreisen Eingang fand, als die antike Sculptur, die von selbst einen exclusiveren Charakter hat. Weniger deutlich liegt — die Richtigkeit der statistischen Beobachtungen vorausgesetzt — zu Tage, weshalb diese so populäre und so berechtigte Vorliebe unter den Mitgliedern der Dilettanti verhältnißmäßig so wenige Anhänger fand. War es die alte Tradition der Gesellschaft, welche nachwirkte? War es der maßgebende Einfluß gewisser Tonangeber, welche in einseitiger Bevorzugung der Antike sich gegen die moderne Kunst eben so spröde verhielten, wie gegen bestimmte, damals erst neu erschlossene Gebiete auch der antiken Kunst? Oder war es etwa schon ein Zeichen des beginnenden Verfalls der Gesellschaft?

Daß die letzte Auffassung nicht ganz unberechtigt ist, dafür spricht, was wir noch weiter von der Sammelthätigkeit der Dilettanti in dem altgewohnten Bezirk der antiken Sculptur zu berichten haben. Sie trägt durchaus den Stempel des Epigonenthums. Kaum war Italien den Engländern wieder zugänglich, so begann der Strom der Reisenden sich von Neuem dahin zu wenden. Dieser und Jener legte sich auch wohl noch eine kleine Sammlung an, aber im Großen und Ganzen ward der einmal zerrissene Faden nicht wieder angeknüpft. Nur zwei erlauchte Herren blieben der alten Tradition treu, der Herzog von Bedford und der Marquis von Chandos, später Herzog von Buckingham. Die glänzende Sculpturengalerie in Woburn Abbey, dem alten Familienhitz der Russels, ist eine der schönsten Schöpfungen ihrer Art in England, und fast ausschließlich das Werk jenes einen Herzogs von Bedford. Der Reiz wird für den Beschauer noch dadurch erhöht, daß hier unmittelbar mit den Antiken erlesene Meisterwerke moderner Bildhauer, Canova's und Thorwaldsen's, Flaxman's, Chantrey's und Westmacott's, zusammengestellt sind und zum Vergleich herausfordern; ob dieser, was Einfachheit und natürlichen künstlerischen Sinn angeht, durchweg zum Nachtheil der meistens doch nur handwerksmäßigen antiken Sculpturen ausschlagen müsse, mag jeder Besucher selbst entscheiden. Auch das wirkt eigenthümlich in der Galerie von Woburn Abbey, daß mitten unter den Schöpfungen idealer Kunst die Erinnerung an die Gegenwart und ihre politischen Interessen nicht fehlt. Denn während an dem einen Ende der einhundertundvierzig Fuß langen Halle in „dem Tempel der Grazien“ Canova's berühmte Gruppe der drei Schönheitsgöttinnen gleich einem antiken

Kulturbilde aufgestellt ist, umschließt gegenüber der „Tempel der Freundschaft“ außer einigen Familienporträts die Büsten der hervorragendsten Politiker der Whigpartei, welche sich hier versammelt haben, gewissermaßen um dem Haupte der Familie Russell zu huldigen. Immer und immer wieder drängt sich der Vergleich auf mit dem anregendsten und poetischsten Raume, der Kunstwerke aller Zeiten und zugleich die historischen Monumente der eigenen Stadt beherbergt, mit dem wunderbaren Campo Santo in Pisa.

Mit der Schöpfung des Herzogs von Bedford ließ sich in keiner Weise vergleichen, was der Herzog von Buckingham für seinen berühmten Landsitz Stowe von Antiken sammelte. Als Curiosum mag erwähnt sein, daß ein Sarkophag es sich gefallen lassen mußte, dem Lieblingshunde des Herzogs zum Sarge zu dienen. Auch das Schicksal beider Sammlungen war sehr verschieden. Die Antiken von Woburn Abbey nehmen noch heute ihren Ehrenplatz neben den Sammlungen des vorigen Jahrhunderts ein. Diejenigen zu Stowe blickten auf glänzende Tage, namentlich unter dem verschwenderischen Sohne des Sammlers. Es war in den vierziger Jahren, daß die jugendliche Königin mit ihrem Hofe den Herzog mit einem Besuche beehrte und die märchenhaften Schätze des Hauses bewunderte. Ein Fest folgte dem andern, die alten Statuen konnten sich in das schwelgerische kaiserliche Rom zurückverlegt denken. Man wußte nicht, daß hinter den Stühlen der Gäste als Diener die Abgesandten der Gläubiger des Wirths standen, und daß ein großer Theil der viel bewunderten, längst verpändeten Habe kaum später als die hohen Gäste das Schloß verließ. Ein furchtbarer Bankrott folgte. Im Herbst 1848 ward der ganze bewegliche Inhalt von Stowe öffentlich versteigert. Die Antiken wurden in alle Winde zerstreut und gelangten meistens in den Besitz kleinerer Sammler.

Das ist eben das Schicksal gar vieler Sammlungen geworden, seitdem die Hochkult der klassischen Dilettantismus sich verlaufen hat. Alles hat seine Zeit. Das Antikensammeln von Seiten Privater hat sie gehabt. Sie ist vorüber, andere Leidenschaften sind an die Stelle getreten. Auf dem Gebiete der Kunst hat sich die Liebhaberei weit über die griechischen Länder hinaus weiter nach Osten gewandt. Japan und China stehen bei den heutigen englischen Sammlern im Vordergrund der Interesse; es konnte sogar der ungeheuerliche Gedanke entstehen, eine der großartigsten Schloßhallen des Landes mit Tellern und Krügen aus den Fabriken jener schlitzäugigen Jopsträger des Orients zu dekoriren. Von den Sammlungen antiker Bildwerke, die weit über das Land zerstreut sind, weiß heutzutage fast Niemand mehr etwas zu sagen. Nur von wenigen sind die Namen von früherer Zeit her den Gebildeten geläufig, keineswegs immer von den besten; die meisten sind völlig unbekannt, verschollen, man möchte sagen, lebendig begraben. Ja es ist vorgekommen, daß werthvolle Sammlungen spurlos verschwunden sind. Im zweiten Decennium unseres Jahrhunderts bildete Lord Guilford, auch ein Dilettante, eine hübsche Sammlung griechischer Marmorwerke. Im Jahre 1827 ist er gestorben. Die Angehörigen räumten die Wohnung und nahmen die Antiken mit. Wohin? das weiß kein Mensch. Eines der verschollenen Stücke ist später an der schottischen Grenze, in Englands nördlichster Antikensammlung, wieder aufgetaucht; Niemand weiß dort zu sagen, woher es kam. Das allerwerthvollste Stück aber, eine Skulptur von hoher kunstgeschichtlicher Bedeutung und von großem mythologischen Interesse, der sog. korinthische Tempelbrunnen — er schwand, unrühmlich hinweg von hinnen gerafft, weder gesehen noch gehört, und ließ nur Schmerz und Betrübniß uns in der Seele zurück!

Wo dergleichen vorkommen kann, da wird es Zeit, daß das Sammeln Privater aufhöre und die öffentlichen Museen ihre Anziehungskraft bewahren. Die Dilettanti haben längst auf diese Seite ihrer Thätigkeit verzichtet. Selten hat sich in unserem Jahrhundert eine Antikensammlung in England auf die zweite, noch viel seltener auf die dritte Generation vererbt. Aber nicht selten ist der Fall, daß der Sammler selbst, um den Gegenstand seiner Liebe und seiner Mühe vor Zerstreuung zu bewahren, seine Schätze dem Britischen Museum vermacht. Das ist der einzige richtige Weg: wo der private Dilettantismus zu Ende ist, da tritt der Staat, das öffentliche Interesse an die Stelle.

(Schluß folgt)

Luini's Passion in S. Maria degli Angeli zu Lugano.



Kopf der Kreuzigung von Luini.

Di Bernardino Lovino.
 Quel grande amor che voi portate à
 l'arte,

Il qual da la natura solo (?) havete;
 Fa che mostrate ciò che voi volete,
 Con gratia tal cho à pochi il ciel
 compartè.

Si bella dunque e si pregiata parte
 Meglio ch'altro pittor voi esprimete
 No le sacre figuro, che pingete
 Con gesto tal ch'ognun le lodà in carte.
 In lor miransi i lumi si lucenti,
 Et posti con tanta arte à i bei dintorni;
 Che più mirar non può l'occhio mortale.
 Con li morti divin convenienti
 A le faccie celesti, e tanto adorni
 Che fra i pittor non è chi à voi sia
 uguale.

(Lomazzo, Rimo, S. 100.)

Neben dem Hôtel du Parc, einem früheren Franziskanerkloster, liegt die kleine Kirche S. Maria degli Angeli. Von außen unauffällig, ladet sie nicht eben zum Besuche ein und so kommt es, daß mancher Fremde das schöne Lugano

wieder verläßt, ohne das Innere der Kirche auch nur eines Blickes gewürdigt zu haben. Ihr Bau¹⁾ fällt in das Ende des fünfzehnten und den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts und zeigt trotz gothischer Formen noch das romanische System der Bedachung;²⁾ die malerische Ausstattung aber, von romanischen wie gothischen Reminiscenzen gleich frei, ist dem Geiste des Cinquecento zu verdanken. Auf dem 11,50 M. breiten Lettner, der von drei rundbogigen Kreuzgewölben getragen, die vordere Kirche vom Mönchschloß trennt, hat nämlich Bernardino Luini eines seiner umfangreichsten und großartigsten Werke, die Passion

1) Francini, Der Canton Tessin, historisch, geographisch, statistisch geschildert, Bern 1835, S. 397.

2) Kuhn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 548.

Zeitschrift für bildende Kunst. XIV.

Christi, gemalt und damit Zeugniß abgelegt von der Leistungsfähigkeit der Mailändischen Malerschule zur Zeit ihrer Blüthe.

Vasari scheint auf seinen kunsthistorischen Excursionen nie nach Lugano gekommen zu sein, er erwähnt die Passion Luini's mit keinem Wort. Anders Pomazzo, der als Mailänder mit Vorliebe den Werken seiner Landsleute nachging und sich in seinen Traktaten, zur eigenen Ehre und zur Ehre des engeren Vaterlandes, vorzugsweise auf sie zu berufen pflegte. Derselbe sagt von Luini¹⁾, daß er ein „pittore eccellentissimo“ gewesen sei, „*come si può vedere per lo diverso capelle, ed opere che egli ha fatto in Milano, o fuori; e massimè a Lugano in un Centurione, ed un Christo in Croce.*“ Dies ist wohl die einzige Notiz, die sich in Schriften von Zeitgenossen über die Fresken in Lugano findet, und als solche hat sie ungeachtet der Dürftigkeit ihrer Fassung Werth; denn kein archivalisches Material wird aller Wahrscheinlichkeit nach je Aufschluß darüber geben, wie lange und unter welchen Bedingungen der Meister an seinem Riesenswerte arbeitete, da die Klosterarchive zerstört sind.

Während Luini in S. Maurizio zu Mailand eine architektonisch reich gegliederte Luewand auszumalen hatte, war ihm in Lugano eine Wand geboten, die ohne jegliche Profilierung in einer Fläche ununterbrochen fortläuft. Die Aufgabe, im architektonischen Raum zu komponiren, hat Luini, wie früher in dieser Zeitschrift (XIII, 41 ff.) gezeigt wurde, meisterhaft gelöst; fand er nun, wo er mit den entgegengesetzten Faktoren zu rechnen hatte, eine ebenso glückliche Lösung? Es sei von vornherein bemerkt, daß ein Gesamteindruck der Komposition unmöglich ist. Um ihr allseitig gerecht zu werden, muß das Auge seine Zuflucht zur Analyse nehmen, es muß vom Detail ausgehen und kann erst nachher die Synthese des Bildes verstehen. Auf kein Werk des Meisters paßt daher Monger's Wort: „*la sua pittura è parola figurata*“ besser, als auf dieses. Nur wer sich dazu bequemt, die einzelnen Episoden wie in einem Buche von links nach rechts²⁾ durchzugehen, wird nachhaltigen Genuß haben. Luini will hier in der That gelesen und nicht oberflächlich betrachtet werden. Es ist nun allerdings nicht zu läugnen, daß das Bild durch dieses Nebeneinander der Scenen etwas unruhig wirkt, anderseits muß aber auch betont werden, daß gerade dadurch das dramatisch Bewegte der Handlung vortrefflich zum Ausdruck kommt. Luini theilt sich die Wand durch eine bald mehr bald weniger scharf hervortretende Horizontale in zwei, wenn man die Dreieckskrönung wegdenkt, ungefähr gleiche Theile ein. Den Vordergrund bildet die Darstellung des Opfers am Kreuz, während die vielen in den Hintergrund zusammengedrängten Episoden gewissermaßen die einzelnen Akte des Drama's sind. Diejenigen links vergegenwärtigen dem Beschauer die wichtigsten Momente aus der Leidensgeschichte Christi und drängen mit Gewalt zur Katastrophe hin, diejenigen rechts dagegen führen uns die Folgen derselben vor; auf der einen Seite offenbart sich also die menschliche Natur Christi und auf der anderen die göttliche, zwischen beiden erhebt sich als Vermittler und Grenzschiede das Kreuz. Dasselbe befindet sich genau in der Mitte der Komposition, aber nicht in der gleichen Front mit den beiden Kreuzen, an denen die Sünder hängen; letztere treten bedeutend zurück. Luini beschränkt sich jedoch keineswegs auf solche rein äußerliche Merkmale, die eigentliche Charakteristik pflegt er immer und so auch hier in die Figuren selbst zu legen. Die Aufgabe war in diesem Falle die, den Tod des Gerechten gegenüber dem der Sünder zu charakterisiren;

1) Trattato, Ausg. von 1583, S. 228.

2) Rechts und links sind immer vom Beschauer aus zu nehmen.

die Mittel, durch welche er dieselbe löst, sind die allereinfachsten und deshalb auch die wirkungsvollsten. Er sucht das psychische Leben durch die Betonung des pathologisch-anatomischen zur äußeren Erscheinung zu bringen. Während der Körper Christi ruhig ausgestreckt am Kreuze hängt, als Zeuge, daß hier die physischen Schmerzen durch die reine Seelengröße des Menschen überwunden wurden, heben sich die Körper der Verbrecher in bewegten Linien von den Kreuzen ab. An ihnen gewahren wir jenes spasmatische Zucken, welches einen schweren Todeskampf bedeutet; besonders ist das Muskelspiel am Körper des verstockten Sünders recht ein gewaltsames. Während blickt er um sich, und aus seinem wild aufgerissenen Auge spricht ein Troß, der Himmel und Hölle gilt. Der Teufel, welcher ihn holt, steht auf dem Horizontalbalken des Kreuzes, ein schwarzes Ungeheuer mit Schuppen, Drachenschwanz, Schwanz und Hörnern. Er tritt dem Sünder erbarmungslos auf den Kopf und packt die Seele, die Luini hier als menschlichen Körper darstellt, unfaßt an. Sie mag noch so sehr widerstreben, unwiderruflich ist sie dem Satan verfallen, schon öffnet sich die Hölle, sie zu verschlingen. Dem andern Sünder ist von Christo das Paradies verheißen, in dieser tröstlichen Aussicht hat er beruhigt und ergeben sein Haupt geneigt. Ein Engel ist herniebergestiegen und kniet auf dem Querbalken des Kreuzes, er hält in beiden Armen die ebenfalls in körperlicher Form dargestellte Seele des Auferstandenen, der andächtig die Hände faltet und die Blicke inbrünstig gen Himmel erhebt. Die Art und Weise, wie Luini hier die Seele des Gerechten vom Engel in den Himmel heben und die des Verdammten vom Teufel in die Hölle schleudern läßt, ist ungemein drastisch und wirkt um so mehr noch durch den Gegensatz. Man nenne diese Darstellung immerhin naiv, aber finde sie nur nicht lächerlich! In der Zeit, wo Luini lebte, war es dem Temperament der italienischen Künstler dringendes Bedürfnis, Alles, was sie darstellten, in eine möglichst concrete und nicht mißzuverstehende Form zu bannen; nur wenn sie eine solche fanden, wagten sie sich an Abstraktionen.

Das Kreuz Christi wird streng symmetrisch von einem Kranze anmuthiger Engel eingefaßt. Zu unterst, in der Höhe der Kniee des Erlösers, tauchen Engelputzen aus Wolken hervor, in den ausgebreiteten Armen und dem nach oben gerichteten Blick liegt kindliches Staunen. Ueber ihnen schweben in horizontaler Linie zwei weibliche, im Profil gesehene Engel, aus deren Jügen aufrichtige Trauer spricht; inbrünstig falteten sie die Hände und beten an. Nun folgen zu beiden Seiten des Kreuzes je zwei reizende Engellöpfe, die wie fragend den Blick auf Christus richten, dann zwei Engel in reiferen Jahren, welche sich auf den Querbalken des Kreuzes stützen und wehmüthig hinabbliden zum theuren Haupt des Gekreuzigten. Neben ihnen zwei andere Engellöpfe, und über der Inschrift Y. N. R. J. noch ein dritter. Jetzt kommen als Bekrönung der Glorie zwei aus den Wolken herabschwebende Engel und über ihnen einer, welcher auf Wolken kniet und segnend die Arme ausbreitet. Schließlich ein besüßelter und als Afroterion gedachter Engellkopf. Macht diese Engelglorie auch etwas den Einbruch des Lützenbüßers, so erscheint sie doch so geschickt in den Raum hineinkomponirt, daß sie nicht gerade stört. Bemerkenswerth ist der Umstand, daß ba, wo sie das Haupt des Erlösers umgiebt, das Blau des Himmels durchblickt, während der übrige Himmel mit schmutziggrauen Wolken bedeckt ist.

Am Fuße des Kreuzes wird die liebende Gemeinde der Jünger den wilden Hentersknechten gegenübergestellt. Wir sehen dieselben, wie sie sich zu Dritt um die Gewänder der Gekreuzigten reißen. Auf der Erde auf einem Schilde liegen die Würfel, mit denen soeben um die Hülle des Erlösers gespielt worden ist; hellend nimmt ein Quind an der

Scene Theil. Den Ausdruck dieser Hentersknechte hat der Meister wohl absichtlich bis in's Roh-Häßliche gesteigert, um den Gegensatz zu den Gläubigen um so wirkungsvoller hervortreten zu lassen. Auf der einen Seite herrscht grober Materialismus und auf der anderen ideale Herzgebildung. Maria, die Mutter Gottes, ist in Ohnmacht gefallen, drei Frauen, unter ihnen besonders diejenige rechts, von Lionardester Herrlichkeit, machen sich um sie zu schaffen. Neben dieser Gruppe kniet, von hinten gesehen und in ein blaues Gewand gehüllt, Maria Magdalena; ihr rother Ueberwurf ist zur Erde gefallen, und ihr üppig langes Haar wallt in Schlangenlinien fast bis auf dieselbe herab. Sie streckt mit Pathos die Arme aus und blickt sehnsüchtig zum Erlöser hinauf. Diese herrliche Gestalt allein würde hinreichen, den Ruhm Luini's zu verkünden; sie ist, was die Zeichnung wie die Stimmung der Farben betrifft, gleich meisterhaft und liefert den Beweis, daß man ein Recht hat zu sagen, Luini habe seinen Pinsel in Gold getaucht. Das Pendant zur Magdalena bildet Johannes, der dem Heiland sein Gelübde ablegt.¹⁾ Er trägt ein blaues Gewand, welches von einem Gürtel zugeschnürt wird, einen rothen Ueberwurf und langes blondes Haar. Die Rechte hat er auf die Brust gelegt und die Linke von sich gestreckt. Seine Züge sind weich und grenzen an's Weibliche, sein Kopf ist wie derjenige Magdalena's im Profil gesehen und zum Kreuz gewandt. Vor dem Kreuz ein Stilleben von Todtengebein und Schädeln, seitwärts links sieht ein Jüngling im blauen Hemd; er ist von vorne gesehen, hat um den Kopf einen Kranz gebunden und weist mit dem Zeigefinger nach oben, eine räthselhafte Figur, auf die wir noch zurückkommen werden. Zwischen dem Kreuz und Johannes steht ein Hentersknecht in weißem Hemde und gelbem Ueberwurf; letzteren hält auf der Brust eine Agraffe zusammen; in der einen Hand hat er das Rohr mit dem Schwamm und in der anderen das Gefäß, welches Essig enthält, mit Galle vermischt. Der Vorbergund wird rechts von Kriegsmännern abgeschlossen, die sich theils von hinten und theils im Profil präsentiren, links aber von einer einheitlich gedachten Gruppe. Wir sehen da eine Frau in farbenreicher Gewandung und mit weißer Kopfbedeckung. Auf dem linken Arm trägt sie einen Bub, der sich geängstigt mit beiden Händen an die Mutter klammert (s. den Holzschnitt), und ihre Rechte ruht auf der Schulter eines älteren Knaben, welcher müde zu sein scheint und gerne ebenfalls von der Mutter getragen wäre. Hinter ihnen zwei Frauen mit gefalteten Händen, in deren Blicken sich Entsetzen und Trauer ausdrückt. Krieger,²⁾ welche an den Kreuzen Wache halten, die lästernden Hohenprieester, die Schriftgelehrten und die Kerkler des Volkes schließen unterhalb der Horizontale das Hauptbild ab. Sie sind zu Fuß, zu Pferde und auf Maulthieren, zwischen ihnen drängt sich überall neugieriges Volk hervor. Es ist wohl der Mäße werth, auch diese einzelnen Gruppen im Detail genau durchzunehmen, denn es kommen auch hier herrliche Figuren vor, und, was wichtig ist, Anklänge an Lionardo. So geht die Lieblingshand-

1) Burghard's Cicero, 2. Aufl., S. 678. S. den nebenstehenden Holzschnitt.

2) Es ist bemerkenswerth, daß der Krieger links am Kreuze des Erlösers einen Schild hält, auf dem ein Skorpion dargestellt ist, und daß der Skorpion auf demselben Bilde noch ein zweites Malorkommt, nämlich auf einer Fahne, welche links in die Tempelhalle hineinhängt. Der Skorpion hat symbolische Bedeutung, im heidnischen Aethiolum sowohl als auch in der Bibel sprache des alten und neuen Testaments. Die Nachweisung im letzteren verdanke ich Herrig Schwab aus Bremen. Derselbe schreibt: „Im alten Testament, im Buche Jesaiel, II, 6, werden die teufelspästigen Feinde des Propheten und der göttlichen Lehre Skorpione genannt. In gleicher Bedeutung hat Jesus dieses Sinnbild gebraucht, in einer bei Lucas aufbewahrten Rede, Luc. X, 19". Beiläufig sei hier darauf hingewiesen, daß sich der Skorpion ebenfalls auf einem Passionsbilde Gaudenzio Ferrari's in S. Carlo findet.

bewegung Luini's, daß nach aufwärts Weisen mit dem Zeigefinger der Rechten, entschieden auf Lionarbo zurück. Der große Lehrmeister der Mailänder Schule hat dies Motiv zu seinem berühmten Johannesbilde verwerthet, welches sich heute im Louvre befindet. 1)

Wir wenden uns jetzt zu den Darstellungen im Hintergrunde. Links in einer Tempelvorhalle im Stile römischer Renaissance, die den Beweis liefert, daß Luini die architektonischen Formen durchaus geläufig waren, findet die Geißelung und Dornenkrönung statt.



Gruppe aus der Kreuzigung von Luini.

Wir gewahren den Helland auf einem Sessel, zu dem drei Stufen führen; die Arme sind ihm zusammengebunden, und in der Rechten hält er ein hölzernes Scepter. Ein Kriegsknecht des Landpflegers, eine wahre Barbarengestalt, ist soeben die Stufen hinangestiegen und hat ihm die Dornenkrone auf's Haupt gesetzt, auf den Stufen liegen Stricke umher. Krieger, mit Hellebarden und Lanzen versehen, schlagen wüthend auf Christus los oder stehen ihm drohend gegenüber. Vor der Halle hält ein junger Herold Wache, in der Rechten eine Lanze und die Linke auf die Hüfte stützend, eine stolze prächtige Profilfigur,

1) Louvre-Katalog von 1878, Nr. 458.

hinter ihm ein Mann mit rohem Gesichtsausdruck, der in beiden Händen Weiseln herbeischleppt. Darüber das Gebet im Garten von Bethsemane. Vorne die drei eingeschlafenen Jünger Petrus, Jacobus und Johannes, hinten Christus im Profil gesehen. Er kniet, streckt mit Pathos die Arme aus und empfängt von dem Engel vor ihm den Leidenskelch. — Es folgt nun die Kreuztragung, für sich genommen schon eine meisterhafte Komposition. Voran dem Zug führt ein Henkersknecht die beiden Sünder, welche mit dem Heiland zu gleicher Zeit gekreuzigt werden sollen. Sie sind nackt und haben nur um die Lenden einen Schutz gebunden, die Arme hat man ihnen rücklings gefesselt. Vor ihnen geht der Henker, in der einen Hand einen Korb mit Nägeln und in der anderen den Hammer, hinter dieser Gruppe Christus, wie er unter der Last des Kreuzes leidend zusammenbricht. Ein barbarischer Gefelle sucht ihn am Strick, der dem Erlöser um den Hals geht, mit Gewalt weiter zu schleppen, ein anderer stößt ihn mit einem Stock in die Seite. Aber auch Mitleidige giebt es unter den harten Urtheilsvollstreckern; wir sehen Männer, die demüthigt sind, ihn das Kreuz tragen zu helfen oder es doch wenigstens wieder aufzurichten, darunter Simon von Cyrene. Dem Zuge folgen klagende Weiber, die zur Gemeinde gehören, unter ihnen Maria. Hinten — und dies ist wichtig — eine Kirche mit Kuppelbau im Stile Bramante's, wenn nicht Alles trägt, S. Maria delle Grazie mit dem Campanile. Es geht daraus wohl hervor, daß Quint die Stätte, in welcher sich das Meisterwerk seines großen Lehrers, des göttlichen Lionardo, befindet, ganz besonders lieb hatte, vielleicht auch, daß er im Gefühl des Heimweh's das Bedürfnis empfand, dieselbe seinem Auge zu vergegenwärtigen. — Es kommt nun die Grablegung. Im Hintergrunde die Felsengruft des Joseph von Arimathea. Der Leichnam Christi liegt auf dem Schooße Maria's, die mit betäubtem Blick und nagendem Kummer auf den Sohn herabschaut; die edel-schönen Züge seines Gesichts sehen wir im Profil. Johannes greift dem Heiland unter die Arme, und Magdalena bückt sich knieend über ihn und läßt ihre Blicke in's Leere schweifen. Eine wunderbare Figur von unbeschreiblicher Tiefe und Verebbarkeit! Hinter dieser Gruppe die klagenden Weiber, das eine streckt theatralisch beide Arme aus und das andere ergreift die Hand Christi und bedeckt sie mit leidenschaftlichen Küssen. Links ist ein Mann bei einer Urne beschäftigt und rechts steht Joseph von Arimathea mit dem Leichentuch des Erlösers. — Die letzte Komposition hat der Maler in eine derjenigen links ganz analoge Tempelvorhalle versetzt; in derselben findet die Begegnung Christi mit dem ungläubigen Thomas statt. Im Vordergrunde der Erlöser. Er ist von vorne gesehen und hat einen bläulichen Ueberwurf an, der ihm den Unterkörper und die eine Schulter bedeckt; die rechte Seite des Oberkörpers ist frei gelassen, so daß man die Brustwunde bemerkt. Er streckt die eine Hand aus und ergreift mit der anderen Thomas am Arm, der vor ihm kniet, die Linke betheuernd auf seine Brust legend und mit der Rechten das Wundmal des Erlösers berührend. Im Hintergrunde Jünger und Frauen, darunter wunderschöne Gestalten. Aus der Tempelhalle blicken wir wie auf der anderen Seite in's Freie und sehen auf einem Berge die Himmelfahrt Christi dargestellt. Der Heiland schwebt, von Engeln umgeben, auf Wolken und segnet zum Abschied die auf der Erde knieenden Jünger, welche in Staunen und Anbetung versunken sind.

(Zatius folgt.)

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
50 EAST LAKE STREET, CHICAGO, ILL. 60607
1985



Die Geschichte des Herrn Sebastianus, Bischof von
Lima, in der Provinz Peru.



Die Geschichte des Herrn Sebastianus, Bischof von Lima, in der Provinz Peru.

Im Jahr 1532, als die Spanier unter Pizarro in Peru eintrafen, war Sebastianus ein junger Mann von edler Geburt und großem Verstande. Er wurde von seinen Eltern in die besten Schulen zu Lima geschickt, wo er die Wissenschaften mit Eifer erlernte. Besonders zeichnete er sich durch seine Kenntnisse in der Theologie und in der spanischen Sprache aus. Seine Tugenden und sein Fleiß machten ihn bald allgemein beliebt und schätzbar.

Als er in die Welt trat, fand er Peru in einem Zustande der Verwirrung und des Unfriedens. Die Spanier hatten sich zwar in der Provinz festgesetzt, aber die Indianer waren noch nicht ganz unterworfen. Sebastianus ergriff sogleich die nöthigen Vorkehrungen, um die Ruhe und Ordnung wieder herzustellen. Er bemühte sich, die Indianer durch Güte und Weisheit zu gewinnen, und ihnen die christliche Religion zu predigen. Seine Bemühungen waren nicht ohne Erfolg; er gewann sich die Achtung und Liebe der Indianer, und es gelang ihm, die Provinz zu einem friedlichen und blühenden Lande zu machen.

Seine Verdienste und sein großes Talent für die Verwaltung der Kirche und des Staates machten ihn bald zum Gegenstande der Aufmerksamkeit der Könige von Spanien. Er wurde zu verschiedenen Aemtern und Würden ernannt, und erhielt die Ehre, Mitglied des Rathes der Könige zu sein. Seine Treue und seine Klugheit wurden ihm öfters als Beweise seiner Verdienste angedeutet.

Im Jahr 1560 wurde er zum Bischof von Lima ernannt, eine Würde, die er mit großer Würde und Eifer ausübte. Er baute Kirchen, gründete Schulen, und bemühte sich, die Seelen der Indianer zu erlösen. Seine Regierung war durch seine Gerechtigkeit und seine Weisheit ausgezeichnet. Er starb im Jahr 1565, im Alter von 35 Jahren, und wurde in der Kathedrale von Lima beigesetzt.



Die Eröffnung des neuen Städelschen Kunstinstitutes zu Frankfurt am Main.

Mit Illustrationen.



Am 13. November 1878 ist das seit längerer Zeit wegen Unzuges geschlossen gewesene Städelsche Institut in seinen neuen Räumen wieder eröffnet worden. Wollte man den Weg, welchen die Anstalt zweimal seit ihrer Gründung aus dem Herzen der Stadt nach einem in der Peripherie gelegenen Gebäude, beim ersten Male in eine der an die Stelle der früheren Umwallung getretenen Straßen, jetzt aber auf die südliche Seite des Mains, an das südliche Ende der Stadt gemacht hat, als den Maßstab der Sympathie betrachten, mit welcher die Bürgerschaft der ihr gewidmeten Stiftung entgegenkommt, so stünde es in Frankfurt schlimm um die Sache der Kunst. Das Bedauern über diese Entführung der werthvollen Sammlung ist vielmehr ein allgemeines. Ist es doch dem Kunstfreunde geradezu unmöglich gemacht, sich ihrer Schätze zu erfreuen, wenn er nicht mehrere Stunden zur Verfügung hat, und soviel bleibt in unserem ruhelosen Treiben nur leider allzu selten für die Kunst übrig. Gar traurig aber wäre es, wenn für diese der Bürgerschaft auferlegte Entsagung kein Ersatz geboten wäre. Dieß ist jedoch nun glücklicherweise der Fall. Das von dem Architekten Oscar Sommer errichtete Gebäude, das der beistehende Holzschnitt veranschaulicht, macht in seinen harmonischen Verhältnissen einen stattlichen Eindruck. Es besteht aus einem lappelförmigen Mittelbau mit zwei Flügeln, welche in Eckpavillons enden. Leider ist es nicht nach dem ursprünglichen Entwurf zur Ausführung gekommen; die finanziellen Verhältnisse machten eine Beschränkung notwendig, welche vorzugsweise dem Vestibül und der Treppe Schaden gebracht hat. Denselbst ist dunkler, diese ist in ihrer unteren Hälfte von einschündernder Enge, die freilich, sobald die Treppe bei dem Abgah in zwei Arme übergeht, sich verliert, so daß der festliche Charakter des Säulengestützten, reich in mannichfaltigen Marmorarten angeführten oberen Umgangs schön zum Ausdruck kommt. Man tritt hier zunächst in ein dem Vestibül entsprechendes Rondell, in welchem, dem Eintritt gegenüber, die Büste des Stifters Städels Platz gefunden hat und das außerdem vorläufig mit Abgüssen berühmter Marmorwerke (Originale besitzt die Sammlung nicht) geschmückt ist. Nach links und rechts öffnet sich je ein großer Saal, an welchen sich auf jeder Seite noch ein kleinerer anschließt. Diese Hauptsäle haben Oberlicht, während die sich an den beiden Langseiten anschließenden Nebenräume ihr Licht von der Seite erhalten. Der eine derselben, und zwar der nach Norden gelegene, ist in eine Reihe kleiner Kabinette getheilt, die in ganz vortrefflicher Weise die kleineren Bitter zur Geltung kommen lassen. Die südlichen Räumlichkeiten werden theils zur Aufhängung von Kartons, die früher wegen Mangelns von Platz überhaupt nicht hatten gesehen werden können, theils zur wechselnden Ausstellung von Kupferstichen verwendet. Die Gemälde selbst sind von dem Inspektor, Herrn G. Maß, in musterhafter Weise placirt worden. Nicht nur ist die bei einer auch wissenschaftlichen Zwecken dienenden Sammlung noth-

wenigste historische Anordnung möglichst berücksichtigt, — es ist auch das viel Schwere erreicht, innerhalb dieses Rahmens die einzelnen Bilder so zu hängen, daß eines das andere möglichst wenig schädigt. Tief ganz zu erreichen, verbietet freilich die Grundbedingung einer Galerie, die eben in dem Zusammenhängen der Bilder besteht, und in welcher ein Bild nie den Eindruck macht, den es für sich und ohne nachbarliche Verinträchtigung hervordringen würde. Denn auch die manchmal eintretende Steigerung eines guten Eindrucks auf Kosten eines Nachbarn scheint uns der gerechten Würdigung Eintrag zu thun. Wäre es daher nicht vielleicht räthlich, einen besondern Raum zu benutzen, um abwechselnd einzelne Bilder dort aufzustellen, sie so aller Gesellschaft zu entziehen und ihr eigentliches Selbst zur Geltung zu bringen? Es wäre dieß, da von den ganz großen Bildern selbstverständlich der Schwierigkeit wegen abzusehen wäre, eine leicht ausführbare Maßregel, welche zugleich das Interesse an der Sammlung fördern und den Reiz, sie zu besuchen, aufzuheben würde. Und eine besondere Anspindelung kann unter den vorliegenden Verhältnissen durchaus nichts schaden. Ein weiterer Schritt in dieser Richtung wäre eine besondere Ausstellung aller Bilder desselben Meisters. Wenn damit eine gleichzeitige Ausstellung von Handzeichnungen dieses Künstlers, von Kupferstichen und Photographien nach seinen Werken verbunden würde, so ließe sich ein schöner Ueberblick über seine Thätigkeit gewinnen. Das dadurch erregte historische Interesse und der Hinweis über die eigene Sammlung hinaus wären Vortheile, die nicht gering zu schätzen sind und die den allseitig reger werdenden Bemühungen nach einem Verständniß der Kunstentstehung nur zu Gute kommen können.

Wendet man sich links, so fällt durch die geöffneten Thüren hindurch der Blick auf den an der westlichen Schlußwand des zweiten, kleineren Saales hängenden Moretto, der durch die Umrahmung der Thüre grade vollständig und von aller Nachbarschaft abgeschlossen zu sehen ist. Erst jetzt, in dem größeren Raume, tritt die ganze Herrlichkeit dieses köstlichen Bildes, die plastische Fülle seiner Gestalten ebenso wie sein strahlendes Kolorit hervor; für solche Bilder, für welche das alte Haus nicht den genügenden Raum der Betrachtung bot, ist allerdings das neue Gebäude eine wesentliche Verbesserung.

Verfolgt man diese Richtung weiter, so gelangt man zuerst in den westlichen großen Saal, in welchem die reiche Sammlung unsrer trefflichen Niederländer ihren Platz gefunden hat, während der daran stoßende kleinere Saal, die Italiener und Spanier aufgenommen hat. Die Räume nach Norden zeigen zunächst die altniederländische und deutsche Schule, an welche sich dann längs der Nordseite des Gebäudes die Kabinette mit den kleineren Bildern anschließen, von welchen wir die der Niederländer sowie der Frankfurter Maler besonders hervorheben wollen. Eine Perle der niederländischen Abtheilung liegt den fernern in der diesem Aufsatze beigegebenen Radirung J. Eissenhardt's nach A. v. d. Neer's Mondscheinlandschaft vor.

Rechts vom Anfange befinden sich die Bilder der deutschen Maler unseres Jahrhunderts, unter ihnen der altbekannte Haß Lessing's. In dem daran stehenden kleineren Saale nimmt die ganze östliche Wand das große Veit'sche Jacobbild ein, jetzt auf Leinwand übertragen und von einem neuen geschmackvollen Rahmen umfaßt. Es ist allerdings nicht zu leugnen, daß der seine Ton der Farben nicht mehr in seiner ursprünglichen Schönheit besteht, daß namentlich eine Verdunklung in den Gesichtern eingetreten ist, welche sehr zu beklagen ist. Nichtsdestoweniger ist es in hohem Grade erfreulich, das schöne Bild, eines der bedeutendsten Denkmale aus der Zeit der neuerwachenden deutschen Kunst, geborgen und der Sammlung erhalten zu sehen. Von einer „Ruine“ ist es immerhin noch recht weit entfernt, und es giebt viele Bilder, welche in weit schlechterem Zustand eine Zierde und ein Stolz ihrer Sammlung sind. Nachdem einmal die Entscheidung für den Neubau gefallen und damit nur die Alternative gegeben war, entweder das Bild mit dem alten Hause in fremde Hände übergehen zu lassen oder es durch Uebertragung auf Leinwand der Sammlung möglichst zu erhalten, so ist es nicht zweifelhaft, daß dieser letztere Ausweg als der bessere anzuerkennen ist; der unzweifelhafte Schaden, welchen das Bild erfahren hat, ist immer noch der geringere Verlust.

In diesem oberen Stode zeigt sich unsere Sammlung von ihrer Ostseite, weshalb sie



Ein Kiosk bei Sultan'scher Festung in Bagdad.

hier meist schlechtweg „Bildergalerie“ genannt wird. Indes schließt dieser Name eine Unge-
rechtigkeit in sich, da das sorgfältig gepflegte, sehr reichhaltige Kupferstichkabinett in seiner neuen
Ordnung und Aufstellung in Verbindung mit trefflich eingerichteten Beschauungsräumen alle
Beachtung verdient. Es befindet sich im Erdgeschoss im östlichen Flügel. Ihm gegenüber, in
der westlichen Hälfte, birgt sich der schwächste Theil der ganzen Sammlung: die Plastik. Mit
Ausnahme einer Madonna von Klemens Schneider und eines Altarwerks von Kadreoli ist
sie nur durch Nachbildungen vertreten. Diese selbst aber sind weder zahlreich noch bieten sie
einen Ueberblick über die geschichtliche Entwicklung der Skulptur. Ein kleiner Schritt in dieser
Richtung ist dadurch gethan, daß jetzt die Parthenonskulpturen (das Schönste freilich, die Gruppe
der Thauschwesteren, fehlt) in einem Raum vereinigt sind, ebenso die Werke der italienischen
Renaissance und die der deutschen Meister jener Zeit, d. h. das Wenige, was von diesen Meistern
vorhanden ist. In großen Saal vereinigt sich aber gar Vieles, und von einer historischen
Uebersicht ist keine Rede. Und wie vieles fehlt! Von ägyptischen, assyrischen Werken keine
Spur, von archaischen und archaisirten griechischen Werken nichts! Und wie viele Richtungen
der klassichen Zeit sind gar nicht vertreten! So ist, um an ein äußerliches Merkmal
anzuknüpfen, nur eine männliche, aber nicht eine einzige weibliche Gewandstatue da. Gerade
auf diesem Gebiete wäre es höchst wünschenswert, wenn der Abschnitt im Leben des Städtel-
schen Instituts der glückliche Anfang einer erhöhten Fürsorge wäre, die ihre Rückwirkung
auch auf die Kunstschule ausüben dürfte. Außer den technischen Fächern wird dort Mathe-
matik gelehrt, sonst aber nicht ein einziges wissenschaftliches Fach, selbst nicht Kunstgeschichte,
so daß dem Lernenden die Möglichkeit der Erlangung einer allgemeinen Bildung, ja selbst
nur einer umfassenden, über den engen Rahmen der technischen Kenntniß in seinem speciellen
Fach hinausgehenden kunstwissenschaftlichen Ausbildung abgeschnitten ist. Und ist ein bedeutender
Künstler denkbar, ohne daß er ein gebildeter Mensch wäre, ohne daß er Kenntnisse besäße, die
über sein Fach hinausgehen und für dieses doch so wichtig sind? Hier ist der Punkt, wo der
Hebel eingesetzt werden muß, wenn unsere der Kunst sich widmende Jugend eine wirkliche
allseitige Förderung erhalten soll.

Ein schlimmer Punkt bei der Aufstellung der plastischen Sammlung ist die Beleuchtung.
Das Licht fällt in den Hauptsaal durch zwei Fensterreihen, eine nördliche und eine südliche. Es
wird wohl nichts anderes übrig bleiben, als den hübschen Eindruck des großen Saales zu opfern
und eine oder zwei Wände zu spannen, etwa durch leicht entfernbare Vorhänge, damit der
Hauptzweck des Saales, den plastischen Werken eine günstige Aufstellung zu geben, erreicht werde.

In diesem Saale fand die feierliche Eröffnung statt, zu welcher die Behörden, Vereine,
Künstler und Kunstfreunde geladen waren. Es erfolgte darauf eine Wanderung durch die
stattlichen Räume des neuen Hauses. Es war nicht zu verkennen, daß im Großen und Ganzen
der Eindruck allseitig ein günstiger war; aber zu einer vollen Freude wollte es doch nicht
kommen. Es schien vielmehr eine, ich möchte sagen, elegische Stimmung, ein Zug der Res-
ignation durch die Versammlung zu gehen, und das wird wohl auch der Ausdruck für die
herrschende Stimmung in Frankfurts Bürgerschaft sein: Jeder würde sich freuen, wenn die
Sammlung noch am alten Orte wäre. Da sie es aber nicht mehr ist, so ist es doch er-
freulich, daß sie eine würdige Stätte gefunden hat, in der ihre Bedeutung mehr zur Geltung
kommt als im alten Hause, und das ist ein nicht gering anzuschlagender Trost. Nicht die un-
bedeutendste Seite eines so wichtigen Ereignisses liegt aber in der Berechtigung, Hoffnungen
daran zu knüpfen, und diesen wünschen wir zum Heile des Instituts und zur Förderung der
Ziele, die es in's Leben gerufen haben, von ganzem Herzen Erfüllung.

Heit Solentin.

Kunstliteratur.

Deutsche Renaissance. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Decoration und Kunstgewerbe in Original-Aufnahmen. Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von August Ertwein, Direktor der Gewerkschule in Graz. Bd. I—III. Leipzig, C. A. Seemann. 1871—78. 4.

Von diesen hochverdienstlichen Werke, welches seit acht Jahren in einzelnen Heften (à 10 Blatt) erscheint, sind jetzt bereits hundert Hefte vollendet und ausgegeben. Es ziemt sich also wohl, einen Rückblick auf das darin bisher Geleistete zu werfen.

Es galt, mit dieser Publikation ein bis vor Kurzem noch wenig gekanntes und vielfach mißachtetes großes Gebiet der deutschen Kunst, welches die Herstellung, die sich bis dahin vorzugsweise mit dem Mittelalter beschäftigt, viel zu sehr vernachlässigt hatte, zu verbiederter Anerkennung zu bringen. Sie sollte auf den hohen Werth der in Deutschland im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert geschaffenen Werke aufmerksam machen, zur würdigen Erhaltung derselben anregen, sollte dem Gelehrten ein bequemes Material für kunsthistorische Studien, dem Künstler, Fabrikanten und Handwerker geistvoll erdachte und meist vortrefflich ausgeführte Muster und Motive für Anfertigung neuer kunstgewerblicher Gegenstände liefern.

Im Hinblick auf diese vorzugsweise praktischen Zwecke wurde für die Publikation zur Vervielfältigung der Original-Aufnahmen die Technik des autographischen Umbruchs gewählt, welche in Betreff der Feinheit der Zeichnung und Eleganz der Darstellung freilich Manches zu wünschen übrig läßt, in anderen Beziehungen aber erhebliche Vortheile bietet. Gleichzeitig mit dem Erscheinen dieses Werkes publicirte B. Lübke sein grundlegendes Werk über die deutsche Renaissance als fünften Band von Rugler's Geschichte der Baukunst.

Beide, einander vortrefflich ergänzenden, Publikationen fanden in den weitesten Kreisen ein dankbares Publikum, wurden viel gekauft und viel benutzt und haben schon jetzt, nach wenigen Jahren, da die größere Publikation noch nicht ganz vollendet ist,¹⁾ erfreuliche Früchte getragen. Was bei Beginn derselben erstrebt wurde, ist zum Theil erreicht.

Die deutsche Renaissance wird jetzt ihrem wahren Werthe nach entsprechend gewürdigt, für Zwecke der Kunst und Wissenschaft eifrig studirt und ist in der Kunst unserer Tage bereits zu neuem Leben erweckt.

Das ganze Werk ist in eine größere Anzahl selbständiger Abtheilungen zerlegt, deren jede die Denkmäler einer Stadt oder Landschaft enthält. Diese Abtheilungen werden von verschiedenen Autoren, unter der Gesamtrubrikation Ertwein's,²⁾ bearbeitet. Die Natur eines solchen Sammelwerkes bringt es mit sich, daß die einzelnen Abtheilungen nach Inhalt und Darstellung von sehr verschiedenem Werth sind. Nicht an allen Orten hat die Kunst Meisterwerke ersten Ranges hervorgebracht. Von dem in alter Zeit Geschaffenen ist oft nur

1) Einer kürzlich erfolgten Ankündigung zufolge soll sie mit dem 120. Hefte vorläufig ihren Abschluß finden.

2) In Folge andauernder Erkrankung des ursprünglichen Herausgebers ist zeitweise Professor K. Schefers in Leipzig an dessen Stelle getreten.

noch ein kleiner Theil und nicht immer das Beste erhalten; und doch sind diese Werke für uns oft von großem Interesse. Zudem gehen die verschiedenen Autoren bei Auswahl der ihnen zur Verfügung stehenden Gegenstände nicht immer von gleichen Grundsätzen aus; auch ist ihre Geschicklichkeit in der Darstellung, besonders in der nicht allgemein gebräuchlichen Technik der Autographie, bei Weitem nicht die gleiche.

Von solchen Abtheilungen sind bis jetzt 24, nämlich Nürnberg und Köln mit je 10, Münster mit 6, Dresden mit 5, Kothenburg und Baden mit je 4, Luzern, Würden, Heidelberg und Hameln mit je 3, die übrigen mit je 1 oder 2 Hefen vollendet oder vorläufig abgeschlossen, die anderen noch nicht vollendet. Von den letzteren sind 5 bis jetzt nur mit einem Hefte vertreten.

Die erste Abtheilung behandelt Nürnberg¹⁾ und ist von A. Ortwein selbst, zuletzt unter Mithilfe von D. Kühn, bearbeitet. Sie gehört ohne Zweifel zu den wichtigsten Abtheilungen des Werkes, wenn sie nicht geradezu die wichtigste ist, und sie erweist sich zugleich in künstlerischer Beziehung als am besten durchgeführte. Nürnberg ist eine derjenigen Städte, in welchen die Renaissance zuerst festen Fuß faßte, in welchen die ersten größeren Werke in dieser neuen Kunstweise „nach antiker Art“ ausgeführt wurden. Freilich haben die Nürnberger Kunstwerke auch das Eigenthümliche, daß in ihnen die überlieferte gothische Kunst mit seltener Zähigkeit festgehalten wurde, so daß die Gothik daselbst eigentlich niemals aufgehört hat, lebendig zu sein. Gothische und Renaissance-Formen wurden bei denselben Gegenstände in ungewohnter Weise unmittelbar neben einander angewendet. Das findet seine Begründung darin, daß man bei dem am Ende des fünfzehnten und am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts auf allen Gebieten der Kunst regem Streben nach möglichstem Reichthum der Formen die aus Italien überkommenen Kunstformen einfach nur als willkommene Bereicherung und Erweiterung des bekannten Formenkreises der Dekoration aufnahm, die Renaissance-Architektur also keineswegs als einen neuen, auf anderer Konstruktionsweise beruhenden Stil erkannt hat. Sie wurde anfangs auch nur von den Malern — und die Maler machten damals die meisten Entwürfe zu kunstgewerblichen Gegenständen — ohne richtiges Verständnis, als neuhobisches Ornament auf gothischen Konstruktionsformen angewendet, von den Architekten aber, deren Kunst doch wesentlich auf der Konstruktion beruht, noch lange Zeit ignoriert. In der Architektur tritt die Renaissance selbständig wohl kaum vor dem Jahre 1530 auf.

Die künstlerische Darstellung der Abtheilung Nürnberg ist mit großer Sicherheit, durchaus korrekt und elegant ausgeführt, die Technik der Autographie ist hier mit wohl kaum noch zu übertreffender Vollendung gehandhabt. Einige Blätter der letzten Hefte, welche Ortwein aus Mangel an Zeit nicht selbst ausführen konnte, stehen hinter seinen eigenhändigen Arbeiten beträchtlich zurück.

Der Text ist nicht von gleichem Werthe wie die Tafeln; er hat den Zweck, die dargestellten Gegenstände in technisch-künstlerischer und historischer Beziehung zu erläutern, denselben ihre Stellung in der allgemeinen Kunstgeschichte anzuweisen. Das ist nicht immer erreicht.

In der Auswahl der dargestellten Gegenstände hat Ortwein kein bestimmtes System verfolgt, sondern hat sich dabei mehr oder weniger vom Zufall leiten lassen, hat die Gegenstände aufgenommen und publiziert, wie er sie gerade fand, oder der in Nürnberg sehr lebhafter Kunsthandel sie seiner Kenntniß zuführte. Außerdem wünschte er in jedem Hefte eine möglichst große Mannigfaltigkeit zu erzielen. Hier scheint geboten, das dort gelieferte Material in systematischer Form zu betrachten.

Dem Gebiete der reinen Architektur gehören zunächst mehrere Gebäude an, welche in allen ihren wesentlichen Theilen dargestellt sind, vor Allem der Rupprecht'sche Saalbau in der Hirschelgasse, ein Werk, welches wissenschaftlich durch das Datum seiner Entstehung (1534), künstlerisch durch den wirklich klassischen Adel seiner Verhältnisse und die Schönheit seiner

1) Auch in einer Separat Ausgabe erschienen.

jahrhundertlichen Ornamente interessant und werthvoll ist. Er gehört zu den frühesten und zugleich allerbedeutendsten Werken der Deutschen Renaissance-Architektur. Nach den Resultaten meiner Untersuchungen ist es nicht unwahrscheinlich, daß der Bau ein, vielleicht nach der Skizze eines italienischen Architekten ausgeführtes, Werk des Sebald Ved ist, eines hochbegabten, in allen Zweigen der Technik bewanderten Künstlers, von welchem Kändler sagt, daß er „ein guter Bildhauer, Steinmetz und Architekt“ gewesen, der „seine Kunst aus Weßland gebracht.“ Die Ornamente an den Thüren dieses Saalkaues haben die größte Ähnlichkeit mit denjenigen auf den von Sebald Ved gefertigten feineren Pfeilern, welche von dem Messinggitter des Peter Wölcher im großen Saale des Rathhauses noch übrig geblieben sind. — Daran schließt sich eine Darstellung des weniger architektonisch als malerisch bedeutenden, bekannten Petersen'schen Hauses vom Jahre 1590 am Paniers-Platz, von welchem auch Grundrisse, eine perspektivische Ansicht des Hausflurs und mehrere Details (Thüreinfassungen und Thürbeschläge) gegeben sind. Eine sehr ausführliche Darstellung hat dann mit Recht das Peller'sche Haus, ein Prachtbau ersten Ranges, erfahren. Diese Ausnahmen nehmen fast zwei Hefte (Nr. 15 und 21 der ganzen Folge) ein. Grundrisse, Querschnitte, die Fassade, Details von Bildhauer-, Schreiner- und Schlosser-Arbeiten gestatten uns den Einblick in die verschiedenartigsten, mit verschwenderischem Reichthum ausgeführten Arbeiten aller Art, welche stets mit der größten Solidität in den besten Materialien gearbeitet sind. Angehängt ist die Darstellung eines Prachtbettes, jetzt im Germanischen Museum, ursprünglich aber doch wohl in das Peller'sche Haus gehörend. Welcher Künstler der Autor des Hauses ist, hat sich bis jetzt noch nicht ermitteln lassen. Erbaut wurde es im Jahre 1605 von Martin Peller († 1629), dem Schwiegersohn des reichen, in Nürnberg ansässigen venetianischen Kaufmanns Bartholomeo Bialis († 1624). Auf Taf. 22 ist Johann noch der Giebel eines Hauses in der Karlsstraße dargestellt, welcher wesentlich einfacher als der des Peller'schen Hauses, aber nach demselben Prinzip komponirt ist. Mehr untergeordneten Werthes ist das eine Haus in der Lucherstraße, dessen Darstellung jedoch sehr willkommen ist, weil es für die Nürnberger Bürgerhäuser charakteristisch ist und ähnliche Häuser noch in großer Zahl erhalten sind. Interessant an demselben sind besonders der Treppen-Thurm im Hofe und die ornamental reich ausgebildeten Arkaden von Holz, welche den Hof ganz oder theilweise umgeben und die Kommunikation mit den Räumen des Hinterhauses vermitteln. Der Hof, von sehr malerischer Gesamtwirkung, ist (Taf. 13) perspektivisch dargestellt. — Als charakteristisches Beispiel für die ursprünglich durch Graben und Thürme besetzten Landhäuser der Patrizier — die alte Befestigung ist an dem ähnlichen Hause Kichtenhof noch wohl erhalten — giebt Ortwein auf Taf. 51 und 52 auch zwei Ansichten des ebenfalls von Martin Peller erbauten Schloßchens Schoppershof. Weil dasselbe keine architektonischen Details besitzt, nur durch seine interessante Anordnung und guten Verhältnisse wirkt, ist dafür mit Recht die perspektivische Darstellung gewählt worden. Von dem in echt italienischem Renaissance-Stil ausgeführten imposanten Rathhause, einem Bau aus den Jahren 1613—19, sind nur die Fassade, ein Portal desselben und einige Einzelheiten aus dem Innern (ein Kamin und ein Portal) gegeben. Von sonstigen architektonischen Einzelheiten sind Taf. 23 einige Schloßköpfe von interessanter Ausbildung, Taf. 70 einer der in Nürnberg oft verkommenen zierlichen Dachterter und einiges Andere dargestellt. Von Gegenständen der inneren Ausstattung erhalten wir die Wände des großen Saales des Rupprecht'schen Hauses, der Wandvertäfelung im Peller'schen Hause, die unterdeß nach Paris verkaufte und im Jahre 1871 dort angeblich verbrannte Vertäfelung des Heubel'schen Hauses, die Vertäfelung des v. Widra'schen Hauses und eine jetzt auf dem Boden des Rathhauses deponirte Vertäfelung aus einem Hause in der Burgstraße. Solche Vertäfelungen aus allen Perioden der Renaissance und in allen Stilveränderungen derselben sind in Nürnberg 3, 3 noch in beträchtlicher Anzahl, zum Theil von großer Schönheit, erhalten; doch wird ihre Zahl mit jedem Jahre geringer, da bei dem modernen Umbau der alten Patrizierhäuser diese Vertäfelungen als „unpraktisch“ daraus meist entfernt und an fremde Kunstgewerbe verkauft werden, welche sie mit Vorliebe zur Dekorirung künstlicher Wohnungen wieder verwenden. Zu den hölzernen Wandvertäfelungen gehören auch die kastirten Plafonds, von denen Taf. 37 ein besonders inter-

essanter dargestellt ist. Auch Ofen und Ofenbacken, darin Nürnberg in alter Zeit ganz Vorzügliches und Mustergiltiges geleistet hat, — in neuerer Zeit werden an vielen Orten neue Ofen nach alten Nürnberger Modellen gearbeitet, — hat Ortwein in ziemlicher Anzahl dargestellt. Die Schlosserarbeiten dagegen, welche im alten Nürnberg meist Arbeiten allerersten Ranges sind, künstlerisch sehr bedeutend und technisch hoch vollendet, hat Ortwein in auffallender Weise vernachlässigt. Es wäre von solchen Arbeiten noch viel Schönes und für das moderne Handwerk Mustergiltiges nachzutragen. Von den zahlreichen öffentlichen und privaten Brunnen Nürnbergs hat Ortwein einige der interessantesten gegeben; darunter ist besonders ausgezeichnet der zierliche Bronze-Brunnen im Hofe des Rathhauses, ein Werk des berühmten Nürnberger Erzgießers Pancraz Pabenwolf. Unter den dargestellten Möbeln sind einige Schränke, ein Waschküchlein, eine Truhe und einige malerisch sehr wirksame Hängeleuchter besonders hervorzuheben. Große Aufmerksamkeit hat Ortwein mit vollem Rechte den Nürnberger Silberarbeiten, besonders den Ehrenpokalen, gewidmet, und hat bei der Darstellung derselben eine hohe Meisterschaft in der Behandlung der Autographie bewiesen. Hervorzuheben sind zwei große Pokale im Besitze des deutschen Kaisers, Taf. 65—66 und 95—100, über welche ich einen Aufsatz in der besondern Beilage Nr. 33 zum „Deutschen Reichs-Anzeiger“ vom Jahre 1877 publicirt habe. Dazu gehört auch der schöne, in hoher Vollendung durchgebildete silberne, vergoldete Bechlag, eine Arbeit des Hans Kellner vom Jahre 1598 auf dem Deckel des Tucher'schen Geschlechterbuchs. Von den kirchlichen Gegenständen sind der in seiner Composition sehr interessante Altar in der St. Rochus-Kapelle vom Jahre 1520, welcher bei gothischer Anordnung schöne Detailformen im Stil der frühesten deutschen Renaissance zeigt — er ist höchst wahrscheinlich nach einer Zeichnung von A. Dürer angeführt — und einige Bronze-Epitaphien von Nürnberger Kirchhöfen gegeben.

Außerdem gehören zur Abtheilung Nürnberg noch mancherlei Gegenstände, welche jetzt weithin zerstreut sind und zum großen Theil erst gesucht werden müßten, so z. B. die auf Taf. 7 der Abtheilung Hannover und Taf. 18 der Abtheilung Wertheim abgebildeten silbernen Becher und die Taf. 28—30 der Abtheilung Augsburg dargestellte silberne Schüssel mit Ranne, eine Arbeit des berühmten Zinggießers Caspar Enderlein.

Doch ist mit dem, was auf diesen 100 Blatt gegeben ist, der Reichthum Nürnberg's an historisch und künstlerisch werthvollen und mustergiltigen Dingen noch keineswegs erschöpft. Es gibt daselbst außerdem noch eine große Anzahl Schmiedearbeiten, Silberarbeiten, Ofen, Thongefäße, Möbel u. c. und Jagden-Orter, Bauthteile aller Art, welche der Aufnahme und Publication an dieser Stelle in hohem Grade werth sind. Auch von den Arbeiten der Peter Fischer'schen Werkstatt ist nichts gegeben. Eine Fortsetzung dieser Abtheilung wäre daher sehr erwünscht.

Die nächst Nürnberg auf dem Gebiete alter Kunst wichtigste Stadt Süddeutschlands ist Augsburg, berühmt wegen seiner Brunnen und seines großartigen Rathhauses, welches gleichzeitig mit dem Nürnberger Rathhause erbaut wurde. Ein Werk über die Denkmäler der Renaissance dieser Stadt wird also vorzugsweise seine Aufmerksamkeit diesen beiden Dingen zuwenden haben. Und in der That geben die bis jetzt erschienenen, von dem Stadtbaurath Keyßel bearbeiteten vier Hefte und eine Anschauung von dem Rathhause und seinen einzelnen Theilen, besonders der decorativen Ausstattung, den Plafonds, Wandverticungen, Ofen und Schlosserarbeiten der sogenannten Fürstenzimmer. Von den Brunnen ist vorerst nur der Augustus-Brunnen erschienen. Außerdem enthalten diese Hefte einige sehr schöne Eisenarbeiten, theils in Kirchen-, theils im Privatbesitz, einen Plafond aus dem Schlosse Kirchheim, einen Thürkopfer aus Prence und einen Altar und das Chorgesüßel in der Kirche St. Ulrich. Von den berühmten Augsburger Gitter-Arbeiten ist bis jetzt nichts gegeben.

An Augsburg schließt sich zunächst die ehemalige freie Reichsstadt Rothenburg a. d. Tauber, wegen ihrer schönen Lage sehr bekannt und in der neuesten Zeit viel besucht. Und in der That schließt diese Stadt wegen ihrer malerischen Prospekt im Inneren und Aeußeren und ihrer einzelnen Kunstwerke an Nürnberg würdig sich an, wenn das Einzelne auch nicht mit solcher künstlerischen Vollendung durchgebildet ist, wie in Nürnberg. Die vier Hefte, welche

dieser Stadt gewidmet und von dem Zeichenlehrer Georg Graef bearbeitet sind, geben eine wohl erschöpfende Darstellung alles dessen, was von interessanten Gegenständen der Renaissance in Rothenburg noch vorhanden ist. Es ist freilich nur noch ein kleiner Rest von dem, was Rothenburg früher besaß. Diese Stadt ist eben, wie die meisten anderen Mittelpunkte alter Kunstthätigkeit, von Liebhabern und Händlern so stark geplündert worden, daß sie jetzt eigentlich nur noch besitzt, was nicht fortgeführt werden konnte. Graef hat in sicherer guter Art der Zeichnung das Rathhaus, einige Privathäuser, einen öffentlichen Brunnen, einige Portale und Erker, dann Möbel, vortreffliche Schmiedearbeiten, Lesen u. A. zur Anschauung gebracht. — Es wäre sehr zu wünschen, daß derselbe Verfasser an diese die Denkmäler der Renaissance behandelnden vier Hefen noch einige weitere schließen möchte, welche die in Rothenburg vorhandenen Denkmäler der gothischen Kunst in gleicher Weise darstellen. Wir hätten dann eine erschöpfende Monographie über Rothenburg, diese Stadt, welche jetzt in den weitesten Kreisen des lebhaftesten Interesse's sich erfreut.

An Rothenburg schließen sich zunächst zwei Hefen, welche das benachbarte Wertheim behandeln und von demselben Verfasser bearbeitet sind. Sie stellen die schönsten Grabmäler in und an der Kirche, einige Einzelheiten von Schloß, einen Schrank u. A. dar.

Ueber die Schätze der ehemaligen Reichsstadt Ulm sind bisher drei von Leopold Thever bearbeitete und mit Beiträgen von J. Cades ausgestattete Hefen erschienen, welche Thüren und Plafonds aus einem dortigen Patrizierhause, dem Ehinger Hofe, sowie Ansichten und Details aus dem Cameralamt, der Dreifaltigkeitskirche und dem Künstler enthalten. Die Aufnahme eines der prächtigen Seitenportale des letzteren liegt diesem Aufsatz als Probe bei.

Von München ist erst ein Heft erschienen, welches Einzelheiten von der Residenz und einige Möbel im National-Museum enthält. Bei dem großen Reichthum dieser Stadt an Arbeiten aus der Zeit der Renaissance und dem hohen Werthe derselben wäre eine baldige Fortsetzung dieser Publikation ganz besonders erwünscht.

Landshut ist mit sechs ebenfalls von G. Graef bearbeiteten Heften abgeschlossen, welche Einzelheiten, Thüren, Plafonds, Lesen, Kamine, ornamentale Malereien, sowie Nischen auf der Traudenz, in der sogenannten Neuen Residenz, u. A. enthalten.

Das weltbekannte Schloß Heidelberg ist von J. Eßwein in drei Heften ziemlich eingehend dargestellt.

Das benachbarte Baden-Baden ist von Leopold Gmelin in vier Heften erschöpfend behandelt, indem das Schloß, der reizende fogenannte Dagoberts-Thurm, im Gauzen und in ihren interessantesten Einzelheiten dargestellt sind.

Von Mainz sind bisher zwei Hefen, bearbeitet von Dhaus, erschienen. Dieselben enthalten einige Grabmäler von Bischöfen und Domherren im Dom, die herrlichen Chorstühle, jetzt in einer Kapelle des Doms, Einzelheiten von Privathäusern, einen Schrank, den bekannten interessanten Marktbrunnen u. A.

Unter den norddeutschen Städten nimmt Köln mit seiner nächsten Umgebung die erste Stelle ein. Es ist in zehn Heften, bearbeitet von G. Heuser, bereits abgeschlossen. Die kölnische Renaissance trägt einen wesentlich anderen Charakter als ihre süddeutsche Schwester; sie schließt sich schon mehr an die holländische Kunstweise an. Dargestellt sind einige Möbel aus der Kirche St. Columba, einige Schränke profanen Gebrauchs im Museum, einige Glasgemälde dafelbst, ein Grabmal, ein Haus-Altar, eine Orgel, mehrere Kamine, verschiedene Steingutkrüge, ein Sakramentshäuschen, eiserne Gitter, mehrere Privathäuser, Treppengeländer, das interessante Taufbecken in St. Marien auf dem Capitol u. A. Besondere Sorgfalt ist mit vollem Recht auf die berühmte Vorhalle des Rathhauses verwendet. An Arbeiten des Renaissance-Stils im Dom ist ein Kruzifixchen, ein kleiner Altar aus verguldeter Bronze, ein Epitaph, ein Grabmal u. A. dargestellt. Auch sind mancherlei Gegenstände, Schränke, Tische, Krüge, silberne Gefäße, Glasgemälde, zum Theil freilich nicht Kölner Ursprungs, dargestellt, welche die kunstgewerbliche Ausstellung zu Köln im Jahre 1876 schmückten. Erwünscht wäre eine größere Anzahl von Schränken und Krügen gewesen; die mannigfaltigen Formen derselben sind von großem Interesse.

Die Denkmäler der Renaissance in Dresden haben Naumann, Dreher und Rödel in fünf Hefen dargestellt. Das Schloß mit seinem reichen Ornamentens Schmuck an Portalen, Giebeln, Plafonds &c., mit seinen eisernen Thüren und bronzenen Säulen ist sehr eingehend behandelt. Ferner Privathäuser mit ihren Erfern und Hausthüren, letztere in der für Sachsen charakteristischen Form mit Nischen zu beiden Seiten, mehrere Grabmäler, dann einige sehr schöne Stühle und eiserne Geräthschaften im historischen Museum u. A.

Die beiden Zwickau behandelnden Hefen enthalten mehrere schöne Kanzeln und ein Taufbecken, ein Rathsherrengestühl, mehrere Privathäuser und deren Details, einige Kronleuchter aus Messing und verschiedene Schmiedearbeiten.

Die beiden der Stadt Brieg gewidmeten Hefen enthalten eine eingehende Darstellung des ornamental sehr reich ausgebildeten ehemaligen Pfaffen-Schlosses, des Rathhauses, einiger Privathäuser und einige sehr schöne Eisengitter.

Die drei Hefen mit Darstellungen aus Braunschweig enthalten Aufnahmen des Neustädtischen Rathhauses, des Gewandhauses und einiger Privathäuser. Besondere Aufmerksamkeit ist mit vollem Rechte dem Holzbau gewidmet.

Aus Hannover sind zwei Hefen mit Privathäusern und deren Einzelheiten, Grabmäler, zwei Schränke, von denen einer Kölner Arbeit ist und eigentlich nicht in diese Abtheilung gehört, eiserne Gitter und ein silberner Pösal dargestellt.

Die beiden Hefen Münden geben Darstellungen des Schlosses, des Rathhauses und einiger Privathäuser, auch einiger Grabmäler und eines Kreuzleuchters aus Messing.

Münster ist in sechs Hefen dargestellt. Sie enthalten eine große Anzahl Privathäuser mit ihren Details und innerem Ausbau (Plafonds, Wendeltreppen), dann Rödel (Bettstellen und Schränke), ferner ein Kirchenportal, einen Altar, Chorstühle und auch Einzelheiten der Stadtbefestigung, ein Gebiet der Architektur, welches in den anderen Abtheilungen gänzlich vernachlässigt worden ist.

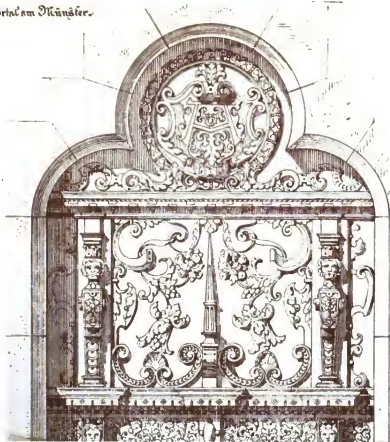
Zum Schluß wären noch einige Städte der deutschen Schweiz (Basel, Zürich, Luzern) zu erwähnen, welche gerade eine Anzahl der schönsten und interessantesten Beispiele von Gegenständen der inneren Ausstattang aufzuweisen haben.

Trotz dieses großen, hier nur skizzenhaft angedeuteten Reichthums von bereits gebotenen Gegenständen der mannigfachen Art aus allen Theilen Deutschlands vermiffen wir doch noch schmerzlich die Vertretung einiger der interessantesten und an betreffenden Denkmälern reichsten Städte, wie Danzig, Frankfurt, Lübeck &c. Möge darauf in den noch folgenden Hefen die gebührende Rücksicht genommen werden!

H. Vergau.



111.
Zeitportal am Münster.





SALVEMINI.



Bafchantin.

Marmorfigur des Berliner Museums.

Mit Illustrationen.



Sater, nach Krugger's Original.
Marmorrelief der Sammlung Nebma in Wien.

Wiederholt ist in diesen Blättern und mit rühmender Anerkennung des großen Aufschwunges gedacht worden, welchen die Verwaltung des Berliner Museums im Laufe der letzten Jahre genommen hat. Höchst erfreulicher Weise ist er auch den Antikenabtheilungen des Museums zu Gute gekommen. Ihr jüngster Zuwachs, so weit er bis jetzt zu übersehen ist, läßt sich freilich mit den glänzenden Bereicherungen des Münzabinetts, der Gemälbegalerie, der Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen noch nicht in eine Linie stellen, da ja Erwerbungen von Antiken mit immer größeren Schwierigkeiten verbunden und auf außerordentliche Gelegenheiten angewiesen sind. Aber an allerhand vortheilhaft zusammenwirkenden Bemühungen, an vielfachen günstigen Ergebnissen hat es auch in diesem Theile der großen Anstalt, welcher die Entwicklung des deutschen Reiches neue Bahnen und höhere Ziele anweist, keineswegs gefehlt. Eine schöne Marmorstatue namentlich, welche vom Bildhauer Spieß in Rom im Frühling 1874 erworben wurde, zählt ohne Frage zu den besten Stücken der ganzen Sammlung. Ihr künstlerischer Werth würde sicherlich schon längst allgemeiner bekannt sein, wenn sie nicht seit ihrer Ankunft aus dem Säben einem unerwartet langen Acclimatisationsprozeß in den Magazinen des Museums unterlegen wäre und erst vor kurzem, in einem Parterresaal des alten Museums, schickliche Aufstellung gefunden hätte. Eine wohlgelungene Radirung dieses Heftes, die sie zum ersten Male reproducirt und die an diesem Orte nicht mehr als einiger thatsächlicher Notigen zur Erläuterung bedarf, wird ihr nun um so rascher das Interesse weiterer Kreise sichern. Das Blatt, nach einem

aus Rom stammenden Gipsabgüsse der Statue gezeichnet, ist eine treffliche Erstlingsarbeit L. Michalek's, eines jungen Künstlers der Wiener Akademie, der seine erste Ausbildung der Schule Professor Griepentler's dankt und sich gegenwärtig im Atelier L. Jacoby's ausschließlich dem Fache des Kupferstiches widmet.

Die Figur ist etwas unter Lebensgröße gearbeitet und misst gegenwärtig 1,21 Meter in der Höhe. Als sie zum Vorschein kam, war sie, von ihrem sonstigen fragmentarischen Zustande abgesehen, gespalten quer durch den untern Stamm und oberhalb des Knöchels durch den rechten Fuß, der außerdem in der Beuge der Fehen gebrochen war; von der Plinthe fehlte der größte vordere Theil. Diese Stücke sind dann in Rom, wohl im Atelier des Bildhauers Spieß, so wie man jetzt sieht zusammengefügt und die Plinthe ergänzt worden: im Wesentlichen richtig, namentlich was die überlehrende Haltung der Gestalt betrifft, die sich so durch die intakte Unterfläche des hinreichend groß erhaltenen Plinthenstücks ergab. Diese erste Ergänzung, die nur die Figur standfähig machen sollte, ist später in Berlin durch Bildhauer Eduard Lürßen geschickt vervollständigt worden, indem die Figur hier einen neuen linken Fuß, ein Stück der rechten Schulter sowie den sicher zugehörigen, wenn auch nicht unmittelbar anschließenden, linken Oberarm wieder angefügt erhielt, wobei auch der ursprüngliche Lauf der Gewandfalten über dem Leibe und den Schenkeln, der in dem Gypsabguss (und danach auch in der Radirung) durch manche ausgedrochene Stellen etwas beeinträchtigt ist, sorgsam wiederhergestellt wurde. Weiter zu gehen mit dem Versuche einer Ergänzung, scheint vorderhand ausgegeben zu sein, und für das Original gewiß mit Recht. Am ehesten ausführbar und vorthellhaft wäre er noch gewesen für die verstoßenen Enden des Gewandbausches über der rechten Hüfte und des Gewandzipfels oberhalb des Stammes, deren gegenwärtiger zufälliger Kontur in allerhand Faden und Rissen unmöglich ruhig wirken kann.

Wuchs und Bau der Figur ist noch zarter und jugendlicher, als die Radirung zu vollem Ausdruck bringt. Es ist eine überaus geschmeidige, knospenhaft frische Gestalt, die mit allen Reizen natürlichster Anmuth sich bewegt und, wie im Genuss des eigenen Daseins, einen Ausdruck von Lebensfreude vergegenwärtigt, der uns in den ersten Stadien der Jugend am meisten entzückt. Das lose nur um die eine Schulter geschlungene Gewand, das sich zu dem graziösen Fluß der Glieder wie eine Begleitung zur Melodie verhält und dessen auseinanderschlagende Enden Theile des Rückens entfallen, der leichte tangende Schritt, die nachlässig loder am rechten Fuß hängende Sandale, das selbige Biegen und Rückwärtsneigen des Körpers verrathen die Balschantin. Es ist eine Mänade, ihrem Lebensalter nach etwa dem Hilde ähnlich, das dem Dichter der Bakchen vorshawebd, wenn er sie in volksthümlicher Kraft der Sprache einem jungen Füllen vergleicht, das sich in lustigen Springen auf der Weide tummelt. Gewiß nicht die Tänzerin eines Gelages oder irgend einer festlichen Lustbarkeit, sondern die ideale Gestalt einer Dienerin des wundererregenden Gottes, wie sie, tiefer und freier als alle schönen Anlässe des sätlichen Lebens, die Gestaltungskraft des Künstlers anregend, im Glauben des Volks und der Phantasie der Dichter lebt. Wie immer in den schönsten Beispielen aus der unendlichen Fülle dakischer Denkmäler, kam sicher auch hier der ideelle, ich möchte sagen visionäre Charakter der Mänade, welcher den natürlichen Anforderungen der darstellenden Kunst, namentlich der Plastik, so willkommen entgegenkam, vor Allem zur Geltung.

Mit dem Kopfe und den Armen fehlt der Bewegung leider die letzte Deutlichkeit, wie dem schönen Zusammenspiel der Formen der Abschluß und die Krone in dem Ausdruck des Gesichtes. Für die Haltung der Arme bleibt man auf Vermuthungen angewiesen. Aber unter allen Vorstellungen, welche hundertfache Analogieen ähnlicher, doch so weit ich sehe, nie vollkommen übereinstimmender Figuren der alten Kunst hervorrufen, ist wohl die natürlichste die, daß die schöne Tänzerin sich selbst Musik macht. Das Register der eigenthümlich dachischen Musikinstrumente ist kein großes. Es beschränkt sich, um Alles aufzuzählen, auf verschiedene Formen der Flöte, auf Handklappen, Schall-



Beden schlagende Bacchantin. Wachsrelief der Sammlung Weiden in Wien.

becken, das Tamburin, die ländliche Rohrflöte, die Syrinx, welche Pan bevorzugt, und die selten vorkommende bäuerliche Fußklapper (Strupezion), welche in dem beigegebenen Bilde eines Relieffragmentes der Sammlung Modena in Wien ein sitzender Satyr mit dem Fuße tritt. Die Haltung und Gebrauch dieser Instrumente nach Situation, Geschlecht und Alter der Bacchanten überhaupt typisch ist, so lassen sich nur einige derselben für eine Mänade voraussetzen. Da Cymbeln bereits an dem Baumstamme, der den Stand der Figur sichert, angebracht sind, könnten nur Handklappen, Doppelflöten oder ein Tamburin in Frage kommen. Dabei wäre für eine Restauration maßgebend, daß der linke Arm nach der Muskulatur seiner oberen Theile gestreckt sein muß oder nur sehr wenig im Ellenbogen gebeugt gewesen sein kann, und daß an der linken Brust der

Rest einer aufrecht stehenden cylindrischen, jetzt aber abgebrochenen Verbindungsstütze erhalten ist. Die Richtigkeit einer bestimmten Vermuthung kann hier allein die künstlerische Probe einer wirklichen Ergänzung erweisen — ein Thema zu einer Preisaufgabe für eine akademische Bildhauerschule, wie es willkommener und nutzbringender nicht leicht zu denken wäre.

Wichtig wäre, über den Fundort der Statue etwas Näheres zu wissen; doch habe ich nur das Allgemeine in Erfahrung bringen können, daß sie von römischer Herkunft ist. Schwerlich ist sie aber in Rom selbst gearbeitet oder doch keinesfalls von anderer als griechischer Hand. Die Anlage aller Hauptformen ist mit großer Sicherheit ausgeführt, im Stil der besten Arbeiten des vierten Jahrhunderts, die überhaupt den Formenschatz der ganzen balkhischen Kunst des Alterthums beherrschen. Der Charakter der rechten Seite erinnert im Profil einigermaßen an eine Figur von der Nise-Balustrade der attischen Akropolis, ohne indessen die individuelle Feinsche und Feinheit dieser Arbeiten in den Details zu erreichen. Nach dem Gypsabguss kann man die Vorstellung eines griechischen Originals gewinnen. Der Eindruck des Marmors, der mir als eine feinkörnige parische Qualität bezeichnet wurde, reducirt diese Vorstellung etwas, vielleicht nur zufälliger Weise, da die Oberfläche überhaupt und namentlich auf der linken Seite der Gestalt nicht überall in ursprünglicher Reinheit erhalten zu sein scheint.

Otto Penndorf.



Die Gesellschaft der Dilettanti in London.

Von Adolf Michaelis.

III.

Die Publikationen der Gesellschaft.



ei der Gründung der Gesellschaft der Dilettanti waren fast alle Mitglieder junge Männer, erst kürzlich von ihrer italienischen Bildungsreise heimgekehrt. Es ist begreiflich, daß sie sich längere Zeit an den geselligen Freuden des Vereins genügen ließen und darüber fast vergaßen, daß er auch für ernstere Zwecke gestiftet worden war. Das Sammeln konnte wohl dem Einzelnen eine edle Beschäftigung gewähren, die Gesellschaft als Ganzes aber hatte daran keinen Theil, und die wenigen Anläufe in der Richtung auf eine Kunstakademie oder ein Kunstmuseum führten, wie wir sahen, nicht zum Ziele. Je mehr nun aber die Mitglieder heranreiften, zum großen Theil erprobt in den Kämpfen des öffentlichen Lebens oder in den Mühen verantwortlicher Staatsämter, desto lebhafter mußte sich bei ihnen das Bedürfnis herausstellen, daß von der Gesellschaft auch höhere Aufgaben ergriffen und gelöst würden. Hierzu bedurfte es der passenden Wahl solcher Aufgaben, der geeigneten ausführenden Kräfte und der nöthigen Geldmittel.

An Letzteren fehlte es nicht. Die Gesellschaft war von Anfang an höchst erfindertisch gewesen, Mittel und Wege zur Vergrößerung ihres Vermögens zu erfinden. Auf eine Anzahl solcher Geldquellen haben wir bereits hingewiesen: die Ueberschüsse vom Gelde für die Mahlzeiten, die Strafzettel für unentschuldigtes Ausbleiben, das Gesichtsgeld u. s. w. Die Spekulation bei dem Brückenbau in Westminster und der vortheilhafte Verkauf des erworbenen Bauplatzes trugen den Charakter außerordentlicher Einnahmen. Eine verunglückte Spekulation war das Ausleihen einer Summe von 250 Guineen an ein Mitglied der Gesellschaft; als dies nach fünfzig Jahren starb, war das Geld noch nicht abbezahlt, und man sah sich bald genöthigt, auf eine Vertreibung zu verzichten. Ein anderes Mitglied vermachte dem Verein 500 L. St. Besonders reichhaltig war die Liste der Strafzettel. Wer die Wahl zum Präsidenten oder zum Großmeister ablehnte, zahlte eine, beziehungsweise eine halbe Guinee; wer ein Mitglied vorgeschlagen hatte, das bei den nächsten sechs Versammlungen nicht erschien, drei Guineen; wer einen Antrag stellte, der keine Unterstützung fand, eine halbe Guinee u. s. w. Das Eintrittsgeld belief sich lange auf eine bis fünf Guineen, selten ward mehr gezahlt. Erst im Jahre 1821 ward es auf zwanzig Guineen erhöht, wofür allerdings dem neu eintretenden Mitgliede ein Exemplar aller noch vorhandenen Gesellschaftspublikationen zulam. Endlich bestand eine sehr ergle-

dige Einnahmequelle in der Verpflichtung jedes Mitgliedes, bei jeglicher Erhöhung seines regelmäßigen Einkommens ein halbes Procent der jährlichen Mehreinnahme einzuzahlen, oder sich ein für allemal mit einer Pauschsumme von 10 L. St. loszukaufen. Dreißig Jahre lang ist über diese Einkommensteuer ein Buch geführt worden, welches allerlei interessante Einblicke gewährt. So gewinnen wir die beruhigende Kunde, daß Lord Widdleser und Sir Francis Dashwood, deren starker Durst Hor. Walpole zu seinen unliebsamen Bemerkungen veranlaßte, bald in den Hafen der Ehe eingelaufen sind; der Eine hatte dabei eine jährliche Mehreinnahme von 4000 L. St. mit zwanzig, der Andere die seinige mit zehn Guineen zu versteuern. Lord Grosvenor begnügt sich mit einer Mitgliß von 1000 L. St. und einer Steuer von 5 Guineen; bekannlich ist seine Familie heutzutage von allen reichen die reichste. Minder ergiebig erweisen sich Erbschaften. Größere Steuerposten liefert dagegen Verleihungen von Aemtern. Lord Sandwich ging 1778 als außerordentlicher Gesandter zum Racher Congress und zahlte dafür die hohe Summe von 21 L. St.; die Ernennung eines Mitgliedes zum Marineminister dringt der Gesellschaft zehn bis elf Guineen ein. Ja selbst die Verleihung des Ehrenpostens eines Gerichtsherrn (Recorder) von Huntingdon oder von Godmanchester — mit dem ersteren war eine jährliche Einnahme von 2 L. St. verbunden — wird wohl mehr scherzhaft als gewissenhaft mit 2⁷/₈, beziehungsweise 3⁷/₈ Pence honorirt. Als der Herzog von Bedford den Hofendamborden erhält, zahlt er 13 Sh. 4 P., der Herzog von Buccleuch für den schottischen Distelorden „16 Sh. 8 P. Schottisch“, während die bloße Standeserhöhung ohne vermehrte Einnahme mehrfach mit einem Schmerzensgelde von 6 Pence gedüßt wird.

Unter solchen Umständen wuchs die Kasse der Gesellschaft rasch an. Im Jahre 1741 verfügte sie erst über das bescheidene Kapital von 47 L. 8 Sh. 8 P.; zwei Jahre später belief sich dieses bereits auf mehr als 321 L.; in den folgenden Jahren stieg es auf 352, 522, 602; im Jahre 1757 hatte es sich auf 1700, im Jahre 1764 auf mehr als 5000 L. St. gehoben. Alles was bis dahin auf wissenschaftliche Unternehmungen verwandt worden war, beschränkte sich auf 20 Guineen Subskription für Stuart's und Revett's Werk über Athen. Es stand ja jene Bestimmung im Wege, nach welcher der ganze Reservefonds für den Bau eines Gesellschaftshauses aufgespart und bei schwerer Strafe durchaus nicht anders verwandt werden sollte. Man meint aber den Kampf zweier Strömungen in der Gesellschaft zu verspüren. Die Einen wollten nur die gesellige Seite des Vereins pflegen und hielten sich dazu auf jenen Beschluß; die Anderen wünschten höhere Ziele zu fördern. Noch im Jahre 1761 fiel der Antrag auf Errichtung eines Museums von Gypsabgüssen um jener Bestimmung willen zu Boden. Erst in einem der nächstfolgenden Jahre ward neben dem Neubau als zweite mögliche Verwendung der aufgesparten Gelder die Entsendung geeigneter Personen in den Orient aufgestellt, „behufs Erforschung der Zustände jener Länder im Alterthum und Beobachtungen über ihre noch erhaltenen Monumente.“

Dieser denkwürdige Beschluß, neben welchem die Bemühungen um ein Vereinshaus nur noch kurze Zeit fortbestanden, bezeichnet den Sieg der edleren Tendenzen; er ist die Grundlage für alle jene wichtigen Unternehmungen geworden, welche das Hauptverdienst der Gesellschaft ausmachen. Um ihn zu verstehen, muß man ein wenig zurückgreifen. Im Jahre 1751 hatte der bereits erwähnte Ministerresident in Venedig, Sir James Gray, zwei Männer zu Mitgliedern vorgeschlagen, welche nach längerem Aufenthalt in Rom nunmehr soeben eine Reise nach Athen angetreten hatten. Es waren der Maler James

Stuart und der Architekt Nicholas Revett. In Rom waren sie mit Bretteingham und Hamilton befreundet gewesen, und dem lebhaften, in Plänen schwelgenden Sinn des Letzteren war der Gedanke einer wissenschaftlichen Erforschung Griechenlands entsprungen, dessen Ausführung er dann den beiden Freunden überließ. Ein vorläufiges Programm war ausgegeben worden und hatte die Zustimmung der Gesellschaft der Dilettanti erhalten. Mehrere Jahre haben Stuart und Revett, zum Theil unter Fährlichkeiten, welche den Stoff zu novellistischer Behandlung geliefert haben, die Denkmäler Athens gemessen, aufgenommen, gezeichnet, wobei Revett die Architektur, Stuart die Skulptur zufiel. Ihren mühsamen Arbeiten verdankt die Welt die erste Anschauung griechischer Kunst, und zwar gleich in ihren edelsten Erzeugnissen, den Meisterwerken der Perikleischen Epoche. Aber ihre eigenen Mittel würden nicht gereicht haben, das langwierige Werk zu vollenden; das ward nur möglich durch die Freigiebigkeit einiger reisenden Kunstfreunde, unter denen James Dawkins die erste Stelle einnimmt, aber auch die Lords Charlemont und Malton (später Marquis von Rockingham) dankbare Erwähnung verdienen. Dawkins selbst und Robert Wood machten sich um die gleiche Zeit einen berühmten Namen durch ihre Erforschung der Ruinen von Palmyra; Charlemont hatte in seiner Begleitung den Zeichner Dalton, welchem wir ebenfalls für manches wichtige Blatt Dank wissen. Alle diese Männer, ganz erfüllt von den Eindrücken der griechischen Länder und ihrer Kunstschätze, lehrten in den fünfziger Jahren heim und traten der Gesellschaft der Dilettanti bei. Kein Wunder, wenn sie an den fröhlichen Gelagen derselben allein kein Genüge fanden. Wood ließ sein Prachtwerk über Palmyra erscheinen (1753), Stuart und Revett gaben den ersten Band ihrer „Alterthümer von Athen“ heraus (1762), Lord Anson hatte schon früher seine Reise um die Welt beschrieben. Aus solcher Thätigkeit einzelner Mitglieder der Gesellschaft heraus entstand der Gedanke, mit den Mitteln der Gesellschaft eine Expedition auszurüsten, welche das von Stuart und Revett begonnene Werk weiter führen sollte. Es mochte dabei auch die Erwägung mitspielen, daß der allmählich etwas träge gewordene Stuart die Fortsetzung seines Werkes nur sehr lässig betrieb. Revett war darüber ungeduldig geworden und hatte ihm, um nicht für ewig an den zaubernden Genossen gebunden zu sein, seinen Antheil am Material käuflich abgetreten. Somit war für das athenische Werk wenig zu hoffen, Revett's energischerer Kraft stand dagegen zur Verfügung.

Im März des Jahres 1764 ward der Antrag gestellt, eine Summe von höchstens 2000 L. St. für eine Expedition in die Levante zu bestimmen; in der Aprilversammlung ward er angenommen, und im Mai waren bereits die geeigneten Männer gefunden. Der gelehrte junge Oxfordler Hellenist Richard Chandler, welcher durch die im vorigen Jahre erfolgte Prachtpublication der Oxforder Antiken die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hatte, sollte die Leitung übernehmen, der bereits bewährte Nicholas Revett die architektonischen Aufnahmen besorgen; für die Zeichnung der Skulpturen ward ein trefflicher junger Künstler, William Pars, gewonnen, ein Mann, der an Talent und Genauigkeit Stuart weit übertraf. Wood als erfahrener Sachverständiger entwarf die Instruktionen; eine Kommitteion, deren Vorsitz Lord Charlemont führte und in welcher außer Stuart auch die Hauptortsführer der Gesellschaft saßen, redigirte sie. Als Reiseziel ward Smyrna nebst der in acht bis zehn Tagereisen erreichbaren Umgegend hingestellt. Die jährlichen Gesamtkosten veranschlagte man auf 800 L. St. Revett sollte ein Honorar von 100, Pars eines von 80 L. St. jährlich erhalten, Chandler scheint darauf verzichtet zu haben. Alle Aufnahmen, Zeichnungen, Tagebücher sollten Eigenthum der Gesellschaft werden.

Bereits im Juni 1764 ging die kleine Expedition unter Seget, um nach fast drittehalb Jahren (Nov. 1766) heimzukehren. Nach zwei Seiten hin war der Voranschlag überschritten. Die Kosten beliefen sich auf beinahe 2500 L. St.; ebenso waren aber auch die Reiseziele beträchtlich erweitert worden. Statt der näheren Umgebung Smyrna's hatten die Abgesandten die ganze Westküste Kleinasien's, von Troia bis nach Karien, und überdies nicht wenige Plätze im Binnenlande besucht; überdies hatten sie auf der Rückreise längere Zeit in Griechenland verweilt, in Athen äußerst werthvolle Nachträge zu Stuart's und Nevett's früheren Arbeiten gesammelt, und endlich eine größere Anzahl peloponnesischer Dertlichkeiten zum erstenmale bereist. Somit durfte die Gesellschaft mit der Ausführung ihres Auftrages höchlich zufrieden sein; ein reiches neues Material war in ihren Besitz gelangt. Jetzt galt es, dasselbe zu verwertthen. Nevett und Pars begaben sich ohne Verzug an's Werk, und bereits im Jahre 1769 konnte, mit einem weiteren Aufwande von beinahe 600 L. St., die erste Publikation der Gesellschaft erscheinen, der stattliche erste Band der „Alterthümer von Jonien.“ Drei bedeutende Tempelruinen ionischer Städte aus verschiedenen Epochen und die Reste des karischen Labranda bildeten den reichen Inhalt, von Chandler durch gelehrte Erläuterungen eingeleitet. Der Apollontempel bei Milet, ein historisch höchwichtiger Bau, war einst eines der glänzendsten Heiligthümer jener ganzen Küste gewesen; der Athentempel zu Priene, von Alexander dem Großen gewidmet, galt als heiliger Mittelpunkt der ionischen Zwölfstadt; der Dionysostempel von Teos war das Hauptheiligthum jener wandernden Schauspielergilden, welche in den letzten vorchristlichen Jahrhunderten die griechische Welt weit und breit durchzogen. Was die Expedition an Inschriften zum Vorschein gebracht hatte, erschien fünf Jahre später von Chandler in einem besonderen Werke herausgegeben und erklärt; in den nächsten beiden Jahren folgten die zwei Bände von Chandler's Reisebeschreibung. Alle diese Bücher waren den Dilettanti gewidmet, welche jeden Band des Reisewerkes mit 25 Guineen honorirten. Sämmtliche Publikationen trugen nicht wenig zum Ruhme der Gesellschaft bei.

Während Nevett an dem zweiten Bande der ionischen Alterthümer thätig war, starb Stuart (1788). Dem zweiten Bande des athenischen Werkes fehlten noch einige Tafeln zur Vollendung, namentlich eine Bearbeitung der Propyläen. Hier trat nun die Gesellschaft ein. Nicht nur, daß sie die Plänen durch eine Anzahl von Ausnahmen und Zeichnungen von Nevett und Pars, die sich in ihrem Besitze befanden, ergänzte, sondern sie übernahm auch die Stichkosten im Betrage von fast 250 L. St. So konnte der Band, der bereits die Jahreszahl 1787 trug, endlich im Jahre 1790 an's Licht treten. Der Herausgabe des dritten Bandes, welche der Architekt Willey Reveley besorgte (1794), blieb die Gesellschaft der Dilettanti fern. Dagegen erschien wenig später (1797) als erwünschteste Ergänzung der zweite Band von Nevett's ionischen Alterthümern. Dem Titel nicht völlig entsprechend, betraf ein großer Theil der Tafeln Bauten des europäischen Griechenlands, die weltberühmten Ruinen zu Megina, Sunion und Nemea und die spärlichen Reste des großen eleusinischen Mysterientempels. Nur die zweite Hälfte lieferte eine Nachlese zu den kleinasiatischen Bauwerken, zumeist in Jonien und Karien. Die Kosten der Publikation waren sehr hoch, sie beliefen sich auf mindestens das Vierfache der Kosten des ersten Bandes und kamen ungefähr den Ausgaben für die Expedition selbst gleich. Woran das lag, vermag ich nicht anzugeben, die Gesellschaft war aber in der glücklichen Lage, sich durch dergleichen Erwägungen nicht stören zu lassen, da im Jahre 1794, nachdem bereits mehr als die Hälfte jener Kosten bezahlt worden war, doch noch die stattliche Summe

von über 7700 L. St. im Reservefonds verblieb! Revett ward mit einem Exemplare der Gesellschaftspublikationen beschenkt. Die gesammten Originalzeichnungen von Revett und Pash übergab die Gesellschaft noch im gleichen Jahre zur Aufbewahrung dem Britischen Museum, in dessen Kupferstich-Kabinet sie seitdem sorgfältig behütet werden. Derselben öffentlichen Anstalt waren bereits früher die Inschriften und sonstigen Originale, welche die Gesellschaft besaß, überwiesen worden.

Der durch die Publikationen der Gesellschaft oder einzelner ihrer Mitglieder neu erschlossene Einblick in die Musterwerke des griechischen Baustiles mußte auch in der Praxis seinen Wiederhall finden. Namentlich waren es wiederum Einzelne unter den Dilettanti, welche dem „athenischen Stuari“ oder Revett Bauten auftrugen, in denen die griechische Architektur eine Renaissance feiern sollte. Hierdurch ward der Widerspruch anderer Architekten gereizt. Der Erbauer von Somerset-House, der Ritter William Chambers, Generalinspektor der königlichen Bauten und besonderer Betreuer chinesischer Gartenanlagen, benutzte jede Gelegenheit, um sich gegen die drohende Invasion der griechischen Architektur und gegen ihre „Nachbeter“ zu ereifern. Seine Angriffe gegen die angeblich unsolide Konstruktion der antiken Bauten und ihre schlechten Proportionen, seine Andeutung, daß dem Parthenon der Zusatz eines Thurmes wohlthun würde, und ähnliche Albernheiten verdienten kaum eine ernstliche Widerlegung. Wohl aber hätten gewisse Mitglieder der Gesellschaft die Warnung beherzigen sollen, wie übel es ist, seine Blicke von vorn herein gegen alles Neue zu verschließen.

Als der kostspielige zweite Band der „Alterthümer von Jonien“ erschienen war, belief sich das Vermögen der Gesellschaft nicht desto weniger auf etwa 8—9000 L. St. Die Gedanken wandten sich somit ohne Verzug einem neuen Unternehmen zu, dessen Ausföhrung einer Publikationskommission übergeben ward, bestehend aus Sir Henry Englefield und den Herren Peach, Windham, Townley und Payne Knight. Letztere Beiden bildeten damals die eigentliche Seele des Vereins. Der Leser erinnert sich, daß sie unter den Sammlern einen hervorragenden Platz einnahmen. Ihr Urtheil in antiquarischen und ästhetischen Dingen galt als unbestreitbar. Und doch bot es in beiden Beziehungen Blößen genug. In ihren antiquarischen Anschauungen waren sie ganz abhängig von den durch und durch ungesunden Träumereien des „Ritters“ d'Hancarville, des Freundes und Berathers von Sir William Hamilton. In Townley's Hause hatte Hancarville sein Werk „Untersuchungen über Ursprung, Geist und Fortschritte der Künste in Griechenland“ (1785) vollendet, einen ungenießbaren Mischmasch mythisch-symbolischer Offendarungen und bodenloser Hypothesen, welcher Creuzer's „Symbolik“ den Boden zu bereiten geeignet war. Diese Alterweisheit hatte Townley mit vollen Zügen eingesogen, sie hatte auch Knight angesteckt. Letzterer war ein eifriger Schriftsteller. Ein müßes Buch über Priapos, welches durch seinen Inhalt starken Anstoß erregte, ein langweiliges Poem über die Landschaft, ein auf Grund Lucretz'scher Anschauungen das Christentum bekämpfendes Buch über „den Fortschritt der menschlichen Gesellschaft“, alle diese literarischen Sünden, deren sonst jede einzeln genügt hätte, den Verfasser in der guten englischen Gesellschaft unmöglich zu machen, ihm wurden sie nicht angerechnet, sondern vergessen über seiner „Analyse der Grundzüge des Geschmacks“ (1805). Als praktische Kunstkenner huldigten Townley und Knight sehr verschiedenen Grundzügen. Jener erblickte alles Heil in den römischen Sculpturen, dieser hielt Größe und Schönheit für unvereinbar und schätzte ausschließlich

griechische Bronzen und Münzen. Den Dilettanti blieb es überlassen, sich aus solchen Widersprüchen herauszufinden.

Auf den Plan der neuen Publikation wirkte dieser Gegensatz indessen nicht fördernd ein. Es galt nämlich, von der privaten Thätigkeit der Dilettanti durch eine Auswahl der besten von ihnen gesammelten Kunstwerke vor dem größeren Publikum öffentlich Zeugnis abzulegen. Townley hatte die Marmorwerke aufzusuchen, Knight die Bronzen. Selbstverständlich berücksichtigten sie am liebsten diejenigen Sammlungen, welche ihnen am vertrautesten waren, nämlich die eigenen. Jede dieser beiden Sammlungen feuerte drei- undzwanzig, alle übrigen zusammen nur sechzehn Stücke bei, darunter neun Antiken der Sammlung Gremont zu Petworth, und vier aus Lansdownehouse; war auch der Sammler selbst, Lord Lansdowne, kein Mitglied der Gesellschaft, so gehörte ihr doch der Erbe, der Graf von Wycombe, seit 1805 Marquis von Lansdowne, an. So mangelhaft nach dem Gesagten auch die Auswahl war, wenn es galt, die Menge englischer Antikensammlungen anschaulich zu machen, so stattdich war der Qualität nach diese Auslese von „Probestücken antiker Skulptur in Großbritannien“. Sie dem Publikum würdig vorzuführen, wurden keine Mühen und Kosten gespart. Die Herstellung der fünfundsiebzig Kupferplatten durch die ausgezeichnetsten Stecher nahm etwa zehn Jahre in Anspruch und erforderte einen Aufwand von ungefähr 2300 L. St. Durch einen vortheilhaften Vertrag mit zwei Verlegern gelang es aber, die Platten für 2100 L. St. an diese zu verkaufen, welche auch den Druck der Tafeln und des Textes übernahmen, wogegen ihnen die Gesellschaft sechzig Exemplare zum Buchhändlerpreise (15 Guineen) abkaufte. Das Resultat dieser Abmachung war, daß die glänzende Publikation der Gesellschaft nur wenig über 1200 L. St. gekostet hatte, wofür jedes Mitglied derselben sein Exemplar erhielt. Die Einleitung, welche einen Ueberblick über die Entwicklung der alten Kunst gab, und die Erläuterungen zu den einzelnen Bildwerken hatte Payne Knight verfaßt. Die Erläuterungen sind kurz und gut, und auch die Einleitung, so viel Bedenklisches sie auch enthält, ist als Ganzes genommen wohl das Beste, was er geschrieben hat (1809).

Der klassische Dilettantismus in England wollte sich mit diesem Buche ein Denkmal setzen; daß es in gewisser Weise sein Grabstein werden sollte, ahnte er nicht. Während noch an den Tafeln gestochen ward, legte einmal Townley in einer Sitzung einen Brief Lord Elgin's vor, in welchem dieser Mittheilungen über seine bisherigen Unternehmungen in Athen machte (Febr. 1803). Der Brief ward der vorhin genannten Publikationskommission zum Bericht überwiesen, wir erfahren aber nicht, wie dieser ausgefallen ist. Es läßt sich leicht denken. Denn als Lord Elgin drei Jahre später aus französischer Gefangenschaft endlich heimkehrte und seine zerstreuten Schätze mühsam sammelte, um sie nun seinen Landsleuten vorzuführen, da fand er keinen erditterteren und keinen blinderen Gegner als Payne Knight. Ehe dieser nur ein Stück von den Parthenonskulpturen gesehen, erklärte er, einem längst verjährten Irrthum Spon's folgend, die Siedelgruppen für römische Arbeiten aus der Zeit Hadrian's, und bei dieser Ansicht blieb er, ungewarnt durch Chambers' abschreckendes Beispiel, wohin blinder Eifer führen könne. Dem Weisfel folgte blindlings der ganze Schwarm der Dilettanti; die hartköpfige Opposition, welche die Augen gegen die bisher ungeahnte Herrlichkeit verschloß und die verbannten Götter Griechenlands fanatisch verfolgte, während ringsum in den Künstlerkreisen das neue Licht seine Strahlen zu verbreiten begann, wurzelte vor allem in jener Gesellschaft, in der man gewohnt war, einen untrüglichen Kunstareopag zu erblicken, und deren Verfahren daher

bis in die höchsten Kreise hinauf nachwirkte. Ihren Ausbruch fand diese Anschauung in der Einleitung zu der letzten Publikation der Gesellschaft, welcher Knight eine Stelle einverleibte des Inhalts, daß die Frieze und Metopen vom Parthenon bloße architektonische Skulpturen seien, ohne erheblichen Werth für die Erkenntniß von Pheidias' Kunstcharakter, von Arbeitern ausgeführt, die selbst in einem viel weniger kunstfinnigen Zeitalter kaum zu den Künstlern gerechnet worden wären. Von den Siebelfiguren schwieg er diesmal. Fast ein Jahrzehnt dauerte dieser Kampf der Dilettanti gegen Lord Elgin und seine Kunstwerke, deren Schicksal dadurch erheblich gefährdet ward, ja deren Verlust für England dadurch beinahe herbeigeführt worden wäre (Paris und München traten als Bewerber auf), wenn nicht in letzter Stunde Visconti's und vor Allem Canova's bewundernde Urtheile alle abschätigen Kritiken zum Schweigen gebracht hätten. Nur die Allerverbissensten wagten es, an Canova's Geschmack zu zweifeln; im Allgemeinen ward auf der ganzen Linie zum Rückzug geblasen, und Payne Knight selbst ließ sich, als er der Parlements-Kommission über den Werth der Elgin'schen Marmore seine Ansicht mittheilen sollte, zu einigen sauer süßen Bemerkungen herab ¹⁾.

Die Rolle, welche die Gesellschaft bei dieser ganzen Angelegenheit gespielt hatte, war wohl geeignet, ihr Ansehen erheblich zu schädigen; namentlich hatte Knight's Auctorität einen harten Stoß erlitten. Das beste Mittel, den übeln Eindruck zu verwischen, war eine eigene tüchtige Leistung. Hierzu reichte eine Fortsetzung der „Probefunde“ nicht aus, für welche sonst bereits in den letzten Jahren der Stich von Kupferplatten in Angriff genommen worden war; denn neben den Werken von Athen und Phigalia im Britischen Museum hatten die römischen Skulpturen der Privatgalerien schweren Stand. Man fuhr freilich auch hiermit fort, aber der Rezervefonds von 11,000 L. St. in reducirten dreiprocentigen Papieren, welche, abgesehen von allen Nebeneinnahmen der Gesellschaft, einen jährlichen Zinsertrag von ungefähr dreihundert L. St. verbürgten, schien auch noch ein weiteres Unternehmern zu gestatten. Anknüpfend an die ionische Expedition, beschloß man, von Neuem die architektonischen Ueberreste Griechenlands, und zwar vorwiegend der kleinasiatischen Landschaften untersuchen zu lassen. Im September 1811 wurden die von Lord Aberdeen aufgesetzten Instruktionen von der Kommission (Payne Knight gehörte nicht zu ihr) gebilligt. Wieder ward Smyrna als Hauptquartier und Mittelpunkt für die Operationen in Aussicht genommen; Samos und Sardes, sodann eine Gruppe von Städten des Räändrosthalcs, endlich Knidos und ein paar lytische Küstenplätze wurden der Beachtung empfohlen. An die Spitze der Expedition trat ein Mitglied der Gesellschaft, der in mehrfachen griechischen Reisen bereits bewährte William Bell, welchem zwei Architekten, Gandy und Bedford, unterstellt wurden. Die vorgezeichnete Reiseroute ward so weit wie möglich ausgeführt, und auch diesmal ein Aufenthalt in Afrika hinzugefügt, wo gerade damals eine äußerst rege Thätigkeit herrschte; es genügt an jene Gesellschaft zu erinnern, welcher man die Entdeckungen in Aegina und in Phigalia verdankte. Die Ausbeute war sehr ansehnlich, und vorzüglich durch die Genauigkeit der Aufnahmen werthvoll, aber die Kosten der nur anderthalbjährigen Expedition (freilich unter sehr ungünstigen Zeitverhältnissen, wo Werpapierc niedrig standen und Wechsel außerordentlich theuer waren) beliefen sich auch auf die enorme Summe von ungefähr 6500 L. St. (130,000 Mark)! Die

1) Ich habe diese Vorgänge in der Zeitschrift „Im neuen Reich“ 1877, I, Nr. 3 und 4 ausführlicher dargestellt, da in ihnen eine vollständige Revolution des Kunstgeschmacks am deutlichsten zum Ausdruck kommt.

Folge davon war, daß bald nachdem der Stich der mitgebrachten Zeichnungen begonnen hatte, das Kapital der Gesellschaft auf Papiere im Nominalwerthe von 3000 L. St. zusammenschmolzen war. Man mußte besichtigen, daß die Ergebnisse der theuren Expedition zu den Akten gelegt werden, wenigstens noch lange auf ihre Veröffentlichung wärden warten müssen.

Jetzt hieß es: hic Rhodus, hic salta. In dieser Lage konnte die Gesellschaft beweisen, ob sie noch auf der Höhe ihrer selbstgestellten Aufgaben stünde. Glänzend führte sie den Beweis. In demselben Jahre 1816, welches durch die Erwerbung der Elgin'schen Marmore für das Britische Museum diesen Streit wider die Dilettanti entschied, nahm die Gesellschaft einstimmig den Antrag ihres Sekretärs Sir Henry Englefield an, daß jedes Mitglied fünf Jahre lang einen außerordentlichen Beitrag von zehn Guineen zahlen solle, damit aus diesem „ionischen Fonds“ die Resultate der letzten Expedition so rasch wie möglich dem Publikum zugänglich gemacht werden könnten. Es ward es möglich, bereits im folgenden Jahre (1817) die „Anebrieten Alterthümer von Attika“ vollenden. Nicht bloß auf der Wichtigkeit der darin behandelten Bauwerke — es sind die Tempelgruppen zu Eleusis und zu Rhamnus, der Athenatempel vom Kap Sunion und eine Säulenhalle zu Thorikos — beruht die Bedeutung des Bandes, sondern fast in noch höherem Grade auf der genauen Beobachtung zahlreicher baulicher Details, die man früher über augensälligeren und anscheinend wichtigeren Erscheinungen übersehen hatte, und die doch so tiefe Blide in die kunstvolle und zweckmäßige Ausbildung der griechischen Architektur thun lassen. Das von Well und seinen Genossen gesammelte Material kam ferner einer neuen Bearbeitung des ersten Bandes der „Ionischen Alterthümer“ (1821) zu Statten, in welcher z. B. ein Kapitel über Samos ganz neu hinzukam. Nach langer Pause, erst im Jahre 1840, erschien auch der dritte Band der „Alterthümer von Jonien“ als letzte Frucht jener Mission. Die reiche Trümmerstätte von Knidos, dem alten Vorkort des dorischen Städtebundes, die imposanten Ruinen der karischen Binnenstadt Aphrodisias und die Ueberreste des lykischen Patara, als Hafenplatz der Hauptstadt Xanthos und wegen seines Apollonkultes berühmt, bildeten den Inhalt dieses Bandes.

Nachdem die Gesellschaft so mit bestem Erfolg bestrbt gewesen war, die Erinnerung an ihre Stellung zu den Elgin'schen Marmoren zu tilgen, und nachdem Payne Knight, dessen Empfindlichkeit die Gesellschaft sich verpflichtet halten mochte zu schonen, gestorben war, ward auch ein Versuch gemacht, Lord Elgin zu versöhnen, dessen Ehre und Interesse man früher so unverantwortlich mit Füßen getreten hatte. Im Jahre 1830, nach dem Tode Sir Thomas Lawrence's, ward William R. Hamilton Sekretär der Gesellschaft. Er hatte einst Lord Elgin nach Konstantinopel begleitet, hatte ihm die Künstler ausgesucht und diesen die Arbeit in Athen zugewiesen, hatte zugleich mit einem Theile der Elgin'schen Sculpturen Schiffbruch gelitten und deren Rettung durch Taucher geleitet, hatte in Rede und Schrift eifrig für Elgin, sein Verfahren, den Werth seiner Schätze Zeugniß abgelegt, hatte ihn in andern ärgerlichen Händeln vertreten, und überhaupt immer treu zu ihm gestanden. Er mochte hoffen, daß der geeignete Moment gekommen sei, die Streitart zu begraben, und schlug ohne Lord Elgin's Vorwissen diesen zum Mitgliede der Gesellschaft vor (Juni 1831), worauf die letztere bereitwillig und in den schmeichelhaftesten Ausdrücken einging. Allein Hamilton hatte sich doch getäuscht. Der fünfundsiechzigjährige Graf beand sich krank im Bade, als er das Schreiben erhielt. Er antwortete nicht sofort, dann aber höflich, doch entschieden ablehnend. „Niemand weiß genauer als Sie,“

schreibt er seinem alten Genossen, „daß die Beweggründe, welche mich zu meinen griechischen Unternehmungen veranlaßten, ausschließlich darauf gerichtet waren, für Großbritannien, und dadurch überhaupt für Europa, durch möglichst gründliche Kenntniß der Vortrefflichkeit griechischer Kunst die Mittel zur eigenen Vervollkommnung in Skulptur und Architektur zu sichern. Mein Erfolg in seinem ganzen großen Umfang wird nie aufhören, eine Quelle höchster Befriedigung für mich zu sein. Wenn man damals vor fünfundsiebenzig Jahren, als dieser Erfolg dem Publikum bekannt ward, oder später bei irgend einer schicklichen Gelegenheit geglaubt hätte, daß die gleiche Energie der Gesellschaft der Dilettanti nützlich werden könnte, so würde ich mich höchst glücklich geschätzt haben, allen in meinen Kräften stehenden Beistand zu leisten. Aber da es mit solchen Hoffnungen längst vorbei ist, besorge ich wirklich nicht für hochmüthig zu gelten, wenn ich die mir jetzt in dieser meiner ersten Stunde angetragene Ehre ablehne.“

Als Hamilton das Sekretariat übernahm, bestand das Gesellschaftsvermögen im Ganzen aus 3566 L. St. Es ward beschlossen, außer dem dritten Bande der „Alterthümer von Jonien“ auch den zweiten Band der „Probestücke antiker Skulptur in Großbritannien“, der längere Zeit ziemlich hat ruhen müssen, energischer zu fördern, wodurch freilich das Kapital in den nächsten Jahren arg zusammenschmolz. Ehe noch dies zweite Unternehmen zu Ende geführt war, ergab sich eine neue Gelegenheit für die Dilettanti, ihre Kunstliebe in klingender Münze zu bewähren. Im Frühjahr 1833 hatte der dänische Gelehrte Brøndsted dem Britischen Museum für tausend L. St. zwei unvergleichlich schöne Bronze-Reliefs, Stücke eines Prachtarnisches, zum Kauf angeboten. Nach der Angabe des Neapolitanischen Verkäufers sollten die Stücke an den Ufern des Flusses Siris gefunden worden sein, wo König Pyrrhos 250 die Römer besiegt hat. Brøndsted's hochfliegende Phantasie erblickte daher in jenen kostbaren Harnischfragmenten Ueberbleibsel von der Rüstung des epirrotischen Herrschers, welche in der Schlacht einer seiner Generale trug, der darin seinen Tod fand. Die höchst scharfsinnige Deduktion kann, nebenbei bemerkt, ein warnendes Beispiel sein, daß man bei so ungewissen Dingen nicht zu scharfsinnig sein soll, denn die Fundnotiz hat sich nachträglich als willkürliche Erfindung des schlauen Neapolitaners herausgestellt. Aber die Reliefs sind deshalb nicht weniger schön, und es erscheint heutzutage, wo das Britische Museum für einen einzigen Bronzeopf gelegentlich 6—7000 L. St. bezahlt hat, schier undegreiflich, daß es damals die verlangte Summe nicht aufbringen konnte. Da legte sich auf Hamilton's Betrieb die Gesellschaft der Dilettanti in's Mittel und eröffnete eine Subscription. Binnen kurzer Zeit waren 534 L. St. besammen, die reichliche Hälfte durch Beiträge von Vereinsmitgliedern; und für einen schließlichen Zuschuß von 200 L. St. gelangte das Museum in den Besitz des Schazes. Die Gesellschaft aber that noch ein Uebriges, kaufte Brøndsted auch noch die behufs einer Publikation bereits gestochenen Kupferplatten für 100 L. St. ab und veröffentlichte auf ihre Kosten die statliche Schrift des fremden Gelehrten: „Die Bronzen von Siris“ (1836). Zwei Jahre vorher hatte sie ihrem verdienten Mitgliede Sir William Bell, welchen sie von allen Abgaben befreit und zu ihrem „bevollmächtigten Residenten in Italien“ ernannt hatte, ein Ehrengeschenk von 200 L. St. anlässlich seines Buches über die „Topographie Roms und seiner Umgebung“ (1834) gemacht.

Im Jahre 1835 trat endlich nach mehr als vierteljahrhundertiger Vorbereitung der zweite Band der „Probestücke antiker Skulptur“ ans Licht. Die Herstellungskosten beliefen sich auf ungefähr 4000 L. St., das heißt also fast das Doppelte wie beim ersten Bande,

obchon dieser siebzehn Tafeln mehr enthielt und in der Ausführung der Kupfer, namentlich in der charakteristischen Wiedergabe der stilistischen Besonderheiten, sich sehr vorthheilhaft von der meistens etwas süßlichen Eleganz der neuen Stiche unterschied. Auch vermißt man die straffe Redaction des ersten Bandes. Dreißig von den zwei und fünfzig abgebildeten Sculpturen sind nicht weniger als sechzehn verschiedenen Sammlungen entlehnt (der Rest gehört dem Britischen Museum an), als ob es nur gegolten hätte möglichst vielen Sammlern ihr Recht widerfahren zu lassen, nicht aber möglichst schöne oder interessante Stücke auszuwählen. So zeigt sich denn auch hier, wie im Sammeln selbst, daß die Blüthezeit der an die Privatsammlungen sich anschließenden Bestrebungen oorüber war. Neben dem Kupferwerke des Britischen Museums, welches beispielsweise die ganzen zusammenhängenden Reihen der Parthenonskulpturen veröffentlichen konnte, nahm sich jenes Mosaik vereinzelter, hie und da zusammengelesener Kunstwerke recht ärmlich und altmöblich aus, trotz aller Pracht der Ausstattung. Und oollends blieben die beigegebenen Abhandlungen hinter allen zeitgemäßen Erwartungen zurück. Morritt's Einleitung ist ganz unbedeutend; zum Schluß eine bereits zweimal gedruckte Abhandlung Payne Knight's, ganz im Pancarville'schen Stile, zu wiederholen, war vollends ein Akt übel angebrachter Pietät. Was würde man sagen, wenn heutzutage jemand aus dem Nachlasse Creuzer's etwa einen fünften Band der Symbolik herausgeben oder wenn er nachgelassene Werke Panofka's ediren wollte?

Die zahlreichen Publikationen der Gesellschaft, bei sehr gesteigerten Kostenpreisen, hatten trotz dem „ionischen Fonds“ das Kapital nicht bloß aufgezehrt, sondern sogar ein Deficit von sechshundert L. St. zu Wege gebracht (1842). Wohl oder übel mußten stille Zeiten folgen. Die nächsten Jahre weisen gar keine oder ganz unbedeutende Ausgaben auf. Als jedoch im Herbst 1846 der Architekt J. C. Penrose nach Athen ging, um seine Beobachtungen über die sog. Curvaturen, d. h. die Abweichungen horizontaler Bauteile von der graden Linie, an den dortigen Tempeln mit möglichster Genauigkeit anzustellen, fand sich die Gesellschaft sogleich bereit, zunächst eine kleine pecuniäre Beihilfe zu gewähren. Als dann jene mit peinlichster Gewissenhaftigkeit durchgeführten Untersuchungen höchst überraschende Resultate geliefert und einen tiefen Einblick in die außerordentliche Freiheit künstlerischer Empfindung und die wunderbare Meisterschaft der Technik, welche sich in jenen Bauten offenkundig, erschlossen hatten, wurden auch weiter die Mittel beschafft, um Penrose's klassische „Untersuchungen über die Principien der athenischen Architektur“ in würdiger Weise zu publiciren (1851). Die Kosten beliefen sich auf ungefähr 1300 L. St. Neun Jahre später gab die Gesellschaft eine Arbeit des hochverdienten Architekten G. A. Codereil heraus, gewissermaßen einen Nachklang aus alter Zeit. Codereil hatte einst (1811) zu den Entdeckern der Siebelgruppen von Regina und des Tempelrieses von Bassä (Phigalia) gehört. Er hatte, durch jenen ersten Fund angeregt, die verodende Vermuthung aufgestellt, daß auch die Nidbegruppe ursprünglich einen Siebel geschmückt habe. Er hatte zuerst an den dorischen Säulen jene seine Anspannung (Entlastung) beobachtet, welche die elastische Natur der Säule und ihr Gegenstreben gegen den Druck des Gebälkes so schön ausdrückt. Heimgekehrt hatte er dann ebensowohl als ausübender Architekt eine große Wirkksamkeit entfaltet, wie er bei den Publikationen des Britischen Museums und an der neuen Bearbeitung von Stuart's und Revett's „Nitterthümern von Athen“ thätigen Antheil genommen hatte. Jetzt, nach fast fünfzig Jahren, lehrte er nochmals zum Anfang zurück und bearbeitete nach seinen noch nicht ausgenutzten Papieren die Architektur der Tempel von Regina und Bassä und die Anordnung ihrer Bildwerke (1861). So viel hierüber auch

bereits gesagt war, der würdige alte Herr hatte doch noch manches Neue vorzubringen wobei es sich nur felsam ausnahm, daß ihm der äginetische Athenatempel noch immer als der Tempel des panhellenischen Zeus galt, ein Irrthum, der seit dreißig Jahren widerlegt war. Eine interessante Zugabe zu Cockerell's Rekonstruktionen bildete Watkiss Lloyd's scharfsinniger Versuch, das durchgängige Proportionsystem der antiken Tempel genau zahlenmäßig nachzuweisen — bekanntlich ein Problem, mit dessen Lösung sich gar Viele abgemüht haben, ohne daß doch die Resultate völlig befriedigten.

Seit 1860 ist die Gesellschaft der Dilettanti mit keiner Publikation mehr an die Öffentlichkeit getreten. Ganz unthätig ist sie darum aber nicht gewesen, denn sie versah 1870 den Architekten R. P. Pullan, welcher Newton bei seiner Wiederentdeckung des Mausoleums zur Seite gestanden hatte, mit den erforderlichen Mitteln, um den bereits von Chandler und von Sell untersuchten Tempel der Stadtgöttin Athena in Priene genauer erforschen zu können. Die Veröffentlichung der architektonischen Resultate steht demnächst zu erwarten;¹⁾ die reiche Ernte von Friesfragmenten haben die Dilettanti, wie es von Alters her ihr guter Brauch ist, dem Britischen Museum übergeben. —

Blicken wir zurück auf die lange Reihe stattlicher Jolianten, welche theils der Initiative der Gesellschaft ihren Ursprung verdanken, theils von ihr Förderung erfahren haben, so können wir das Verdienst dieses Privatvereins nicht hoch genug anschlagen. Namentlich die Kenntniß der griechischen Architektur ist durch ihn nicht bloß gefördert worden, sondern ihr ist erst das Fundament bereitet durch die „athenischen“ und „ionischen Alterthümer,“ welche der Alleinheerschaft der römischen Architektur in Wissenschaft und Praxis ein Ende machten; und auch die subtilsten Feinheiten der griechischen Bauweise haben erst gewürdigt werden können durch die Arbeiten der Architekten unseres Jahrhunderts, welche für diese Gesellschaft thätig waren. Einige der Hauptvorzüge der britischen Nation finden wir hier zusammenwirkend: energisches Angreifen der Aufgabe, praktische Handhabung der Mittel, unermüdlige Fähigkeit in der Durchführung bis in das geringste Detail, scharfe Beobachtung des Thatsächlichen, unbestechliche Wahrheitsliebe gegenüber allem blendenden Schein. Weniger befriedigt hier und da die wissenschaftliche Verwerthung, aber es ist überall ein sicherer Grund gelegt, auf dem sich auch von Andern ruhig weiterbauen läßt. Mit gutem Grunde konnte Sir Henry Englefield es rühmen, daß die Gesellschaft in ihrem Bereiche geleistet habe, was wohl nie von irgend einem Vereine von Privatleuten in Europa geleistet worden sei. Wir dürfen aber weiter fragen: ist Aussicht vorhanden, daß auch jenseitig die Gesellschaft, nachdem sie das Sammeln von Antiken gewissermaßen dem Britischen Museum abgetreten hat, auf dem Gebiete wissenschaftlicher Expeditionen und Publikationen ihre hohen Ziele kräftig verfolgen werde?

Auch hier wird es sich wesentlich um das Verhältnis der Gesellschaft zum Britischen Museum handeln, welchem als nationaler Anstalt die Mittel des Staates, so weit sie das Parlament gewährt, zur Verfügung stehen. Das Museum hat sich seit mehreren Jahrzehnten nicht mehr darauf beschränkt, antike Kunstwerke zu kaufen, sondern es hat auch selbst Expeditionen und Ausgrabungen angeregt und in's Werk gesetzt. Die lykischen Unternehmungen von

1) Mittlerweile sind die Hauptresultate jener mit englischem Gelde ausgeführten Ausgrabungen bereits einer französischen Publikation über Milet und seine Umgebungen einverleibt worden. Dieses ungewöhnliche Verfahren wird mit der kurzen Bemerkung eingeführt, daß Pullan bisher nichts über seine Entdeckungen veröffentlicht habe. Es kostete doch nur eine brüßliche Anfrage in London, um sich über die Absichten des „habile explorateur“ Gewißheit zu verschaffen und der sonst so verdienstvollen französischen Publikation den Vorwurf vorzeitiger Verwerthung fremden Gutes zu ersparen.

Charles Fellows, die Freilegung des Mausoleums und die Entdeckungen bei Milet und Knidos von Charles Newton, die Funde von Salzman und Villotti in Rhodos, von Smith und Forcher in Kyrene, die Aufdeckung des Artemistempels bei Ephesos durch Wood liefern die Beweise. Somit fragt es sich, ob es für eine Privatgesellschaft noch ferner möglich und angemessen erscheint, sich in den ungleichen, wenn auch rühmlichen und friedlichen Wettkampf mit der nationalen Anstalt einzulassen. Soll der leichte Kutter die Wettfahrt mit der stolzen Fregatte unternehmen?

Die Möglichkeit hängt lediglich von den verfügbaren Geldmitteln und von den zu Gebote stehenden wissenschaftlichen Kräften ab. Seit die zweite ionische Mission unter Vill. Gell das Vermögen des Vereins so stark angegriffen und die Reihe der nachfolgenden Publikationen es dann vollends erschöpft hat (bis zum Jahre 1852 waren im Ganzen mehr als 31,000 £. St. für wissenschaftliche Zwecke verwandt), scheinen Ebbe und Fluth in der Kasse, je nachdem eine Publikation im Werke ist oder nicht, nur innerhalb mäßiger Höhenunterschiede zu schwanken. Ist dies wirklich der Fall, so dürfte nichts helfen als eine Wiederholung der vor sechzig Jahren von Sir Henry Englefield vorgeschlagenen und damals einstimmig gebilligten Maßregel, die Gründung eines Fonds durch außerordentliche Jahresbeiträge. In der Motivirung jenes Antrages ward von dem Antragsteller darauf hingewiesen, daß die reichen Mittel, welchen die Gesellschaft die Möglichkeit ihres Wirkens verdanke, sammt und sonders den älteren Generationen entflammen. „Wir können kaum behaupten,“ sagt Englefield, „daß die Gesellschaft in ihrem jetzigen Bestande etwas zur Förderung ihrer edeln Ziele beigekostet habe. Unsere Jahresbeiträge decken gerade unsere Jahresausgaben. Ist es nicht der geeignete Augenblick, etwas mehr zu thun?“ Sollte diese Frage heute wieder an die Gesellschaft gestellt werden — es ist Sache der Dilettanti selbst, sie zu beantworten. Die Möglichkeit einer ferneren Wirksamkeit hängt davon ab, wie die Antwort ausfällt. Denn an den geeigneten Kräften zur Ausführung wissenschaftlicher Pläne kann es einer Gesellschaft nicht fehlen, welche — um nur Einen zu nennen — Männer wie Charles Newton, den Entdecker des Mausoleums und Vorstand der Antikenabtheilung des Britischen Museums, unter ihren Mitgliedern zählt.

Ist es aber auch nöthig und angemessen, neben dem Britischen Museum die alten Bahnen zu verfolgen? Wir sollten meinen, daß es nur auf die richtige Arbeitsteilung ankommt. In Priene hätte das Britische Museum ebenso gut graben lassen können, wie die Dilettanti, denn es bedarf nur eines Fermanns von Konstantinopel, um die gefundenen Schätze für das Museum zu erwerben. Nicht so im Königreich Griechenland, wo eine Bestimmung der Verfassung jede Ausfuhr von Antiken untersagt. Das deutsche Reich hat sich dadurch nicht abhalten lassen, die kostspieligen Ausgrabungen in Olympia vorzunehmen, deren unmittelbarste Ergebnisse, die Fundstücke selbst, Griechenland verbleiben. Das Britische Museum kann das nicht füglich; eine Anstalt, die in erster Linie eine Sammlung ist, kann ihr Geld nicht für rein ideale Zwecke der Wissenschaft verwenden, sondern muß ihre nächsten Interessen im Auge behalten. Anders eine Gesellschaft, wie die der Dilettanti, welche ja schon wiederholt, ja meistens ohne alle Rücksicht auf materiellen Ertrag ihre Unternehmungen begonnen und durchgeführt hat. Was sollte sie hindern können, bloß aus Interesse für die Wissenschaft dem Beispiele des deutschen Reiches, Dr. Schliemann's, der Franzosen, welche neuerdings z. B. in Delos gegraben haben, zu folgen und sich ein Feld ähnlicher Thätigkeit auszusuchen? Geeignete Aufgaben bieten sich ja in Menge dar; ich will mir erlauben, zum Schluß auf eine solche hinzuweisen.

Die kleinasiatischen Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte in Halikarnass, Knidos, Ephesos haben reichen Stoff dargeboten zu genauerer Kenntniss der griechischen Kunst des vierten Jahrhunderts, derjenigen Epoche der Kunstentwicklung, welche vor Allem durch die Namen des Praxiteles und des Skopas bezeichnet wird. Skopas war am Mausoleum und am ephesischen Tempel thätig, Praxiteles an letzterer Stelle und in Knidos. Es ist eine wohlbegründete Vermuthung Newton's, daß die wundervolle Demeter von Knidos im Britischen Museum die Kunst des letzteren Meisters wieder spiegelt. Praxiteles ist uns überdies ganz neuerdings durch die Auffindung seines Hermes mit dem Dionysosknaben auf dem Arme in Olympia nahe gerückt. Seinen Vater Kephisobotos kennen wir seit der glänzenden Entdeckung, daß dessen Eirene mit dem kleinen Pluto's in einer der schönsten Gruppen der Münchener Glyptothek uns ausbewahrt ist. Hier ist also ein Faden gegeben, um von Praxiteles rückwärts der Zeit der hohen attischen Kunst, der Zeit des Phidias, näher zu kommen und wichtige kunstgeschichtliche Entwicklungsreihen und anschaulich vorzuführen. Nicht so steht es mit Skopas. Was wir einigermassen sicher auf ihn zurückführen können, gehört der Spätzeit des Meisters an, da er in Aien thätig war. Eines seiner Jugendwerke, ein vielbewundertes Meisterstück, war der Tempel der Athena Alea in der arkadischen Stadt Tegea. Nachdem der alte Tempel im Jahre 395 durch Feuer zerstört worden war, erbaute Skopas den neuen, den größten und reichsten aller Tempel des Peloponneses, an welchem allen drei griechischen Bauarten ein Platz angewiesen ward, dem ionischen anscheinend hier zum erstenmale. Desgleichen schmückte Skopas die Sibelselfer mit figurenreichen Darstellungen der salydonischen Eberjagd und des Kampfes zwischen Achill und Telephos in Myken. Bisher hat niemand es unternommen, nach den Resten dieses Werkes zu suchen. Und doch scheint die Aufgabe keineswegs besonders schwierig. Mit gutem Grunde nimmt man an, daß die Hauptkirche des heutigen Ortes Páli auf der Stelle des alten Apollontempels steht, eine mächtige Säulentrömmel von blendendem Marmor, welche noch in der Nähe liegt,¹⁾ scheint dafür zu zeugen. Wenn nun auch die Kirche eine völlige Aufdeckung des Grundplanes verhindert, so würde doch nichts im Wege stehen, rings um dieselbe herum zu graben. Der Boden böte nur geringe Hindernisse, und es müßte doch seltsam zugehen, wenn nicht von den Baufelsen und von den Sibelgruppen, vielleicht auch noch von andern Skulpturen, von denen keine Kunde auf uns gekommen ist, bedeutende Reste zu Tage kämen. Ich erinnere mich in einem Hofe des Ortes das Flachrelief eines Löwen gesehen zu haben von einer Erhabenheit des Stils, welche auf die beste Zeit hinweist. Der Gewinn würde, bei einigermaßen glücklichem Erfolge, außerordentlich werthvoll sein, ebensowohl für die Geschichte der Baukunst, wie für die Entwicklung der Skulptur im ersten Viertel des vierten Jahrhunderts. Vor Allem würde die noch immer etwas schattenhafte Gestalt des Skopas, eines der größten Künstler Griechenlands, ganz anders als bisher mit Blut und Leben erfüllt vor uns hintreten. Ein hoher Preis winkt hier: wer wird die Hand danach ausstrecken?

1) „Vog“ hätte ich sagen müssen; denn, wie ich kürzlich vernahm, ist seit dem Jahre 1860, wo ich den Ort besuchte, eine neue Kirche an Stelle der alten gebaut und die ganze Umgebung von allen antiken Resten gesäubert worden. Keines Wissens hat niemand darüber berichtet, vielleicht auch niemand darauf geachtet, ob bei dem Neubau Grundmauern und Reste des alten Tempels zum Vorschein gekommen sind; noch viel weniger scheint jemand daran gedacht zu haben, diese günstige Gelegenheit zu einer planmäßigen Untersuchung der merkwürdigen Stelle zu benutzen. Vielleicht erschwert der neue Bau die Nachgrabung; aber reiche Resultate lassen sich nicht desto weniger auch jetzt noch von einer Durchsuchung der Umgegend der Kirche verschaffen.

Luini's Passion in S. Maria degli Angeli zu Lugano.

(Schluß.)



Es wäre die Analyse dieses kolossalen, aus mehr als hundert Figuren bestehenden Bildercyclus.¹⁾ Es springt in die Augen, daß Luini überall das Prinzip des Kontrastes, der Gegenüberstellung grundverschiedener Motive und feindlicher Elemente walten läßt, und kraft dieses mit vollem Bewußtsein und konsequent durchgeführten Prinzipes verfehlt er auch nie seine Wirkung. Hier läuft der Teufel mit der Seele des argen Sünders davon und dort bringt der Engel die Seele des Bekehrten in den Himmel; auf der einen Seite sehen wir die Gemeinde der Gläubigen, in Anbetung und Trauer versunken, und auf der anderen die Ungläubigen, sich um Nichts kümmernd, höhniisch in Wort und That. Und selbst im Hintergrunde sucht der Meister durch berartige Gegensätze zu wirken; er stellt da die lichtesten Momente aus der Passionsgeschichte den düstersten gegenüber, die Himmelfahrt dem Gebet im Garten von Gethsemane und die Begegnung mit Thomas der Dornenkrönung und Geißelung. Hier steht die kämpfende und leidende Kirche vor uns, dort die triumphirende.

Es war im Quattro- und Cinquecento bekanntlich Brauch, daß der Maler irgend eine Stelle auf seinem Bilde für das eigene Porträt reservirte; wir wissen es z. B. von Raffael und Paolo Veronese. Sie wählten für ihr Bildniß meistens eine Ecke, die dem Beschauer nicht sogleich in die Augen fällt, in einer solchen traten sie dann bescheiden und anspruchslos auf. Die Frage liegt nahe: hat auch Luini uns sein Selbstporträt überliefert? Wenn es irgendwo hingehörte, so doch gewiß auf das monumentalste seiner Werke, auf seine Passion! Eine, wie es scheint, alte Tradition will denn auch die Züge des Meisters erkannt haben und zwar in dem Centurionen links von dem Kreuze, an welchem der verlorene Verbrecher hängt. Traditionen sind aber immer mit Vorsicht aufzunehmen und nur dann beachtenswerth, wenn Wahrheitsgründe für sie sprechen. Das ist nun hier entschieden der Fall. Zwar muß die Frage, ob die Züge dieses Reiters-

1) Eine Abbildung findet sich in Rosini's Storia pittorica dell' Italia, im Atlas auf Tafel 218, sie giebt jedoch den Eindruck des Bildes selbst nicht im Entferntesten wieder. Es existirt von demselben, wenn wir von den mehr oder weniger gut gelungenen Originalphotographien absehen, überhaupt noch keine würdige Reproduktion. Seit Rosini ist die Passion auch von G. Ferreri aus Florenz in Kupfer gestochen worden, allein in etwas zu kleinem Verhältniß zum Original. Dieser Stich ist heute sehr selten geworden, und nur der jetzige Besitzer des Hotel du Parc hat davon noch einige Exemplare, da er seiner Zeit für die Herzogin von Orleans solche hat besorgen müssen. Ferreri war gerade daran, neuerdings die Passion in größerem Format zu stechen, als er leider über der Arbeit starb. Die Platte seines ersten Stiches ist nicht mehr vorhanden, es giebt jedoch Photographien nach demselben; die Originalphotographien sind selbstverständlich vorzuziehen.

manns mit denen der Köpfe übereinstimmen, die auf anderen Werken Luini's für sein Porträt ausgegeben werden, auf das Bestimmteste verneint werden. Allein haben denn die Traditionen, die in Saronno und Mailand umgehen, an und für sich mehr Anspruch auf Glaubwürdigkeit als die Luganer Tradition? Keineswegs! Doch stellen wir zuerst die Traditionen einander gegenüber. Auf dem Passionsbilde sieht also die Ueberlieferung das Porträt Luini's in dem Reiter auf weißem Pferde rechts vom Kreuze des Erlösers, auf dem Madonnensbilde von 1521 (Breta, Nr. 46) in dem grossen Donator links, zu Saronno in einer Figur auf dem Bilde „Christus unter den Schriftgelehrten“, in dem Greise zur äußersten Rechten, der eine frappante Ähnlichkeit hat mit dem Donator auf ebengenanntem Bilde, sowie mit dem heiligen Benedikt im Monastero maggiore welcher Alessandro Bentivoglio zum Altar führt und ebenfalls für Luini gehalten wird.¹⁾ Ich bezweifle nicht, daß die Zahl ähnlicher Traditionen noch zu vermehren ist, sehe übrigens den wissenschaftlichen Werth derartiger Hypothesen nicht ein, zumal wenn sich dieselben wie hier äußerlich und innerlich widersprechen. Es reimt sich in der That schlecht zusammen, wenn Luini zu Anfang und in der Mitte der zwanziger Jahre sich als Greis und 1529 als Mann in den besten Jahren darstellte; daß er sich 1529 mit den Augen des Gedächtnisses gemalt habe, ist schlechterdings nicht anzunehmen. Nun ist es mehr als wahrscheinlich, daß Luini, als er seine Passion malte, noch weit vom Greisenalter entfernt war, vielmehr im kräftigsten Mannesalter stand. Dafür bürgt uns sein Werk selbst, die in ihrer Art vollendete Komposition und die bewundernswürdige Sicherheit, mit der er die Fresco-Technik handhabt. Ein Mann, dem noch ein solch uner schöpflicher Reichtum von Motiven zu Gebote steht, der durchaus über die Phantasie seiner besten Jahre verfügt und seiner Palette Töne entlockt von unvergleichlichem, in der Frescomalerei überhaupt einzig dastehenden goldenen Incarnat, der ist nicht am Ende seiner künstlerischen Laufbahn angelangt, sondern steht mitten darin. Deshalb kann ich auch nicht die Tradition unterstützen, welche uns Luini's Züge greisenhaft erscheinen läßt, sondern halte mich lieber an die Luganer Ueberlieferung und sehe das Porträt des Meisters einmal in dem Centurio, dann aber auch in dem überlebensgroßen Heiligen, der auf dem Pilaster rechts als Pendant des Sebastian steht. Man vergleiche diese beiden Köpfe und man wird finden, daß sie identisch sind. Nur hat sich Luini als Centurione mehr nach dem Leben aufgefaßt, während er als heiliger Rochus sich bedeutend idealisirte. Wir sehen den Heiligen von vorne in einem dequemen Reisemantel, die Reisetasche ist an dem Gurte befestigt. Am Beine gewahren wir eine klaffende Wunde, soeben hat er das Gewand von derselben zurückgezogen und macht mit dem Zeigefinger der Linken auf sie aufmerksam, mit der Rechten weist er nach oben. Ueber seinem Haupte ist in römischen Ziffern die Jahreszahl MDXXVIII zu lesen. Zu seinen Füßen liegt ein Hut, in welchem, und dies dürfte entscheidend sein, sich ein Band in der Form eines L. befindet, an dem Malerwerkzeuge befestigt sind. Wir haben hier also offenbar das Monogramm des Meisters vor uns. Es sei schließlich noch darauf hingewiesen, daß in dem Jüngling am Fuße des mittleren Kreuzes derselbe Typus zu erkennen ist. Wir konstatiren dies bloß und wollen daran keine weiteren Betrachtungen knüpfen, denn dieselben würden nur in ein Labyrinth von Hypothesen führen, aus dem kein Ausweg. Dagegen dürfte eher der Umstand für die Richtigkeit unserer Behauptung sprechen, daß der Kopf des Centurione und des Rochus auch in Saronno vorkommt,

1) Ernst Förster, Geschichte der ital. Kunst. Bd. V, S. 473, 474 u. 479.

nämlich auf der Anbetung der Magier. Wer ist denn jener Mann rechts in dem langen, in malerische Falten geworfenen Mantel und mit der reich gestickten Kappe anders als Luini? Zufrieden blickt er zur Komposition heraus auf den Beschauer, sich selbst bewußt, etwas Tüchtiges geleistet zu haben. In ihm erkannte auch Bossi¹⁾ das Porträt des Meisters, nur hat er ihn fälschlicherweise für einen der Könige gehalten, woraus hervorgeht, daß er aus dem Gedächtniß schrieb.

Eine kurze Schlußbemerkung sei mir noch gestattet. Rio sagt, daß Luini's Passion, wenn auch in manchen Details noch bewundernswerth, doch schon Symptome des Verfalls zeige,²⁾ ein Urtheil, welches er unbegründet lieh, und das für den subjektiven Standpunkt des Verfassers zeugt. Man muß eben von dem Wilde nicht mehr erwarten, als was der Meister beabsichtigte darzustellen, vor Allem suche man nicht nach einheitlicher Wirkung. Schloß sich Luini doch an die Passionszüge und Aufführungen an, welche im damaligen Italien um die Osterzeit stattfanden. Die Passionsbilder aus dem Mittelalter sowohl, wie aus der Renaissancezeit, sind überhaupt nichts Anderes als malerische Fixirungen solcher Osterfestlichkeiten, mindestens wurden sie von denselben lebhaft inspirirt und gefördert, die Geschichte ihrer Entwicklung hat man sich ähnlich zu denken, wie diejenige der Todesbilder.

Für den, welcher mit vorgefaßten Prinzipien, mit einem fertigen System der Aesthetik an ein Kunstwerk herantritt, hört der unmittelbare, objektive Genuß auf: man soll ein Werk nie aus dem historischen Rahmen nehmen, in den es hineingeht, sondern vielmehr darnach trachten, es aus der Zeit heraus verstehen zu lernen, in welcher es entstand. Nur wer das thut, wird Kompositionen wie dem Passionsbilde Luini's volle Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Zürich, den 15. September 1878.

Carl Brun.

1) Bossi, *Del cenacolo di Leonardo da Vinci*, S. 255, Note 17. Bossi rüht sich in seiner Bemerkung auf zwei von ihm S. 148 mitgetheilten Verse Lomazzo's: Tutti tre (figliuoli di Bernardino) siete di pel biondo e vago; Qual fu del vostro genitor l'immagine. Besonders aber auf den Umstand daß Aurelio Luini aller Wahrscheinlichkeit nach erst 1530 geboren wurde.

2) Léonard de Vinci et son école, Paris 1855, S. 263.



Monte San Savino.

Mit einem Holzschnitt.



In dem reizenden Chiana-Thale, zwischen Lucignano und Frassineto, von ersterem Orte fünf, von letzterem acht Miglien entfernt, liegt auf einem Hügel in herrlichster Umgebung das Städtchen Monte San Savino, der Geburtsort des berühmten Bildhauers Andrea Contucci, welcher darnach bekanntlich, obwohl unrichtig, mit dem Namen Sansovino bezeichnet worden ist. Man sollte es kaum für möglich halten, daß es in Italien, und sei es im entferntesten Winkel, einen Ort geben könne, dessen Kunstschätze bis jetzt nicht zur allgemeinen Kenntniß gebracht seien, und dennoch ist dies mit diesem Städtchen der Fall, das, obwohl nur in geringer Entfernung von zwei großen Eisenbahnstraßen gelegen, doch noch nicht die Beachtung gefunden hat, die es in reichstem Maße verdient.

Vasari erzählt uns in seinem Leben des Andrea Sansovino, (ed. Lem. VIII, 161) der Podesta Simone Vespucci von Monte San Savino habe den jungen Andrea gefunden, wie er gleich Giotto beim Viehhüten im Sande Thiere gezeichnet hätte, ihn mit sich nach Florenz genommen und bei Antonio Pollajuolo in die Lehre gegeben. Dort habe Zener für seinen Gönner, der in Florenz geblieben war, verschiedene Arbeiten gefertigt und dann noch während seines Florentiner Aufenthaltes für die Kirche S. Agata in Monte San Savino eine „Tavola“ von Terracotta mit einem heiligen Lorenzo und anderen Heiligen und kleineren ausgezeichnet gearbeiteten Darstellungen gemacht und kurze Zeit später eine ähnliche sehr schöne Tavola mit der Himmelfahrt Maria, Sant' Agata, Santa Lucia und San Romualdo. Letzteres Werk habe ihm dann einer der Robbia glasirt. Zwei Altäre, welche diesen Beschreibungen entsprechen, sind noch vorhanden und jetzt nach der Aufhebung des Klosters S. Agata in Santa Chiara rechts und links in der Kirche angebracht.

Das erste Altarwerk (s. die Abb.) stellt den heiligen Lorenzo im Diakonengewande mit Rose und Buch dar; er steht in der mittleren überhöhten Nische, die „anderen Heiligen“ sind links S. Sebastiano, rechts S. Rocco, welche, in kleineren Körperverhältnissen gebildet, die Seitennischen einnehmen. Die Predella enthält Darstellungen von Martyrien, in der Mitte S. Lorenzo auf dem Roste und die Dreiviertelfiguren zweier Heiligen. Ueber der Hauptfigur in der Länette halten zwei Engel eine Krone mit Festons, der ganze Altar wird von Blumen- und Fruchtgewinden eingefast. Das Werk ist unglasirt, aber später in ziemlich roher und unsolider Weise übermalt worden. Da die Arbeiten, welche Andrea in Florenz für Simone Vespucci ausführte, eine Geißelung Christi und die Relieffköpfe von Nero und Galba in Terracotta, verloren sind, so hätten wir hier somit das früheste Werk

Sanfovino's vor uns. Wenngleich dasselbe natürlich nicht auf der Höhe seiner späteren Arbeiten in Genua, Rom und Loreto steht, sein Stil sich hier noch nicht zu so herrlicher Freiheit entwickelt hat, wie in jenen, zeigt es dennoch den jugendlichen Künstler von der vortheilhaftesten Seite. Eriunern die beiden etwas langbeinigen Engel der Künette in ihrer noch steifen Haltung und strengen Haar- und Gewandbehandlung, besonders der rechts mit dem auffallend kleinen Kopfe, noch an die herbe und strenge Bronzetechnik seines Lehrers Pollajuolo, so ist von diesem Einflusse bei den drei Heiligengestalten und den kleineren, höchst lebendig und frei behandelten Darstellungen der Predella fast nicht das Geringste mehr zu verspüren. Die Heiligen zeigen bereits jene milde Empfindungsweise, jene stille Anmuth, welche wir als einen Ausfluß des Geistes Lionardo's betrachten müssen, besonders die wundervolle Mittelfigur des heiligen Lorenzo erreicht die freie Schönheit, die wir in den späteren Arbeiten Andrea's wiederfinden. Hat Vasari Recht, wenn er anführt, der Künstler habe erst nachher im Auftrage der Familie Corbinelli den Altar der Sakramentskapelle in S. Spirito in Florenz gefertigt, so ist Burckhardt's Ansicht, daß einzelne Theile desselben nicht von seiner Hand gearbeitet seien, unumstößlich. Diese Theile: die Krönung Mariä in der Künette, die Rundreliefs mit der Verkündigung, die Pietä am Altarvorhange, stehen soweit hinter dem Lorenzo-Altar zurück und zeigen einen von demselben so weit abweichenden Stil, daß sie keinesfalls später als jener von Andrea ausgeführt worden sein können.

Der zweite Altar ist eine vertiefte Nische mit schrägen Seitenwänden. An der Rückwand sehen wir die Madonna mit dem Kinde auf Wolken thronend, umgeben von Cherubim dargestellt, über ihr schweben zwei Engel, die eine Krone halten. Die Madonna, auffallend ernst, fast wehmüthig blickend, hält auf dem rechten Knie das Kind, das sich freundlich segnend zu den Anbetenden herabneigt. Unten knien zwei anbetende Heilige; links S. Lucia, ganz von hinten gesehen, hält einen brennenden Weihrauchbecher, in dem sie ihre beiden Augen der Himmelskönigin zum Opfer darbringt; rechts und links stehen in Nischen S. Agata und S. Romualdo; Fruchtstreu umziehen die Blaster und die umschließenden Bogen. Dieser Terracotta-Altar ist glazirt und theilweise dunt bemalt, der Hintergrund ist blau, die Seitennischen sind braun, die Krone gold. Das ganze Werk ist durchdrungen von echt religiösem Ernst und weißeroller Inbrunst; S. Romualdo mit herrlichem Griesenkopfe blickt tief versunken in ein offenes Buch, in demüthiger Haltung neigt sich S. Agata, tief innerlich begeistert blickt die Anbetenden zu der himmlischen Erscheinung empor. Von den die Krone und Guirlanden haltenden Engeln schaut der links befindliche freudig auf die Madonna herab, während der zur Rechten mit offenem Munde singend dargestellt ist.

Trotz der Versicherung Vasari's kann jedoch dieser Altar als eine Leistung Andrea's nicht in Anspruch genommen werden; er charakterisirt sich vielmehr durch den besonders schwärmerisch innigen Ausdruck der Figuren und durch die unruhige, scharfe Gewandbehandlung als eine Arbeit des Giacomo Cozzarelli aus Siena (1453—1515). Vasari hat von der Thätigkeit dieses Künstlers eine höchst ungenügende Vorstellung; er nennt ihn nur als Verfertiger einiger Holzfiguren in Siena, ohne dieselben näher zu bezeichnen und als Architekten einer jetzt zerstörten Kirche S. Maria Maddalena ebendasselbst. Die zahlreichen Arbeiten in demalter Terracotta, welche Cozzarelli uns in seiner Vaterstadt hinterlassen hat, die schönen Einzelgestalten von Heiligen im Convento del Carmine, in S. Agostino, S. Spirito, die große hochbedeutende Figurengruppe der Beweinung Christi in der Hier-

schmückung der Casa Santa thätig war, also von 1513—1528, alle Jahre einen Urlaub von vier Monaten in seiner Heimath verlebte, um sich dort in Zurückgezogenheit zu erholen, habe sich daselbst ein Haus errichtet und für die Mönche von S. Agostino einen Kreuzgang erbaut, den er, so klein er auch sei, mit dem höchsten Verständnis (*molto bene inteso*) ausgeführt habe. Derselbe sei nämlich nicht viereckig gewesen und obwohl Andrea auf Wunsch der Fabri ihn hätte auf den alten Mauern errichten müssen, habe er ihn viereckig hergestellt, indem er die Säulen vergrößert habe. Dieser kleine, einfache Klosterhof mit dorischen Säulen ist noch heute in S. Agostino erhalten; wenn er auch kein bedeutendes Werk der Architektur genannt werden kann, so rechtfertigt er doch Vasari's Bezeichnung des „*beno inteso*“ auf's Vollkommenste.

Dann, fährt Vasari fort, zeichnete er für eine Bräderschaft des heiligen Antonius, die in diesem Kloster war, ein sehr schönes Portal von dorischer Ordnung, für die Kirche S. Agostino das Querschiff und die Kanzel und ließ für die Frati außerhalb des Thores gegen die Pieve vecchia hin eine kleine Kapelle erbauen. Das nach der Zeichnung unseres Künstlers ausgeführte Portal ist wohl erhalten, es ist in schönen Verhältnissen ausgeführt und trägt einen Fries mit Triglyphen.

Außer diesen Arbeiten Andrea's enthält das Städtchen Monte San Savino noch vorzügliche Bauwerke des Antonio da San Gallo des Älteren. Der von diesem für den Cardinal Antonio del Monte, den späteren Paps Julius III. 1520 erbaute Palast (Vasari ed. Lem. VII, 226) ist der jetzige Palazzo Pretorio. Dieser reizende Renaissancebau, der jedenfalls unvollendet geblieben, besteht aus einem in Rustica ausgeführten Untergeschoß und einem durch ionische Säulen gegliederten oberen Stockwerk. Von der inneren Einrichtung ist nichts mehr vorhanden als eine ausgezeichnet schöne geschnitzte Thür, welche sicher von derselben Hand gearbeitet ist, wie die im Kloster Montoliveto bei Asciano befindliche, von der Hand des Fra Giovanni da Verona. Leider hat dieselbe neuerdings einen dicken Anstrich von Oelfarbe erhalten.

Noch weit schöner als dieser Palast und unbedingt zu den reizvollsten Architekturwerken der Frührenaissance gehörig ist die gegenüberliegende, gleichfalls von Antonio da San Gallo erbaute Loggia. Vier schlanke korinthische Säulen und zwei ebensolche Säulen tragen fünf Bogen, in deren Zwickeln Eichenlaubkränze mit den Wappen der del Monte angebracht sind, die Rückwand wird durch elegante Säulen gegliedert, welche den vorderen Säulen entsprechen. Es ist höchlichst zu bedauern, daß von diesem ungemein schönen Bauwerke bis jetzt keine genügende Aufnahme gemacht worden ist.

Von den Arbeiten, die, wie Vasari angiebt, Niccolò Soggi, Ridolfo Ghirlandajo, Battista Franco und Bartolommeo della Gatta in Monte San Savino ausgeführt haben, ist nichts mehr übrig geblieben; dagegen besitzt das Kloster S. Maria delle Vertighe, eine Meile von der Stadt entfernt, ein bezeichnetes Bild von Margharitone vom Jahre 1272, welches die Commentatoren des Vasari (ed. Lem. XI, 323, Anm. 1) beschrieben haben, während es Crowe und Cavalcasse in ihrer Geschichte der italienischen Malerei unerwähnt lassen. Es enthält in drei Abtheilungen auf Goldgrund in der Mitte die thronende Madonna, rechts die Verkündigung und Geburt Christi, links die Anbetung der Könige und die Himmelfahrt Maria. In Folge einer Vertetzung ungünstiger Umstände gelang es mir leider nicht, dieses Bild zu Gesicht zu bekommen.



Jugendbildnis von David d'Angers. Nach einer Zeichnung von Jagerst.

Kunstliteratur.

David d'Angers, sa vie, son oeuvre, ses écrits et ses contemporains, par M. Henry Jouin. Paris, E. Plon et Cie. 2 vols. 1877. 4.

David d'Angers ist der internationalste unter den modernen französischen Bildhauern, einer der Wenigen, deren Gesichtskreis über Frankreich und die Villa Medici hinausreichte. Die Beziehungen zu Deutschland treten bei ihm so sehr in den Vordergrund, daß ein bei Plon in glänzender Ausstattung erschienenes, dem Leben und Schaffen, den Zeitgenossen und den Schriften des Künstlers gewidmetes Werk aus der Feder eines seiner Landsleute, Henry Jouin, auch bei uns das lebhafteste Interesse zu erwecken vermag ist.

Von den Schöpfungen eines Carpeaux oder Perraud, Kude, Turlet, Foyatier oder Guillaume haben kaum vereinzelte Bronzenachbildungen die Grenze überschritten; David d'Angers' Namen begegnen wir in jeder Biographie Goethe's, seine Marmorbüste des Dichters befindet sich in Weimar und in München, ein Gypsabguß derselben schmückt die Königliche Bibliothek in Dresden; Strassburg besitzt von David's Hand das 1840 enthüllte Gutenberg-Denkmal, das Gegenstück zu Thorwaldsen's Werk in Mainz. Die lange Reihe seiner fünfhundert Bronzemedallons weist alle Häupter der geistigen und künstlerischen Bewegung seiner Zeit in Deutschland auf: die Bildhauer Rauch und Rietschel, Tieck und Danneler, die Architekten Schinkel und Menze, die Maler Vogel und Friedrich, die Brüder Alexander und Wilhelm von Humboldt, die Dichter Schiller, Tieck, Chamisso und Börne, den Romanschriftsteller Willibald Alexis (Häring), den Philosophen Schelling, den Geographen Ritter, den Pheenologen Spury-

beim, den Homöopathen Hahnemann, den Physiologen Blumenbach, Hummel, den Komponisten Lindemann, den sächsischen Staatsmann und Astronomen, und den Kanzler von Müller. Kein Hervorragender entging ihm, sein Talent ward für ihn zum Ehrentempel der großen Genies, und darum ist David d'Angers kein Fremder in der deutschen Kunstwelt. Er war Anhänger der phrenologischen Hypothesen von Gall und Spurzheim und sein Ausspruch: „Jo profil, c'est l'unité," ward von seinen Ansichten über die Ausbildung des Schädels unterstützt. Auch nach England und Griechenland machte er Streifzüge zu demselben unegennütigen Zwecke, Profile zu sammeln, denn die Medaillen wurden stets in Bronze ausgeführt und der betrefsenden Person als Geschenk überandt, während das Museum seiner Vaterstadt Angers das Original in Gyps erhielt; eine Doublette blieb der einzige Lohn des Bildhauers, der seine gewaltige Schöpferkraft und sein im Schwelge seines Angesichtes erworbenes Vermögen dieser fast zur Leidenschaft gewordenen Liebhaberei opferte.

Das Alles hat Henry Jouin, sein Biograph, in trefflicher Weise zu schildern gewußt, wobei ihm freilich die Sache beneidenswert leicht gemacht war; denn die Familie des Künstlers hatte ihm den vollen authentischen Nachlaß des Lebten an Papieren, Schriften und Handnotizen ohne Verbehold zur freien Verfügung gestellt, und das Museum David in Angers enthält die Gesamtschöpfungen seines Genius in seltener Vollständigkeit. Ein Gefühl rührender Dankbarkeit hatte den Bildhauer veranlaßt, eine Kopie all seiner Arbeiten, von dem ersten preisgekrönten Vas-Relief an, seiner Vaterstadt Angers, deren Pension ihn zur Fortsetzung seiner Studien befähigte, zu übersenden; Anfangs geschah es in Marmor oder Bronze, später, als die Bestellungen und die monumentalen Schöpfungen sich häuften und überstürzten, nur noch in Gyps, aber in ununterbrochener Folge, und dieser Umstand kommt seinem Nachruhm bedeutend zu Statten. Nur Kopenhagen hat in seinem Thorwaldsen-Museum etwas Gleiches aufzuweisen; sowohl Raach's Atelier in Berlin als auch Schwanthaler's Atelier in München besitzen nur Studien früherer oder vereinzelter Entwürfe aus den spätern Jahren der Künstler.

Es sind zwei starke Bände, welche Jouin seinem Landsmann widmet; der erste enthält die Biographie und die damit verwebte Besprechung seiner Werke, der zweite, ganz davon verschiedene, führt uns David d'Angers, den Meister mit dem Meißel, auch als Kunstschriftsteller, seinen Beobachter, Kritiker und Biographen seiner Zeitgenossen vor. Freilich geht die Sache dann in das Kleinliche über, und die Befriedigung, mit der man den ersten zwei Tritten dieser Abtheilung folgte, verläßt gänzlich im Sande, wenn der Leser in der „Lettres sur l'art" überschriebenen Korrespondenz eine große Anzahl gleichgültiger, kaum ein paar Zeilen langer Billete findet. Eine kräftige Handhabung des Rothstiftes hätte hier Wunder wirken können, denn die Darstellung droht im Wüthe unterzugehen.

Zwei Porträts des Gefeierten sind dem Werke beigegeben. Seltsamer Weise ist der Biographie des ersten Bandes das Bild des alternden Löwen, nach dem 1866, zehn Jahre nach dem Tode des Meisters, von seinem Schüler Hebert geklassenen Oelportrait, welches den Ehrenplatz in der Villa Medicis einnimmt, vorangestellt, während die Schriften des gewiegten Kritikers in der Volkstafel der Jahre und des Schaffens von der anmuthigen sächlichen Bleistiftskizze eingeleitet werden, welche Angers 1815 in der Villa Medicis von seinem Geseinen, dem 27-jährigen Laureaten entwarf und die wir in dem Holzschnitt an der Spitze dieses Aufsatzes wiederholen. Vierundzwanzig Abbildungen der Hauptwerke von David d'Angers erhöhen die prächtige Ausstattung des Buches; leider stehen sie nicht alle auf gleicher Höhe; aber sie geben immerhin eine Idee von der gewaltigen Schöpferkraft des Bildhauers; zwei der besten sind unten reproducirt.

Pierre Jean David, — den Namen d'Angers nahm er aus Dankbarkeit für seine Geburtsstadt an — war ein Sohn des Volkes und ein Republikaner von der Wiege bis zum Sarge. Auf den Schultern des freiwillig mütigezogenen Vaters machte der fünfjährige garte Knabe 1793 den Festzug gegen die royalistisch gesinnte Vendée mit, sein ganzes Leben war dem Kultus der großen Freiheitskämpfer und Ideen gewidmet, 1848 war er Deputirter des Raine-voire-Departements in der Constituirenden Nationalversammlung; nach dem Staatsstreich vom 2. December gehörte er erst zu den Gefangenen, dann zu den Verbannten und sein ver-

früher Tod ist zum Theile dem Weh des Erises zuzuschreiben: er kehrte nur zum Sterben in sein geliebtes Frankreich heim. „Mes rois, ce sont les hommes de génie, ceux dont les oeuvres sont utiles à l'humanité“, sagte er 1854, als seine Freunde ihn drängten, sich dem Könige Otto von Griechenland vorstellen zu lassen, und dieses Wort könnte man David d'Angers' politisches und künstlerisches Glaubensbekenntniß nennen. Sein Meißel hat Frankreich Städte mit Statuen, Büsten und Medaillenportraits seiner begabtesten Zübe beschenkt, denn die Zeit war reich an Stoff. Die Vergangenheit und die Gegenwart regten den Bildhauer gleichmäßig zum Schaffen an, die Nationalität trat bei ihm in den Hintergrund, wenn seine Helden nur den Geist der Freiheit athmeten.

Unter tausend Opfern und Entbehrungen gelang es dem angehenden Kunstjünger, erst zwanzigjährig, der engen Sphäre des väterlichen Hauses, wo er Holzschneidereien ausführen mußte, zu entkommen und nach Paris zu wandern. Louis David, der Republikaner par excellence unter den Meißlern mit Pinsel und Palette, dessen Atelier damals zu den Bildhauern und Malern besuchtesten gehörte — auch Ludwig Tieck und Bartolini arbeiteten bei ihm —, war sein erster, der Bildhauer Roland sein zweiter Lehrer, und seine angeborenen Grundzüge fanden bei diesen beiden Vorbildern neue Nahrung.

David d'Angers' Jugend fiel in eine glückliche Zeit der Wiedergeburt in der französischen Kunst. Der am 5. November 1810 unter Napoleon's Patronat eröffnete Salon zeigte eine reiche Fülle von Kunstwerken, die zum Theile heute die Galerie des Louvre schmücken. Louis David, der Hofmaler, stellte den „Fähneneid der Krone nach der Vertheilung der Arter“ aus, Guérin „Andromache und Pyrrhus“ und „Aurora und Cephalus“, Girodet die „Sinnende Männergestalt auf den Ruinen Roms“, welche Chateaubriand's Züge trug. Unter den 103 Bildhauerarbeiten befanden sich Canova's „Tänzerin“, Roland's „Bacchantin“, Vesio's Gruppe, „Die Liebe verfährt die Unschuld“ und Chaudet's „Cyparissa ihren Hirsch beweinet“. Es war eine Epoche des Aufstrebens, und David d'Angers' durchaus eigenartige Begabung schuf ihm früh eine hervorragende Stellung unter den Genossen. Er war Louis David's Lieblings-schüler und sollte dereinst der Erbe von Roland's künstlerischem Nachlasse werden.

Gleich in den ersten vor die Oeffentlichkeit gebrachten Arbeiten des jungen Bildhauers spricht sich seine warme Begeisterung für die Freiheitsideen aus und die gegebenen Themata kamen ihm dabei trefflich zu Statten. Sein „Sterbender Othryades“, der letzte Ueberlebende der dreihundert Helden von Thermopyla, welcher sich selbst das Schwert in die Brust stößt, erwarb ihm 1810 den zweiten Preis, das Bas-Relief „Der Tod des Epaminondas“ ein Jahr später den Preis von Rom, den Schlüssel zum Lande Naffischer Kunst. Damals hatte sich eine Eliteversammlung von zukunftsollen Laureaten auf allen Gebieten in der Villa Medici zusammengesunden: Cortot und Pradier unter den Bildhauern, Abel de Pugeot, Ingres, Horace Vernet, Dupré unter den Malern und endlich Herold, der nachmalige Komponist der Opern „Zampa“ und des „Pré aux Cleres“, unter den Musikern.

Außerhalb der Villa Medici herrschten damals in Rom zwei mächtige Gegenströmungen: die Canova's, des Antirentiers unter den Bildhauern, und die des Isländers Thorwaldsen, des nordischen Varden mit Hammer und Meißel. Vor beiden Richtungen hatte sein Lehrer Roland David d'Angers gewarnt. Canova's Art und Weise festelte den jugendlichen Laureaten lange Zeit, er verkehrte viel im Atelier des Venetianers und lernte Manches von ihm, obgleich er seine Manier nicht annahm. In seinen „portraits d'artistes“ vergleicht er ihn mit Correggio und meint, die „Maria Magdalena“ sei das einzige aus dem Herzen des Bildhauers hervorgegangene Werk. Zu dem Atelier des „reinen Klassikers“ Thorwaldsen fehlte Roland's Schüler ein Empfehlungsbrief.

Seine Studien in Rom waren bedeutend, seine fertigen Arbeiten beschränkten sich auf eine männlich schöne Büste des „Dedus“, eine „Aeneide“ und die Statue eines „Jungen Hirten“, über welche sich Canova höchst beifällig äußerte. Noch in der Villa Medici entwarf er auch sein erstes Porträt-Medaillon, das seines Genossen Hebert.

In seinem geliebten Frankreich erwartete ihn bei der Heimkehr 1816 die volle Restauration, und er ließ sich leicht durch Canova's Enthusiasmus zur Reise nach England bestimmen,

aus die in Burlington House ausgestellten „Elgin Marbles“, des Pheidias Bildwerke vom Parthenon, zu studiren. Canova befand sich im Auftrage des Papstes in Paris, um die von dem forstischen Adler und dem Baron Tenon aus Rom entführten Kunstschätze zurückzuführen. Von dort hatte man ihn zum Schiedsrichter über den Werth der von Lord Elgin der Regierung zum Kaufe angebotenen Parthenonsculpturen nach England gerufen, und er kehrte entzückt von der Schönheit derselben nach Paris zurück. „L'opera di Fidia sono una vera carne“ jubelte er in einem Briefe an Quatremère de Quincy, und David d'Angers wallfahrtete bald, wie Canova es gethan hatte, täglich hinaus nach Burlington House und blickte sein entzücktes Auge an den klassischen Meisterwerken griechischer Kunst.

Erst die Geknoth führte ihn in den letzten Tagen des Juli 1816 wieder in die Heimat, wo der geistige Nachlaß seines eine Woche vorher gestorbenen Lehrers Roland seiner harrte. Ludwig XVIII. hatte den tüchtigsten Bildhauern Auftrag erteilt, die Brücke Louis XVI. mit zwölf Statuen zu schmücken, ähnlich wie später Friedrich Wilhelm IV. die Berliner Schloß-



Statuencopie John Hermann's.

brücke; Roland hatte den „großen Condé“ übernommen, welcher nun David d'Angers zufiel. Mit diesem einen Burse war seine Zukunft entschieden. Die jetzt im Schloßhofe zu Versailles aufgestellte Marmorstatue ist das Symbol der Lebenskraft und genial ausgeführten Bewegung. Niemand wird Versailles verlassen, ohne die Erinnerung an diese jugendliche Heldherrngestalt mitzunehmen. Der Bildhauer hat den Prinzen in dem Momente dargestellt, wo er seinen Marschallstab vor Freiburg mitten in die badischen Laufgräben wirft und zu Fuß mit 2000 Mann gegen 3000 wohlverschanzte Feinde zum Siege vorgeht. Im Frühjahre 1817 besah sich die Statue auf der Ausstellung, und Lob und Anzeichnung floßen David d'Angers von allen Seiten zu. „Ma sive, c'est comme l'orage“ rief eine alte Frau, wie Jouin berichtet, und die Kenner meinten, seit Puzos sei Nichts von solcher Wucht und Energie geschaffen worden.

Jouin's häufig wiederkehrendes Stichwort ist: David d'Angers sei der Schöpfer einer nationalen Kunst, bei jedem größern Werke fermt Jouin auf diese Ansicht zurück und in dieser Wiederholung liegt eine Schwäche seines biographischen Monumentes, die wir unsern Lesern nicht verheimlichen möchten. Die Arbeit ist mit anerkennenswerther Ausdauer gearbeitet, schon das dem zweiten Bande angehängte chronologisch geordnete Verzeichniß von David's Werken, mit Angabe des Materials, der Duplirate und der Aufbewahrungsorte der ersten

Entwürfe, ist an sich eine Kiesenstudie; warum schwächt er selbst den Gesamteindruck durch derartige persönliche Ansichten, die er uns doch vergeblich aufzudrängen sucht? Sein Kultus für den genialen Landsmann wirkt oft störend, vorzüglich am Ende seines Lebensbildes, wo er Parallelen zwischen einer Anzahl moderner Zeitgenossen, Lemoine, Kude, Pradier, Simart, Duret und David d'Angers zieht, nur um seinen Helden durch den Vergleich noch höher zu beten. Ein thörichtes Beginnen! David's Fries an der „porte d'Aix“, zu Marseille und Kude's Fries des Triumphbogens „de l'Etoile“ können ruhig neben einander bestehen.



General Desaix's in Rome.

Die nächste große Bestellung sollte ein neues Meisterwerk von der Hand des Bildhauers in's Leben rufen. Es galt, als eine Art royalistischen Nationaldankes, dem Andenken des Generals Desaix ein Denkmal zu setzen, und der Sohn des geretteten Republikaners ließ dem Königsverteidiger seinen Genius zur Bereicherung seiner rein menschlich edeln That. Er hat den verwundeten Helden brechenden Auges, mit entblößtem Oberkörper dargestellt. Ein Mantel bedeckt die schon von den Vorboten des Todes gelähmten Füße, das von langen Haar umwalle Haupt hebt sich noch einmal mit Aufbietung aller Kräfte, der linke Arm befiehlt seinen verzweifelten Getreuen Gnade für seine gefangenen Feinde an: „Grâce aux

prisonniers“! lautet die Inschrift des Sockels. Die Einweihung fand am 11. Juli 1825 Statt, und ein Beisatzsturm war David's Lohn. Die Wittve und die Tochter, der Schwiegersohn und die Enkel des Generals, sowie der ganze Rest des royalistisch gesinnten Adels und die Veteranen der Armee eines Frotto, Charette und Cathelineau, wohnten der Entföhlung in der Kirche zu St. Florent bei. Tagelang wallfahrten dann noch die Kubera aus jener Zeit der Tribfal und der Leiden in das Atelier des Republikaners, um dem Herrscher ihrer Helden ihren Taut zu bringen. Fulle dreißig Jahre später, am 15. Juli 1855,ehrte David, kurz vor seinem Tode, nochmals in die kleine halbdunfle Dorfkirche zurück, seiner Schöpfung das letzte Lebenswort zu sagen: er hatte seinem Vater dort ein Denkmal gesetzt. „Bouclamps“ und die „Junge Griechin“ blieben seine Lieblinge unter der langen Reihe seiner Werke.

Zwischen dem Entwurfe und der Vollendung seines „Bouclamps“ hatten zahlreiche weitere Arbeiten der verschiedensten Art das Atelier des Bildhauers verlassen. Das würdig gehaltene Grabmal des Grafen von Bourke, eine antik schöne trauernde Frauengestalt, welche zu der Büste des Toten emporblickt, zeigt eine Carstens' Art und Weise verwandte Auffassung. Das Monument des Generals Ney, das Grabmal Suchet's, Forterbüsten und Medaillons gingen aus seinen rastlos thätigen Händen hervor, der arme Schützling der Stadt Angers war ihr Stolz geworden. Auch zu seinem Privatvergnügen bildete er Medaillon auf Medaillon, wer ihm bedeutend schien, wer ihm lieb war, mußte sein Profil in Bronze gegossen sehen.

Die „Junge Griechin auf dem Grabe des Marco Bojarid“ war ein weiterer glücklicher Griff in das Hüßhorn von David's Genius. All seine Sympathien flogen Griechenland zu, dabei herrschten die Legitimisten, dort kämpfte man noch um Freiheit. Halb Kind, halb Jungfrau, ruht die zarte Gestalt gänzlich unbefleidet auf der Marmorplatte und entziffert mit nengierigen Fingern den Namen des Helden von Missolonghi; ein Gang auf den Fere Paschais hatte dem Bildhauer diesen Gedanken nach der Wirklichkeit eingegeben. Er sollte in spätern Jahren noch den Schmerz erleben, sein Werk, das er wie ein eigenes Kind liebte, von Nachkommen der klassischen Griechen barbarisch verflümmelt zu sehen. Jetzt ist es wiederhergestellt, aber es wird in Athen aufbewahrt und schmückt die Todesstätte des Vaterlandsvertheidigers nicht mehr.

David hatte den Vater und seine beiden Schwestern verloren; die Mutter, sein guter Schutengel, ruhte schon lange unter der Erde, als er sich, ein Jahr nach der Juli-revolution mit der Enkelin Va-Revellière Lepoaur's, Fräulein Emilie Maittebean vermählte. Die Hochzeitreise ging, bezeichnend für die Verliebe des Künstlers, nach Deutschland! In Weimar suchte er den Schatten Goethe's, in Berlin und Dresden, München und Stuttgart modellirte er Profile, studirte und lernte er.

Der gute Sohn und Bräuder ward ein zärtlicher Gatte und Vater. Zu seinen einzigen Genrebildern, und auch dieses ist noch halb Zittensbild, dem „Kinde mit der Traube“, gab ihm sein dreijähriger Sohn Robert die Anregung, ganz ähnlich wie Carpeaur's kleiner Sohn Charles das Modell zu dessen trefflichem „Verwundeten Amer“ war. Der Knabe steht auf den Fußspitzen und hascht lüßtern nach der über ihm hängenden Traube; die nach ihm züngelnde Mutter hat der Bildhauer auf Beranger's Wunsch bei der Ausführung in Marmor weggelassen, das Gypsmodell im Museum David zeigt sie noch.

Der „Sterbende Barra“ ist das dritte Glied des jugendlichen Kleeblattes, das Nachstück zu der „Jungen Griechin“ und dem „Kinde mit der Traube“. Glühende Begeisterung auf den müden schmerzdurchbehten Hügen, liegt der Knabe, ein Märtyrer seiner Ueberzeugung, für David das Symbol der geliebten Republik, stehend da; die royalistischen Vendöer hatten den Schwerverwundeten zu dem Rufe „vivo le roi!“ zwingen wollen, aber er hatte den Tod verzogen und die dreifarbige Melarde auf das Herz gepreßt, um mit dem Rufe „vivo la république!“ sein junges Leben auszuhauchen.

Unter den monumentalen Arbeiten aus David's Blüthezeit des Schaffens nehmen die „porte d'Aix“ in Marseille und das „Giebelschiff des Pantheon“ zu Paris die ersten Stellen

ein. Die Hauptgruppe der „porto d'Aix“ stellt den Auszug der Freiwilligen in dreifig Gestalten dar; es ist die steingewordene Marseillaise, unter dem Marmor pulst warmes Leben, der Republikaner hatte sich in seinem Elemente gefühlt! Victorien und orientalische und europäische Waffentrophäen ergänzen die Scene der Begeisterung. „Aux grands hommes la patrie reconnaissante!“ lautet die Aufschrift des Pantheons, der jetzigen Geneserstraße, welche David d'Angers' gewaltige Skulpturengruppe, seine meistgenannte Arbeit verinnbildlicht. Es war ein Thema so recht aus dem Herzen des Bildhauers, und das Werk lobt den Meister, trotz der einzelnen Schwächen. Frankreich, eine klassisch gehaltene, von wohlgeordneten Haltegewande umflossene Gestalt, theilt Ruhmestränke an seine großen Söhne aus, und der Künstler wagte den süßen Wurf, alle in der Kulturentwicklung mitwirkenden Genien, ohne Rücksicht auf die politische Anschauung darauf anzubringen.

Dazwischen ging Statue um Statue aus seinem Atelier hervor. Der stolze Heroismus der Antike fand seine Verherrlichung in der Gestalt „Philosophen's“, der sich das Eisen aus der Hand zieht, deutet im Yeuve, neben Ferraut's „Verzweiflung“ und Royatier's „Spartacus“, das christliche Gottvertrauen in dem Bischof „Henelou“ und dem Huguenotten „André sie Baré“, derbe Männlichkeit in „Jean Bart“, der schöpferische Genius in „Gutenberg“; tüchtige Staatsmänner vereinigete er in „Jefferson“, „Washington“ und „Vasardette“, Dichter und Denker in „Racine“, „Pierre Corneille“, „Cosimir Delavigne“, „Bernardin de Saint Pierre“ und dem „guten König René“.

Auf Vèrne's Grab sifstete seine Hand einen Granitstein mit der Bronzebüste des im Erste Osterbeneden. Ein Vas-Relief zeigt die drei Gestalten: Frankreich und Deutschland durch die Freiheit vereint. Wie viele seiner Landsleute hatten nach 1815 wie der Republikaner gehandelt!

Das Jahr 1815 nahte, David d'Angers ward Deputirter, aber auch Gesangener und Verbannter, als die neue Ordnung der Dinge eintrat. Wie Louis David und Ludwig Börne, deren Gräber er mit Kränzen geschmückt hatte, mußte er sein Vaterland meiden, und dieses Weh brach ihm das Herz. Als er 1853 wieder heimkehren durfte, neigten sich sein Genius und seine Lebenskraft dem Ende zu. Das Medaillon Manin's, des venetianischen Freiheitskämpfers, war sein letztes, der Entwurf zum Grabmonumente seines Freundes Frau; Arago die letzte größere Arbeit.

Auf der Schwelle der Revolution war er geboren, unter Waffengeklirr erwachsen, als Freigeist ist er auch gestorben, er wies die Sterbesacramente zurück, kein priesterliches Gebet sollte seinen Sarg umtönen. —

Die Illustrationen zu Jouin's Buch geben eine gute Uebersicht von David's Werken. Nur das „Kind mit der Traube“ und den „Sterbenden Barra“ vermiften wir schmerzlich und hätten dafür gern die beiden nuscheln ausgeführten Facetten von Chateaubriand's und Goethe's Marmorbüste hingegeben.

Der zweite, den Christen des Künstlers gewidmete Band enthält, wie schon angedeutet ward, viel Syreu unter trefflichem Baizen. Die Einheit würde in diesem Theile durch den Wegfall eines guten Drittels ebenso sehr gewonnen haben, wie im ersten durch die Streichung der rein persönlichen Erläuterungen des Biographen. David d'Angers ist ein schöner männlicher Charakter, ein reichbegabter Bildhauer, ein Mann von Gemüth und Urtheil, aber kein Nebenbuhler des Phidias, kein ebenbürtiger Genosse Michelangelo's, Beide dürfen in ihren Werken ruhig weitererschimmern.

David's „Aesthetik und Geschichte der Kunst“ enthält treffend gute Schlagworte über die Entwicklung der modernen Bildhauerei; es ist eine Art von Katechismus für denkende kunstsinige Menschen und als solcher mit Perlen reich durchfüllt. Aussprüche wie folgende: „La sculpture est la tragédie des arts“, „La sculpture est une religion“, „La sculpture implique l'idée d'apocryse“, „Un marbre ou un bronze fait avec âme est un flambeau à guider les nations“, lassen tiefe Blicke in die Seele des begeisterten Bildhauers thun. Seine Ansichten über den Gang, die Haltung, die Auffassung sind ebenso viele willkommene Fingerzeige für Jeden, der Interesse für diesen Zweig der Kunst hat. Die kurzen, „Maleri“.

„Architektur“, „Musik“ und „Tanz“ überschriebenen Kapitel sind leichte Waare. Nicht so harmlos sind dagegen die „portraits d'artistes“ aufzufassen, eine Reihe alphabetisch geordneter, längerer und kürzerer biographischer Notizen über Zeitgenossen und Kunstwerke, bald nur nach Zeiten zählend, bald vollständige, in Zeitschriften veröffentlichte Lebensbilder; er zeigt darin Sarkasmus, manchmal einseitiges, doch niemals unbegründetes Urtheil; die breiter ausgeführten Lebensskizzen seiner Lehrer, des Malers Louis David und des Bildhauers Roland, sowie die von Canova und Thorwaldsen bieten eine Fülle interessanter schlagfertiger Aussprüche. Sein Urtheil über Danneter's „Schillerbüste“ und dessen vielbewunderte „Ariadne“ ist originell und treffend. Auch er selbst ist neben seinem Vater, dem Holzschneider David, nicht vergessen.

Reiseeindrücke über französische und spanische, belgische und holländische Kirchen, sowie über einzelne antike und moderne Bildwerke und Malereien reichen sich an. Unter dem „Vermissen“ befindet sich ein wunderbares romantisches Phantasiebild: „Eine Nacht im Atelier“, worin er selbst all seine Schöpfungen Revue passieren läßt und wie ein Vater mit ihnen redet. Der „Jungen Griechin“ und „Bonchamp's“ gilt auch hier seine größte Zärtlichkeit. Die „Kunstbriefe“ überschriebene, mehr geschäftliche Korrespondenz des Gefeierten macht den Schluß, und ein Nachmitle seiner nervigen scharfen Schriftzüge ergänzt dieselbe.

Trotz der ange deuteten Schwächen ist Henry Jouin's Werk bestens zu empfehlen, um so mehr, da der Besuch der Pariser Ausstellung die französische Kunst deutschen Lesern wieder so viel näher gerückt hat. Der leichte schöne Stil ist das elegante Französisch gebildeter Kreise, ohne Schwulst und ohne Ueberladung mit technischen dem Laien fernliegenden Ausdrücken.

Hermann Bildung.

Notiz.

Dorfpattie aus der Eifel, von C. Ludwig. Der Maler dieses im Besitze des Prof. Donndorf in Stuttgart befindlichen, in Dr. L. Meyer's Nadrung charakteristisch wiedergegebenen Bildes ist gegenwärtig Lehrer an der Kunstschule in Stuttgart, wohin er von Düsseldorf im Jahre 1877 berufen wurde. Obwohl er seine Studien unter Karl Piloty in München gemacht, hat er sich in seiner Naturauffassung doch mehr an die Schule von Düsseldorf angeschlossen, wo er sich fast zehn Jahre lang aufgehalten hatte. Er weiß die poesievolle Romantik der alten Zeit mit der scharfen Charakterisirungsweise und dem kräftigen Vortrag der neuen harmonisch zu verschmelzen. In der Grobhartigkeit der Auffassung und in der Beherrschung weiter Pläne erinnert er vortheilhaft an C. F. Lessing, dessen Vorbild sicherlich nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben ist. Die Aufmerksamkeit weiterer Kreise hat er zuerst durch eine große Gebirgslandschaft, den St. Gotthardspag, auf sich gelenkt, die auf der vorigen Berliner Kunstausstellung zu sehen war und dem Künstler den Eingang in die Nationalgalerie eröffnete. Die Hauptvorzüge dieses trefflichen Bildes, meisterliche und interessante Behandlung der riesigen Felsmassen, festliche Lichteffekte und stimmungsvolle Wahrheit, fallen auch auf unserem Bilde dem Beschauer sofort in's Auge. Nur daß der Maler hier gemäß der Natur seines Verwurfs mehr das Irdische als das Erhabene zum Ausdruck gebracht hat.





1994

Handwritten text, possibly a name or title.

Handwritten text, possibly a name or title.

Handwritten signature or name.



Liberty pass

LIBERTY PASS, MOUNTAIN RANGE, CALIFORNIA

LIBERTY PASS, MOUNTAIN RANGE, CALIFORNIA





M^{rs} CATHERINE TRENCHARD

Giovanni Battista Tiepolo.

Don Isidor Krsnjavi.

Mit Abbildungen.



Das Jahrhundert vor der großen französischen Revolution zeigt in seiner Kunst wie in einem Spiegel den Niedergang des Zeitalters. — Während der Epoche des höchsten Glanzes und der höchsten Macht der venezianischen Republik, stand ihre Kunst in schönster Blüthe; mit dem Verfall des Staates ging auch die Kunst zu Grabe. Doch so wie eine Flamme vor dem Erlöschen oft noch einmal hell aufleuchtet, so erglänzte vor völliger Nacht in der Kunstgeschichte Venedigs noch ein großer Künstlername — Giovanni Battista Tiepolo.

Tiepolo ist in Venedig geboren. Sein Geburtstag, der 5. März, wird mit Bestimmtheit angegeben, während das Geburtsjahr in der Ueberlieferung schwankt. Eine Version sagt, es sei das Jahr 1692, eine zweite 1693 gewesen; Lanyi nimmt sogar 1697 an. — Charles Blanc¹⁾ berichtet, Tiepolo's Vater sei „mercante di negocej da nave“ gewesen, jedoch ohne dafür Belege anzuführen. Ueber Tiepolo's Jugend ist keinerlei Aufschluß zu finden; aber seine Familie enthält Capellari's Campidoglio Veneto I, V nur das negative Resultat, daß G. Baptista mit der Adelsfamilie Tiepolo in keinem verwandtschaftlichen Verhältniß stand.

Es ist aber wahrscheinlich, daß des Malers Eltern Klienten des adeligen Hauses waren, dessen Namen sie nach venezianischem Brauch trugen²⁾; auch wäre es nicht unmöglich, daß dieser „mercante di negocej da nave“ oder Tiepolo selbst ein getaufter Jude war, denn auch diese durften den Zunamen ihrer adeligen Vathen führen.

Zu seinem ersten Lehrer, Gregorio Lazzarini, kam Tiepolo schon als Knabe und machte so rasche Fortschritte, daß der Ruf des kaum sechzehnjährigen Schülers den des Meisters in den Schatten stellte; auch übertraf er bald Franceschini, dem er sich später angeschlossen hatte.

Lazzarini, ein Nachahmer des Paolo Veronese, streng als Zeichner, gewissenhaft, aber wenig begabt, Franceschini, der hohle Klassizist, konnten das feurige Genie des Jünglings nicht befriedigen. Doch blieb ihm die Schule dieser Meister von Nutzen; er lernte einerseits nach älteren Vorbildern sich zu üben, andererseits den künstlerischen Eigenwillen, die allgemeine Krankheit seiner Zeit, wenigstens einigermaßen zu beherrschen.

1) *Histoire des peintres*, fasc. 468—69; die von diesem Autor gegebene ästhetische Würdigung des Meisters ist eine verschleierte, da sie nur auf der Beurtheilung seiner Denkbilder beruht. Cf. Blanc erwähnt das seltene Buch: *Vita di Gregorio Lazzarini da Vincenzo Canal, 1732*, als wichtig für die Biographie Tiepolo's. Es gelang mir nicht, das Buch aufzutreiben.

2) Domenico Tiepolo dedicirt eine Serie von Radirungen nach Studientöpfen seines Vaters dem Kaiser Tiepolo, Gesandten am Hofe Clemens XIV. In der Dedicatio erwähnt Domenico, daß seine Familie seit der Protektion und des Patronats des Kaisers Tiepolo genossen habe.

Sein ungewöhnliches koloristisches Talent befreundete ihn mit G. B. Piazzetta, von dem er viel lernte, obwohl er seine Effekte mit anderen Mitteln suchte. Während Piazzetta scharfe Kontraste liebt, seine Schatten in breite einfarbige Massen sammelt, in denen alle Lokaltöne erklingen, seine Lichter wie Blitze durch das Gemälde fährt, ist bei Tiepolo alles durchleuchtet von Sonnenglanz und Luft; die Kraft der Kontraste ist mehr durch das Nebeneinander der Lokalfarben erreicht mit besonderer Berücksichtigung der Schönheiten aller Farben in reflektirtem Licht.

Tiepolo war aber nicht nur ein eminenter Kolorist, sondern er machte auch sehr gewissenhafte zeichnerische Studien. Zanetti ¹⁾ sagt: „io ne son testimonio. Nel naturale si fece i maggiori studii suoi, e sopra tutto seppa veder con buon occhio gli accidenti pin oportuni delle ombre e dei lumi, e rappresentarli con meravigliosa facilità.“

Im Alter von 19 Jahren ²⁾ erhielt Tiepolo schon den Auftrag, in der Kirche „dell' Ospedale“ die Figuren der Propheten zu malen. Soviel man aus den sehr schwachen Reproduktionen dieser Bilder entnehmen kann, tritt in ihnen Tiepolo's künstlerische Individualität noch nicht hervor. — Das von Ch. Blanc angeführte Gemälde: „Die Israeliten im rothen Meer“, welches den „Propheten“ nachgefolgt sein soll, ist verschollen. Vielleicht unmittelbar hierauf ³⁾ malte Tiepolo in den Seitenskapellen der Chiesa dei Scalzi den Christus im Garten Gethsemane und die Verkörperung der heil. Theresa; denn in diesen Fresken ist Piazzetta's Einfluß noch deutlich zu verspüren, und es wird gestattet sein anzunehmen, daß Tiepolo noch in den hierauf folgenden Werken dieser Kirche zu voller künstlerischer Selbständigkeit gelangte.

In die lange Zeit zwischen 1712 und 1740 fallen Tiepolo's Arbeiten in und um Venedig, welche seinen Weltruhm begründeten. 1740 treffen wir ihn in Mailand vielbeschäftigt und hochgeehrt. Im Sommer 1750 wurde er nach Würzburg berufen, um daselbst den damals neuerbauten erzbischöflichen Palast zu schmücken. Reich an Ehren und Gewinn ⁴⁾ kehrte er 1753 nach Venedig zurück.

Die Venezianische Regierung hoffte den allgemeinen Verfall der Kunst aufzuhalten, indem sie dieses große Talent berief, um die Kunstverhältnisse zu bessern. Man beschloß, in Venedig eine Akademie der Künste zu gründen und Tiepolo an die Spitze der Anstalt zu stellen. Im Jahre 1755 wurde die neue Akademie eröffnet und Tiepolo zu ihrem ersten Direktor ernannt ⁵⁾. Er blieb acht Monate über den gesetzlich bestimmten Termin von zwei Jahren auf diesem Posten. — Wenn es weder zu Tiepolo's Zeiten noch später der venezianischen Akademie gelungen ist, die alte herrliche Kunst Venedigs aufzuerwecken, so sind daran die äußeren Verhältnisse schuld, die zu bewältigen das angewendete Mittel zu schwach war.

Tiepolo war zu dieser Zeit überhäuft mit Arbeiten verschiedener Art. Alle kirchlichen und politischen Würdenträger, reiche Leute und sämtliche Höfe des In- und

1) Della pittura Veneziana, 1771, pag. 415. Dieses in Venedig gedruckte Werk ist unter den zeitgenössischen das vollständigste und bringt einen Katalog der damals in Venedig befindlichen Bilder Tiepolo's.

2) Das Geburtsjahr Tiepolo's nach Zanetti mit 1693 angenommen, fällt seine erste öffentliche Arbeit in das Jahr 1712.

3) Zanetti nennt auch das Bild in S. Pola „sehr früh“.

4) Für den Pfand des Würzburger Treppenhauses erhielt er 12,000 Gulden, für den Kaiserfoal 6000, für die beiden Altarbilder 3000 Gulden und 2000 Gulden Reisekosten (Ragler).

5) Ein Abdruck des Ernennungsdiplooms findet sich in dem Elogio di G. B. Tiepolo von D. Antonio Verti, einer Zeitschrift der venezianischen Akademie.

Auslandes ertheilten ihm Aufträge — aus Bayern, Sachſen, ſelbſt aus Petersburg kamen zahlreiche Beſtellungen. 1761 berief König Karl III. Tiepolo nach Madrid, um von ihm den königlichen Palaſt ausmalen zu laſſen ¹⁾.

Der greiſe Maler ſchmückte daſelbſt mehrere Säle mit Bildern aus, malte außerdem einige Altargemälde ²⁾, und ſtarb nach kurzem Krankenlager in der Hauptſtadt Spaniens, wahrſcheinlich am 27. März 1770.

Unſer Meiſter war liebenswürdigen Charakters, ſchön ³⁾ und von feinen Manieren; er lebte „signorilmente“, wie Longhi ſagt und ſcheint in ſeinen Familienverhältniſſen glücklich geweſen zu ſein; von ſeiner Frau und ſeinen Töchtern weiß man gar nichts, ſie müſſen alſo ſehr vortreffliche Frauen geweſen ſein. — Bedenklich iſt, daß dieſes Lob auch auf ſeine Töchter ausgebehnt werden muß, denn dieſe ſollen Malerinnen geweſen ſein, von denen aber die Geſchichte ſchweigt. Sollte manche überaus ſchwache Figur in Tiepolo's Bildern auf ihre Miſhilfe an des Vaters Arbeiten ſchließen laſſen?

Von den zwei Söhnen, die beide Tiepolo's Schüler waren, iſt Domenico der weit-aus bedeutendere, Lorenzo dagegen nur ein ſchwacher Schatten ſeines Vaters.

Außer ſeinen Kindern, die er zu Künſtlern machte, hatte Tiepolo auch mehrere Schüler, von denen Fabio Canal und Francesco Lorenzo erwähnenswerth ſind.

Tiepolo's Werke ſind zahlreich und mannigfacher Art; wir wollen zunächſt ſeine Deckenbilder, dann die übrigen Fresken, hierauf die Tafelbilder und endlich die Skizzen und Radirungen betrachten.

An Zahl und Umfang ſind unter Tiepolo's Arbeiten die Fresken am bedeutendſten, nicht ſo an innerem Werth; er iſt da wohl hauptſächlich nur handfeſter Dekorateur, beſonders in den Deckenbildern.

Wir beginnen mit Benedig. Nach den Propheten und den zwei allegoriſchen Gruppen in der Kirche dello Spedale ⁴⁾ und den Bildern der Seitenkapellen, der heil. Thereſe und des Crucifixus, in der Chiesa dei Scalzi, iſt das große Deckenbild daſelbſt, die „Madonna di Loretto“ anzusehen. Engel tragen das Haus Maria's nach Loretto. Die ganze Szene iſt ſo gemalt, als ſebe der Beſchauer den Vorgang von unten ſich wirklich ereignen, und gerade dieſer Vorwurf iſt hierzu trefflich geeignet. — Die Vertheilung von Licht und Schatten, die geſchloſſene und wohlvertheilte Anordnung der Gruppen, die lebendige und dem Gegenſtande angemessene Kompoſition, die edle Auffaſſung in der Zeichnung der Madonna und des Chriſtuskindeſ machen dieſes Deckenbild zu einem der beſten und harmoniſcheſten Werke Tiepolo's, an welchem die Konſequenzen der „Perspective curieuse“ am wenigſten unangenehm auftreten. In der Dominikauer-

1) J. C. Weſſely, *Dohme's „Kunſt und Künſter“*, Zief. 47, ſetzt als Reiſejahr 1760 an. Doch widerſpricht dem eine Veroneſer Braſchüre: „Componimenti all' esultio pittor G. B. Tiepolo“, welche Tiepolo 1761, als in Verona anweſend, feiert. Andererſeits hat Weſſely die Unmöglichkeit nachgewieſen, 1763 als Reiſejahr anzunehmen. Da der Brief des H. Wengs vom 23. Dezember 1761 datirt iſt, können wir Tiepolo in demſelben Jahr in Verona und Madrid angekommen denken.

2) Tiepolo's Arbeiten in Spanien ſind beſchrieben in dem Werke: „Le arti italiane in Spagna, ossia storia di quanto gli artisti italiani contribuirono ad abbellire le Castiglie“, Roma 1825.

3) Es giebt drei Porträts von G. B. Tiepolo: eins nach Mazzari geſtochen von Catini, das zweite gemalt und geſtochen von Longhi, das dritte gezeichnet und geſtochen von Monaco. Unſer Porträt iſt von dem Verfaſſer dieſes Auffaſſes nach dem Kupfer in M. Longhi's „Compendio delle vite dei pittori“ (Venedig 1782) robirt.

4) Geſtochen von Domenico Tiepolo.

kirche „al Rosario“ befinden sich am Plafond drei Fresken Tiepolo's: „Die Madonna erscheint dem h. Dominicus“, „Die Apotheose des h. Dominicus“ und „Die Gründung des Rosenkranzfestes“. Dieses letzte Bild nimmt als räumlich größtes die Mitte der Decke ein und ist von den dreien das hervorragendste. Auf einer mit Balustraden geschmückten Terrasse steht der Heilige mit seinem Gefolge und vertreibt Rosenkränze an das Volk; der Raum über dem Heiligen ist von Engeln und Seligen erfüllt, die sich an dem Feste beteiligen. Es ist eine der farbenfreudigsten Schöpfungen des Meisters; auch ist die Perspektive mehr auf Seitenansicht von unten berechnet, so daß die Figuren und Architekturen in noch leidlicher Verkürzung sich präsentiren, während die „Apotheose“ leider Fußsohle und Nasenspitze in unmittelbarer Nähe erscheinen läßt.

Aus der demolirten Kirche „delle Cappucine a Castello“ zu Venedig wurde ein Deckenbild, die heil. Helena darstellend, in die Akademie der bildenden Künste übertragen, der es aber nicht zu besonderer Hiebe gereicht. Mit Oelfarben gemalt und wie ein Deckenfresco dekorativ gehalten, ist es eins der flauften Bilder des Meisters.

Auch die Kirche der „Pieta“ an der Riva dei Schiaoni besitzt ein Deckenbild Tiepolo's: „Die Krönung Maria's“. Die „Dreieinigkeit“, perspektivisch aus einander gerückt, umfängt die Madonna, welche zu ihr emporschwebt. Ein Vergleich mit Correggio's Himmelfahrt liegt nahe, siele aber für Tiepolo nicht ganz günstig aus; während dort zwei Chöre von Engeln mit Madonna und Christus einander entgegenstürmen und Leben in die Handlung bringen, lagern hier die Engel um den Rahmenrand und begleiten den himmlischen Vorgang mit Musik und Gesang. Das Kolorit des Bildes ist sehr klar und hell; die Kontraste sind nicht so entschieden wie in den vorher genannten Deckenbildern.

In der Scuola del Carmine ¹⁾ findet man an der Decke fünf Bilder des Meisters. Auf dem Mittelbilde erscheint die Madonna dem h. Simon Stad. Die Engelsgruppe mit der Madonna darf den glücklicheren Gedanken des Meisters beigezählt werden, während der Heilige selbst minder gelungen ist. Um dem kühlen Silberton des Bildes einen wirksamen Gegensatz zu schaffen, ist eine Gruppe aus dem Fegefeuer eingeführt, für die der Heilige bittet. Der Engel rechts neben dem Heiligen gehört zu den schwächsten Figuren des Meisters. Um dieses Mittelbild gruppiren sich die vier anderen, Engel darstellend ²⁾.

Die Kirche S. Giovanni e Paolo hat in einer Seitenkapelle ein schwaches Deckenbild, welches wohl mit Unrecht dem G. B. Tiepolo zugeschrieben wird und wahrscheinlich von einem seiner Söhne herrührt.

Im Palazzo Sandi befinden sich an einem Plafond vier Allegorien der Berechtiamkeit von Tiepolo und der Palazzo Grimani soll auch ein Deckenbild von ihm besitzen.

In Venedig werden ferner noch folgende Deckenbilder genannt: im Palaß Rezzonico eine allegorische Darstellung mit sehr starken Verkürzungen, die besonders an den Pferden unangenehm zur Geltung kommen; ein Deckenbild im Palazzo Labbia, an welchem ein von unten gesehenes Pferd leider den Hauptgegenstand bildet; vom Dogen Cornaro wird berichtet, er habe in seinem Palaß (jetzt Mocenigo) Plafondbilder von

1) Nicht zu verwechseln mit der Carmeliter-Borshüter-Kirche.

2) Zanetti nennt diese Werke: *opere dello stilo piu purgato e bello del Tiepolo*. — Alle fünf Bilder sind von Tiepolo's Sohn Domenico gestochen.

Tiepolo malen lassen und in der That befinden sich noch jetzt einige Deckengemälde Tiepolo's (in Oelfarben) in diesem Palaſte, gehören aber zu den ſchwachen, kaum als ſeine Arbeit erkennbaren Bildern.

In Italien außerhalb Venedigs ſind die Deckenbilder Tiepolo's im erzbischöflichen Palaſt zu Udine die bedeutendſte Leiſtung. Tiepolo hatte vom Hauſe Delſino in ſeiner Jugend vielfache Wohlthaten genoſſen und wurde auch vom Patriarchen Delſino in Udine mehrfach beſchäftigt. Neben dem in dieſer Zeiſchrift beſprochenen, von Gio. da Udine geſchmückten Saal, befindet ſich ein ziemlich niedriges, weites Gemach, deſſen Decke fünf Fresken Tiepolo's ſchmücken. Das Mittelbild ſtellt das Urtheil Salomon's, die übrigen vier einzelne Heiligenfiguren dar. Das Mittelbild zeichnet ſich durch Geſchloſſenheit der Kompoſition und beſonders klaren Fluß der Linien aus. Als hübsche Nebenſache ſei erwähnt, daß der Meiſter die beiden Gigantenfiguren vom Hauptplatz in Udine als Baldachinträger am Throne Salomon's verwertete. — Die ganze Kompoſition ähnelt auffallend der vielbeſprochenen Katharina Cornaro Makart's. Die niedrige Decke des Saales mag Tiepolo veranlaßt haben, dieſes Bild ſehr ſorgfältig auszuführen, ſo daß es in jeder Hinſicht erfreulich erſcheint, da aus demſelben Grunde auch die Drunterſicht keine übertriebene iſt.

In demſelben Palaſt hat Tiepolo auch eine ganze „Loggia“ ausgemalt. Wir wollen vorläufig nur die drei Deckenbilder beſprechen. Unter demſelben iſt die Opferung Iſaak's das Beſte; es dürfte in der Frescoteknik kaum jemals die Leuchtkraft dieſer Carnation übertroffen worden ſein. Der Schmelz der Oelfarbe iſt mit den Vorzügen des Fresco ſcheinbar verbunden, ſo daß es unmöglich erſcheint, größere koloriſtiſche Vorzüge in dieſer Technik zu erreichen. — An der Decke des Stiegenhauſes finden wir einen „Engelſturz“ von unſerem Meiſter, von ſeltener Kühnheit und Schönheit der Kompoſition. Abgesehen von einigen barocken Zügen, ſo z. B. davon, daß Lucifer über den Raum hinaus gemalt iſt (ähnlich wie in der Jeſuitenkirche zu Rom), zeichnet ſich dieſes Fresco ganz beſonders durch ſchönes Ineinandergreifen der Linien, ſchnittige Zeichnung und warmes Kolorit aus.

In Verona malte Tiepolo im Palaſto Canossa ein Deckenbild mythologiſchen Inhaltes. „Die Figuren erſcheinen in ihren Verkürzungen ſehr gepreist, die Anie berühren das Kinn.“ In Domenico's Katalog ¹⁾ finden wir noch folgende Deckenbilder des Meiſters reproduziert, ohne Angabe, wo ſich die Originale befinden: „Venus und Saturnus, der ein Kind in den Armen hält“. Die drei Grazien ſtreuen Blumen. — Die Figuren ſind nur ſchwach verkürzt, die Maſſen auf der Bildfläche gänzlich vertheilt. Als minder glücklich iſt die Kompoſition des nächſten Blattes zu bezeichnen. Kraft, Ruhm, Weiſheit und Nobleſſe ſind hier allegoriſch dargeſtellt. Der Repräſentant der „Kraft“ ähnelt leider zu ſehr einem Affen, es iſt aber nicht zu beſtimmen, ob das des Malers oder Stechers Schuld iſt. — Ein zweiter allegoriſcher Plaſond iſt auch nicht viel beſſer, jedoch gehört die Hauptfigur des Ruhmes zu den liebenswürdigern Jopſengeln. — Ein Plaſond mit der Allegorie des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung und

1) Catalogo di varie opere inventato dal celebre G. B. Tiepolo al ſervigio di S. M. morto a Madrid 1776 inciso in Nro. 25 dallo ſteſſo e altro dalli ſigll. Dieſer illuſtrirte Katalog, obwohl von Domenico Tiepolo ſammengestellt, iſt unvollständig, enthält aber ſoſt alle eigenhändigen Abdrücke Tiepolo's; auch ſind darin einige Stiche nach Domenico's Arbeiten eingefügt. Die meiſten Blätter ſind von Domenico Tiepolo rabirt.

ein anderer mit unverständlich gruppierten Engeln gehören zum Schwächsten, was Tiepolo geleistet. Zwei Plafondbilder sind von Lorenzo Tiepolo gestochen.

Die lange dauernde Mißachtung, in welcher Tiepolo's Werke fast ein Jahrhundert lang standen, ließ viele seiner Werke in anderen Städten und Villen Italiens in Vergeßtheit geraten, trotzdem daß uns berichtet wird: „alle Höfe, reiche Leute, kirchliche und politische Würdenträger des In- und Auslandes haben Tiepolo beschäftigt“, — „viele Kirchen im Venezianischen und in der Lombardei weisen Frescomalereien seiner Hand auf“, finden wir keinerlei Nachrichten über sonstige Deckenbilder des fruchtbaren Meisters im übrigen Italien.

Außerhalb Italiens sind in erster Reihe die Würzburger Deckenbilder des Meisters zu nennen. In dem sehr reich und malerisch angelegten Treppenhause des dortigen erzbischöflichen Palastes malte Tiepolo in ziemlich zersahrener Anordnung und sehr dekorativ den Olymp und die vier Welttheile, entsprechend dem Geschmacke seiner Zeit, welcher sich ohne den mythologischen Apparat weder in Poesie noch in Malerei zu helfen verstand, dabei aber die Mythologie rein äußerlich als bloße Phrase auffaßte und behandelte. Für die Decken des Kaisersaales in demselben Palaste wurde ein Gegenstand aus der städtischen Geschichte gewählt. Wir wollen vorläufig nur das Mittelbild als eigentliches Deckenbild besprechen. — Die drei Darstellungen beziehen sich auf die Hochzeit des Friedrich Barbarossa. Im Mittelbilde fährt ihm Apollo die Braut zu, in deren Gefolge als Hofdamen Ceres und Venus figuriren. Die Kostüme sind die venezianischen der späteren Renaissance; die bartlose Figur des Kaisers kommt nicht recht zur Geltung, weil sie in übermäßig starker Verkürzung gemalt ist. Das Bild leidet an vielen Excentricitäten und verirrt sich in seinem mythologischen Theile geradezu in das Gebiet der Geschmacklosigkeit. In den Füßen des Bräutigams (nicht der Braut, wie Nagler angiebt, was womöglich noch anstößiger wäre) ergiebt sich nämlich eine Nymphe mit einem Allen höchst unanständiger Zärtlichkeit: bei Dekorirung eines erzbischöflichen Palais gewiß eine starke Freiheit.

In Madrid malte Tiepolo außer mehreren Altarwerken nur Deckenbilder — „quivi demoro con largo stipendio per lo spazio di ott' anni — — per dipingere alcune volte del palazzo nuovo.“ Im Saale der Leibgarde malte er „den Vulkan, für Aeneas die Waffen schmiedend“, im nächsten Saal eine Allegorie: „Hispania auf einem Löwen reitend inmitten der olympischen Götter“. Im Thronsaal sind an der Decke die Provinzen Spaniens und Indiens mit ihren Produkten und Trachten, ferner der Glaube, die Macht, Größe und andere Attribute des Staates in eine große Komposition vereint. Diese Deckenbilder wurden allgemein bewundert und für Tiepolo's Meisterstück angesehen; die betreffenden Berichte heben hervor: die Poesie, das seltene Feuer, den wunderbaren Effekt, die besondere Charakteristik und Schönheit des Details; Alles sei, heißt es, mit ganz neuen Mitteln erreicht. Wir können uns diesem Lobe nicht anschließen, sondern müssen einen entscheidenden und auffallenden Rückschritt gegen die Würzburger Fresken konstatiren, die selbst wieder hinter den venezianischen und Udineser Arbeiten weit zurückstehen. — Wolken bilden den Hauptbestandtheil der Komposition, die Figuren sind zerflattert und unschön.

Fassen wir Tiepolo's Leistungen auf dem Gebiete der dekorativen Deckenmalerei als Ganzes in's Auge, so haben wir vor Allem die große Verschiedenheit des Werthes der Arbeiten zu betonen; während an den früheren viel Vorzügliches hervorzubeben ist,

müssen die späteren als reine Marktwaaren bezeichnet werden. Mag man auch vom malerischen Standpunkt aus das bekanntlich schon von einem Melozzo da Forlì eingeführte Prinzip der Illusion und der consequenten Perspektive auf Deckenbildern vertheidigen, mag man auch das neuestens beliebte Zurückgreifen sehr bedeutender Meister (Vaubry, Cadanel, Rafart) auf dies Prinzip nicht geradezu verdammen: unleugbar ist es doch, daß dasselbe gerade starke Talente leicht zum vollständigen Ruin führt. Innigkeit, Gemüth, Seele, ja selbst Großartigkeit der Komposition sind an der Decke eines Raumes nicht am richtigen Plage; es haben die Alten in dieser Hinsicht richtiger gedacht als die größten Meister der Renaissance; ganz und gar unmöglich wird es aber überhaupt, alle diese Vorzüge in ein Deckenbild zu bringen bei consequent durchgeführter Trunkenheit.

Hätten wir von Tiepolo nur Deckenbilder, so wäre keiner der Vorwürfe zu bestreiten, die man vielfach gegen ihn erhob; so aber möge die Behauptung bestritten werden, daß Tiepolo's Deckenbilder Tiepolo's Haupt- und Meisterwerke seien — eine Behauptung, die ausnahmslos von Allen aufgestellt wurde, die bisher über Tiepolo geurtheilt haben. Das Beste und Schönste, was unser Meister geleistet hat, sind seine Tafelbilder und einige Wandfresken. Hier kommen die schönen Seiten seines großen Talentes zur vollen Geltung. War auch sein Gemüth nicht reich, hing auch sein Herz mehr am Aeußerlichen, Malerischen, Prächtigen, so wußte er doch in vielen der letztgenannten Werke einen Ton anzuschlagen, der vom Herzen kam und zum Herzen sprach. Man trifft in diesen Bildern oft innige Andacht, glühendes Gefühl, Verzückung, aber auch heiteren Lebensgenuß und köstlichen Humor, selten leeres Spiel mit Formen und Farben. Die schönsten Wandfresken Tiepolo's befinden sich in dem oben erwähnten Palazzo Labbia zu Venedig in demselben Saal, dessen schwaches Deckenbild wir schon erwähnten.

Die großartige, von Mengozzi Colonna gemalte Architektur theilt den Saal in der Weise, daß an den Hauptwänden sich zwei Triumphthore öffnen, in welchen sich zwei historische Scenen abspielen: rechts vom Eingang „Kleopatra, die Perle in den Becher des Antonius werfend“, links „Kleopatra, den Antonius empfangend“. Beide Kompositionen sind sehr reich, ungewöhnlich glänzend und von seltener malerischer Schönheit. Die Entgegensetzung von Licht und Schatten ist sehr kräftig, dabei das Ganze von einer Helle und Farbenpracht, eines Paolo Veronese würdig. Die erstere Komposition zeichnet sich überdies auch durch klare Anordnung aus. Die Durchführung ist sehr sorgfältig, die Zeichnung von altenezianischer Roblesse und belebt durch seine humoristische Züge. — Zwischen der Architektur rechts und links klingen die Kompositionen in einigen prächtigen orientalischen Figuren aus.

Man hat Tiepolo oft einen Nachahmer Paolo Veronese's genannt. Diese Kompositionen sind eine schöne Frucht seiner Veronese Studien; es findet sich darin aber auch viel des Eigenartigen und Selbständigen. Ich möchte die „Kleopatra mit der Perle“ als das Hauptwerk Tiepolo's bezeichnen; dasselbe ist deshalb auch hier für die Nadrung ausgewählt und wurde von Meister Unger trefflich wiedergegeben.¹⁾

1) In einem Theil der Auflage ist auf unserer Nadrung durch ein Versehen des Schriftsetzers Pal. Labbia (statt Labbia) geschrieben, was wir zu verbessern bitten. Num. d. Med.

Das Innere der Votivkirche in Wien.

Mit Abbildungen.



Vor zwölf Jahren, als das Fest der Kreuzerhöhung für den Bau der Wiener Votivkirche herannahte, haben wir das Äußere der glänzenden Schöpfung H. v. Ferstel's den Lesern vorgeführt und in Kürze die Stellung zu kennzeichnen versucht, welche das Werk in der architektonischen Entwicklung des modernen Wien behauptet (Bd. II, S. 205). Nun ist nicht nur der damals noch unausgewachsene Körper des Baues in allen Details vollendet; sondern auch sein kostbarer Schmuck an plastischer und malerischer Decoration, an kirchlichen Ausstattungsstücken, Geräthen und Paramenten wird eben durch das letzte Handanlegen bereit gestellt, um für den bevorstehenden Tag der Einweihung fertig zu sein. Am 24. April, zur Feier der silbernen Hochzeit des österreichischen Herrscherpaares, welche durch eine Reihe großartiger Festlichkeiten begangen werden wird, soll die Uebergabe des Gebäudes in den Dienst der Kirche erfolgen. Wir wollen zur Vorbereitung auf diesen feierlichen Akt unser damals von dem Äußeren der Votivkirche gegebenes Bild durch die beifolgende Ansicht des Inneren vervollständigen und den Lesern zugleich einen Ueberblick über die großartige Gesamtwirkung seines künstlerischen Schmuckes bieten, wie derselbe jetzt vollendet vor uns steht.

Es ist nicht nur ein hoher Freudentag für die Völker Oesterreichs, welchen die Votivkirche die glückliche Errettung ihres Kaisers aus Rörderhand in die Erinnerung ruft, nicht nur ein Tag der Feier für die Geistlichkeit, deren Händen ein Kleinod der Architektur anvertraut wird, sondern es ist vor Allem ein Tag der Ehren und des Ruhmes für die Kunst im weitesten Sinne des Wortes, welchen Wien mit der Einweihung seiner Votivkirche begehen wird. Als vor 23 Jahren der Grundstein zu dem Gebäude gelegt wurde, hatte sich die Architektur der Kaiserstadt eben erst mit kräftigem Stuf den Banden des alten baubürokratischen Regime's entwunden. Auf Johann Georg Külller's Bau der Altlerchenfelder Kirche, den ersten, in welchem der Geist der neuen Zeit zum Durchbruch kam, folgte die ebenbürtige Schöpfung Ferstel's; und so verschieden auch die beiden Werke sich darstellen mögen, in der Wahl des Stils und in dessen Behandlung, — Eines haben sie mit einander gemein, was für uns bei der heutigen Betrachtung die Hauptsache ist: daß die Baukunst in ihnen nicht als die despotische Herrin, sondern als die tonangebende Führerin der Schwesternkünste erscheint, die sich in dichter Schaar um sie gruppieren. Schon durch die Schule trefflicher Steinmengen und Ornamentbildhauer, welche in der Bauhütte der Votivkirche herangebildet wurden, wirkte der Bau bahnbrechend in der modernen Kunstgeschichte Wiens. Ehrlich-



Innere der Stephanskirche in Wien.

Zeitschrift für bildende Kunst. XIV.

Strich von G. H. Zemann.

Druck von Gussbrenner & Gries.

leit in der Behandlung des Materials, Reinheit und Strenge der Form: das wurden jetzt die ersten Anforderungen an jeden ernägennteten Architekten. Aber wie weit hinaus über diese Grenze reichen Wirkung und Gegenwirkung des nun vollendeten Bauwerkes und der zu seinem Schmuck angewendeten Decoration! Welch' ein Abstand zwischen jenen Tagen, in denen man über die Berechtigung einer bescheidenen Polychromie in der Architektur noch langwierige Streitigkeiten führte, und heute, wo es kaum einen Zweig der ornamentalen und gewerblichen Technik giebt, der nicht das Maas des inzwischen mächtig erstarkten Könnens im Wettstreit mit den bildenden und monumentalen Künsten hier zur Schau zu stellen sucht!

Unter den Männern, welche dieses Zusammenwirken der Künste mit der Architektur stets gefördert und sich dadurch in dem reich entwickelten Kunstleben Wiens die größten Verdienste erworben haben, stand der Architekt der Votivkirche von jeher mit in erster Reihe. In seinem Atelier wurde für die mannigfachen Aufgaben, die der Bau mit sich führte, eine Reihe tüchtiger jüngerer Kräfte herangebildet, welche unter seiner Leitung die Entwürfe machten und für die Ausführung vorbereiteten. Einen Hauptantheil dabei hatte der Architekt H. Kiewel, der seit Jos. Kranner's Tode die Stelle des Bauführers versah, und zahlreiche Details der inneren Ausstattung, z. B. eine Anzahl der schönen Eisengitter und Bronzegegenstände, das Gehäuse für die Orgel u. A. zeichnete. Neben ihm sei noch der Architekt D. Stadler genannt, von welchem die Details des Hochaltars, der Seitenaltäre und der Kanzel nach den Entwürfen Ferstel's gezeichnet wurden. In allen diesen Dingen waldet jedoch ein durchaus einheitlicher künstlerischer Geist; man erkennt deutlich, daß das Ganze die Schöpfung eines Meisters ist, welcher im Inneren wie am Aeußeren seinen Einfluß bei allen Details der Ausstattung und Einrichtung zu wahrnehmen wußte, und eine Fülle geistesverwandter Kräfte zur Harmonie zusammenband.

Wir wollen die hauptsächlichsten aus der glänzenden Reihe decorativer Kunstleistungen, welche sich im Inneren der Votivkirche die Hände reichen, an dem geistigen Auge des Lesers vorüberziehen lassen. Dazu ist aber vor Allem ein Blick auf den bestehenden Grundriß des Gebäudes nöthig, welchen wir der Freundlichkeit des Architekten verdanken. Der Plan zeigt in seinem Kern die normale Form gothischer Kathedralen der Blüthezeit, mit dreischiffigem Langhaus, einschiffigem Querbau und reicher, in französischer Weise mit Umgang und Kapellenkranz ausgestatteter Choranlage. In Uebereinstimmung mit der letzteren ist auch am Langhaus und Transept durch den Abau von Kapellen eine beträchtliche Erweiterung des Raumes herbeigeführt. Im Langhause, dessen untere Abschlußmauern bis nahe an die Stirnflächen der Strebepfeiler hinausgerückt sind, lehnen sich je vier flache Kapellen an jedes der Seitenschiffe an. Sie geben dem Langhaus eine Gesamtbreite von über 90 Fuß. Noch bedeutender ist die räumliche Wirkung der vier Kreuzschiffkapellen; im ursprünglichen Plan als selbständige Octogone gedacht, erscheinen sie jetzt völlig einbezogen in die Seitenschiffe, welche sich in ihnen in gleicher Höhe fortsetzen. Der Querbau macht in Folge dessen den Eindruck einer dreischiffigen Anlage. Die erste Kapelle links vom Schiff (D) dient als Taufkapelle. Neben den beiden Kapellen B und C sind dann noch zwei besondere kleine Räume an die Chortravéen angebaut, von denen der eine (J) als Sakristei, der andere (K) als Vorhalle zu dem Treppentürmchen dient, welches auf das Oratorium hinaufführt.

Wenn wir durch das Hauptportal hindurchschreiten und unter der Orgelbühne bei H in das Mittelschiff eintreten, überzieht unser Auge, wie der Holzschnitt zeigt, alle

wesentlichen Theile des Inneren und seiner Dekoration: die edel gegliederten Pfeiler mit ihrem Statuenschmuck unter Baldachinen, die reichen Gewölbemalereien, Wandbilder und gemalten Fenster, das zierliche Bodenmosaik, endlich die Hauptstücke der kirchlichen Ausstattung, Altäre, Kanzel, Kandelaber u. s. w.

Wir wenden uns zunächst den prächtigen gemalten Fenstern zu, welche in ununterbrochener Folge sämtliche Haupt- und Nebenträume der Kirche mit ihrem farbigen Glanz erfüllen. Es sind ihrer im Ganzen 78, zum Theil von mächtigen Dimensionen, in der Mehrzahl mit figurenreichen Darstellungen angefüllt, zu denen die bedeutendsten österreichischen Meister die Entwürfe geliefert haben: an ihrer Spitze Führich und Steinle — der ja ein geborner Wiener ist, — dann Trenkwalb, Lausberger, Kiefer, die Gebrüder Carl und Franz Jobst, L. Wayer, C. Geiger, Sequens und Wörndle. Wenn die langjährige Arbeit an diesen großen Aufträgen kirchlicher Kunst manchem der genannten Künstler den Anlaß zu einer sehr willkommenen Erweiterung seines Wirkungskreises darbot und die tüchtigsten Kräfte der lange vernachlässigten Glasmalerei zuführte, so ist die letztere andererseits auch in technischer Hinsicht durch die Ausführung dieser Arbeiten sichtlich auf eine bedeutend höhere Stufe gehoben worden. Man braucht nur die Leistungen der österreichischen Glasmalerei, welche vor kaum zwei Decennien entstanden sind, mit den Fenstern der Votivkirche zu vergleichen, um wahrzunehmen, daß dieser wichtige Zweig der kirchlichen Kunst gegenwärtig nicht nur an Strenge des Stils, sondern vor Allem auch an Gebiegenheit und Glanz der Technik mit den besten modernen Werken des Auslandes in die Schranken treten kann. Die Mehrzahl der Fenster wurde in den Anstalten von Seyling in Wien und Reuhäuser in Innsbruck ausgeführt, einen kleinen Theil lieferte Kraßmann jun. in Pest. Da die genaue Aufzählung des Einzelnen uns nicht nur über den Reichthum des hier zur Darstellung gebrachten Gedankeninhalts und der zur Herstellung der Fenster angewendeten Mittel Aufschluß giebt, sondern auch zeigt, aus welchen Quellen diese Mittel geflossen sind, lassen wir ein Verzeichniß aller Glasgemälde, ihres Inhalts und ihrer Urheber, nebst den Beiträgen und Namen der Stifter folgen

Ort der Aufstellung.	Nr. des Fensters.	Urheber des Kartons.	Verfertiger der Glasmalerei.	Gegenstand der Darstellung.	Preis. Gulden.	Stifter.
Vorhalle (2 Fenster)	1	Lausberger.	Seyling.	Der h. Eoerin; erste Zeit des Christenthums in den westlichen Kronländern.	4250	Erzbg. Franz Karl †.
	2	Terz.	Reuhäuser.	Der h. Stephan; Christianisierung der östlichen und südlichen Kronländer.	"	Kaiser Ferdinand †.
Seitenschiffe (8 Fenster)	3	C. Jobst.	Seyling.	Der h. Leopold, Landespatron Nieder-Oesterreichs.	"	Cardinal Kauscher †.
	4	Wayer.	"	Der h. Rupert; Ober-Oesterreich, Salzburg, Tirol.	"	Die Cardinäle Tarnoczky u. Eber †.
	5	Lausberger.	"	Der Tod des h. Joseph; Eleiermarkt, Kärnten.	"	Elf adeliche Damen-Bdymen.
	6	Geiger.	"	Der h. Stanislaus; Galizien und Lodomerien.	"	Erzherzog Albrecht.

Ort der Aufstellung.	Nr. des Fensters.	Urheber des Kartons.	Verfertiger der Glasmalerei.	Gegenstand der Darstellung.	Preis. Gulden.	Stifter.	
Kreuzschiffkapellen (15 Fenster)	7	Sequent	Geyling	Der h. Wenzel; Böhmen.	4250	Fürst Adolf Schwarzenberg.	
	8	Trennwald	"	Die hh. Cyrill und Method; Mähren und Schlesien.	"	Fürst Johann Liechtenstein.	
	9	Niese	"	Der h. Stephan; Ungarn.	"	Erzbischof Haynald.	
	10	"	"	Der h. Hieronymus; Croatien und Slavonien.	"	Doron Sino f.	
					Erste Kapelle links: (Taufkapelle)		
	11	Fr. Jobst	"	Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist.	3000	Kardinal Simon.	
	12	"	"	Die hh. Margaretha und Kunigunde.	"	Bischof Dr. Janko.	
	13	Sequent	Kuchbauer	Der h. Guntherus, als Gründer des Stiftes Raigern.	"	Abt von Raigern.	
	14	"	"	Die hh. Friedrich und Sanktander	"	Erzbischof von Olmütz und Domdechant Lichnowski †	
					Zweite Kapelle links:		
	15	Trennwald	Geyling	Oben das Gleichniß von den Wahrseligen und Beladenen, unten die Porträts des österreichischen Kaiserpaars nebst dessen Schutzpatronen.	4045	Kaiserin Elisabeth, Kronprinz Rudolph, die Erzherzoginnen Gisela und Marie Valerie.	
	16	"	"	Oben die h. Familie, unten die Porträts und Schutzpatrone der kais. Kinder.	"	"	
					Erste Kapelle rechts:		
	17	Fr. Jobst	Kraymann	Oben die hh. Anna und Joseph, unten die hh. Barbara und Heinrich.	3000	Ritter von Draßke.	
	18	"	"	Oben die Madonna und der h. Wilhelm, unten die hh. Ferdinand und Franz de Paula.	"	Die Fürsten Ferd. Minshy und Franz Kuerberg.	
19	"	"	Oben die hh. Maria, Amalia und Julia, unten die hh. Adalbert, Friedrich, Wilhelm und Hubert.	"	Baron Klein.		
20	"	"	Oben die Erhebung des Deutschen Ordens in den Reichsfürstenstand, unten Maria, und ober derselben knieend die hh. Wilhelm, Barbara, Georg und Elisabeth.	"	Erzherz. Ludwig.		
				Zweite Kapelle rechts:			
21	Trennwald	Geyling	Oben die Werke der Barmherzigkeit, unten die Porträts und Patrone der erzhertzoglichen Familien.	4045	Erzherz. Karl Ludwig.		
22	"	"		"	Erzherz. Ludwig Victor.		
23	"	"		"	"		

Ort der Aufstellung.	Nr. des Fensters.	Hebher des Kartons.	Verfertiger der Glasmalerei.	Gegenstand der Darstellung.	Preis Gulden.	Stifter.
Chorschlußkapellen (19 Fenster)	24 bis 42	Trentknaib	Geyling	Das Leben der Maria.	17 Fenster à 1800, 2 Fenster à 2100	1. Analle Sparhülfe aus Beemen, 2. Anna v. Augustus, 3. Martin Cht, 4. Charlotte v. Ferstel, 5. Anna u. Vincenz Handlinger, 6. Adlige Damen a. R. Oesterreich, 7. Hofdamen der Kaiserin Elisabeth, 8. Adlige Damen a. Mähren, 9. Arbeiterinn, d. l. l. Tabakfabrik*), 10. Gesellschaft für vertriebl. R., 11. Nikolaus Dumba, 12. Gräfl. Fam. Bouquet-Longueval, 13. Gräfl. Fam. mit Paar, 14. Margt. Pallavicini, 15. Ad. Vinc. Witt. v. Rautner, 16. R. Witt. von Schwarz, 17. Pr. August v. S. G. Hochs, 18. Adelige Damen aus Steierm., 19. Gräfl. Thumische Familie.
Hochschiff (27 Fenster)	43	Gebr. Jobst	Reuhäuser	Hauptfacade: Das große ornamentale Rosenfenster.	2516	Commune Wien.
	44 bis 60	„	Reuhäuser und Geyling (par Hälfte)	Kanzhaus und Querschiff. Ornamentale Muster und in den Medaillons der großen Bierpässe Brustbilder der Propheten und Säulen.	26 Fenster à 1530	Commune Wien.

*) Dieses in der mittleren Chorapelle links neben dem Marienaltar befindliche Fenster mit der Verkündigung an die Hirten und der Geburt Christi ist in unserm beigegebenen Holzschnitte reproducirt.

Ort der Aufstellung.	Nr. des Fensters.	Hebebe des Kortans.	Verfertiger der Glasmalerei.	Gegenstand der Darstellung.	Preis. Gulden	Stifter.
Querschiff- Socaden (2 Fenster)	70	Steinle	Neuhäuser	Links: Oben Christi Tausch und Tauch- figuration, unten dankt Kaiser Franz Joseph, beschützt von dem h. Namenspatron, der Maria für die glücklich abgewendete Gefahr.	17000	Commune Wien.
	71	"	"	Rechts: Oben das h. Abendmahl und Christus erscheint nach der Auf- erstehung den Jüngern, unten der Kaiser Franz Joseph Maximilian's an die Völker Österreichs, ein Gotteshaus zur Erinnerung an die glück- liche Errettung des Kaisers zu erbauen.	17000	Kaiser Franz Joseph.
Hohe Choe (7 Fenster)	72	Jüden (die Kortans nach seinen Entwürfen o. Wörble und den Gebr. Jobst)	"	Petri Berufung zum Apostelamt.	2634	Stifte Schot- ten, Lillen- feld, Her- zogenburg, Hohenfurt.
	73	"	"	Christi Predigt vom Schiffe Petri.	"	Stifte Kloster- neuburg, Welf, Heili- genkreuz, Seitensteten.
	74	"	"	Petrus sinkt in's Meer.	"	Commune Wien.
	75	"	"	Schlüsselübergabe.	"	
	76	"	"	Weide meine Schafe.	"	
	77	"	"	Petri Befreiung aus dem Kerker.	"	
78	"	"	Petri Aneignung.	"	Erzbischof von Breslau, Bi- schöfe von Dinkow, Sedau und Lemberg.	

Zu diesen durch das einmältige Zusammenwirken des Kaiserhauses, der Geistlichkeit, der hohen Aristokratie, sowie zahlreicher Korporationen, Vereine und Privatpersonen gestifteten Fenstern kommen dann noch die 2 Sakristeifenster, die 12 Fenster im Oratoriumstreppeuhause, das Fenster in der Vorhalle zum Oratorium und 6 große Thurm-
fenster hinzu, welche sämmtlich von der Commune Wien, deren freigebige Theilnahme an dem Gesamtwerke nicht rühmlich genug hervorgehoben werden kann, zum Preise von 8065 Fl. hergestellt wurden. Im Ganzen beläuft sich der für die Glasmalereien aufgewendete Betrag auf die respectable Summe von c. 225,000 Fl. ö. W.

Nach den Glasfenstern ziehen zunächst die Malereien an den Gewölben und Wandflächen unsern Blick auf sich. Während die Weller und Wände der Seitenschiffe in der einfachen Steinfarbe gelassen sind, welche im Laufe der Zeit schon einen schönen warmgrauen Ton erhalten hat, entwickelt sich über den vergoldeten Kapitälern der Dienste eine zunächst in sanften Uebergangstönen gehaltene, dann weiter nach oben bedeutend lebhaftere Polychromie. In den Seitenschiffgewölben, an den Zwickeln der Arkaden, an den Stucklappen des Mittelschiffgewölbes und an allen mehr untergeordneten Stellen bewegt sich dieselbe vorwiegend in ornamentalen Mustern, theils vegetabilischer, theils geometrischer Art; die Mittelfelder der Hauptgewölbe dagegen sind figürlichen Darstellungen eingeräumt und letztere haben dann im Chor auch noch an den Wandzwickeln über den Arkaden Platz gefunden. Ueberhaupt waltet in der ganzen Innendekoration die Tendenz vor, die gegen das Presbyterium zu gelegenen Theile und vornehmlich dieses selbst reicher als die übrigen auszustatten. Wir beginnen die Musterung der Gemälde am vorderen Ende des Langhauses; da schmückt gleich das Gewölbe zu Häupten der Orgelbühne eine Darstellung des Paradieses mit dem Bilde Gottvaters, von einer Engelschorie umgeben, komponirt und *al fresco* gemalt von E. Jobst; daran schließt sich an den Mittelfeldern des Hauptschiffgewölbes die Reihe der Bilder des Stammbaums Christi (die Wurzel Jesse, ähnlich wie sie uns die berühmte Hildesheimer Decke zeigt) im Querschiff und Chor durch die Bilder der Märtyrer und Heiligen fortgesetzt; am Ende des Hauptschiffes gegen die Bierung zu macht das Bild der Madonna, am Chor-ende das Bild des Salvators den Abschluß der Reihe. Alle diese Malereien sind von den Gebrüdern Jobst ausgeführt. Das Bierungsgewölbe dagegen, mit dem Lamm Gottes in der Mitte, umgeben von den vier Evangelisten und acht Engeln mit den Leidenswerkzeugen, rührt von Prof. Lausberger her. Im Chor tragen, wie bereits bemerkt, auch die Mauerzwickel über den Arkaden figürlichen Schmuck; und zwar zeigen die Felder unter den sieben Fenstern des Chorbauptes Bilder aus der Geschichte des Noah, gemalt von Würndle nach Kompositionen von Führich, der letzten Schöpfung des berühmten Künstlers; daran reihen sich dann gegen die Bierung zu noch beiderseits je zwei Felder, mit Darstellungen der vier Elemente im Dienste der Kirche und der vier symbolischen Thiere (Pelikan, Phoenix, Löwe und Adler), komponirt und ausgeführt von E. Jobst. Zur näheren Erläuterung der ornamentalen Malereien in den Nebenträumen sei noch hinzugesagt, daß bei der Wahl der vegetabilischen Motive an den Gewölben der Seitenschiffe vorzugsweise die liturgischen Pflanzen (Passionsblume, Wein, Keryn, Palme u. s. w.) berücksichtigt worden sind. Die Schlüsselpunkte der Gewölbe tragen Medaillons mit Engelsfiguren. Im Chorumgang, in welchem der Grundton der Gewölbe blau ist, während er in den Seitenschiffen die graue Steinfarbe hat, treten zu diesem Schmuck in den Polygonseiten abwechselnd noch die drei Hauptfeste der Kirche (Weihnachten, Ostern und Pfingsten) hinzu, dargestellt in je vier Bildern, komponirt und gemalt von Franz Jobst. Die unteren Wandflächen der Absidialkapellen tragen gemalten Teppichschmuck; für die oberen Felder sind figürliche Fresken in Aussicht genommen. — Endlich sei noch hinzugesagt, daß sämtliche Wandzwickel über den Arkaden des Haupt- und Querschiffes mit den nach dem großen Kaisertitel geordneten Wappenschildern der Provinzen Oesterreichs geziert sind.

Raum weniger zahlreich, wenn auch nicht von gleich bestechendem Glanz der Wirkung, sind die plastischen und sonstigen dekorativen Zierden der Kirche. Bildhauer, Intar

fiatoren, Mosaicisten und Metallarbeiter haben hauptsächlich daran Antheil. Die Ersteren lieferten zunächst für die Pfeiler des Hauptraumes und der Kapellen den statuarischen Schmud. Im Presbyterium stehen an den Pfeilern auf Konsolen die würdigen Gestalten der zwölf Apostel, von Trz. Erler. Je vier Heiligengestalten schmücken die Pfeiler der vier Kreuzschiffkapellen: in der Taufkapelle (D) sind es die hh. Barbara, Stephanus, Laurentius und Katharina, von Jafout; in der Kapelle B die Gestalten der Maria, des h. Joseph, der hh. Anna und Joachim, von B. Gahlunger; in der Kapelle C die hh. Leopold und Elisabeth, von Furfarthofer, und die hh. Helena und Ludwig, von Becker; in der vierten Kapelle endlich die Gestalten der vier Stifter von Klöstern, die hh. Brigitta und Franciscus, von Furfarthofer, und die hh. Venedikt und Theresia, von L. Fehler. — Hier sei gleich eingefügt, daß in der letzterwähnten Kapelle auch das erste bis jetzt in der Kirche befindliche Grabdenkmal zur Aufstellung gekommen ist: es ist die prächtige Tumba des Grafen Niklas Salm-Reifferscheidt, des kais. Feldhauptmann's unter Maximilian I. und Karl V., des Verteidigers von Wien gegen Soliman II. i. J. 1529. Dieses von Karl V. und Ferdinand I. errichtete, mit Reliefdarstellungen der Thaten des Helden reich geschmückte Denkmal wurde von der Salm'schen Herrschaft Kaiß bei Brünn (wohin es aus der Wiener Dorotheenkirche nach Aufhebung des gleichnamigen Stiftes gelangt war) auf Kosten des Wiener Alterthumsvereins in die Botivkirche übertragen. — Auch die Pfeiler der Vorkirche tragen statuarischen Schmud: den Mittelpfeiler des Hauptportals ziert an der Innenseite die Kolossalstatue eines Engels mit Spruchband in den Händen, von Obereder; von demselben Bildhauer rühren die Statuen der hh. Lubmilla und Veronika an den Thurmpfeilern unter dem Orgelchore her; die Pfeiler bei den Seitenschiffeingängen sind mit Statuen der hh. Severinus und Bonifacius von J. Glierer geschmückt.

Unter den Ausstattungsstücken und Kultusgeräthen ist natürlich für den würdigen Schmud des Hauptaltars die meiste Pracht und Kunst angewendet. Der Altar weicht von der in der deutschen Gotik üblichen Form ab, an der bekanntlich figurenreiche Holzschneiderei und Malerei vorzugsweise zur Geltung zu kommen pflegen. Es ist ein Eldorienaltar, dessen aus Istrianer Stein gemeißelter Baldachin von vier Säulen aus rothem sächsischen Granit getragen wird. Die Steinmetzarbeit an dem Altar ist in der Bauhütte der Kirche ausgeführt. Der Baldachin hat die Form zweier sich kreuzender Siedeldächer, über deren Durchschneidungspunkt eine Nialendekoration sich erhebt. Im Inneren der Niale steht die sechs Fuß hohe Gestalt des Heilands, umgeben von vier auf Säulchen ruhenden Engelsfiguren mit den Lebenswerkzeugen; alle fünf Figuren sind von Jos. Waffer modellirt und von E. Haas in Wien in galvanoplastischem Kupfer ausgeführt. Vier kleinere Heiligengestalten stehen in den Eckialen des Baldachins. Außerdem trägt derselbe auch reichen malerischen Schmud: die kleinen Gewölbefelder des Inneren sind mit sitzenden Gestalten der vier Cardinaltugenden ausgefüllt, komponirt und ausgeführt von Prof. Laufberger; die vier Siedelflächen des Aeußeren tragen farbige musivische Darstellungen Christi und der Maria zwischen schwebenden Engeln, komponirt von Prof. Trenkwalb; das Bild an der vorderen Siedelfläche ist eine Widmung Paph Pius' IX. und in Rom ausgeführt, die übrigen Felder sind von Neuhauer in Innsbruck hergestellt. Es verdient besonders hervorgehoben zu werden, daß der Vorstand der rühmlichst bekannten Innsbrucker Glasmalerei-Anstalt auch um die Wiederbelebung der Glasmosaik im Wettkampfe mit Salvati in Venedig sich große Verdienste



Wandfenster aus der mittleren Höhekapelle der Zisterzienser.

Zeitschrift für bildende Kunst. XIV.

erworden hat; die Früchte seiner nicht genug anzuerkennenden Bemühungen treten hier auf's Erfreulichste hervor. — Auch der aus weißem Laaser Marmor gearbeitete Altartisch ist am Untersatz mit solchen musivischen Einlagen in wechselnden geometrischen Mustern ausgestattet. Die Platte wird vorn von sechs Säulchen aus gelb geflamtem ägyptischem Marmor gestützt. Auf der Platte steht das prachtvolle, vierzehn Fuß hohe Retabulum in vergoldeter Bronze, ein zierlicher Säulnbau, mit reichem plastischem und in Email ausgeführtem Schmuck. Die Skulpturtheile desselben vier Engel und vier Heiligengestalten) sind von Jos. Waffer modellirt und von Turbain in Wien gegossen; die übrige Bronzearbeit rührt von Briz und Anders, das Email von Chadt her. Alle Bronze-Ornamente sind getriebene Arbeit von höchster Schönheit und Solidität; unter den Email-Einlagen seien besonders die länglichen Felder zu beiden Seiten des Tabernakels mit den Darstellungen von Haaß's Opfer und dem Traum Joseph's und die darüber befindlichen Medaillons hervorgehoben. Die Zeichnungen zu diesen Figuren rühren von Sequens in Prag her. — An der Rückseite führt eine Doppelstiege empor, welche in der Mitte von zwei kleinen, ebenfalls aus gelbem ägyptischem Marmor gearbeiteten Säulen getragen wird.

Die drei kleinen Altäre in den Seitenkapellen B und C und in der mittleren Absidialkapelle E sind in Material und Stil dem Hauptaltar verwandt, nur bedeutend einfacher als dieser. Ihr Aufbau besteht ebenfalls aus Istrianer Kalkstein, mit Anwendung von ägyptischem Marmor an Säulchen und Nischenflächen, sowie von musivischen Einlagen, mit Bemalung und Vergoldung. Der Altar in der Kapelle B trägt einen Crucifixus zwischen Maria und Johannes, in Rundwerk ausgeführt von Jankow, die Altäre in den Kapellen C und E sind mit Mariendarstellungen von Jos. Waffer geschmückt. Eine Ausnahme macht der Altar F in der ersten Absidialkapelle rechts^{*)}. Dieser von elf österreichischen Erzherzoginnen aus Anlaß der silbernen Hochzeit des Kaiserpaars gewidmete Altar trägt einen Kuffaß aus Ebernholz, welcher in der hergebrachten Form an den Innen- und Außenseiten der Flügel mit Bildwerk und Malerei verziert ist. Das Innere zeigt in Erinnerung an den Widmungsanlaß in der Mitte die Vermählung Mariä, zu beiden Seiten die hh. Franciscus und Elisabeth, und oben die Mutter Gottes mit Engeln an den Seiten, sämmtlich von Erler; die Außenflügel tragen eine Darstellung von Mariä Verkündigung, gemalt von Kowal. Das ornamentale Schnitzwerk lieferte Westreicher in Linz.

Das gleiche Zusammenwirken plastischer und malerischer Dekoration, wie bei den Altären, zeigt sich auch in der Durchbildung der Kanzel (G), welche als völlig freistehender Bau zwischen den letzten Hauptschiffpfeilern an der Evangelienseite und den Bierungspfeilern eingeschoben ist. Istrianer Stein, Glasmosaik und ägyptischer Marmor bilden die Materialien der architektonischen und ornamentalten Theile; der reich bemalte Schalldeckel besteht aus Holz, mit einer durchbrochenen kleinen Galerie aus Bronze; die Kanzelbrüstung zieren fünf Hochreliefs, in der Mitte der segnende Christus mit dem aufgeschlagenen Buch, zu den Seiten die vier lateinischen Kirchenlehrer, sämmtlich als Brustbilder. Rückwärts führt eine Doppelstiege zunächst zu einem Absatz, und von diesem dann zu der Kanzel empor; über dem oberen Theil der Stiege erhebt sich ein halbkugelförmiger Baldachin mit der Statue Johannis des Täufers. Die figürlichen Arbeiten

*) Auf unserm Grundriß erscheint der Altar irrthümlich in der zweiten Absidialkapelle rechts; er ist in die erste zu setzen.

an der Kanzel lieferte der Bildhauer Streschnaf. — Das schmiedeeiserne Gitter, welches die Kanzel in Kreisform umgibt, ist eine Widmung des Schlossermeisters Jgnaz Gridl.

Wir gedenken hier zunächst der übrigen Gitter und sonstigen Metallarbeiten. Die Gitter des Chorabslusses und der Tabernakelniege bei der Kreuzschiffkapelle C rühren von L. Wilhelm, die vor der Kreuzschiffkapelle B, an den Chorkapellen und an der Tratorienniege von A. Milde her; von den zwei genannten Meistern wurden auch sämtliche Thürbeschläge hergestellt. Welche großen Fortschritte die ganz in der Art des Mittelalters gehandhabte Schmiedeeisenarbeit in Wien während der letzten Decennien gemacht hat, kann man an diesen prachtvollen Werken beobachten. Dasselbe gilt von den Messing- und Bronzearbeiten, den vier Kronleuchtern im Haupt- und Querschiff, den zierlichen Gasfandelabern im Langhause, und den zwei eleganten, vom Erzherzoge Karl Ludwig gewidmeten Randelabern neben dem Hochaltar. Letztere sind von Hanusch, die übrigen Beleuchtungsapparate von D. Hollenbach ausgeführt.

Erblich sei noch des großen Taufbeckens aus ägyptischem Marmor, der mächtigen Orgel von Walker in Ludwigsburg, mit reichvergoldetem Gehäuse von Bestreicher in Linz, und des aus sogenannten Metlacher Platten bestehenden Fußbodens gedacht, zu welchem die Wienerberger Ziegelfabrik die Bestandtheile lieferte; das Bodenmosaik bedeckt eine Fläche von etwa 2000 \square Meter und zeigt in jedem Haupttheile des Gebäudes ein anderes Muster. — Die Aufzählung der Holzarbeiten, Metallgeräthe, Belen, Messgewänder, Bücher und sonstigen kunstvollen Schmuckgegenstände, welche den kirchlichen Apparat vervollständigen, würde über die Grenzen der uns gesteckten Aufgabe hinausführen. Das bereits Erwähnte giebt die wesentlichen Elemente des reichen Gesamteindrucks auch wohl zur Genüge wieder, und zeugt in ebenso berechteter Weise von der mannigfaltigen Kunstfertigkeit der hier in Thätigkeit gesetzten Kräfte wie von dem großartigen Gemeinsinn und der Liberalität aller derjenigen Persönlichkeiten, Behörden und Korporationen, welche zu dem Gelingen des Werkes beigetragen haben. Unter den Stellen, deren außer den oben genannten Behörden in diesem Zusammenhange noch besonders zu gedenken ist, muß in erster Linie der Wiener Stadterweiterungsfonds hervorgehoben werden, dessen Beitrag zu der Ausstattung des Inneren der Votivkirche sich auf etwa 500,000 Fl. Kapital beläuft. Die Gesamtkosten des Baues betragen nicht mehr als etwa 4 Millionen Gulden: ein Resultat, welches namentlich der umsichtigen Organisation der Steinmeharbeiten gleich beim Beginn der Bauperiode (durch Führung in eigener Regie) zu verdanken ist.

Wenn unser Meister Ferstel auf die langen Jahre zurückblickt, welche seit jener Zeit verfloßen sind, so darf er sich wohl in ungemöhnlich hohem Grade der treuen Gunft des Geschicks freuen. In der ersten frischen Jugend ward ihm das Glück dieser ersten künstlerischen Aufgabe zu Theil und noch hat er die Jahre der männlichen Vollkraft nicht überschritten, während ihm unter der Arbeit an seiner Erstlingschöpfung ein zweites und ein drittes großes Werk monumentaler Kunst durch das Vertrauen seines Kaisers und seiner Mitbürger in den Schooß gefallen ist. Wer sollte da wohl daran zweifeln dürfen, daß es noch immer Lieblinge der Götter giebt, und daß für die Kunst wieder eine Zeit gekommen ist, welche für die würdigsten Aufgaben auch die rechten Männer zu finden weiß!

G. v. Höpou.

Zur Kunstgeschichte der Hohenstaufenzeit.

Kaiser Friedrich's II. Brückenthor zu Capua und dessen Skulpturenschmuck.

Mit Illustrationen.



Im Frühling 1877 bot mir ein längerer Aufenthalt in Neapel erwünschte Gelegenheit zu einem Ausfluge in das nahe Capua, wohin es mich unwiderstehlich zog, seit ich auf der nationalen Kunstausstellung zu Neapel in demselben Jahre, sowie im dortigen Nationalmuseum die erst seit Kurzem daselbst aufgestellten Abgüsse der Kolossalbüsten der Capua imperiale, Pietro's della Vigna und Taddeo's da Sessa, der berühmten Mäthe Kaiser Friedrich's II., kennen gelernt hatte. Es galt deren Originale, die als kostbare Nebrestie von dem Skulpturenschmucke eines Prachtbaues dieses Herrschers vor sechs Jahren zu Capua ausgehunden, seither in dem dortigen „Museo Campano“ als einer der kunsthistorisch bedeutendsten Schätze desselben aufbewahrt werden, genauer zu studiren.

Die genannten Skulpturwerke sind bisher — einige flüchtige Andeutungen in dieser Zeitschrift (Jahrgang X, Beiblatt S. 73) und in Schnaase's Geschichte der bildenden Künste Bd. VII, 2. Aufl., S. 562, Anmerk. 2. ausgenommen — in der deutschen Kunstliteratur noch nirgends erwähnt, geschweige denn genauer erörtert worden, obwohl sie vermöge ihres Ursprungs und künstlerischen Werthes das Interesse in hohem Grade beanspruchen. Auch ihre erst ganz kürzlich im 1. Hefte des II. Bandes von Salazar's „Studi sui Monumenti dell' Italia meridionale“ veröffentlichte photographische Reproduktion ist nur von einigen Zeilen erklärenden Textes begleitet, sodaß die gegenwärtigen etwas ausführlicheren Mittheilungen auch dieser letzteren Publikation gegenüber nicht verspätet erscheinen dürften.

Ich beginne mit einer Zusammenstellung der gleichzeitigen und späteren historischen Nachrichten, die uns über diese Kunstwerke überliefert sind, und reihe daran die Beschreibung und stilistische Würdigung derselben. Das Material zu der ersteren bieten mir theils H. B. Schulz's „Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien“ sowie Guilla rdt-Brahm's „Historia Diplomatica Friderici Secundi“ (die bezüglich der Regesten Friedrich's II. beide aus G. et. Carcani „Constitutiones regum regni utriusque Siciliae etc. Napoli 1756“ geschöpft haben) — theils ein Aufsatz in Della Valle's „Lottore Sarnesi“ und eine als Manuscript gedruckte Publikation Dem. Salazar's „L'arco di trionfo con le torri di Federigo II. a Capua. Notizie Storico-Artistiche. Caserta 1877. 15 Seiten 8.“

I.

Aus den Nachrichten gleichzeitiger Chronisten und noch unmittelbarer aus den uns zum Theil erhaltenen Regesten und Originaldekreten Kaiser Friedrich's II. kennen wir dessen hohen Kunstsinn, der nicht geringer war als seine Liebe für Literatur und Wissenschaft. Insbesondere theilte er mit so vielen andern bedeutenden Herrschern die Vorliebe für monumentale Prachtbauten, die er mit allen seiner Zeit zu Gebote stehenden Mitteln der Kunst aus schmückte.

Leider sind die überlieferten Nachrichten zu unvollständig und unzusammenhängend, um daraus das glänzende Bild der Kunstübung zur Zeit seiner Herrschaft in allen Einzelheiten wieder aufleben lassen und die Künstler-schaar, die er in seinen weiten Landen beschäftigte, in ihren verschiedenen Individualitäten kennen lernen zu können. Und noch schlimmer sieht es mit den uns erhaltenen Monumenten selbst; gerade von ihnen sind kaum einige dürftige Ueberreste bis auf unsere Zeit gekommen, während uns so vieles von dem, was vor und nach der Epoche Friedrich's II. geschaffen wurde, bis heute fast unverfehrt bewahrt blieb. Es ist, als ob der Unsterblich, der über der Herrschaft der Hohenstaufen im Süden gewaltet, selbst die Erinnerung an dieselbe in den durch sie geschaffenen Werken der Kunst hätte auslöschen wollen, — so gründlich hat die Zerstörung hier aufgeräumt.

Von dem Königspalast zu Andria ist nichts, von dem großen Schloß und Residenzpalast zu Foggia, Friedrich's Lieblingsaufenthalt, nur ein letztes Bruchstück in Gestalt eines auch nicht mehr an ursprünglicher Stelle befindlichen Thürbogens und einer Inschrifttafel übrig. Das Schloß von Trani ist unter späteren, schon von Carl von Anjou begonnenen und bis auf die neueste Zeit fortgesetzten Umbauten und Veränderungen fast unkenntlich geworden; jenes zu Gravina in der Basilicata, zwar besser erhalten, bietet in künstlerischer Hinsicht kein Interesse dar. Von den mit aller Pracht ausgestatteten Lustschlössern zu Castel Fiorentino und am Lago di Pesole bei Avigliano (Basilicata) sind nur dürftige Ueberreste theils in unansehnlichen Ruinen, theils in Umbauten späterer Zeit erhalten; von Friedrich's Jagdschlössern bei Foggia und Apricena an den Ausläufern des Monte Gargano, bei Gioja und Garagnone in der Terra di Bari, und zu Roseto am Busen von Tarant sowie zu Monte Sirico in der Basilicata ist jede Spur verschwunden, und die berühmte Saragenenburg zu Lucera dient mit ihren halbzerröhrten Umfangsmauern schon seit Jahrhunderten als Hürde für Ziegen- und Schaafherden, während der einzig noch übrige Rundthurm des Eingangs zur kaiserlichen Schloßburg ihren Hirten nächtlichen Unterstand gewährt. Ja selbst das besterhaltene der Hohenstaufischen Denkmäler in Süditalien, Friedrich's schönes Jagdschloß, Castel del Monte bei Andria in der Terra di Bari, blickt heute halbverfallen und wäuft von hohem baumlosem Hügel auf die städteumsäumte Meeresküste und die Olivenhaine und Mandelgärten der apulischen Gefilde herab, als gebächte es wehmüthig jener glänzenden Tage, wo sich der große Kaiser mit erlesenem Gefolge — denn die beschränkten Räumlichkeiten gestatteten hier nicht die Entfaltung des vollen Hofceremoniells — in seinen Mauern einsam, um in den gebührenden Tristen der Umgegend fröhlicher Falkenbeize zu pflegen.¹⁾

1) Castel del Monte ist im Jahre 1875 aus dem Besitze der Caraffa, Tuzi di Andria, um die Summe von 25,000 Lire in den des Staates übergegangen und hierdurch wenigstens dessen fernerer Zerstörung Einhalt gethan; vielleicht ist auch Aussicht auf eine sägemäße Restauration vorhanden.

Uebler noch als dem lehterwähnten ist es jenem Baue Friedrich's ergangen, den er bei Capua aufführen ließ und der uns in Folgendem näher beschäftigen soll: denn auch von ihm ist außer einigen Resten der Umfassungsmauer nichts — wenigstens nicht in ursprünglichem Zustande — erhalten. Es war dies ein kastellartig besetzter Brückenkopf — die Nachrichten über Anlage und Ausdehnung desselben sind, wie wir sehen werden, nicht ganz klar und präcis, — der den Eingang zur Stadt Capua an dem gegen die ehemalige Vorstadt S. Antonio und S. Terenziano gelegenen Ende der Brücke über den Volturno schloß, an dessen linkem Ufer die eigentliche Stadt lag, während sich am rechten die genaunte Vorstadt ausbreitete.

Die früheste Nachricht, die wir darüber besitzen, stammt von dem gleichzeitigen Chronisten Richardus von San Germano, der auch eine Zeitlang als Notar in Diensten des Kaisers stand. Dieser berichtet uns an zwei Stellen seiner Chronik, wie Friedrich im August des Jahres 1233 Ettore de Montefusco, dem Justiziar der Provinz Terra di Lavoro, deren Hauptort Capua war, den Befehl ertheilt habe, die Vorstadt von Capua zu demoliren¹⁾, und wie er im Frühling des folgenden Jahres, aus Apulien in die Terra di Lavoro zurückgekehrt, angeordnet habe, daß jenseits des Volturno, an der in die Stadt führenden Brücke ein Kastell (Castellum) errichtet werde, zu dem er den Plan eigenhändig entworfen hatte; daß er ferner verfügt habe, alle Gemeinden von Mignano (ungefähr acht Miglien südöstlich von S. Germano gelegen) bis Capua hätten zu den Kosten des Baues beizutragen und daß er die Leitung des letzteren dem capuanischen Architekten Niccolò di Cicala übertragen habe, damit das Werk binnen kürzester Frist vollendet werde.²⁾

Die angeordnete Demolirung der Vorstadt S. Antonio und S. Terenziano aber erklärt sich, wenn wir eine Nachricht der zur Zeit König Roger's, also ungefähr ein Jahrhundert früher geschriebenen Chronik des Abtes Alexander von Teleso berücksichtigen³⁾. Laut dieser war die erwähnte, sehr ausgedehnte Vorstadt mit der Stadt selbst, deren besetzten Mauerräumkreis der Volturno zur Hälfte umschloß, durch die über den letzteren führende Brücke verbunden. Um nun die Vertheidigungsfähigkeit des Platzes zu erhöhen, mag Friedrich die Demolirung der Vorstadt angeordnet haben, wobei eine vollkommene Deckung der Stadt durch den sie an dieser Seite begrenzenden Fluß erzielt wurde.

Ueber den Fortgang und die Dauer der Arbeiten am Kastelle von Capua sind wir jedoch durch einige Decrete Kaiser Friedrich's aus den Jahren 1239 und 1240 unterrichtet. In einem derselben, gegeben zu Lodi am 17. November 1239, wird dem Architekten Niccolò di Cicala über seinen Bericht, in welchem er die Vollendung des „Bogens zwischen den Thürmen“ (also wohl des eigentlichen Thorbogens) gegen die Seite der Vorstadt anzeigt, das kaiserliche Wohlgefallen kundgegeben, und die gleichzeitig erfolgende Anweisung des zur Herstellung der Abdeckung der Thürme (astracis, Estrich, — „damit sie durch den Regen nicht zerstört werden mögen“) erforderlichen Geldes, sowie des noch nöthigen Marmormaterials mitgetheilt. Zwei andere Decrete desselben Datums enthalten die eben-erwähnten beiden Anweisungen an Stefano de Romaldo, kaiserl. Einnehmer („collector

1) Riccardi de S. Germano Chronicon rerum per orbem gestarum 1189—1243, bei Muratori, Scriptor. tom. VII, S. 1032.

2) Ebendort, S. 1034.

3) Alexandri Telesini Connobii Abbatis de rebus gestis Rogerii Siciliae regis libri quatuor, bei Muratori, Scriptor. tom. V, S. 633.

poennis nostro¹⁾ und an den Kastellan von Capua¹⁾. In einem vierten Erlaß, datirt aus Arezzo vom 13. Januar 1240 wird dem damaligen Justiziar der Terra di Lavoro, Riccardo de Montenigro, der Auftrag erteilt, über die beim Kaiser gegen einen gewissen Bifanzio, Zahlmeister („Statutus super faciendis expensis“) beim Baue des Kastells von Capua („in opere castri nostri Capue“) geführten Klagen eine Untersuchung einzuleiten, ferner über Verdienste und Conduite („de meritis et processu“ — „qualiter se gessit in opere memorato“) des Magisters Liphantes, Obermeisters („prothomagister“) bei erwähnitem Baue, sich genau zu informiren und das Ergebniß an den Kaiser zu berichten²⁾. Durch ein fünftes Decret, gegeben zu Luceta am 3. April 1240, wird Riccardo de Vulcata beauftragt, die Ausgabenrechnungen der ehemaligen Zahlmeister beim Baue des Brückenthurmes von Capua, („in opere turris pontis Capue“) Valmerio de Galvo und Credco Amalfitano, zu prüfen und darauf zu achten, daß hiebei die kaiserliche Curie nicht übervotheilt werde³⁾.

Hiermit sind die gleichzeitigen Nachrichten über die Entstehung des Bauwerkes erschöpft, ohne daß wir daraus etwas Näheres über dessen allgemeine Form und Anlage, geschweige denn über das Detail der Anordnung und Ausschmückung erfahren. Dasselbe wird darin bald als Burg, Citadelle, Fort (Castellum, Castrum), bald als Brückenthurm, Thurm (turris pontis, turri-) bezeichnet. Es scheint also außer dem eigentlichen Brückenthor auch noch aus einer daran anschließenden Citadelle bestanden zu haben, und wir hätten uns dasselbe demnach als einen befestigten Brückenkopf vorzustellen.

Damit stimmt überein was wir aus späteren Beschreibungen darüber erfahren. Die älteste derselben rührt von einem anonymen, dem Geiste seiner Aufzeichnungen nach offenbar dem geistlichen Stande angehörigen Begleiter Karl's v. Anjou her, dessen Schaaren im Jahre 1266 durch Capua zogen. In einer Schilderung des Kriegszuges gegen Manfred, den Sohn und Nachfolger Friedrich's, die jener uns hinterlassen hat,⁴⁾ kommt er auch auf die Thürme von Capua zu sprechen und erzählt, daß sie von wunderbarer Größe, Festigkeit und Schönheit gewesen seien, 20,000 Unzen Goldes gekostet hätten und daß man am Eingang derselben die Statue Friedrich's sehe, die beiden Arme und zwei Finger der Hand in drohender Gesterde erhebend, „gleichsam als donnerte er die hochfahrende Drohung der folgenden, ebendieselbst eingemeißelten Verse auf die Vorübergehenden und Jene, die sie lesen, herab:

Caesaris imperio regni custodia flo.
 Quam miseris facio quos variare sero.
 Intrant securi qui quaerunt vivere pari.
 Infidus excludi timeat vel carcere tradi.“

1) Schults, Bb IV. S. 3, Urkunde N. VI u. VIII. Huillard Breholles tom. V, pars I, S. 513. Carcani, S. 272.

2) Schults, Bb IV. S. 7, Urkunde N. XVI. Huillard Breholles tom. V, pars II, S. 673. Carcani, S. 326.

3) Schults, Bb IV. S. 11, Urkunde N. XXVI. Huillard Breholles tom. V, pars II, S. 880. Carcani, S. 390.

4) Descriptio victorinae per Carolum Regem Siciliae etc. contra Manfredum, Siciliae regem anno 1265 obtentae, ap. Graevii Thesaurus antiquitatum et historiarum Siciliae, Lugduni 1723, tom. V, S. 21.

Ist nun schon aus dieser Nachricht einiges über die den Bau schmückenden Sculpturen zu entnehmen, so bietet die der Zeitfolge nach nächste in dieser Richtung noch etwas mehr. Wir finden sie an einer Stelle der um das Jahr 1330 von dem berühmten Rechtsgelehrten Luca di Penna verfaßten „Commentare zum Justinianischen Eoder“. ¹⁾ Er erwähnt dort außer der „auf dem Thore der Stadt Capua“ aufgestellten „Statue“ (statua) des Kaisers Friedrich, unter der die beiden ersten der ebenangeführten Leoninischen Verse zu lesen seien, auch noch der „Bildnisse“ (imagines) zweier Richter, die sich jederseits rechts und links unterhalb der Statue des Kaisers befanden und über deren jedem je ein Hexameter des oben mitgetheilten zweiten Versepaares eingemeißelt sei. Der hier gebrauchte Ausdruck „imagines“ läßt sich zwar seiner etymologischen Bedeutung nach sowohl als „Statue“ wie auch als „Büste“ auffassen, doch werden wir im Verlaufe unserer Studie sehen, daß er in diesem Falle als das letztere gedeutet werden muß.

Sodann erwähnt der h. Antoninus (1329—1459), Erzbischof von Florenz, in seiner „Cronica tripartita“ neben anderen Bauten Friedrich's flüchtig auch „der beiden bewundernswürdigen Thürme am Flusse nächst Capua“ ²⁾, und Bartolomeo Fazio († 1465) der Hofhistoriograph König Alfons' I. von Neapel rühmt an einer Stelle seiner Lebensbeschreibung des letzteren ³⁾, wo er die Einnahme Capua's durch den berühmten Condottiere Braccio di Montone im Jahre 1421 erzählt, „das vorzügliche Quabergemäuer der beiden Thürme“ (duabus egregiis operis e saxo quadrato turribus ponto janetis), indem er fernerhin anführt, die Stadt sei durch zwei Citadellen geschützt, „die eine stadwärts, die andere am Ausgange der Brücke gelegen“ (una duo sunt arces, una contra urbem, altera ad exitum pontis sita). Die letztere ist offenbar diejenige, zu der die Thorthürme gehörten, während die erstere in dem Mauerkreis der Stadt gelegen haben und vielleicht erst nach der Zeit Friedrich's aufgeführt worden sein mag.

Ausführlicher als die bisher angeführten Autoren schildert Lage und Beschaffenheit der Citadelle (leider nicht auch die Sculpturen des Thoreinganges) Gio. Antonio Campano (1427—1477), Bischof von Teramo (Atruntium), in seiner Biographie des oben erwähnten Braccio di Montone, bei Gelegenheit des Berichtes über die Belagerung Capua's durch denselben (1421) ⁴⁾. Nachdem er kurz vorher „die beiden prächtigen und wohlbesetzten Thürme“ (duas pulcherrimas atque opere munitissimas Italiae turros) erwähnt, fährt er in folgender Weise fort (wir setzen die Stelle in wörtlicher Uebersetzung her): „Capua wird vom Flusse Volturno fast von drei Seiten umflossen, so daß an vielen Stellen der Fluß an Mauer statt dient. Auch kann er nicht anders als auf einer Brücke oder mittelst Fahrzeugen überseht werden. Ferner flankiren den äußeren Zugang zur Brücke jene beiden prächtigen Thürme, so daß den Passanten nur die enge Straße zwischen den letzteren selbst diene. Die Stadt schied von der Feste (Citadelle) der dahinschließende Strom. Ueberdies wird die natürliche Lage noch von der Großartigkeit der Anlage übertroffen. Eine Mauer umschließt das Bauwerk bis zur Mitte in der Breite

1) Lucae de Penna Commentaria in tres posteriores Libros Codicis Justiniani (Lugduni 1582) Libr. XI. Tit. 40, lex 4. ©. 446.

2) Antonini Archiepiscopi Florentini Cronicarum (Lugduni 1557) Pars III, Tit. 19, cap. 6, § 1. ©. 127.

3) Bart. Fazio de rebus gestis ab Alphonso primo Neapolitanorum rege (Lugduni 1562) Lib. II, ©. 41.

4) Joannis Antonii Campani Opera (Lipsiae 1734) de rebus gestis Andreae Brachii Perusini Libr. VI. ©. 363.

von ungefähr dreißig Fuß (Murus ad medium usque molem circiter triginta in latitudinem continet pedes), ganz aus Marmorquadern aufgeführt und in den Fugen statt des Kalkes durch geschmolzenes Blei verbunden. Und damit die Wurfmaschinen (Maurpila, muralia pila) ihr keinen Schaden zufügen, noch auch die Geschosse (bombardae) sie durch wuchtigen Stoß erschüttern, wird sie überdies durch eine aus Bruchsteinen hergestellte zweite Mauer ganz umschlossen (altero facto ex caementis duplicantur continenti muro), die die Stöße der Belagerungsmaschinen so auffängt, daß man jene kaum leicht und unbedeutend schädigen, geschweige denn eine breitere Breche in sie legen kann. Zwischen den beiden Thürmen, wo die Straße hindurchführte, ragt in hoher Wölbung eine königliche Loge (regium cubiculum) empor, geschmückt und besetzt mit Marmorstatuen und alten Bildwerken.¹⁾ Auch verbindet eine hölzerne Brücke die obersten Plattformen der Thürme (suprema turrium fastigia). Hierzu kommen noch rund um die Umfassung der beiden Thürme gleich einer Krone aufgeführte Schutzwälle (Zinnenkränze, propugnacula), so wohldefestigt, als es Bemühung und Fleiß der Künstler nur immer erdenken konnte.“ Und weiterhin, als er auf die Schwierigkeit der Einnahme der Citadelle zu sprechen kommt, fügt er hinzu²⁾: „Einen einzigen Zugang gab es zu dem unterirdischen Wasserbehälter (lacuna), durch den die Wächter der Citadelle im Falle des Bedarfes das Wasser aus dem Flusse hineinleiteten. Im Uebrigen war Alles von dreiten Mauern geschützt. Denn die Thürme haben unter der Erde die gleiche Höhe wie über derselben. Ein bewundernswürdiges und seltenes Werk auch in diesem Theile!“

Endlich ist uns noch in einer handschriftlichen Chronik des Kommunalarchives zu Capua, die von dem Capuaner Scipione Sannelli herrührt, und die Geschichte seiner Vaterstadt von deren Gründung bis zum Jahre 1571 (dem Todesjahre des Autors) behandelt, sowie in deren Fortsetzung bis zum Jahre 1590 durch seinen Neffen Nieffandro Petlegrino eine Beschreibung unseres Bauwerks erhalten, die deshalb von besonderem Werth ist, weil sie unabweislich auf Autopsie beruht und uns den Zustand desselben, insbesondere auch die Beschaffenheit seines Skulpturenschmuckes, kurz vor dessen Demolirung kennen lehrt.

Nachdem der Chronist die „schönen und bewundernswürthigen Thürme von Capua“ als ein Werk des Kaisers Friedrich bezeichnet hat, fährt er in folgender Weise fort:

„Im Jahre 1247³⁾ ließ er zwischen den genannten Thürmen eine prächtige Marmorporthe, geschmückt mit verschiedenen Kunstwerken, herstellen und in ihrem oberen Theile verschiedene in den antiken Ruinen Capua's gefundene Statuen in bewundernswürthiger Anordnung aufstellen; etwas niedriger ließ er seine eigene Statue mit der Krone auf dem Haupte hinsetzen und darüber befand sich diese Aufschrift⁴⁾:

1) Ob hier „regium cubiculum“ in der Bedeutung eines Gemaches, einer Loggia über dem Thorbogen, oder ob das triumphbogenartige Eingangsthor selbst zu fassen sei, muß ich dahingestellt sein lassen.

2) a. o. D. S. 364.

3) Der Thorbogen zwischen den Thürmen war, wie wir oben gesehen, schon zu Ende des Jahres 1239 vollendet; es kann sich daher das obige Datum nur etwa auf die dekorative Ausschmückung desselben beziehen, oder mag vielleicht auch unrichtig sein.

4) In der Angabe des Cries der Aufschriften weicht unser Chronist von der Beschreibung Luca's di Venno (s. oben) insofern ab, als er die beiden Verse des Distichons, das jener als unter der Statue des Kaisers befindlich anführt, trennt und den Pentometer „Quam miseris etc.“ als über jener, den Hexameter: „Caesaris imperio etc.“ als über der Statue der Capua stehend anzieht. Da nun diese letztere, die unter allen Nachsichtern überhaupt nur in der Beschreibung Sannelli's erwähnt

„Wie elend mache ich Jene, von denen ich weiß, daß ihre Treue wankt.“

Zur Rechten Friedrich's war die Statue Pietro's delle Vigne aus Capua und dar über stand geschrieben:

„Wer rein zu leben strebt, möge ruhig eintreten.“

Zur Linken war die Statue des Rechtsgelehrten Koffredo von Benevent¹⁾ mit dieser Inschrift:

„Der Heider²⁾ fürchte ausgeschlossen oder in den Kerker geworfen zu werden.“

Im unteren Theile, über dem Gewölbe des Thores, war eine Frauengestalt, die das „treue Capua“ darstellte. Diese zeigte, indem sie sich die Brust aufriß, im Innern einen Adler, während über ihrem Haupte dieser Spruch stand:

„Auf des Kaisers Befehl mache ich über das Reich.“³⁾

Sodann folgte die Thormöbung, worin in Skulpturen von weißblütendem Marmor viele Trophäen und Siege des Kaisers dargestellt waren.

In unseren Tagen ist alles dies zerstört worden; nur die Statue Friedrich's steht

wird, unter der Statue des Kaisers aufgestellt war, so könnte man — um diese abweichenden Angaben einigermaßen in Uebereinstimmung zu bringen — annehmen, daß eine Versetzung sich auf die über demselben befindliche Statue des Kaisers, der andere auf die unter ihm stehende Statue der Capua bezogen und ersterer sei in Sannelli's Beschreibung irrtümlich über statt unter die Kaiserstatue gesetzt. Allein selbst in diesem Falle bleibt noch immer die ungewöhnliche Versetzung unerklärt, der zu Folge das Distichon mit dem Pentameter beginnt. Seinem Sinne nach paßt allerdings der Hexameter viel mehr auf die Statue der Capua als auf jene des Kaisers, während der Pentameter gleich gut auf beide bezogen werden kann.

1) Sannelli ist unter den Quellenautoren der einzige, der die beiden zu Seiten der Kaiserstatue aufgestellten Büsten benennt. Spätere capuanische Geschichtsschreiber, die alle nur noch auf Grund der angeführten Quellen und der Lokaltradition berichten, nennen statt Koffredo von Benevent immer Taddeo da Sessa. So z. B. Rinaldo, *Memorie storiche della fedelissima città di Capua*. Napoli 1756, tom. II, S. 176: A lato di detta statua (ciò dell' Imperatore) erano le altre due di due Giudici creduti l'uno Pietro delle Vigne e l'altro Taddeo di Sessa etc. Ganz ähnlich auch Praticelli, *Della Via Appia descritta da Roma a Brindisi libri quattro*, Napoli 1745, S. 258; Tommaso de' Masi, *Memorie degl' Auruoci*, Napoli 1761, S. 192 und Granata, *Storia civile di Capua*, Napoli 1756, tom. II, lib. III, S. 34, wobei die beiden ersten ausdrücklich von „Büsten“, der letztere von „Statuen“ spricht. Uns scheint hier die letztere offenbar durch Lokaltradition überlieferte Benennung die wahrscheinlichere zu sein. Denn Taddeo da Sessa diente dem Kaiser sein ganzes Leben lang, zuletzt von 1237—1248 in der hervorragenden Stellung als Großhofrichter (*magnae curiae imperialis iudex*); während Koffredo von Benevent zwar im Jahre 1220 auch dieselbe Stellung einnimmt, diese jedoch verläßt, als Friedrich seine Vaterstadt mit Krieg überzieht. Nach der Eroberung der letzteren im Jahre 1241 läßt der Kaiser den berühmten Rechtsgelehrten an seinen Hof einladen, indem er ihm Wiedereinsetzung in Amt und Würde anbietet. Koffredo aber schlägt das Anerbieten aus, und obwohl der Kaiser — in Würdigung seiner unabhängigen Gesinnung und des Rathes seiner Ueberzeugung — die über ihn verhängte Güterconfiscation aufhebt und seine Familie nach wie vor mit Wohlthun behandelt (s. Huillard-Breholles, *tom. de Préface* S. CXXI), so ist doch nicht anzunehmen, daß er seine Bewunderung so weit getrieben haben wird, Koffredo's Statue (oder Büste) um dieselbe Zeit, wo dieser das großmüthige Anerbieten des Kaisers ausschlug, neben seiner eigenen aufstellen zu lassen, insbesondere da es viel näher lag, dieser Ehre einen treueren und ihrer nicht minder würdigen seiner Diener theilhaftig werden zu lassen.

2) Sannelli hat hier „Invidius“, der angioinische Chronist und Lucà di Venna haben „Invidia“; die Prosa des des Verles entspricht für das erstere als das richtige (*invidia, invidius*).

3) Die Bedeutung dieser Worte wird uns klar, wenn wir uns erinnern, daß Friedrich die ihm allezeit getreue Stadt Capua nicht nur durch Verleihung von ausgezeichneten Vorrechten ehrt, wie z. B. jenes war, daß ihre Abgesandten bei den Generalparlamenten unmittelbar nach jenen der Stadt Raapel Sitz und Stimme hatten, sondern daß er sie auch zum Sitze des obersten Gerichtshofes des Reiches (*Magna Curia imperialis*) erhebt, der eben über das Wohl von Kaiser und Reich zu wachen und zu richten hatte (s. Granata a. a. O. tom. II, lib. III). Daß ein so wichtiger Ort auch durch Befestigung gehörig geschützt werden mußte, ergibt sich hiernach von selbst.

da, wie sie in den letzten Jahren der Senat von Capua neben dem Brückenthor mit ihrer Inschrift wieder aufrichten ließ.“¹⁾

Die in dem letzten Satze erwähnte Katastrophe, der unser Bau zum Opfer fiel, trat unter der Regierung Philipp's II. im Jahre 1557 ein, indem auf Geheiß des Vicekönigs Herzog von Alba der Graf von Santa Fiora als königlicher Fortifikationskommissär das Werk zum größten Theile demoliren ließ, um an seine Stelle eine den Anforderungen der geänderten Kriegskunst entsprechende bedeutend erweiterte Citadelle aufzuführen zu lassen.²⁾ Wir sind über dies Ereigniß durch eine gleichzeitige Aufzeichnung in den im Komunalarchiv verwahrten Protokollen der Stadtverwaltung Capua's genau unterrichtet, worin dem Schmerze über den Untergang dieses „Wahrzeichens“ der Stadt Ausdruck gegeben und zugleich angeführt wird: „daß viele Bürger und Andere, sehend, daß ein so staunens-

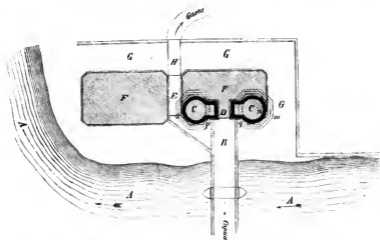


Fig. 1. Grundrißsizzi des Brückenthor's am Volturna bei Capua.

A. Volturnestrom. B. Brücke über denselben. C. Urmalige Brückentürme vom Bau Friedrich's. D. Urmaliges Thor.
E. jetzige Stadttür (Vorta Senona). F. jetzige Citadelle (Bau v. J. 1557). G. Zehnjochthor. H. Brücke über dasselbe.

worthes Werk abgebrochen und der Erde gleich gemacht wird, es unternahmen, dasselbe zu beschreiben und viele Aufsätze darüber zu verfassen, auf daß — indem den Nachkommen Kunde davon überliefert wird — ihnen zugleich Grund gegeben werde, das Geschehene zu beklagen.“³⁾

Was nun bei dieser Umgestaltung von dem ursprünglichen Bau übrig blieb, ermöglicht uns wenigstens eine Rekonstruktion der Grundrißanlage der beiden Thortürme, während

1) Die vorstehende Beschreibung entstand — wie der Gebrauch der vergangenen Zeit bei Ermählung der Skulpturwerke beweist — offenbar nach der Demolirung des Bauwerks, die — wie wir gleich sehen werden — im Jahre 1557 erfolgte. Da jedoch die in dem letzten Absätze derselben erwähnte Wiederaufstellung der Statue Friedrich's erst im Jahre 1555 stattfand, Sannelli aber schon 1571 starb, so muß der erstere von dem Fortsetzer der Chronik, seinem Neffen Pellegrino, nachträglich beigelegt worden sein.

2) Granata Storia civile di Capua, tom. II. libr. III, ©. 256.

3) Libro 20° di Cancelleria ©. 178.

lich hingegen aus diesen Ueberresten die Frage nicht mit Sicherheit entscheiden läßt, ob sich daran noch andere Befestigungsbauten anschlossen, wie nach einigen der im Vorhergehenden mitgetheilten Beschreibungen etwa angenommen werden könnte. Die beistehende Figur 1 gibt eine à la vue-Skizze der Anlage, worin die jetzt bestehenden Citadellbauten (schraffirt (F, F)), die nach den Ueberresten ergänzten Thorthürme vom Baue Friedrich's II. hingegen schwarz grundirt sind. Wie baraus zu ersehen, ist der größte Theil derselben in den Neubau der einen Citadelle einbezogen und theils demolirt worden, theils mag auch noch manches davon in dem inneren Mauerwerke dieser letzteren versteckt vorhanden sein (da

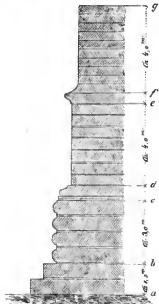


Fig. 2. Schnitt nach *m. n.* des Grundrisses auf S. 157.

- a. Quadermauerwerk, im Süden herangeführt.
 b. c. Grundbau in Rustikaquadern (schwarz).
 d. e. Kuppelförmiger Giebel der Rundthürme, in glatten Quadern mit Fuß und Stützglied.
 f. g. Ueberbau der Rundthürme.

der Zutritt zu den der Militärverwaltung gehörigen Innenräumen ohne vorher erwirkte Erlaubniß nicht gestattet ist, so war mir — bei beschränkter Zeit — die Klarstellung dieses letzteren Umstandes nicht möglich). Von dem ursprünglichen Bau ist noch der gegen die Stadtseite liegende Theil der Umfassungsmauer, von dem Eingang zur jetzigen Porta Romana bei *o* bis zu der Ecke *m n* vorhanden; auch hievon ist jedoch der Theil *o p* in seiner unter dem Niveau der Brückenfahrbahn befindlichen Hälfte (circa 8 m.) durch die wegen der Verlegung des Thores nach links nothwendig gewordene Erweiterung der Brücke in dem Mauerwerke dieser letzteren abgetragen und nur die über das Niveau der Brücke herausragende Hälfte bis zur Höhe der Plattform des neuen Citadellenbaues noch erhalten. Der alte Thorbogen bei *D* ist, in mächtigen Quadern gewölbt, noch vorhanden, die darüber aufragende Stirnmauer (*p q*) jedoch in ihrem größten Theile vom Neubau des Jahres 1557 herrührend. Am vollständigsten ist die Partie *q m* des rechten Thurmes erhalten, von der wir unter Figur 2 einen Durchschnitt nach der Linie *m n* des Grundrisses (in Fig. 1) beifügen, soweit er das noch vom ursprünglichen Bau vorhandene Mauerwerk darstellt. Aus Grundriß und Schnitt ist zu ersehen, daß die Thürme sich aus einem achteckigen Unterbau erheben, der aus zwei Fundamentstufen (*ab* in Fig. 2), einem in mächtigen Rustikaquadern ausgeführten Grundbau (*bc*) und einem aus glattbearbeiteten Haussteinen zusammengesetzten eigentlichen Sockel (*cd*) mit einfach aber sehr kräftig profilirtem Fuß- (*cd*) und Kröpfungsglied (*ef*) bestand. Ueber dem letzteren setzte das Mauerwerk der Rundthürme auf, ebenfalls in Quadern gefügt, von dem jedoch in unserer Figur 2 nur jener Theil (*fg*) in der ungefähren Höhe von 4 m. dargestellt wurde, der noch von dem alten Baue herrührt, während der übrige bis zur Höhe der jetzigen Citadellplattform dem Neubau angehört, bei dessen Ausführung die Thürme zu tief abgetragen worden zu sein scheinen, in Folge dessen sodann ihr Mauerwerk theilweise wieder bis zur erforderlichen Höhe neu ausgeführt werden mußte. —

Das Material des alten Baues (wie auch des neueren) ist ein ungemein dichter Kalkstein, wie er an den Abhängen des benachbarten Monte Tifata bricht. Da derselbe, besonders wenn glatt bearbeitet, ganz das Ansehen von Marmor hat, so ist es nicht zu verwundern, daß die Berichterstatter über den Bau Friedrich's ihn als Marmor qualificirten. Es ist derselbe Stein, der auch schon beim Bau des Amphitheaters von S. Maria Capua vetere größtentheils Anwendung gefunden hatte; und da uns die vorhandenen Nachrichten wiederholt berichten, daß Friedrich zum Schmucke seines Baues jenem antike Skulpturwerke entnehmen ließ, so liegt die Annahme nahe, er werde auch das Steinmaterial des damals schon in Ruinen liegenden Römerbaues bei seinem Neubau wenigstens theilweise verwendet haben. Doch gibt Aussehen und Bearbeitung des Materiales dieses letzteren keinen sicheren Anhalt für die Annahme, daß es von jenem herrührt. Dagegen läßt sich von dem Rustikagrundbau (be in Fig. 2) sowie von den profilirten Gliedern des Sockels (cd und ef) mit Sicherheit behaupten, daß sie keinem antiken Bauwerk entnommen sind: denn bekanntlich wandten die Römer jene Art Rustika, wie wir sie hier finden — mit glattem Schlag rings um die Stoß- und Lagerfugen des Quaders — nicht an, und was die Profilglieder betrifft, so sind dieselben zwar nicht weniger kräftig und wirkungsvoll gebildet als ihnen analoge antike, doch läßt eine gewisse Massigkeit, wo nicht sogar Plumpheit der Form, die ihren Grund vorzugsweise in der steilen Schwingung der Profile hat, dieselben sofort als nicht original-antike Bildungen erkennen.

Die Ausführung des Mauerwerks ist durchweg von großer Solidität und Genauigkeit, Beweis dessen, daß der Bau den Eindruck macht, als stünde er nicht sechs, sondern kaum ein halbes Hundert Jahre, trotzdem sich seiner Erhaltung Niemand besonders angenommen haben mag. Die Kanten und Ecken sind alle scharf und unverföhrt, wie von geflern — was für die Vortreflichkeit des Materiales spricht —, die Stoß- und Lagerflächen der einzelnen Quader so genau gearbeitet, daß sich bei der Enge der in Folge dessen entstandenen Fugen die Wichtigkeit der Angabe Campano's bezüglich der Verwendung von Bleiplatten statt Mörtels nur bei eingehenderer Untersuchung kontrolliren ließe. So zeugt denn dieser Rest des Baues Friedrich's in vollem Maße für die Tüchtigkeit des technischen Könnens seiner Architekten und Werkmeister, ist aber leider nicht im Stande, unsere Wissbegierde nach der künstlerischen Befähigung derselben zu befriedigen, da ihm durch seine Verstückelung gerade jene Theile geraubt wurden (Thürme, Abschluß derselben nach oben, Verbindungsbau), an denen sich diese vorzugsweise bethätigt haben wüß. ¹⁾

6. v. Zabrizy.

(Fortsetzung folgt.)

1) Granata (a. a. O. tom. II, S. 257) erwähnt eine bildliche Darstellung der Thürme mit den Worten: *le stesne (torri) che oggi si veggono a maraviglia dipinte nel quadro di S. Stefano, che sta nella stanza della Curia Arcivescovile.* Bei dem Interesse, welches eine solche — falls sie authentisch wäre — zu beanspruchen hätte, wäre eine Auskunft über ihren Verbleib höchst erwünscht. Ich selbst konnte derselben, da mir die angeführte Stelle bei Granata erst nach meines Anwesens bei Capua bekannt wurde, an Ort und Stelle leider nicht mehr nachgehen.

Kunſtliteratur.

Meerfahrt nach Tyrus zur Ausgrabung der Kathedrale mit Barbaroſſo's Grab. Im Auf-
trag des Fürſten Reichſkanzler unternommen von Prof. Dr. Sepp. Mit Illuſtrationen
in Holzſchnitt. Leipzig, C. A. Seemann. 1879. 8.

Es gereicht der Vaterlandsliebe des Autors zur Ehre, daß er nicht geruht hat, bis die Expedition nach dem phöniziſchen Tyrus zur Auffindung der Gebeine Friedrich des Rothbartes und zu deren eventueller Uebertragung nach Deutſchland zu Stande gekommen. Er ſelber (mit ſeinem Sohne) und der um die Kenntniß des mittelalterlichen Paläſtina verdiente Forſcher Dr. Prug wurden 1874 abgeſendet, um zunächſt die Ruinen des Kreuzfahrerdomes in Tyrus von den eingebauten zweiunddreißig arabiſchen Hütten, welche anzulaufen waren, zu säubern und das Kirchenpflaſter, in welchem die Gebeine des edlen Hoſenſtaufen etwa noch ruhen mochten, bloßzulegen. Die Frage bleibt denn doch immer noch ſtehen: Warum hätten die Kreuzfahrer den römisch-deutſchen Kaiſer *moſo teutonico* beſtattet? Man löſte nämlich mittels Kochen des Leichnams in einer Flüßigkeit das Fleiſch von den Gebeinen ab, und beſtattete das Fleiſch ſogleich zur Erde, während die Gebeine oft in weit entlegene Gegenden, etwa in die Heimat mitgenommen wurden, um an vorherbeſtimmten Orte zur Ruhe zu kommen. Vielleicht dachten die Fürſten im Kreuzbete die Gebeine des herrlichen Mannes früher oder ſpäter in die deutſche Heimat zu überführen. Aber Dr. Sepp hat ſich redlich bemüht, nach dem Grabe des Kaiſers in Deutſchland zu ſuchen und iſt bis jezt nur zu einem negativen Reſultate gekommen. — Gewiß iſt, die Gebeine des Kaiſers wurden in der Kathedrale von Tyrus proviſoriſch beigeſetzt, mag ſein, daß Sepp auch den Ort dieſer Beſetzung richtig gefunden hat. Wenn er nach Wegräumung einer dreizehn Schuh mächtigen Schuttmaſſe auf dem Kirchenpflaſter die Gebeine Barbaroſſo's nicht gefunden, ſo bezogen wir dies mit ihm und ſünden den Erklärungsgrund für dieſe traurige Erfahrung in den unglücklichen Geſchicken des Domes, von denen das Buch erzählt. Die wie ſo viele alte Bauten ſelbſt in unſerem Vaterlande (wir erinnern beſpielsweiſe an die Burg Wödling in Nieder-Oeſterreich, deren Steine noch am Anfange unſeres Jahrhunderts zu Häuſerbauten verſchleppt worden ſind — oder an das noch theilweiſe bewohnte Schloß Thalberg in Steiermark, deren mit mittelalterlichen Steinzeiichen überſäte Steine eines Thurmes an eine Eifenbahnunternehmung verkauft werden ſollen oder vielleicht ſchon verkauft ſind), ſo wurde auch die Kathedrale von Tyrus mit ihren ſechs Fuß hohen Mauern von den Orientalen einfach als Steinbruch verwendet und viel koſtbares Material (Inſchriftſteine u. dgl.) zum Häuſerbau in Tyrus, zu Moſcheen in Akko (Pavimentum des Beſchoſes), zur Caſerne in Beirut, vielleicht auch anderwohin verſchleppt. Man rechne noch hinzu, daß im Orient kaum ein Tumulus, ein Grab, ein Inſchriftſtein, ſelbſt nicht eine Statue und Säule ſicher iſt vor Schatzgräbern. Bekannt iſt, daß die ſchönen Säulen am kleineren Tempel in Baalbet unten am Schafte geprenzt ſind, um das Blei zu gewinnen, welches als Bindemittel diente. — Was die Tyrus-Expedition an Funden aus den Ruinen der Kathedrale — Manära von den Eingeborenen genannt — nach Hauſe brachte, läßt immerhin die darauf verwendeten Summen als gut verwertſet erſcheinen. Es wurden fünfzehn Kiſten nach Berlin an die betreffenden Muſeen geſchickt:

interessante Baubestandtheile, wie Kapitäl, Tragsteine, Skulpturen aus der ältesten Zeit des BauDenkmals, mehrere Torth, und was gewiß das Interessanteste ist, wohl der älteste Taufbrunnen, den wir besitzen, zu dem ein Kanal Wasser brachte. Zwei Stufen links und rechts führten zum Boden dieses Beckens hinab. Das Ganze war zur Taufe mittels Untertauchen bestimmt.



Wir dürfen die Stelle vom Targe des Trigenes und einzelne, freilich wenig erzählende, Grabsteine, sowie die Entdeckung nicht vergessen, daß im Mittelalter über dem Tauftruge ein zierlicher Baldachin erbaut wurde.

Auch die Idee des Dr. Zepp, die kaiserlich deutsche Regierung möge ein entsprechendes Territorium, in welches die Kirchenruinen einzubeziehen wären, ankaufen und zur Kolonisierung des Landes durch Deutsche mittheilen, dürfte in Erwägung zu ziehen sein, wenngleich wir, soweit wir das Land kennen, die Niederungen Rena'an's nicht als passend erklären möchten für Kolonisten aus deutschen Landen.

Die Geschichte des Baues selber ist ungefähr die: An der Stelle eines alten Heiligthums baute S. Paulinus die älteste und herrlichste Basilika Palästina's, zehn Jahre vor der von Jerusalem und Bethlehem. Die Kreuzfahrer gestatteten in der Mitte des 12. Jahrhunderts diese Basilika so um, daß sie die Umräumung nach Osten (nicht nach Westen, wie der Paulinusbau gestanden) und drei Apsiden erhielt. Daß die Kreuzfahrer, welche die Säulen des alten Baues verwendeten, die Kirche eingewölbt haben, können wir dem Verf. auf sein Wort nicht glauben. Er fühlt wohl die Schwierigkeit (S. 243), bleibt aber bei seiner Behauptung, die er hätte beweisen sollen. Mit allgemeinen Redewendungen, wie: „die geradlinige Balkenlage mit leichter Deckenkonstruktion entsprach weniger den an schwere Bauweise gewöhnten Franken“ oder: „man traute der Festigkeit der Säulen“, hilft man sich über die Schwierigkeit einer einfachen reinen Säulenkirche, welche gewölbt sein soll, nicht hinweg. Es war im Schutte nach Werten und Gurtträgern zu suchen, es waren die Gewölbeanfänge zu zeichnen, überhaupt Aufrisse zu machen, oder wenn dies nicht möglich war, die Frage einfach offen zu lassen. 1202 stürzte die Kirche ein. Nun hätte Zepp die Bauverhältnisse der restaurirten Kreuzfahrerkirche deutlich wiedergeben, wenigstens dazu die Anlässe machen sollen. Das entstammt dem ersten, was dem zweiten Bau des Mittelalters? — Selbst bei dem, was er an Zeichnungen von Tragsteinen bietet, fehlt uns der Maßstab¹⁾, aus dem wir etwa auf die Mächtigkeit des Getragenen (vielleicht Gewölbe?) schließen könnten.

Eine Frage wird uns erlaubt sein: Hätte es die Kosten wesentlich vergrößert und dadurch die Expedition vielleicht unmöglich gemacht, wenn ein tüchtiger Architekt, mindestens ein bauverständiger Zeichner mitgegangen wäre? Da hätte man gründlich die Baugeschichte der Ruinen aus den Steinen herauslesen können, da wäre vielleicht durch tüchtige Aufrisse manche Frage einfach erledigt, da wären auf einem Gesamtbitte durch verschiedene Schraffirungen die Bauzeiten ersichtlich und das Verhältniß der Zubauten u. s. w. einfach dargestellt worden. Zepp's Unternehmen war ein Wühlen nach Schätzen. Jüngerländerige Steine weisen keineswegs immer auf phönizische Zeiten hin; es wird gut sein, die Feinheit der Arbeit und die Höhe des raubgelassenen Theiles zu unterscheiden. Mindestens wäre gut gewesen (S. 150), deutlicher die Einbindung der Säulen in die antiken Nebobauten zu be-

1) Hoff lächerlich erscheint die Maßstablinie auf S. 246.

schreiben, als mit den vagen Worten: „weßhalb wir sogar einige Säulen untergelegt finden“. Am Ende ist doch der Meolo nicht phönizisch? Und von den 3 oder 4 Jahrtausenden könnten viele Jahrhunderte, ja ganze Jahrtausende abzustreichen sein. — Keftliche Bedenken kommen uns zu S. 325, da der Burdsch mit seinen Kafenatten sich als mittelalterlicher Bau vertheiligen ließe. — Die Kesselfalgröße der Wertsteine ist ebensowenig ein Beweis für phönizischen Ursprung, wenn nicht anderweitige Gründe dafür sprechen. Wir z. B. können uns trotz der riesigen Bessensteine nicht entschließen, die Burg Sabede¹⁾ bei Banias selbst nur in ihren Unterbauten für phönizisch zu halten, da wir die organisch in den Bau gehörenden gewölbten Kafenatträume gesehen. (Siehe dagegen Sepp, Palästina 2. Aufl. S. 321.)

Das Buch ist ganz ausgezeichnet ausgestattet und macht der Buchhandlung alle Ehre. Nur erscheinen uns die ohne alle Größenangaben gedruckten Abbildungen, so vorzüglich sie ausführt sind, nicht instruktiv genug, um sich ein klares Urtheil darnach bilden zu können. Wir meinen hiernit die Baubestandtheile und Pläne. Warum S. 210 Palmi Romani als Einheit gewölbt sind, ist uns unerfindbar. Die unter sehr grellem Lichte (von Benfito aus Beirut) aufgenommenen Photographien des Ruinentraumes konnten keine anderen als ziemlich ungünstige Lichtdrude erzeugen.

Wir haben über das Buch noch einige Bedenken, die wir nicht unterdrücken können. Manche fast wie chauvinistisch klingende Aeußerung des Autors will uns in einem wissenschaftlichen Buche nicht gefallen; manche Unzarterheit wäre leicht wegzulassen gewesen; die ganz Zukunftsreizigen des Dr. Sepp gehörte nicht zu den Ergebnissen der „Meerfahrt nach Tyrus“; die heute zu Grabe getragene Kreuzer'sche Behandlungsweise der Mythologie möchten wir uns zurückwünschen gegenüber der Willkür, mit welcher Dr. Sepp in allen seinen Werken, also auch in diesem, mit den Mythen der verschiedensten Völker umspringt. Da muß alles, nah und fern, herhalten, um der vorzugsfüllen Meinung als Stützpunkt zu dienen. Hier fehlt es vor allem an Kritik, denn das Wissen Dr. Sepp's und die Kunst seiner Darstellung sind groß. Und so lange Dr. Sepp nicht zur kritischen Sichtung der Mythologie und zu tieferen philologischen Studien zurückgekehrt ist, werden die Forscher über vergleichende Religionswissenschaft, ob Theologen oder nicht, und die Orientalisten sich dagegen verwahren, wenn Sepp sich in ihre Reihen stellen wollte. Wir wollen nur einen einzigen Punkt aus der orientalischen Wissenschaft Sepp's herausziehen. Er bringt heraus, daß der Name Gibeon nicht von dem bekannten Schlachtrufe abzuleiten sei, sondern — man kann — aus dem semitischen Sprachschate. Nun haben wir selbst in arabischen Quellen nachgesehen, ob der Name Gibeon oder ein anknüpfender — etwa riesenhafte Männer bezeichnender — Ausdruck, angewendet von den Gibeoniten, oder gar von den „majestätischen Hohenstaufen“ sich bei den arabischen Schriftstellern finde. Wir finden nun freilich den Hohenstaufennamen Friedrich sogar im Plural (bei Ibn Forat) gebraucht, aber obiger Behauptung stimmen die arabischen Quellen nicht bei. Vielmehr giebt Ibn Dschuzi von einem „majestätischen Hohenstaufen“ folgende Schilderung, die wir, da uns die Handschrift des Ibn Dschuzi († 1256) von Leyden nicht zu Gebote steht²⁾, nach Reinaud in der Bibliothèque des Croisades IV, 431 hierhersetzen: L'empereur (Frod. II) était raux et chauve; il avait la vue faible: s'il avait été esclave, on n'en aurait pas donné deux cents drachmes. Das ist das Urtheil eines arabischen Augenzeugen über einen Gibeoniten *ra' ʿIḡozjʿ*.

Wien.

Th. v. Heumann.

1) So spricht jetzt der palästinenische Araber den Namen aus.

2) Die Pariser Handschrift reicht nur bis 1119.



1879

Festzug zur silbernen
 Kaiserpaars
 Hochzeitsfeier des
 Kaiserpaars
 am 24. April 1879
 gemalt v. J. Mackart

24 April
 1879







THE
HISTORICAL
RECORD
OF
THE
CITY
OF
BOSTON
FROM
1630
TO
1880
BY
J. W. COOPER



Makart's Entwürfe für den Wiener Festzug und deren künstlerische Ausführung.

Mit einer Radirung.



er mit dem Künstlertreiben Wiens lebendige Fühlung hat, kann sich in unsern bewegten Frühlingstagen zurückversetzt meinen in jene längst verschwunden geglaubten Zeiten, in denen Antwerpen sich rüstete, den jugendlichen Karl V. feillich zu empfangen, oder ein Jahrhundert später dem Infanten Don Ferdinand zu seinem Einzuge die prächtigen Triumphbögen errichtete, zu denen Rubens die Entwürfe gemacht. Unter mannigfaltigem Kampf und Widerspruch, zu dem die Größe des Unternehmens und die immer noch fortbauende Ungunst der Zeit sich in die Hände gearbeitet, ist der Plan der Stadt Wien, die silberne Hochzeit des österreichischen Kaiserpaars durch einen historischen Festzug im Kostüm der Zeit Dürer's zu feiern, seiner Ausführung nahe gerückt. Die Entwürfe Hans Makart's, dessen Talent sich bei diesem Anlaß auf seinem recht eigentlichen Terrain glänzend entfalten konnte, liegen vollendet vor: eine der merkwürdigsten Leistungen des genialen Künstlers, gleich bewundernswert wegen der beispiellosen Schnelligkeit, in welcher die Arbeit vollführt wurde, wie wegen der kühnen und phantasievollen Lösung der gestellten Aufgabe. Die kurz bemessene Zeit, welche seit der Ablieferung der Skizzen verfließen ist, war durch eine fieberhafte Thätigkeit aller bei der Ausführung beteiligten Kräfte ausgefüllt. Wir haben früher berichtet, daß sich ein aus Mitgliedern des Wiener Gemeinderathes und der Künstlergenossenschaft bestehendes Komité dieser schwierigen Mission unterzog. Hier soll nun zunächst der Männer gedacht werden, denen der künstlerische Theil der Aufgabe zur Durchführung anvertraut war. Es ist nicht leicht, dies vollständig und in jedem Punkte genau zu thun. Denn die Werkstätten, in denen das Festgewand von vielen Hundert Theilnehmern an dem Zuge im Detail festgestellt und ausgeführt wird, liegen weit entfernt an den äußersten Endpunkten der ungeheuren Stadt. Unten im Prater, in den verbotenen Hallen des Weltausstellungsplatzes, werden die meisten der mit Bildwerk und ornamentalem Schmuck reich ausgestatteten Prachtwagen gezimmert, welche die Mittelpunkte der einzelnen Gruppen des Zuges bilden sollen. Auf der Wieden, in der Nähe des Guthauses, unweit von Makart's allen Besuchern Wiens wohlbekanntem Atelier, liegt die von der Gemeinde eingerichtete Kostümwerkstätte. Hier schaltet der Maler Ed. Stadlin mit seinen Genossen an der Spitze der Dekorateurs, Schneider und Wappenmaler, denen die Anfertigung der Trachten und Banner, sowie des ganzen übrigen Ausstattungssapparats der Jung- und Genossenschaftsgruppen anvertraut ist. Stadlin hat in

seiner Schweizer Heimat und in München reiche Erfahrungen bei ähnlichen Festen gesammelt und Makart's auf ihn gefallene Wahl, als eine der leitenden Kräfte zur Verwirklichung seines künstlerischen Gedankens, darf gewiß eine glückliche genannt werden. Dasfelbe gilt von dem Maier Zug, dem die Durchführung des von der hohen Aristokratie in's Werk gesetzten kostümirtten Jagdzuges obliegt. Fürst Adolf Schwarzenberg, die Seele dieser Unternehmung, hat für die Zurüstung des Jagdzuges einen Flügel seines Gartenpalais am Rennweg zur Verfügung gestellt und fördert die Sache in freigebigster Weise. Die Leser finden eine der drei Skizzen, welche Makart für diese Abtheilung des Zuges entwarf, in Unger's geistvoller Radirung wiedergegeben; sie zeigt uns einen Bildwagen mit der erlegten Jagddeute und einer Bäuerin, die einen Kranz hält, umgeben von Jägern und Hüdenweibern mit ihrer Reute. Das Kostüm und die ganze glänzende Ausstattung des Jagdzuges wird getreu dem Stile der Zeit Maximilian's I. und Karl's V. nach Quirin Leitner's Angaben durchgeführt. Wieder einen andern Theil der Herstellung hat die berühmte Kunstankalt von E. Giani übernommen, darunter namentlich die Ausstattung der Eisenbahngruppe, welche eine der glänzendsten des Zuges zu werden verspricht. Die Künstlergruppe endlich, — um nur dieser hier noch zu gedenken, — wird von der Künstlergenossenschaft in ihrem eigenen Hause vorbereitet.

Gehe wir nun den Zug selbst, soweit er sich vor seiner Verwirklichung übersehen läßt, etwas eingehender zu schildern versuchen, sei vor Allem noch einmal der Entwürfe Makart's gedacht, ohne deren begaubernde Wirkung auf das Publikum das Ganze sicher nicht in dem Glanz und in der Ausdehnung zu Stande gekommen sein würde, welche es jetzt angenommen hat. Die Ausstellung der Skizzen im Künstlerhause in der ersten Hälfte des März hatte einen der sensationellsten Erfolge, deren die Ausstellungsgeschichte Wiens sich rühmen kann. Mag auch der „Einzug Karl's V. in Antwerpen“ oder die „Katharina Cornaro“ im Ganzen vielleicht noch massenhaftere Besucherhaaren angelockt haben: keinesfalls haben sie sich der Wirkung auf so verschiedenartige Schichten der Bevölkerung zu rühmen gehabt. Das ist, außer dem Ruhme des Meisters, dieses Mal sicher auch der Popularität des Stoffes zuzuschreiben, welcher das ganze Volk, den Bürger wie den Edelmann, den kleinen Handwerker wie den Industriellen, in patriotischen Wetteifer zog und sie alle zwang, sich einer einheitlichen künstlerischen Idee als werththätiges Organ unterzuordnen. Der Saal des Künstlerhauses, in welchem die Festzugskizzen ausgestellt waren, hat wohl noch nie so zahlreiche Gruppen aus dem Handwerker- und Arbeiterstande aufgenommen, wie sie vor Kurzem dort versammelt und in lebhafter Diskussion über das Einfl und Jezt ihrer äußeren Erscheinung begriffen waren. Mögen die Philister händen und dränden immerhin über den eiteln „Mummenschanz“ und über die „zwecklose Vergeudung“ räsonniren: wer da weiß, wie nothwendig unserm Volk ein Sonnendiad der Kunst ist, wie unbedenkbar die tausendfältigen Anregungen sind, die aus der, wenn auch noch so flüchtigen, Verklärung der Masse mit dem Idealen fließen können, der wird über das von Makart und seinen Auftragebern unternommene Werk nicht eifersüchtig den Stab brechen. Wir unsrerseits möchten sogar noch weiter gehen und wünschen, daß das Werk des Künstlers nicht nur während der flüchtigen Stunden des Festes zu vorübergehender Verwirklichung gelangen, sondern irgendwo dauernde Gestalt annehmen möge. Bisher ist das unvergleichliche dekorative Talent des Künstlers in Wien bei keinem der großen monumentalen Bauten zu entsprechender Verwendung gelangt. Wir hoffen, daß sein Festzug den Impuls dazu geben wird, diese Veräumniß nachzuholen, und hören eben, daß sowohl

der Gemeinderath und der Bürgermeister als auch der Erbauer unseres neuen Rathhauses, Friedrich Schmidt, in der That einen solchen Gedanken hegen. Möge die Zukunft der Verwirklichung desselben günstig sein!

Daß einer schöpferischen Kraft, wie sie Makart besitzt, sofort sich die geeigneten Helfer darbieten, um dem überquellenden Reichthum der Gedanken Form und Farbe zu verleihen, hat die Ausführung der Festzugskisten wieder dargethan. Die Zahl derselben ist allmählich auf 35 angewachsen. Die ganze riesige Gesammtfläche dieser etwa 300 Fuß Länge messenden Leinwand allein in wenigen Wochen auszumalen, — dazu hätte wohl die tüchtigste und geniaiste Natur nicht ausgeiangt. Makart übertrug daher die Ausführung der zahlreichen Thierfiguren den bewährten Händen der Maler Huber und Jul. Blass und wurde außerdem, bei einigen Skizzen in sehr ausgiebiger Weise, von Berger, sowie namentlich bei der Malerei der Hintergründe von Andros unterstützt. Bei genauerer Prüfung sind die „Handschriften“ dieser befreundeten Künstler freilich von der eigenartigen Malweise Makart's zu unterscheiden; einzelne der prächtigen Rosse und Kinder zeigen deutlich den Thiermaler von Jasch; Berger's frische, farbenhelle Malerei macht sich besonders auf dem Bilde der Gärtner demerkbar. Aber zugleich kann man beobachten, mit wie zwingender Gewalt sich die koloristische Kraft des Hauptmeisters in allen Entwürfen zur herrschenden Geltung durcharbeitete, so daß das Ganze trotz der Mitbetheiligung so verschiedenartiger Talente dennoch als ein Werk aus Einem Guß erscheint. Wir meinen, daß eine solche Wirksamkeit Makart's im Bunde mit einer Anzahl noch jüngerer Kräfte die richtige Schulbildende Mission für ihn wäre, und würden auch in diesem Sinne die baldige Ertheilung eines großen, seinem Talente homogenen Auftrages für ein epochemachendes Ereigniß im Wiener Kunstleben halten.

Sollen wir nun zur bestimmteren Charakteristik der Entwürfe dem bereits in einer früheren kurzen Mittheilung Gesagten hier noch Etwas hinzufügen, so finden wir es vor Allem bewundernswerth, mit welcher echt künstlerischen Freiheit der Meister das Vorbild der alten Zeit, nämlich Dürer's und Burgkmaier's Triumphzug Maximilian's, wieder lebendig zu machen wußte. Dieses Muster zu wählen, war ihm durch die Aufgabe selbst vorgeschrieben; aber für ihn gab es natürlich keine slavische Nachahmung, er mußte frei mit seinem Ideal schalten, in das Gewand der alten Zeit die Gesellschaft der neuen und ihren Geist zu bannen suchen. Und je freier er schaltete, desto besser! Das Detail mit geschichtlicher Treue und Richtigkeit auszuführen, war die Sache der sachkundigen Hülfskräfte. Hätte Makart selbst in seinen Entwürfen schon diese Richtigkeit angestrebt, so würde er zum Zeichner kolorirter Kostümlätter herabgesunken sein, aber nimmermehr das geistvolle, die Welt elektrisirende Kunstwerk geschaffen haben, das wir seinem Genus verdanken.

Von besonderem Reiz ist selbstverständlich auch in diesem seinem neuesten Werke wieder die Farbe. Und zwar von einem ganz charakteristischen und poetischen Reiz! Wer die lange Folge der Skizzen auch nur mit einem flüchtigen Blick übersehauete, der mußte sofort aus der koloristischen Gesammtstimmung einer jeden die Sphäre herauskennen, die da zur Darstellung gebracht war. Die Dampfschiffahrt, sie schwimmt in Weiß und Blau, wie durch Aether und Wellen; durch ein feuriges Dunkelroth und Schwarz ist die Welt der Eisenbahnen charakterisirt; in tausendsach buntem Vielerlei der Farben und Lichter prangt die Gartenkunst; das mächtige Gewerbe der Bierbrauer ist durch ein grundgewaltiges Braun mit saftig grünen Lichtern gekennzeichnet u. s. w. Denn — wie es

nicht anders zu erwarten sieht — diese von Masart ange schlagenen Grundtöne in der Kostümierung der Gruppen streng festgehalten und einheitlich zur Geltung gebracht werden, so wird der Festzug schon in dieser Hinsicht einen höchst reizvollen Anblick darbieten.

Doch die Leser werden jetzt etwas Näheres von der Entwicklung und von den einzelnen Theilen des Zuges wissen wollen. Wir können darüber das Nachfolgende nach untern besten Informationen mittheilen.

Zum Ausgangspunkt und Versammlungsort der Festtheilnehmer ist der Weltausstellungspalay im Prater bestimmt. Von dort wird sich der Zug — und zwar am 25. d. M., dem Tage der Nachfeier des Hochzeitstages — durch die Praterstraße und über den Stuben-, Kolowrat-, Kärnthner- und Opernring dem Burgthor zu bewegen. Zwischen dem Burgthor und den beiden neuen Museen befindet sich der eigentliche Festplatz, dessen künstlerisches Arrangement der Architekt Otto Wagner übernommen hat. In der Mitte vor dem Burgthor wird sich das kaiserliche Zelt befinden, rechts und links davon die Tribünen der Musiker und Sänger, gegenüber die Sitze des Gemeinderathes, des Reichsrathes und der geladenen Gäste. Die oberste Leitung des ganzen Zuges und die Herstellung der Prachtwagen ist dem Architekten Andreas Streit anvertraut. Solcher Wagen werden im Ganzen 27 in dem Zuge figuriren, zum Theil von imposanter Größe, mit Bildwerken und Ornamenten reich geschmückt, im Charakter von Dürer's Triumphwagen Maximilian's. Um die Wagen schaaren sich die dazugehörigen Reiter und Fußgänger. Der berittenen Theilnehmer waren bis Anfang April über 200, der übrigen kostümirten Personen etwa 2000 angemeldet.

Der Huldbilgungszug wird eröffnet durch einen Wappenherald und eine Schaar berittener Trompeter, welche — ebenso wie die übrigen, im Zuge vertheilten Musiker — von der Gemeinde Wien beige stellt und in die Farben der Stadt (Roth und Weiß) gekleidet werden. — Die erste kostümirte Gruppe bildet der Jagdzug, welcher in die Unterabtheilungen der Reischjagd, Gamsjagd, Hirschjagd, Saujagd, Bärenjagd und Falkenjagd zerfällt; in dem Zuge erscheinen zwei Wagen, der bereits oben erwähnte Wildwagen und der kolossale Triumphwagen des Jagdkönigs, welchen eine von Humbusch modellirte Statue der Diana schmückt; der Troß zählt nicht weniger als 150 Personen, kostümirte und bewaffnet im Stile der Zeit Maximilian's I. und Dürer's, in Abtheilungen gruppiert und in die Wappenfarben der Cavaliere gekleidet, welche die Ausstattung des Jagdzeuges übernahmen, des Fürsten Schwarzenberg, der Grafen Dreuner, Witzel, Sichy u. A. Die Waffen sind zum Theil alt, aus den Sammlungen der Genannten entlehnt, theils nach alten Mustern neu angefertigt, ebenso wie die Kostüme und das reiche Pferdegeschirr. — Es folgen die Gruppen des Garten-, Wein- und Bergbaues, die erstere von dem bekannten Gartenarchitekten Lothar Abel, die beiden letzteren von dem Architekten Streit arrangirt; die Gruppe des Weinbaues stellt ein Wingerfest dar auf reich geschmückt, von Joh. Schindler mit Bildwerk ausgestattetem Wagen; an dem etwa 30 Fuß langen Wagen der Bergleute ist das Aufsteigen des Reichthums aus den Tiefen der Erde in allegorischen Gestalten von Silbernagel dargestellt; auf dem Wagen thront der Bergkönig mit seiner Gemahlin, umgeben von Gnomen und Elfen, in lebenden Figuren. — Daran reißen sich die Jüge der Müller, Bäcker und Zuderbäcker, der Milchmaier, Fleischtbauer, Brantweinbrenner und Wirthe, mit ihren Wagen und Cavalcaden, um deren Ausstattung sich der Architekt v. Hornostel und der Maler Jürnich verdient gemacht haben; dann kommen die Gruppen der Bekleidungsindustriellen (Schneider,

Schuster, Hutmacher, Fofamentierer) mit ihrem nach Stiften von König und Feldscharek durch den Hofstischler Albert ausgeführten Wagen, und die beiden vom Bildhauer Friedl geschmückten Wagen der Textilindustriellen (Weber, Spinner, Färber u. s. w.), denen sich die Jüge der Tuchmacher, Handschuhfabrikanten und die reiche Gruppe der Berber anschließen, letztere mit einem prachtvollen Wagen, über welchem auf Stützen mächtige Felle von Auerochsen ausgespannt sind, unter denen die Gesellen hantieren. Ueber die Jüge der Wagenbauer, Riemer, Lackirer, Sattler, der Drechsler, Tischler (mit einem von Dädell jun. ausgeführten Wagen), der Fashbinder, Zimmerleute, Dachbeder, Thonarbeiter, Glaser und übrigen Gewerkschaften gehen wir kurz hinweg, um noch bei einigen der größeren Gruppen aus der Schlußabtheilung des Fuges wenige Augenblicke zu verweilen: wir meinen zunächst die Gruppe des Handels mit ihrem von den Bildhauern Böikel und Weier hergestellten Wagen, der mit malerisch aufgebauten Erzeugnissen aller Zonen beladen und von Käufern und Verkäufern umringt ist; dann die Gruppe der Schifffahrt, mit ihrem riesigen, in Gestalt eines reich bemalten und vergolbeten Schiffes gebildeten und vom Bildhauer Costenoble plastisch verzierten Wagen; ferner den über 150 Figuren umfassenden Zug der Eisenbahnen, mit seinem von Beyr geschmückten Prachtwagen, und die Jüge der Metallindustriellen, unter denen vornehmlich die Gold- und Silberarbeiter durch den Glanz ihres von Friedl ausgestatteten, von Reitern und Reiterinnen umgebenen Wagens hervorstechen. Dann kommt die Gruppe der Buchdrucker, Buchbinder und Buchhändler, deren Kostüm nach Detailentwürfen von Lausberger ausgeführt ist, und endlich der den Schluß bildende Zug der Künstler, eine der schönsten Abtheilungen des Ganzen: auf den Bannerträger und eine Schaar von Musikern zu Fuß und zu Pferde folgen die Künstler mit ihrem von Makart und Streit hergestellten und von Beyr mit Bildwerk reich geschmückten Wagen, auf welchem unter einem von Candeiabern flankirten Baldachin in sechs lebenden Figuren die Musen dargestellt sind. Im Zuge der Künstler werden die bedeutendsten Meister des sechzehnten Jahrhunderts in Porträgestalten erscheinen.

Wer sich des wunderbaren Eindrucks erinnert, welchen das in ähnlichem Geiste erdachte Münchener Kostümfest des Jahres 1876 auf die Teilnehmer machte, und namentlich die phantastische Wirkung der drei Prachtwagen sich in's Gedächtniß zurückruft, mit ihrer aus Allegorie und Wirklichkeit zusammengesetzten, theils lebendigen, theils plastisch dargestellten Ausstattung: der kann sich einigermaßen eine Vorstellung bilden von dem um das Zehnfache vergrößerten und bereicherten Schaugepränge, welches der Wiener Festzug uns darbieten wird. Doch es ist nicht dieses Gepränge, nicht Masse und Reichthum, was wir hier preisen wollen. Wir begrüßen in dem Unternehmen den im Geiste der Väter gemagten Versuch, die Kunst einmal mit aller Wucht und allem Glanz in das tagliche Leben der Gegenwart eintreten zu lassen, und ihr das ewige Recht zu wahren, dabei zu sein, wenn das Herz der Völker höher schlägt. In diesem Sinne wünschen wir dem Festzuge ein glückliches Gelingen und ein kräftiges Aufgehen der durch seine Veranstalter ausgestreuten Saat.

G. v. Eügen.

Giovanni Battista Tiepolo.

Von Isidor Krsnjavi.

Mit Radirungen.

(Schluß.)



In Wandfresken haben wir in Venedig noch einmal zu erwähnen die Malereien in den Seitenkapellen der Chiesa bei Scalzi. Die Engel mit den Marterwerkzeugen vor dem grau in grau gemalten Flachrelief „Christus in Gethsemane“ sind mit aller Jugendfrische gemalt; der Gegensatz der kräftig behandelten Carnation gegen das Grau des Reliefs ist sehr glücklich getroffen; die bizarre Idee, farbig gemalte Engel gleichsam in der Kapelle vor dem Christusrelief herumflattern zu lassen, ist meisterhaft ausgeführt. — Von den „Visionen der heil. Theresa und des heil. Dominicus“ in den anderen Kapellen derselben Kirche sagt Charles Blanc mit Recht, sie seien „magnifique et absurde“. Da wir in demselben Gotteshaus, wie gesagt, auch das beste Deckenbild Tiepolo's und die soeben besprochenen trefflichen Arbeiten finden, so können wir diese „Tiepolokirche“ als eine der interessantesten des vorigen Jahrhunderts in Venedig bezeichnen, obwohl die Architektur derselben nüchtern und gedankenarm ist. ¹⁾

In Italien, außerhalb Venedig, sind in erster Linie zu nennen die schönen Fresken der Villa Valmerana bei Vicenza; ferner sollen mehrere Paläste in Mailand, Neapel und die Villa Reale an der Brenta mit Fresken des Meisters geschmückt sein. Im Palazzo Baglioni zu S. Cassiano ist ein Saal *al fresco* ausgemalt. In Padua besitz die Kirche Sta. Lucia einen heil. Lukas über dem Thor des Campanile. In Udine finden wir in der Loggia, deren Deckenbilder wir besprachen, drei Wandfresken. Das Mittelbild ist auffallend schwach, die Seitenbilder dagegen sind mit viel Humor und Geist gemalt, jedoch auch nur Improvisationen des Meisters. Das eine der Seitenbilder stellt „die Verkündigung Sarah's“ dar. Der Engel, welcher der alten Dame die Geburt eines Sohnes ankündigt, ist einer der schönsten „Zopfenengel“, die es gibt und nicht einmal so arg zopfig; Sarah lacht freudig über die sonderbare Botschaft (1. Moses 18, 10—12). „Abraham, die drei Engel anbetend“, bildet das Gegenstück. Es zeigt eine leichte gefällige Gruppierung der drei Engel²⁾ und große Leucht-

1) Leider findet man es nicht der Mühe werth, dem Verfall des Deckenbildes zu steuern.

2) Verschieden von einer anderen Darstellung desselben Gegenstandes, die von Momaco gestochen wurde.

kraft der Farbe. Abraham's Andacht und Freude ist in schelmischer Weise im Gesicht und selbst in der Bewegung der Inorrigten Hände charakterisirt. Beide Figuren, Sarah und Abraham, streifen freilich hart an die Grenze der Karikatur, ohne indeß zu verlegen. Die Udineseer Domkirche besitzt einige dekorative Arbeiten des Meisters.

Außerhalb Italiens gehören in diese Kategorie die beiden Bilder des Würzburger Kaisersaales: „Die Trauung Barbarossa's durch Bischof Harold von Würzburg“ und „die Belehnung mit dem Herzogthum Franken“. — Beide Fresken sind in den Bogenfeldern des Kaisersaales zwar auch mit tiefgestemtem Horizont gemalt, jedoch noch immer ohne outrirt auszuweisen. Die Komposition der Vermählung ist durch schönen Fluß der Linien ausgezeichnet und weist einen großen Reichthum an charakteristischen Köpfen auf; die „Belehnung“ ist in der Komposition dem „Urtheil Salomö's“ in Udine verwandt. Obgleich beide Arbeiten der „Neopatra“ im Palazzo Labbia nachstehen, so dienen sie neben dem Dednenbilde doch zur Befähigung unseres Urtheils, daß Tiepolo bei Werken letzterer Art nur „handsfester Dekorateur“ ist, während er sich in seinen übrigen Bildern als Künstler im vollen Sinne des Wortes erweist. Helligkeit und Kraft des Kolorits, seine Empfindung für die Kontraste von Licht und Schatten, eine seltene Schönheit und Klarheit des Hellbunkels, Zartheit der Mittelstöne und ungewöhnliche Kenntniß der Perspektive, vor allem aber scharfe, charakteristische Zeichnung, sind die hervorragenden Eigenschaften seiner Wandfresken. Köpfe sowohl als Draperien sind nicht immer edel gedacht, sehr oft aber breit und groß behandelt, nie uninteressant.

Noch mehr Vorzüge weisen Tiepolo's Delgemälde auf. Tiveri, Cignaroli, Franceschini und andere Zeitgenossen Tiepolo's, selbst den geistreichen Ricci und den talentvollen Piagetta nicht ausgenommen, übertrugen den Stil der ohnehin schon allzu dekorativ gehaltenen Fresken ihrer Zeit auf die Delmalerei und brachten durch die so beliebt gewordene „Schnellmalerei“ auch in dieses Gebiet die Korruption. — Tiepolo, der in seinen Dednenbildern mit den Zeitgenossen konkurriert und es wirklich zuwege bringt, mit ihnen auf derselben Stufe zu stehen, zeigt in seinen Delgemälden eine so liebevolle Hingabe an die Arbeit, daß wir in denselben Partien von seltener Vollenbung vorfinden. Einzelne Bilder sind so vortrefflich, daß wir sie den Arbeiten der besten Meister der Spätrenaissance an die Seite stellen dürfen.

In Venedig findet man noch Einiges vom Besten; jedoch sind viele Delgemälde Tiepolo's in's Ausland, besonders nach Frankreich gewandert.

Zanetti und Andere zählen mehrere Gemälde unseres Meisters in Venedig auf. — Es war uns leider nicht möglich, alle diese Angaben zu kontrolliren und so können wir, der Vollständigkeit wegen, dieselben hier nur wiederholen. Es befanden sich zu Zanetti's Zeit zu Venedig: in S. Apollinare eine Madonna mit Heiligen; in Sct. Paul ein heil. Paulus vor dem Tyrannen und Sct. Johannes v. Rep.; in Sct. Eustachius das Martyrium des heil. Bartholomäus; in S. Theodoro die Heiligen Petrus und Paulus; in Sta. Juliana die Madonna mit dem heil. Joseph; in der Kirche der heil. Dreieinigkeit der heilige Franz; in S. Cosmas und Damian „die eiserne Schlange“; in S. Tenere die Evangelisten; in der Chiesa dell' Umilta eine Madonna; in S. Martino einige Arbeiten am Hauptaltar und eine heil. Cäcilia mit Engeln — und ein Bild in der Misericordia. In S. Antonio ein heil. Johannes und Lucas; im Hause Zenobio verschiedene Historien — Jugendarbeiten des Meisters.

Das Bild aus der Kirche Sta. Maria della Consolazione befindet sich jetzt in der Akademie zu Venedig; es ist eine „Madonna mit Heiligen“, sehr kräftig in der Wirkung und sehr charakteristisch in der Zeichnung.

Zu den besten Arbeiten des Meisters müssen wir das kleine Altarbild in S. Apostoli zählen; die Communion einer Heiligen. Das Bild ist besonders ausgezeichnet durch große Innigkeit des Ausdrucks, eine wahre Seelenmalerei; außerdem ist die technische Durchbildung eine vollkommene, durch und durch solide und studirte. Das Kolorit goldig, wie auf den Bildern der besten Zeit; das Bildchen ist eine Perle. — Schwächer, aber noch gut ist das Altarbild in S. Rosario auf den Zattere, deren Fresken wir schon besprochen: „Zwei Dominikanerinnen beten die Madonna an“; der Ausdruck von Liebe und Andacht in beiden Köpfen ist gut empfunden und hat nichts gemein mit der häßlichen und theatralischen Weise ähnlicher Bilder des vorigen Jahrhunderts. (Gest. v. Domenico Tiepolo.)

In der Kirche S. Alvise sind zwei große Bilder angeblich von Tiepolo: „Christi Gelfelung“ und „Christus fällt zum dritten Mal unter der Last des Kreuzes“. (Gest. von Monaco.) Ersteres — ein Altarbild — wird dem Tiepolo mit Unrecht zugeschrieben; es ist sehr unsicher gezeichnet und stümperhaft gemalt; mit Rücksicht auf Domenico Tiepolo's Kreuzwegdarstellung finden wir uns bestimmt, es als eine Jugendarbeit Domenico's zu bezeichnen. Das zweite Bild kann von Tiepolo selbst sein, denn es ist wenigstens schön in der Farbe, hat einige schöne Figuren, ist aber in allem Uebrigen so verschieden von den anderen Delgemälden des Meisters, daß eine ausgedehnte Mitwirkung der Söhne dabei angenommen werden muß.

Im Dogenpalast (Saal der vier Pforten) befindet sich über dem Fenster eine schöne farbenprächtige „Venezia“ mit dem Neptun (gest. von Dom. Tiepolo), in welchem Bilde unser Meister sehr erfolgreich seinem Vorbilde Paolo nachstrebt. — Im großen Rathsaal des Dogenpalastes soll (nach Nagler) ein Bild Tiepolo's sich befinden: „Der Sieg der Generale Giorgio Cornaro und d'Albiano über die Deutschen“ und das Bild von Juchz gestochen worden sein. Trotz mehrmaligen eifrigen Nachforschens haben wir dasselbe weder im Rath- noch in einem anderen Saale des Dogenpalastes aufgefunden; auch gelang es uns nicht, den Stich zu bekommen.

Den Palazzo Dolfino schmückten früher zehn große Bilder, den Triumph Aurelianus darstellend, welche in den Besitz des bekannten Wiener Kunstfreundes Herrn Miller v. Altholz übergegangen sind. Im Palazzo Sandi soll ein „Achilles unter den Töchtern des Lykomeides“ von Tiepolo's Hand sein. Ferner wird berichtet, daß ein gewisser Forzi auf den Zattere ein großes Bild von unserem Meister, den „Raub der Sabine- rinnen“, besessen habe. Der Antiquar Faenza in Venedig besaß im Jahre 1872 ein allegorisches und im Jahre 1875 ein mythologisches Bild von Tiepolo, letzteres in seiner besten Art, einen Faun und Amor darstellend.

Außer den angegebenen Werken müßte Venedig, nach Zanetti's Angabe, noch viele Porträts besitzen; zugänglich ist nur eines in der Galleria Stampiglia Querini. Es ist das Bildniß eines Procurators von S. Marco. Die übertriebene, fast karikatur-ähnliche Charakteristik, die gespenstische Erscheinung und das langweilige Kolorit des Bildes berechtigen uns anzunehmen, daß Tiepolo die Bildnißmalerei nicht mit Vorliebe pflegte. Das Selbstporträt Tiepolo's al fresco in der Chiesa dei Scalzi, links über dem Hauptaltar, ist eine rein dekorative Arbeit und alterirt dieses Urtheil nicht.

In Italien außerhalb Venedigs besißt zunächst Padua sehr bedeutende Delgemälde von Tiepolo's Hand.

Das eine davon, „die Marter der heil. Agatha“ im Santo, wurde seiner Zeit viel besprochen. (Gest. von Dom. Tiepolo). Algarotti preißt es, Rosetti verteidigt es gegen Cochlin's Angriffe, edenso lobt es Lanzi. Die Komposition des Bildes ist eine ganz gute; es ist ein sehr feiner Zug, daß der Meister die Wunden der Heiligen mit einem Tuche bedecken läßt; über die Ausführung und das Kolorit läßt sich kein Urtheil mehr fällen; denn das Bild hat bei einem Brande stark gelitten und wurde später von einem gewissen Donaldi „ritocato“, was bekanntlich am besten mit „zu Grunde gerichtet“ zu übersetzen ist. — Besser erhalten ist das andere Bild, welches in der städtischen Galerie¹⁾ aufbewahrt wird, „der heil. Patrijus einen Teufel austreibend“. — Der Heilige, mit einem Silberbrokatmantel bekleidet, steht auf einer Straße, von Geistlichen umgeben, und segnet die Kranke. Unter den Figuren um den Heiligen tritt besonders ein alter Mann in gelbem Mantel hervor; es ist ein sehr schöner interessanter Kopf, der von Tiepolo offenbar mit großer Liebe behandelt wurde. Die Kranke ist trefflich charakterisirt. Das Kolorit gehört wieder zu dem Besten von Tiepolo. — Außerdem besißt Padua noch einige minder bedeutende Gemälde Tiepolo's und zwar in der Kirche S. Prodochimo (Benediktinerkirche) einen heil. Joseph, der das Christuskind auf einem Piedestal sitzend hält, dann in der Kirche S. Massimo rechts über dem Altar einen heil. Johannes, in der Kasse predigend, rechts über dem Mittelaltar „die Ruhe in Aegypten“ (gest. von Crivellari). Ueber dem Hauptaltar der Titelheilige vor dem König Oswald.

In S. Ambrogio zu Mailand finden sich zwei Bilder: St. Satirus und Victor. — In Bergamo finden wir von Tiepolo's Bildern in der Kapelle Colleoni; und in der Kirche S. Faustino e Giovita zu Brescia eine „Marter der Christen unter Trajan“. — In Basson und Biadene im Trevisianischen ist eine heil. Lucia und eine Ajunta von Tiepolo.

Es wird kaum möglich sein, alle in Italien befindlichen Werke Tiepolo's genau zu registriren, da Delgemälde von seiner Hand wohl noch vielfach im Privatbesitz sich befinden dürften, vorläufig aber unzugänglich sind.

Außerhalb Italiens haben wir zunächst wieder Würzburg zu nennen. In der dortigen Schloßkirche sind zwei Altarbilder von Tiepolo, „die Himmelfahrt Mariä“, und „der Engelssturz“. Im Schlosse sollen sich auch zwei Thierstücke befinden.

In München hat die Pinakothek ein treffliches Bild Tiepolo's, „die heiligen drei Könige“; es ist in jeder Hinsicht seinen besten Arbeiten beizuzählen und übertrifft sämtliche Arbeiten von Tiepolo's Zeitgenossen. Schön in der Zeichnung, klar komponirt, würdig im Ausdruck und prachtvoll gemalt, ist es auch koloristisch ein Meisterwerk.

In Wien hat das Belvedere ein sehr hübsches Bild unseres Meisters, „die heil. Katharina von Siena“. Vielleicht ist die ascetische Vergütung der Heiligen zu naturalistisch wiedergegeben, jedenfalls fehlt aber dem Bilde auch ein gewisser idealer Zug nicht, so daß es sich den guten Leistungen Tiepolo's würdig anreihet.²⁾ — Der betende

1) Es stammt aus der Kirche Sct. Johannes von Barbara. Gest. von Dom. Tiepolo.

2) Es haben einige Kenner dieses Bild dem Domenico Tiepolo zuschreiben wollen, doch muß ich dieser Ansicht widersprechen. Außer den inneren Gründen, die für die Autorchaft Gioa B. Tiepolo's sprechen, haben wir ein Zeugniß auch in dem Stich, der aus Wagner's aenetianischer Chalkographie hervorgegangen, Gioa B. Tiepolo als Maler des Bildes bezeichnet.

Heilige in der Akademie daselbst ist neuestens fälschlich als Tiepolo bezeichnet. Baron Rothschild in Wien besitzt ein sehr schönes Bild von Tiepolo mit lebensgroßen Halbfiguren. Ein schönes Mädchen, von einigen Nebenfiguren umgeben. Form und Farbe sind trefflich.

In S. Pascale zu Aranjuez nennt Nagler Altarbilder mit einer Anbetung der Könige, ferner u. A. einen S. Antonio und S. Pietro Alcantara. — Mit dem von Domenico Tiepolo unter dem Namen „S. Giacomo a cavallo“ radirten Bilde hat es eine eigene Verwandtschaft: eine Notiz im Katalog Domenico Tiepolo's bezeugt, daß dies Bild in Spanien gemalt ist¹⁾; Wessely behauptet, daß es in Venedig in der Kirche S. Eustachio sich befinde²⁾ und den heil. Jacobus vorstelle; es wird sogar beigelegt, daß es von einem Henker der Kirche geschenkt wurde. Nun hat aber der Verfasser dieser Studie das genannte Bild in der Pesther Landesgemäldegalerie³⁾ zu bewundern Gelegenheit gehabt, wo es den Namen „h. Ferdinand“ trägt. — Das Bild in Pest hängt so hoch, daß eine Untersuchung auf seine Echtheit nicht möglich ist; doch liegt kein Grund vor, anzunehmen, daß man da eine Kopie für ein Original auszugeben sucht. Obige Bemerkung, mit der Thatfache zusammengehalten, daß der Gründer dieser Sammlung die meisten Ankäufe in Spanien machte, führt zu dem Schluß, daß wir in Pest das von Domenico reproducirte Bild besitzen. — Das Bild gehört in die, wie man sieht, immerhin bedeutende Zahl der vortrefflichen Delgemälde des Meisters, die ganz geeignet sind, den schlechten Ruf zu verwischen, den er sich durch seine Deckenbilder zugezogen hat. Der Heilige reitet einen Schimmel; neben ihm kniet ein Rohr, dessen Hals der Heilige mit seinem Schwerte berührt. Etwas theatralischen Pomp kann der Bewegung des Heiligen nicht abgesprochen werden und das Bild muß überhaupt gegen die oben genannten rein empfundenen zurückstehen; doch ist es trefflich im Kolorit; seine graue Töne, kräftige, einfache Gegensätze, breite Massen zeichnen es aus. Die Faltenmotive, bei Tiepolo meist groß und einfach, zeigen auch in diesem Werke einen besonders glücklichen Wurf. Selten wird übrigens ein Maler das Gefühl für Perspektive so durchgehend beobachtet, wie Tiepolo es in diesem Werke that. (Nad. v. W. Unger.)

„Das Gastmal der Kleopatra“ und „Julius Cäsar in Alexandrien“, zwei Delgemälde, sind wahrscheinlich in Petersburg. Koehne's Katalog der Ermitage (I, 110) erwähnt zwar nur das erstere. — Ch. Blanc bemerkt, daß auch die Prinzessin Mathilde (Paris, Rue Courcelles) Bilder von Tiepolo besitzt; leider wird nicht angegeben, was sie vorstellen, nur gesagt, sie seien: „tableaux de la plus jolie couleur et pleins d'esprit.“ — Auch in der Pfarrkirche zu Tegernsee soll ein Bild von Tiepolo sein.

Von Tafelbildern, deren jetziger Aufbewahrungsort unbekannt ist, finden wir folgende Reproduktionen in der Sammlung des Dom. Tiepolo: „La Partenza di Rinaldo“, „Rinaldo sich im Schild beschauend“, „Rinaldo und Armida“, alle gest. von Dom. Tiepolo. — „Jesus, Maria und Joseph“, gest. von Criccellari. — Ein „Rinaldo“ und zwei Capriccio's, offenbar nach dekorativen Gemälden, gest. von Dom. Tiepolo. — „Armida raubt den Rinaldo“, gest. von D. Tiepolo. — Zwei Blätter „Nanni e cani“ sind wohl nach G. B. Tiepolo's Studien von Domenico gezeichnet; ebenso sind weitere zwei Bilder mit Fagen und Vögeln reproducirt. — Zwei Blätter Domenico's, „Die Flucht nach Aegypten“

1) Es heißt einmal im Verzeichniß 27. Name N. 1. S. Giacomo a cavallo da Madrid.

2) Zanetti nennt in S. Eustachio nur „Tiz. Rarter des S. Bartholomäus.“

3) Einß Esterhazy-Galerie.

ten“ variirend, sind von G. B. Tiepolo erfunden. — Eine „Lucretia“ und „Ein Opfer röm. Priesterinnen“ hat Domenico nach zwei schönen Gemälden seines Vaters gestochen. — Die Radirung, welche einen Fluhgott vorstellt, giebt nur eine Zeichnung wieder, während Lorenzo einen nochmaligen „Minabo“ reproducirt. Minabo bewundert sich wieder auf einem größeren Bilde im Spiegel, welches Lorenzo Tiepolo fleißig radirte. — „Famiglia del nob. uomo Crotta“, „Taufe Christi“, „S. Francesco di Paola“, „Assunta“, „Das h. Abendmahl“, „S. Antonio“, „S. Gaetano“ sind von G. B. Tiepolo gemalte, von Domenico reproducirte Bilder. Eine heil. Anna von dem Vater nach Lorenzo schön in Kupfer, „Die Taufe des h. Constantin“ Domenico, welcher auch Tiepolo's letztes, i. J. 1770 gemaltes Altarbild, den S. Diego, einige schon erwähnte Altarbilder und ein „Consoito di Raval“ vervielfältigte, welches letztere der Kleopatra des Pal. Labbia sehr verwandt ist. Zu erwähnen sind noch: „Eine Anbetung der Hirten“, gest. von Monaco; „Die Flucht nach Aegypten“, gest. von Verardi; „Jonas“ nach einer Zeichnung gest. von Monaco; „Versuchung des heil. Antonius“ gest. von Monaco; „S. Hilarius“ nach einer Zeichnung gest. von Monaco; ebenso ein „S. Franz v. Assisi“, ein „S. Hieronimus“, und „Glaube, Liebe und Hoffnung“. — Von Gregori gest. ist eine „Daphne“; von Rosari sehr schwach ein heil. Antonius. — „Zwei Engel ermahnen Joseph, aus Aegypten zurückzulehren“, gest. von Verardi.

Kagler erwähnt außerdem: „Christus am Delberge“, gest. von Scataglia. — „Kreuztragung“, gest. von demselben. — „Christus nach Golgata geführt“, gest. von Giampiccoli. — „Himmelfahrt Maria's“, gest. von Wagner. — „Heil. Therese“, „Heil. Michael“, gest. von Monaco. — „Eine Prinzessin bewillkommt die schönen Künste“, „Göttin Flora“, „Carnevalscene in Venedig mit nackten Figuren“, „Eine andere Carnevalscene“, sämmtlich gest. von Leonardis, zwei Polchinellicenen, gest. von Schmitz. — Eine große Anzahl von Studienköpfen wurde nach G. B. Tiepolo gestochen von Domenico, dann von Balzer, Destreicher, Alessandri und Scataglia.

Von Stichen Domenico's nach Werken seines Vaters erwähnt Kagler ferner eine: „Kleopatra empfängt Geschenke“, „Hochzeit von Cana“, „Die Madonna erscheint dem h. Antonius“, „Predigt des h. Ambrosius“, „S. Martin“, „die h. Therese erscheint dem h. Ambrosius und Nochus“, „Kleopatra und Antonius“, zwei Blätter Allegorien, eine Apotheose, drei symbolische Motive, „Zwei Männer in einer Landschaft“.

Lorenzo's schönster Stich (von Kagler fälschlich dem Domenico zugeschrieben) reproducirt eine großartige Komposition unseres Meisters: „Gott erscheint einem Heiligen, der um Befreiung von der Pest bittet“. Auch „Odysseus und Kalypso“, „Angelika und Medor“ und einen „Triumph Flora's“ hat Lorenzo radirt.

Während es bei den Dedendbildern nur ausnahmsweise möglich war, ein bedingtes Lob auszusprechen, sahen wir schon in einer der Wandfresken eine Hauptarbeit unseres Meisters, daneben jedoch wieder auch baare Improvisationen; bei den zahlreichen Delgemälden, die wir besprachen, ist das Verhältniß umgekehrt — es sind fast ausnahmslos echte, wahre Kunstwerke. Es wäre hiermit der Nachweis geliefert, daß es falsch ist, unsern Meister nach dem Vorgange seiner Zeitgenossen nur als „Freskant“ und Dedendmaler zu betrachten.

Abgesehen von diesem Hauptgebiete wollen sobann auch des Meisters Farbenskizzen und Radirungen gewürdigt sein. Eine der interessantesten derselben ist die einst in der Galerie Gsell (jetzt in Berlin) befindliche Darstellung: „Heinrich's III. Ankunft in

Benedig". Vergleicht man damit das diesen Gegenstand im Dogenpalast darstellende Bild, so kann man es nur tief bedauern, daß Tiepolo nicht Gelegenheit hatte, es durch sein nach dieser Skizze ausgeführtes Werk zu ersetzen. Die Skizze ist so ganz im Geiste der alten Meister angelegt, daß das Bild sich gewiß würdig an die Arbeiten Paolo Veronese's anreihen hätte, dessen nahe Werke bei der Ausführung auf Tiepolo gewiß großen Einfluß gehabt hätten.

Baron Rothschild hatte in der „Ausstellung von Werken alter Meister aus dem Wiener Privatbesitz“ zur Zeit der Wiener Weltausstellung eine sehr hübsche Skizze ausgestellt, Masken darstellend. Tiepolo hat diesen Gegenstand einzigemale behandelt, doch könnte man nicht behaupten, daß dies mit Glück geschehen sei. Hogarth sagt mit Recht, daß die Karikatur aufhört gut zu sein, wenn sie eine gewisse Grenze überschreitet; Tiepolo kam der Karikatur nahe, wenn er nur leicht humoristisch sein wollte; er übertrieb, wenn er wirklich karikiren sollte.

Die Liechtensteingalerie in Wien besitzt zwei durchgeführte Skizzen Tiepolo's, von denen die eine von Richter gestochen worden ist. Professor Maccari und Fürst Odescaldi in Rom haben Skizzen unsers Meisters; auch fand man einige in den Jahren 1873—75 bei römischen Antiquaren, worunter eine (bei dem nun verstorbenen Capobianchi) aus Tiepolo's spanischer Zeit stammte und dadurch merkwürdig war, daß der Meister Murillo nachzuahmen versuchte. Die von Ragler erwähnte Skizze in Schleißheim ist weder dort noch in München aufzufinden. Die Wiener Akademie hat eine Tiepolo'sche Masenfizze, die Münchener Kupferstichsammlung zwei sehr schöne Landzeichnungen.

Auch als Radierer hat Tiepolo ungewöhnliche Erfolge errungen. Ragler, Charles Blanc, Huber und Hoff haben es versucht, Kataloge seiner Stiche zusammenzustellen; die Angabe der Anzahl von Tiepolo's Radirungen schwankt zwischen 46 und 56. Von den 25 Blättern in Domenico's Katalog stellt eine sehr schöne große Radirung „die heil. drei Könige“ dar (nicht nach dem Münchener Bild), die übrigen 24 Nummern sind „Capriccio's".¹⁾ Diese geistreichen zeichnerischen Einfälle zu beschreiben, ist ganz unmöglich, jedes Blatt ist eben nur malerisches Motiv. Selbst dem tüchtigsten Deuter wird es wohl niemals gelingen, den Sinn dieser Gruppen von Frauen, Faunen, Hengstweibern, Hegen, Eulen, Astrologen, Orientalen, Ruinen, Skeletten u. dergl. zu entsiffern. Es ist dies aber auch gar nicht zu bedauern, ja die eingestandene Spielerei mit Linien und Formen wohlthunender als ein Losgehen auf irgend einen Titel, dem die Komposition dann doch nicht recht entspricht.

Tiepolo's Radirungen haben ein sehr klares Hellbuntel und sind sehr witzig gezeichnet. Die Radirtechnik wird von ihm frei und so rein ausgeübt, daß die Abdrücke fast reiner Kupferdruck sind. Die Schattirung ist meist mit Verzichtleistung auf jeden Kreuzstrich nur durch härtere und schwächere, engere oder weitere parallele Strichlagen erzielt.

Das große Blatt, „Die Pest“ genannt, ist mit dem Namen Lorenzo Tiepolo bezeichnet, doch sind dessen übrigen Werke so schwach, daß eine sehr ausgiebige Mitwirkung

1) Jein andere kleinere, mit einem Porträt des G. B. Tiepolo in neuer Auflage herausgegebene Blätter sind in dieser Ausgabe viel schwächer als die erste Serie von 27 Blättern, so daß die Annahme berechtigt erscheint, es seien wenigstens zu dieser zweiten Ausgabe die Platten kopirt oder doch nachgehoben worden und zwar schon, vermuthlich von Ronca. Charles Blanc besitzt irrthümlicher Weise diese neue Folge der Copieen auf die „Scherzi e Fantasia“, die nur in einer und doch ungewisshaltigen rechten Ausgabe existiren.

des Vaters an dieser ausgezeichneten Platte angenommen werden muß, weshalb sie auch hier erwähnt sein mag.

Uns erscheinen die oben angegebenen Zahlen der eigenhändigen Radirungen Tiepolo's zu hoch gegriffen. In Domenico's Katalog sind die 24 „Phantasien“ Tiepolo's eingefügt; auf dem Titelblatt ist zu lesen: Scherzi di Phantasia No. 24 del celebre sig. Gio. Bapt. Tiepolo, Veneto pittore morto in Madrid al Servizio di S. M. O.“ — Weiter unten steht die Bemerkung: „Piu ha inciso una adorazione de' Romagi“, welche „Adoratione“ auch wirklich im Katalog enthalten ist. — Nagler führt an: Nr. 1 „Empfängniß Maria's“ (Kloster Kranjuej) und Nr. 2 „Anbetung der Könige“ (ebendasselbst). Von den ferner aufgezählten Radirungen sagt er, sie seien nur mit „Tiepolo“ bezeichnet. In der Albertina, der Wiener Hofbibliothek und der Bibliothek von S. Marco zu Venedig fand der Verfasser nur Gelegenheit, Nr. 3, 4 und 9 des Nagler'schen Katalogs zu kontrolliren. Nr. 3 „Die Taufe Konstantin's“ ist signirt: „J. B. Tiepolo inv. et pinx. Dom. Tiep. del. et sculpsit.“ — Nr. 4 (S. Diego) ist bezeichnet: „J. B. Tiepolo venet. pictor apud hisp. reg. inv. et pinx. a. 1770 ante suam decessum, Johanneo Domenicus filius incid. Hisp.“ — Nr. 9 „S. Joseph mit Kind“ ist in den 24 „Phantasien“, enthalten, also zweimal gezählt. — Nr. 5 (S. Pascal), Nr. 6 (S. Karl), Nr. 7 (heil. Familie), Nr. 8 (Gruppe Köpfe), Nr. 11 (Zauberer), Nr. 10 (S. Matthäus) und die unter Nr. 14 angeführten acht Blätter hat der Verfasser nicht auffinden können. Nach den Untersuchungsresultaten bei Nr. 3, 4 und 9 wäre man versucht, sich gegen alle Blätter, die Nagler dem Tiepolo Vater zuschreibt, skeptisch zu verhalten und nur etwa die acht Blätter „Nunnen“ gelten zu lassen, die Nagler als mit „G. B. Tiepolo inv. et sculpsit“ bezeichnet aufführt. Demnach wäre die Zahl eigenhändiger Radirungen auf 33, die Capriccio's in erster Ausgabe als echt angenommen, auf 43 zu beziffern.

Die Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts ist ein nur theilweise, und das erst in neuester Zeit, bearbeitetes Feld. Die Kunst des vorigen Jahrhunderts steht weit hinter der Antike und der Kunst des Mittelalters zurück. Wenn wir diese beiden einem schönen Mädchen und einer blühenden Frau vergleichen wollten, so müßten wir für jene wohl zu dem Vergleich mit einer gealterten Kofette greifen; wer aber wählt deren Gesellschaft, wenn ihm eine bessere zugänglich ist? — Und doch erfreut uns die Kunst des vorigen Jahrhunderts vielfach durch Geist, Einheitslichkeit und oft große Tüchtigkeit. Einer ihrer Hauptfehler ist es, daß sie der Malerei auf allen Gebieten der Kunst allzugroßen Einfluß einräumte, so daß sie die Plastik, ja selbst alle Architektur überwucherte. Durch diese zu weit gehende Herrschaft der malerischen Anschauung verlor die Malerei das Maß auf ihrem eigenen Gebiet. Raffael Mengs hatte den Muth, das Verständnis und den heiligen Ernst, der Zeitrichtung entgegenzutreten; leider fehlte ihm ein der Aufgabe eines Reformators entsprechendes Talent; seine Werke bleiben zumeist auf dem Niveau des Mittelmäßigen, das in der Kunst schlechter als schlecht ist.

Tiepolo fehlte, indem er — und das, wie wir gezeigt haben, nur in seinen Deckenbildern — dem Zeitgeschmack Concessionen machte; doch hat er auch die Freiheiten des Stils seiner Zeit genial zu verwerthen gewußt. In den Arbeiten, auf welche Tiepolo Gewicht legte, finden wir ihn auch als ernst strebenden, geschmackvollen, den idealen Aufgaben der Kunst zugewandten Künstler. Wenn Raffael Mengs im Eklekticismus das Heil der Kunst erblickte, so fand Tiepolo dasselbe in der Rückkehr zu jenem Meister, den Couture den gesündesten der alten venezianischen Schule nennt — zu Paolo Veronese;

er studirte sein Vorbild eingehend und man wird es ohne Widerspruch behaupten können, daß er seinem Vorbilde näher kam, als Raffael Mengs dem seinen. — Tiepolo ist ebenso gut wie Raffael Mengs ein Reformator, nur minder konsequent und darum weniger erfolgreich; er malte oft schnell und schlecht, aber nie talentlos.

Tiepolo ist als Greis mit Raffael Mengs in Madrid zusammengetroffen; von einer Beeinflussung Seltens des letzteren konnte keine Rede mehr sein, es konnte nur noch eine Konkurrenz Weider stattfinden, die für Tiepolo insofern einen ungünstigen Verlauf nahm, als sie ihn zu einer trotzigen Steigerung seines Virtuositenthums antrieb. Um dem Hof zu imponiren und Mengs in Schatten zu stellen, wurde in den Plafonds alles Dagewesene überboten, so daß die Figuren endlich wirklich nur noch wie Rüden im Sonnenlicht schwärmten.

Ein Glück ist es, daß diese Verzerrungen gering an Zahl sind, obwohl sie große Flächen bedecken. Nur mit diesen und ähnlichen Arbeiten steht Tiepolo tief unter Mengs, mit seinen besten Werken aber, und nach diesen soll ja ein Maler beurtheilt werden, verdient er zum mindesten neben ihn gestellt zu werden. Ihn mit der großen Masse der „Hoppmalers“ abzufertigen, wie es bisher meistens geschah, halten wir für unzulässig. Wie sehr übrigens Tiepolo schon von seinen Zeitgenossen über alle Mitstreibenden erhoben wurde, das mögen folgende überschwänglichen Verse des „maestro di rhetorica“ am „seminario vescovile“ zu Verona beweisen, der da singt:

De primi onori or dnbita
 Dicea chiunque noma
 Cadore, Urbin, Parthenope,
 Vinci, Bologna e Roma
 Che a lor, dove l'Adriaca
 Dori¹⁾ il mar temprà e affrena
 Qual snol fra i astri Tiepolo
 Lascia i secondi apenna!

Ohne natürlich für unseren Meister einen ebenso hohen Platz zu beanspruchen, wünschen wir, daß es diesen Zeilen gelingen möge, ihm in der Kunstgeschichte des vorigen Jahrhunderts eine würdige Stelle zu sichern.

1) Dori, Tochter der Thetis, allegorischer Name für Benedig.



Das Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung.

Mit Illustrationen.

III.

Oesterreich (Schluß). — Frankreich: Gobelins, Möbel, Porzellan und Bronzen.



Bronzen Vasenstiele.
Von J. Leferve in Paris.

Der glänzendste Trumpf, den Oesterreichs Kunstindustrie in der großen Völkernkonkurrenz ausgespielt hat, bestand in ihrer Glas- und Krystallausstellung. Sie ward im Großen und Ganzen freilich dem Verdienste eines Mannes verdankt, der seit länger als 20 Jahren der Hauptträger dieses Industriezweiges in Oesterreich ist, der mit einer seltenen Energie und einem noch selteneren Geschmack auf dem einmal betretenen Pfade vorwärts steuert und sich von Stufe zu Stufe empor schwingt. Auf tausend Aussteller kam einer vom Schlage Lobmeyr's, der wie kein zweiter Industrieller gezeigt hat, daß der raslos schaffenden Intelligenz auch ein Zeitraum von fünf Jahren groß genug ist, um neue Wege zu finden. Während die französische Glasindustrie, Baccarat an der Spitze, nur im Bizarren und Grotesken Fortschritte aufzuweisen hatte, trat Lobmeyr mit vier oder fünf Novitäten auf den Plan, von denen die eine immer überraschender und geschmackvoller war als die andere. Zwar konnte sich auch Lobmeyr nicht ver sagen, den Stolz seines Hauses, das Kaiserferdnee von 1873 und die Kanne mit Pokal auf einer Platte, die er der Stadt Wien zum Geschenk

gemacht, wieder zur Ausstellung zu bringen. Daneben sah man aber als Novitäten zwei gravirte, in vergoldeter Bronze montirte Vasen von geschliffenem Krystall, deren Entwürfe von Professor Herdtle herrühren. Eine derselben geben wir in Holzschnitt wieder, damit unsere Leser sich durch eigene Prüfung von der edlen und gräßlichen Form und von der geradezu muster-gültigen Art überzeugen können, wie die Bronze hier in Verbindung mit dem Krystall ihren eigentlichen Zweck erfüllt und nur zum Träger desselben geworden ist. Die edle Zweckmäßigkeit dieser Verbindung erhält erst ihr volles Relief, wenn man

daneben die Verzierungen der französischen Glasindustrie in's Auge faßt. In Vaccarat fabrikt man Krystallvasen, die mit bronzenen Guirlanden behängt oder mit Bronzebeschlägen ornamentirt sind. Der kolossale Glastempel, in welchem ein halbes Duzend Menschen Platz hatte, war noch nicht so monströs wie der davorstehende Elefant aus mattem Glase, der einen gläsernen Thurm mit Glacés und eine bronzene Kede auf dem Rücken trug. Während man hier ganz verkehrt das Glas zum Träger des Metalls machte, verfiel man andererseits in den Irrthum, Dreifüße aus Glas anzusetzen, welche antiken Amphoren als Fußgestelle dienen mußten.

Zu den Novitäten Lohmeyr's gehörte zunächst das irisirende Glas, das durch eine besondere Mischung einen goldenen und silbernen Glanz erhalten hat. Die in diesem Material hergestellten gebuckelten Vasale nach Mustern des sechzehnten Jahrhunderts machten durchaus den Eindruck von Metallgefäßen, die einen wunderbaren Glanz verbreiteten. Nicht minder originell hat Lohmeyr das Opal- und das Aventuringlas verworther; einige alte böhmische Glasarten hat er veredelt. Immer verbindet sich der koloristische Reiz mit der Noblesse der Form zu einer bescheidenden Wirkung. Die interessanteste seiner Novitäten waren aber jedenfalls die Glasgefäße mit farbigen Ornamenten in maurischem und arabischem Stil, zu welchen ihm Schmoranz in Wien größtentheils die Entwürfe geliefert hatte. Interessante Gläser mit maurischer und orientlicher Ornamentation, die in farbigem Email oder in Gold ausgelegt war, hatte auch Moser in Karlsbad ausgestellt. Sonst ließ sich den böhmischen Glaswarenfabrikanten nicht viel Gutes nachsagen, das zugleich neu war. Die Spielereien aus gesponnenem Glase, das nicht blos zu Federn und Hüten, sondern auch zu ganzen Mantillen verarbeitet war, können nicht ernsthaft in Betracht kommen.

Daß die Wiener Möbelindustrie, die einen der gerechtesten Ruhmestitel des österreichischen Kunstgewerbes bildet, sehr spärlich vertreten war, haben wir schon erwähnt. Die Kunstgewerbeschule und die Fachschulen mußten ihren Ruhm retten. Doch verdienen eine Schlagsimereinrichtung von Kubloch, ein Schrank mit vortrefflich gearbeiteten Holzreliefs und Intarsien von Schönthaler und einige Möbel in deutscher Renaissance von Trinkl und Trinkl eine rühmliche Erwähnung. Ausreichend war nur die Wiener Spezialität der gebogenen Möbel vertreten, aber weniger glänzend durch ihren Begründer Thouet, als durch die Firma Jacob und Joseph Kohn, die den Versuch gemacht haben, das gebogene Holz in Verbindung mit Intarsien und Schnitzwerk auch höheren künstlerischen Zwecken dienlich zu machen.

Die Wiener Maroquinerie vermochte ihre innere Gebiegenheit nicht unter äußerem Glanze zu zeigen. Gerade die Lederwarenfabrikanten waren in den dunkelsten Winkel der österreichischen Abtheilung verbannt, und darum gelang es nur dem erfahrenen Kenner, die Perlen aus den Ausstellungen von Klein, Palmberg, Kölbl, Groner, Kober, Pollak und Zoppich u. A. herauszufinden, während das große Publikum höchstens einen Blick auf die Groner'schen Albums und Mappen für Adressen und Diplome warf, die freilich so stark mit Bronze, farbigen Steinen, Email u. dgl. m. beschlagen und intrusirt waren, daß das Leder daneben eine ziemlich bescheidene Rolle spielte.

Die französische Ausstellung suchte zunächst durch die Masse des gebotenen Materials zu imponiren. Es kam den Arrangeuren augenscheinlich nicht darauf an, durch eine geschickte Dekoration und Etalage dem Auge zu schmeicheln, durch einzelne Prachtstücke zu blenden oder durch eine Eliteausstellung den Kenner zu befriedigen, sondern

nur darauf, durch ein Massenangebot vor den Nationen der Welt ein glänzendes Zeugniß von der durch den großen Krieg auch nicht im mindesten verringerten oder erschütterten Produktionsfähigkeit Frankreichs abzulegen. Man muß gestehen, daß diese Absicht in hohem Grade gelungen ist. Wenn man aber aus diesem Massenangebot einen künstlerischen Gewinn zieht, so fällt das Facit sehr mager aus. Dieselbe Erscheinung, die wir innerhalb der französischen Kunst beobachtet haben, zeigt sich auch im Kunstgewerbe. Die französische Kunstindustrie weicht immer mehr von dem Pfade reiner Schönheit und naiver Grazie ab und folgt immer emüßiger den Launen dilettan-



Geläuterte Kupferväse. Von Ledebur in Wien.

tischer Sammler, denen das Bizarrste und Abenteuerlichste am liebsten ist. Das Rococo ist im französischen Kunstgewerbe zu einer fast unumschränkten Klein herrschaft gelangt. Man begreift, daß das beständige Arbeiten innerhalb einer die Decadence repräsentierenden Kunstrichtung endlich zu unaufhaltbarem Verfall führen muß.

Die glänzende Ouverture der französischen Ausstellung war die Exposition des Manufactures nationales in der Galerie d'honneur, für die man eine mächtige griechische Säulenarchitektur mit Nischen, Architraven und Gesimsen auf hoher Basis errichtet hatte, eine Art Ruhmeshalle, welche die Erzeugnisse der Gobelinfabriken und der Porzellanmanufaktur von Sevres zu einem farbenreichen Gesamtbilde vereinigte. Wenn es den Franzosen auf's Verblüffen ankam, so ist ihnen dies vorzugsweise mit ihren Gobelins

gelungen. Ihr Zweck ist, den Charakter des Webstoffs vollständig anzugeben und mit den Originalen bis zur Täuschung zu rivalisiren. Und in der That haben sie diesen Zweck bis zu einem Grade erreicht, daß ein Darüberhinwegkommen nach menschlicher Berechnung unmöglich erscheint. Damit ist auch für diesen wichtigen Zweig der Kunstindustrie, den Stolz Frankreichs, die Grenze gezogen, über welche die kommende Generation nicht mehr hinaus kann. Es bleibt also nur ein Stehendbleiben auf derselben Linie, eine Vertrocknerung, eine Verflandung im Manierismus oder ein langsames Herabgleiten von der jetzigen Höhe übrig. Da die Arbeiter der Gobelins nicht, wie die Maler, die Farben mit dem Pinsel vertreiben oder die Töne in einander verschmelzen können, haben sie sich auf andere Weise geholfen. Ein aufmerksamer Beobachter hat herausgefunden, daß die feinen Uebergänge des einen Tons in den anderen, durch welche hauptsächlich die Täuschung hervorgerufen wird, dadurch erzielt werden, daß „man gegen die äußerste Grenze eines bestimmten Farbentons schon einige Fäden des nächstfolgenden Tons durch den ersten hindurchlaufen läßt.“ Auf diese Weise ist man zu unglaublich raffinierten Kunstgriffen gelangt. Um z. B. Fleischpartieen zu modelliren und abzutönen oder um ihnen überhaupt einen gewissen blaffen Ton zu verleihen, webt man „über eine ganze Fleischpartie hin neben je zwei oder vier röthliche Fäden einen grünen ein.“ Wenn man sich erinnert, daß die Wolle der Gobelins über eine Tonscala von 24 Nummern in jeder Farbe verfügt, so wird man sich über die erreichte Wirkung nicht mehr wundern. An dem Prachtstück der Ausstellung, dem Besuch der hl. Jungfrau bei Elisabeth nach Domenico Ghirlandajo, konnte sich jeder durch den Vergleich mit dem Original im Louvre von der frappanten Wahrheit in der Wiedergabe der Farben überzeugen. Freilich kostete der Gobelin das bescheidene Sämmchen von 20,000 Frsch., wofür man zur Noth auch einen echten Ghirlandajo bekommen kann. Eine Gobelinkopie der Correggioschen Madonna des hl. Hieronymus in Parma war wegen der größeren Anzahl der Köpfe noch theurer. Im Durchschnitt rechnet man die Kosten für einen Quadratmeter auf 4000 Frsch. Der Staat kann solche kostspieligen Liebhabereien nur durch eine stättliche Subvention durchführen, die mehr als 200,000 Frsch. beträgt. Für den Weber fällt nur wenig davon ab, da der Arbeitslohn von 3—5 Frsch. täglich pro Kopf variiert. Die Kopien nach modernen Gemälden verdienen geringere Bewunderung als die nach alten, da man nicht immer wissen kann, ob der der Weberei zu Grunde liegende Karton direkt für die Gobelins entworfen und mit Rücksicht auf ihre Farbentechnik kolorirt worden ist. Doch verdient noch eine wiederum bis auf den blaffen Fleischtönen täuschend imitirte Selene nach dem Bilde Raphael's Erwähnung. Aus Beauvais sind die acht Panneau mit üppigen, Speise und Trank spendenden Heben für das Buffet im Restaurant der großen Oper und zwei Panneau für das Museum in Evreux mit Personifikationen der Gefäßbilderei hervorgegangen; die beiden letzteren haben auch wie reguläre Gemälde einen leider recht geschmacklosen Rahmen erhalten, dem nur das Eine fehlt, daß er noch nicht die Goldfarbe imitirt. Dies blieb den Privatindustriellen überlassen, von denen einige Gobelins ausgestellt hatten, deren Vorbildere sogar den Goldglanz und das Relief eines veritablen Porocrahmens nachzuahmen suchte. Wo es sich um die Nachbildung von Stillleben, Blumenstücken u. dgl. für den Speisesaal, um die Nachbildung alter Tapissereien — man sah vortreffliche nach Ledrun — handelt, da sind die Leistungen der Gobelins und der Manufakturen von Beauvais und Neuilly über allem Tadel erhaben. Von Tapissereien mit stilisirten Blumen oder mit linearen Mustern, durch welche

besonders die Wiener Teppichweberei unser Auge ästhetisch geschult hat, ist in den französischen Staats- und Privatfabriken entweder gar nicht die Rede oder man bekommt die lächerlichsten und geschmackloseten Dinge zu sehen. So sind z. B. aus der Manufaktur von Beauvais Teppiche für Schloß Fontainebleau hervorgegangen, auf denen ganz naturalistisch durchgebildete Pflanzenornamente mit einem linearen Muster, mit Buchstaben und Wappen verbunden sind. Für die Lyoner Seidenweberei scheint die Parole zu sein: je großblumiger, desto schöner! Alles schweigt dort im wildesten Naturalismus.

Dasselbe Urtheil gilt im Großen und Ganzen für die Möbelbezüge. Fruchtstücke auf Sesseln sind keine ungewöhnliche Erscheinung mehr. Sich auf Blumenhäufen zu setzen, fällt Niemand mehr auf, nachdem man soweit gegangen ist, ganze Landschaften auf den Ueberzügen für Sophas und Canapeen abzubilden. So sah ich z. B. auf einem steifelnigen Sopha im Stile Louis XIV. die ganze Breite des Sitzes von einem See eingenommen, auf dem sich zahlreiche Gondeln lustig umhertummelten.

Auch in der Möbelindustrie führt Barock und Rococo oder, wie man nach den grundlegenden Auseinandersetzungen A. v. Jahn's in der „Zeitschrift“, wenigstens für Frankreich, zutreffender sagt, der Stil Louis XIV. und XV. die Alleinherrschaft. Die wenigen Fabrikanten, die bis auf Franz I. zurückgegriffen und nachahmungswerthe Vorbilder aus dieser Zeit ausgestellt hatten, kommen neben der großen Masse, die in den ausgetretenen Pfaden eines formal so beschränkten Stiles einherwandern, gar nicht in Betracht. Eine raffinierte Technik, die vor keinem Hinderniß zurückschreckt und alle Formen der Decoration, welche die Geschichte des Kunsthandwerks kennt, in ihren Kreis zieht, vereinigt sich mit einer Solidität, die wenigstens in den theueren Objecten noch immer Ehrensache der Franzosen ist. Die für den Export gearbeiteten Möbel sind freilich, wie hinlänglich bekannt, auch nur bestimmt, für den Augenblick zu glänzen. Mit Bronze, weißem, gewirtem und farbigem Elfenbein für Inkrustation, mit Holzmosaik und Malerei wird ein unerhörter Aufwand getrieben. Die Schnitzereien sind zu einer Vollkommenheit gebiehen, die nur in Italien ihres Gleichen findet. Wie in der Bronzeindustrie, wird auch hier das Auge durch eine schöne Farbenharmonie erfreut, die durch Kombination verschiedenartiger Holzarten, wie Eichenholz, Ebenholz, Mahagoni, Olivenholz u. dgl. erzielt wird. Fourdinois und Diehl in Paris hatten wiederum Möbel ausgestellt, die an Pracht der Decoration alles Frühere überboten. Aber man sah, daß das Gute nur instinktiv getroffen war und daß im Uebrigen stillose Willkür herrschte.

Die Leistungsfähigkeit der gesammten französischen Kunstindustrie concentrirte sich wie in einer Art Beispiel- oder Vorbildersammlung in dem seltsamen Möbel, welches zur Aufbewahrung der Zustimmungsadressen bestimmt ist, die nach der Proclamation des Dogmas von der unbefleckten Empfängniß aus allen Theilen der Christenheit an Papst Pius IX. abgegangen sind. Dieser „Schrein des Papstes“ ist mehr als zehn Fuß hoch und hat die Form eines Pultschranks. Die verwirrende Fülle der Ornamente, zu welcher alle Zweige der Kunsttechnik beigezeichnet haben: Email, Intarsia, Bronzeguß, Marmormosaik, Pâte-sur-pâte-Malerei u. s. w., entzieht sich im Einzelnen der Beschreibung. Aber so barock der Gedanke auch ist, in seiner Verwirklichung liefert er uns ein lehrreiches Beispiel von der erstaunlichen Höhe, welche die Kunsttechnik aller Zweige in Frankreich erreicht hat. Hierin können wir von Frankreich niemals genug lernen; aber der verkehrte Weg ist und bleibt die allgemein beliebte Imitation seiner Muster.

Da es nicht der Zweck dieser Zeilen ist, die allbekanntesten und oft gerühmten Fortschritte der Franzosen in der Porzellan- und Bronzeindustrie von neuem zu rühmen, sondern nur die Fortschritte zu konstatiren, die seit 1873 zu bemerken sind, können wir uns hinsichtlich der Porzellane und Faïences kurz fassen. Zu den bedeutungsvollsten Neuerungen



Christliches Krugglas mit vergoldeter Verzierung. Von Lebmeyer in Wien.

gehört die Erweiterung, welche die *Pâte-sur-pâte*-Malerei in Sevres erhalten hat. Während auf der Wiener Weltausstellung nur weiße Malereien auf dunklem Grunde zu sehen waren, hat man jetzt angefangen, alle möglichen Farbenmassen aufzutragen. Aber noch hat man nicht den leichtflüßigen Schmelz, noch nicht die feinen Uebergänge

in den dunklen Grund erreicht, wie sie bei den weißen *Pâte-sur-pâte*-Malereien möglich sind. Das Ganze macht auch noch nicht den Eindruck einer Malerei, sondern sieht völlig reliefartig aus. Der edle Charakter des Materials bricht aber in der Leuchtkraft der aufgetragenen Farben bereits siegreich durch. Leider ist der Geschmack der Maler in *Sèvres* seit dem Abgange *Solon's* ganz und gar verwildert. Die Krankheit, welche die gesammte Pariser Bevölkerung ergriffen und die *Stevens* so fein in seiner „japanischen Pariserin“ perflirt hat, ist auch in das stille Thal von *Sèvres* eingedrungen. Die Vorbilder zu diesen kurz abgeschnittenen Zweigen und Ranken, in denen sich bunte Vögel herumtummeln, sind den japanischen Porzellanmalern ohne Umschweife entlehnt. Die *Kaisertät* der Japaner ist aber auf dem Umwege über Paris völlig verloren gegangen, und von der echt französischen Grazie, welche die in klassicirendem Stil gehaltenen Ornamente und Figuren *Solon's* befeelt, ist keine Spur zurückgeblieben. Eine ähnliche Erscheinung hat sich in der *Faiencemalerei* gezeigt, die im Allgemeinen immer noch zu den sichersten Ruhmestiteln der französischen Kunstindustrie gehört. Neben den wundervollsten Imitationen italienischer *Majoliken*, neben den stilvollsten Malereien nach berühmten Vorbildern macht sich bereits eine Schule breit, der es, wie *Daubigny* in der Landschaft und den sogenannten *Impressionisten*, nur darauf ankommt, schreiende Farbentöne neben einander zu flecken und ihre Hauptwirkung in der *Curiosität* zu suchen. Auch für diese *Faiencemaler* mag Japan vorbildlich gewesen sein. — Von den riesigen *Thongemälden* habe ich schon im ersten Artikel gesprochen.

Die französische Gold- und Silberwaarenindustrie hatte sich nicht sonderlich hervorgethan. Wenigstens suchte man vergeblich nach den Prachtküden, die auf früheren Weltausstellungen die allgemeine Bewunderung erregten. Man hatte die Ausstellung mehr wie einen großen Bazar aufgefaßt und deshalb leicht verkäufliche Duzendwaare geschickt, die sich allerdings durch die den Franzosen angeborene *coquette* Grazie auszeichnete, im Uebrigen aber nicht verrieth, daß man auf irgend einem Gebiete weiter gekommen.

Die *Bronzeindustriellen* hatten sich's auch bequem gemacht. Sie hatten freilich ihre Waarenlager ausgeräumt und eine so kolossale Menge von mannigfachen Objekten zu geschmackvoll arrangirten Gruppen vereinigt, daß keine Abtheilung den Zweck, zu blenden und zu verblüffen, so sehr erfüllte wie die ihrige. Wer aber schärfer zusah, der fand, daß neben den von Meisterhand eiselirten *Paradestückchen*, mit denen wie immer *Barbédienne* in erster Reihe glänzte, ganze *Bataillone* von handwerksmäßig polirten Puppen aufmarschirt waren, die wir in unserem lieben Deutschland gerade so schlecht machen. Indessen hindert eine solche Beobachtung nicht, anzuerkennen, daß Frankreich nach wie vor in der *Bronzewaarenindustrie* das erste Land der Welt ist.

Adolf Hofrberg.



Zur Kunstgeschichte der Hohenstaufenzeit.

Kaiser Friedrich's II. Brückenthor zu Capua und dessen Skulpturenschmuck.

Mit Illustrationen.

I.

(Fortsetzung.)



uch auf die Erhaltung der den Kaiserbau schmückenden Skulpturen scheint man bei Gelegenheit seiner Umgestaltung im Jahre 1557 gar keinen Bedacht genommen zu haben, denn außer der Statue des Kaisers gingen sie alle zu jener Zeit verloren. Diese selbst lag Jahre lang neben den halbdemolirten Thürmen auf dem Boden, „die Hände und Füße abgeschlagen, die Nase und andere Theile des Körpers verstümmelt“¹⁾, bis sich der wohlweise Senat der Stadt Capua endlich im Jahre 1584 entschoß, sie durch zwei neapolitanische Künstler: Giuseppe di Logaro und Drago Carrara restauriren und in einer neuerrichteten Marmornische an der inneren (Stadt-)Seite des „römischen Thores“, welches nun — wie wir oben gesehen — den Eingang zur Brücke durch die neue Citabelle abschloß, wieder aufstellen zu lassen; alles dies „per conservare l'antica memoria et grandezza d'animo della Patria.“ Darüber ließ er die folgende (jetzt sammt der Nische und ihrer im schweren Stile des Uebergangs von Spätrenaissance zum Barocco gehaltenen, künstlerisch werthlosen Pilasterumrahmung ins Museo Campano versetzte) Inschrift anbringen:

Federico II

Marmoreo Turrium Coronidis

Restitutori

His ad novam Propugnaculi formam redactis

Vetustam reponit Statuam

Ordo Populusq. Camp.

M.D.LXXXV.²⁾

Dort sah sie im dritten Viertel des vorigen Jahrhunderts der königl. neapolitanische Historiograph P. Fr. Daniele (der bekannte Verfasser des Werkes über die Hohenstaufengräber im Dome zu Palermo) und berichtete darüber an P. della Valle, der seinen Brief in den „Lettero Sanesi“ veröffentlichte. Hiernach war die Statue, die den Kaiser über-

1) Libro 299 di Cancelleria, fol. 57.

2) Hässlich wird in dieser Inschrift Friedrich II. nur die Wiederherstellung der marmornen Thürmzinnen zugeschrieben, da doch der ganze Bau sein Werk war. Der Beschluß der Aufstellung der Statue erfolgte am 3. Januar 1584, diese selbst, wie die Inschrift besagt, erst 1585.

lebenegroß, auf dem Throne sitzend, in noch jugendlichem Alter darstellte, da er zur Zeit ihrer Anfertigung noch nicht das vierzigste Lebensjahr erreicht hatte, zu jener Zeit neuerdings ihrer Hände und Füße beraubt¹⁾ und auch an anderen Theilen des Körpers beschädigt; doch schien sie dem Berichterstatter bemerkenswerth, „weil sie — wenn auch in Bewegungs- und Gewandungsmotiven die Rauheit des 13. Jahrhunderts enthüllend — doch im Gesichtstypus und in der Gesamtaufassung zeigt, daß ihr Schöpfer durchaus kein Stämper gewesen sei und daß er sie nach irgend einem schönen antiken Originale gemißelt habe.“²⁾

Aber selbst in diesem schon genügend kläglichen Zustande sollte uns das Werk nicht überliefert werden. Denn in den Kriegen der französischen Republik gegen Neapel zu Ende des vorigen Jahrhunderts hatte es durch die Soldateska neue Anbitten zu erleiden. Es wurde von seinem Standorte herabgeworfen, wobei der Kopf verloren ging — der auch nicht wieder aufgefunden ward — und wobei das Bildwerk auch in anderer Weise neuerliche Verstümmelungen erlitt.³⁾ In dieser Verfassung kam sodann die Statue, nachdem sie wieder Jahre lang in irgend einem der Magazine der Citabelle zwischen anderen werthlosen Abbruchmaterialien unbeachtet dagelegen hatte, bei Gelegenheit eines öffentlichen Verkaufs jener Vorräthe in den Besitz eines Capuaner Bürgers, von dem sie — als ihr von seiner Seite der völlige Untergang drohte — noch rechtzeitig durch das städtische Municipium zurückerworben und verwahrt wurde, bis sie endlich — jetzt nurmehr ein trauriger Ueberrest einstiger Herrlichkeit — bei Errichtung des Museo Campano in diesem ihre letzte und hoffentlich nicht mehr gefährdete Zufluchtsstätte fand. (Diese Notizen über die letzten Schicksale der Statue verdanke ich der gütigen Mittheilung des Museumsdirektors Ab. Zanelli.)

Vielfach geschädigt und der für die Beurtheilung seines Stilcharakters und künstlerischen Werthes maßgebenden Theile beraubt, gestattet auch das Bildwerk in dem heutigen Zustande nicht mehr seine volle Würdigung. Was uns aber beim ersten Anblick desselben sofort in die Augen springt, ist die schon von Daniele betonte Anlehnung an die Antike. In der Gesamthaltung sowohl als auch in den einzelnen Motiven der Geberde — soweit sich diese noch beurtheilen lassen — sind die römischen sitzenden Kaiserbilder zum Vorbild genommen und ebenso ist auch die Gewandung bis in die Einzelheiten der Ausführung den antiken „Logastatuen“ entlehnt. Dagegen ist das an der rechten Schulter und Brustseite unter dem togaartigen Kaisermantel hervortretende weitmärmelige, um die Hüften gegürtete Untergewand offenbar dem Kostüme jener Zeit ebenso getreu nachgebildet, wie jener dem der Antike. Wenn sich nun auch gerade in der Faltendehandlung eine bei der strikten Anlehnung an ein antikes Vorbild leicht erklärbare Befangenheit kund gibt, die

1) Ober hatte sich vielleicht die Restauration vom Jahre 1551 gar nicht auf die Ersetzung dieser schon damals fehlenden Theile, sondern nur auf die Aufstellung der Statue bezogen?

2) Della Valle, Lettero Sanesi (Venezia 1782) tom. I, S. 200. Eine ziemlich mangelhafte Abbildung der Statue in dem beschriebenen Zustande (also noch mit Kopf) findet sich bei Agincourt *Stulpt.*, Taf. 27, Nr. 4.

3) Haillard-Breholles (*Hist. Diplom.* Tome de Préface, S. 548) berichtet, P. Daniele habe nach einem von dem damals noch vorhandenen Kopfe genommenen Gypsabguß das Profil desselben als Gewand für einen Ring schneiden lassen, welche später in den Besitz Professors Kaumer, Verfasser der Geschichte der Hohenstaunen, gekommen sei. Er theilt auf dem Titelblatte des I. Bandes seines Werkes eine Zeichnung desselben nach einer ihm von Kaumer überforderten Gypsopfe mit, die jedoch in ihrem stark obdemischen Charakter kaum ein getreues Abbild des ursprünglichen Originals sein dürfte.

wohl vorzugsweise auch Schwaase veranlaßt haben mag, bei Ausführung unserer Statue von ihrer „bloß mittelmäßigen Arbeit“ zu sprechen (Vd. VII, S. 562), so ist uns gerade dieser Umstand besonders wichtig als Beweis dafür, wie Friedrich in den unter seinem unmittelbaren Einflusse entstandenen Kunstwerken durchaus das antike Element in Form und Gehalt betont wissen wollte, ein Beweis, den wir in Folgendem noch durch einige Beispiele werden erhärten können.

Uebrigens ist — was Auffassung und technische Ausführung betrifft — ein durch Gegenstand und Zeit der Entstehung nahegelegter Vergleich unserer Statue mit jener Karl's I. von Anjou (entstanden um das Jahr 1277), die gegenwärtig am Treppenaufgang im Konservatorenpalaste zu Rom aufgestellt ist, sehr interessant. Wir ersehen daraus, wie tief die Skulptur Süditaliens mit Einschluß Roms in so kurzer Zeit nach der Epoche Friedrich's unter das Niveau der während dieser erreichten Höhe gesunken sein mußte, wenn man sich zur Glorifikation des mächtigsten Herrschers des damaligen Italiens mit dem schwachen und rohen Nachwerk begnügen konnte oder vielmehr begnügen mußte, wie es die erwähnte Statue in jeder Beziehung ist.

II.

So dürtig stand es mit unserem Besiz an Ueberresten von dem Skulpturschmuck des Prachtbaues Friedrich's II. und daher auch mit unserer Orientirung über Kunstwerth, Stilweise und technische Behandlung jener Werke, als eine glückliche Entdeckung, die wir dem von Sachkenntniß geleiteten Eifer des Direktors Ab. Zanelli verdanken, den darauf bezüglichen Denkmälerschatz unverhofft bereicherte. Derselbe fand nämlich vor einigen Jahren an der über dem alten Thorbogen der Stadtseite des Brückenkopfes aufragenden Wand, die höchst wahrscheinlich von dem Baue des Jahres 1557 herrührt, in nischenförmigen Mauerrecessen eingemauert, mit Mörtel und Schutt bedeckt, drei Kolossalbüsten von Marmor, die er sofort als Ueberreste der Skulpturen vom Baue Kaiser Friedrich's erkannte und als kostbare Bereicherung den übrigen Schätzen des Museo Campano einverleibte. Von diesen Bildwerken stellen zwei männliche Porträtbüsten in etwa doppelter Lebensgröße, die dritte den vom Torso abgetrennten Kopf einer weiblichen Statue in 2½-facher Vergrößerung dar; die ersten beiden sind also unzweifelhaft die Büsten Pietro's della Vigna und Taddeo's da Sessa, die letztere der Kopf der Statue der „Fedeſta di Capua“, wie sie Sannelli nennt, sonst auch als Capua imperiale, Capua Sueva oder Ghibellina bezeichnet, als ideale Personifikation der Stadt, die stets und vor allen anderen treu zu dem Kaiser hieit.¹⁾

1) Außer diesen Büsten wurde bei derselben Gelegenheit auch noch ein antiker torsebekrönter Jupiterkopf aufgefunden, der als Gewölbeschlussstein des südseitigen Thorbogens gebient hatte, so wie acht antike Hermentöpfe, die nebst anderen acht, noch in dem neueren Mauerwerke begraben, an den oberen Ecken des obeligen Unterbaues angebracht waren und sozusagen den Uebergang des Kapitelles in den Rundbau des eigentlichen Thürmlörpers vermittelten oder maskirten. Es sind dies dekorative Skulpturen — die erstere von lüchtiger Arbeit, die letztere von nur geringem künstlerischem Werthe, — offenbar (wie ja Campano und Sannelli auch berichten) den Ruinen des Amphitheaters zu Capua vetere entnommen. Dagegen hat sich von dem Torso der Capuaſtatue sowie den ebendasselbst erwähnten Marmoreliefes des eigentlichen Eingangsthores mit den Darstellungen der Siege des Kaisers bisher nichts entdecken lassen; doch soll nach Aussage Ab. Zanelli's begründete Hoffnung da sein, bei gründlicherer Durchsuchung des Baues, der vorderhand nur die beschränkte Totation des Museumsfonds hindernd im Wege steht, auch in dieser Beziehung die gewünschten Erfolge zu erreichen.

Die Beschreibung und künstlerische Würdigung dieser Bildwerke ist nun Aufgabe der folgenden Zeilen, und um vorerst eine allgemeine Grundlage für die Stilcharakteristik derselben zu gewinnen, knüpfen wir an den Vergleich mit denjenigen Werken der plastischen Kunst an, die uns von den unter Friedrich's unmittelbarem Einfluß entstandenen außer ihnen noch einzig erhalten sind, nämlich mit den sogenannten Augustalen.¹⁾

Während in diesen im Physiognomischen sowohl als in der Behandlung der Formen durchaus nur das antike Element zur Geltung gelangt, dieselben als reine Nachbildungen eines sehr begabten Künstlers nach ihm vorliegenden antiken Vorbildern erscheinen und an ihnen von einem individuellen Faktor — mag man denselben nun subjektiv als besondere Stileigenthümlichkeit des Künstlers, oder objektiv als Nachbildung der besonderen Züge des Kaisers fassen — kaum eine Spur aufzufinden ist²⁾, macht sich in unseren drei Köpfen neben dem antiken Element ein durchaus individuelles und zwar nach beiden eben ange deuteten Richtungen geltend. Die Formen derselben sind — selbstverständlich in den durch die Begabung des Bildners und durch den künstlerisch gebundenen Geist seiner Zeit ihm auferlegten Schranken — sowohl im großen Ganzen als in den einzelnen Details (Haaren, Augen, Mund u.) nützlich merkwürdig seinem Gefühl für die Nachbildung der Formensprache der Antike gestaltet, ja geradezu ihr entlehnt (besonders prägnant ist dieß bei der Capuabüste), so daß in dieser Beziehung kein anderes Werk der mittelalterlichen Bildnerei Italiens den hier betrachteten Skulpturen an die Seite gesetzt werden kann. Andererseits gelangt aber auch das individuelle Gestaltungsvermögen des Künstlers, die Eigenthümlichkeit seiner Formengebung (oder vielmehr Formenkombination, um mit Hilfe derselben einen bestimmten Charakter zu gestalten) vorzugsweise in dem Kopfe der Capua imperiale, die ja eine ideale Personifikation ist, zum Ausdruck; während in den Büsten der beiden Richter das Bestreben vorwaltet, die Individualität der darzustellenden Personen — immer aber in der der Antike entlehnten Formensprache — zu fixiren, was denn auch in einem höheren Grade als sonstwo in der gleichzeitigen Skulptur erreicht wird. In dieser Beziehung liegt der Vergleich mit der Büste der Sigelgaita Ruffalo, sowie mit den beiden Reliefköpfen am Thürbogen der Dominsel zu Ravenna sehr nahe. Wir kommen auf denselben sofort wieder zurück, wollen jedoch schon hier betonen, daß in diesen Werken unserem Gefühl nach das individuell Bezeichnende, Eigenthümliche nicht so prägnant zum Ausdruck kommt, wie in den beiden männlichen Büsten von Capua.

Um nun nach dieser allgemeinen Charakteristik zur detaillirten Betrachtung und zwar

¹⁾ So heißen bekanntlich die in den beiden Münzhütten zu Messina und Brindisi gestrügten Goldmünzen Friedrich's II., die auf der einen Seite den einköpfigen Reichsadler, auf der anderen das Bildniß des Kaisers zeigen und sowohl bezüglich der Prägung als in der gelungenen Nachbildung antiker Barbirer unweifelhaft die schönsten Münzen des Mittelalters sind. Wie sehr Friedrich auch in diesem Haste wieder die künstlerische Leistung und wohl gerade weil sie sich an die Antike lehnte, zu würdigen wußte, beweist, daß er seinem Münzmeister zu Brindisi, dem Messinesen Pagano Balduino wegen seiner Verdienste das Kronrath Blaresio bei Lucca schenkte (Festret vom April 1221, gegeben zu Tarent; s. Huillard-Bréholles, tom. II, pars I, S. 170). — Abbildungen der Augustalen finden sich bei Agincourt, Skulptur Taf. 24, bei Duc de Luynes, Recherches sur les monuments normands et soubas, Taf. 31 und bei Salazar, Studi sui Monumenti etc. Bd. II, Taf. 3.

²⁾ Wenn man die ziemlich vollständige Serie dieser Münzen im Museum zu Neapel betrachtet, so findet man, daß in den einzelnen Exemplaren nicht einmal ein und dasselbe Profil beibehalten ist und nur in der hohen, nach hinten wenig gewölbten Kopfform ein individuelles Moment festgehalten zu sein scheint. Interessant ist in dieser Beziehung der Vergleich mit den so scharf individualisirenden römischen Imperatorenmünzen.

vorerst des Kopfes der *Capua imperiale* (Fig. 3 u. 4) überzugehen, so hat der Künstler desselben offenbar den antiken Junotypus als Vorbild für die Gestaltung seiner Idealfigur genommen. Ein Vergleich mit der im Museum zu Neapel auch räumlich nahe von jener aufgestellten bekannten Büste der *Juno Farnese* zeigt dies deutlich. Die Anordnung, ja bis zu einem gewissen Grade auch die technische Behandlung des Haares ist dieselbe: das Gesicht der *Capua* ist von reichen Haarwellen umrahmt, die hinten am Nacken in einen Knoten zusammengefaßt, jedoch nicht so stark herausgearbeitet sind, wie bei der *Juno* oder gar an der *Siegelgaitabüste* (Fig. 5 u. 6)¹⁾ (deren Haar, um eine Binde geschlungen, sich förmlich um das Gesicht herum vordrängt und nach hinten in zwei langhinabfallende Zöpfe ausläuft); oben am Haupt in beiden Fällen die gleiche andeutende Behandlung in flachreliefierten, welligen Linien (während bei der *Siegelgaita* das Haar an jener Stelle mehr natürlich behandelt ist). Statt der Lämie der *Junobüste* ist um den



Fig. 3 u. 4. *Capua imperiale*.

Kopf der *Capua* eine Weinranke geschlungen, deren spärliche Blätter sich glatt an das Haar legen und die über der Stirn ein volleres, korblos-ähnliches Laub oder einen Traubenbüschel bildet (die an dieser Stelle beschädigte Oberfläche des Marmors gestattet kein sicheres Urtheil über dessen Beschaffenheit). Der Umriss des Gesichtes hat dagegen nicht das feine, nach unten schmal zulaufende Oval der *Junobüste* oder die eirunde Form jener der *Siegelgaita*, sondern ein in fast ganz gleicher Breite von den Schläfen bis zum Niveau des Mundes herablaufendes und sich erst von da an fast im Halbkreis um das Kinn rundendes Oval, wobei aber dieses letztere doch scharf betont ist. Die über den Augen stark gewölbte Stirn, von dem bis an die Schläfen hin aus derselben gestrichenen Haar in ihrer ganzen Breite frei gelassen, tritt stärker vor als bei beiden der zum Ver-

1) Da die im Jahrgang V, S. 97 und 100 dieser Zeitschrift gegebenen Holzschnitte den Charakter des Werkes nicht ganz treu wiedergeben, so erfolgt hier eine neuerliche Reproduktion auf Grundlage einer photographischen Aufnahme nach dem Gipsabgusse und einer an Ort und Stelle genommenen genauen Profilskizze, welche letztere ich, wie auch die unter Fig. 9 u. 10 gegebenen Abbildungen der Reliefköpfe an der Kanel zu Kanella, der Güte meines Freundes, des Architekten A. Wagner aus Leipzig verbanke.

gleich herangezogenen Büsten und gibt unserem Kopfe eine majestätische Ruhe, die durch die strenge Größe der übrigen Züge des Antlitzes noch gesteigert wird. In der Gestaltung dieser oder vielmehr in der Zusammenfügung derselben zu dem einheitlichen Bildwerke zeigt sich nun die individuell gestaltende Fähigkeit des Künstlers. Zwar die Einzelformen sind ganz und gar der Antike nachgebildet: die großen runden Augen mit den scharf prononcirten Lidern und den gewölbten Augäpfeln, — die fast ganz gerade, nur mit einer leisen Schwellung der Mitte hinablaufende Nase mit ihrem breiten, vorn etwas platten Rücken (im Gegensatz zu der spitzen, stark gefalteten Nase der Sigelgaita), — der regelmäßige Mund mit den vollen Lippen (im Gegensatz zu dem „pisanischen“ [Schnaasel]



Fig. 5 u. 6. Sigelgaita.

schiefgestellten, herden, in geradliniger Lippenbildung das Gesicht gleichsam durchschneidenden, halbgeöffneten Munde Sigelgaita's, dessen Unterlippe fast gleichweit wie die Oberlippe vortritt, während bei unserer Büste die Unterlippe stark zurückspringt): — alles dies entspricht der antiken Formbildung, obwohl gerade im Schnitt des Mundes und zwar in der größeren Breite desselben und der weniger starken Schwingung der Oberlippe (als Weibes in der Regel in der Antike vorkommt) schon ein individuelles Element liegt. Dasselbe kommt auch in der sehr starken Ausbildung der Kinnpartie zur Geltung, in Folge deren der Abstand von Mund zu Kinnspitze ein größerer wird, als dies im Allgemeinen bei der Antike der Fall ist.

Alein erst in der Zusammenfügung dieser der Antike nachgebildeten Einzeltheile gelangt nun das erwähnte individuelle künstlerische Moment so recht zum Ausdruck. Während nämlich die Antike in der Bildung ihrer Idealtypen an der symmetrischen Gestalt-

tung der beiden Gesichtshälften strenge festhält und davon nur in einzelnen, dann aber auch durch Gegenstand oder Charakter der Darstellung oder des Dargestellten wohlmotivierten Fällen abweicht¹⁾, ist diese Symmetrie bei unserer Büste nicht so streng beobachtet. Bei der technisch vollendeten Behandlung der Details, die es nicht erlaubt, diese Besonderheit etwa dem mangelhaften Können des Künstlers zuzuschreiben, müssen wir nun annehmen, daß dies mit Absicht geschah, umso mehr als die erwähnte Abweichung mit feinem Gefühl nicht über die Grenze des Schönen, sondern nur soweit geht, als es erforderlich schien, um dem Werke den individuellen Charakter aufzuprägen. Und zwar erreichte



Fig. 7. Pietro dello Signa.

dies der Bildner, indem er die rechte Hälfte des Gesichtes ein wenig höher rückte, so daß nun — während der Nasenrücken die senkrechte Symmetrieaxe bildet — die rechte Braue, das rechte Auge und der rechte Mundwinkel etwas höher liegen als die entsprechenden

1) Bei den dem sogenannten Dorosphoros des Ptolemäus nachgebildeten Athletenstatuen und Wästen kommt diese Abweichung von der Symmetrie fast durchgängig vor: die Nase steht nicht senkrecht auf der Verbindungslinie beider Augen, bei manchen Nachbildungen ist auch der Mund schief gestellt, z. B. bei der herkulonensischen Bronzebüste des Apollonius im Museum zu Neapel (Bronzen, Sool I, Nr. 5). Auch der vatikanische Pötoklos des Kaulokles hat diese Unsymmetrie in hohem Grade. Allein dies waren eben keine reinen Idealbildungen mehr. Dagegen kommt dieselbe bei den griechischen Vorträtbüsten nur ausnahmsweise vor, z. B. bei einer Homerbüste des Neapeler Museums, während hingegen die berühmte große Homerbüste ebendieselbe nie nicht hat. Dester bei den römischen Wästen, die so die Charakteristik überhaupt oft schon in's Realistische treiben. Ganz übertrieben aber, fast an Verzerrung grenzend bei zwei Ptolemäerbüsten aus Herkuloneum, der des Philomator und des Philobekchos, im Neapeler Museum (Bronzen, Sool III, Nr. 793 u. 797).

Theile der linken Gesichtshälfte. Die beiden Ohrenwurzeln dagegen befinden sich wieder in gleicher Höhe, und da auch in dem Kontur des Gesichtes diese Abweichung von der Symmetrie nicht zum Ausdruck kommt, so wirkt sie eben auch nicht un schön, sondern nur individuell charakteristisch, ja — wenn es erlaubt ist, einen modernen Begriff auf dies Werk der mittelalterlichen Kunst anzuwenden — sogar etwas pikant. Am deutlichsten tritt die Wirkung dieser „Asymmetrie“ in den beiden Profilanalysen der Büste hervor. Denn während die von der linken zur rechten Seite (der Büste) gesehene (Figur 4) bis auf das stark entwickelte Kinn von tadelloser antiker Schönheit ist, insbesondere die Lage



Fig. 8. Taddeo da Sessa.

des Auges im Verhältniß zur Nasenwurzel und die schöne Schwingung der Oberlippe zum Mundwinkel hin diesen Eindruck bedingen, — erscheint das Profil von rechts nach links betrachtet gar nicht mehr als dasselbe, nicht mehr als der Antike nachgebildet, sondern als ein Profil von stark individuellem Gepräge. In dieser Ansicht schneidet z. B. die Horizontale, die man sich durch den höchsten Punkt des Augenlides gelegt denkt, nicht (wie in der Ansicht von links nach rechts) gerade in die Nasenwurzel ein, sondern schon entschieden in die untere Stirnpartie, der Mundwinkel, der etwas hinausgezogen ist, gibt dem Gesichte den Ausdruck des Wohlwollenden, Zufriedenen, im Gegensatz zur Strenge und Hoheit der Profilanalysen von der linken Seite.

Tritt bei der Capua imperiale im Vergleich mit der Sigelgaitabüste das Realistisch-Individuelle schon in Folge des Gegenstandes der Darstellung zurück und zeigt sich bei ihr das individuelle Element nur als Stileigenthümlichkeit des Bildners, — mit andern

Worten: Ist die erstere die stillichere der beiden Büsten, so findet bei den Köpfen Pietro's della Vigna und Taddeo's da Sessa (Figur 7 u. 8)¹⁾ im Vergleich mit der Büste von Ravello das Umgekehrte statt. Diese letztere ist die in ihren Formen allgemeinere, diejenige, bei welcher das Können des Bildners zur durchaus charakteristischen, realistisch genauen Reproducirung der Individualität noch nicht ausreichte, er sich daher hier und da mit allgemeinen Formen half, die er in seiner Schule gelernt und eingeübt hatte (der „pisanische“, schief geschnittene Mund scheint gar nicht individuell, der weite Abstand von Nase zu Oberlippe ebenso wenig, die großen, runden Augen auch nicht, — dagegen die stark gefaltete oder vielmehr buckelige Nase und das scharfe Kinn gewiß, ebenso das ganze Profil mit seinem vom Munde zur Rinnspitze einwärts gegen den Hals laufenden Kontur). Unsere beiden Büsten hingegen sind zwar in dem Ensemble der Formen auch stillichr, dabei aber zugleich im Detail die dargestellten Persönlichkeiten scharf charakterisirend, also individuell gebildet.

In der harmonischen Vereinigung dieser beiden Momente, die gerade auch in der antiken Porträtskulptur immer, in der mittelalterlichen Bildnerei aber fast gar nie stattfindet, liegt deshalb auch die stilistische Bedeutung und der Vorzug der beiden Büsten von Capua vor den übrigen Werken jener Epoche.

Die Conception derselben im Ganzen ist offenbar von dem Vorbild antiker Philosophenbüsten beherrscht und bestimmt. Die Behandlung des von einem Lorbeerkranz umwundenen Haupthaares, das Stirn und Schläfen in kleinen gesonderten Flöckchen, das Hinterhaupt in härteren, reihenweise geordneten Haarbüscheln umgibt, am Oberhaupt jedoch nur in schwach reflectirten Wellen angedeutet ist, — weniger jene des in regelmäßig parallelen Strähnen von Wangen und Kinn niederfließenden Bartes sowie des an beiden Mundwinkeln gerade und lang, von dem Bartthaare gesondert, herabhängenden Schnurrbartes, — sodann der über der Brust in einen Knoten geknüpft mantelartige Ueberwurf in seinen symmetrisch nach beiden Schultern verlaufenden engen Faltenzügen, — der bei Pietro etwas nach links geneigt aufwärts gerichtete Blick, bei Taddeo das nach vorne und rechts geneigte Haupt entsprechen den in der antiken Bildnerei für die Darstellung von Dichtern, Philosophen gebräuchlichen Typen. Auch die schilbförmige, sogenannte römische Büstenform unserer Bildwerke, mit ausgehöhltem Rücktheile und einem Standspfeiler im Innern, war die bei den Römern für Porträtbilder bei weitem gebräuchlichere als die hermenartige, vorwiegend für Idealbildungen benutzte.²⁾

1) Bei der namentlichen Unterscheidung der beiden Büsten bin ich, da ein Katalog des Museo Campano zur Zeit noch nicht vorliegt, der Angabe des Kataloges der nationalen Ausstellung zu Neapel im J. 1877 gefolgt, wo die Capuaner Skulpturen in Gypsabgüssen vorhanden waren. Die Benennung dürfte übrigens willkürlich angenommen sein, da uns keine sicheren Anhaltspunkte für die Unterscheidung der beiden Büsten gegeben sind.

2) Derselbe beweist übrigens in unserm Falle unzweifelhaft, daß die beiden Büsten ursprünglich als solche gebildet waren und hebt die Unbestimmtheit, die durch die in den Beschreibungen derselben gebrauchte Bezeichnung bald als „imagines“, bald als „statuae“ bezüglich ihrer Form wallen könnte, völlig auf. Dagegen ergibt sich aus der unregelmäßigen Bruchfläche der unteren Begrenzung der Capuanbüste ebenso sicher, daß diese mit Gewalt von dem Körper einer Statue abgetrennt wurde.

Kunstliteratur.

Opus Francigenum. Studien zur Frage nach dem Ursprunge der Gothik, von Dr. Hugo Graf. Mit neun autographischen Tafeln. Stuttgart, R. Wittwer. 1878. gr. 8°.

Den umfassenden Sammelwerken und Handbüchern zur Geschichte der Baukunst, wie sie seit einigen Jahrzehnten in verschiedener Auffassung und Gestalt uns vorliegen, gebührt unstreitig die Anerkennung, und den allgemeinen Ueberblick über die hauptsächlichlichen Bauweisen und Stile verschafft zu haben. Durch Vergleichung der formalen und konstruktiven Eigenschaften der Stile sendern sie die verschiedenen Erscheinungen von einander, und erleichtern uns die Uebersicht über den ganzen Entwicklungsengang. Wie die Entleerung solcher allgemeinen Geschichtswerke nur möglich war auf Grund von Specialwerken über einzelne Gebiete, einzelne Perioden und einzelne Bauten, so gaben sie auch neue Anregungen zu weiteren Detailforschungen, zu gründlicherem und innigerem Eindringen in einzelne Gebiete, zum Zwecke immer größerer Vervollständigung der Entwicklungsgeschichte der Baukunst. — Heute geschieht die architektonische Geschichtsforschung schon über ein ganz ansehnliches Material an Aufnahmen, Beschreibungen, an vergleichenden Studien, Monographien, an untrüglichen Urkunden und Akten — und trotzdem sind noch immer starke Lücken in der Kenntniß der Umbildungen der Baustile und ihrer Ursachen. Daß man die einzelnen auf einander folgenden, als unter sich verschiednen bezeichneten Baustile nicht als getrennte Erscheinungen betrachten darf, daß allmähliche Uebergänge den einen mit dem andern verbinden, darüber herrscht wohl kein Zweifel mehr. Aus den Ruinen, welche über den untergehenden Völkern zusammensinken, rettet die auf den Trümmern ersehende Nation die Reste der alten Bauformen und hält sie fest, bis durch die neuen socialen, politischen oder religiösen Verhältnisse neue Formen an deren Stelle gesetzt sind. Aber gerade diese Perioden des Uebergangs bilden die Lücken in unserer Baugeschichte, weil sie zusammenfallen mit den Perioden des socialen Niedergangs, des Stillstandes und Rückschrittes in Kultur und Kunst, in denen alle jene Momente fehlen, durch deren zufälliges Zusammentreffen allein in den Zeiten des Aufschwungs die uns erhaltenen Momente möglich geworden sind. An jenen dunkeln Stellen, in jenen Uebergangszeiten, wo sich die letzten Strahlen einer untergehenden Formwelt mit dem ersten Aufblitzen einer neuen Ideenwelt begegneten, müssen wir alles Entschende in flüchtiger, provisoirischer Weise, in leicht zu bearbeitendem, aber auch leicht verzaglichem Materiale, in ungenügender Solidität uns hergestellt denken. Die rasch und einfach nur dem momentanen Bedürfniß entsprechenden Bauten sind schnell entweder den Unbilden der Elemente erlegen oder von den bereits höher gebildeten Nachkommen durch neue monumentale Werke ersetzt und so sehen wir uns denn auf einmal wieder vor erhaltenen Bauten, zu deren neuen Formen und die erklärenden Verlusten oder Uebergangsglieder aus jenen früheren Zeiten fehlen. Solche ungeklärte Perioden sind beispielsweise die ganze lange Vorgeschichte der uns aus den ältesten Monumenten bekannten ägyptischen und orientalischen Stile, die schon als vollständig durchgebildete Bauweisen auftreten; ferner der Uebergang von diesen zu den griechischen Stilen, dann die Vorgeschichte der römischen Baustile, resp. ihr Zusammenhang mit Etrurien, Hellas und dem Orient — und endlich der Uebergang von der Antike zum Mittelalter durch die sog. altchristliche und byzantinische Bauweise.

Indessen ist es eine wissenschaftliche Nothwendigkeit, das vollständige Bild des ununterbrochenen Zusammenhanges der Baustile, speciell in Bezug auf ihre konstruktive Gestaltung und die dadurch bedingte Grundrissentwicklung zu gewinnen. Wenn sich bei solchen Forschungen auch noch manche verloren geglaubte Uebergangsform nachträglich in erhaltenen Bauresten finden wird, so muß doch die Forschung im Allgemeinen zu andern Mitteln greifen. Entweder wird sie durch Klüschlüsse aus dem Vorhandenen, aus den darin auftretenden stilistischen, konstruktiven oder technischen Eigentümlichkeiten eine mehr oder weniger überzeugende Ansicht über die früheren Erscheinungen kombinieren können, oder das Studium muß sich auf erneuertes, eingehenderes Durchsuchen und Interpretieren von Urkunden — im weitesten Sinne des Wortes, — werfen, oder endlich können beide Methoden vereinigt werden, wobei die gewonnenen Resultate sich zu unterstützen und zu bekräftigen haben. Mit Freude muß daher jede Erscheinung auf diesem Gebiete begrüßt werden, welche irgend einen Beitrag zur Aufklärung über eine jener dunkeln, unerforschten Perioden liefert und um so mehr, wenn sie mit solchen aus Urkunden und aus den Untersuchungen an noch vorhandenen Bauten geschöpft, in so scharfsinniger und überzeugender Weise analytischen Beweismaterial ausstattet erscheint, wie dieß bei der vorliegenden „Studie“ der Fall ist, die sich die Aufgabe setzte, in die Vorgeschichte der mittelalterlichen Stile einige Lichtstrahlen zu werfen.

Unter dem obigen, für den Uebersetzten etwas mysteriösen Titel hat der uns bisher unbekannt gebliebene Verfasser in streng wissenschaftlicher, sorgfältiger Untersuchung, die ebenso sehr von gewissenhaftem Studium wie von klarem logischen Denken zeugt, zwei in sich allerdings nicht unmittelbar zusammenhängende, den Ursprung der Gotik betreffende Fragen einer Beantwortung zugeführt, die in ihrer überraschenden, fast allein schon für ihre Wichtigkeit bürgenden Einfachheit nicht verfehlen wird, Aufsehen zu erregen, um so eher, als die entwickelten Argumente von so überzeugender Kraft sind, daß kaum Zweifel an den gewonnenen Ergebnissen aufkommen können.

Bevor wir den Gedankengang des Verfassers kurz skizziren, können wir uns nicht enthalten, über die äußere Form seiner Darstellung einige Bemerkungen zu äußern.

Zunächst müssen wir der durchaus auf dem technischen Standpunkte stehenden Auffassung des Autors unsere vollste Anerkennung zollen; sie hat ihn vor allen abstrakten, rein ästhetischen oder gar mystischen Reflexionen bewahrt, die, wie er auch in der Einleitung hervorgehoben, gerade über die Entstehung dieser Stile aus Managet anderer exakter Erläuterungen mit Vorliebe angewendet werden, und die wohl in Stunde sind, das Geschaffene, das Vorhandene zu charakterisiren, aber über das Werden keinen Aufschluß geben. Besonders der erste Theil, ein Beitrag zur Geschichte des Strebebogens, der allerdings eine rein konstruktive Frage behandelt, ist mit vollkommenem technischen Verständnis gefaßt und auch der Kernpunkt des zweiten Theils, der Moment des Ueberganges von der centralen Kreuzform zur kreuzförmigen Basilika, ist auf den Boden des praktischen Bedürfnisses gestellt. Nach unserer längst gehegten Auffassung lassen sich die wesentlichen Erscheinungen bei den Stülbildungen und Stilveränderungen in erster Linie nur von diesem Standpunkte aus erklären.

Die Schrift wird durch die erwähnte Art der Erörterung der konstruktiv wichtigen Punkte auch einen Leserkreis außerhalb der kunstgelehrten Welt finden; auch für den praktischen Architekten, dessen Interesse über die Fragen der Gegenwart hinausgeht, kann sie zur willkommenen Bereicherung seiner Kenntnisse beitragen. Zwar scheint der Verfasser nicht auf dieses Publikum gerechnet zu haben, sonst hätte er wohl nicht so manche urkundliche Notiz bloss in der lateinischen Ursprache wiedergegeben und selbst die für seine Schlussfolgerungen entscheidenden Angaben über den Umbau der Pariser Basilika des h. Vincentius, S. 87, ebenso die wichtige Beschreibung der Klosterkirche von Gemeticum (Jumièges), S. 100, nicht einmal auszugswise in deutscher Sprache wiederholt. Ich glaube, daß die Ueberzeugung wohl schon von allen Kunstgelehrten, vor Allem von jenen, welche das Gebiet der Architektur betreten, getheilt wird, daß nur gemeinsames Hand-in-Hand-Gehen des Gelehrten mit dem Praktiker erspriessliche Resultate zu Tage fördert und daß es für den Ersteren gerade so nachtheilig ist, den Letzteren von seinen Untersuchungen auszuschließen, wie umgekehrt.

Endlich muß noch gesagt werden, daß, in so vollendeter und schwungvoller Form der Verfasser auch die Sprache zu beherrschen und seinen meist ebenso neuen wie richtigen Ideen den prägnantesten Ausdruck zu verleihen versteht, — daß es uns doch dünkt, als ob eine etwas einfachere, klarere und übersichtlichere Art der Beweisführung möglich gewesen wäre. Das Material ist so reichlich und aus so großem Umkreise zusammengeholt und — ob in enger Beziehung zu unsern Fragen oder nicht — durchaus in so gleichmäßigem Relief behandelt, daß es ganz außergewöhnlichen Ernstes und der ausdauerndsten Beharrlichkeit bedarf, um durch das Dickicht eng verwobener und verschlungener, näher und ferner liegender Argumente in das Heiligthum der neuen Offenbarung zu gelangen. Manche den eigentlichen Text unterbrechende, vom Endziel ablenkende Auslassungen, welche das enorme Quellenstudium des Verfassers dokumentiren, drängen sich, weiter als notwendig und gut ist, vor und wären etwa im Anfang oder als Randbemerkung unter dem Strich besser untergebracht; so z. B. die fünf Zeiten lange Beziehung der als mangelhaft zu bezeichnenden Erörterungen der deutschen Kunst- und Konstruktionslehrbücher über den Ursprung des Strebebogens oder die — wenn auch nur ausgangsweise — Wiedergabe der Polemik über die Begriffe von basilica und monasterium; auch die fränkisch-burgundische Ordens- und Klostergeschichte ist bei aller Strenghaftigkeit in einer Breite vorgetragen, die keineswegs zum Verständniß des zu erörternden Zusammenhangs zwischen den fränkischen und deutschen Klöstern beiträgt. Abgesehen von diesen äußerlich störenden Schwierigkeiten, welche das Studium der Schrift erschweren, ist dieselbe unbedingt als Ausfluß einer ungewöhnlichen Hingebung an das erste Studium der Baugeschichte zu bezeichnen. Dem Verfasser, der die Mühe nicht gescheut hat, einige der zahlreichen kleinen Fragen, welche ebenso viele einzelne Glieder in der Kette der Baugeschichte bilden, und die erst im Hinblick auf den ganzen Zusammenhang in ihrer vollen Wichtigkeit gewürdigt werden können, mit solcher Sorgfalt und so eingehendem Studium zu verfolgen, — ihm bleibt das Verdienst, einen wirklich sehr werthvollen „Baustein“ zu dem großen, noch der Zukunft vorbehaltenen Werke geliefert zu haben, das die Entwicklung der Architektur in ununterbrochener Folge von ihren ersten Anfängen bis zur heutigen Stunde schildern soll.

Der erste Theil — wir begreifen nicht, warum dieser, der historischen Folge der darin vorkommenden Ereignisse entsprechend, nicht der andern Abtheilung folgt — ist der Vorgeschichte des Strebebogens gewidmet.

In einem gleichzeitigen Berichte über den in frühgothischem Stil ausgeführten Neubau zu Wimpfen wird das neue System ausdrücklich als opus francigenum bezeichnet, womit nicht bloß die neue Gesamtanlage der Kirche, sondern auch die Anwendung von Strebebogen angedeutet ist. Der französische Ursprung des Strebebogens ist zwar durch sein bereits ausgebildetes Auftreten an frühesten Beispielen in Paris unzweifelhaft nachgewiesen, aber über die Entstehung desselben fehlt noch die genügende Auskunft. Der Verfasser knüpft nun an die bereits von Viollet-le-Duc an den französischen Kirchen festgestellte Entwicklung des Strebebogens aus der die Seitenschiffe bedeckenden Halbtonne an, führt von diesem Ausgangspunkt aber die Analyse noch weiter zurück, als jener berühmte Architekturgeschichtsforscher es that. An derselben Kirche H.-D. du Port zu Clermont, aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, an welcher die ersten Halbtonnen zur Anwendung kamen, ist auch die erste obenländische (?) Vierungskuppel errichtet. Die schwierigere Aufgabe des Architekten und zwar diejenige, welche zunächst ihm entgegentrat, war die Sicherung des Seitenschubes dieser Kuppelgewölbartig konstruirten Kuppel, vornehmlich gegen die Richtung des Querschiffes. Hier war es nun nach der Ansicht des Verfassers, daß — vorhandenen Beispielen entsprechend — zunächst die Halbtonnen angewendet wurden und erst als Folge dieser glücklich gewählten Konstruktion fand die Ausdehnung derselben auch auf das Langhaus, resp. die Seitenschiffe statt, — worauf auch einige Details schließen lassen, welche zwingend eine frühere geringer projectirte Höhe des Mittelschiffes andeuten. Der Verfasser weist nach, daß die Gewölbetechnik im südlichen Frankreich überhaupt nie ausgeblüht hat, daß in einigen, nur um Weniges ältern provenzalischen Rundbauten schon ähnliche konstruktive Probleme gelöst wurden, indem eine mittlere Kuppel auf seitlichen niedrigeren Halbkuuppeln ruht, und daß hier die Vorstufen zu jener ersten

Vierungestuppel zu suchen seien. — Es will uns zwar scheinen, daß noch ein gewaltiger Schritt zu machen war von der Anwendung der in sich selbst viel stabileren Halbstuppeln als Widerlager bis zur Anwendung halber Tonnenn, und darum erscheint uns das erst in letzter Linie citirte Beispiel früherer Kuppelkonstruktion an der ganz centralen Taufkapelle zu Riez, wo im Umgange ein Tonnengewölbe angebracht ist, dessen innere Widerlager bedeutend höher liegen als die äußeren, unserem Halle viel näher gerückt als die andern, nur im Grundriß mit denselben mehr übereinstimmenden Beispiele. In dieser Weise verknüpft der Verfasser den antiken Kuppelbau mit dem gothischen Strebekogensystem, den Anfang der Wölbtechnik mit ihren äußersten Konsequenzen — eine Vertulplung, die bisher unsern Wissens noch nicht so vollkommen, Glied an Glied, hergestellt war.

Der zweite Theil führt uns in eine viel frühere Zeit zurück, zur Entstehung der kreuzförmigen Basilika, für welche bisher der Grundriß der Klosterkirche zu St. Gallen als frühestes Beispiel galt. Das Querschiff dieser Anlagen wurde in der Regel als Weiterbildung des in den Constantinischen Basiliken vorkommenden Querraumes vor der Apsis erklärt, obwohl die markanten Unterschiede zwischen beiden nicht übersehen blieben. Der Verfasser beleuchtet dieselben noch eingehender, und weist darauf hin, wie im Gegensatz zu jenen römischen Basiliken das mittelalterliche Querschiff in seinen Dimensionen in strengster Abhängigkeit vom Mittelschiff steht, die sich nicht bloß aus der Anwendung des Gewölbes herleiten läßt. Indem nun der Verfasser zu der Untersuchung von Zeit, Ort und Umständen, unter welchen die Umwandlung eines der beiden aus der Apside herübergekommenen Motive in das neue der kreuzförmigen Basilika vor sich ging, von dem erwähnten Grundriß (St. Gallen) ausgeht, führen ihn die daran sich knüpfenden Traditionen und die allgemeinen socialen Verhältnisse mit unzweifelhafter Bestimmtheit auf fränkischen Boden. Von dort leiten allerdings die Beziehungen der benedictinischen Klöster direct auf den Monte Cassino zurück, von wo aber nachweislich nur Basiliken nach dem alten römischen Typus ausgegangen sind, aus dem eine directe Umgestaltung in unserem Sinne nirgends auffindbar ist. Die Frage, ob die andere aus dem Alterthum überlieferte Bauform, der Centralbau, in jenen frühen Zeiten in das Merovingergeich gedrungen, wird dann mit Rücksicht auf die Beziehungen zwischen den Öfen von Byzanz, Ravenna und Paris detaillirt erörtert und hierbei constatirt, daß die erste Nachahmung der in Kreuzform gebauten Apostelkirche in Constantinopel in einer zu Mailand gebauten, dem h. Nazarius geweihten (von Hübsch abgebildeten) Kirche zu suchen sei, und daß erst später die Grabkirche der Galla Placidia in Ravenna entstanden ist. Als Folge der orientalischen Reisen der gallischen Bischöfe und des ausgedehnten Reliquienhandels wird dann die Kirche, welche zu Clermont-Ferrand zum ersten Mal in Kreuzform gebaut wurde, erwähnt. Indessen gelangte diese bei Weitem nicht zu der Bedeutung, wie eine nur wenig spätere, in innigerer Beziehung zu den Mailändischen und Ravennatischen Bauten stehende Kirche. Dieß war die von Childebert im J. 555 vollendete Basilika zum heil. Kreuz und S. Vincentius bei Paris (später S. Germain des Prés) welche sowohl als Begräbnißkirche, als auch weil sie dem Nazarius geweiht, in Kreuzform erbaut war. Als zweite hervorragende kreuzförmige Anlage nennt der Verfasser die von Chlotar gegründete Kirche S. Medardus zu Soissons.

Die erste dieser beiden bedeutenden und nachweislich in Kreuzform erbauten Kirchen erscheint einige Jahre später als Abteikirche des nachträglich hinzugebauten angesehenen Klosters S. Germain des Prés, wodurch hier in ungewöhnlicher, den praktischen Bedürfnissen nicht entsprechende Weise eine Kreuzkirche zur Klosterkirche wird. Diese Umwandlung ihres Zweckes, ihre fortgesetzte Benutzung als Begräbnißkirche des merovingischen Hofes und ihr hohes Ansehen überhaupt führten zur notwendigen Erweiterung durch Chilperich, und in dieser liegt nun nach der Ansicht des Verfassers — welche zu theilen wir keinen Anstand nehmen — der Uebergang von der reinen Kreuzform zur kreuzförmigen Basilika, indem dem westlichen, ohnehin längeren Arm zwei Seitenschiffe beigelegt wurden, die vom Mittelschiffe durch Säulenreihen getrennt waren. Dieß vollzog sich im Jahre 577. — „Wir haben daher die kreuzförmige Basilika als die Vereinigung zweier Elemente zu betrachten, deren eines, nämlich die Kreuzform, seinen Ausgang von der fränkischen königlichen

Orustkirche nahm, während das andere durch das herkömmliche, besonders aber dem von Monte Cassino ausgegangenen benediktinischen Klosterwesen eigentümliche Basilikenschema gebildet wird". (S. 101.) Seine weitere Verbreitung verdankt dieses System dann dem außerordentlichen Ansehen, das dem Bau Hildebert's „nach seiner Bestimmung, seinem königlichen Charakter und nach seiner glänzenden Erscheinung zu Theil wurde". Er besaß die Eigenschaften, „um auf die früheste Entwicklung der fränkischen Baukunst einen maßgebenden Einfluß auszuüben und den ihm eigenen Formelementen eine weite Verbreitung zu gewähren". Der Verfasser beansprucht die Erkenntnis dieser noch durch weitere Belege bestätigt, gewiß sehr wichtigen Thatsachen für sich. — Die Einwirkung dieses Baues auf die späteren fränkischen Abteikirchen wird nun noch eingehender, aber — offen gestanden — auf etwas mühsamem Wege verfolgt, bis wir über Luxovium, Fontanelum und Gometicum zu dem großartigen karolingischen Werke, der Salvatorkirche von Centula, dann zu der gleichnamigen zu Fulda und von hier wieder zum Ausgangspunkt der Untersuchung, nach St. Gallen gelangen — zu jenen großen deutschen Kirchenbauten aus dem Anfange des 9. Jahrhunderts, welche gewöhnlich für die ältesten kreuzförmigen Basiliken gelten.

Nach dieser historisch begründeten Ableitung lassen sich schließlich auch die Fragen nach dem Ursprung der westlichen Choranlagen, sowie der geradlinigen Chorbauweise in ungezwungener Weise erklären, indem wir darin speciell einen Hinweis auf den Ausgangspunkt der ganzen Entwicklung, auf den Hildebert'schen Bau sehen.

Die Bezeichnung opus francigenum umfaßt daher nach den gediegenen Ausführungen des Verfassers die auf fränkischem Boden entstandenen neuen Stilelemente: einerseits die kreuzförmig basilikale Anlage, andererseits das gotische Gewölbe- und Strebesystem, sodaß in jenem Terminus die ganze ununterbrochene baugeschichtliche Entwicklung von den ersten Anfängen in der merovingischen Zeit bis zur letzten, die Gotik „vollendenden That" enthalten ist. Die in der Kunstgeschichte übliche Abtrennung eines besonders „romanischen" Stils hat in diesem Sinne allerdings keine Berechtigung mehr. Er ist nur eine Zwischenstufe, die weder einen genau festzustellenden Anfang, noch weniger einen bestimmt abgegrenzten Abschluß hat und die durchaus in jener umfassenderen Bezeichnung enthalten ist. Nur den Eintritt des Gewölbes an Stelle der flachen Decke will der Verfasser als Motiv einer Untertheilung anerkennen, obgleich dieses neue Prinzip im großen Ganzen auf die Grundrißbildung keinen Einfluß mehr hatte, im Gegentheil sich demselben vollkommen anpaßte, im Gegensatz zu dem byzantinischen Kuppelbau, wo das Gewölbe den Grundriß bedingt.

Dieser letztgezogenen Konsequenz aus den Untersuchungen des Verfassers, wenn sie, wie aus den gewählten Ausdrücken hervorgeht, darauf hinzielt, unsere bisherige Einteilung in der Baugeschichte durch eine neue Gruppierung zu ersetzen, können wir indessen nicht beistimmen und glauben solchen Intentionen folgende Anschauung entgegenstellen zu dürfen.

Wenn wir auch die synthetische Auffassung der baugeschichtlichen Entwicklung, wie schon Eingangs erwähnt, vollkommen theilen, so scheint sie uns doch nur dazu geeignet, um die einzelnen Stile, welche uns nur durch die Trennung in verschiedenen Gruppen im Detail bekannt geworden sind, wieder zu einem großen einheitlichen Ganzen zu verbinden, — keineswegs aber um dieselben, wenn sie zu bestimmter Zeit nach bestimmter Richtung sich in ihren Eigenschaften zu prägnant ausgebildeten Charakteren zugespißt haben, wieder im Allgemeinen auszuheben und verschwinden zu lassen. Wohl ist die romanische Epoche nur ein Ubergangsstadium, eine Zwischenstufe in der Erscheinungen flucht — aber sie unterscheidet sich in ihrem strukturellen wie formalen Auftreten doch scharf von den vorausgehenden wie nachfolgenden Bauformen, und wenn sie auch mit diesen das Grundrißschema der Kirchenanlage gemeinsam hat, so scheint uns dies noch kein genügender Grund, nun „die Abgrenzung eines romanischen Stiles als unerlässlich und die wesentlichsten Gesichtspunkte verrückend und verkehrend" (S. 116) zu perhorreskieren. Wenn eine innere und äußere Entwicklung zu bestimmten Zielen führt, so kann wohl dem ganzen Verlauf nach ihrem Ausgangs- und Endpunkt eine Bezeichnung gegeben werden, die wir in unserem Falle unter opus francigenum als vollkommen korrekt anerkennen, — aber so sicher innerhalb dem Begriff „Mensch" die Perioden der Kindheit, des

Jünglings und des Mannes für sich betrachtet und begrenzt werden können, so gewiß dürfen wir die Baukunst der merovingischen, romanischen, gothischen Epoche als für sich bestehende Baustile — natürlich immer unter der Voraussetzung allmählicher Uebergänge unter sich — trennen, um so mehr, als sie nur den vollkommen adäquaten Ausdruck gleichzeitiger socialer und kulturgeschichtlicher Strömungen bilden: womit übrigens die Termina selbst: „romanisch“, „gothisch“ nicht gerechtfertigt werden wollen. — Vom Standpunkt der Synthese, die überdies der analytischen Forschung gegenüber immer etwas Hypothetisches an sich trägt, hören überhaupt alle Grenzen auf und in weiterer Konsequenz des vom Verfasser projectirten Vorgehens würde das opus francigenum sofort in einem noch größeren, noch umfassenderen System aufgehen, — denn gerade durch seine Ausführungen ist ja der konstruktive Zusammenhang des Strebebogens mit dem römischen Centralbau hergestellt — also sein Ursprung noch weiter zurückverlegt, und zum Abschluß fragen wir: wo ist die letzte „vollendende That“? Wo ist überhaupt in der ganzen organischen Entwicklung ein Ende, in welchem nicht wieder ein Anfang liegt?

Mit dieser, wie erwähnt, nur den äußersten Schlußfolgerungen geltenden Kritik wollen wir das Verdienst des Verfassers in keiner Weise schmälern. Den durch seine Untersuchungen gewonnenen Ergebnissen kann — mit gleichem Material ausgestattet — vor der Hand niemand entgegentreten; dem subjektiven Urtheil stellen sie sich als nicht zu bezweifelnde Thatfachen gegenüber. Erst weitere Specialforschungen auf diesen Gebieten können dieselben bestätigen oder modificiren.

Der Zweck der vorstehenden Zeilen ist erreicht, wenn durch dieselben das Interesse an diesen „Studien über den Ursprung der Gothik“ in weitere Kreise dringen sollte, wenn sie zu Forschungen und Kundgebungen von anderer Seite — vor allem aber, wenn sie den Verfasser zu einer neuen ähnlichen Enunciation, zu einer weiteren Aufklärung über unbekannte Gebiete veranlassen könnten.

h. Auer.

Notiz.

* Männliches Bildniß von Tintoretto. Mit diesem wirkungsvollen Porträt von der Hand des großen Venetianers beschließen wir die Reihe von Bildern aus der Wiener akademischen Galerie. Das Bild gehört zu der mehrfach erwähnten Schenkung des Kaisers Ferdinand und stellt einen der Procuratoren von S. Marco in seiner reichsammetenen, mit weißem Pelz gefütterten Amtstracht dar; das gebräunte Antlitz wird von einem schwarzen Bart umrahmt, der gegen die Schläfen weißlich wird; die hohe Stirn ist von spärlichem Haarruch umgeben. Ueber die Person des Dargestellten kann vielleicht das links am Sockel einer Säule angebrachte Wappen Aufschluß geben, über dem die Buchstaben I. C. stehen. — Auf Leinwand. — H. 117, Br. 90 Centim.





... die Natur der ... (Text is partially illegible due to image quality)

... (Text is partially illegible due to image quality)

Der Zweck der vorstehenden Zeilen ist ... (Text is partially illegible due to image quality)

Notiz.

Männliches Bildnis von Tomorello. Mit einem unvollständigen Portrat von der ... (Text is partially illegible due to image quality)





Antoine Jans.

J. F. de la Haye sculp.

UN PROPRIETÀIRE DE S. MARCO

Portrait of a man in a fur coat, likely a Venetian nobleman, from the collection of the Venetian Republic.



Ulma Tadema.

Ein Lebensbild von Hermann Billung.

Mit Illustrationen.



est-Friesland ist durch den wissenschaftlichen Sinn und die ausgesprochene künstlerische Begabung seiner Bewohner, sowie durch das in seinen socialen Verhältnissen pulsirende roge frische Leben der Krondiamant des Königreichs der Niederlande. „Die Friesen sollen frei sein, so lange die Winde aus den Wolken wehen und die Welt stehen wird“, heißt es im Dregabuche, ihrem alten Landrechte, und dieses Streben nach Unabhängigkeit bildet noch heute einen Grundzug des Volkscharakters. Adel und Bürgerstand vergessen niemals, daß die in Leeuwarden residirenden Statthalter dem Hause Kasau-Diez entstammten und die Vorfahren der jetzigen oranischen Königsfamilie sind. Beide fühlen sich dem Südholländer, von dem Sprache, Sitte und Anschauung sie trennen, an älterer Kultur überlegen, und der dem „plumpen Friesen“ geküßentlich entgegengebrachte Hochmuth, sowie die im Haag vorherrschende französische Richtung, weisen ihn noch mehr auf sich selbst zurück. Seit Franeker, einer der bedeutendsten Herde nordischer Gelehrsamkeit, dem Nachspruche Napoleon's 1811 zum Opfer fiel, gillen seine Sympathien auf wissenschaftlichem Gebiete Deutschland, England und der

Schweiz. Nur für die Kunst geht der Zug der friesischen „Kunstberufenen“ seit Jahrhunderten nach Antwerpen, wo Schelte und Bote von Bolswert, Munnikhuisen und Petrus Hebbes, die Meister mit dem Grabstichel, zu Lebzeiten von Rubens, van Dyck und Jordans Vorbeern errichteten. Die Gegenwart ist den alten Traditionen treu geblieben: Alma Tadema, der genialste Schüler von Hendrik Leys, einer der bedeutendsten ethnographischen Genremaler unserer Tage, ist zwar seit 1870 naturalisierter Engländer, aber seine Wiege stand im Herzen Frieslands und das Geschlecht seiner Ahnen reicht weit in dessen sagenhafte Vergangenheit zurück.

Nicht weit von Franeker liegt das Vertzjen Dronrijp an der Bahnlinie zwischen der ehemaligen Alma mater, wo Bitringa, Heineccius, Schultens, Hemsterhuis und Balkenaar lehrten, und Leeuwarden, der alten Residenz der Statthalter und jetzigen Hauptstadt. Die ganze Gegend ist dem Meere abgerungen; der fette Marschboden ist einstuiger Seegrund; von Segelschiffen besahrene breite Kanäle durchschneiden die Weiden nach allen Himmelsrichtungen; Mühlen klappern Tag und Nacht, um das Wasser in die von Menschenhand gezogenen Grenzen zu bannen; weißbräutige Möven fliegen darüber hin, und die frische Salzbrise weht weit in das Flachland bis nach Leeuwarden, das mit Franeker und dem durch den Märtyrertod des Bonifacius geheiligten Dollum ein Dreieck bildet. Frieslands Weiden suchen, wie sein Viehstand, ihres Gleichen in Europa, die leider jetzt mehr und mehr verschwindende Nationaltracht zeichnet sich durch Kostbarkeit aus, und das einfache Ohreisen der Frauen hat sich, ein Symbol des wachsenden Wohlstandes, zu den breiten, den ganzen Kopf umspannenden goldenen Scheiden entwickelt. Ein goldener Reif umspannt, nach einem alten Spruche, auch das Gebiet der Friesen, denn jeder der nach Hunderttausenden zählenden Pfähle an den trefflich gehaltenen Deichen kostet über zwei Dukaten, bis er, fest eingerammt, Wind und Wetter erfolgreich Troß zu bieten vermag. Im Kampfe mit den Elementen sind Geist und Körper des Friesen erstarkt, er ist wortfarg, aber treu und dieber; „Frisia non cantat“; er vergißt niemals eine widerfahrene Beleidigung, aber auch keine ihm erwiesene Wohlthat, keine Freundschaft.

In dieser Atmosphäre und Umgebung ward Lourens Tadema am 8. Januar 1836 zu Dronrijp als Sohn eines angesehenen Notars geboren. Die Familie gehörte zu einem jener althistorischen Geschlechter, welche in den Chroniken wie im Sagenkreise ihrer Heimat vertreten sind. Die wohlklingende, durch ihn und mit ihm berühmt gewordene erste Hälfte seines Namens ward dem Anaben nach landesüblicher, dem angelsächsischen Brauche verwandter Sitte, als der seines Taufpaten zugelegt.

Früh schon zeigte sich das leimende Talent des reichbegabten Kindes, dessen liebliches Spielzeug Bleistift und Papier waren, aber der 1840 erfolgte Tod des Vaters drohte Schatten über seine ganze Zukunft zu werfen. Die Mutter, eine einfache Frau, sah, ebenso wie die Vormünder, in dem kaum vierjährigen Lourens nach alten Familientraditionen den natürlichen Amtsnachfolger des Verstorbenen und er ward, aller Bitten ungeachtet, so bald das Alter es gestattete, dem trefflich geleiteten Gymnasium von Leeuwarden zur Ausbildung anvertraut. Bis zum 15. Jahre sah der zukünftige Maler, Groß und Weß im Herzen, in der durch Wohlstand und Frauenschönheit berühmten friesischen Hauptstadt auf der Schulbank. Unablässig wuchs sein Sehnen nach der Kunst, er sah stets klarer ein, daß er nur mit Pinsel und Palette glücklich werden und etwas leisten könne, und dieser rastlose innere Kampf bleichte seine Wangen und verzehrte

seine blühende Jugendkraft. Vergeblich dat er bei seinen Besuchen in Dronrijp siehentlich, umjatteln zu dürfen; die Verwandten wollten sein Bestes, aber er sollte studiren! Mit dem Muthe der Verzweiflung wendete er sich den klassischen Studien zu und forschte voll leidenschaftlichen Eifers nach Allem, was ihm über die Kulturgeschichte der Griechen, Römer und Ägypter und über das Staats- und Gesellschaftsleben des klassischen Alterthums Aufschluß erteilen konnte. Dann leuchtete sein Auge auf, erglühten seine Wangen, umspielten Hoffnung und Frohsinn seinen Mund, bis der Gedanke an die in Dronrijp seiner hartende Amtshube ihn wieder in die ihm eigen gewordene düstere Stimmung zurückscheuchte. Das Alterthumsmuseum, wo die wieder an das Tageslicht geförderten Schätze der Terpen aufgestellt sind, bildete seinen liebsten Zufluchtsort in dieser trüben Zeit. Ein Porträt seiner Schwester ist das einzige Gemälde aus dieser Sturm- und Drangperiode eines mit der Mißgunst der Verhältnisse ringenden Genius. Nicht der Geist, wohl aber der Körper drohte in diesem fruchtlosen Kampfe zu unterliegen.

Als er fünfzehnjährig, eine summe Klage, in den Ferien heimkehrte, erkannte der Familienrath, die tiefbekümmerte Mutter an der Spitze, daß Lourens weit eher im Begriffe stehe, Nachfolger des Vaters im Grabe als im Amte zu werden, und man ließ ihm, angesichts dieser sprechenden Thatjade, freie Wahl, die voransichtlich kurze Spanne Zeit nach Guldänken zu verwenden.

„Ich werde Maler!“ war die jubelnde Antwort des bleichen Jünglings; er erwachte aus der Apathie des Leidens, neues Leben rollte durch seine Adern, und ohne Verzug rüstete er sich zum Zuge gen Süden, nach Amsterdam. Eine neue Enttäuschung harrete dort seiner, das Vaterland sollte ihm nur Dornen und Dornen bieten und dafür bereit auch seine Lorbeern nicht theilen.

Dem ersten Lehrer des kunstbegeisterten und begabten Friesen, — der Name des Urtheilslosen ist verschmht und verschollen, — schloß alles Verständniß für das Talent des Jünglings, er sah in Alma Tadema nur den ungelockten Nordländer und lehnte seine Ausbildung ab. Im Haag herrschte die ihm damals unsympathische französische Richtung in Sitte und Anschauung, überdies lockte ihn dort kein Atelier eines hervorragenden Meisters, und Holland hatte ihn tief gekränkt.

Rasch entschlossen wendete sich der frühreife, für diese Entscheidung auf sich selbst angewiesene Kunstjünger Belgien zu und hielt, kaum sechzehnjährig, seinen Einzug in die „Mutterstadt“ des Fürsten unter den flämischen Malern. Leuwarden und die klassischen Studien, Amsterdam und die holländische Malerschule lagen hinter ihm, aber die Zeit des Drudes war für ihn nicht verloren gewesen; was er für ein Märtyrerkthum gehalten hatte, sollte ihm zum Segen gereichen. Auf dem Gymnasium hatte er den Grund zu der ernsten Bildung gelegt, welche ihn über die Mehrzahl seiner Genossen mit Pinsel und Palette stellt; die Vorwürfe zu seinen späteren Schöpfungen brachte er aus Friesland mit, in Amsterdam und im Haag hatte er sein Auge fleißig an den Schöpfungen der Meister aus der Blüthezeit holländischer Kunst geübt, aber die technische Ausbildung sollte er der Antwerpener Akademie danken.

Mit der Heimath hatte Alma Tadema abgeschlossen, sein erster selbständiger Schritt war auch der erste Beleg zu dem später nicht durch Worte, doch durch Thaten ausgesprochenen Motto des Friesen: „Ubi bene ibi patria“. Dichter und Künstler zerfallen in zwei Klassen: den Einen drückt das Weh der Verbannung das Herz, die Andern

geben aus freier Wahl der Stätte, wo es ihnen wohl geht, den trauten Namen „Vaterland“. Der Maler Louis David und der Bildhauer David d'Angers gehören zu der ersten warmherzigen Gruppe, Heinrich Heine und Alma Tabema huldigen den mehr egoistischen als romantischen Grundfäsen der zweiten.

In Antwerpen herrschten damals verschiedene einander fast feindlich gesinnte Strömungen. Gustav Wappers, seit 1810 Direktor der Akademie, erstrebte die Rückkehr zu den Traditionen der belgisch-flämischen Schule eines Rubens, deren Ruhm die Welt erfüllt hatte. Seine Episode aus den Septembertagen, das Gegenstück zu de Keyser's „Schlacht bei Worringen“, Gallait's „Abdankung Karl's V.“ und Leys' „Niedermetzelung des Magistrates von Löwen 1373“ sind eben so viel glänzende Proben dieses erfolggekrönten Strebens. Die französische Kunstkritik nennt Wappers den „Paul Delarocque Belgiens“; bei ihm that Alma Tabema den ersten Blick in das Innerreich jenes leuchtenden Kolorits, dessen Beherrschung ihm später so wohl gelang. Die zweite Strömung strebte dem französischen Classicismus nach, ihre Anhänger suchten in die Fußstapfen Louis David's, des Meisters der „Sabinerinnen“, der als Verbannter in Belgien eine Schule gegründet hatte, zu treten. Für David's Bedeutung als Lehrer sprechen seine hervorragenden Schüler Gros, Girodet, Gérard, Flabey, Ingres und Leopold Robert, und seine konventionelle Historienmalerei fand in Antwerpen noch lange Nachahmer, bei denen die Korrektheit seiner Zeichnung in Steifheit ausartete; dieser Richtung hielt sich Alma Tabema fern.

Nachdem Gustav Wappers schon 1853 sein Amt als Direktor der Malerakademie niedergelegt und sein Atelier in der alten Fleischhalle geschlossen hatte, gesellte sich der junge Friese zu den Schülern von Leys, dessen Liebling er bald wurde. Die drei auf der Pariser Ausstellung von 1855 preisgekrönten Gemälde des Meisters: „der Spaziergang vor der Stadt“, der „Neujahrstag in Flandern“, und „das dreißigtägige Gebet der Bertalk de Haje“, worin sich die Rückkehr zu van Eyck's, Memling's, Holbein's und Dürer's Manier ausdrückt, entstanden unter Alma Tabema's Augen; er wohnte der Nationalhuldigung bei, welche dem lorbeergekrönten Belgier bei seiner Rückkehr von Paris bereitet wurde und saß lauschend zu Leys' Füßen, als dieser, mehr als zuvor für Holbein und Dürer begeistert, von einer Studientreise nach Deutschland heimkam.

Das Alles blieb nicht ohne Einfluß auf Alma Tabema's keimendes Talent, aber seine geistige Entwicklung überflügelte Anfangs seine technische Fertigkeit, die nicht gleichen Schritt hielt. Erst das Jahr 1861 sollte ihm den ersten entscheidenden Erfolg bringen. Damals zählte der unbekanntere Kunstjünger fünfunds zwanzig Jahre, heute steht der dreilundvierzigjährige Meister auf der Höhe seines Ruhmes; spät begann er, dann aber ging es mit Riesenschritten vorwärts; nicht umsonst hatte der ausdauernde Friese gerungen und gestrebt, die Vorurtheile seiner Verwandten bekämpft und die rebellischen Gedanken seines von tausend Plänen übersprudelnden Kopfes im Schach gehalten. Wappers, der begeisterte Anhänger von Rubens, der Archäer Leys und Gallait, der Freund und Genosse Ary Scheffer's, die flämänder, die altdenische und die neufranzösische Schule hatten auf ihn eingewirkt, und seine Vorliebe für die Antike gab seinen Arbeiten einen originellen Anstrich.

„Die Erziehung der Söhne Clotildens“ war das Thema des von der „Société d'encouragement aux Beaux-Arts“ ausgestellten Gemäldes, welches einen Beifallssturm erregte und den jungen Künstler mit einem Wurf auf den Schild erhob. In Ant-

werpen sind die Liebe zur Kunst und das Mäcenatenthum Erbtheil der Väter und Gemeingut der Menge, man forschte nach dem Maler, dessen Eigenschaft als Lieblings-
 schüler des damals auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Leys seinen Werth noch
 erhöhte. Hendrik Leys hatte gerade damals eine bedeutende Bestellung auf Ausschmückung



Eine Katakomben bei Aegypten. Gemälde von Alma Tadema.

des großen Rathhaussaales vom Antwerpener Magistrate übernommen und sein Lob
 zu Gunsten Alma Tadema's fiel schwer in die Waagschale. Trotzdem brachte das Ge-
 mälde diesem mehr Ruhm und Ehre als klingende Münze ein. „Die Erziehung der Söhne
 Clotildens“, worin sich schon die reiche angeborene und wohlausgebildete Begabung des
 Trifsen, die Vergangenheit in lebenswarmen Gestalten zu veranschaulichen, aussprach,

wurde mit der goldenen Medaille gekrönt und das Bild ging für 1600 Franken in den Besitz der „Société d'encouragement aux Beaux-Arts“ über. In einer auf die Ausstellung folgenden Verlosung fiel das Gemälde dem Könige Leopold zu. Die Tombola ist in Belgien ebenso sehr Nationalgebrauch wie die Cavalcade, der festliche Umzug in historischer Tracht; berichtete doch 1876 bei Gelegenheit des von dem „cercle artistique, scientifique et littéraire“ zu Antwerpen veranstalteten „congrès littéraire“ ein einfacher Lehrer zur Verzeihung der Zuhörer auf das Eingehendste über die glänzende Wirksamkeit der Tombola von Büchern, die er als Hauptmittel zur Verbreitung von Volksbildung anpries.

Mit diesem einen Erfolge war Alma Tadema's Zukunft entschieden. Sein Gemälde war ein Kulturbild, aber ohne das in Couture's 1847 geschaffenen „Römern der Versaffzeit“ scharf ausgeprägte Streben, das klassische Alterthum nur in seinen Nachtseiten zu schildern; das war weder das in die Antike übertragene, mit antiquarischem Apparat in Scene gesetzte Sensationsbild Léon Gérôme's, noch das den pompejanischen Wandgemälden abgelauschte, slavisch nachahmende Genre Hamou's, „eine Art antiken Porzellanstiles“, wie Springer treffend sagt. Der klassisch gebildete Grieche lasste das Alterthum anders auf. Mochte er sein Sujet aus der französischen oder aus der altdeutschen, aus der griechischen, der römischen oder der ägyptischen Geschichte wählen, stets ging das Studium des Volkscharakters, der Sitte und Anschauung bei ihm Hand in Hand mit der Zusammenstellung der tausend von dem Schriftsteller unbeachteten Kleinigkeiten, deren Kenntniß für den Maler eine Nothwendigkeit ist. Der heutige Orient und Agypt, die Lase der französischen Maler Horace Vernet, Pils und Fromentin, ließen ihn kalt, Gustav Doré's und Vida's Lorbeern lodten ihn nicht, die Vergangenheit war und blieb sein Terrain, auf dem er mit jeder neuen Schöpfung mehr und mehr heimisch wurde. Auch die Darstellung des weiblichen Körpers nahm er gern zum Vorwurfe, und dabei traten die Eindrücke seiner Jugend in der nordischen Heimat wiederum zu Tage. All seine Gestalten sind groß und stattlich, mit kräftigem Profile und von wohlausgebildeten Formen, wie die Frauen von Dronrijs und Lecuwarden; diese Neigung entschied bei der Wahl seiner Modelle und unterscheidet ihn wiederum scharf von den französischen Genossen auf ähnlichem Gebiete, P. Baudry, Cabanel, Lefebvre, Gustav Moreau, Amaury Duval, Em. Levy und Henner, deren nackte Frauengestalten sämmtlich mehr oder weniger etwas Ideales, Süßliches oder Schwärmerisches in Haltung und Ausdruck haben und die Mädchenbilder Alma Tadema's um die frische Gesundheit beneiden könnten. — Die Griechen sind für Mathematik und abstrakte Wissenschaft vorzugsweise begabt; auf der „historischen Ausstellung“ zu Lecuwarden befanden sich von einfachen Landleuten in den langen Winterabenden ohne Beihülfe gefertigte Standuhren mit allerlei Spielereien, in Spazierstöcke eingeschnittene, überaus complicirte Kalendarer, Fernröhre und nautische Instrumente; das alle Bewegungen der Planeten, der Sonne und des Mondes in genauer astronomischer Berechnung darstellende, von 1776 bis 1781 zusammengefestete Planetarium Cise Gisinga's zu Franeker ist eine weitere Probe dieser nationalen Anlage, und Alma Tadema's Arbeiten zeigen in ihrer Weise einen Anklang an die mathematische Genauigkeit seiner Landsleute. Alles ist bei ihm überlegt und durchdacht, selbst vorkommende Fehlgriiffe möchten wir, trotz des scheinbaren Widerspruchs, korrekte Verzeichnungen nennen, so scharf ist die einmal eingeschlagene Richtung durchgeführt und beibehalten.

Alma Tadema war niemals im Oriente, wohl aber wiederholt in Italien. Im Winter 1863 auf 1864 brachte er zwei Monate in Florenz, Rom und Neapel zu; 1865 verlebte er den Monat December in Bologna, Venedig und Florenz, und blieb dann bis zum 18. April in Rom. Auch im vergangenen Winter hielt er sich zwei Monate in Neapel und acht Tage in Rom auf.

Fortan brachte jedes Jahr ein neues bedeutendes Gemälde neben den zahlreichen kleineren Atelierstudien, die vorzugsweise in belgischen und englischen Privatbesitz übergingen und bald von Kennern mit Gold aufgewogen wurden. Holland verhielt sich nach wie vor apathisch, nur in der Galerie des kunstsinigen Baron Hoof van Wouvenberg zu Amsterdam begegneten wir mehreren von den Schöpfungen des genialen Friesen. Eine darunter, „Mönch und Nonne“, vielleicht eine Scene aus dem Decameron (die herumführende Haushälterin wußte keinen Ausschluß darüber zu geben), sprach durch die feine Zeichnung der beiden porträtähnlichen, ausdrucksvollen Köpfe besonders an. 1862 folgte „Venantius Fortunatus und Rabagonde“, 1863 „Wie man sich vor 3000 Jahren in Aegypten unterhielt“, 1864 „Fredegunde und Prätertastus“, 1865 „Galloromanische Weiber“: lauter ethnographische Genrebilder, deren Zeit- und Farbencolorit sich der korrekten Zeichnung würdig anreihen. Auch die römische Geschichte ging nicht leer aus, das Kriegsjahr 1866 begann mit dem „Eintritte in ein römisches Theater“; der „römische Tanz“ und das treffliche Meisterwerk „Agrippina mit der Asche des Germanicus“ setzten die neue Serie römischer Geschichts- und Kulturbilder fort. Ueber den größeren Arbeiten der Jahre 1867 und 1868 waltete ein eigener Unstern; sowohl der „Tarquinius Superbus“ als auch besonders die „Siesta“, worin Alma Tadema lebensgroße Figuren in Angriff nahm, bezeichnen keinen Fortschritt, eher ein Rückwärtsgelien auf der betretenen Bahn des Ruhmes und der Ehre. Vielleicht wirkten auch häusliche Verhältnisse lähmend auf die Schöpferkraft des in Brüssel angegebelteten friesischen Meisters, denn er verlor 1869 seine Frau, eine geborene Gräfin Dumoulin. Der „purrhische Tanz“ und „Phidias und der Fries des Parthenon“, zwei Bilder aus Griechenlands Kunstblüthe, zeigten ihn wieder auf der frühern Höhe und im Vollbesitze seiner Kraft.

Dieser Zeit entstammt auch die auf einem Tigerfelle ruhende „Tänzerin“ im Prunksaale des „cercle artistique, scientifique et littéraire“ zu Antwerpen, wo die lebensgroßen Porträts hervorragender Flamänder, von der Hand bedeutender Maler der Gegenwart, die Wände schmücken: Rubens von Tuerling, Snyder von de Renjer, Lucas Vorstermanu von dem kürzlich verstorbenen Kölner Erich Correns. Darunter zieht sich ein breiter Fries von Darstellungen jeden Genre's hin, Landschaften, Thierstücke, Stillleben, je nach der freien Wahl des Künstlers. Verlat, der humoristische Thiermaler, ist durch seine unwiderstehlich komische Gruppe von Schwein und Esel mit der Devise „glouton et paresseux, sobre et laborieux“ und seine nach dem Vogelkäfige haschende Katze vertreten, der verstorbene Alexander Wäst hat zwei Marinen, Sturm und Meeresfrieden, beide gleich natürlich und kraftvoll, geliefert. Unter all diesen Genossen zeichnet sich Alma Tadema's in Träumerei versunkenes Frauenbild durch Wärme des Colorit's und korrekte Zeichnung aus; ihre Hand spielt mit einigen Kirichen, während ihre Gedanken in weiter Ferne zu schweifen scheinen. In diesem Saale ward im August 1877 der internationale Künstlerkongreß eröffnet. Einige kleinere Gemälde umfaßt die reichhaltige Privatgalerie Kums zu Antwerpen.

Alma Tadema's zweite Vermählung mit einer Engländerin, Laura Theresia Uppes, veranlaßte ihn 1870 zur Uebersiedelung nach London, wohin ihm die Mehrzahl seiner Bilder vorausgegangen war. Amerika und England, sowie Frankreich, das ihn schon 1864 und 1867 mit Medaillen auszeichnete, und Belgien hatten sein Talent anerkannt, von allen Seiten war er mit Ehren überhäuft worden, Holland allein verhielt sich passiv und der „freie Frieser“ gab ihm die Verlängnung zurück, indem er seinem Umzuge nach London die Naturalisation als englischer Staatsbürger folgen ließ.

(Schluß folgt.)

Zur Kunstgeschichte der Hohenstaufenzeit.

Kaiser Friedrich's II. Brückenthor zu Capua und dessen Skulpturenschmuck.

Mit Illustrationen.

II.

(Schluß.)



ofort beim ersten Blick auf unsere Büste werden wir uns darüber klar, daß der Künstler auf die geistige Bedeutung der dargestellten Persönlichkeit den Nachdruck gelegt wissen wollte. Nichts vom Typus eines Feldherrn, Eroberers, Imperators ist in diesen Bildwerken. Unter Bewahrung dieses Stilcharakters ist nun aber alles Detail ganz individuell gestaltet und zwar dies bei Taddeo noch schärfer als bei Pietro, der ideeller aufgefaßt erscheint. Auffallend klein, lang- und enggeschlitt, naturalistisch detaillirt mit ausgehöhlten Sternen sind die Augen gebildet; sie sind (bei Taddeo mehr als bei Pietro) ungleich geformt und sitzen auch nicht ganz symmetrisch. Die Augenbrauen wölben sich knapp über den Augen, — scharf und in fein, aber nicht regelmäßig geschwungener Linie bei Pietro, wulstig stark, fast gerade verlaufend bei Taddeo. Form und Lage des Auges (im Profil gesehen) sowie Bildung der Nase gleichen bei Pietro dem oben gegebenen Profil der Capuabüste; bei Taddeo sitzt das Auge nicht so tief und die Nase ist scharf gebogen. Bei diesem giebt der fein aber fast gerade geschnittene und kaum geöffnete Mund mit ganz schmaler Ober- und stärkerer Unterlippe der Büste (neben den dichten getabulirten Augenbrauen) jenen Ausdruck von Ernst, Energie, Strenge, ja selbst von Unmuth, der sie von der Pietro's im Charakter so stark unterscheidet, bei welcher vorzugsweise die vollen, halbgedöfneten Lippen mit den nach unten gezogenen Rundwinkeln den Eindruck von strophender Kraft sowohl als von wohlwollender Güte, mehr als von Ernst und Strenge hervorbringen. Im Allgemeinen ist die Taddeobüste in ihrer schärferen Charakteristik die bedeutendere und künstlerisch vollendetere, umso mehr als die Pietro's durch die nach oben gerichteten ausgehöhlten Augensterne einen unangenehm starren Ausdruck erhält.

Ein Vergleich unserer beiden Büsten mit jener der Sigelgaita in Bezug auf das in ihnen zum Ausdruck gebrachte individuelle Moment zeigt nun aber sofort, daß der Bildner der ersteren die technischen Mittel seiner Kunst in einem Grade beherrschte, der

ihm ein freies Schalten mit den Formen, ein Gestalten des als individuell charakteristisch Erkannten auch möglich machte, ohne ihn zugleich zu einem Aufgeben des Stilprinzips und der plastischen Formensprache der Antike zu nöthigen. Er vereinigt diese beiden Momente in seinen beiden Büsten in einem Maße, wie es die mittelalterlich-italienische Skulptur nicht wieder aufweist.

Der Bildner der Sichelgaitabüste kannte die Antike höchst wahrscheinlich auch und wollte sein Werk auch in ihrer Formensprache stilisiren. Dies tritt aus den vorhin angeführten Details desselben klar hervor, besonders im Gegensatz zu den beiden Reliefköpfen am Thürbogen der Kanzel zu Navello (Figur 9 und 10), worin ausschließlich das Bestreben (aber noch lange nicht das Vermögen) der strikten, treuen Individualisirung

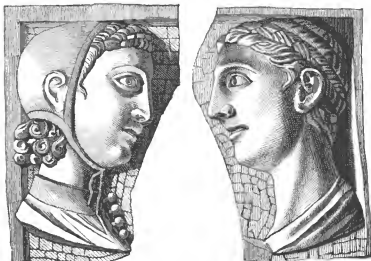


Fig. 9 und 10. Reliefs an der Kanzel zu Navello.

herrscht. Aber er war nicht im Stande, sein Werk mit diesen beiden Elementen gleichmäßig und organisch zu durchbringen; sie liegen in demselben geordnet nebeneinander und geben ihm jenen Charakter des Fremdbartigen, Räthselvollen, den man im Anschauen desselben unwillkürlich empfindet. Man gebe der Sichelgaita Nase und Mund der Capua imperiale und man hat eine Junobüste vor sich; man nehme ihr die großen runden Augen und den feinen, weichen Kontur des Gesichtsovals und ersetze sie durch die entsprechenden Formen der beiden Reliefköpfe, und ein ganz und gar individuelles Antlitz wird uns trotz des idealisirenden Diadems, das ihr Haupt trägt, entgegenblicken. Als Uebergangsstufe von der künstlerischen Auffassung in den beiden navellesischen Reliefköpfen zu der in der Sichelgaitabüste muß jener Porträtkopf aufgefaßt werden — denn ein solcher ist es offenbar, schon nach der eigenthümlichen Behandlung der Kleidung zu urtheilen — auf den zuerst Dobbert in seiner Studie „Ueber den Stil Nicola Pisano's“ als über dem Thürbogen eines Hauses zu Scala (bei Amalfi) befindlich hinwies, und der vor Kurzem laut einer Notiz dieser Zeitschrift (Jahrg. 1878, S. 288) in den Besitz eines Breslauer Kunst-

freundes und aus diesem ganz neuerlich in jenen des Museums zu Berlin übergegangen ist. Durch die gütige Vermittlung des Herausgebers dieser Zeitschrift bin ich in der angenehmen Lage, die Reproduktion dieses Werkes nach einer Originalphotographie in Figur 11 meinem Aufsatz widmen zu können, und damit die Zahl der in diese Entwicklungstreihe gehörigen Skulpturen zu vervollständigen.

Wir haben somit unsere drei Capuaner Büsten als bewusste Nachbildungen, jedoch keineswegs slavische Nachahmungen antiker Vorbilder durch einen Künstler zu betrachten, dem neben eminentem Gefühl für die ideale Stilgröße der Antike die Fähigkeit der indi-



Fig. 11. Weibliche Büste aus Scala. Berliner Museum.

viduellen künstlerischen Gestaltung in größerem Maße gegeben war, als irgend welchem seiner Zeitgenossen und Nachfolger — soweit wir deren Werke kennen. Wir sehen in allen dreien dieselbe breite, das Wesentliche in wenigen stilvoll gestalteten Zügen gebende Formbehandlung, welche das zu weite Eingehen in naturalistisches Detail verschmäht¹⁾ um die dem monumentalen Zwecke der Bildwerke einzig und allein entsprechende Granblosigkeit der Auffassung nicht zu gefährden, — wiewohl die Sicherheit der Technik, die ebensowohl aus der richtigen Modellirung der Gesamtformen als der feinen Eleganz

1) Als Beweis dessen sei hier angeführt, daß sowohl bei Taddeo als bei Pietro außer der leisen Andeutung der von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln hinablaufenden Gesichtsfalten sonst gar keine vorkommen. In dieser Richtung gehen also sogar die antiken Porträtbüsten sehr oft weiter in der naturalistischen Charakteristik. Dagegen müssen wir die Ausbühlung der Augensterne bei unseren Büsten als eine Concession an den Naturalismus gelten lassen.

manchen Details spricht, an dem Vermögen des Künstlers, auch in jener Richtung Vortreffliches zu leisten, und nicht zu zweifeln erlaubt.

III.

Daß die Capuaner Büsten von einem und demselben Künstler herrühren, ist bei der Gleichheit der Stilweise, sowie besonders der technischen Behandlung, für die beiden Porträtbüsten unzweifelhaft, jedoch auch für den Capuakopf höchst wahrscheinlich. Ueber die Person desselben aber lassen uns sowohl die gleichzeitigen als die späteren Berichte ohne jede Nachricht. Bei den außerordentlich spärlichen Daten, die wir über die zur Zeit Friedrich's II. und speciell für ihn thätigen Künstler bis heute besitzen, erscheint es auch höchst präfer, hierüber irgend welche Hypothesen aufzustellen.

Salazaro (Studi etc. Bd. I, S. 63, Anm. 2) vermuthet den Autor unserer Skulpturen in jenem Peregrinus, dessen Existenz durch zwei ganz gleichlautende Inschriften am Okerkerjenseuchter und an einer der beiden jetzt an den Chorschranken eingemauerten Relieftafeln von der ehemaligen Treppenwange der Kanzel im Dom zu Sessa¹⁾ dokumentarisch festgestellt ist, weiß aber seine Vermuthung — außer der sich aus den Angaben

1) Da nach einer Bemerkung des Herausgebers des Schulz'schen Werkes, F. v. Quast, die in diesem (Bd. II, S. 145 ff.) mitgetheilten Inschriften an den Monumenten von Sessa nicht durchweg nach dem Verfasser an Ort und Stelle gemachten Aufzeichnungen, sondern zum Theil nach literarischen Quellen (Catalani, Discorso su' monumenti patrii. Napoli 1842 und Granata, Storia civile di Capua. Napoli 1766) zusammengestellt worden zu sein scheinen, so ist es vielleicht nicht überflüssig, die bei einem Besuche Sessa's im Frühling 1878 dort vorgefundenen Inschriften hier anzuführen:

An den Chorschranken, wie sie jetzt bestehen, findet sich keine der bei Schulz angeführten drei Inschriften, wohl aber stehen — und zwar an unteren Rande jener Relieftafel, die die Darstellung von Jonas und dem Walfisch zeigt — folgende Verse (die, wie wir gleich sehen werden, auch am Okerkerjenseuchter vorkommen):

† Munere Divino Decus Et Laus Sit Peregrino
Talia Qui Sculptit; Opus Ejus Ubique Refulxit.

Zußerdem sind in dieser Inschrift in der darüber befindlichen Relieftafel mit der Darstellung von Ninus und dem König mehrere auf die Erklärung dieser Scene bezügliche Beischriften vorhanden.

An der Balustrade des Orgelchors, die im Jahre 1866 aus einem Theile der bis dahin an den Chorschranken eingemauerten mosaikierten und ornamentierten Baumstämme hergestellt wurde, befindet sich die dritte der von Schulz als an den Chorschranken befindlich angeführten Inschriften (und zwar am oberen Rande des Umfassungstrahmens zweier Tafeln):

Qui Fama Fulxit, Opus Hoc In Marmore Sculptit
Nominis Taddaeus, Cui Misereere Dens.

Es ist also möglich, ja wahrscheinlich, daß die beiden anderen von Schulz als an den Chorschranken befindlich angeführten Inschriften bei der erwähnten Fortsetzung zu Grunde gegangen sind.

An der Kanzel (und zwar an der gegen das Hauptportal der Kirche gewendeten Seite derselben, in der linken oberen Ecke des mosaikierten Architravbalkens über den Säulen) findet sich die erste der von Schulz mitgetheilten Inschriften:

Hoc Opus Est Studii Pandulphi Praesentis Actum
Quam Locet In Propria Regna Verbum Caro Factum.

Die beiden anderen dort angeführten Versepaare, die vom Beginn des Kanzelbaues vor Pandulph's Zeit und von dessen Beendigung durch seinen Nachfolger Johann berichten, sind an der Kanzel nicht vorhanden, was uns so auffallender erscheint, als nach Aussage des an der Kirche fungirenden alten Pfarrers an jener seit Menschengebdenen nichts restaurirt oder verändert wurde.

Am Okerkerjenseuchter und zwar an dessen unterem Endelock sind sich dagegen alle drei von Schulz mitgetheilten Inschriften in folgender Reihenfolge:

zu oberst: Pulcra Columpani Nite Dna Nabis Lumina Vite
in der Mitte: Hoc Opus Est Migne Laudis Faciente Johanne.
zu unterm: † Munere Divina Decus Et Laus Sit Peregrini
Talia Qui Sculptit; Opus Ejus Ubique Refulxit.

Die letzten beiden Verse sind identisch mit jenen am Jonaskrelief.

anderer, an den angeführten Monumenten befindlicher Inschriften ergebenden Gleichzeitigkeit für die bildnerische Thätigkeit Peregrino's und die Herrschaft Friedrich's — nur noch dadurch zu stützen, daß er Capua als die wahrscheinlichste Heimath des Künstlers nachweist. Als Beweis dafür, daß eine Familie dieses Namens zu jener Zeit dort existirte, gilt ihm die mehrmalige Erwähnung eines Richters Taddeo Peregrino in den Briefen Pietro's della Signa, sowie die eines „Blasius cognomino Peregrini“ und eines „Oderisius cognomino Perogrinus“ in Pergamenten des erzbischöflichen Archives aus dem Jahre 1217 und 1232; und aus den durch Taddeo von Sessa, der in Capua als Großhofrichter lebte und Friedrich's Kunst in hohem Maße genoss, angebahnten mannigfachen Beziehungen zwischen beiden Städten, folgert er die Wahrscheinlichkeit der Heranziehung eines Capuanischen Künstlers zu den Arbeiten in Sessa.

Was nun vorerst die Zeit der künstlerischen Wirksamkeit Peregrino's in Sessa betrifft, so besagen die betreffenden Inschriften, daß die Kanzel unter dem Bischof Pandulph (1224—1259), der Oberleuchter aber unter seinem Nachfolger Johann (1259—1253) ausgeführt wurde, so daß — wenn wir die höchst wahrscheinlich successive Ausführung beider annehmen — ihre Entstehung in die Jahre etwa von 1250—1270 zu setzen sein dürfte. Wenn wir uns nun erinnern, daß an dem Bau zu Capua von 1234 bis Ende 1239 und nach der Angabe Sannelli's, die sich in jedem Falle nur auf den Skulpturschmuck desselben beziehen kann, bis 1247 gearbeitet wurde, so ist kein Grund vorhanden, auf Grund dieser Zeitangaben die Thätigkeit Peregrino's bei dem letzteren Werke in Zweifel zu ziehen.

Auch daß Peregrino, der Bildhauer zu Sessa, jener Capuanischen Familie dieses Namens angehört habe, über deren Glieder uns die obigen dokumentarischen Nachrichten erhalten sind, können wir gelten lassen, — ebenso wie die zur Erklärung seiner zeitweiligen Verwendung in Sessa herangezogene Vermittlung Taddeo's, obwohl es bei der Nähe beider Städte und bei jederzeit nicht an die Scholle gebundenen Wirksamkeit tüchtiger Künstler dieser letzteren gar nicht bedurft haben mag.

Aber auffallend ist es, daß unter jenen Pergamenten, in denen doch Mitglieder der Familie Peregrino vom Jahre 1217 bis 1266 vorkommen, sich bisher nirgends die Erwähnung eines „Magister Peregrinus“ — als welcher unser Bildhauer zu bezeichnen gewesen wäre — vorfindet, wo doch derselbe gewiß zu den Berühmtheiten der Stadt gehört haben muß, wenn er sowohl die Skulpturen von Sessa als jene an dem so gerühmten und hochgehaltenen heimischen Prachtbau ausgeführt haben sollte. Noch auffällender ist es, daß in einem Dekret Karl's von Anjou aus Foggia vom 1. April 1273 (Reg. Car. I. 1272 B, mitgetheilt bei Schulz, Vb. I, S. 210) an den Papst von Sessa der Befehl ergeht, einen „Meister“ Peregrinus, der die Glasfenster im „Vivarium S. Laurentii“ (dem Thiergarten im S. Lorenzopark bei Foggia) arbeitete, dieselben aber unvollendet im Stiche gelassen habe, bei 20 Unzen Goldes Strafe sofort zur Rückkehr zu veranlassen und mit allem dazu Nöthigen zu versehen. Mag es sich nun bei diesen „Glasfenstern“ um Glasmalereien oder die skulpturelle, vielleicht mosaicirte Ausschmückung von Fenster-Gewänden und Pfeilern (im Stile etwa der damals im Süditalien so häufigen Decorationswerke dieser Art) gehandelt haben¹⁾: so hat die Annahme, daß der reklamirte

1) Die letztere ist wahrscheinlicher; denn zu jener frühen Zeit scheinen Glasmalereien in Italien noch nicht verfertigt worden zu sein — mir wenigstens sind keine solchen bekannt — und dann hätte sich

Meister Peregrinus und der Bildner der Sessaner Werke ein und dieselbe Person sei, jedenfalls viel mehr für sich, als alle bisher angeführten, umso mehr als ihr in der Zeitbestimmung kein Hinderniß entgegentritt. Wenn nun aber dieser Meister Peregrinus einfach aus Sessa und nicht aus Capua reklamirt wird, so scheint die weitere Annahme, daß er eben aus seinem — dem Könige bekannten — Heimathsorte requirirt worden sei, auch wieder natürlicher, als die, daß der Capuaner Meister etwa schon früher ganz und gar nach Sessa übersiedelt sein mag. Der Name „Peregrino“ fällt hier am allerwenigsten schwer in's Gewicht, — ist es doch einer von jenen, die in Italien schon zu jener Zeit fast in jedem größeren Orte vorkamen, gerade wie es mit ihm noch heutzutage der Fall ist.

Aber selbst wenn man die vorstehend angeführten Gründe gegen die Identität des Meisters von Sessa mit jenem der Skulpturen von Capua nicht gelten ließe, so kann doch für jeden, der diese Frage auf Grund der Autopsie der betreffenden Bildwerke prüft, kein Zweifel über die Unstatthaftigkeit jener Annahme bestehen. Ich selbst habe unter dem frischen Eindruck der am Tage vorher betrachteten Büsten und außerdem auch noch mit den Photographien derselben in der Hand, die Skulpturen von Sessa eingehend geprüft, und es hat sich mir die Ueberzeugung, daß die Meister beider Werke nicht identisch sein können, um so unabweislicher aufgedrängt, als die Entstehung all' dieser Bildwerke in dem ungefähren Zeitraume von zwanzig Jahren beisammenliegt, — in dem Charakter und Stil der beiden Monumentgruppen aber durchaus ein so wesentliches Unterschied hervortritt, wie er sich ausnahmsweise wohl in der Künstlergeschichte zwischen den Erklärungs- und letzten Werken eines langen Lebens von reicher Entwicklung, nicht aber als das Resultat einer verhältnißmäßig kurzen Kunstthätigkeit von zwei Decennien nachweisen läßt.

Vor Allem vermiffen wir bei den Skulpturen von Sessa¹⁾ jene sichere Freiheit in der Gestaltung der Formen, die uns bei den Capuanischen Büsten als ein die übrige Skulpturübung jener Zeit überragendes Moment bedeutungsvoll entgegentritt. Ein Bildner, der mit den Kolossalformen der Büsten von Capua so frei umzuspringen wußte, mußte bei den unscheinbaren Nischen der Figuren an den Monumenten von Sessa die Fähigkeit richtiger Formbildung noch entschiedener bewähren. Statt dessen sehen wir aber hier dieselbe Besangenheit, ja Ungeschick in der Formgebung, die wir aus den sonstigen Werken der Skulptur jener und noch späterer Zeit in Süditalien kennen, dieselben fehlerhaften Verhältnisse, verdrehten Körperstellungen, dieselbe Ausdruckslosigkeit der Physiognomien. Die einzige Figur, die man etwa dem Bildner der Capuabüsten beilegen könnte, ist der dem Nachen des Walfisches entsteigende Jonas an der einen Reliefplatte von der ehemaligen Kanzeltreppe, der in lebendiger Bewegung und richtigen Ver-

Karl für diese jedenfalls die in diesem Zweige bewandertesten Künstler aus Frankreich verzeichnet, gerade so wie er auch für seine gotischen Kirchenbauten die Architekten dorthier soumen ließ; während er — wenn wir die letztere Annahme gelten lassen — gerade an dem bei den Sessaner Bauten schon bewährten Meister Peregrinus einen in dieser Art Dekoration tüchtigen Künstler bereits vorand. — Daß übrigens ein Bildhauer auch Glasmalereien fertigte, mag damals ebenso vorgekommen sein, wie es auch später der Fall war (Glasmalereien im Dome zu Florenz von Ghiberti, in S. Croce von Oragna).

1) Siehe die Abbildungen derselben im Atlas zu Schülz, Taf. 65—68. Doch muß hier bemerkt werden, daß in der als Werk des Grabsteiners ganz tabellofen Reproduktion der Kanzel der Charakter sowohl des Ornamentalen als besonders des Figürlichen um einen Grad weicher gehalten ist als im Original und daß die gedruckten Verhältnisse des ganzen Aufbaus, wie sie sich in der perspektivischen Wirklichkeit mit Entschiedenheit präsentieren, aus der geometrischen Ansicht, deren vollkommen genaue Aufnahme übrigens nicht angewiesen werden soll, nicht so bestimmt zu entnehmen sind.

hältnissen die vorzüglichste Figur der ganzen Skulpturenreihe ist. Doch auch hier sind die Jüge noch obülig stark und unbelebt.

Sodann tritt uns aber auch jene enge Anlehnung an die Antike, die ein Charakteristikum der Capuanischen Büsten bildet, in den figürlichen Skulpturen von Sessa nirgends so prägnant entgegen. Zwar die ornamentalen Theile derselben, insbesondere die korinthisirenden Kapitäle der die Kannel tragenden Säulen, zeigen — diese letzteren natürlich abgesehen von den zwischen den Kannelblättern angebrachten Menschen- und Thiergehalten — durchgehends viel stärkere Reminiscenzen an das Klassische als z. B. die entsprechenden Theile der Kannel von Navello; dagegen sind in Stellungs- und Gewandmotiven der Figuren kaum einige entfernte Anklänge an die Antike bemerkbar, — so an den entscheidenden zum Besten gehörenden beiden weiblichen Gesalten an den Borderecken der Kannelbalustrade, deren eine, das Karyatidenmotiv nachahmend, mit dem einen Arme das Gebälk über sich stützt, deren andere, mit nacktem Oberkörper, um den Unterkörper ein mantelartiges Gewand geschlungen hat, welches zwar antike Faltenmotive imitiert, doch ohne Freiheit und Verständniß für die durch dasselbe verhallten Körperformen.

Von jenem individuellen Moment endlich, das wir bei den Capuanischen Richterbüsten so nachdrücklich betont haben, ist nun aber in den Sessaner Bildwerken auch ganz und gar keine Spur vorhanden. Die übermäßig großen, ausdruckslosen Köpfe zeigen im Gegentheile, wie dem Bildner die Fähigkeit einer individuellen Behandlung seiner Schöpfungen völlig abging. Einen leisen Anflug davon finden wir noch am ehesten bei der oben erwähnten „Karyatide“; dagegen zeigen die Bischofs- und Heiligengehalten am Osterkerzenleuchter die völlige Hilflosigkeit des Künstlers gerade in dieser Richtung, wie denn die figürlichen Skulpturen speziell dieses inschriftlich dem Meister Peregrinus angehörenden Werkes durchwegs noch viel schwächer erscheinen, als jene der Kannel. —

Wir müssen daher die Büsten von Capua dem Meister Peregrino von Sessa absprechen, überhaupt die Frage nach ihrer Urheberschaft als eine offene betrachten. — Wenn wir nun aber auch für die letztere keinen Namen festzustellen im Stand sind, so entnehmen wir diesen Werken doch eine Thatsache, welche bisher in Ermangelung hinreichender monumentaler Beweise halb und halb bestritten, unserer Meinung nach aber geeignet ist, die Ansichten über die kunstgeschichtliche Bedeutung der Epoche Friedrich's II. zu klären und vielleicht selbst die Anschauung über die Entwicklung der Kunst Süditaliens und über den Einfluß derselben auf jene Mittelitaliens zu modifiziren: die Thatsache nämlich der Existenz einer Bildhauerschule, die unter der besonderen Regide des die Antike im weitesten Sinne des Wortes hegenden und pflegenden Herrschers, in ihren Gebilden Stil und Tradition der römischen Skulptur wieder aufleben ließ. Denn Bildwerke, wie die hier in Rede stehenden, werden selbst von einem Talent ersten Ranges nicht ohne die nothwendig erforderliche Prämisse einer künstlerischen Entwicklung über Nacht geschaffen. Wir haben kein Beispiel dafür, weder in der mittelalterlichen Skulpturgeschichte noch in jener der Renaissance, daß irgend ein einzelner Bildner die Kunstweise einer vergangenen Epoche in allen ihren technischen und stilistischen Eigentümlichkeiten so treu in sich aufgenommen und in derselben dann plötzlich aus sich heraus Werke geschaffen hätte, die so sehr den Charakter jener Stilweise an sich trügen, wie die Capuanischen Büsten den der Antike. Um eine solche Erscheinung naturgemäß zu erklären, dazu bedarf es eben der Voraussetzung einer stufenweisen Entwicklung, der vorbereitenden und vorbildenden Tradition einer Schule. Und diese Annahme hat ja gerade hier,

gerade für diesen Theil Italiens, wenn nicht mehr, doch keinesfalls weniger Berechtigung als für jeden anderen. Besteht man ja doch der Kunst Süditaliens die handwerkliche Uebung und auch das theoretische zum Vorbild- und Musternehmen der Antike ohne Bedenken zu, — das hier durch die zahlreicher als sonstwo vorhandenen Ueberreste und künstlerischen Zeugnisse einer zu höchstem Vortus entfalteten Kultur (Neapel, die Villen und Häder an der Meeresküste ringsum) begünstigt gewesen sein mag (s. Schnaase, *Vh. VII*, S. 297); und wie sollte jene nun unter dem Schutze und der fördernden Gunst eines Herrschers wie Friedrich, dessen ganzes Wesen so sehr zur Antike neigte, sich nicht zu voller Blüthe haben entfalten können? Auch die Augustalen — neben dem Torso der Capuanischen Kaiserstatue die uns bisher einzig bekannten Zeugnisse für das Vorhandensein dieser antikisirenden Kunstrichtung unter Friedrich II. — gewinnen im Zusammenhange mit den Skulpturen von Capua ein wesentlich größeres Gewicht für den Beweis der Existenz jener Richtung. Wie wir in diesen die am treuesten im Stil und Geiste der Antike geschaffenen Bildwerke des Mittelalters gefunden haben, so wird es uns nun ferner auch nicht mehr als Anachronismus der Kunstgeschichtlichen Entwicklung, als sporadisch und unerklärlich dastehendes Wunder erscheinen, daß wir in jenen die schönsten Nachbildungen antiker Münzen, überhaupt die schönsten Gezeugnisse des Mittelalters in diesem Kunstzweige vor uns sehen.

Aber auch das noch immer schwankende Bild des großen Kaisers gewinnt dadurch für uns um einen sicheren Zug mehr. Wenn wir in ihm bisher schon den Hort jeglicher Civilisation im weitesten Sinne des Wortes verehrten, wenn wir ihn auf dem Gebiete der Wissenschaft, Literatur und Dichtkunst nicht nur als Förderer alles hohen Strebens, sondern auch selbst als hochbegabten schöpferischen Geist kannten, so tritt er uns nun auch als begeisteter Initiator einer Renaissance der Antike klarer als bisher entgegen, — einer Renaissance, die in ihren Anfängen nicht minder verheißungsvoll als jene des 15. Jahrhunderts, und noch merkwürdiger erscheint, weil geschaffen und getragen von der genialen Individualität eines außerordentlichen Mannes. Gerade hierin aber lag auch die Gefahr für ihre stetige Fortentwicklung. Deun mit Friedrich's Tode und mit der im Gefolge desselben über sein italisches Königreich hereinbrechenden Schreckenszeit, in der sich der Untergang der Hohenstaufen vollzieht, erlischt auch die glänzende antikisirende Kunstübung seiner Epoche und an ihre Stelle tritt die Herrschaft der Gothik, importirt und begünstigt durch den Sieger Karl von Anjou, dessen Herrschergelüste ihn dazu trieb, die Spuren der Thätigkeit seines großen Vorgängers auf allen Gebieten — insbesondere auch auf dem der Kunst — von Grund aus zu verlöschen.

Bad Königsmühl, im Juni 1879.

G. von Fabricjy



Das Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung.

Mit Illustrationen.

IV.

Italien. — Belgien. — Die übrigen Länder Europa's. — Der Orient. — China und Japan. — Indien.



Die Ausstellung Italiens gewährte in ihrem geschmackvollen, durch zahlreiche Pflanzengruppen gehobenen Arrangement den glänzendsten Eindruck von allen Ländern Europa's. Man hatte sich kluger Weise fast ausschließlich auf die Luxusindustrien beschränkt, und wenn auch hier, besonders auf dem Gebiete der Bijouterie und der Quincaillerie, die wohlfeile Marktwaare sich stark in den Vordergrund drängte, so wurde andererseits das Auge auch nicht durch die Vorführung endloser Reihen von Rohmaterialien ermüdet, wie es bei andern Staaten der Fall war. Die Ausstellung glich einem bunten Jahrmarkt, auf welchem Jeder seinen Nachbar niederzuschreien suchte. Freilich fehlte es auch nicht an noblen Ruhepunkten inmitten dieses blendenden Wirrwarrs. Castellani und Salviati halten sich noch auf der in Wien eroberten Stellung. Ersterer ist unablässig bemüht, sein Stoffgebiet oder richtiger den Kreis seiner Imitationen zu erweitern; so hat er neuerdings sein Augenmerk auf den nationalen Schmuck der italienischen Bauern gerichtet, in dem noch hier und da antike Motive nachklingen und den er, von bizarren Auswüchsen gereinigt, in veredelter Form reproducirt. Es ist oft genug darauf hingewiesen worden, daß die erstaunliche technische Fertigkeit der Italiener fast in allen Zweigen des Kunsthandwerks insofern eigentlich unsittlichen Impulsen zu verdanken ist, als sie aus der gewerbmäßig betriebenen Fälschung von Antiquitäten erwuchs. Den Hauptgewinn bei diesem Betrug steckten die Händler in die Tasche, während die eigentlichen Fälscher sich mit einem kargen Lohne begnügen mußten. Wenn wir auf der einen Seite diesem Verfahren das technische Raffinement der italienischen Arbeiter schulden, so zeigten sich doch auch andererseits, nachdem einmal der Schleier des Geheimnisses gefallen, üble Folgen. Die Arbeitslöhne hoben sich nicht, die netten Säckelchen, welche die Fremden zu zwei Dritttheilen aus Italien mitnahmen, wurden billiger und ihr Werth sank in Folge dessen in den Augen der Käufer; das Ende vom Liede also war, daß die Fabrication, um einen entsprechenden Gewinn abzuwersen, schneller und demgemäß auch unsolider betrieben werden mußte. Die Formen wurden roher und roher, und da sich auf verschiedenen Gebieten, auf dem der Glasindustrie, der Majoliken und Fayencen, auch noch die englische Konkurrenz breit machte, erlitt die italienische Industrie einen empfindlichen Rückschlag, sie, die in Wien so ungewöhnlich florirt hatte

Der italienischen Plastik, die ebenfalls in Wien Furore machte, ist es in Paris ebenso ergangen. Auf einer Auktion, die nach Schluß der Ausstellung in Paris veranstaltet wurde, mußten die hübschen Püppchen der bekanntesten Mailänder und Florentiner Bildhauer halb verschenkt werden, nur um Abnehmer zu finden. Doch ist trotz alledem von wirklichen Rückschritten innerhalb der italienischen Industrie noch keineswegs die Rede. Salviati und Castellani sind, wie gesagt, noch die Alten, die unermülich Suchenden. Castellani hat in Neapel eine Schule für Emailmalerei gegründet, in welcher u. a. auch Schmucksachen mit Emailirung nach russisch-byzantinischen Motiven und vielleicht auch nach russischen Mustern gearbeitet werden; ganz ähnliche Kreuze, Medaillons und Manschettenknöpfe findet man bei Adler in Petersburg. — Salviati hatte seine Glasmosaiken, mit denen er in Wien einen so großen Erfolg erzielt, zurückgehalten und dafür eine außerordentlich schöne Kollektion jener Kristallspiegel mit phantastischen Rahmen aus farbigen Glasblumen gebracht, gegen welche sich von streng künstlerischen Gesichtspunkten ebensoviel einwenden läßt wie gegen die hübschen Spielereien der Arbeiter von Murano, die mit dem Uebereinanderlegen farbiger Glasschichten oft ganz überraschende Effekte erzielen. Seitdem Alessandro Castellani die Leitung der ehemals Salviatischen Fabrik übernommen und Salviati daneben eine Konkurrenzwerkstatt gegründet hat, ist übrigens in die venetianische Glasindustrie wieder ein neuer Zug hineingekommen. Castellani überträgt seine Grundsätze auch auf diesen Industriezweig, indem er den alten Verfahrungsweisen so lange nachspüren läßt, bis völlig täuschende Imitationen zu Wege gebracht werden. Der Schaß von S. Marco bietet ihm Muster aus der römischen Kaiserzeit, aus den ältesten Zeiten des Christenthums, die er mit sabelhaftem Geschick kopirt hat. Es fragt sich allerdings, ob von diesem System, wenn es einmal bis zum Grunde ausgebeutet ist, ein Heil für die Weiterentwicklung der italienischen Kunstindustrie zu erwarten ist. Wohin wir auch blicken, sehen wir glänzende Spitzen, fast nirgends aber entwicklungsfähige Keime, die uns etwas für die Zukunft versprechen.

Die Spezialität der italienischen Möbelfabrikation, die Ebenholzarbeiten mit eingelestem, garnirtem Elfenbein, steht zwar immer noch in höchstem Flor, aber sie findet bereits in der Wiener eine nahezu ebenbürtige Rivalin. Hingegen steht die italienische Holzschnitzerei oder richtiger Holzbildhauerei noch nirgends ihres Gleichen. Hier ist in allen ornamentalen Details, die sich immer mehr von dem tektonischen Objekt emanzipiren und fast eine selbständige Bedeutung beanspruchen, das Höchste geleistet, was nach menschlichem Ermessen erreichbar ist. Das Schnitzmesser wurde von dem feinsten Verstandniß für das anatomische Detail und den körperlichen Organismus bei nackten Figuren, besonders bei Putten, geführt, die an Schränken, Schreivulten, Spiegelrahmen die Majorität bilden. Ein Prachtstück dieses Genre's, der von spielenden Genien umgebene Spiegelrahmen von Vesare in Venedig, ist den Lesern der „Zeitschrift“ bereits aus einer Abbildung (S. 57 des laufenden Jahrgangs) bekannt. Wenngleich nicht zu leugnen ist, daß diese Neigung zu überreichem plastischen Schmuck oft die Gesamtwirkung des Möbels beeinträchtigt, so muß andererseits anerkannt werden, daß die Italiener wenigstens innerhalb ihrer Ornamentik, in dem Gegensatz zwischen Flachrelief und seiner figürlicher Arbeit, eine vollendete Harmonie mit einem feinen Gefühl für das Malerische zu erreichen wissen. Die Arbeiten von Trullini in Florenz sind in dieser Hinsicht mustergültig. Auch die Intarsia wird noch immer mit großer Liebe gepflegt. Doch verführt die Jagd nach dem Interessanten und Absonderlichen hier oft zu den

ergößlichsten Thorheiten. So sah ich z. B. einen Tisch, auf dessen sauber lackirter Platte in anmuthigem Gewirr Federn, Briefcouverts, ein Bleistift, ein Buch u. dgl. in farbigen Nöhern mit Zubehörsnahme von Metall und Elfenbein eingelegt waren. — Eine hübsche Spielerei waren Dienstschirme und Tischplatten, die in Venedig und Mailand gefertigt und mit großen farbigen Photographien decorirt waren, welche berühmte Bauwerke des alten und neuen Italiens darstellten. Die Lichter waren sehr geschickt durch eine ungemein reizvolle Perlmutterincrustation aufgelezt, die mit der malerischen Haltung des ganzen Bildes in vollkommener Harmonie stand.

Wenn sich auch hier und da im italienischen Kunstgewerbe eine Stagnation bemerkbar macht — und Stagnation ist heutzutage gleichbedeutend mit Rückgang, — so erfüllt uns ein Blick auf seine Entwicklungsgeschichte doch wiederum mit der sicheren Hoffnung, daß man im jungen Italien auch Mittel und Wege finden wird, die Kunstindustrie, die bis vor Kurzem wenigstens materiell noch in hoher Blüthe stand, zu verjüngen und ihr neue Lebenselemente zuzuführen.

Belgien verläßt sich nach dieser Richtung hin ganz auf Frankreich. Von hier bezieht es seine Muster, verquikt aber den französischen Esprit mit etwas vlämischen Phlegma, wodurch eine Formensprache entsteht, die immerhin ihren eigenen Charakter annimmt. Sie zeigt sich in so selbständiger Weise zunächst im Mobiliar. Die konstruktiven Formen sind schwerfälliger als die französischen, die Ornamentik tritt breitspuriger auf, mit Bronze und vergoldetem Holz wird ein großer Aufwand getrieben; was da ein Zimmer durch ein solches Mobiliar an Wohnlichkeit verliert, das gewinnt es an Charakter und kräftiger, dekorativer Wirkung. Die Belgier konzentriren sich mehr als die Franzosen auf die Traditionen einer großen Vergangenheit, auf eine Renaissance, die kaum mehr als hundert Jahre umfaßt. Das Zeitalter des Rubens liefert ihnen für gewisse Zweige des Kunsthandwerks eine uner schöpfliche Fülle von Vorbildern, und am erfreulichsten ist es dabei, daß sie bei ihren Gobelins auf jede Konkurrenz mit Delgemälden verzichten und ihren ganzen Fleiß auf eine treue Imitation von alten Mustern des siebzehnten Jahrhunderts verwenden, wobei der Ton und der Charakter des Gewebes als eines solchen gewahrt bleibt. Das gelungene Arrangement der belgischen Ausstellung, die das immer als vortrefflich erprobte System geschlossener Zimmereinrichtungen adoptirt hatte, trug das meiste dazu bei, den Gesamteindruck zu einem ungemein erfreulichen und imponirenden zu machen. Der Epitaphentempel, über den sich im Einzelnen nichts neues sagen läßt, war ein Wunder des Ausstellungspalastes, die Bronzen, die vollständig unter französischem Einfluß stehen, präsentirten sich besser als die Pariser, und die gewaltigen Spiegel der Manufaktur von St. Marie D'Dignies, deren größter bei einem halben Zoll Dike 14 Fuß in der Breite und 20 Fuß in der Höhe maß, sanden im ganzen Industriepalaste nicht ihres Gleichen.

Damit wäre die Uebersicht über diejenigen europäischen Länder erschöpft, die in der Kunstindustrie eine tonangebende oder doch den Weltmarkt beherrschende Stellung einnehmen. Die übrigen Länder behaupten eine solche Stellung entweder nur in einzelnen Industriezweigen oder durch die Persönlichkeit eines selbstständig wirkenden Fabrikanten. Unter ihnen steht die Schweiz durch Konzentration aller technischen Kräfte und Fähigkeiten auf drei oder vier kunstgewerbliche Zweige obenan: auf die Holzschnitzerei (Bern und Interlaken), auf emailirte Fayancen (Bern, Genf und Heim-

berg bei Thun), eine Spezialität der Weltausstellung, die stark gekauft wurde, auf Uhren- und Schmuckfabrikation und auf die Spitzenindustrie. Die Neuchâtelcr Uhren entbehren noch jedes Formen- oder ornamentalen Reizes. Die Genfer Fabrikanten stehen ganz unter französischem Einfluß; sie bringen vortreffliche Limousiner Emaills zu Wege, produziren aber im Ganzen mehr Künsteleien und Spielereien als wirkliche Kunstwerke. Ein Genfer Juwelier hatte ein Medaillon ausgestellt, welches die Gestalt eines goldenen, mit Brillanten besetzten Käfers hatte. Auf einen Druck hoben sich die roth-emaillirten Flügel, und darunter sah man eine Uhr, die nicht größer als ein deutsches Zwanzigpennigstück war. Auch die Schweiz wirkte vornehmlich durch ein verständiges Arrangement. Jeder Industriezweig occupirte einen geschlossenen Saal mit einheitlicher, seinem Charakter angepaßter Dekoration.

Die russische Ausstellung war unter dem Einfluß der politischen Verhältnisse so lüdenhaft ausgefallen, daß man sich eigentlich nur über die Gold- und Silberwaarenindustrie, über die nationale Leinensiederei in Blau und Roth und über die Malachitarbeiten ein Urtheil bilden konnte. Für letztere ist, wenngleich der Malachit zu Broschen, Ohrgehängen und Ringen verarbeitet wird, noch immer keine künstlerische Form gefunden. Man sucht die großen Flächen besonders bei Kaminen und Schränken, durch Bronze und farbige Malereien zu beleben; aber im Ganzen wirkt das Material nur durch seine Masse. Sowcit die Gold- und Silberwaarenindustrie nicht unter französischer Herrschaft steht, bewegt sie sich theils in russisch-byzantinischen Motiven, theils in einem frischen Naturalismus, der zwar häufig alle Dämme durchbricht, aber auch ebenso häufig originelle Früchte zeitigt. Adler in Petersburg und Slesnikoff und Sohn haben ganz vorzügliche Leistungen von Emailirungen auf Gold und Silber aufzuweisen, und Ersterer brillirt auch mit zierlichen Schmuckstücken, welche Fliegen, Schmetterlinge und Blumen mit einem großen Aufwande von Perlen, Edelsteinen und farbigem Goldmosaik imitiren. — Ein goldenes Tablet in ziemlich grobem Flechtwerk, auf welchem eine silberne Serviette mit eingravirtem Leinwandmuster liegt und das zur Aufnahme von Gebäck bestimmt ist, sei als Curiosum erwähnt.

Aus der Industrie der nordischen Länder verdienen nur die zierlichen Silberfilligrane Norwegens, die erfolgreich mit denen von Christesen in Kopenhagen rivalisiren und schwedische Fayencen und Porzellane, besonders die von Koerstrand erwähnt zu werden. Christesen hat seiner Fabrikation insofern eine größere Ausdehnung gegeben und ihr neues und frisches Leben zugeführt, als er sich auf die Imitation altnordischer Schmuckstücken mit großem Glück gelegt hat, für deren edle und reine Formen ihm das nordische Museum in Kopenhagen aus den Gräberfunden zahlreiche Vorbilder liefert.

Der Orient, der in Wien eine so glänzende Rolle spielte, hatte dieselbe in Paris schon ausgespielt. Die Türkei war selbstverständlich gar nicht vertreten, und was die übrigen Länder ausgestellt war, mit Ausnahme der Teppiche Persiens, kaum ein Schatten von dem, was in Wien zu sehen war. Seitdem die Pariser Quincailerie die Fabrikation tunesischer und marokkanischer Waaren in die Hand genommen hat, ist auch das echt Importirte im Preise gesunken, weil Niemand, der nicht vollkommener Sachkennner ist, mehr die echte Waare von dem Pariser Schwindelprodukt, das kaum den Transport in die Heimath verträgt, unterscheiden kann.

Japan's Industrie feierte einen so großen Triumph, daß alles Orientalische im weiteren Sinne daneben verschwand. Nichts konnte interessanter sein, als ein Ver-

gleich des japanesischen Kunstgewerbes mit dem des Nachbarlandes, welches seine Erzeugnisse in tempelartigen Glashäusern mit reich geschnitten und grell bemalten und vergoldeten Schnabelbüchern ausgestellt hatte, während Japan sich mit schmucklosen, schwarz angestrichenen Bitrinen begnügte.

Die chinesische Industrie verhält sich zur japanischen ungefähr, wie die altägyptische Skulptur zur hellenischen. Dort das unerschütterliche Festhalten an der Tradition, an dem überkommenen Kanon, hier gleichfalls die Ehrfurcht vor der Tradition, aber doch eine freie Bewegung innerhalb derselben, eine konsequente Fort- und Ausbildung innerhalb der überlieferten Prinzipien auf Grund eines emsigen, unbefangenen, an keinen Kanon gebundenen Naturstudiums. In dem pitanten Kontrast zwischen der absoluten Regellosigkeit und Ungebundenheit der tectonischen Form, des Geräths, des



Japanische Schüssel. Porzellanmalerei.

Gefäßes einerseits und dem fröhlichen, naiven Naturalismus in der Ornamentik andererseits liegt der Hauptreiz der Erzeugnisse des japanischen Kunstgewerbes. Erst in zweiter Linie kommt die hohe technische Vollendung hinzu, die namentlich in der Bronzetechnik selbst die ersten französischen Industriellen verblüfft und sie vergeblich alle ihre Verstandeskraft anspannen ließ, um hinter die Geheimnisse der japanischen Technik, besonders hinter die wunderbare Art, mit der sie die Metalle färben, zu kommen. Der japanische Farbensinn ist schon zur Genüge gefeiert worden, so daß es ausreicht, zu konstatieren, daß er immer neue, reizvollere Kombinationen findet, die uns trotz ihrer Viarrierie immer wieder zur Bewunderung zwingen. Es wird gefordert, daß die berühmten Lackarbeiten nicht veralten, indem man sie immer farbiger gestaltet. Um die Wirkung des Goldes und des Silbers noch durch einen Mittelton zu erhöhen, bedient man sich außer der stark aufgetragenen Malereien noch der Perlmutterincrustation. Mit Ihren Leistungen haben sich übrigens auch die Ansprüche der Japaner gesteigert. Ein Paar schwarzbraune Bronzeschalen mit feiner Silberintarsia, die freilich eine ganze Landschaft darstellt, kostete 6500 Francs. und eine etwa 6 Fuß hohe Bronzevase,

die mit dem wundervollsten Mankewerk, mit fein ausgearbeiteten Blumen und Bäumen, die einen förmlichen Wald bilden, decorirt ist, kostete 10,000 Francs.

Mit kluger Vorsicht haben die Japaner den einen Zweig ihres Kunsthandwerkes, in welchem die Chinesen ihnen noch überlegen sind, fast ganz von der Ausstellung ausgeschlossen, die Elfenbeinschnitzerei. Auf diesem Gebiete herrscht in China noch ein reges Leben, das sich zwar mehr innerhalb der technischen Fertigkeit als in geschmackvoller und freier Formengebung äußert, aber welches die Chinesen befähigt, darin mit den Indiern zu wetteifern.

Die japanische Industrie kann, um auch diese praktische Seite mit einigen Worten zu berühren, nur insofern für die europäische lehrreich sein, als sie uns von Neuem zeigt, wie nur ein frisches, unmittelbares Naturstudium die stete Quelle neuer Formenbildung, der ständige Erwecker und Beleber des Farbensinns, das Vehikel zu einer



Tasse und Trefselgefäß von japanischen Porzellan.

ununterbrochenen Renaissance ist. Japanische Möbel und Porzellane bis zur Täuschung zu kopiren, wie es z. B. einige holländische Firmen, wenn auch mit anerkannter Fertigkeit, thun, wäre Thorheit und würde schließlich zu sicherem Ruin führen. Die geläufigste Formensprache unserer Kunstindustrie, die sogenannte Renaissance, hat ihren Kreislauf längst beendet, hat sich so gründlich ausgelebt, daß für eine neue Renaissance längst der Platz vorhanden ist. Japan zeigt uns die Wege, diesen Platz auszufüllen.

Nächst dem ostasiatischen Insellande hat Indien die hervorragendste Rolle gespielt, Dank einem zufälligen Umstande, ohne den wir nicht Gelegenheit gehabt hätten, alle Arten indischer, aus uralten Traditionen fußender Kunstübung in auserlesenen Beispielen zu lehrreichen Vergleichen beisammen zu sehen, bevor diese Zweige des Kunsthandwerkes ihrem gänzlichen Verfall entgegen gehen. Denn eine ganze Anzahl der kostbaren Geschenke, welche dem Prinzen von Wales während seiner Reise in Indien von den Rajasfürsten und Städten dargebracht wurden, trägt schon in bedeutlichem Grade das Cachet des europäischen Geschmacks. Man möchte wünschen, daß in diesen Fällen nur Concessionen an die Neigung und Gewohnheiten des europäischen Prinzen

gemacht worden sind. Aber am Ende wird doch der massenhafte Import englischer Duzendwaaren, welchem der Export alter Schätze gegenüber steht, die heimische Kunstübung gefährden.

Eine ausführliche Würdigung auch nur der schönsten, alten Objekte, der herrlichen gold- und silbertauschirten Waffen, der Emailarbeiten, der Kupfer- und Zinugefäße mit eingehämmerten Gold- und Silberornamenten, der kostbaren Goldstickereien auf Sammet und feinste Gewebe würde einen besondern Artikel beanspruchen. Ich kann umso mehr darauf verzichten, als die Leser der Zeitschrift eine sehr instruktive Schilderung der indischen Metall- und Schmuckarbeiten, welche auch in der Sammlung des Prinzen von Wales das Gros bilden, aus der Feder Jacob von Falke's im vorigen Jahrgang gelesen haben. — Jedenfalls hat diese Ausstellung und die japanische unter allen übrigen einer historisch kritischen Betrachtung des Kunstgewerbes den meisten und wichtigsten Stoff zugeführt.

Wolff Hofenber.

Die Neven'sche Gemäldesammlung in Köln.



iederum hat die Heimat der alt kölnischen Malerschule, eines Meister Wilhelms und eines Stephan Vechner, eine ihrer schönsten ältern Privatgalerien eingeblüht: die besonders an Niederländern reiche Gemäldesammlung des im Oktober 1878 verstorbenen Herrn Matthias Neven ist in der dritten Märzwoche versteigert worden und die einzelnen Bilder sind, einer Reihe Verlen gleich, deren Band gelöst war, im Bezugsloos sich nach allen Seiten zu zerstreuen. Seit den ersten Decennien unseres Jahrhunderts, wo die Gebrüder Voisseret es sich zur Aufgabe machten, die „beweglichen“, dem Halbknuel der Klöster, Kapellen und Kirchen entziffenen Heiligenbilder vor dem drohenden Verderben zu wahren, bis ihr Sammelloos erwachte und das anfängliche Kunstloos zur wohlgeordneten Galerie umgestaltete, ist die Vertriebe für Gemälde in Köln heimisch. Es gab eine Zeit, in der Professor Springer in seinem „Handbuche der Kunstgeschichte“ auf die Galerien der Herren Weyer, Ruhl und Neven hinwies, in welcher der „Deutsche Bilderhaal“ einzelne Gemälde aus diesen reichen Schätzen hervorhebt und nuzer im „Deutschen Kunstblatte“ die Sammlung Weyer bes racht, in der endlich kein Wert über Mensing ohne die Aufzählung der Kölner Privatmalmungen vollständig war, — aber das Alles sind tempi passati. Mit den sechziger Jahren fing der Tod an, unter den alternden Besitzern seine Ernte zu halten und eine Kothion folgte bald der andern. 1862 begann die Zerstreung mit der besonders an Werken der alt kölnischen Schule reichen Galerie Weyer, deren Beihälte seinen Namen in die Welt trugen und behielten; ein kleiner Bruchtheil des Besten blieb in Köln selbst. Der Gutbesitzer Glabe von Voichaven kaufte Meister Wilhelm's berühmte „Heilige Veronica mit dem Schweißhute“, der Banquier Karl Stein den „Heiligen Petrus“ Hubert van Eyck's, ein Wunderwert in der seinen Ausföhrung der Inseln wie des landschaftlichen Hintergrundes, die Londoner Nationalgalerie Hans Wemling's „Madonna mit dem Kinde, dem Donator und dem heiligen Georg“. Der Sammler Ruhl wählte für seine Galerie ein „Holländisches Familienbild“ von Quirin Breckelenamp, das „Tischgebet“ und eine roth-gelbedeute „Sibylle“ von Abraham Janssens. Rubens' eini im Besitze der Familie Jabadach befindliche „Madonna mit dem Christusknaben“ ward für das Kölner Museum erworben, Kart van der Meer's „Kanal bei Montenschein“ und ein „Kinderporträt“ von Gelderdy Gorgius ging in die Neven'sche Galerie, eine von Werner Rembrandt zugeschriebene „Wahrsagerin“ an Herrn Zuerment über, von dem Herr Neven sie später als Arbeit von Victors kaufte

In demselben Jahre kam die ebenso berühmte L'Yverberg'sche Sammlung unter den Hammer. Das Kölner Museum erwarb aus derselben direct den „Altar vom heiligen Kreuz“, 1864 die sogenannte „L'Yverberg'sche Passion“, und erhielt 1865 durch Vermächtniß des Bauquiers Carl Stein das dritte dazu gehörige Bild, den „St. Themasaltar“ zum Geschenk. Die schöne Oriskaltstizze zu Rubens' „Heiliger Familie“ in Turin kam an Herrn Oppenheim in Frankfurt a. M., dessen Kunstfreunde niemals verfehlten, sich bei den Kölner Auktionen einzufinden und selten mit leeren Händen heimkehrten.

Die Auktionen Eisingh 1865 und Engels 1867 waren die nächsten. Auch von diesen fand manches gute Bild eine neue Heimat in den andern Sammlungen der Stadt. Einzelne ältere Gemälde mußten sich freilich bei genauerer Prüfung einen Namenswechsel gefallen lassen; die von Herrn Engels Hans Memling zugeschriebene „Madonna mit dem Kinde“, welches eine Weintraube hält, ward von Herrn Neven der Margaretha van Eyck zugewiesen.

Im Frühjahr 1876 sollte eine weitere hervorragende Sammlung aufgelöst werden. Es war die Kuhl'sche, deren Ruf sich dem der Wever'schen und dem der L'Yverberg'schen würdig zur Seite stellen konnte, umsonst, da es bekannt war, daß dieser durchaus zuverlässige Kunstfreund nur tadellos leistungswürdige Sachen anzukaufen pflegte. Drei kleine in einem Rahmen vereinte Memling's: der „Heilige Hieronymus“, der „Heilige Gregorius“ und der „Heilige Michael“, und ein „Heiliger Christoph“ aus der Galerie König Wilhelm's II. von Holland hatten ihren Platz in der Kunstgeschichte, aber die Palme gebührte der „Verklärung Mariä“ Meister Wilhelm's von Köln, welche nach hartem Stränge von Herrn Neven in Leipzig für 9030 Mark erzwungen ward. Dieses in seiner Art einzige, unbetritten authentische Bild hat während Jahrhunderten den Altar der jetzt zerstörten Johanneskapelle zu Köln geschmückt, bis die Revolutionstürme es zu einem Trödler nach Frankfurt a. M. verschlugen, bei dem Herr Neven es entdeckte, erkannte und für den Spottpreis von dreißig Thalern voll stolzer Vertriebung seiner Galerie einverleibte. Viele seiner Niederländer nahmen bald bei Smith im „Catalogue raisonné“, bald bei Charles Blanc in den „Trésors de la curiosité“, bald bei Burger in den „Musées de la Hollande“, oder dem „Annuaire des Artistes“ Ehrenstellen ein, fast Alle entbannten aufgeschönten Sammlungen von gutem Klange. Salomon Reinke's „Jesus treibt die Verkäufer aus dem Tempel“, — jetzt im Kölner Museum, — eine „Holländische Winterlandschaft“ Kart van der Meer's, zwei Genrestücker von Teniers dem Jüngeren, „Holländisches Interieur“ und die „Spinnerin“, eine „Marine“ Willem van de Velde's und eine von Jan Wynants und Jan Lingelbach gemeinsam geschaffene Rückkehr von der Jagd“ gehörten zu den Prachtstücken. Auch die mittelalterlichen Kleinstücke waren durch Eisenbein- und Burkanne-, Gold- und Silberarbeiten gut vertreten. Das Inkunum einer reich-ornamentirten Fibula kam für 6165 Mark an Herrn von Rothschild nach Paris, denselben, welcher 1877 die berühmte Gemälderkerle van Veen in Amsterdam en bloc an sich brachte, um sie dann leider zum Theil wieder zu veräußern.

Die kunsthistorische Ausstellung des Sommers 1876 vereinte noch einmal die Rubera der gesplitterten ältern Sammlungen in ihrer Eigenschaft als Bestandtheile jüngerer in der Bildung begriffener Genossen. Sowohl Meister Wilhelm's „Verklärung Mariä“, als auch seine „Heilige Veronica mit dem Schweigstuche“, hatten sich neben Hubert van Eyck's „Heiligem Petrus“ und Jan van Eyck's „Christus als Salvator Mundi“ eingefunden. Die Neven'sche Galerie hatte vorzüglich ihren Beitrag an Niederländern gestellt; sie stellte zum letzten Male unter dem Namen dieses kunstsinigen Besitzers vor die Öffentlichkeit treten, denn derselbe starb schon am 8. October 1878.

Während mehr als eines halben Menschenlebens hatte Herr Neven seiner Neigung huldigen können, und der Kaufmann hatte dem Sammler helfend zur Seite gestanden. Geschäftsreisen nach Belgien und Holland hatten ihn bei seinen Erwerbungen wesentlichen Vorschub geleistet. Als das Alter kam und er als Wittwer sein großes Haus allein bewohnte, begann er nach und nach seinen Gemälden nicht nur das ganze Erbguth, soweit es nicht vom Geschäft in Anspruch genommen war, sondern auch die ebere Etage einzuräumen, wo ein Saal mit Fenstern nach beiden Seiten die Hauptstücke umfaßte. Tagweilen gruppirten sich alle

Kürnismöbel, Renaissance, Louis XIV., Louis XV. und Louis XVI., große Tische mit eingelegten Platten und geschweiften Füßen, weitbauchige Kommoden mit Messingbeschlägen und alterthümliche hochlehnige Sessel; tiefe Schränke enthielten Hunderte von jenen lieblichen Schächerförmern à la Watteau in Porzellan und Biscuit, welche einst der Stolz der Manufaktur von Berlin, Höchst und Frankenthal, Fürstentum, Grevenburg und Brüssel waren, auch vieux Sèvres, vieux Berlin und einige Prachtvasen befanden sich darunter.

Die Galerie umfaßte etwa 250 Gemälde von den besten Meistern der altdeutschen, besonders aber der blamischen und der holländischen Schule, welche theilweise zu deren hervorragendsten und erigentlichsten, von Smith in seinem „Catalogue raisonné“ angeführten Werken zählten. Der Geldwerth derselben belief sich, wie der Erfolg der Auktion bewies, auf die stattliche Summe von 300,000 Mark. Mehrere mittelmäßige und zweifelhafte Bilder erzielten hohe Preise, Anderes dagegen von hehem Werth ging verhältnißmäßig billig weg. Der Katalog ließ in kritischer Hinsicht viel zu wünschen übrig. Wir wüßten uns auf die Hervorhebung des Besten beschränken. Unter den alten Werken befand sich die schon genannte, Margaretha van Grof zugewiesene „Madonna mit dem Kinde“, eine zweite überaus anmuthige „Jungfrau mit dem Kinde“ von Rubens und die von Professor Springer angeführte „Madonna mit dem Aposteln“ von Jheraf van Mecken, sowie die „Madonna mit dem Dipselsant“ von einem unbekanntem Nürnberger Meister aus der fürstlich Wallerstein'schen Sammlung. Im großen Saale bedeckten fünf Gemälde von kolossalen Dimensionen die ganze obere Hälfte der langen Wand. Eine riesige, von Smith IV, 406 angeführte „Marie“ Ludolf Bathuizen's, deren Stammvater bis 1771, in die Sammlung Braamcamp zu verfolgen ist, hing zwischen zwei nicht minder stattlichen Genossen, dem „Jungen Jäger“ von Jan Baptist Weenix und der „Vorbereitung zum Spazierritte“ von Genzales Coques. Zu einer andern, mehr genreartigen Schöpfung des Genzales Coques, dem „Schuhmacher“, hat vielleicht ein heute vergebener Roman Veranlassung gegeben; denn sowohl der auf den Knien liegende, durchaus nicht handwerkemäßig aussehende Schuhmacher als auch die junge Dame ohne Pantoffel im Vordergrunde sehen wunderbar besangen aus, und das Hündchen scheint in dem fremden Eindringling erkannt einen alten Bekannten zu wittern; auch von den vier Personen des Hintergrundes läßt einer der Kavaliere den Blick forschend auf dem jungen Mädchen ruhen. Das Bild ward um 2000 Mark zugeschlagen. Jan Weenix war durch ein mit seinem Namen und dem Datum 1712 bezeichnetes „Stilleben“ vertreten, todtes Geflügel, dessen hervorragendstes, ein an einem Fuße aufgehängtes Hahnhuhn, in der Wiedergabe des Gefieders an Rembrandt's „Kuaie mit der Rohrdommel“ in der Dresdener Galerie erinnert; dieses Bild ging erst zu 2350 Mark weg. Ein zweiter zu 2000 Mark verkaufter, 1656 gezeichneter Jan Weenix bildete ein Pendant zu dem „Jungen Jäger“ seines Oheims; es zeigt einen Knecht, welchem der von einem gesledten Wachtelhunde festig angebellte Diener einen Brief überreicht, während ein auf der Steinbrüstung lauerndes Aeschen sich eine glutrotte Granate trefflich mundet läßt; zur Rechten blickt man auf den belebten Hafendamm und das Meer.

Von Franz Hals, dem frühlichen Gatten der deren Violeth, waren Herrn Neuen zwei besonders glückliche Acquisitionen gelungen: eine in der feinsten Manier des Haarlemer Meisters ausgeführte „Musizierende Gesellschaft“ und eine Variation des bekannten, mit deren Pinselstrichen sich und fest gemalten „Lachenden Knaben“; auf Beiden steht das Monogramm Franz Hals' des Ältern. Die Kape ist die einzige Schwäche des erstgenannten Bildes, dessen überraschend schöne Kenserbirung es bis zu 12000 Mark emportrieb. Der „Lachende Knabe“, ein echt holländischer Straßenjunge, mag sein Pöschchen, den Gegenstand seines Entzückens, eben erst in der Kirneshölde erstanden haben, er strahlt vor Wonne. Da der alte Herr das kleine ovale, auf Holz gemalte Bildchen besonders hoch hielt und ihm einen Maß in seinem Speiseaale angewiesen hatte, würde der Preis von 5000 Mark, um den es wegging, ihm gewiß mit innerer Befriedigung erfüllt haben. Die Freiherrlich Dypsenheim'sche Galerie in Köln umfaßt zwei weitere „Lacher“ von Franz Hals, Pendants. Eine „Arthliche Persammlung“, F. Hals 1653 gezeichnet, und ein Kengert von demselben, erreichten mit Recht nicht die gleiche Höhe.

Jan Steen's geschätzten Namen finden wir auf nicht weniger als drei Bildern, von denen jedes einzelne in anderer Weise festsetzt. „Stratonice und Antiochus“ nennt der Verkaufskatalog das größte darunter, „Adonia und Tamara“ nannte es der alte Besitzer selbst, er hatte es wohl unter diesem Titel erworben. Das „Wohlgepflegte Kind“ ist ein humoristisch gelungenes Werk Steen's: drei hübsche, doch vor Vergnügen strahlende Kinder sind ganz in die Pflege des Küchchens vertieft, das sich vergeblich gegen die plötzlich erwachte Zärtlichkeit sträubt. Das köstliche Bild läßt sich im Haag bis zum Jahre 1743 zurückverfolgen und gehörte zuletzt der 1861 aufgelösten Sammlung Huthwaller an; Smith erwähnt es Band IV, 68. Der dritte Jan Steen, ein „Interieur“, stellt den Meister selbst in nachlässiger Haltung dar, der hinter ihm stehende Diener füllt ihm eben das bereitwillig hingehaltene Glas, die im Vordergrund sitzende, in zart gelbliche und zart rosa Seide gekleidete Margaretha van Goyen, eine anmuthige Frauengestalt, spielt ihm etwas auf der Mandoline vor. „Stratonice und Antiochus“ ward, wiebegehr, erst zu 9900, das „Wohlgepflegte Kind“ zu 3950 und das „Interieur“ zu 5600 Mark zugeschlagen.

Maas van Nabe, der dritte Humorist im Saale, war durch eine große „Dorfsirneß“, eine der Hauptstücke der Sammlung, glänzend vertreten. Es war dasselbe oft behandelte Thema weder in neuer Weise, noch von einem andern Standpunkte als gewöhnlich aufgefaßt, nur trug die gute Erhaltung und der schöne lichte Ton, welcher die siebzig, auf einem Spielraume von 81 cm. Breite bei 52 cm. Höhe vereinten Gestalten klar und deutlich erkennen ließ, wesentlich zu dem erzielten Preise, 14550 Mark, bei. Ein zweiter Nabe von 1640, „Halt vor der Herberge“ ging zu 2000, ein „Vankelfänger“ aus der ehemaligen Reuchleff-Bescheredts'schen Sammlung zu 2350 Mark weg. Adrian van Nabe's „Bouffon de tabac“, eine sich gegen den rohen Scherz ihres Mannes, der ihr den Qualm seiner Pfeife in's Gesicht zu blasen droht, vertheidigende Dorfschöne, erreichte 2000 Mark. Von David Teniers dem Jüngeren, einem besondern Lieblinge des verstorbenen Besitzers, fanden sich ein „Dorffest zu Ehren der Milkmägin“ und zwei „Wirthshauscenen“ vor; sie wurden mit 7900, 2000 und 1850 Mark bezahlt.

Wahrhaft erquicklich wirkten nach dem Verlechte mit diesen derben Trintern und Rauchern zwei allertiesthe zusammengehörige Konversationsstücke aus der besten Zeit Preterlentamp's. Die beiden Stücke bildeten Glanzpunkte der 1851 aufgelösten von Zaccghem'schen Galerie in Brüssel, erhoben sich aber nicht über 2100 Mark pro Stück. Ein „Dreiwönigfest“ Dietrich's fand einen Bewerber für 1950 Mark.

Unter den Architekturstücken überragten zwei Arbeiten Neefs des Älteren und Neefs des Jüngeren alle Genossen; sie stellten Beide „das Innere eines Domes“ dar und wurden mit 3000 und mit 2400 Mark bezahlt. Wiebegehrte Perlen gab es auch unter den Landschaften. Der zarte und doch kräftige Baumschlag einer mit den Initialen Kar van der Meer's versehenen „Umgebung von Haarlem“ bei Abendbeleuchtung im Frühjahr war mit 11750 Mark laum auf seinen vollen Werth geschätzt. Eine von A. Pynacker 1670 geschaffene, duftüberhauchte, von Nicolaus Bergghem mit Heerden besetzte „Berglandschaft“ blieb auf 3600 Mark stehen, eine „Landschaft mit Thierstaffage“ von Cornelis Huybman's sogar auf 2000. Ein jetzt Salomon Ruyssdael zugeschriebenes Bild: „Jugendreiner Kanal mit Schiffschuhläufern“, welches der verstorbene Besitzer auf der historischen Ausstellung 1876 als Albert Cuyp angegeben hatte, zeigt den stumpfen Thurm von Leuwarden als Mittelpunkt des Städtchens am Meer. Und nun zum Porträt! Zeit und Raum drängen gebieterisch, obgleich noch so manches Bild der Beachtung würdig wäre. Da lockt zunächst ein Frauenbildniß von wunderbarer Anmuth, ein Werk des genialen Karl Fabritius. Ein düstiger Schleier umhüllt das jugendliche Haupt und dämpft das helle Roth des Phantasiengewandes, denn der Schleiher selbst ist wohl nur eine Laune für die Besiegerin der kostbaren Perlen an Ohr und Naden. Selbst ohne die Seltenheit von Fabritius' Schöpfungen hätte der Preis von 4200 Mark für das harmonisch schöne Porträt wohl laum befremdet; schade, daß man nicht weiß, wen es darstellt. Das Bild eines „jungen Edelmanns“ von ernstem, profaischem Ausdruck der Bäume, der als Arbeit Thomas de Keyser's zu 2900 Mark wegging, hätte uns

weit weniger zugeſagt. In dem Porträt eines „holländiſchen Edelmannes“ von Willem van Nieziſ erkannten wir mit Erſtaunen das „Porträt des Admirals Waſſenaer, ſein Teſtament ſchreibend“ von Pieter van ſtingelandt, wie Herr Neven dieſes 50 cm. hohe, 41 cm. breite Bildchen auf Holz nannte. Es ſtellt einen blonden behäbigen Herrn von angenehmer Geſichtsbildung und ariſtoſokratiſcher Haltung dar; ein vorn offener rothſchöner Schlafrock umhüllt die vor der Zeit zur Fülle neigende Geſtalt, dem vollen Rinnle dient ein lächelnd wiedergegebenes Spitzenjabot zur Folie; er ſcheint in Nachdenken verfunken zu ſein und ſißt den rechten Arm auf den mit Pergamentrollen und Aktenbüchern bedeckten Tiſch. Als ſtingelandt kam das Bild in die Sammlung, als Willem van Nieziſ geht es wieder in die Welt hinaus; wer weiß, unter welchem Namen wir ihm dereiſt in einer dritten Sammlung begegnen werden. Gleichviel, es iſt ein Meiſterwert der Kleinmalerei, das ſeine 2050 Mark reichlich werth war. Das mit dem Jugendmonogramm Rembrandt's und der Jahreszahl 1632 (?) bezeichnete Bildchen einer älteren Dame wurde um 3300 Mark von Herrn V. Zuernend in Aachen erworben. Daß hiſtoriſch intereſſante Perſönlichkeiten im Alltagsleben herzlich langweilig dreinſchauen können, bewies der Hinblick auf Terburg's Porträt in ganzer Figur von Hugo Oretius und ſeiner Gemahlin; der Mann hat das Monogramm des Meiſters mitbekommen, bei dem Bilde der Frau fehlt es; das Ehepaar ward ungetrennt für 2950 Mark fortgegeben. Ein „Familienporträt“ von Terburg, die Eltern mit drei Kindern, folgte zu 2710 Mark. Die italieniſche und die franzöſiſche Schule ergänzte die Niederländer durch zwei reizende Kinderbilder: eine gute alte Kopie nach Tizian's Töchterchen nach H. Strozzi und ein Original von Greuze. Das herzige lebenathmende Kindergeſichtchen mit den klaren Augen und den blenden Locken von Greuze beſaß ſein Avelsdiplom in Smith's. Band VIII: es entſtammt der 1795 zerſtreuten Sammlung Duclos Duffrenoy, der neue glückliche Beſitzer bezahlte es mit 3900 Mark.

Wien, Nizza und Paris hatten das Hauptſtückingent der Käufer für die Gemälde geſtellt. Die Perſonfiguren machten ſich die Kölner Sammler mit Lebhaftigkeit ſtreitig, ſie ſeuerten ſich gegenseitig ſo sehr an, daß einzelne jener zierlichen, täglich ſeltener werdenden Gruppen à la Watteau auf 500 bis 600 Mark ſtiegen. Die großen Sebröſen und eine reiche kreuzene Kammingarnitur Louis XIV. wurden von der Familie des Erblosers zurückgekauft.

H. B.

Kunſtliteratur.

Hans Holbein par Paul Mantz. Dessins et Gravures sous la direction de Edouard Lièvre. Paris, A. Quantin, 1879. Fol. 201 pp.

Holbein's berühmte Illustrationswerte, die Bilder des Alten Testaments und die Todesbilder, erschienen bekanntlich einst nicht in seiner Heimath, sondern in Frankreich, in Lyon, und in zahlreichen Auflagen mit lateinischem, französischem, englischem, italienischem, spanischem, niemals aber mit deutschem Texte. Daran ſißt man ſich erinnert, wenn man den reich illuſtrirten, ſeiner prächtigen Ausstattung wegen auch in dieſer Zeiſchrift bereits wiederholt mit Auszeichnung erwähnten Follioband von Herrn Paul Mantz über Holbein auſſchlägt. Ein ſolches Prachtwerk über einen unſerer großen großen Meiſter kann nur in Frankreich erſcheinen. Dennoch wird in Deutschland an illuſtrirter Literatur nicht weniger als in Frankreich conſumirt, aber das iſt immer die Waare von heute und geſtern, und zwar nicht bloß die deutſche, auch die anderer Länder, wenn ſie nur recht „modern“ iſt, wie Dort. Die Kreiße, welche das Alte und Echte verlangen, welche Dürer und Holbein auf ihrem Tiſche haben wollen, findet man in Paris, aber kaum bei uns.

Die zahlreichen großen und trefflichen Radirungen des Buches geben ſaß auſſchließlich Bilder und Zeichnungen des Baſeler Muſeums wieder, unter letzteren die ganzen Folgen der

Paffen und der Frauentraachten. Bearbeitet wurde nach den Braun'schen Photographien; selbst das Porträt des Erasmus, das nach der Unterschrift das Bild im Louvre wäre, ist nicht nach diesem, sondern nach der Photographie des Baseler Exemplares rabirt, wie die Schrift und der andere Hintergrund zeigen. Unter den Holzschnitten ist zwar nichts bisher Unpubliziertes, aber wir finden die vollständigen Serien der Zeichnungen zum Lobe der Wahrheit, des Todesalphabetes, der Todesbilder, der Bilder zum Alten Testament. Die Reihenfolge hätte bei den Illustrationen zum *Encomium Moriae*, wie bei den Todesbildern, nicht so willkürlich zu sein brauchen, und die vier Einleitungsbilder der letzteren hätten nicht vor die Bilder zum Alten Testament gestellt werden sollen. In vielen anderen Fällen aber, namentlich bei Reproduktion von Bücherholzschnitten, rührt das, was hier „nach Holbein“ gegeben ist, nicht von ihm her. Holzschnitte von Urs Graf, von Meißer J. B., wie das Baechanal, von Ambrosius Holbein, wie der Buchtitel mit den Hölleken und das Signet Froben's, sind aufgenommen. Von den oberen Randleisten und den *eul-de-lampe* ist sehr wenig, von den Initialen der einzelnen Kapitel keine einzige wirklich von Holbein; die Mehrzahl derselben ist einem Alphabete mit vorwiegend antiken Gegenständen von einem unbekanntem Baseler Zeichner entnommen (vgl. Weltmann II, S. 215). Aus Holbein's eigenen Erfindungen hätte sich eine weit schönere Auswahl treffen lassen. Aber der Herausgeber, dessen Kenntnisse vom Baseler Holzschnitt lediglich auf Ambroise Firmin Didot's „*Essai sur l'histoire de la peinture sur bois*“ geschöpft sind, während sogar Passavant's *Peintre-graveur* ihm unbekannt geblieben zu sein scheint, weiß nichts von den Ergebnissen der neueren deutschen Forschung, die Holbein von seinen Baseler Zeitgenossen unterscheiden gelernt hat.

Zu erwähnen bleibt noch, daß mehrere Holzschnitte und Glische's aus meinem Buche „*Holbein und seine Zeit*“ sind: die Baseler Orgelthüren, das Wappen mit den Landtsnachten in Bern in der Dolscheide in Bernburg („*musée de Bâle*“ lautet in diesen zwei Fällen irrtümlich die Unterschrift), der Karton mit Heinrich VIII. und seinem Vater, der *Catouf* zu einer Uhr, endlich ein männliches Bildniß, Zeichnung in Bern, früher in der Sammlung Zuermendt, von mir zuerst in der Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. IX publiziert, und da, so wie in meinem Holbein, in einem zarten grauen Ton gedruckt, wie ihn der schöne Holzschnitt von Paar verlangt, der in dem allzuschwarzen Druck bei Manx sehr verloren hat. Eine Quellenangabe hat Herr Manx bei diesen Abbildungen nicht für nöthig gehalten; bei der zuletzt genannten Zeichnung sagt er vielmehr andrücklich: „*nous reproduisons ce dessin*“, während er in einem andern Falle die Bemerkung: „*tiré de l'Art pour tous*“ nicht vergessen hat.

In den Abbildungen liegt jedoch der einzige Werth des Buches; der Text ist ohne Werth. In keinem Punkte bietet er etwas Neues oder bereichert er unsere Kenntniß von Holbein, ja er erfüllt nicht einmal die Aufgabe, auf Grund der bisherigen Literatur den Franzosen, denen Bücher in anderer Sprache freudig bleiben, von Holbein's Leben und Schaffen ein korrektes Bild zu gewähren. Der Hauptgrund ist, daß Herr Paul Manx selber zwar Englisch, aber nicht Deutsch kann. Hr. Wornum's Buch über Holbein hat er benutzt; er folgt demselben nur viel zu sehr; daß von meinem Buche eine englische Uebersetzung, allerdings noch nicht in Gestalt der zweiten Auflage, vorhanden ist, scheint ihm dagegen unbekannt geblieben zu sein. So ehrenvoll er daher auch mein Buch in der Einleitung erwähnt, so wenig kennt er es. Er hat es in der Hand gehabt, aber es blieb ihm unzugänglich, und die Resultate desselben kennt er nur mittelbar aus Wornum, ferner aus einem ausführlichen Berichte von Eugène Müny in der *Gazette des beaux-arts* vom 1569, endlich offenbar aus dem Privat-mittheilungen eines Deutsch versprechenden Freundes, der ihm eine kurze Uebersicht über das neue Material, das seit 1569 zu Tage getreten ist, vermittelt hat. Wahrscheinlich war dieser Freund ebenfalls Herr E. Müny, da, nach Angabe in dem Artikel über die Augsburger Galerie in Band XVI der *Gazette*, Herr Manx demselben Auszüge aus den neueren Forschungen über Holbein den Vater verdankte.

Kein Wunder, daß er bei so mangelhafter Andrißung zu dieser Arbeit zahlreiche Irrthümer, die seither längst widerlegt und berichtigt worden sind, wiederholt und dieselben durch

nene schiefe und irrige Behauptungen vermehrt. Durch die Unkenntnis des Deutschen, mit der natürlich die des Holländischen zusammenhängt, fehlte ihm zugleich die Fähigkeit, die wichtigsten Urkunden selbst zu verstehen, und die älteren Quellenschriften, van Maander und Sandrart, lesen zu können. An Stellen, wo diese hingehören, citirt er dann meist so späte Gewährsmänner, wie Baldinucci, de Piles, Descamps.

Für den ganz kurz gehaltenen Abschnitt über Hans Holbein den Älteren war der Verfasser durch den ihm mitgetheilten Auszug richtig über das heute bekannte Material orientirt worden, auch darüber, daß seit Enttarnung der Eigner'schen Fälschungen, Holbein dem Vater die früher für Jugendarbeiten des Sohnes gehaltenen Bilder zuzuschreiben seien. Nur das Porträt von 1513 beim Grafen Pandorovski erwähnt Manx, dessen Gewährsmann über dieses geschwiegen haben muß, noch, mit Berufung auf Wornum, als Arbeit Hans Holbein's des Jüngeren, aber mit der Bemerkung, es sei zweifelhaft, in meiner zweiten Auflage werde es nicht im Verzeichniß der Werke erwähnt, auch sei das Datum ein unwahrscheinliches. Aber gerade dieses Datum hätte ihn veranlassen sollen, in meinem Buche unter Hans Holbein dem Älteren nachzuschlagen, resp. nachzuschlagen zu lassen.

Unwesentlich ist, daß Herr Paul Manx das längst zurückgewiesene Wädchen wiederholt, die junge Frau bei der Predigt des Apostels des Paulus-Basilika in Augsburg stelle die Stifterin Beronika Wesser dar, während sie vielmehr, nach Inschrift, die heilige Ibbeka ist. Bei dem Sebastianaltar nimmt er die Vollendung im Jahre 1517 und die Bestellung für das Augsburger Katharinenkloster als gesichert an, indem er noch immer von den durch Eigner gefälschten Annalen dieses Klosters Gebrauch macht, während ich nach Auffindung der echten Annalen darzuthun, daß dieser Altar überhaupt nicht in ihnen vorkommt. Ganz unzutreffend ist die Behauptung, daß in der Behandlung das Mittelbild und die Flügel abweichen; und wenn daraufhin in letzteren die Hand des jüngeren Holbein vermuthet wird, so ist zu bemerken, daß selbstverständlich der Vater seine Söhne als Gehilfen verwendet hat, daß aber die Versuche, die Hand eines von ihnen in Schöpfungen des Vaters zu constatiren, ohne sichere Grundlage bleiben und daher zu ebenso müßigen Hypothesen führen, wie die Versuche, der Hand des jungen Raffael in Bildern seines Meisters Pietro Perugino nachzuspüren, auch abgesehen davon, daß 1515, als dies Werk entstand, der jüngere Hans Holbein bereits in Basel thätig war. Dem Verfasser war freilich dieses Datum noch unbekannt geblieben, das für eine Titelbordüre in Holzschnitt (Weltmann, Nr. 134), für die Tischplatte in Zürich und für die Randzeichnungen zum Lobe der Karrheit festgestellt worden ist. Somit kommt auch Herr Paul Manx auf letztere erst zu sprechen, nachdem er Holbein bis nach 1523 verfolgt hat, und auch sonst gruppiert er das künstlerische Material, das er chronologisch behandeln will, nicht sachgemäß, versetzt zum Beispiel in die Jahre zwischen 1528 und 1532, nach Holbein's erste Rückkehr von England, nicht bloß das Haus zum Tanz und die Trübsüßel, deren Entstehung damals wegen der kirchlichen Zustände gar nicht mehr möglich ist, sondern auch zahlreiche Entwürfe zu Glasbildern mit Heiligenfiguren, von denen das Gleiche gilt, und die außerdem bei ihrer Derbheit des Stils und ihren gedrungenen Proportionen augenscheinlich zu Holbein's frühesten Arbeiten gehören.

Die ärgste Blöße gibt sich Herr Paul Manx in seinem Urtheil über die gewaltige Passion in Basel, indem er „cotto tristo pinturo“ als „pasticho maladroito“ verwirft. Verleitet wurde er dazu durch Wornum, der aber, wie einst vor ihm Rumohr, wenigstens das Werk noch dem älteren Holbein lassen wollte. Wornum's Mißgriff erklärt sich aus dem Mangel an eingehendem Studium des Baseler Museums, mit dem er in einem einzigen Besuche von wenigen Stunden fertig geworden war. Für Herrn Paul Manx wäre auch ein solcher Grund keine Entschuldigung mehr, da jetzt die Braun'schen Photographien des Werkes vorhanden sind. Dieses verlangt allerdings, daß man sich sorgfältig mit ihm beschäftigt; es gewinnt nicht gleich auf den ersten Blick, weil man sich erst in seine auf einem dunklen Kirchraum mit Glasmalereien berechnete Farbenhaltung finden muß; Herrn Manx gelang das nicht, und so erklärte er das vorzüglich erhaltene Bild für „ungeschildert modernisirt oder ganz überarbeitet“. Wer dasselbe wirklich studirt, findet es immer interessanter, weil es klarer als irgend ein

anderes zeigt, wie Holbein sich aus dem traditionellen Stil herausarbeitet, Einflüsse, wie diejenigen Mantegna's aufnimmt, aber sie zugleich völlig in seinen eigenen Stil überträgt und in der Vichtwirkung die höchsten Experimente macht.

Da Herr Manx die umfangreiche neuere Literatur über die beiden Exemplare der Meyer'schen Madonna nicht lesen konnte, ist es erklärlich, daß er nicht zu dem Schlusse gekommen, der seit 1871 für alle wissenschaftlich Präzenden und Urtheilenden unabwieslich geworden, sondern das Dresden'er Bild immer noch als eine Wiederholung durch Holbein selbst gelten lassen will.

Seine Unwissenheit über die Dinge, die er behandelt, verräth Herr Manx bei Gelegenheit der Bildnisse des Erasmus. Das Wenigste ist noch, daß er einzelne Daten nicht weiß, wie die von Herman Grimm nachgewiesene Thatsache, daß More's Antwort, die auf den angehängten Besuch Holbein's Bezug hat, schon aus dem December 1521 (nicht 1522) herrührt, daß ferner das gesicherte Entstehungsjahr der Profilbildnisse des Erasmus im Louvre und in Basel 1523 ist (nicht 1524), der auf letzterem sichtbaren Schrift zufolge. Das mit dem gleichen Jahre und mit Holbein's Namen bezeichnete Porträt in Longford Castle will er auf Wornum's Autorität hin Holbein abschreiben und für das 1517 von Quintin Metsys gemalte Bildniß erklären. Meine Untersuchungen über die Erasmusbilder von Quintin Metsys und Holbein sind ihm auch jetzt noch unbekannt, obwohl im Jahre 1878 Herr Henry Hyman in Brüssel über deren Ergebnisse in französischer Sprache referirt hat. (Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie.) Das Porträt von Metsys ist zwar nicht im Original, wohl aber in einer Kopie zu Hampton Court nachweisbar, deren Seitenstück, das Bildniß des Petrus Aegidius, fälschlich als Erasmus von Holbein in der Galerie zu Antwerpen hängt, während das Original dieses Aegidius sich mit dem Holbein'schen Erasmus in Longford Castle zusammengefunden hat. Herr Manx, der keine Ahnung davon hat, wie es wirklich mit dem angeblichen Erasmus in Antwerpen steht, gibt sich nun Mühe, mit denselben fertig zu werden und kommt zu dem Schluß, daß er ein unvollendeter Holbein sei. Die späteren Erasmusbilder, die Originale von Holbein sind, das kleinere Rautbild in Basel, dann die Bilder mit dem offenen Bude in Turin und in Parma, letzteres 1530 bezeichnet, sowie die in dieser Zeitschrift (1874 B., Sp. 537 ff.) publicirten interessanten Briefe des Goelesius in Loven von 1531, aus denen hervorgeht, daß damals Erasmus in der That dem Maler nochmals gesehen, kennt Herr Manx nicht.

Zu den histerischen Mißgriffen des Verfassers gehört auch, daß er Holbein's Frau Elisabeth, vermittelte Schmid, mit einer Frau Elisabeth, Gattin des Malers Michel Schuman, identificirt, die am 1. August 1520 mit ihrem Gatten Holbein wegen einer Schuld verhaftet hat. War es denn undenkbar, daß damals in Basel zwei verschiedene Frauen den Taufnamen Elisabeth führten? Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß die Annahme nicht bloß unbegründet, sondern sogar nachweislich falsch ist. Schmid war nicht der Mädchenname der Frau Holbein, sondern, da ihr Sohn erster Ehe Franz Schmid hieß, der Name ihres stilleren Gatten, der also nicht Schuman geheissen haben kann. Auf dem Bildnisse der Frau mit den Kindern in Basel, erklärte Wornum, der aus Mißverständniß des Ausdrucks „Weib und Kind“ in dem Rathschreiben von 1532 Holbein durchaus nur Ein Kind zugesellen mochte, den Knaben für den Stiefsohn Franz Schmid, während er den damals schon ermittelten Sohn Philipp Holbein in dem jüngeren Kinde, das sichtlich ein Mädchen ist, sehen wollte. Herr Manx macht diese Irrthümer nach, obwohl jetzt durch die Forschungen von E. His constatirt ist, daß Holbein vier Kinder hatte, und daß der Knabe Philipp, das Mädchen die älteste Tochter Katharina ist, die sich schon 1515 verheirathete und also Ende 1525 oder Anfang 1529, als dies Bild entstand, ganz gut das Aussehen eines Kindes unter zwei Jahren haben konnte.

Holbein's Wiederanwesenheit in Basel nach der ersten Reise nach England ist am 29. August 1528 urkundlich constatirt. Mit Recht ist daher Herr Paul Manx der Ansicht, die Zeichnung zum Familienbilde des Sir Thomas More könne nicht später als 1528 entstanden sein, macht sich den Fall aber ohne Grund schwierig, indem er voraussetzt, daß auf

den Altersangaben über den einzelnen Personen sich eigentlich 1529 ergebe, und hilft sich nun dadurch, daß er die Namen und Zahlen für späteren Zusatz erklärt. Dieselben sind aber, wie ich nachgewiesen hatte, von More's eigener Hand, aus den Altersangaben läßt sich auch kein Datum entnehmen, da wir das Geburtsjahr keiner der dargestellten Personen genau kennen; vielmehr läßt sich erst aus der Zahl 50, die More aus diesem Platte, das er 1525 seinem Freunde Erasmus übersendete, neben seinem eigenen Kopf setzte, 1478 als sein Geburtsjahr folgern, über das sonst die Angaben schwanken. Hissler's Porträtzzeichnung in Windsor Castle mag in das Jahr 1527 fallen, daß sie aber von diesem datirt sei, wie Manx behauptet, ist nicht richtig; auf dem Platte selbst steht vielmehr nur italienisch, von späterer Hand, daß Hissler 1535 enthauptet worden.

Mit dem Holbein'schen Bilde, das im *Leuvre* fälschlich Thomas Morus benannt ist, beschäftigt sich Herr Manx mehrmals. Er verwirft diese Benennung, aber daß ich die richtige Benennung nachgewiesen, war ihm, obgleich Herr E. Müntz dieses Umstandes in der Gazette von 1869 Erwähnung gethan, erst am Schlusse des Buches bekannt geworden. Da nennt er dann im Verzeichniß der Gemälde dies Bild zum drittenmal als das Porträt eines unbekanntem Greises und setzt hinzu: „D'après M. Woltmann ce portrait serait celui de Sir Henry Wyatt“. Warum nur „serait?“ Weil der alte Herr, ein Staatsmann aus Heinrich's VII. Zeit und, wie ich dargethan, (I, S. 372), 1533 wahrscheinlich schon gestorben war, Herr Manx aber gerade dieses Bild für eine Transformation der Holbein'schen Malweise in seiner allerletzten Zeit charakteristisch findet.

Der Gewährte des Sir Thomas Wyatt aus dem berühmten großen Bilde in Longford Castle wäre, nach Manx, „pas mémo soupçonné“; ich hatte aber dargethan, daß derselbe höchst wahrscheinlich Wyatt's gelehrter Freund John Yeland sei. Gleich darauf bemerkt der Verfasser, daß kein Wert Holbein's von 1531 bekannt sei, und daß das Schweigen 1535 fortbauere. Aber von 1531 sind die bewundernswürthen beiden kleinen Rundbilder in der Ambraser Sammlung, von 1536 das Brustbild des Poyas, das der Verfasser in Paris selbst bei dem kürzlich verstorbenen M. de la Rossière hätte sehen können, und das reizende Miniaturbild des kleinen William Brandon zu Windsor datirt. Die Miniaturarbeiten bleiben aber vollständig unberücksichtigt, ebenso Holbein's Thätigkeit für den Holzschnitt in England und auch seine satirische Passion. Fällt damit die englische Zeit dürftiger, als nöthig wäre, aus, fehlt der Darstellung namentlich der eigentliche historische Hintergrund, so sind gleichzeitig auch die Hauptdaten für diese Zeit nicht immer richtig. Herr Manx behauptet, daß Holbein's Anstellung im Dienste des Königs erst mit dem 25. März 1538 beginne; von diesem Termin rührt allerdings die erste Notiz über Auszahlung seines Gehaltes her, doch nur deßhalb, weil die Hausabrechnungen der vorhergehenden Jahre bis zum Februar 1538 fehlen. Daß aber Holbein schon 1536 Hofmaler Heinrich's VIII. war, beweist ein aus diesem Jahre herrührender Brief Nicolas Bourbon's, der seinen Freund Hans, den „pictor regius“, grüßen läßt.

Von meinem Hande, daß Holbein im Jahre 1533 bei dem Einzuge der Anna Boleyn eine Festdekoration für den Stabthof entworfen, daß seine Skizze uns in dem Farnag der Weigel'schen Sammlung erhalten sei, wußte Herr Manx durch den Artikel der Gazette von 1869, auf den er sich beruft; er bemerkt aber dabei, es sei seltsam, daß dieses aus dem Cabinet Crozat stammende Blatt nicht in den Notizen Mariette's erwähnt sei; in meinem Buche V. II, S. 132 würde er indessen das Citat aus Mariette's Description du Cabinet Crozat gefunden haben. — Meine Ermittlung, daß der Vorname des Mr. Morett, den das Preddener Porträt darstellt, Hubert lautet, war Herrn Manx unbekannt geblieben; er macht daher diese Entdeckung nochmals auf eigene Hand und kündigt sie pemphaft an: „Dans tous les livres et mémo dans le catalogue du musée de Dresde (1862) le joaillier Morrett est appelé Thomas.“ Sogar das Citat aus dem Preddener Katalog ist unrichtig; in der Ausgabe von 1862 steht nur Morett, in der von 1876 ist der Vorname Hubert aufgenommen.

Schließlich stellt der Verfasser noch einen Katalog Holbein'scher Gemälde auf, in welchem



das Material, welches das von mir zusammengestellte Verzeichniß der Werke darbietet, zwar keine Bereicherung erfährt, in dem aber manche Unrichtigkeiten, auch in der Beschreibung vorkommen; so läßt er gleich auf dem ersten Bilde, das er nennt, den sogenannten „Ambassadeurs“ in Longford Castle, die Personen sitzen statt stehen. Unechte Bilder sind ausgenommen, wie die Margaretha Koper bei der Gräfin Delawarr und der Southwell im Louvre, beide Kopien, der Mann mit dem Buche im Louvre und das Porträt von 1527 in Dresden, beide niederländische Arbeiten. Echte Gemälde, oft selbst Hauptwerke, bleiben unerwähnt; so, abgesehen von manchen bereits erwähnten Fällen, das Abendmahl in Basel, die Altarstühle in Freiburg, die Bildnisse des Simon George in Frankfurt a. M., der Lady Rich in Puidwood Park, des Prinzen von Wales in Hannover, des Thomas Cromwell, 1566 bei Herrn Midgway in London; ferner das zarte kleine Frauenbildniß im Wiener Velebere, das Unger neuerdings so meisterhaft rabirt hat, das männliche Bildniß von 1541 ebenda, ja sogar der Herzog von Norfolk in Windsor Castle, eins von Holbein's hervorragendsten Meisterwerken, das wirklich einen Maßstab für seine letzte Zeit gewährt, endlich außer den Miniaturen auch sämtliche kleine Rundbilder auf Holz, mit ihnen der Melanchthon in Hannover, der Derich Born in München.

Wenn wir das Buch des Herrn Paul Mantz trotz der glänzenden Ausstattung nicht loben können, so wird ihn dafür die Bewunderung seiner Landsleute entschädigen. Auch die Gazette des beaux-arts hat in ihrem Januarheft einen höchst anerkennenden Bericht gebracht. Sie giebt dabei mehrere Illustrationen aus dem Buche selbst, darunter auch als Schlussvignette eine Probe aus den Handzeichnungen zur „Laus stultitiae“, nämlich das löstliche Thierbild zu den Worten: „Quid autem officiosius quam cum mutuum mali scabunt.“

Alofred Woltmann.

Heinrich Gärtner's Wandmalereien im Museum zu Leipzig.

Mit Abbildung.

In einer Korrespondenz der Chronik vom 27. Febr. wurde bereits mitgetheilt, daß das Leipziger Museum vor Kurzem in der malerischen Ausschmückung der Staufstufenzile eine neue, sehr reiche und künstlerisch bedeutende Zierde empfing. Es verdankt dieselbe, wie gleichfalls schon berichtet wurde, der Munificenz eines Leipziger Bürger's. Herr Stadtrath Alphons Dürr, dessen Verdienste um die Förderung und Verbreitung silboller Kunst auf buchhändlerischem Gebiet rühmlichst bekannt sind, ließ die Malereien auf seine Kosten durch Heinrich Gärtner ausführen und brachte damit einen Gedanken zur Verwirklichung, der schon für die architektonische Anlage der genannten Räume maßgebend war.

Der Künstler war in den vorhergehenden Jahren hauptsächlich mit ähnlichen Arbeiten beschäftigt gewesen und hatte den künstlerischen Charakter einer solchen Aufgabe gründlich kennen gelernt. Für Herrn von Lanna halte er, in dessen Willen bei Prag und Gmunden, umfangreiche Wandmalereien ausgeführt; dann war er an der malerischen Ausschmückung der Festhalle des neuen Dresdener Hoftheaters theilhaftig, und in der Reihe landschaftlicher Kompositionen, mit denen diese prächtigen Räume geziert sind, gehören die feinigsten anerkanntermaßen zu den vorzüglichsten.

Der Raum des Leipziger Museums, dessen Ausschmückung ihm übertragen wurde, zerfällt in vier Abtheilungen: einen großen oblongen Saal, dem sich an den Schmalseiten zwei kleinere anschließen, während sich die eine Längseite zwischen zwei mit breiten Bogen überspannten Pfeilern gegen eine Loggia öffnet. Den Hauptschmuck dieser Räume bildet ein Cyclus landschaftlicher Darstellungen, der in dem mittleren Saal am oberen Theil der Wände friesartig hinläuft, durch pilasterförmige Felder getheilt und durch ein Gefims gegen die unteren Wandflächen abgegränzt, die einfarbig und nur durch einfache Linien, der Gliederung des landschaftlichen Frieses entsprechend, in Felder getrennt, den ruhigen Hintergrund der in dem Raume

aufgestellten Skulpturwerke bilden. Das Ganze zeigt die Aufgabe einer monumentalen Decoration in vorzüglicher Weise gelöst. Die Landschaften sind im „historischen“ Sinne behandelt und wie es der unmittelbare Anschluß an die Architektur besonders nachdrücklich verlangt, mit entschiedener Betonung des zeichnerischen Elements, der Linien und Formen, die sich überall in klarer Bestimmtheit entwickeln, verbunden jedoch mit einem kraftvollen und überaus einbreitlich gemütheten Colorit. Ein reiches und breit entfaltetes Ornamentwerk umschließt die Bilder, so daß sie, wie es der decorative Zweck erheischte, nirgends in lächerlicher Selbständigkeit aus der Wandfläche herandretten. Den Skulpturwerken ist ihre volle Wirkung gesichert; die malerische Decoration des Raumes dient ihnen, ohne sich verdringlich geltend zu machen, nur als bedeutungsvolle Umrahmung. Dem Ornamentwerk, welches die Bilder einfaßt, schließen sich die Leisten, vollkommen im Charakter der Flächen-decoration gehaltenen Ornamente der Decke des Saales und der Keinen Gewölbe der anstoßenden Loggia harmonisch an.

Der landschaftliche Fries, wie die gesammte Decoration in Wachsfarben ausgeführt, schildert mit Beziehung auf die Bestimmung des Raumes die wichtigsten Schauplätze der geschichtlichen Entwicklung der Plastik: auf der nördlichen Langseite Agina, Athen, (s. den beiliegenden Stich von L. Schulz), Halikarnass, Paleriu, das römische Forum und Syrakus, auf den Schmalseiten Pisa, Florenz, Venedig- und Nürnberg und auf der südlichen Langseite, die nur für keine Darstellungen Raum bot, Berlin mit dem Denkmal des großen Kurfürsten, Kopenhagen mit dem Thorwaldsen-Museum, München mit der Bavaria und Dresden mit Schilling's Gruppe der „Nacht“ am Ausgang zur Brühl'schen Terrasse.

Sämmtliche Darstellungen, indem sie unter sich und mit den reichen umgebenden Ornamenten aufs Glückliche zusammenstimmen, erweisen sich als von einer klaren künstlerischen Empfindung, von einem reinen und sicheren Stilgefühl beherrscht. Durch das Ganze geht ein schöner Wohlklang in Formen und Farben, der an die besten Muster monumentaler Decoration erinnert.

I.

Notiz.

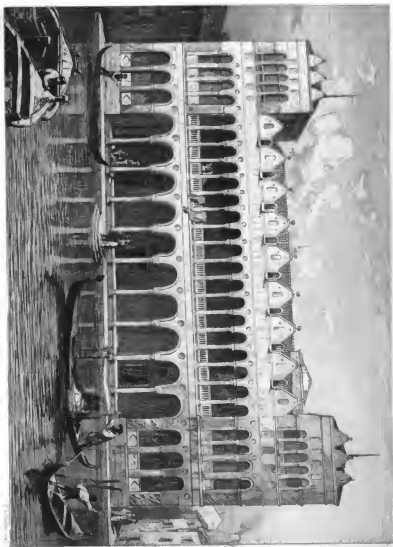
* Das Strandbild von G. Eilers, welches die Leser dem vorliegenden Hefte beigegeben finden, gehört zu einer Folge landschaftlicher Radirungen, in denen der Künstler die Küsten der Ostseeländer und der Insel Rügen zu schildern unternommen hat (Berlin, P. Scheller's Sort. Buchhandlung). Das Auge manches flüchtigeren Beschauers mag über die einfachen Linien der anspruchlosen Darstellung vielleicht gleichgültig hinweggehen, vollends wenn ihm der Charakter der hier geschilderten Gegenden fremd ist. Aber wer in dieser schlichten und doch so großartigen Natur mit ihren hochbesandenen Buchenwäldern und den Ausblicken auf das weite Meer sich heimisch fühlt oder auch nur einmal vorübergehend wälte, dem wird die ungeschminkte Treue, mit welcher Eilers den Gegenstand erfasst und wiedergegeben hat, gerade wohlthun. Der Kontrast der dunkeln Meeresthuth gegen den kreidigen Strand, an dem sich die Fischer eben zur Ausfahrt auf den Haringfang rüsten, die schäumenden Wellentöpfe, die gleich Wäden aus der Fluth anflaughenden Segel, endlich der von zartem Dunst erfüllte Aether mit seiner unaufhörlichen Wellensucht: alle diese Elemente der ewig gleichen, und doch stets von Neuem fesselnden Natur unserer nordischen Küsten hat der Radirer festgehalten und zu einem ansprechenden Ganzen zu vereinigen gewußt.



Digitized by Google







FONDACO DE' TURCHI IN VENEZIA
VICINO CORNER I

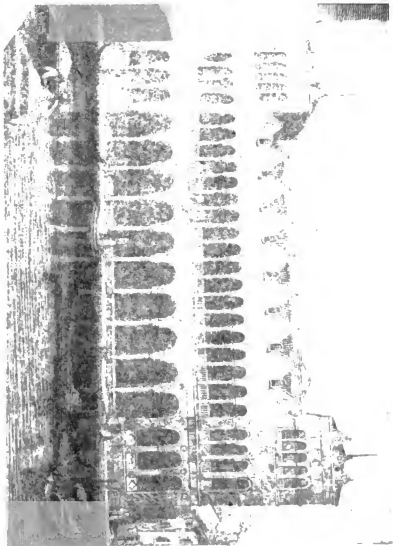


Fig. 10.



Das Museo Correr zu Venedig.

Von Paul Schönsfeld.

Mit Illustrationen.



ur verhältnißmäßig wenige unter der großen Zahl von Besuchern, welche der vielgefeierten Lagunenstadt alljährlich zuströmen, um die Wunder der Natur und Kunst zu genießen, sehen sich veranlaßt, nach Besichtigung der berühmten Pinakothek, der zahlreichen Kirchen und Paläste auch einer Sammlung einen kurzen Besuch widmen, die bei der Reichhaltigkeit der in ihr vereinten künstlerischen und kunstgewerblichen Gegenstände nicht nur die Beachtung der Fachleute, sondern auch des größeren gebildeten Publikums verdient. Durch Besprechung und bildliche Vorführung einzelner hervorragender Nummern aus den verschiedenen Rubriken der Sammlung des am Canal grande ¹⁾ gelegenen Museo Correr oder Museo civico die Aufmerksamkeit auf dieselbe hinzulenken, ist der Zweck der folgenden Zeilen.

Der begeisterte Kunstfreund, dessen Namen das Museum trägt, Teodoro Correr, als Sproß einer alten berühmten Patrizierfamilie 1750 zu Venedig geboren, widmete sich, nachdem er bereits in jungen Jahren eine Reihe städtischer Ämter bekleidet, dem geistlichen Stande, um seiner Neigung zur bildenden Kunst ungehindert leben zu können. Die im Verhältniß zu den nur bescheidenen Mitteln, über welche er verfügte, sehr ansehnliche Sammlung, die er während eines langen Lebens — er starb am 20. Februar 1830 — zu einer Zeit, in welcher andere Venezianer die Kunstschätze ihrer Paläste in's Ausland verhandelten, mit unermüdlichem Eifer in's Leben gerufen hatte, ging nach seiner testamentarischen Verfügung, begleitet von Stipendien für die Verwaltung, nach seinem Tode an die städtische Commune über. In der Folge ward sie durch Einzelschenkungen und Vermächtnisse ganzer Privatsammlungen ²⁾ beträchtlich vergrößert, namentlich derjenigen des Pier Domenico Tironi († 1833) und des Domenico Zoppetti († 1849), von denen die erstere hauptsächlich Gemälde, Majoliken, Glasarbeiten, die letztere, außer interessanten Modellen Canova's, Medaillen, Bronzen aus dem 16. und 17. Jahrhun-

1) Contrada di S. Giovanni Decollato.

2) Wir sehen dabei ab von naturwissenschaftlichen und anderen Objekten, die außerhalb des Interesses dieser Zeitschrift stehen.

bert, Intaglien und Anderes ihr zuführte. Der Katalog des Museums, von Vincenzo Lazari, dem vorletzten Direktor desselben verfaßt, hat leider, obgleich er infolge des seit der Zeit seines Erscheinens (1859) eingetretenen Zuwachses längst unzureichend geworden, eine Fortsetzung noch nicht erfahren, die hoffentlich zu erwarten steht, wenn nach der Uebersiedelung der Sammlung in die gegenwärtig noch im Bau begriffenen neuen Räume eine weitere Anzahl von Gegenständen hinzukommen wird, die sich, infolge der Unzulänglichkeit der jetzigen Lokalitäten in Kisten verpackt, der Betrachtung der meisten Besucher entziehen.

Die Gemäldefammlung, um mit dieser als dem Hauptbestandtheil des Museums zu beginnen, kann sich zwar nicht rühmen, Werke ersten Ranges wie die Akademie von Venedig zu besitzen, bietet indeß für Jeden, der sich mehr als oberflächlich mit der Geschichte der italienischen Malerei befaßt, genug des Beachtenswerthen und namentlich für die ältere venezianische Malerei manche schätzbare Ergänzung der erwähnten Haupt-sammlung. Wir finden Arbeiten des Lorenzo und Stefano Veneziano, des Jacobello del Fiore; die Familie der Vivarini ist vertreten durch Luigi und Bartolommeo: von Ersterem sieht man ein Kniestück des h. Antonius (No. 22) von feinsten Modellirung, in einem künstlerisch werthvollen schwarzen Rahmen mit prächtigen eingelekten Eisen-beinornamenten, von Letzterem drei Tafelbilder, eine Halbfigur der Madonna mit segnendem Kind aus der Chiesa della Carità (No. 23), ferner einen thronenden Gottvater, der den gekreuzigten Christus hält, umgeben von den Heiligen Augustin und Dominicus (No. 24), beide Darstellungen auf Goldgrund; Johann (No. 25) ein breitheiliges Altarwerk, in der Mitte die Madonna, das auf ihrem Schooße schlafende Kind anbetend, in den Nebenfeldern S. Hieronymus und Augustin, ein namentlich durch die breite Behandlung der Draperie ausgezeichnetes Werk, das auch sonst in keiner Beziehung die Bezeichnung als „feeble creation“¹⁾ verdient und bei seiner engen Verwandtschaft mit dem als No. 1 in der Akademie befindlichen Gemälde des Bartolommeo Vivarini einen Zweifel an der Urheberschaft dieses Künstlers nicht gerechtfertigt erscheinen läßt. Höchstens als Schulwerke werden dagegen die beiden Kirchenlehrer (No. 352 und 353) zu betrachten sein, die auf den Namen des Bartolommeo getauft sind.

Indem wir anonyme Gemälde der älteren Zeit übergehen, wenden wir uns zu den Hauptmeistern unter den Venezianern des 15. Jahrhunderts, zu Gentile und Giovanni Bellini. Von dem Erstgenannten begegnet uns unter No. 14 ein Repräsentant der von dem Meister mit besonderem Glück cultivirten Kunstgattung in dem schönen Porträt des Francesco Foscarini²⁾; es ist ein lebensgroßes Brustbild und zeigt den nachmals so unglücklichen Dogen als angehenden Sechziger, in vollem Ornate, mit gelber Krüge und gleichfarbigem Mantel, beide reich bedeckt mit rothen Arabesken. Das Gesicht, noch rechts profilirt, läßt Gentile in Bezug auf kraftvolle Charakteristik und sorgfältige Ausführung auf seiner Höhe erscheinen, wenn auch der geringe Kontrast zwischen Licht und Schatten den Eindruck des Flächenmäßigen hervorruft. Zweifel erregt dagegen das angebliche Selbstporträt des Künstlers (No. 13), welches einen bartlosen jungen Mann von zarter Gesichtsfarbe und träumerischem Ausdruck darstellt, die Stirn von dem blonden Haar zur Hälfte bedeckt. Sollte sich auch, wie es der Verfasser des Katalogs auf Grund eines durch Weidrich³⁾ deglaubigten Bildnisses des Gentile auf einer Me-

1) Crowe und Cavalcaselle, History of painting in Italy, IV, 36.

2) Von Crowe und Cavalcaselle (IV, 122, Anm. 1) schwerlich mit Recht bezweifelt.

dalle des Vittore Camello versucht, das Gemälde als ein Porträt des Künstlers erweisen lassen, so macht es doch die geringe Sorgfalt in Zeichnung und Ausführung bedenklich, es auf die eigene Hand des Meisters zurückzuführen.

Ein würdiges Seitenstück zu dem erwähnten Bildniß des Foscarini bildet dasjenige des Dogen Giovanni Mocenigo¹⁾ von der Hand des Giovanni Bellini (No. 16), ein freundliches, behäbiges Gesicht von gesunder rother Färbung, welches Zeugniß dafür ablegt, daß der Meister des zarresten Incarnats auch Aufgaben naturalistischer Art gerecht zu werden verstand. Bei einem kleineren Porträt dagegen (No. 17) wird die Urheberschaft des Giovanni schon im Katalog mit Recht bezweifelt. Ganz willkürlich aber wird auf ihn zurückgeführt eine Madonna mit dem Kinde auf dem Schooße, umgeben von den Heiligen Hieronymus und Katharina; in den Köpfen, besonders dem der Madonna, zeigt sich auch nicht entfernt eine Berührung mit den bekannten Typen des Künstlers, auch nicht mit denjenigen seiner früheren Zeit, wie man sie in der Akademie studiren kann. Viele Wahrscheinlichkeit hat die von Crowe und Cavalcajelle aufgestellte Vermuthung²⁾, daß das Bild einem schwachen Nachfolger des Künstlers, dem Venezianer Pasqualino angehört, mit dessen ebenfalls in unsrer Galerie befindlicher Komposition (No. 35), einer Madonna mit dem Kinde, welches die heil. Magdalena segnet, es große Stilverwandtschaft aufweist. Rinder glücklich erscheint dagegen der Versuch der genannten Forscher³⁾, die Transfiguration Christi (No. 27), ein Tafelgemälde, welches früher Mantegna zugeschrieben wurde, dem Giovanni Bellini zu vindiciren; daß es freilich mit Ersterem nichts zu thun hat, lehrt schon ein oberflächlicher Vergleich mit dessen sicheren Arbeiten; andererseits ist es aber doch, hauptsächlich in der Faltenbildung, von einer specifisch pabuanischen Strenge, ja Härte, wie sie selbst in den frühesten Werken Bellini's nirgends zu Tage tritt. Ich glaube die Komposition nur auf einen Nachfolger des Mantegna, der dessen stilistische Eigenart in's Extrem trieb, zurückführen zu dürfen. Ein anderes Tafelgemälde (No. 28), den Kreuzigten zwischen Maria und Johannes darstellend, trägt ebenfalls den Namen Mantegna's offenbar mit Unrecht; ob es freilich, wie Crowe und Cavalcajelle wollen⁴⁾, dem Ercole Roberti Grandi, einem vermuthlich durch Mantegna gebildeten Ferraresen, zuzuschreiben, wird sehr zweifelhaft durch die Auffassung der Madonna und des Johannes, die beide ältlich gebildet sind, Ersterer mit einem durch den Schmerz in der Weise des Crivelli verzerrten Gesicht; auch die Behandlung des Landschaftlichen erscheint zu peintlich für einen Künstler, der bis in das dritte Decennium des 15. Jahrhunderts lebte.

Von Giovanni Bellini's Schülern begegnen wir außer dem bereits erwähnten Pasqualino drei Mal Carpaccio, zunächst als Genremaler in dem sonst wenig bedeutenden, aber kulturhistorisch interessanten Bilde No. 46, welches zwei venezianische Damen im reichsten Kostüm des 15. Jahrhunderts vorführt. No. 47 stellt die Heimführung Mariä nach dem bekannten Schema dar, welches durchgängig von der früheren und gleichzeitigen Malerei verwendet wurde. Unter der folgenden Nummer tritt uns das lebensvolle Porträt eines jungen Mannes entgegen. Zweifelhaft erscheint indeß eine

1) Regierte von 1478 bis 1485; es ist also ein Werk aus dem reifen Alter des Künstlers, erwähnt von Vasari V, 4 (ed. Lom.).

2) IV, 180, Anm. 3.

3) IV, 142.

4) IV, 417, Anm. und p. 534.

das Kind anbetende Madonna (No. 355), die, erst nach Erscheinen des Katalogs in die Sammlung gekommen, den Namen Carpaccio's trägt. Von Francesco Bissolo stammt eine Madonna mit dem Kinde, welches S. Petrus Martyr segnet (No. 49), während eine andere Madonna (No. 50) nach Crowe und Cavalcajelle ¹⁾ möglicher Weise von einem anderen Schüler Bellini's, Girolamo Santacroce herrührt. Von diesem besitzt das Museum eine größere Reihe von Arbeiten; besonders demerksenswerth ist darunter eine betende Madonna, auf dem Halbmond stehend, von Engeln umgeben, deren zwei ihr die Krone auf's Haupt setzen, eine stimmungsvolle Komposition (No. 67), und ferner eine Himmelfahrt Christi (No. 73). Von den in loferem Verhältnis zu Bellini stehenden Künstlern ist Voccacino da Cremona gut vertreten durch eine Madonna, umgeben von Johannes dem Täufer und einem Heiligen (No. 32), ein Werk, in welchem er sich sehr der Art des Vasatti nähert; von diesem letzteren ist unter No. 34 ein mit Inschrift versehenes Tafelbild vorhanden, eine Halbfigur der Madonna, die das vor ihr auf einem Tische stehende, prächtig modellirte nackte Christuskind hält; dasselbe segnet einen vor ihm niederknieenden Andächtigen, dessen Porträtzüge eine treffliche Charakteristik zeigen. Ein Nachfolger des Carpaccio und Manfuetti, Lazzaro di Sebastiano, ist der Maler einer Verkündigung (No. 33), die sich in der Komposition den zahlreichen früheren Darstellungen des Gegenstandes anschließt: links der Erzengel Gabriel mit der Lilie vor der Jungfrau niederknieend, welche an einem Wespult kniet; oben Gottvater. Endlich sei hier noch erwähnt ein mit gefälschtem Dürer'schem Monogramm versehenes Tafelgemälde (No. 39), der todtte Heiland auf dem Rande des Grabes von zwei Engeln emporgehalten, eine nur wenig modifizierte Wiederholung des im Berliner Museum (No. 1166) aufbewahrten, aus Treviso stammenden Gemäldes von Pietro Maria Pennacchi, einem, wie Crowe und Cavalcajelle vermuthen, an jenem Orte ausgebildeten Künstler, der später seinen Stil nach dem Vorbilde des Vivarini und Bellini verfeinerte.

Indem wir die älteren Venezianer und die unter ihrem Einfluß stehenden Maler verlassen, wenden wir uns zu zwei Künstlern, die wegen ihrer Abhängigkeit von nordischen Meistern unser besonderes Interesse in Anspruch nehmen. Es ist dies zunächst Antonello da Messina, der, bekanntlich ein Schüler der van Eyck, ein wichtiges Mittelglied zwischen nordischer und italienischer Malerei bildet. Unter den drei nach meiner Uebersetzung sämmtlich echten Werken, welche das Museo Correr von ihm besitzt, sind zwei besonders dadurch wichtig, daß sie noch direkten vlämischen Einfluß verrathen, während dem dritten Gemälde — ebenso wie den in der Akademie aufbewahrten Arbeiten — das venezianische Gepräge bereits unerkennbar aufgedrückt ist. Die beiden erstgenannten Bilder, von denen ich das eine, No. 11, in Abbildung beifüge (Fig. 1), sind Profilporträts junger Männer in schwarzem Kostüm, trotzdem von dem dunklen Hintergrunde sich wirksam abhebend, das bestehende ausgezeichnet durch größte Sauberkeit der Modellirung und Weichheit der Lasuren, das andere, No. 12, leider durch Retouchirung verborben; die Züge sind durchaus nicht schön und dennoch in hohem Grade anziehend gemacht durch die lebendige Charakteristik. Stehen diese beiden Bilder noch völlig unter vlämischen Einfluß, so zeigt uns dagegen No. 10 (Fig. 2), das Brustbild eines etwa zwölfjährigen Knaben, angeblich des berühmten Pico della Mirandola, den Künstler bereits auf venezianischen Bahnen, als entschiedenen Nachahmer

1) Engl. Ausg. IV, 290.

hellsten Kolorit. An der Autorität des Antonello zu zweifeln, verbieten die wesentlich derselben Periode angehörigen Werke in der Akademie, vor allen das in sikkilischer



Bis. 1.

Porträtkopie von Antonello da Messina.



Bis. 2.

Beziehung völlig übereinstimmende männliche Bildniß No. 255. Das edle jugendliche Antlitz wird umwält von dichtem blonden Haar; die klaren Augen schweifen sinnend hinaus in unbestimmte Ferne, der ernste Ausdruck bildet einen fesselnden Gegensatz zu den jungen Jahren und es bedarf kaum des Lorbeerkränzes, um zu bezeugen, daß in diesem Knaben ein ungewöhnlicher Geist seine Schwingen zu regen begonnen hat, dessen poesievollen Hauch zu erfassen nur einer feinfühligten Künstlernatur gelingen konnte.



Bis. 3.

Männliches Brustbild von Cosimo Tura.

Unter sikkilischem Einfluß der gleichzeitigen deutschen Kunst steht ferner ein Gemälde, welches unbedingt zu den Hauptschätzen der Sammlung zählt, eine kleine Pietà des Ferraresen Cosimo Tura (No. 9), welche in der Reihe dieser Darstellungen eine beachtenswerthe Stellung einnimmt. Ein anderes Bild (No. 53), ist doppelt werthvoll als inschriftlich bezeugtes¹⁾ Werk eines wenig bekannten Meisters, des Anfovino da Forlì, eines der Geheißten des Mantegna an den berühmten Fresken der Eremitani zu Padua. Die Vorzüge des hier

1) Die Initialen A. F. P. am unteren Rande des Bildes sind sicher echt, während sich der links oben angebrachte Name O-BATA FVSSARI als sinnlose spätere Hinzufügung zu erkennen giebt. Daß diese Buchstaben aber, wie Crowe u. Cavalcaselle IV, 327 annehmen, um das Bild einem Ferraresen Baldassare zuzuwenden, aus BALDASSARE umgedeutet seien, ist auch an sich, ganz abgesehen von der Unschärfe der Inschrift, eine höchst bedenkliche Hypothese.

von Crowe und Cavalcaffelle (IV, 374) bereits gewürdigt worden, die mit Recht „the fine character of its drawing and expression, the blended modelling of its flesh“ rühmen; wenn dieselben indeß auf Grund des allerdings minder vollendeten S. Christophorus in der Paduaner Kapelle die Urheberschaft des Ansovino bei diesem Bildniß in Zweifel stellen, so scheint dies die Skepsis zu weit getrieben, wenn man bedenkt, daß ein Künstler, der in der Frescotechnik sich als nur mittelmäßig erweist, dessen ungeachtet in Tempera Vorzügliches leisten kann. Für Ansovino spricht außer den durchaus unverdächtigen Initialen des Namens die Ausführung des Landschaftlichen mit seinem reichen Beiwerk, welche durchaus auf die paduanische Schule hinweist.

Von einem Landsmanne des eben Besprochenen, von Marco Palmezzano, dem Nachfolger des Melozzo, des bekannten Meisters der Perspektive, hat unser Muscum ein schönes Tafelgemälde der Kreuztragung aufzuweisen (No. 52) ¹⁾, welches den meisten der in Forlì aufbewahrten Arbeiten des Künstlers nicht bloß technisch, sondern auch in Bezug auf Pathos der Auffassung bedeutend überlegen ist. Der tragische Vorgang, der sonst meist zu den umfangreichsten Compositionen Veranlassung gab, ist hier auf vier Halbfiguren zusammengedrängt: den kreuztragenden Christus, dessen Leiden zum edelsten Ausdruck verklärt ist, sodann einen Henker, der ihn an einem ihm um den Hals gelegten Seil vorwärts zieht, und zwischen diesen beiden Figuren zwei ihre Theilnahme bekundende männliche Gestalten.

Von den Marmorarbeiten des Museums mögen zunächst einige Antiken Erwähnung finden, die im Erdgeschloß aufbewahrt werden: No. 1480, eine kolossale Togastatue aus der ersten Kaiserzeit, ferner ein etwa dem vierten Jahrhundert angehöriges Sarkophagfragment mit Büste, Füllhörnern und fackelhaltenden Epheben (No. 1482) und ein römischer Altar aus der Zeit der Antonine (No. 1479). Dem 9. oder 10. Jahrhundert entstammt eine Eisernenmündung mit symbolischen Figuren (No. 1487), dem elsten oder zwölften ein sechseckiges Taufbecken (No. 1518). Von den plastischen Arbeiten der Renaissance verdient ein Basrelief vom Grabe des 1506 gestorbenen venezianischen Historikers Marcantonio Cocchio im Stile der Lombardi (No. 1523) und ein Marmorrelief der Kreuztragung Erwähnung, letzteres eine Wiederholung des Tizian'schen Gemäldes in S. Rocco (No. 1496). Die Skizzen und Modelle von der Hand Canova's, die sich in dem nach ihm benannten Saale vereinigt finden, bieten manchen interessanten Einblick in die Produktionsweise des Meisters.

An Bronzewerken hat das Museum außer einer Reihe römischer Statuetten und mittelalterlicher Erzeugnisse auch eine Anzahl kleinerer Skulpturen aus der Renaissance und späteren Epochen aufzuweisen. Von den leider durchgängig anonymen Exemplaren des 15. Jahrhunderts verdienen besondere Beachtung einige Reliefs, so ein Christuskopf im Profil (No. 1005), eine Auferstehung Christi (No. 1007), eine Madonna mit dem Kinde im Stile des Donatello (No. 1008), ein Reitergefecht (No. 1012) und ein vergoldetes Relief mit dem von zwei Engeln gestützten Christusleibnam, an die bekannte schöne Composition des Girolamo Campagna anknüpfend, ferner eine anmuthige sitzende Figur der Klio (No. 1014), welche indeß mit dem Verfasser des Katalogs auf die Hand des Alessandro Leopardi zurückzuführen erkennbare Argumente nicht berechtigen. Von den

1) Auf einem weißen Zettel steht die Inschrift: Marcus. palmezanus. pictor. foroliviensis. faciebat.

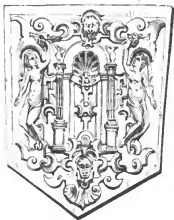


Fig. 4. Dreypfeßelcher aus der Gusseln bei Nejaris.

größeren Bronzen möge eine Gruppe der Europa mit dem Stier hervorgehoben sein, die etwa dem Ausgange des Cinquecento angehört und an die besten Leistungen des Gian Bologna erinnert; in der Auffassung steht sie den zahlreichen antiken Darstellungen des Gegenstandes völlig selbständig gegenüber: es ist eine gewaltsame Entführungsscene; die Jungfrau läßt sich nicht wie dort von dem Stiere ruhig dahintragen, eine Auffassung, der auch unter den Neueren Guido Reni u. a. folgten, sondern sie sträubt sich auf dem Rücken des Thieres empor, den linken Arm hoch erhebend; diese Stellung gab dem Künstler Gelegenheit, die Reize des jugendlichen Körpers nach allen Seiten auf's Wirksamste zu entfalten.

Der hier in Abbildung beigelegte Bronzekandelaber (Fig. 4), der zusammen mit einem zweiten, von dem nur noch wenige Trümmer vorhanden sind, sich in der zu der Kirche S. Giovanni e Paolo gehörigen, im Jahre 1867 durch Brand zerstörten Cappella del Rosario befand, glücklicher Weise nur unerhebliche Beschädigungen erlitt und durch Schenkung des Municipio an unser Museum kam, ist ein tüchtiges Werk des in statuarischen Compositionen bekanntlich nicht vorwurfsfreien Alessandro Vittoria und hat, was Leichtigkeit des Aufbaues, Gefälligkeit der Umrisse und Sorgfalt der Durchführung betrifft, in Venedig nur an dem in S. Maria della Salute befindlichen Kandelaber des Andrea d'Alessandro Bresciano, eines Schülers des Meisters, seines Gleichen. Bloß durch die, wenn auch noch maßvolle Anwendung von Voluten wird man an die späte Entstehungszeit erinnert, die vom Barockstil nicht mehr weit entfernt ist. Von Vittoria's Begabung im Porträtfache legen übrigens auch in dieser Sammlung zwei Terracottabüsten Zeugniß ab, von denen namentlich das Porträt eines älteren Kriegers (No. 1527) durch lebendige Auffassung sich auszeichnet.

(Schluß folgt.)



Alma Tadema.

Ein Lebensbild von Hermann Billung.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)



Die Sabinaletta. Gemälde von Alma Tadema.

Die moderne niederländische Schule bietet überhaupt im Augenblicke ein bejrendendes Schauspiel der Defection dar. Die Nachfolger von Rembrandt und Hals, Ruysdael und Potter huldigen, dem der Kunst stiefmütterlich gekinnten Geldstaate gegenüber, fast ohne Ausnahme dem Grundsätze Alma Tadema's; sie reihen sich entweder offenkundig der französischen und belgischen Schule an oder sie senden doch ihre dabeiheim misachteten Werke an die Seine und über den Ocean, weil sie in Paris, London und New-York hochgeschätzt werden. Die Pariser Ausstellung von 1878 bewies es wiederum. Kämmerer beschickte sie nicht, van Haanen ist Venedigianer geworden, Mauve lebt in Paris, Moris und Israels schicken ihre Gemälde nach England und Amerika, dessen Privatsammlungen sie verschlingen und für sie zum Grade werden; Resdag giebt Frankreich den Vorzug, sein Name kehrt bei den Auktionen des künstlerischen Nachlasses verstorbenen Liebhaber im Hotel Drouot unablässig wieder. Eins der Hauptwerke des vor einigen Jahren verstorbenen Porträt- und Historienmalers Schwarze ruht sogar auf dem Boden des Meeres, es ging mit dem Schiffe auf der Ueberfahrt nach New-York unter. Die alten Meisterwerke werden Holland, so weit sie nicht in öffentlichen Museen niet- und nagelfest hinter Schloß und Riegel liegen, alljähr-

lich mehr und mehr entführt, — der Verkauf und die hierauf folgende Zerstreung der köstlichen Galerie van Loon in Amsterdam sind der jüngste tragische Beweis davon, — und die neuen Schöpfungen läßt es sich mit seltenen Ausnahmen achlos entgehen. Das Museum Fodor in Amsterdam bildet eine Oase in dieser Hinsicht; freilich weist es

eine Anzahl trefflicher Gemälde auf, darunter auch Belgier, Franzosen und Deutsche, aber Alma Tadema und sein Landsmann Bishop, Mesdag, Israëls, van Haanen und Schwärze, die modernen Holländer, fehlen in diesem Kreise gänzlich. Mit der Königin Sophie starb vielleicht die letzte Beschützerin der Kunst in den Niederlanden; ihr Lieblingslandhüs, das lauszig gelegene „Haus im Busch“ war ein Schatzkästlein eigenster Art, nur reichten ihre Mittel nicht zum Erwerbe umfangreicher Werke aus.

Die Hauptarbeiten Alma Tadema's seit dessen Ueberfiedelung nach London fanden sich zum großen Theil auf der Pariser Ausstellung von 1878 vereint, ein willkommenes Anbild, da Tadema's Gemälde in Privatbesitz zu wandern pflegen und daher schwer zugänglich sind. Zwischen Willais und Herkomer, Walker und Landseer bildeten die eigenartigen Schöpfungen von Hendrik Leys' brillantestem Schüler, der noch 1867 mit den Holländern ausgestellt hatte, einen in sich abgeschlossenen Cyclus.

Ein Theil dieser zehn Bilder war den Pariserern schon von den „Salons“ her bekannt. So das „Maler-Atelier“ und das „Bildhauer-Atelier“, sonnige Interieurs, wo moderne Londoner in antiker Kleidung und klassischer Stellung Kunstkritik üben, sowie die auch in Deutschland bekannte „Audienz bei Agrippa“ (Siehe Heft 8, S. 233), ein Brauourstück der Perspektive und des Hellbunkels. Langsam und würdevoll steigen die zur „Audienz“ Versammelten die weißen Marmorstufen hernieder, an deren Fuß die sich tief verneigenden Schreiber ihren Tisch aufgeschlagen haben, im Hintergrunde taucht der Blick über die Häupter der Menge hinweg tief in die Säulenhallen des Peristyle, zur Rechten prangt auf hohem Sockel die bekannte Statue des Augustus und einige wohlbravirte Gestalten, deren Häupter das Sonnengold mit einem lichten Glorienscheine umweht, drängen sich an ihrem Sockel. Auch „Claudius Imperator“, der arme Tropi, dem seine Furchtsamkeit und Thorheit eine Cäsarentrone eintrug, das „Familienfest“, eine liebrende Gruppe jugendlicher, in harmloser Fröhlichkeit Tanz und Gesang huldigender Gestalten aus altrömischer Vergangenheit, ein wahres Kleinod an Colorit und Zeichnung, und das bedeutend ältere Gemälde, „der pyrrhische Tanz“ hatten sich im Champ de Mars ein Stellbischen gegeben. Selbst das „Fest der Weinlese im alten Rom“ hatte im „Salon“ der Champs Elysées schon manche Philippika gegen die Auffassung des Meisters hervorgerufen und ihm manchen fanatischen Vertheidiger erworben.

Es ist eine auf die Leinwand übertragene Ode des Horaz, welche Alma Tadema uns in seinem „Feste der Weinlese“ vorführt. Eben ist der Zug im Begriffe, den äußern Tempelhof zu verlassen; im Hintergrunde barren die Zuschauer seines Rabens, und in der Ferne dreht sich eine wilde dachische Kunde in jgelloser Fröhlichkeit im Kreise. Noch taucht das Opfer auf dem Altare der Ceres zur Rechten, an welchem die jugendlich schöne Priesterin mit der Fackel in der erhobenen Hand eben ihres Amtes gewaltet zu haben scheint. Weinlaudgewinde schmücken ihr edles Haupt, und die kurze, lichtrosa und blaugestreifte Tunica enthüllt das tabellose Ebenmaß der Glieder, ohne die Züchtigkeit zu verkehren; diese Priesterin zählt zu den gelungensten Gestalten des Meisters auf dem Gebiete der Antike. In den annuthigen rhythmischen Bewegungen des Tanzes folgen die übrigen Tempelbewohnerinnen der Herrin. An diesem Bilde ist alles schön und bis auf die kleinste Einzelheit am rechten Plaze. Geröme würde das Sujet anders aufgefaßt haben, bei ihm hätte der Taumel der Wonne schon die Herzen durchglüht und die Wange geröthet; Alma Tadema bleibt in den enger gezogenen Grenzen klassischer

Anschauung, er ist friesischen Stammes und matt für Engländer. Beides spricht sich in seinem „Feste der Weinlese im alten Rom“ aus, aber der ideale Anstrich des Ganzen hat dadurch nur gewonnen.

„Der römische Garten“ und „Nach dem Tanze“ haben zum ersten Male den Kanal gekreuzt, und wir hoben sie mit Absicht pour la bonne bouche, zum guten Schluß, auf. Ein Jbuhl in Farben ist der römische Garten, eine Zurückwerfung des „home, sweet home!“ unter die Regierung römischer Cäsaren, der Name thut nichts zur Sache. Das kleine Eckchen Sonnengold und Blüthenduft, das traute Eden von Mutterglück und Kindesliebe, ist nicht an Zeit und Raum gebunden, und seine poetisch schöne Darstellung gereicht dem Herzen und Gemüthe des Malers zur Ehre. Auch im Kolorit und in der Vertheilung von Licht und Schatten ist das Bild ein Juwel, und doch ist die Staffage unendlich einfach. Den Hintergrund begrenzt eine niedrige, oben weiß, unten orangeroth angestrichene und mit Ephen überzante, von der Sonne scharf überglühete Mauer, zur Rechten zeigen sich im Halbschatten die Treppenstufen und die Eingangshalle einer römischen Villa, an deren Säulen Schlinggewächse emporklettern; davor dehnt sich ein zierlicher Garten mit fastig grünen Büschen und Blumen von grellen leuchtenden Farben, über den scharfrothen Blüthbüscheln des Geranium und den hellen Tinten des Rohrnies schaukeln sich die großen schwefelgelben Scheiben der hochstieligen Sonnenblumen, und dazwischen spielen Licht und Schatten Verstecken und bringen Harmonie in das seltsame Bild aus vergangenen Tagen. Zur Linken hat die geschickte Hand des Dichters mit Pinsel und Palette ein freies Terrain gelassen, wo die Bewohner dieses trauten, fern vom Gewühle der ewigen Stadt gelegenen Heims eben einen kleinen Strauß ausfechten, in dem Liebe und Järllichkeit Sieger bleiben. Mutter und Kind befinden sich dort in erster Verhandlung, stehend umschlingt der Schelm die anmuthige Frauengehalt, um die Erfüllung irgend einer Bitte zu ersuchen, vielleicht die Erlaubniß, noch im Freien zu bleiben, und das Mutterauge lächelt ihm Gewährung zu. Am weiten Horizonte dehnt sich das weiße, von den Lichtreflexen der Außenwelt umspielte Profil der fernen Stadt; mögen sich dort die Parteien anfeinden und bekämpfen, hier herrscht Friede, süßer Friede. Alma Tabema hat uns alten Italerner eingegossen, aber der Franzose trinkt ihn für Burgunder, der Deutsche für Rheinwein, der Engländer für sparkling Hock, und darin feiert seine Kunst den höchsten Triumph: der „römische Garten“ spricht jedem Einzelnen zum Herzen.

„Nach dem Tanze“ führt auf ein gänzlich entgegengesetztes Gebiet. Matt und erschöpft von dem berausenden Taumel der wilden Bewegung ist die Bakchantin zum Schlummer auf das dunkle Bärenfell gesunken, Weinlaub schlingt sich durch ihr entseffertes Haar, der Thyrsus mit dem gelben Bande und das Tambourin liegen neben ihr, und die geschlossene Wimper verleiht der nackten Gestalt einen Hauch von Jüctigkeit und mädchenhafter Scham. Treppenstufen und eine mächtige Blumenvase bilden den naturgetreuen Hintergrund. Diese Bakchantin zeigt weit größere Verhältnisse, als Alma Tabema sonst zum Vorwurfe zu nehmen pflegt, und die Antike hat auf diesem Gebiete noch manches unerforschene Geheimniß für den Meister im historischen Sittengemälde und im ethnographischen Genrebilde. Er beschränkt sich auf die Wiedergabe der durchaus nicht tabellosen Körper- und Fußbildung keines Modells, dessen kräftige Gesichtszüge den angelsächsischen, dem friesischen verwandten Typus zeigen

trotzdem gestattete Einzelnes in der Modellirung ihm auch auf diesem Gebiete das günstigste Prognostikon zu stellen. Der Fleischtou ist hart bräunlich und hebt sich trefflich von dem dunkeln Värenfelle ab; leider umschwebt kein Hauch süßlicher Wärme die Patzantzin, die sich in ein nordisches Maleratelier verirrt, um dort in Schlummer zu sinken. Das 1876 in der „Royal Academy“ in Burlington House ausgestellte Gemälde ist das erste Glied der neuen Serie lebensgroßer Figuren, welche der geniale Friese unternommen hat, und als solches nicht minder interessant als die „Erziehung der Söhne Clotildens“ oder „Der römische Garten“.

Das 1876 auf der Ausstellung der königlichen Akademie der Künste zu Berlin vielbewunderte und in gleichem Maße angefochtene und angefeindete „Bildhauermodell“ gehört demselben Gebiete an. Auch hier handelt es sich um eine nackte weibliche Gestalt, ein kräftiges Mädchen aus dem Volke, welches mit gesenkter Wimper auf dem Niederknie steht; die rechte Hand umklammert den stützenden Zweig, der linke über dem Haupte erhobene Arm sucht ein verblasstes blaues Band im dunkeln Haare zu befestigen. Der Körper ist preisgegeben, doch das Antlitz athmet jungfräuliche Scham, und dieser eine feine Zug hilft dem Beschauer über den ersten ungünstigen Eindruck hinweg: es ist ein Weib aus niederer Sphäre, das uns entgegentritt, die Atacken der Knöchel, die Bildung der Zehen, die ungespägten Nägel an Händen und Füßen beweisen es. Den Idealgestalten der Antike gegenüber, von der lieblich soletten Medicerin, der Französin unter den Aphroditengestalten der alten Meister, bis zu der göttliche Ruhe athmenden Venus von Milo, fühlt man sich in eine andere Sphäre versetzt; dieses „Bildhauermodell“ ist eine Plebejerin vom Wirbel bis zur Sohle, und ihr wahrheitsgetreues Bild ist das Symbol des Realismus unserer Tage. Zur Rechten seines Modells ist die Gestalt des Bildhauers sichtbar; das antik drapirte Gewand läßt Arm und Schulter bis zur Hälfte frei, die rechte Hand stützt sich auf das Niederknie seiner Thonfigur, welche dicht hinter dem Mädchen aufgestellt ist, die linke hält ein Klämpchen nasen Thones, und das ernste sinnende Auge des edeln, vom dunkeln Barte umrahmten, männlich schönen Antlitzes ruht prüfend auf seinem Modelle. Kein Zug von Sinnlichkeit mischt sich ein, er sieht in ihr nur die Form zur Einkleidung des ihm vorschwebenden Ideales. Ein Gypsabguß vom Friese des Parthenon bildet den Hintergrund zu dem Modelle, der beinahe fertigen Nachbildung desselben und dem genialen Kopfe des Künstlers, dessen Büste ebenso vollendet ist, wie der erhobene Arm und die ganze obere Partie des Mädchens, während deren untere Partie, ebenso wie bei der Patzantzin, noch manche Schwäche oder ein allzu getreues Festhalten am Gegebenen zeigt. Neben diesem Gemälde hatten die Berliner damals Gelegenheit gehabt, das im Privatbesitz in London befindliche „Bildhauer-Atelier“ zu studiren.

Den schärfsten Gegensatz zu den beiden Figuren: das „Bildhauer-Modell“ und „Nach dem Tange“ bildet die liebeliche kleine „Badewärterin“, die verkörperte Anmuth und kindliche Unschuld. Eine halb erschlossene busstige Rosenknocke, lehnt das höchstens vierzehnjährige, nur mit einem drapirten Tuche bekleidete Mädchen, das große Präsentirtreppchen mit den Handtüchern an sich gedrückt, an der Wand vor dem Frauenbade, in welches eine Spalte des türkischen Vorhanges Einblick gestattet. Drinnen plätschert es im Bassin; die Eine taucht unter, so daß nur der volle Nacken und die Schultern sichtbar sind, die Andere schickt sich zum Heraussteigen an, und für sie sind wohl die gewärmten Servietten bestimmt; doch die Palme gebührt dem zarten Wesen, das, ein

Bild geduldigen Hartens, draußen an der Säule den Ruf der Gebieterin abwartet. Müde hat sie das Köpfcgen zur Rechten geneigt, und die großen dunkeln Gazellenaugen blicken unter hochgeschwungenen Brauen melancholisch in's Weite. Das kurz geschnittene Haar fällt tief auf die reine Stirn, und der rosige Mund läßt halboffen die weißen Zähne durchschimmern. Die Formen sind erst halb entoidelt, aber der Liebreiz der Jungfrau hat bereits den Uebermuth des Kindes verdrängt. Der in schweren Falten drapirte Vorhang dient der bräunlichen Haut zur willkommenen Folie, die kleine Traumerin reizt zum Träumen (S. den Holzschnit).

Alma Tadema's leztjährige Einsehung zur Berliner Kunstausstellung hat der Kritik nicht weniger als weiland sein Bildhauermodell zu schaffen gemacht. Die „Morgengabe der Waleswintha“ führt in das jagenhafte Dunkel der fränkischen Weidichte zurück und bedurfte für den Ueingekehrten eines siebzehn Zeilen langen Commentares zum Verständnisse der Sachlage. Nicht Waleswintha, die westgothische Königstochter und rechtmäßig angehraute Gemahlin König Chilperich's von Neustrien, sondern Fredegonde, ihre Vorgängerin, welche die Herrschaft über den schwachen, ihr aus Politik abtrünnig gewordenen Geliebten wieder zu erringen weiß und die verhasste Nebenbuhlerin durch Chilperich's Mund zum Tode des Erdrosselns verdammen läßt, ist die Heldin des Gemäldes. Die Handlung selbst ist hinter die Scene verlegt, die im Hintergrunde sich bewegenden Miniaturgestalten geben keine Uebersicht des grausamen Aktes, Fredegonde sitzt allein, unnatürlich groß im Verhältnisse zu ihnen, im Vordergrunde. Auch sie ist nur mittelgroß, und darin liegt ein Hauptfehler des Ganzen, welcher den Gesamteindruck wesentlich beeinträchtigt. Vor ihr liegen Schmut und Gold, Ringe und Spangen in Haufen ausgebreitet; es ist die reiche Witgilt des Opfers, die Morgengabe der Waleswintha und die Beute der Siegerin; halb abgewendet späht sie hinaus, als lauße sie dem Todesseufzer der Nebenbuhlerin, ihr Auge glüht düster, ihre Pulse steigen, und trotzdem zählt die „Morgengabe der Waleswintha“ nicht zu Tadema's gelungensten Schöpfungen. Deßungeachtet ließ der Ruf des gesuchten Meisters auch ne schon auf der Staffelei einen englischen Käufer finden, der uns Deutschen nur gnädig die Besichtigung seines Gutes gestattete.

Als die historische Ausstellung von Friesland 1876 im alten Residenzschlosse seiner Statthalter zu Leeuwarden, wo der Dronijper Natursohn seufzte, litt und studirte, einen ganzen Saal voll Gemälde friesischer Maler vereinte, fehlte Hobbema, der größte friesische Landschaftler, gänzlich im Kreise, und Alma Tadema hatte nur ein einziges seiner historisch treuen ethnographischen Genrebilder: „Die Mumien“ in die alte, seit seinen Raunesjahren verläugnete Heimat seiner Knabenzeit gesandt, ein an Umfang kleines, an archäologischen Zuthaten überreiches Bild. Es geleitet uns zur Zeit Kaiser Diocletian's in eine mit allen Zineffen ausgestattete ägyptische Todtentapelle, wie nur ein Meister in diesem Fache sie farbenglühend zu schaffen versteht. Die Mumie ruht aufgebahrt neben dem Schlitten, der sie hierher brachte, und die Witme, deren langes Haar wie ein Schleier über das Gesicht niederhängt, kniet verzweifelt an ihrer Seite. Singende und musizirende Priester der Nekropolis leisten ihr Gesellschaft. Sprüche aus dem heiligen Todtenbuche schmücken die Wände, im Körbcgen am Eingange liegen die Kotooblumen, welche die Besucher, wie die holländische Erklärung besagte, den in geheiligten Urnen aufbewahrten Eingeweiden der Entschlafenen als letzte Liebesgabe zu weihen pflegten. Durch die offene Thür schweift der Blick an der Statue der Todten-

göttin Nacht vorüber in die Alee gigantischer Sphinxen hinaus, welche zur Todtenstadt und zum großen Tempel führten und auf Alma Tadema's Gemälde, unerschrocken und aus dem Sande ausgegraben, ein Auferstehungsfest feiern.

In der beiliegenden Habirung Unger's führen wir den Lesern eines der neuesten Bilder des Meisters vor, welches er neben der Namensunterschrift als sein hundert- undfünfundsachtzigstes Werk bezeichnet hat. Wir haben es „Jdyll“ genannt und meinen, daß die schlichte, sich selbst erklärende, dem Leben abgelaufrte Scene keinem der mit reichem archäologischem Apparat ausgestatteten Prachtbilder Alma Tadema's nachzusehen sei.

Lawrence Alma-Tadema, wie der „englische“ Maler sich seit 1870 nennt, ist Mitglied der „Royal Academy“ zu London und Ehrenmitglied der königlichen Akademie von Schottland; 1873 ward er zum Ritter der französischen Ehrenlegion ernannt; 1874 trug er auf der Ausstellung der königlichen Akademie der Künste zu Berlin die goldene Medaille davon und ward Mitglied der Akademie. Seit dem Monate Februar 1879 ist der Meister Membre correspondant der Akademie Don Fernando's in Madrid. Welch guten Klang sein Name in Deutschland hat, beweist die von der Spemann'schen Verlagshandlung in Stuttgart an ihn ergangene Aufforderung zur Theilnahme an der künstlerischen Ausschmückung des Prachtwerkes „Hellas und Rom“. Er steht an der Spitze der dazu gewonnenen Kräfte, und seine genaue Kenntniß des klassischen Alterthumes hat zweifelsohne bedeutend zu dem Erfolge des Werkes beigetragen.

„Mrs. Alma Tadema“ hat auf der Pariser Ausstellung durch ein allerliebste schelmisches Kinderbildchen „Der Blauschuh“ bewiesen, daß man nicht ungestraft unter Vorbeeren wandelt. Der kleine Schelm hat sich Eulenspiegel zur Lektüre auserkoren.

Möge der geniale Friese noch lange sich der Vollkraft seines Talentes erfreuen und noch manche sardenfrische Bilder aus dem Dunkel der Vergangenheit auf die Leinwand zaubern, der Mitwelt zum Genusse, der Nachwelt zur Bewunderung! Der gefeierte Meister zählt erst 43 Jahre und steht schon auf der Höhe seines Ruhmes. „Ubi bene ibi patria“ war bisher sein Wahlspruch, der ihm Glück brachte; „noblesse oblige“ laute er in der Zukunft, zum Besten der Kunst!





IOVILE

Das Dorische in der Renaissance.

Von Joseph Wastler

Mit Holzschnitten



er dorische Stil der Griechen (und seines Genossen) wegen bei der Renaissance im Anfang. Petrus schiebt die Gründe dahin sehr deutlich hingeden in der Ausbeutung der Zi-

er vorzüglich, endlich aber unabweislich in den Dorischen bei seinen prunkvollen, großen Einfachheit der Formen. Bedeutend bloßer Zufall, daß, als die Theoretiker des 15. Jahrhunderts Traktate über die Zahlenordnungen in antiken Werken des dorisch-romischen Stiles fanden, diese ionischen und korinthischen Monumenten eine unbekannt ist, waren das Theater des Marcellus, der Tempel, mehr erhaltener Tempelbogen in Verona, die Columnade, ein bei dem pompejanischen Gemälde ein christliches Gemälde, von Bramante erstanden, ein solches von Anton Borzini erstanden, aus welchen in Verbindung mit den Schriften der Renaissance den römisch-dorischen

Nach wärlicher stehen die Quellen für die Vorländer hier ganz besonders dunkel ist, kommt

1) Er nennt als Aufzeichnungsmittel zur Herstellung des Id. seine berühmte „Salmelose“, eigentlich Zirkelmaßmaß 14 haben konnte

2) Als: erit ab-schuldet bei Serlio: Cinque libri 177

3) Es ist kaum anzunehmen, daß der Herkulesentempelungen z. B. Alberti und Serlio bekannt gewesen, jedoch ihm bekannt als Fragment nach und in seinen Schriften haben. Wundelmann hat übrigens Bestimmungen wie es in seinen „Anmerkungen über die Baukunst des 15.



Das Dorische in der Renaissance.

Von Joseph Wastler.

Mit Holzschnitten.



Der dorische Stil der Griechen fand seines Ernstes und seiner strukturellen Gemessenheit wegen bei den prachtliebenden Römern keinen besonderen Anklang. Vitruv schiebt die Unlust zur Anwendung dieses Stiles auf den sehr kleinlich klingenden Grund der Schwierigkeit und Miffligkeit in der Ausheilung der Triglyphen, besonders der Ecktriglyphe ¹⁾

und verschweigt absichtlich oder unbewußt die eigentliche Ursache der Unpopulartät des Dorischen bei seinen prunkfüchtigen Landsleuten, welche gewiß nur in der zu großen Einfachheit der Formen, besonders der Säule bestand. Es ist daher kein bloßer Zufall, daß, als die Theoretiker des 15. und 16. Jahrhunderts bei der Abfassung ihrer Tractate über die Säulenordnungen in Rom und dem übrigen Italien nach antiken Resten des dorisch-römischen Stiles suchten, ihre Ausbeute gegenüber den zahllosen ionischen und korinthischen Monumenten eine sehr geringe war. Sowie und bekannt ist, waren das Theater des Marcellus, der Tempel der Pietas, ein heute nicht mehr existirender Triumphbogen in Verona, die sehr zweifelhafte untere Ordnung des Colosseums, ein bei dem ponte Nomentano gefundenes Gebälkstück sammt Säulenkapital, ein ähnliches Gebälkstück, von Bramante in den Fundamenten von St. Peter ausgegraben, ein solches vom Forum Boarium ²⁾, endlich die Trajanssäule die spärlichen Bruchstücke, aus welchen in Verbindung mit dem unklaren Text des Vitruv die Bahnbrecher der Renaissance den römisch-dorischen Stil studirten und rekonstruirten. ³⁾

Nach spärlicher Nieschen die Quellen für die sogenannte toskanische Ordnung. Vitruv, welcher hier ganz besonders dunkel ist, kommt kaum über die Beschreibung der Säulen-

1) Er ordnet als Auskunftsmittel zur Herstellung vollkommen gleicher quadratischer Metopen für die Ecke seine berühmte „Dachmetope“, eigentlich Trizetmetope an, wobei die Ecktriglyphe über das Säulenmittel zu stehen kommt.

2) Alle drei abgebildet bei Serlio: Cinque libri dell' Architettura.

3) Es ist kaum anzunehmen, daß der Herkulesstempel zu Cora den Gründern der modernen Säulenordnungen L. B. Alberti und Serlio bekannt gewesen, sonst würde ihn der gewissenhafte Serlio, der jedes ihm bekannte alte Fragment maß und in seinem klassischen Werke publicirte, sicher nicht übergangen haben. Winkelmann hat übrigens Zeichnungen Raffaels von diesem Tempel in Händen gehabt, wie er in seinen „Anmerkungen über die Baukunst der Alten“ angibt.

basis und des Kapitales hinaus und spricht beim Gebälk über die Ausführung desselben durch mit Schwalbenschwänzen zusammengefügte Holzbalken, als ob die Holzkonstruktion und die Verkleisterung derselben durch Mörtel ein wesentliches Kriterium für den Stil eines Gebäudes wäre. Soviel ist gewiß, daß schon zu den Zeiten der Römer der toskanische und dorische Stil vielfach verquidt wurden, so daß sich die römisch-toskanische Ordnung kaum ohne dorischen Einfluß denken läßt, sowie andererseits die Umwandlung des Griechisch-Dorischen in das Römisch-Dorische nur durch die Mitwirkung der toskanischen (etruskischen) Formen erklärt werden kann. An eigentlichen Baufragmenten toskanischen Stiles scheint selbst im 15. Jahrhundert nichts mehr vorhanden gewesen zu sein, so daß die Bautheoretiker genöthigt waren, aus dem Nebelbilde des Vitruv'schen Textes konkrete Formen zu gestalten.

Vitruv läßt die alten Dorier ihre Säulen mit dem Ausmaße des männlichen Körpers vergleichen: so wie beim Manne die Länge des Fußes, sechsmal genommen, dessen Höhe gibt, so soll auch die Höhe der Säule das Sechsfache des Durchmessers haben. Er selbst gibt allerdings das Verhältniß wie 1 : 7 an, was er dadurch motivirt, daß „die Späteren an gewählterem und feinerem Urtheil vorgeschritten“, dieses Verhältniß acceptirten. Während nun Vitruv für die toskanische Ordnung auch kein anderes Verhältniß als 1 : 7 zu geben weiß, sind die Gründer der modernen Ordnungen L. B. Alberti¹⁾, Serlio u. weit konsequenter, indem sie der toskanischen Ordnung das sogenannte männliche Verhältniß lassen und für die dorische 1 : 7 annehmen. Wir wollten durch dieses Beispiel nur zeigen, daß für die toskanische Ordnung die Antike nicht maßgebend sein konnte, sondern Alles mehr oder weniger neu zu erfinden war. Und wahrlich, es gehörte die ganze Genialität eines L. B. Alberti, auf dessen Schultern alle folgenden Bautheoretiker stehen, dazu, um aus den vagen Angaben Vitruv's und aus den gegebenen dorischen Resten eine toskanische Ordnung zu rekonstruiren, welche in der Antike vielleicht nie so existirte, welche aber das genial angefügte Schlußglied einer Kette architektonischer Ausdrucksformen bildet und gewissermaßen den Grundstamm, aus dem die gegebenen römischen Ordnungen in organischer Weiterbildung und successiver Verfeinerung herauswachsen.

Kehren wir wieder zum Dorismus zurück! Wenn man die oben genannten antiken Ruinen und Ruinenstücke, aus denen die Bautheoretiker den dorischen Stil der Renaissance ableiteten, mit einander vergleicht, so zeigen die wesentlichen Unterschiede der Konstruktionen recht einbringlich die Verschiedenheit der dorischen Formen selbst in der antik-römischen Kunst: Glatte und griechisch, d. i. segmentförmig kanellirte Säulen mit und ohne Basen, lateinische und griechisch-dorische Kapitäle, ein- und zweitheilige Architrave, die Gebälke mit und ohne Kutzuli, mit und ohne Zahnschnitt; eine allgemeine Uebereinstimmung nur in den Triglyphen, in den Tropfen unterhalb derselben und in der quadratischen Form der Metopen. Es scheint uns zunächst von Interesse, die Formen, welche die einflußreichsten Autoren der „regole“, nämlich L. B. Alberti, Serlio, Bagnola und Palladio geschaffen, in ihren Hauptzügen zu vergleichen, was durch nachfolgende Zusammenstellung geschehen soll.

1) L. B. Alberti: Della Architettura, della Pittura e della Statua, ferner derselbe Autor: „Ueber die fünf Säulenordnungen“, in's Deutsche übersetzt von Dr. Hub. Janitschek in Cieslberger's Quellen-schriften für Kunstgeschichte.

Name des Autors	Ordnung	Ordnung	Kapitäl	Korinthisch	Fries	Oblicher griechischer Kapitäl nach der Höhepunkte	Metall	Tropfen am Hauptgrieche
P. B. Alberti 1488	attisch	Nach aber griechisch korinthisch	lateinisch	ionisch	Triglyphen mit 6 Tropfen darunter, Metaze anstrahlich	Kleines Kyma am Kapitäl	Metall	Tropfen an den Metallen
Gei. Serlio 1540	bc.	bc.	bc.	elefisch	bc.	Kleines Kyma mit Pilastern	Keine Metalle	Tropfen an der Höhepunkte
Vignola 1562	Eigentlich nach dem Elemente des Hieronimos	ionisch	bc.	bc.	bc.	Kyma, darüber Zehntheil	bc.	bc.
	Nach verschiedenen Metallen zusammengesetzt	?	griechisch korinthisch	bc.	ionisch	Metall, kann Platte mit Metall	Metall	Tropfen an den Metallen
Valadier 1870	attisch	bc.	bc.	bc.	bc.	Kyma mit Kapitäl	Keine Metalle	Tropfen an der Höhepunkte

Unbedingt übereinstimmend bei allen diesen Autoren ist nur der Fries gebildet. Die rhythmische Gliederung desselben durch Triglyphen (mit 6 Tropfen unter der Länze des Architravs) und quadratische Metopen ist daher das Hauptkriterium der von den Theoretikern der Renaissance geschaffenen dorischen Ordnung. Auch weniger einheitlich, nur durch unwesentliche Modifikationen der Nebenglieder verschieden, ist das Säulenkapitäl gebildet. Es ist lateinisch, d. h. besteht aus einem Abakus mit einem krönenden kymatischen Gliede, einem viertelkreisförmigen Echinus und drei schmalen Nienchen darunter. Der Säulenhals ist durch ein Stübchen mit Plättchen begrenzt. Alles Uebrige ist verschieden gebildet, bewegt sich aber innerhalb der bei den römisch-dorischen Ordnungen vorfindlichen Grenzen.

Interessant ist das Verhalten der genannten Autoren zur griechischen Kanellirung der Säule. Jeder giebt die segmentförmige Kanellirung sammt der genauen Beschreibung der Konstruktion derselben, und doch hat keiner bei seinen Bauten sie je in Anwendung gebracht¹⁾. Es ist eben die Tradition der griechischen Antike, welcher jeder dieser Autoren in seinem theoretischen Werke gerecht zu werden sich bemüht; sobald aber das praktische Bauen an ihn herantritt, entäußert er sich des fremden Zwanges und schafft, geleitet von einem vielleicht unbestimmten, aber um so mächtigeren Gefühle, im Geiste seiner, der modernen Zeit. In der That stehen die strammen Kanelluren des griechisch-dorischen Stiles mit ihren scharfen Kanten im greßten Gegensatze zu den im Allgemeinen weichen Formen des römischen Stiles und der Renaissance.

Die fünf Säulenordnungen der Renaissance sind eine einheitliche Konzeption. Die äußerlichen Formen derselben sind gebildet aus Elementen, die in Etrurien, in den dorischen und ionischen Landen Griechenlands, in Korinth und Rom ihre Entstehung gefunden haben mögen, aber der Eklekticismus der Renaissance schafft daraus eine einheitliche Architektur, indem er die Besonderheiten dieser einzelnen grundverschiedenen

1) Nach der Beschreibung Alberti's eigentlich ein Tetraglyph.

2) Vignola: Regola delli cinque ordini d' architettura.

3) Palladio: I quattro libri dell' Architettura. Venezia 1581.

4) Die zwei griechisch kanellirten Säulen an der dorischen Thüre der Gran Guardia des Dogenpalastes von Venedig Scamozzi (siehe Cicognara, Fabbriehe Venezia) dürften wohl in ganz Italien wenige Gegenstücke aufzuzählen haben.

Stile soweit abtönt und umbildet, daß sie zwar ihren historischen Ursprung nicht verleugnen, aber organisch in den Rahmen der neuen Kunst passen, einer Kunst, die mit Bewußtsein daran geht, die antiken Formen im neuen Geiste zu verwerten. Die fünf Säulenordnungen werden zu bloßen Abstufungen einer und derselben Kunst, die als der Ausdruck des modernen Geistes das ganze Universum umfaßt. Und so wie der an der klassischen Literatur herangebildete Denker des 16. Jahrhunderts in seinen Reden und Schriften die durch die vorgeschrittene Bildung zu einem Gemeingut gewordenen griechischen und römischen Klassiker citirt, so citirt gewissermaßen die Architektur in ihren Formen die Kunst vergangener Zeiten, hier das Dorische, dort das Ionische oder Korinthische anwendend, je nachdem ihr das eine oder andere Ausdrucksmittel geeignet scheint, um mehr oder weniger Kraft, mehr oder weniger Feierlichkeit oder Eleganz zur Erscheinung zu bringen. Aber das Citat ist in der herrschenden, allgemein verständlichen Sprache des Cinquecento vorgetragen, es ist eine freie Reproduktion der durch das Studium der antiken Werke gewonnenen und assimilirten Formen.

So wenig die scharfkantige Kanellirung der Säule in das System der Architektur der Renaissance paßt, so wenig eignet sich auch der Mangel der Säulenbasis. Das energische unvermittelte Emportreiben der Säule aus dem primitiven Stufen-Stylobat stände in keiner Harmonie mit „*tutta quella musica*“ der Renaissance-Bauformen, und unsere Theoretiker ließen sich von einem ganz richtigen Gefühl leiten, indem sie, ihrem Lehrmeister Vitruv zum Troß, der dorischen Säule eine attische oder toskanische Basis gaben. Der einzige Palladio, welcher für sich die antiken Ruinen in Rom nochmals nachmaß und gewissermaßen als Präservativ gegen die um 1570 bereits hereinbrechende Verwilderung der Formen nochmals den strengen Geist der Antike heraufbeschwor, gibt in seinen *Ordini* (im ersten der *quattro libri*) eine Abbildung der dorischen Säule ohne Basis und zwar nur aus doktrinärer Rücksicht, denn er bemerkt dabei ausdrücklich: „*Nogli Antichi non si vede Piedestilo à quest' ordine, ma si bene ne' moderni.*“ Er ist auch, soviel uns bekannt, der einzige Architekt der Renaissance, welcher bei einigen seiner Entwürfe für Landhäuser Portiken mit dorischen Säulen ohne Basis anordnet¹⁾, und zwar bei den Villen Pisani in Bagnole, Pojana, Caldogno, in Finale, Diene bei Vicenza und Mocenigo in Fratte di Polesina.²⁾ Allein auch diese Weispiele stehen nur auf dem Papier, da sie mit Ausnahme der Villa Mocenigo nie ausgeführt wurden, und waren nach der damals herrschenden Ansicht, daß sich das Dorische sowohl für den kriegerischen Charakter als auch für den Ausdruck des Ländlichen vorzüglich eigne, überhaupt nur projectirt für untergeordnete Gänge, welche das herrschaftliche Wohnhaus mit den Dekonomiegebäuden und Ställen in Verbindung brachten.

Von großem Interesse ist die Thatsache, daß bei den Palast-Façaden die Säulen- und Pilasterstellungen, kurz die antiken Ordnungen, verhältnißmäßig spät zur Anwendung kamen. Wäre die Renaissance in Rom entstanden, so würden wahrscheinlich die antiken Ordnungen gleich von vorne herein einen dominirenden Platz bei den Palast-Façaden eingenommen haben. Die Brunellesco, Alberti &c. waren aber durchweg Florentiner, die zwar in Rom ihre Aufnahmen und Studien machten, aber, heimgekehrt, sich dem Banne der grandiosen Façade des Palazzo Vecchio nicht entringen konnten. So kam es, daß

1) Die basislosen Kufusäulen an den Festungsthoren Sanmichele's in Legnano, Serona und Zara können hier, wo es sich um die reine Säule handelt, füglich nicht gerechnet werden.

2) *Les Batimens et les desins de A. Palladio par Ottavio Bertotti Scamozzi*. Vienne 1786.

die ersten Renaissancefacades in der Kunst ausgeführt wurden, welche den geraden Gegen-
satz zu den Säulenstellungen bildet. Hier ist alles fein durchdachte Rhythmik, jedes
Glied steht im wohl abgewogenen Verhältnis zum andern, und die Säulen sind ge-
wissermaßen die Spitze einer ästhetischen Kombination. Dort besteht die Kunst darin,
aus gefügten Steinen eine trotzig starrende Felswand zu schaffen mit Klippen und Un-
regelmäßigkeiten, welche die robuste Natur nachzuahmen streben, und dem Künstler bleibt
nur die, in Wirklichkeit sehr große, beim Betrachten des Werkes aber nicht sonderlich in
die Augen springende Aufgabe, das Gewirre der rohen Blöcke zu großen Verhältnissen
zu ordnen und an dem wenigen Gefühlswert ahnen zu lassen, daß dieser Wildheit auch
ein künstlerisches System zu Grunde liegt. L. V. Alberti war der Erste, der es wagte,
die antiken Ordnungen mit der Kunst zu verbinden, und seine Pilasterstellung am
Palazzo Rucellai ist der erste schlichtere Versuch, den Troß der Kunst durch die edle
Schönheit und die feinen Silhouetten der Antike zu brechen. Das geschah anno 1460,
und doch hatte derselbe Künstler schon 1447 seine korinthische Säulenstellung an der
Fassade von S. Francesco in Rimini angeordnet und Brunellesco noch früher, nämlich
1425, das Innere von S. Lorenzo in Florenz in völlig antitem Geiste geschaffen. Als
1468 der Florentiner Giuliano da Majano den ersten Renaissance-Prosanbau in Rom, den
Palazzo di Venezia ausführte, fühlte er sich dort, wo es keinen Palazzo Vecchio gab, aller-
dings durch die Kunst nicht gebunden, aber auch er verlegte seine dem Colosseum nach-
gebildeten Vogenstellungen in den Hof, beschränkte sich bei der Fassade auf zwei das Thor
einrahmende Säulen kompositen Ordnung und schloß das Gebäude als echter Florentiner
mit dem gothischen Konsolen- und Zinnenkranz ab, der ihm von seiner Heimat
noch im Sinne lag.

Erst gegen 1500, also mit dem Beginne der Hochrenaissance treten die antiken
Ordnungen bei den Palastrfassaden in den Vordergrund, und der große Bramante war
es, der 1501 am Palazzo Sora dieselben zur völligen Herrschaft in der Fassade führte.
In dem ebenerdigen Geschos dieses Palastrs und in dem gleichzeitig ausgeführten Tem-
pietto in S. Pietro in Montorio bringt Bramante die dorische Ordnung zum ersten
Male zur vollen Geltung. Sie ist an beiden Objekten in ihrer vollen Reinheit mit
Triglyphen und Tropfen, jedoch ohne Mutuli ausgeführt. Aber die Schwierigkeit der
Triglyphenaustheilung wird nur zu bald zu einem Hemmnis der reinen Durchführung
dieses Stiles, und Vitruv's absprechende Meinung wirkt hier wie ein alter Familien-
fluch, der in den fernsten Generationen noch schädlichen Einfluß nimmt. Allerdings
bildet die Andringung der Triglyphen „theoretisch“ die Regel; aber wo es in der Ein-
theilung nicht angeht, quadratische Metopen zu erhalten, helfen sich die Künstler mit
allen möglichen Auskunftsmittein. So ordnet Peruzzi am Fries der dorischen Ordnung
des Palazzo Ruffini in Rom eine in der Ausführung unterbliebene Inschrift an, Pal-
labio hilft sich nicht selten dadurch, daß er die Triglyphen durch Ohrenlöcher ersetzt, den
Fries dadurch, wie Temanza¹⁾ sich ausdrückt, in eine „metopa continuata“ verwandelnd,
und Künstler mit noch elastischerem Gewissen verzichten endlich auf jeden rhythmischen
Wechsel und machen den Fries einfach glatt, wodurch das Dorische sein charakteristisches
Merkmal verliert und, sobald auch die Mutuli fehlen, allgemach in's Toskanische
übergeht.

1) Vita dei più celebri architetti e scultori Veneziani. Venezia 1778.

Vielleicht am strengsten verfährt der Verfasser der „*Rogolo*“: Bignola. Seine Porta del Popolo, die dorische Ordnung an dem reizenden kleinen Palazzo auf Piazza Navona weisen den reinsten Stil auf, sogar mit Anwendung der Mutuli, das Portal der Farnesischen Gärten denselben ohne Mutuli. Wir finden ferner das reine dorische Gebälk, denn um dieses handelt es sich vorzüglich, am Hauptgeschoß des Pal. Costa von Peruzzi, in den Höfen der Palazzi Angelo Raffini und Linotte von demselben, der Palazzi Farnese und Palma von Antonio da Sangallo, und des Pal. Negroni von Ammanati, sämmtlich in Rom, dann am Palazzo del Te in Mantua von Giulio Romano. Der eifrigste Doriker der Renaissance ist sicherlich Michele Sanmichele. Seine zahlreichen Festungs- und Stadttore weisen sämmtlich, wenigstens in der Gebälkbildung, den strengen Stil auf, und von seinen fünf großen Palästen sind zwei, nämlich Pompei und Guastaverza in Verona, ganz dorisch, während Bevilacqua eine dorische Ordnung im Untergeschoße hat. Auch Palladio vertritt den reinen dorischen Stil auf's Kräftigste in der unteren Ordnung seiner Basilika und des Pal. Chiericati in Vicenza, dann in vielen seiner Entwürfe für Paläste und Villen, wobei er fast ausschließlich die von ihm mit Vorliebe angeordneten halbkreis- oder hufeisenförmigen Arkaden dorisch gestaltet. Für besonders prächtige Palastfassaden bevorzugt er allerdings mit Recht die höheren Ordnungen.

Parallel mit dieser Anwendung des strengen dorischen Stiles läuft dann ein, wir möchten sagen, verwässerter Dorismus einher, der sich der schwierigen Triglyphen-austheilung durch einfache Weglassung derselben entledigt und welcher zu leicht in der Ausführung war, um nicht zahlreiche Nachahmer zu finden. Schon Bramante wendet diesen vereinfachten Stil im Hofe San Damaso im Vatican an, dem dann Peruzzi bei der Farnesina und zahlreiche Andere folgen. Temanza motivirt die Weglassung der Triglyphe am dorischen Fries der Carità von Palladio in Venedig dadurch, daß er sagt: die Triglyphen bedeuten in der Antike die Dielentöpfe; da aber die Decke des genannten Gebäudes nicht aus Dielen besteht, sondern gewölbt ist, so fallen die Triglyphen fort. Dieser Argumentation wäre entgegen zu halten, daß auch das Theater des Marcellus innen gewölbt war und dennoch außen die charakteristischen Triglyphen trug. Selvatico¹⁾ gibt den plausiblen Grund an, daß die Alten die Triglyphen nicht als Dielentöpfe, sondern einfach als Ornament betrachteten, wie einige etruskische Gräber und der Sarkophag der Scipionen im Vatican beweisen, welche ebenfalls Triglyphen aufweisen, ohne ihrer Natur nach Dielen haben zu können, und daß daher keine Berücksichtigung bestand, dieses Ornament stets anzuwenden.



fig. 1.

Bramante gibt der unteren dorischen Ordnung am Hause Raffael's schon ein ganz unbestimmtes Gesims und Antonio da Sangallo kommt in seiner Halle des Palazzo Farnese in der gesteigerten Sucht nach Vereinfachung zu dem Auskunftsmitel, den dorischen Fries ganz zu escomotiren. Dort hängen die Tropfen des Architraves, in gemessenen Abständen zu sechs gruppiert, unmittelbar unter dem Kranzgesims (Fig. 1) und der Fries ist oerschwunden. Wenn diese Anordnung in dem Innenraum einer Halle, wo die Triglyphen von vornherein ausgeschlossen sind, vielleicht seine Berechtigung hat,

1) Sulla Architettura e sulla Scultura in Venezia, 1847.

so kann sie bei einer Außenarchitektur, wie im Hofe des Pal. Sacchetti desselben Künstlers, im Hofe des Pal. Pietro Ruffini von Peruzzi keineswegs befriedigen, und das Auge sucht mit wahrer Sehnsucht den verloren gegangenen Fries. Diese Tropfen unter dem Kranzgesimse, welche die Erinnerung an das Dorische aufrecht erhalten wollen, ohne es zu können, machen den Eindruck von unmündigen Kindern, denen das herbe Schicksal ihre Eltern, den Vater Triglyphos und die Mutter Metopa, entzissen und sind eine ziemlich unnütze bedeutungslose Spielerei. Auch Palladio hat dieses Motiv im sogenannten Tablinium des Klosters della Carità in Venedig angewendet, aber auch nur in einem Innenraume. Mit dieser Weglassung des Frieses ist die Dreitheilung des Gebälkes gestürzt und der Impuls gegeben zu jenen trostlosen Gebälken des Barockstiles, wo Glied auf Glied sich häuft, aber die organische Gebundenheit des antiken Gebälkes: das Lastende des Architraves, das Stützende und Abschließende des Frieses, das Schützende und Krönende des Kranzgesimses, verschwunden ist.

Serlio gibt in seiner „dorischen Ordnung“ die Zeichnung einer Thüre (Fig. 2), bei welcher oberhalb der Thüröffnung Triglyphen, oberhalb der Thürpfeiler aber je zwei triglyphenartige Konsolen angeordnet sind, und fügt bei, daß die Erfindung dieser anmutigen Konstruktion dem Bald. Peruzzi zukomme. In der That ist durch diese Di- oder Triglyphenkonsole ein höchst fruchtbares Motiv für die Renaissance gewonnen. Die stehende Konsole, im Gegensatz zur schwebenden korinthischen, als rhythmisches und hüpfendes Glied des Frieses, ist nicht neu. Wir finden am Hauptgesimse des Colosseums solche, die ganze Höhe des Frieses einnehmende, das Kranzgesimse stützende Konsolen, wir finden sie, in derselben Art angebracht, am Hauptgesimse des Pal. Rucellai in Florenz von L. B. Alberti, wir finden sie im Hof des kleinen Palazzo di Venezia von Pintelli in Rom, dann bei Bramante, der sie mit besonderer Vorliebe kultivirte, im Klosterhof S. M. della Pace, am Pal. Giraud und an der Cancelleria. Aber neu und nach dem glaubwürdigen Zeugniß Serlio's von Peruzzi herrührend ist die Analogie mit der Triglyphe, welche dadurch auf's Kräftigste betont ist, daß die Konsole, sowie die Triglyphe, vertikale Einschnitte und die Tropfen unter der Länie des Architraves hat. Dasselbe Motiv hat auch Antonio da Sangallo in dem schönen Hauptgesimse des Hofes seines Pal. Sacchetti verwendet, desgleichen Sanmichele an den Palästen Bevilacqua und Guastaverza in Verona, nur mit etwas zu schwerfällig ausladenden Konsolen, Antonio da Ponte an dem eine dorische Aufsatzordnung abschließenden Hauptgesims der Prigioni in Venedig, später dann Giacomo della Porta beim Kranzgesimse des hinteren Mitteltraktes des Pal. Farnese, wo allerdings das dorische Gebälk einen schlechten Abschluß für die korinthische Pilasterstellung bildet und überdies durch die unmittelbare Nähe des grandiosen Gesimses Michelangelo's total geschlagen wird, u. u.

Wenn wir einen Blick auf Serlio's Zeichnung (Fig. 2) werfen, so kann uns nicht entgehen, daß die Umwandlung der Triglyphen in die Triglyphenkonsolen gewissermaßen der letzte Schritt ist in der Wülderung der dem Cinquecento zu herben griechisch-dorischen Formen. Die Basislosigkeit, die scharfe Kanellirung der Säule sind gefallen, aber noch ragt die Hängeplatte in einem jähen Vorsprung schroff über die Fläche des



fig. 2.

Frieses hinaus. Durch die Umwandlung der Triglyphe in Triglyphkonsole wird diese Schorfheit gemildert, und die ausladende Platte bekommt kräftige Stützen, welche in einer sanften Wellenlinie sich gegen die Last stemmen und dieselbe übernehmen. Bignola hat in genialer Weise diese dorischen Konsolen mit dem korinthischen Gebälk kombinirt. Er gibt die Abbildung (Fig. 3) in seinen „Regole“ und wendete sie an den Hauptgeißen der Nigma des Papstes Julius III. (des kleinen Valastes der Piazza Navona¹⁾ und des Schlosses Caprarola mit glänzendem Erfolge an. Hier bilden die stehenden Diglyphenkonsole die Stütze für die schwebenden korinthischen und bereiten das Auge auf das kräftige Heraustrreten der letzteren in der anmuthigsten Weise vor.

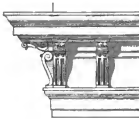


Fig. 3.

Man sieht aus Serlio's oder besser Peruzzi's Identificirung der aufrecht stehenden Konsole mit der Triglyphe, daß die Künstler der Renaissance die Triglyphen als wirklich stützende Glieder betrachteten. Peruzzi hat die Triglyphkonsole als steinerne Bankstütze in der Vorhalle des Palazzo Massimo angewendet und durch das Ende derselben in Löwenklauen in ebenso schöner als klarer Weise das Fußende derselben ausgebrückt. (Fig. 4). Nach diesem Muster hat wohl Bignola die schönen Träger der Kaminfesse im Pal. Farnese und im Schloß Caprarola gebildet.



Fig. 4.

Da sowohl nach den erhaltenen antiken Resten, als nach den von den Bauthoretikern aufgestellten Ordnungen die rhythmische Gliederung des Frieses durch Triglyphe und Metopen ein wesentliches Kriterium für den dorischen Stil bildet, so müssen wir, um systematisch zu sein, in der Gebälkbildung der dorischen Renaissance eigentlich zwei Ordnungen unterscheiden. Die eine hält sich strenge an die Antike, fasset den Fries mit Triglyphen oder Triglyphkonsole und Metopen aus und ist nur schwankend in der Anbringung der Mutuli und des Zahnschnittes. Die zweite läßt diese strengere Ausrüstung weg und versucht sich zum glatten Fries, sich dadurch dem Ionischen nähernd. Die erste Art finden wir, wie die oben angeführten Beispiele zeigen, mit Vorliebe angewendet bei Festungsbauten und Gebäuden ersten Charakters (die *Lidretria vecchia* von Sansovino in Venedig macht hiervon eine Ausnahme), bei Stadthoren und Portalen, in Hofräumen und vereinzelt an Façaden. Die zweite Art ist schon der Billigkeit und Bequemlichkeit der Ausführung wegen im Allgemeinen bei Façaden bevorzugt und vielleicht noch aus dem Grunde, weil sie sich homogener den darauf gestellten ionischen und korinthischen Ordnungen anschließt. Sie wird daher immer dort mit Vortheil angewendet, wo besonders zart profilirte und wenig vorspringende ionische und korinthische Pilaster der oberen Geschoße die Plastizität der Triglyphen und den wuchtigen Schattenschlag der Mutuli nicht gut vertragen, ferner an Innenräumen, wo die Triglyphen als Dielenköpfe, ästhetisch genommen, keinen Sinn haben. In letzterer Beziehung kann man sagen, daß, da bei der Architektur der Innenräume schlechterdings

1) Die Abbildungen dieser und der meisten früher angeführten römischen Bauten finden sich in dem klassischen Werke Letarouilly's.

die Triglyphen nicht zulässig sind, diese zweite Art als ein vom Innenraum auf das Aeußere übertragener Dorismus zu betrachten ist.

Die dorische Ordnung als die schwerere wird häufig mit der Kufika verbunden (erstes Beispiel am Pal. Roccella von Alberti); später legen sich die Vossagen sogar um die Säulen oder Pfeiler selbst, wie an der Zecca zu Venedig von Sansovino (vielleicht das erste Beispiel, 1536), an den Festungsthoren von Sanmichele, an der Vigna des Papstes Julius von Bignola, am Gartenportal der Villa Sforza von Michel Angelo ¹⁾ u., oder die dorischen Pfeiler lösen sich ganz in Kufika auf, nur das Kapitäl als besonders gebildeten Stein beibehaltend, wie an der Porta des Schlosses Caprarola von Bignola.

Der Barockstil, welcher einerseits die härtesten Ausdrucksmittel kultivirt, andererseits des Reizes der Abwechslung wegen keine der vor ihm geschaffenen Formen außer Berücksichtigung läßt, reproduzirt den reinen dorischen Stil seiner impotanten Gesamtwirkung und des kräftigen Schattenschlages der Mutuli wegen (unteres Geschoß des Palazzo Barberini von Bernini, Palazzo Ducale in Genua u.), sowie auch den durch die Einbuße des Frieses verwässerten Stil und kommt bei letzterem zu ziemlich banalen Gesimsbildungen. Er verwendet die dorische Ordnung selbst dort, wo sie am wenigsten hinpaßt, zu Kirchenfassaden (Seitenfassaden von S. Giovanni in Laterano von Fontana), und scheut sich nicht, selbst im Inneren der Kirchen den gelegentlich sogar mit Waffen und Schildern ausgestatteten Triglyphenfries zur Anwendung zu bringen, wie in S. Croce in Niva, in der Unterkirche von S. Martino a' Monti in Rom u. Auch Bramante hat die vier Hauptpfeiler der Vierung in der Madonna della Consolazione in Todi dorisch gebildet, er hätte sich aber wohl, den Fries mit Triglyphen zu schmücken.

Uebrigens kann zur Ehre des Barockstiles gesagt werden, daß seine Ausschreitungen am wenigsten die dorische Ordnung treffen. Während mit der ionischen, korinthischen und kompositordnung die unsinnigsten Extravaganzen versucht wurden, scheinen an der strengen Gemessenheit und Gesetzmäßigkeit des Dorischen alle Veräufelungsversuche gescheitert zu sein. Uns wenigstens ist, einige untergeordnete Gartenportale und Brunnenpfeiler abgerechnet, keine besondere Absurdität der dorischen Ordnung in der Barockzeit Italiens bekannt, und selbst der Erfinder der famosen „sitzenden Säulen,“ der Jesuit Pozzo, gibt in seinem bekannten Werke alle Beispiele des dorischen Stiles in ziemlich korrekter Weise. In die Barockzeit dürfte auch die Umwandlung der runden Tropfen (eigentlich Kugeln, wie sie schon Alberti genannt hat) in viereckige fallen.

1) Abgebildet in Dauter's Crollbautkunst.

(Schluß folgt)



Ueber einige Nürnberger silberne Becher.

Mit Illustrationen.



Fig. 1. Silberner Becher im Germanischen Museum zu Nürnberg.

In Band IX, Seite 237 dieser Zeitschrift habe ich auf einige durch große Schönheit in Komposition und Ausführung ausgezeichnete silberne Becher des sechzehnten Jahrhunderts, offenbar Nürnberger Ursprungs, aufmerksam gemacht, welche in mehreren unter einander verschiedenen Exemplaren, die jedoch sämmtlich auf denselben Entwurf zurückgehen, noch erhalten sind (Fig. 1). Außer den dort aufgeführten sechs Bechern der Art sind mir seitdem noch drei andere Exemplare, ebenfalls unter einander verschieden, bekannt geworden, nämlich: ein (schlecht erhaltener) Becher, seit dem Jahre 1730 in Besitz der jüdischen Todten-Brüderschaft zu Fürth, ein anderer im Kunst- u. Gewerbe-Museum zu Pest, und ein dritter, über welchen ich bis jetzt jedoch keine nähere Nachricht erhalten konnte, im kaiserlichen Kronschatz zu Moskau. Weil nun ein in gepunzter Manier ausgeführter (jetzt sehr seltener) Kupferschüssel mit dem Monogramm des Goldschmieds Paul Hoyt erzählt, welcher einen ganz ähnlichen Becher darstellt (Fig. 2), so glaubte ich damals annehmen zu müssen, daß derselbe Goldschmied, von welchem der Kupferschüssel herrührt, auch die Becher selbst gefertigt haben wird, besonders da letztere mit vollem Verständniß der Detailsformen ausgeführt sind. — Seitdem in der

neuesten Zeit den deutschen Ornamentfischen des sechzehnten Jahrhunderts mehr Aufmerksamkeit gewidmet worden ist und dieselben in größerer Vollständigkeit zur allgemeinen Kenntniß gekommen, zum Theil auch neu publicirt worden sind, ist bekannt geworden, daß noch mehrere andere alte Kupferschüssel mit Darstellungen dieser selben Becher existiren.



Fig. 2. Kupferstück eines weltlichen Meisters.



Fig. 3. Kupferstück von Paul Heyl.

Der, so viel bis jetzt bekannt, älteste derselben (in verkleinertem Maßstabe zuerst in Lichtdruck reproducirt unter Nr. 111 in dem Börner'schen Auktions-Katalog der Sipbart'schen



Fig. 4. Kupferstück von Georg Meier.

Kupferstichsammlung vom Jahre 1876) ist ein Kupferstück, ebenfalls in gepunzter Manier, von einem uns dem Namen nach noch nicht bekannten Goldschmied, dessen Arbeiten (leider nicht vollständig) unter dem Titel „Gefäße der deutschen Renaissance“ theils vom Vester-

reichsten Museum zu Wien, theils vom Baverischen Gewerbe-Museum zu Nürnberg in sehr würdiger Weise neu herausgegeben worden sind (Fig. 2). Diese Darstellung hat nicht nur mehr Schönheit mit den schönsten der Nürnberger silbernen Becher, sondern ist auch viel edler und schöner in der Ausbildung als der Hübner'sche Kupferstich, und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß sie die ältere ist. Die Arbeiten des ungenannten Meisters haben im Allgemeinen so große Ähnlichkeit mit der Kunstweise des berühmten Wenzel Jamiger, daß man wohl annehmen muß, er sei ein Schüler des letzteren gewesen. — Außerdem giebt es eine dritte Darstellung dieser Becher ebenfalls in Kupferstich von dem Goldschmied G. Wechter (Fig. 4).

Aus den vorstehend mitgetheilten Thatfachen glaube ich nun folgende Schlüsse ziehen zu dürfen:

Es ist sehr wahrscheinlich, daß Wenzel Jamiger selbst, welcher bekanntlich überaus erfindungsreich war, den ersten und ursprünglichen, jetzt nicht mehr bekannten Entwurf zu diesen Bechern gefertigt hat*) Derselbe fand so viel Beifall, daß er nicht nur von verschiedenen Goldschmieden — ein Musterstück war damals unbekannt — sehr oft mit mehr oder weniger Abweichungen und schließlich in Barockformen in Silber ausgeführt wurde, sondern auch wiederholt — so weit bis jetzt bekannt, von dem ungenannten Meister, von Paul Hübner und G. Wechter — in Kupferstich dargestellt, ja sogar plastisch auf dem bronzenen Epitaph (vom Jahre 1619) des Goldschmiede-Gesellen-Grabes (Nr. 330) auf dem Johannis-Kirchhofe zu Nürnberg abgebildet worden ist.

Welchen Meistern die einzelnen silbernen Becher selbst, deren Ornamente nach Geschmack, Geschick und Kunstweise des ausführenden Künstlers und in Folge der Entwidlung des Kunststils mannigfach von einander abweichen, angehören, kann demnach aus den Kupferstichen nicht bestimmt werden. Man muß vielmehr in jedem einzelnen Falle auf die eingeschlagene offizielle Marke, welche freilich bei den Nürnberger Exemplaren auffallender Weise ganz fehlt, zurückgehen. —

Diese hier an einem besonders interessanten und hervorragend schönen Beispiele dargestellte Thatfache der wiederholten Benutzung desselben künstlerischen Entwurfs durch verschiedene Meister kommt im fünfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert ziemlich oft vor und ist für richtige Beurtheilung vieler Kunstwerke überaus wichtig. Es schien mir daher nützlich, einmal speziell darauf hinzuweisen.

Nürnberg, im April 1878.

H. Bergau.

Nachtrag.

H. Stedbauer hat kürzlich im Königl. Archiv zu Nürnberg eine Notiz gefunden und (in „Kunst und Gewerbe“ 1875, Nr. 34) publicirt, welche es in hohem Grade wahrscheinlich macht, daß jene drei, in meinem oben citirten Aufsätze zuerst genannten und näher bezeichneten silbernen Becher, welche ehemals Eigenthum der Nürnberger Goldschmiede-Innung waren, als alte Musterstücke anzusehen sind, welche im Jahre 1573 mit Genehmigung des Rathes der Innung übergeben wurden, um als Anhalt bei Beurtheilung der von den Goldschmiede-Gesellen zu fertigenden Meisterstücke — dieselben bestanden in einem Trinkgeschirre von Silber, einem goldenen Ringe mit Stein und einem Siegelstempel — zu dienen. Sie durften den Gesellen auf Begehr „etliche Mal“ gezeigt werden.

Diese Mittheilung erklärt vollständig das Fehlen der offiziellen Marken an diesen Bechern, ohne welche in Nürnberg kein Stück verkauft werden durfte, erklärt die Darstellung dieser Potale auf dem Epitaph des Goldschmiedegesellen-Grabes und auch die Thatfache, daß dasselbe Motiv von verschiedenen Meistern bei der Ausführung von Gefäßen in Silber und Herstellung von gestochenen Vorlagen zu solchen wiederholt benutz worden ist.

Nürnberg, im August 1878.

H. Bergau.

*) Eine von Virgil Solis nach einer Zeichnung von W. Jamiger angefertigte Radirung (publicirt in „Drinking-Cups, Vases, Ewers and Ornaments“ by Virgil Solis (London 1562) hat in der Cupa dasselbe Motiv.

Einige Bemerkungen über Carpi.

Von Heinrich von Seymüller.



Seit zwei Jahren etwa hat Herr Dr. Hans Semper begonnen, an drei verschiedenen Stellen uns über seine ausgedehnten Studien in Carpi Mittheilungen zu machen. Dieses verdienstvolle Unternehmen wird vielen willkommen sein; ist auch seit Eröffnung der Bahnstrecke Modena-Mantua der Besuch des Städtchens ein sehr leichter geworden, so wird andererseits die Zahl derer, denen es lieb sein dürfte, Näheres über die dortigen Denkmäler zu erfahren, immer größer.

Folgende Zeilen wurden sofort nach dem Erscheinen der Studie Semper's in dieser Zeitschrift (Jahrgang 1878, Heft 6 u. 7) aufgesetzt, wir zögerten jedoch, sie zu veröffentlichen, weil unsere Untersuchung der Denkmäler von Carpi schon im Jahr 1868 hinausreichte. In seiner Schilderung scheint uns ferner Herr Semper die Denkmäler des Städtchens in ein so rosiges Licht zu stellen, daß wir uns immer von Neuem fragten, ob wir denn recht gesehen? — Wir hatten damals Carpi nur durch eine anderthalbstündige Fahrt im offenen Wagen von Modena aus erreichen können; seit vier Wochen lag die Ebene unter tiefem Schnee; in Carpi selbst war er noch ein Fuß hoch. — man fühlte, daß die Schilderung des strengen Winters, während welchem Julius II. und Bramante das nahe Mirandola belagert hatten, keine Uebertreibung sei. Wir dachten, es habe dieser Umstand uns vielleicht verhindert, und für alle von Semper gepriesenen Werke gehörig zu erwärmen. Unser Besuch war außerdem ein sehr kurzer gewesen, und hatte bloß den Zweck, zu ermitteln, ob an den Bauwerken Carpi's etwas von Bramante herrühre oder nicht. Die Untersuchung der Denkmäler, ein Gespräch mit dem gediegenen Lokalforscher Don Gnaitoli, sowie die vom Marchese Campori herausgegebenen Werke hatten alle zu dem gleichen negativen Resultat geführt.

Vor einigen Wochen ward es uns nun möglich, wieder einige Stunden in Carpi zuzubringen, und da unser erster Eindruck in allen Punkten bestätigt werden ist, zögern wir nicht mehr, folgende kurze Bemerkungen hier mitzutheilen.

Wir fangen mit dem Dome an. Auf den ersten Blick gewahrt man, daß alle seine Theile aus Elementen, welche in verschiedenen Entwürfen Bramante's für St. Peter vorkommen, zusammengesetzt sind. Sehr bald sieht man ein, daß diese Arbeit nicht durch den Schöpfer dieser Elemente selbst gemacht werden konnte; daß Manches nur durch die Urheberschaft eines jüngeren Meisters wie Peruzzi, sowie durch den Umstand erklärlich sei, daß die Wiedergabe einiger für eine so verkleinerte Wiederholung des riesigen Domes von St. Peter weniger geeigneten Partien auf Befehl des Bauherren geschehen mußte. Es ist damit dieses Bauwerk für diejenigen, welche sich mit der Frage nach den Urhebern der Entwürfe für St. Peter beschäftigen, von wirklichem Interesse.

Aus den Umständen, unter welchen das Modell zu dem Dome von Carpi entstand und das Gebäude selbst ausgeführt wurde, glaubt Herr Semper den Schluß ziehen zu können, „daß wir im Grundriß des Domes von Carpi eine Schöpfung vor uns haben, die dem endgiltigen Plan des Bramante für St. Peter näher steht, als vielleicht irgend ein anderes, und bekanntes St. Peterprojekt“. (S. 213). Die erste Folge, die Herr Semper davon ableitet, wäre eine Bestätigung der Ansicht derer, welche, wie H. Ivanowitsch, meinen, Bra-

mante's endgiltiger Entwurf sei ein Langhausbau gewesen. Wie erwünscht nun eine Aufklärung in dieser wichtigen Frage wäre, so können wir doch nimmer zugeben, daß wir sie am Dome von Carpi finden und zwar in dem Umstande, daß dieser ein Langhaus hat. Hierfür giebt es den folgenden schlagenden Grund. Serlio sagt zur Erklärung des von ihm publizirten angeblichen Entwurfes Raffael's mit dem gewaltigen Langhausbaue: „Raffaello . . . «seguitando però i vestigi di Bramante, toco questo disegno“ . . . Auf der folgenden Seite wendet er genau dieselben Worte auf Peruzzi's griechisches Kreuz an: „B. Potrucci Senese, . . . «seguitando però i vestigi di Bramante, fece un modello nel modo qui sotto dimostrato“ . . .

Wenn also beide Schüler, trotz dieses großen Unterschiedes, den Spuren des Meisters gefolgt sind, so lehrt dies bloß, daß Bramante, wie wir schon in unsern Notizen 1867 sagten (S. 6, 10, 27), Entwürfe nach beiden Richtungen hin gemacht hatte, und daß vielleicht in Folge der entgegengesetzten Ansichten Bramante's und der Geistlichkeit, dieser Punkt eine „essene Frage“ blieb und noch lange bleiben sollte. Wollte man die Worte Serlio's: „il modello (di Bramante) rimase imperfetto“ in diesem Sinne deuten, so wären wir gegenwärtig nicht in der Lage, eine solche Ansicht als irrig hinzustellen.

Der Dom von Carpi, der dem von St. Peter doch fernher steht als die beiden Pläne bei Serlio, kann also erst recht nicht uns hierüber aufklären. Und dies um so weniger, als der an Peruzzi ergangene Auftrag: nur solche Modifikationen an dem Projekte Bramante's vorzunehmen, welche durch die kleineren Verhältnisse des beabsichtigten Dombaues (von Carpi) bedingt waren, zuerst die Umänderung des griechischen in ein lateinisches Kreuz zur Folge haben mußte, weil in dem reducirten Maßstabe erstere Gestalt nicht erlaubt hätte, die nöthige Menschenmenge aufzunehmen.

Willkürlich gesagt, haben wir bis jetzt nirgends behauptet, daß Bramante's endgiltiger Entwurf, wohl aber ein angenommener (Notizen, p. 27), ein griechisches Kreuz gewesen sei. — Wohl haben wir auf's schärfste betonen wollen, daß der Meister diese Form für die vollkommenste Lösung hielt („für die Verità“ wie sich Michelangelo über Bramante's Entwurf äußerte). Die Denkmünzen Julius II. und die zu Ehren Bramante's sind hinreichende Bürgen für die Richtigkeit dieser Ansicht. Sie beweisen, daß Bramante die Annahme dieser Form eine Zeitlang durchgesetzt hatte; ob er aber, selbst unter Julius II., im Stande war, sie gegen das Drängen der Geistlichkeit zu Gunsten des lateinischen Kreuzes zu verteidigen, ist weniger sicher. Unter dem schwächeren Leo X., der das wahrhaft Große in der Kunst viel weniger verstand als Julius, ist diese Frage noch mehr begründet. Es wäre daher nicht überflüssig, wenn H. Jovanovits und H. Semper, der diesem großen Vertrauen schenkt, bestimmen wollten, was sie unter dem endgiltigen Projekte Bramante's verstehen. Ob, was dieser Meister für das Beste hielt und was 1506 auf den Medaillen abgebildet worden, oder etwa die Modifikationen, welche ihm sogar noch 1513 ein Jahr vor seinem Tode von der Geistlichkeit aufgetragen worden sein mochten. Wir haben stets nur das Erste im Sinne gehabt.

Jedenfalls hätte ein Langhaus Bramante's ganz anders ausgesehen, als dasjenige, welches wir bei Serlio als „Raffael's Werk“ bezeichnet finden. Zu gerne möchten wir an die Unschärfe des letzteren glauben. Leider scheinen drei Studien Giuliano di Sangallo's dies bis jetzt nicht zuzulassen. Es war um eine ganze Artade länger und zudem auch schmaler als das heutige Maderna's beabsichtigt. Der sogenannte Raffaelische Grundriß, wie ihn Serlio entlehrt wiedergiebt, hat zwar unzulänglich ein harmonisches Aussehen — die Grundmaße und Verhältnisse des Planes sind aber ganz falsch. Zeichnet man ihn nach den wirklichen Mäßen auf, so verschwindet die Harmonie gänzlich; man erhält das schwerfällige Langhaus des Giuliano (Bl. 26, Fig. 1, — Jovanovits, Fig. 10 u. 11, — oder Zeitschr. f. k. K. 1874, S. 306). Die Grundmaße sind so falsch, daß der Grundriß unbrauchbar wird und nur solche Punkte, die durch andere authentische Dokumente bestätigt sind, glaubwürdig werden. Wir hatten dieses schon auf's angedrückteste hervorgehoben. H. Semper scheidet überhaupt jenen Artikel nicht zu kennen (Zeitschrift Bd. X, Seite 252), denn er bildet den Grundriß

ruhig ohne die geringste Anmerkung als den „Grundriß Raffaels“ ab. Genügt ihm die Ansicht des H. Jonawewits auch hierfür? Auch andere neue Werke begehen denselben Fehler.

Am Dome von Carpi endlich scheint die seltene Gliederung der Kuppelsteiler eine Festigung der Autorschaft Peruzzi's zu liefern. Peruzzi, der während der Entstehungsperiode der Entwürfe zum St. Peter für Bramante an diesen gezeichnet, lernte sie dort kennen. Der kleine Maßstab in Carpi nöthigte ihn, gruppierte Säulen an der Schräge, hier eine Contere, durch einen einzelnen Pilaster zu ersetzen. Daher zum Theil ihre nicht völlig befriedigende Wirkung. —

Gehen wir nun zur Kirche S. Nicolo über. — Durch seinen Nachtrag in der *Kunstchronik* (1878, Nr. 39) hat Herr Semper selbst einige früher begangene Irrthümer berichtigt, suchte sich aber betrogen, Bramante als den möglichen Urheber dieser im Jahre 1493 begonnenen Kirche aufzustellen.

Obgleich wir 1868 nicht an diese Möglichkeit gedacht, schien uns die Vermuthung doch aus zwei Gründen beachtenswert.

Erstens, weil im Gründungsjahre von S. Nicolo Bramante von Mailand längere Zeit abwesend war. Zweitens, weil S. Nicolo in Carpi zu jener auserlesenen Gruppe von Bauwerken gehört, (S. Sepolcro in Piacenza, S. Nicolo in Carpi, Sta. Giustina in Padua, und der spätere S. Salvatore in Venedig), von welchen S. Sepolcro allem Anscheine nach das älteste ist. Nicht nur darf man in dem Autor dieses Typus einen Meister ersten Ranges suchen, sondern S. Sepolcro ist die einzige von den drei Bramante zugeschriebenen Kirchen in Piacenza, welche wirklich möglicherweise nach seiner Zeichnung aufgeführt worden sein kann; während das daranstoßende Monastero gleichen Namens „theilweise“ zu den echten Bauten Bramante's gerechnet werden darf.

Ferner haben zwei Schüler Bramante's, Peruzzi und Ant. di Sangallo, Langhäuser nach diesem selten vorkommenden Typus entworfen, der erstere für S. Domenico in Siena¹⁾, der zweite für St. Peter²⁾. Schon mit großem Interesse hatten wir das Bestreben H. Semper's verfolgt, den Zusammenhang zwischen S. Nicolo und Sta. Giustina herauszufinden. Seine spätere Vermuthung, Bramante möghe der Urheber von S. Nicolo sein, reizte es noch. Wir hätten uns gerne in unserer ersten Untersuchung geirrt. Leider hat der zweite Besuch in Carpi die Eindrücke des ersten ganz beseitigt. Wir vermögen keine Spur von Bramante's direktem Eingreifen in S. Nicolo wahrzunehmen. Weder die Verhältnisse noch das Detail, letzteres eher etwas an S. Andrea in Mantua erinnernd, gehalten dies zu thun.

Die Eigenthümlichkeit dieses Kirchentypus besteht viel weniger im Fünfstuppelsystem, wie H. Semper annimmt, als in einer aus diesem abgeleiteten Art „rhythmischer Travee“ und in deren Durchführung in einem Langhause. Konsequent ist dies nur in S. Sepolcro in Piacenza und in S. Salvatore in Venedig geschehen, während in S. Nicolo und in Sta. Giustina die quadraten Gewölbeinheiten des Langhauses nicht mehr durch schmale, Nebentrippeln entsprechende, Formen getrennt werden. In unserer Besprechung dieser Gruppe³⁾, leiteten wir den Typus von S. Marco in Venedig ab. — nicht unmöglich wäre es, ihn auch aus S. Andrea in Mantua zu entwickeln. Willig unklar ist uns, wie H. Semper in S. Nicolo das älteste Beispiel des Fünfstuppelsystems (?) vermuten kann, da es doch in zahlreichen Beispielen in der Art von Sta. Trovesa aus Torcello, der Kapelle S. Satiro in Mailand (IX. Jahrh.), des Oratorio di Casa Vidari in Pavia u. s. w. schon längst bekannt war. Ferner gehört der Dom von Como gar nicht hierher, da er bloß zwei ganz getrennte Räume und nicht Stuppeln aufweist.

Befremdend ist ferner, daß H. Semper zwar die Madonna della Campagna bei Piacenza zu diesem Systeme rechnet, aber S. Sepolcro in derselben Stadt, das einzige zu dieser Gruppe gehörende Gebäude, dazu das konsequenteste des Systems, ganz übergeht. Wir

1) *Rechenbacher*, Peruzzi, Bl. 10, Fig. 1.

2) Nach diesem Systeme ist der ziemlich unerklärliche Grundriß verfaßt, den Sangallo als „opinione e disegno di Fra Giocondo“ für St. Peter bezeichnet (höchstlich, wie Dursthardt glaubt).

3) Die ursprünglichen Entwürfe zu St. Peter, *Siegl.* III, Text, p. 10 ff.; *Kunstchronik*, Sp. 626.

erlauben uns, ihn darauf aufmerksam zu machen, umsomehr, da ein Dokument, allerdings erst von 1601, es Bramante zuschreibt. Sollte es ihm gelingen, hierüber neues Licht zu schaffen, es würde Allen willkommen sein. Wir können uns ihm nur anschließen, um den Architekten den Besuch Corpi's anzupfehlen. Wir glauben, es werde Keiner einen dreibis vierstündigen Aufenthalt in der kleinen Stadt bereuen, wenn er auch nicht mit H. Semper in S. Nicolo's „eine wahre Schatzkammer der schönsten, reichsten polychronen Ornamentik“ finden dürfte. Gutes Detail sehen wir nur in dem malerischen Kastell, an der Loggia gegenüber dem Theater, und an der vortrefflich profilirten Backsteinsagade des alten Domes. Mit H. Semper halten wir dafür, daß das Schiff von S. Nicolo's von demselben Meister erbaut worden ist, wie der Dom.

Auch in Reggio glaubt Herr H. Semper auf ein Werk Bramante's aufmerksam machen zu können (in Dohme's Kunst und Künstler, Bramante), auf die Halle im Hofe des bischöflichen Palastes. Wir können aber auch hier nicht seine Ansicht theilen. Die Kapitäle sind schön; ihre Ausführung aber zu gut, um sie in die Zeit der Jugendarbeiten Bramante's versetzen zu können, ihre Komposition nicht vortrefflich genug, um als Werk seiner reiferen Jahre zu gelten.

Zwei kostbare altdeutsche Kupferstiche.



In der Stadtbibliothek zu Lüneburg wurden vor einiger Zeit auf den inneren Flächen von Einbänden eines Manuskripts und einer Druckincunabel zwei Kupferstiche eingeklebt gefunden. Man sandte mir Photographien derselben, um sie bestimmen zu können. Da ich auf den ersten Blick große Seltenheiten in ihnen entdeckte, so ersuchte ich um Zusendung der Originale, die mir denn auch bereitwillig zur Prüfung anvertraut wurden. Beide sind tadellos erhalten (der kleine Riß in der unteren Ecke des älteren Blattes läßt sich von gekübter Hand leicht tilgen), beide haben einen Rand, so daß der Eindruck des Plattenrandes vollkommen sichtbar ist, was bei Blättern dieses Alters wohl zu den größten Seltenheiten gehört.

Der ältere Stich mißt 181 mm. Höhe und 250 mm. Breite, die Ecken der Platte sind abgerundet, und diese dürfte ursprünglich nach unten zu größer gewesen sein. Vielleicht war ein breiter Unterrand zu einer Inschrift bestimmt, ein merklicher Theil des Randes ist noch geblieben. Rechts und links sieht man je eine Säule angedeutet. Der Grund der Darstellung ist weiß; auf einem gebielten Boden sieht man eine stark bewegte Gruppe von vierzehn Personen, zwölf Weibern und zwei Karren. Erstere tragen die Tracht, die sich um die Mitte des 15. Jahrhunderts von Frankreich aus über Burgund bis nach dem Nieder-Rhein verpflanzte. Besonders der Kopfschmuck ist auffallend; man trug zu beiden Seiten des Kopfes hörnerartige Wülste, über und zwischen welche ein steifes Tuch in Form eines Schleiers gemorfen wurde. Von den zwölf Weibern tragen fünf beiderlei Kopfschmuck, fünf nur die Hörner, eines nur den Schleier und das zwölfte, ein Mägdelein, hat nichts auf dem Kopfe, und ihr Haar fällt natürlich über den Rücken herab. In der Mitte des Grundes stehen zwei von den zuerst erwähnten Weibern und halten einen in großem Maßstabe besonders zugerechneten Schleier in die Höhe, während die übrigen mit ihnen und unter sich in einen Streit und Kampf gerathen. Man packt sich wechselweise bei den Hörnern, schlägt sich mit den Füßen in's Gesicht, und besonders das Mägdelein strengt sich an, den Feindschleier zu erfassen. Ich glaube nicht sehr zu greifen, wenn ich die Darstellung einen „Kampf um den Schleier“ nenne; vielleicht ist der Preis gar ein Brautschleier. Ich füge weiter hinzu, daß die Darstellung zugleich eine Satire sein muß, worauf die beiden Karren hinweisen; links

will der eine mit einem Bein dreinschlagen, rechts steht der zweite mit einem Dudelsack und hörg über den Weiberkampf ersaunt zu blasen auf — vox saucibus haesit. Auf dem Boden rechts liegt ein kleiner Hund, von dessen Halsband Schellen herabhängen. Die großen Ohren an den Augen der Karren sind offenbar in Beziehung zu den hörnerartigen Büßten der Damen zu bringen.

Den vollen Sinn der Darstellung dürfte uns vielleicht der Umstand erschließen, daß die bezeichnete Mode, welche angeblich von Isabella, der prachtliebenden Gemahlin Karl's VI. von Frankreich, erfunden worden ist, die Epttllust jener Zeit vielfach rege machte. Auch Prediger eiferten von der Kanzel dagegen, und einm Carmeliter-Mönche, Thom. Conecte, gelang es, daß nach seiner Predigt in Paris 1425 viele Frauen ihren Kopfsput brachten, so daß hundert Scheiterhaufen mit dergleichen Waare aufloderten. Es wundert uns gar nicht, daß, als der Prediger fertigereit war, die Mode um so unsinniger und toller von Neuem auflebte.

Was nun den Künstler dieses Blattes anbelangt, so wird man natürlich seinen Namen nie erfahren. Kein Monogramm und keine Jahreszahl giebt einen festen Anhalt; doch dürfen wir, wenn meine Deutung des Blattes richtig ist, süglich einen niederrheinischen Künstler hier vermuten. Nach Anblick der Photographie war ich im ersten Moment versucht, das Blatt dem „Meister vom J. 1464“ zuzuschreiben, aber eine eingehende Prüfung des Originalblattes hat mich überzeugt, daß der Künstler desselben wenigstens um ein Decennium zurück zu datiren ist, so daß es dem bis jetzt bekannten ältesten datirten Blatte vom J. 1451 (Madonna des Meisters mit dem gothischen F aus Weigel's Sammlung) wenn nicht vorangeht, doch sicher nahe kommt.

Das zweite Blatt macht keine Schwierigkeiten, da es mit dem Künstlernamen bezeichnet ist. Auf einer vollkommen runden Platte, deren Durchmesser 175 mm. beträgt, sieht man eine ebenfals runde Darstellung (170 mm. im Durchm.); das Ganze läßt sich leicht als ein Teller denken, dessen innere Fläche eine figürliche Darstellung einnimmt und dessen Rand ein reiches Ornament ausfüllt. Der Stich der figürlichen Darstellung ist die Kopie eines kleinen Blattes des Meisters K. S. vom J. 1466, welches Passavant (Nr. 155) beschreibt und von dem Hartsch (X, S. 46, Nr. 15) eine andere schlechte Kopie anführt. Letztere beiden Blätter befinden sich im Berliner Cabinet. Die Darstellung hat ein bei einem Brunnen sitzendes leuzertirendes Pärchen zum Gegenstande. Unser Kopist, der die Darstellung gleichzeitig wiedergab, aber in eine Rundung brachte, hat sich auf dem mit Gras bedeckten Boden gezeichnet. „Israël“ steht hier mit gothischen Buchstaben, und wir besitzen hier also ein beglaubigtes Werk des geschickten Künstlers Israël van Meken, der überhaupt mehrere ältere Stiche kopirt hat. Das reich gegliederte gothische Ornament mit Weintrauben und Granatäpfeln, mit welchem er die figürliche Darstellung einrahmte, ist dann seine Erfindung und erinnert an sein Blatt mit dem Liebespaar (Tapetenmuster) B. 205.

Beide Blätter waren mir unbekannt, und ich habe beim sorgfältigsten Nachforschen in keinem einschlagenden Werke eine Spur derselben entdecken können. Wir dürfen es also hier in jedem der beiden Fälle mit einem Unicum zu thun haben. Da beide Blätter nach ihrer Befreiung aus jahrhundertlanger Hast neuerdings von sachkundiger Hand auf starkem Karton festgelebt sind, so war es mir leider nicht möglich, über das trefflich erhaltene Papier, resp. die Papierzeichen eine Untersuchung anzustellen. Es bleibt zu hoffen, daß auf eine von mir gemachte Vorkellung die großen kalligraphischen Kostbarkeiten auf eine ihrer würdige Weise montirt werden.

J. G. Hoffm.



THE HISTORY OF THE CITY OF BOSTON

BY
JOHN H. COOPER

VOLUME I
FROM 1630 TO 1700



NEW YORK
1890

THE
PUBLISHERS

OF
THE

LIBRARY

OF THE

CITY OF BOSTON

AND

OF THE

STATE OF MASSACHUSETTS

AND

OF THE

UNION

AND

OF THE

WORLD



Gottfried Semper.

Geb. 29. November 1805, † 15. Mai 1879.

Mit einer Radirung.



inen Mann, der eine so centrale Bedeutung für das Kunstwesen der Gegenwart hat, zu charakterisiren, ist eine gar ernste Aufgabe. Wenn das Augenmaß der zeitgenössischen Nähe nicht ganz trägt, so kann man hier guten Muthes das Wort aussprechen: Gottfried Semper war ein großer Mensch. Die künstlerischen Persönlichkeiten ersten Ranges schieben sich immer in zwei Hauptgattungen: in solche, die mit starken Armen die Kräfte ihrer Epoche von der Wurzel her aufrütteln, und in jene, bei denen eben diese Kräfte wie durch ein still wirkendes Naturgesetz mit einem Male zur Blüthe sich aufschließen. Die Einen haben stets etwas Gewaltthames, Drängendes, Impetuosos in ihrem Wesen und der Art ihrer Aeußerung; den Anderen wird es von Natur aus leicht, liebenswürdig zu sein und zu dem Zauber ihrer Leistungen auch noch den der Persönlichkeit hinzuzufügen. Semper besaß die Eigenschaften, welche die hervorragenden Gestalten der ersten Reihe durch die verschiedenen Zeitalter hindurch kennzeichnen: die starken Paradoxien der Uebergangung und die scharfkantige Eigenthümlichkeit; den kühnen Willen, die Zeit nach seinen Ideen zu zwingen, dann den ausgreifenden Kreis der Wirksamkeit, aus einem fest eingestellten Mittelpunkt so weit wie möglich gespannt. Durch alle seine Bestrebungen fährt die Festigkeit durch, das Gewollte unruhig anticipirend, ebenso ein Temperamentsfehler, wie eine Kraftäußerung des Temperaments. Er hat den steten Drang des Schaffens, wie des Lehrens; der direkten Produktion wie des Ausstreuens fruchtbarer Saat. An der Kunst selbst und der richtigen Auffassung ihrer Aufgaben liegt ihm bei allem Ehrgeiz mehr, als am persönlichen Erfolg. Er ereizert sich — und darin behält er die Draufkraft des Jünglings durch alle Altersstufen — für jede entscheidende Kunstfrage; auch sein Stil schäumt und gährt da noch in älteren Tagen, wenn ihn über dem Schreiben die künstlerische Leidenschaft wieder packt. Oft schlägt die Energie bei ihm in Reizbarkeit um, wo sein starkes Streben durch die gegebenen Bedingungen nicht hindurch kann. Bei aller Bildung, die auf der vollen Höhe der Gelehrsamkeit steht, besitzt er ganz unabgeschwächt das elementare, derb sich äußernde Naturell — sogar mit einigem eynischen Pfeffer dazu — wie es bei Künstlern des energigsten Schlags zu finden ist. In der Polemik ist er schonungslos und schärft die Bekämpfung durch Spott. Einem bedeutenden Menschen muß man die Grausamkeit des Marxgaskindens gelegentlich zugute halten; aber Semper behandelt auch bessere

und respectable Gegner mit gleicher Unerbittlichkeit. Mit Recht fährt er wohl auf, wenn man ihm mit geschraubten, behnbaren, durch „möchte“, „dürfte“, „könnte“ temperirten Phrasen entgegentritt; es ist ihm ein wahres herkulisches Behagen, der Hydra der Halbheit, der bedingten Unentschiedenheit einen der vielen kleinen Bluteglköpfe nach dem anderen abzuschlagen.

Welche Stellung er inmitten der architektonischen Intentionen der Gegenwart einnahm? Nach einem längeren Studien- und Erfahrungsgang bekennt er sich als Architekt zur „römischen“ Gesinnung — der bequemen, gewöhnlichen Klassificirung gemäß betrachtet man ihn als den Hauptführer der großen Renaissance-Tendenz in ihren ausgesprochenen, bedeutend wirkenden Formen. Damit ist noch nicht viel, aber auch gerade nichts Unrichtiges gesagt. „Renaissance“ ist ein so allgemeiner Begriff wie Reform, Revolution, Restauration u. dgl. m., und es folgt keineswegs, daß dieser Name nur einer bestimmten Hauptepoche, die einmal und nicht wieder kam, entsprechen sollte. Unsere Zeit hat eben auch ihr eigenes Renaissanceproblem durchzumachen, wie das 15. und 16. Jahrhundert — und zwar eine Wiedergeburt unter viel complicirteren, vielfacher sich kreuzenden Voraussetzungen, und mit einem reicher angewachsenen Material. Wie stellt sich also da unser Verhältniß zu jener großen Epoche? Beileibe nicht als das der unmittelbaren Nachahmung! Einzelne Renaissance-Exempel nach persönlichem Geschmack und zufälliger Auswahl zu reproduciren, ist artistisch auch nicht mehr werth, als die gothischen, romanischen, byzantinischen Kopien der früheren Bauromantiker, obgleich sich die Abschriften vom Cinquecento abwärts durch größere, zeitgemäße Brauchbarkeit empfehlen mögen. Dem Wortsinne nach bedeutet „Renaissance“ einen Proceß, einen Hergang in der Kunstentwicklung, und nicht einen bestimmten Stilbegriff. Ein Proceß kann sich unter ähnlichen Bedingungen wiederholen und soll es dann auch; doch die Ergebnisse brauchen nicht auf ein Paar dieselben zu sein. Für uns moderne Menschen soll zunächst jener Hergang in der Entwicklung des Risorgimento Beispiel und Vorbild sein, jener große Ernst in der Produktion, in der Aufstellung und Lösung der Probleme — nicht aber geradenwegs und durchgängig die damals herorgebrachten Formen. Etwas unserm Wesen Verwandtes zu repetiren, wie es in der That die Renaissance-details sind, ist sogar für die künstlerische Abhängigkeit gefährlicher, als die Nachahmung entlegener Vorbilder, zu denen man eher ein freieres Verhältniß gewinnen kann.

Semper stand nun in einer durchaus freien, selbständig-genialen Beziehung sowohl zur Renaissance als auch zu den großen Kunstaltern von Rom und Hellas, die er gleichfalls im vorbildlichen Sinn auf sich wirken ließ. Gerade diese ihrer Ziele bewusste Freiheit stellt ihn in eine innere Verwandtschaft zu seinen vorgänglichen Kollegen im Cinquecento und giebt seiner Individualität, seinem persönlichen Kunstwillen eine gleich scharfe Ausprägung. Das treibende Hauptelement in jener glänzenden Epoche war der Draug nach Neuem, Individuellem, Lebendkräftigem. Jeder Architekt zumal faßte seine Aufgabe ganz selbständig auf; über gewisse gemeinsame Principien, die sogenannten „guten“ Grundsätze der Kunst war man wohl übereingekommen — aber wie frei und rein persönlich war z. B. die Verfügung mit der als Grundlage acceptirten antiken Formengrammatik! Von dem architektonisch gewalthätigen Michelangelo gar nicht zu reden, der darauf losging, „die Ketten und Schlingen wieder zu zerreißen“, welche die Baukunst sich gelegentlich anlegen ließ, der die Vitruvianer mit seinem besten Hohn bediente und sich weder an ein antikes, noch modernes architektonisches Gesetz oer-

pflchtet hielt. Man vergeße es nur nicht, daß in derselben Zeit die neben einander auftauchenden Kunsterscheinungen gar weit und scharf geschieden auseinanderstanden, um endlich erst in der kunsthistorischen Perspektive so nahe zusammenzurücken, daß man sich daraus die Abstraktion eines gemeinsamen Stils bilden konnte. — Dort aber, unter den gewaltigen römischen Bauresten, wo schon Brunellesco, L. B. Alberti, Fra Giocondo und später Bramante und Palladio zeichneten und studierten, nicht um abzuschreiben, sondern um die Maße und Gliederungen einer großen Architektur kennen zu lernen und sich das eigene Auge zu reinigen und auszuweiten — da finden wir Semper nach einem griechischen Umweg (von dem noch die Rede sein wird) mit ähnlichen Absichten und über verwandte Intentionen nachsinnend.

Endlich entschließt er sich, in dem inhaltsvoll gebrängten Vortrag „Ueber Baustile“ (gehalten auf dem Rathhaus in Zürich, 4. März 1869) offen und bestimmt „römische Farbe“ zu bekennen. Er sagte damit nichts Neues — denn er hatte seine Bauten schon früher daselbe sagen lassen. Nach Alexander dem Großen, so heißt es dort, traten die Römer in die Erbschaft seiner Weltherrschaftsidee und entlehnten von ihm und der ganzen Bauhätigkeit der alexandrinischen Zeit „jene gewaltige Raumeskunst, die etwa zu der Architektur der Griechen sich verhalten würde wie symphonisches Instrumentalconcert zum lyrabegleiteten Hymnus, wäre sie in gleichem Grade wie diese in sich vollendet.“ Und nun weiter: „Der römische Baustil des Kaiserreichs, jener Weltherrschaftsgedanke in Stein ausgebräut, hat bei unseren Kunstgelehrten keine sonderliche Gnade gefunden — obgleich er die kosmopolitische Zukunftsarchitektur in sich enthält. Es ist schwer, sein eigentliches Wesen mit wenig Worten zu definiren. Er repräsentirt die Synthese der beiden scheinbar einander ausschließenden Kulturelemente, nämlich des individuellen Strebens und des Ausgehens in der Gesamtheit. Er ordnet viele Raumesindividuen der verschiedensten Größe und Rangabstufung um einen größten Centralraum herum, nach einem Principe der Coordination und Subordination, wonach sich alles einander hält und stützt, jedes Einzelne zum Ganzen nothwendig ist — ohne daß ersteres aufhört, sich sowohl äußerlich wie innerlich als Individuum kundzugeben, das seine eigenen ihm angepaßten Organe und Glieder hat, allenfalls auch für sich bestehen könnte, wenigstens seine materielle Stützbedürftigkeit nicht kundgibt.“

Es ist dies eine jener Stellen, bei denen sich vielleicht Mancher bei erster flüchtiger Leseprobe nach einem Rußnacker umsieht. Und doch kann man des Verfassers Absicht mit einigem guten Willen bald verstehen. Man braucht nur an die großen römischen Thermenbauten zu denken, dann wird die Stelle in ihrer Meinung deutlich, auch dem technischen Sinne nach. Es ist nur ein hartlautiger Versuch, Grund- und Aufrisse in Worte zu übersetzen. Das Wichtigste hierbei ist jedoch dieses, daß Semper die hohe Bedeutung der combinirten, mehrere Zwecke umfassenden Bauanlagen der Römer für die Schulung der modernen Architektur erkannte. Sie muß eine der verschiedensten Combinationen fähige, einer Mannigfaltigkeit von Zwecken sich fügende „Raumeskunst“ sein, und bei aller Zweckmäßigkeit doch echte, große Kunst bleiben — die räumlichen Verwendungen durch die Formen und die Verhältnisse abend, in denen sie diese Räume stützt, überwölbt und umspannt.

Wir haben uns da im Vorübergehen von Semper, dem Schriftsteller, anreden lassen. Eine ausgeprägte Persönlichkeit, wie er, hat ihren Stil — den in der Form sich äußern- den Charakter — ob sie nun die Stahlfeder oder die Reißfeder in der Hand hat. Sein

Schreibegriffel, das Instrument seiner lehrhaften Kunstgedanken, ist allerdings in der Führung ungleich. Geradeszu glänzend ist seine Schreibweise und wirft lebhafteste Funken umher, so lange er seine Gedanken programmartig ausdrückt; dagegen wird er sofort umständlich, herumtafelnd, verknötet sich selbst die Abwicklung des Fadens, sobald er in doctrendem Wege seine Anschauungen darzulegen sucht. Auf Partien von klassischer Klarheit folgen gleich Verhaue und halbgedachte Seltenwege. Man merkt das Ringen nach Methobit, die doch nicht erreicht wird. Er fängt oft (z. B. in seinem Hauptwerk) fast elementar an, gibt sich die erdentlichste Mühe, Definitionen von den einfachsten Grundbegriffen, die jeder versteht, aufzustellen — und wenn weiterhin die Entwicklung des Gedankens zu jenen Punkten gelangt, die nicht jeder versteht, muß man ihn auf halbem Wort, auf skizzierte Andeutungen hin errathen. . . Und dennoch hat er auch am Schreibtiisch seinen Stil von eigenthümlich sprödem Reiz, von einer oft hinreichenden, oft widerstrebenden Kräftigkeit. Ganz abgesehen von dem epochemachenden Gehalt, der in seinen Schriften liegt, ist er auch formell einer der bedeutendsten, gewiß der eigenthümlichsten Kunstschriftsteller der Gegenwart.

Bei solchen Individualitäten — von so bestimmten Neufierungen ihres Strebens und von so manchen Räthseln in der Complication ihres Wesens — liegt die Frage nahe, auf welchem Wege sie so geworden sind, wie wir sie schließlich kennen und auflassen. Soweit es der Rahmen dieser Charakteristik gestattet, wollen wir Semper, den „Werdenden“, vor uns emporwachsen lassen.

Energische Naturen bedürfen zu ihrer Entwicklung der Proben und Hindernisse, an denen ihre Kraft sich kennen lernt und ihr Entschluß sich stählt; treten sie ihnen nicht von außenher entgegen, dann schaffen sie dieselben aus eigenen Mitteln herbei durch die drängende Festigkeit ihres Willens. So war auch Semper's Entwicklungsgang. In dem mercantilitischen Hamburg rettet sich der strebsame Knabe vom Comptoir auf die Schulbank. Schon auf dem Gymnasium studirt er eifrig neben Mathematik die alten Sprachen und rücket sich bei Zeiten seinen Schulsack für die späteren Kunstforschungen auf antikem Boden. Mit gesteigertem Ernst setzt er diesen Bildungsweg an der Universität Göttingen fort, wo wir ihn im Jahre 1822 finden — anfangs, dem Wunsche der Eltern gemäß, als jungen Rechtsbesessenen, bald aber von der Jurisprudenz abgewendet, im Fahrwasser seiner wissenschaftlichen Neigungen. Er treibt Mathematik unter Thibaut und Gauß und empfängt bei Diefried Müller die gründlichste philologische Unterweisung, sowie auch die ersten kunstwissenschaftlichen Anregungen. Hier trifft er den richtigen Lehrer, von dem auch der künftige Künstler lernen konnte: R. Dief. Müller war Philologe nicht nach dem Schulbegriff, sondern im großen Stil, dessen Geist das Bild des Alterthums, sowohl nach der literarischen als auch nach der kunstarchologischen Seite hin, als ein lebendiges, volles Ganze übernahm und umfaßte.

Wie Semper die Universität verläßt, ist er ein junger, wohlgeschulter Gelehrter mit artistischen Trieben, die aber ihre Richtung noch nicht gefunden haben. Sein Wissen in's Können, in's thätige Schaffen umzuwachen, ist schon da sein ausgesprochenes Bestreben; aber zwischen dem positiven Zug, den er von der Mathematik her hat, und den höheren Anschauungen, die ihm das Studium der Alten erschlossen, vermag er sich noch nicht zu entscheiden. Ein fast gewaltsamer, praktischer Drang, der bei Semper auch in späteren Jahren wiederholt durchdringt, charakterisirt bereits den jungen Streber:

so hält er denn anfangs das Ingenieur- und Kriegsbauwesen für sein Fach, bis er sich nach einigem Zögern der bürgerlichen Baukunst zuwendet. Er kommt nach München gerade an dem Zeitpunkt, da Ludwig I. sein Staats- und Kunstregiment antrat. Doch hier war nicht des Bleibens für ihn. Neben den Münchener Architekten, welche in einer der Fresken Kaufbach's an der großen vieredigen Bauerschaft der neuen Pinakothek ihre Aufträge von der langen Rolle mit neugierig-freudigem Blick ablesen, hätte sich der selbständige Geist unseres Künstlers nichts von diesen Stilübungen auszusuchen gewußt. Für die Männer im artistischen Hofstaat Ludwig's I. war die Architektur eine zur Zeit beziehungslose Kunst, ein Sammelbegriff von fertigen und abgeschlossenen Stilen, unter deren Mustern man die Auswahl hatte. Semper's weiter angelegte Künstlerseele rang erst nach dem deutlichen Begriff davon, welche Zeitaufgabe eigentlich die Architektur jetzt habe, was für Formen sie als lebendige Gegenwartskunst annehmen müsse. Wohl strich er ein wenig, doch ohne rechte Ueberzeugung, um den Byzantinismus Gärtner's herum und ließ sich dann zur Mitarbeiterchaft an Bülow's Werke über den Regensburger Dom gewinnen, obgleich die Gothik zu seinem künstlerischen Wesen noch weniger Bezug hatte; dies war auch alles. Es konnte unter diesen Umständen nahezu ein Glück heißen, daß ein noch unausgehoener Ueberrest der akademischen Sturm- und Drangperiode, die ihn in Händel und Duella verwickelte, seine Flucht aus Regensburg und Bayern nöthig machte, wo sich die richtigen Impulse für die Entwicklung seiner Anlage wie für die Festigung seiner Kunstgesinnung nicht darbotten.

Um so reichlicher stellen sich diese Anregungen bei einem mehrjährigen Aufenthalt in Paris ein, wo er an Gau einen väterlich gesinnten Freund und einsichtsvollen Berater findet. Wieder tritt ihm aus französischem Boden deutsche Lehre und Weisung entgegen, aber inmitten einer großen, politisch und künstlerisch bewegten Welt, die sich zu weitern neuen Processen vorbereitet: im Gegensatz zu dem beschaulichen und retrospectionen Kunstleben der deutschen Heimath. Hier findet Semper den weiten Gesichtskreis und die Erregung der thätigen Kräfte, wie sie seine Natur braucht. Mächtig elektrisirt ihn die Julirevolution; ihr Zeuge muß er vorerst sein, dann denkt er wieder an die Kunst und seine Studienreisen. Diese führen ihn zunächst in das südliche Frankreich, hierauf über die Riviera nach Florenz, Siena und Rom. Weiterhin bereist er Unteritalien und Sicilien und kehrt nach einem längeren Aufenthalt in Griechenland nach Deutschland zurück.

Bei einem bedeutenden Menschen ist es von größtem Interesse, genau nachzusehen, in welcher Reihe die entschiedensten Anregungen in seinem Bildungsproceß aufeinanderfolgten. In allem Hitzgrad der Lebenszufälligkeit geht da meistens eine große Hauptlinie durch; man wird geneigt, an eine unsichtbar leitende Erziehung der großen Begabungen zu glauben. Der artistische Schutengel oder, wollen wir sagen, der eigene sokratische Dämon leitete Gottfried Semper auf richtigem Wege und schlug in der gehdrigen Folge die Blätter des großen Studienbuchs seiner Kunst vor ihm auf. Nach der Pariser Renaissance mit ihrer glänzenden, etwas ruhmredigen Formensprache sah er die antiken Baureste von Südfrankreich, die Tempel, Arenen, Triumphbogen von Nimes, Orange &c., das zweite Studienblatt, das ihm die großen römischen Grund- und Ursprungsformen des Renaissancestils vor Augen führte. In Genua baut sich der letztere neuerdings vor ihm auf in etwas schwerer, aber aristokratisch vornehmer Gestaltung des Palastbaues, mit Vestibülen, erhöhten Hallenhöfen, sinnreich combinirten

Treppenanlagen. Zugleich belehrt ihn da ein rascher Blick, wie wenige, von einer übereinstimmenden Tendenz geleitete Architekten ein einzig-malerisches Straßen- und Stadtbild mit vereinten Kräften zu combiniren vermochten. Dies sein drittes Studienblatt. Weiterhin kreuzen und vervielfachen sich die Eindrücke, doch ohne sich zu verwirren: in Rom faßt er dann alles voll zusammen, was er bis jetzt von Römerwerken und Renaissancedebauten getrennt gesehen, er liest und vergleicht die Formen hüben und drüben mit sicher vorgeübtem Blick. Ohne es jetzt vielleicht noch inne zu werden, hat er bis zur Station „Rom“ schon die Eindrücke eingesammelt, die ihm für seine künftige Bauhütigkeit, für seine charakteristische Stellung unter den Architekten der Gegenwart von direkt bestimmendem Einfluß wurden. Seine weitere Reise nach Sicilien und Griechenland und den althellenischen Tempelstätten hier und dort war gleichsam eine artistische Pilgerfahrt, über das nächsterreichbare Ziel hinaus zu den fernestehenden, reineren Vorbildern. Er lernte von den Römern und glaubte an die Griechen; er befragte diese in letzter Instanz um den Kanon der Kunst und den auf dem natürlichsten Wege erreichten Zauber der Wirkung. Nicht darauf hin untersuchte er die griechischen Monumente, um gewisse Formen und gefällige Motive für gräcisirende Stilabsichten unmittelbar nach Hause zu tragen; auf diese direkte Ausbente seines Skizzenbuchs hatte er es nicht abgesehen. Die ganze Kunst in der reinen Zusammenfassung ihrer Elemente, wie sie die Hellenen verstanden haben, wollte er ihnen nachverfolgen und ihr Bild wiederherstellen, wo die Zerstörung der Zeiten ihren vollen, ursprünglichen Eindruck unkenntlich gemacht hat. Der Künstler wurde da bei ihm ganz zum Forscher, aber zu einem solchen, der nach künstlerischer Methode forscht.

Schon so früh stellte er die beiden Fragen mit gleicher Strenge der Forderung an sich selbst: wie muß der Architekt bauen, um dem richtig erkannten Bedürfniß der Gegenwart gegenüber seine Pflicht und Schuldigkeit zu thun? Dann die andere: wie soll er zu Werke gehen, um diese nach den Bedingungen der Zeit gestellte Aufgabe im Sinne der ursprünglichen, später so vielfach getrüben und mißverstandenen Kunstprinzipien zu lösen? Diese Fragen waren auch der behändige Antrieb zu seiner Kunstforschung, die sich bald praktisch nach der einen, bald in tieferer Untersuchung nach der anderen Seite hinwandte.

Eben war Semper — es war im Jahre 1832 — von seinen Studientreisen nach Deutschland zurückgekehrt und kam da nach Berlin. Er brachte eine Anzahl kolorirter Zeichnungen über etruskische, griechische und römische Polychromie mit — darunter auch die polychrome Restauration der Akropolis von Athen — die er in mehreren Kreisen von Künstlern und Gelehrten vorzeigte. Sie waren das Ergebnis von Untersuchungen, die er zum Theil in Gemeinschaft mit Jules Goury, „seinem unzergeßlichen Reisegefährten und Freund“, an den antiken Ueberresten angestellt hatte. Dieser ihm so theure Genosse trennte sich in Athen von ihm, um mit Owen Jones über Aegypten nach Syrien zu ziehen, wo ihn bald darauf die Cholera dahinkrafft; Semper beklagt mit warmem, dankbarem Nachruf dessen frühen Tod. Er selbst führte nun in einem neuen, brillanten Farbendie die Antike den überraschten Blicken derjenigen vor, die nach verzährtem Brauch die griechische Architektur und Skulptur nur weiß zu sehen gewohnt waren. Nach den wenigen, nachweisbaren Farbentresten fügte sich die ganze Prachtercheinung dieses Farbenakkords vor seinem halb errathenden Künstlerauge zusammen; gleichwol ist er

als praktischer Architekt von diesem Tunde nicht unbedingt geblendet, so sehr er jederzeit bereit ist, mit Leiffing'scher Kampfkunst für seine farbigen Studienblätter einzutreten und mit jedem anzubinden, der sie ihm mit achselzuckendem Bedenken bezweifelt.

In seiner Erstlingschrift: „Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten“, die bald nach seiner Rückkehr in die Heimat (Altona 1834) erschien, sprudelt er alles in raschem Gedankenwurf hin, was er bis dahin über seine Kunst geforscht hat und fernerhin in ihr thätig erstreben möchte. Es ist ein junger, frischer Stil voll Temperament und Ueberzeugung, in welchem der Autor aus diesen drei Druckbogen heraus zu uns redet; auf Semper's Lehrer Gau, dem er das Dastehen als ein Reisesouvenir seiner Studienwanderungen dankbar zuweignete, machte insbesondere das „wahre und kräftige“ Vorwort „den Effekt einer Beethoven'schen Ouvertüre“ . . . Von vorüber verwahrt sich hier der Verfasser gegen den Vorwurf einer antiquarischen Grille, „als wäre es seine Absicht, seine Zeitgenossen zu bereben, ihre Gebäude auf einmal nach Art der alten Tempel von Athen und Sicilien zu bemalen.“ Und nun schiebt er vorläufig das Thema von der Polychromie zur Seite, und tritt mit seinem Programm über die Stellung des Architekten zur Gegenwart hervor. „Man macht (nicht ganz mit Unrecht) der Architektur unserer Zeit den Vorwurf, daß sie im Wettlauf der Künste hinter ihren Schwestern zurückbleibt und den Bedürfnissen, die eine neue, und wie es den Anschein hat, für die Kunst vortheilhafte Gestaltung der Dinge notwendig macht, keineswegs mehr entspricht.“ Nach diesem ernstlichen Anfang kommt Semper in die satirische Laune, von der er uns in seiner späteren Polemik manche saftige Proben gibt. „In dem Gefühl ihrer Schuld und gedrängt von ihren Gläubigern, hilft sich die halbbankerotte Architektur durch's Papier und bringt zweierlei Sorten in Umlauf, um sich wieder zu erholen. Die erste Sorte sind die Durand'schen Kffignaten (vgl. sein Werk Précis des leçons d'architecture etc.); sie bestehen aus weißen Bogen, die nach Art der Stuckmuster oder Schachbretter in viele Quadrate getheilt sind, auf denen sich die Risse des Gebäudes ganz mechanisch ordnen . . . Die zweite Papiersorte, die der allgemeinen Ideecnoth nicht minder zu statten kommt, ist das durchsichtige Delpapier. Durch dieses Zauber mittel sind wir mumischränkte Meister über alte, mittlere und neue Zeit.“ Der Kunstjünger durchläuft nun die Welt, „kopft sein Herbarium voll mit wohl aufgetrockneten Durchzeichnungen aller Art“ und begiebt sich getroßt nach Hause, seine Probelarte zur Hand, in der Erwartung einer Vorsehung nach beliebiger Stilanswahl. „Was für Wunder uns aus dieser Erfindung erwachsen! Ihr verdanken wir's, daß unsere Hauptstädte als Quintessenzen aller Länder und Jahrhunderte emporblühen, so daß wir in angenehmer Täuschung, am Ende selber vergessen, welchem Jahrhunderte wir angehören . . . Doch Scherz bei Seite, fördert uns dies alles? wir wollen Kunst, man gibt uns Zahlen und Regeln. Wir wollen Neues, man gibt uns Etwas, das noch älter ist, und noch entfernter von den Bedürfnissen unserer Zeit. Diese sollen wir vom Gesichtspunkt des Schönen anfassen und ordnen, und nicht bloß Schönheit da sehen, wo der Nebel der Ferne und Vergangenheit unser Auge halb verunkelt.“ Und nun folgen die Kernstellen: „Nur Einen Herrn kennt die Kunst, das Bedürfnis. Sie artet aus, wo sie der Laune des Künstlers, mehr noch, wo sie mächtigen Kunstbeschüßern gehorcht.“ Ein polemischer Hieb gegen München hin! „Aber welcher Art ist unser Bedürfnis?“ fragt nun Semper. „Das in jeder, auch in künstlerischer Beziehung wichtigste Bedürfnis eines Volkes ist sein Cultus und seine Staatsverfassung.

In den Zeiten, die der Menschheit am meisten zur Ehre gereichten, war beides ein Bedürfnis, oder vielmehr das eine ein höherer Ausdruck des anderen . . . Unter dem Indifferentismus erstarrte vollends die Kunst. Aus ihm, und weil das warme Menschenherz nicht lange höhere Gefühle entbehren kann, entwickelte sich ein reges Interesse am Staate. Man ergriff mit wahrhaft religiösem Schwärmergeist die neue Lehre, wodurch alte Willkür vernichtet und der Egoismus beschränkt, das Interesse am Wohle des Ganzen erweitert wurde. Indem so unser ganzer religiöser Enthusiasmus auf irdische Verhältnisse gerichtet wurde und sie veredeln mußte, entstand dadurch eine Annäherung an die Zeiten der Alten, die unser Jahrhundert unvertennbar charakterisirt.“ Gleichwol seien wir noch immer weit vom Ziel, auf das die Richtung unseres Zeitalters so bestimmt hinweist. „Selbst bei dem reblichsten Willen wird des bevormundeten Volkes wahres Bedürfnis nicht immer zuerst getroffen und befriedigt. Wie lehrreich auch hier das Studium der Alten! Wie organisch aus sich selbst emporgewachsen alle die Städte mit ihren Märkten, Straßen, Tempelhöfen, Gymnasien, Basiliken, Theatern und Bädern — mit allen ihren Orten zur Beförderung des Gemeinnsinn und des öffentlichen Wohls!“ u. s. f.

Um dieses Programm wetterleuchtet der Freiheitsdrang jener Tage, für den Semper's starkes, unabhängiges Naturell mit lebhaftem Antheil einstand. Er war nichts weniger als ein abstrakter Kunstmann; er wollte die Architektur, ja sie vor allem „durch die höheren geistigen Gesetze des Staatsorganismus“ bedingt wissen und stimmte seine Kunstgesinnung nach den Grundrechten des projektierten modernen Staates. Wol zogen diese Worte: Menschheitscultus, Uebertragung der religiösen Begeisterung auf den Staat u. s. w. damals durch die Lust; sie erschallen als ebenso laute Parole in den Schriften Arnold Ruge's und auf der ganzen junghegel'schen Linken, wie hier hinter dem Reißbrett des Architekten. In der Hauptsache behielt dieser Enthusiasmus doch Recht. Der absolute, patriarchalische Staat baute seine Diasterialgebäude, seine Amts- und Soldatenkajernen nach den nächsternsten Rücksichten des Utilitarismus auf, als wollte er dadurch selbst andeuten, daß er eines höheren architektonischen Ausdrucks weder fähig noch werth sei; erst der moderne Staat wird wieder echt monumental in Parlamentssälen, Gerichtshallen, in Museen für die allgemeine Kunstschau, selbst auch in den großen Verkehrsbauten. Sobald das öffentliche Leben eine Wahrheit geworden, dann müssen sich auch die architektonischen Formen erweitern und aus ihrer Erstarrung herausstreten; die Baukunst bekommt wieder eine reale, große Aufgabe über die romantischen Spielbauten der Ökonomiehaberei à la König Ludwig hinaus, wie auch über die wohlbekannten Leistungen unserer Baubirectionen geistlosen Andenkens, in welchen Baubeamte den Beamtenstaat in seinem eignen Sinne bedienten.

Die demokratische Kunstauffassung führt Semper wieder auf die Alten zurück — somit auch auf die Frage von der Polychromie. Zunächst interessiert ihn hierbei die Einheit und Zusammenstimmung in dem ganzen antiken Kunstwesen. „Gemeinschaftlich wurden die Künste geboren, als man anfing, die unscheinbare Oberfläche des rohen Stoffes mit lebhaften Farben zu übertünchen, aus dem die Behausung zusammengebaut wurde. An den Tempeln übten dann die Künste ihre kaum geahnten Kräfte. Nicht mehr genügte nun die bunte, rohe Tünche, es mußten Hierrathen, geregelte Formen ihre Stelle ersetzen. Man kratzte Umrisse in die Fläche, hob sie mit platten Tönen aus der andern gefährdeten Grundfläche hervor und that somit den ersten Schritt in die Plastik

und Malerei.“ Dann ging man zu gemalten Halbreliefs über mit nachgeahmten Licht- und Schattelinien, und so bildete sich allmählich die ganze Reihe der weiteren Uebergänge aus. „Die Malerei blieb im Gebiete der Plastik, die Plastik verstärkte ihren Effekt durch die Malerei, und von der Kondebosse bis zu der Malerei mit platten Löwen standen dem ordnenden Geiste die Mittel der angemessenen Wahl zu Gebote. Unter seiner Leitung bildete sich das Monument zu einem Inbegriff der Künste aus, das als einiges zusammenhängendes Kunstwerk sich in seinen Einzelheiten erklärte, entfaltete, befestigte.“ Auch die freistehenden Siebeisstatuen griechischer Tempel erschienen Semper nur als letzter Schritt der Loslösung des Reliefs von der Fläche. Dann fährt er fort: „Der Architekt war Chorag der Künste“, sein Name schon sagt es. Er ward gewählt aus der Mitte der Künstler, weniger wegen durchgreifender Meisterschaft in allen künstlerischen Vorzügen, sondern vielmehr wegen der besonderen Gabe des Ueberblicks, des Vertheilens der Kräfte, des richtigen Auges für Verhältniß und Oekonomie der Mittel.“ Der Gedanke von dem Gesamtkunstwerk, später durch Richard Wagner für das musikalische Drama in Anspruch genommen, wird hier zuerst von der antiken Architektur mit ihrem Farben- und Skulptur Schmuck sehr sinnvoll gebraucht. Und mit der nächsten Wendung kommt Semper auf das schulmäßig überlieferte Mißverständnis des Alterthums zu sprechen, das daher stammt, weil man es immer nur als nackte Ruine betrachtete und daraus seinen vollständigen Begriff entnommen zu haben glaubte. „Wir haben das übrig gebliebene, entseelte Knochengebäude alter Kunst für etwas Ganzes und Lebendes angesehen und es so, wie wir es fanden, nachzuahmen für gut befunden. . . Das Ebenmaß der Grundformen, die man an diesen Trümmern noch bewundern muß, obgleich sie alles bedungen notwendigen Schmuckes beraubt sind, verleitete uns, im Schmucklosen und Kahlen die griechische Reinheit zu suchen und diese ganz unrichtige Idee zur Ausführung zu bringen. Weit entfernt, das Wesentliche der Antike aufzuschauen, brachten wir in geistloser Nachahmung jene Mammutknochen erforderner Vorzeit ganz in dem Zustande, wie wir sie fanden, für unsere ärmlichen Bedürfnisse in Anwendung.“ So wäre denn das Alterthum, diese reiche Schönheitswelt, geradenwegs zu einer Autorität für die lahlste Rückerterei geworden; das „Nagere, Trodene, Scharfe, Charakterlose“ der neueren Erzeugnisse der Architektur erklärt sich für den Verfasser ganz einfach aus solcher unverständigen Nachäfferei antiker Bruchstücke.

Die weiteren Ausführungen über die Polychromie, der beigebrachte chemische Beweis, dann die Polemik mit Franz Kugler — dies alles fällt in's Detail und entgeht sich der allgemeineren Charakteristik. Als Semper im Jahre 1851 mit der Schrift „Die vier Elemente der Baukunst“ hervortrat, war noch der Farbenkampf ziemlich hitzig. Selbst in den Schlussbemerkungen zum ersten Bande seines Hauptwerkes: „Der Stil“ läßt Semper den hochverdienten Kunsthistoriker noch nicht in Ruhe, dessen „oberhalb massenhaft dunkelfarbiges und buntes, unten blendend weißes Monument“, wie es seiner jähnen Hypothese entspricht, nur von einem Gelehrten so approbirt werden könne, aber dem Künstler in dieser Lächerlichkeit kaum begreiflich sei. Es sei nur ein lahmes Compromiß zwischen der farbenschüchternen Aesthetik der Vergangenheit und Semper's eigener resoluter Restauration, im Uebrigen in seiner „Weißhedeigkeit“ mit dem von Klenze restaurirten äginetischen Tempelmobell in der Glyptothek von München ganz übereinstimmend. (Der neue Katalog von Heinrich Brunn gibt wohl jetzt zu, daß diese Dar-

stellung der Tempelfronte bezüglich der Färbung kein vollständiges Bild gebe, „da man selbst dann nichts dem aus den Ruinen sicher zu Beweisenden hinzugefügt hat, wo das unleugbare Erforderniß der allgemeinen Harmonie des Ganzen einen Zusatz erheischt hätte.“)

Doch noch mehr, als durch die Kritik der Gelehrten, fand sich Semper durch „den Unverstand der Enthusiasten“ enttäuscht und verstimmt, die seit Gittorff's polychromer Wiederherstellung eines Selinuntischen Heroum und seit seinen eignen farbigen Restaurationen in ihrer Weise frisch und dreist an's Werk gingen. „Die verschiedenen Systeme der antiken Polychromie fanden ihre praktische Anwendung. Während sich hier ein zierlich verblasener Marzipanstil als griechisch gerirte, ging dort ein blutrother Fleischerstil auf und gab ebenfalls vor, griechisch zu sein.“ Diese ersten polychromischen Versuche in Deutschland waren wahrhaftig keine Ermunterung zu der Verfolgung eines Unternehmens, an dessen Zeitgemäßheit Semper nun selbst zu zweifeln begann. „Sie erregten mir,“ so bekennt er selbst, „ein solches Entsetzen, daß ich seitdem auf jeden Versuch verzichtete, antike Polychromie anzuwenden, und in der Dekoration lieber die Traditionen der älteren Italiener, verbunden mit der Anwendung des farbigen Materiales, als mit dem Standpunkte der modernen Malerei am meisten übereinstimmend befolgte.“

Damals in Berlin, als Semper — fast noch ohne Ruf und Namen — sich an keinen geringeren Mann wie Schinkel mit der Vorlegung seiner polychromen Proben heranwagte, begrüßte dieser seine Bestrebungen mit voller Freude und rückhaltloser Zustimmung. „Es kann nicht fehlen“, schreibt er an Semper unter dem 19. Juni 1834, „daß die Neuheit der Sache für unsere Tagesmenschen mancherlei Widerprüche hervorrufen wird; diese können Ihnen aber nur willkommen sein, weil Sie dadurch in den Stand gesetzt werden, Ihre weiter intentionirten Bearbeitungen in diesem ausgedehnten Kunstfelde um so vielseitiger anzulegen, um nach allen Seiten hin den Quellengeist griechischer Bildung schlagend hervortreten zu lassen.“ Das ruhige, ehrenvolle Schiedswort eines so großen, mit dem Geiste der Antike innigst vertrauten Künstlers, des ersten Architekten jener Epoche, konnte für Semper die vollste Anerkennung inmitten des bereits entbrannten kleinen archäologischen Krieges sein, der sich gegen ihnehrte. Aber er war zu sehr thätiger Praktiker der Kunst, um auch einer so wohlbegründeten Lieblingsidee in der Ausführung zu entsagen, wenn sie sich den gegenwärtigen Bedingungen nicht einfügen wollte. Er sagt darüber das abschließende Wort am Schluß des ersten Bandes der „Praktischen Aesthetik“ (S. 513, S. 85). Nicht allein die Antike, auch die Baukunst des ganzen Mittelalters sei farbig gewesen, wenn sie auch meistens mit Mosaik und bunter Inkrustation kolorirte. Mit der Renaissance dagegen beginne schon die moderne Farblosigkeit — und es sei gerade das mißverständene Alterthum, auf dessen angebliches Vorbild hin man in diesem Punkte irregegangen sei. „In der Idee der Architekten war die Renaissance eine Wiederherstellung der alten Kunst, während jene doch nur Einzelnes und zwar ohne Kritik aus der Antike entlehnten, oder von einem wunderbaren eigenen Schöpfungsgeiste beseelt, Neues, Nieerreichtes schufen, indem sie nur wiederherzustellen glaubten.“ Eine Hauptstelle zum richtigen Verständnis des Renaissancestils, zugleich eine Ablehnung jedes ängstlichen Formenpurismus. Auch das Mißverständniß eines Vorbildes ist kein solches Unglück in der Kunst, wenn nur die starken Produktionen Kräfte, die zuletzt immer Recht behalten, nicht ausbleiben! So habe denn auch die Renaissance „den Irrthum, die antike Skulptur und Architektur farblos zu sehen, auf eine Weise verbaut und verarbeitet, daß aus dieser Auffassung eine in

hohem Grade selbstberechtigte Kunst heroorbring.“ Und nun weiter: „Jene monochromen Neuerer des Cinquecento, welche die durch Tradition erhaltene, aber an den Ueberresten der heroorgegrabenen Antiken erschwundene Vielfarbigkeit der Skulptur und Architektur als barbarisch und gothisch verwarfen, waren zu sehr Künstler, als daß sie den durch das Fehlen der Farbe herbeigeführten Mangel an Wirkung und Leben an der Antike nicht hätten fühlen sollen. Sie legten der Antike die Schuld bei, anstatt die Lücke in ihrer Auffassung derselben zu erkennen, und suchten durch bewegte Formen und starke Kontraste von Schatten und Licht das Fehlende zu ersetzen. So verfielen sie in eine Richtung, die endlich mit dem Risalit- und Schnörkelwesen und mit dortominischer Koloratur in den Formen enbigte.“ Doch auch diesem „Schnörkelwesen“ vermag Semper nicht ganz gram zu werden. Schon aus jenem frühen Büchlein, das sein Farbencredo darlegt, hallt eine für den Jopf ganz freundliche Gesinnung herüber. „Die Leute vom Barockstil“, so meint bereits der junge Semper, „haben auf ihrem Irrwege doch wenigstens etwas Gutes erreicht. Der überladenste Palast aus der schlimmsten Haarzopfperiode sieht sich noch immer wohlgefälliger an, als die neuen Bakardgebirten des modernen Frads mit der Antike!“ Dies alles ist trefflich gesagt — und eine heimliche Neigung nach dieser Seite hin gibt sich auch belläufig zu erkennen. Zuletzt war Semper in seiner artistischen Stellung doch mehr ein Formen-, als ein Farbenmensch; der jugendliche Enthusiasmus für bemalte Bänder und Roulares trat bei ihm später in den Hintergrund des Schattenschlags der kräftig heroorgehobenen Reliefs und Profile. Von dem prächtigen Quaderwerk am Dresdener Museum, mit den flott und energisch jugendlichen Höckern seiner Vossagenspiegel, bis zur silbernen Punschbowle hinab, die er im schwungvollsten Relief mit allem Formenglanz des Renaissanceelurus komponierte, zeigt sich allenthalben sein mächtig heroorquellender Formentrieb, im Gegensatz zu dem farbenspielenden Flächenprinzip der polychromen Wirkungen.

So schließt der Künstler zuweilen mit sich selbst ab, ohne deshalb seinen Ueberzeugungen untreu zu werden. Gerade auf Schinkel's wirkame Empfehlung hin kam er an die Stelle des verstorbenen Thürmer für die Professur der Architektur an die Akademie von Dresden — also in die richtige deutsche Schnörkelresidenz mit ihrem konsequent und glänzend durchgebildeten Jopfstil. Hier trat Semper zuert — und geradezu in einer für seine Stellung in der Architekturgeschichte der Gegenwart entscheidenden Weise — als praktischer Architekt hervor. Da erstand in einer kurzen Reihe von Jahren seine Synagoge, ein geistreicher und wirkungsvoller Bau in orientalistischem Experimentalstil, der bei Synagogen meistens der artistischen Lizenz freigegeben ist, bis man sich erst in neuerer Zeit entschloß, unsere Juden ein für allemal architektonisch zu Alhambra-Mauern zu machen; dann später die prächtige Villa Rosa in der Antonstadt, der in das Staatsgewand venezianischer Renaissance sich kleidende Palast Oppenheim, auch ein Kasernenbau in Bautzen, mit einer merkwürdigen architektonischen Zinbigkeit zu großer Wirkung gebracht. Doch wir verweilen hier vor allem bei seinem Hauptbau, dem des Theaters.

Die Phantasie Semper's war voll römischer Intentionen und vielumsfassender Entwürfe, als ihn (um 1835 bereits) die ersten Pläne für das Dresdener Theater beschäftigten. Der große Platz nächst der katholischen Kirche, wohin es schließlich auch zu stehen kam, war damals noch durch einen regellosen Haufen kleiner Hütten verunziert, die ursprünglich zu Wohnungen für die bei jenem Kirchendbau beschäftigten,

meist italienischen Arbeiter bestimmt waren und später an Privatleute zur Ausnützung überlassen wurden. Dieser Keks in dem so reinlichen Stadtbilde Dresden's war unter dem idyllischen Namen des „italienischen Dörfchens“ ebenso bekannt wie verrufen — und lange schon ein ärgerlicher Anblick für Semper's künstlerisches Auge. Eben dachte man an die Aufstellung von Nietschel's sitzendem Broncebild Friedrich August's des Gerechten, und Semper hatte über Platz und Art derselben seine Vorschläge zu machen; da trat er hinter dem Sockel des Monuments mit einem grandiosen Projekt hervor. An die Stelle des italienischen Dörfchens sollte eine große, marktähnliche Anlage treten, nach der Art „der hallenumgebenen, von Tempeln und Staatsgebäuden überragten, mit Monumenten, Brunnen und Statuen gezierten Foren der Alten“; das Projekt nahm den ganzen Raum von der Ost-Allee bis zum Stromufer in Anspruch, das mit Vorkäfigen eingeschlossen und durch breite Freitreppen bis zum Spiegel der Elbe hinab zugänglich gemacht werden sollte. Drei Bauwerke, die wegen ihrer Dringlichkeit in nächster Aussicht standen, waren in das große Ensemble eingerechnet: das Theater, die Orangerie und das neue Museum; der prächtige Zwinger Pöppelmann's würde die Ausgangsstelle für die jene Neubauten verbindenden Hallen gebildet haben. Also ein römisches Forum hätte Semper dem guten Elbflorenz als architektonisches Angebinde zugebadt? Nicht so ganz. Es wäre doch wohl eine Art von Renaissanceforum geworden. Keine fernliegende klassische Reminiscenz, sondern gerade der Zwinger selbst gab die bestimmende Anregung zu jener scheinbar römischen Idee — ja auch die „*exedrae fori*“ standen schon in dessen Grundrißform fertig da. Vor dem Theater sollten sich dann hohe Säulen mit Victorien erheben, und für die den weiten Platz umschließenden Portiken war ein echtes Renaissance-motiv (geoppelte Säulen auf hohen Podesten, mit geradem Gebälk und Balustraden darüber) in Aussicht genommen. Dem Hofbauamt aber beliebte es, die Orangerie, die in Semper's Gesamtplan gehörte, in den herzoglichen Garten zu verlegen; dadurch kam ein Loch in die ganze Anlage, und da auch der dafür substituirte Entwurf eines Theatermagazins mit vorgelegtem Portikus nicht genehmigt wurde, blieb von dem ganzen Forumsprojekt nichts weiter übrig.

Das Theater wuchs nun einsam auf dem weiten Platze empor und mußte sich in seiner selbständigen Wirkung ohne jede Garnitur geltend machen und behaupten. Und das war kein Schade, vielmehr für die Concentration der künstlerischen Aufgabe, die hier zu lösen war, ein glücklich nöthiger Antriebs. An die Stelle eines mit Absicht arrangirten Ensembles trat die freiere, malerische Harmonie mit der bereits vorhandenen Umgebung — allerdings mit etwas zuviel Pause leeren Zwischenraumes. Der Architekt mußte nun darauf bedacht sein, seinen Bau in die Lücke der Stadtoebude richtig und einstimmend hineinzuzichnen, und ohne von seinen Prinzipien etwas Wesentliches aufzugeben, doch in ein gutes nachbarliches Einvernehmen mit den nächsten Prachtwerken der Dresdener Lokalarchitektur treten — zur Seite mit dem geistlich-repräsentativen Barockfall der Hofkirche, nach hinten mit dem in weltlicher Formenlust gaudelnden Rococo des Zwingers. Auf das Glückliche trat da Semper mitten hinein in seinem Theaterbau; mit dem ausgehaltenen, rhythmischen Wohlklang seiner edelgegliederten Massen konnte dies herrliche Bauwerk die Konkurrenz mit den stärkeren Effekten, den malerisch bewegten Linien und Profilen der Spätrenaissance, völlig bestehen, die gerade hart nebenan in ihrem schmuckten Staat paradirte.

Und seiner eigenen Bestimmung nach betrachtet, ist es wohl der klassische Haupt-

bau der modernen deutschen Theaterbaukunst: auch neben dem formentauschen, harmonisch abgemessenen Schauspielhause Schinkel's in Berlin, einem „Mufentempel“ im höheren Sinne, als dem der gewöhnlichen phrasenhaften Anwendung des Wortes. (Freilich hat sich die edle Würde dieses Baues in der Außenarchitektur erschöpft, und die Raupheit des Inneren mit dem dürftigen Leisten Schmuck wirkt dann um so mehr ernüchternd). Semper hat in der Anlage seines Theaters die Maße und Hauptformen von den römischen Schaubauten mit ihren Arkadengeschoßen und Pilasterattiken genommen — aber mit wech' geistvoll edler Umbildung! Die zwei offenen Geschoße über einander — mit dreiten Freitreppen zu den Haupteingängen — wirkten durch das herrliche Verhältniß der weiten Bogenöffnungen durchaus einladend und festlich; darüber trat das geschlossene Obergeschoß mit Pilastern und Sgraffiten sehr schön hinter einer Balustrade zurück, um über einem kräftigen ionischen Konsolengesims noch ein niedriges, leicht ausgelegtes Geschoß zu tragen, dessen abtheilende Eisenen nach oben hin in Akroterien ausblühten. Das imposante Halbrund saßen an den Seiten zwei mit Giebeln versehene Flügel auf das Wirksamste ein; Nischen und Hähnel ergänzten durch edlen plastischen Schmuck die architektonische Weihe der Anlage. Wie der Außenbau durch vornehme Haltung, so überraschte das Innere durch eine harmonisch gestimmte Pracht; mit dem ungünstigen Motiv der Logen und Ränge wurde der Meister durch ein sinnvoll durchgeführtes Nischen-system fertig, und über dem ganzen, herrlichen Zuschauerraum spannte sich das Rad einer schmuckreichen Renaissancebede mit rhythmisch abgewogener Feldertheilung. Am 12. April 1841 wurde das Theater eröffnet, um im Jahre 1860 ein Opfer der Flammen zu werden. Die Denkschrift Semper's über seinen Bau erschien erst 1849 bei Vieweg in Braunschweig; sie enthält neben den nächsten technischen Darlegungen die scharfsinnig motivirten Ansichten des Architekten über die Anlage der Theaterfäle und Bühnenräume, sowie eine Prüfung der Erfahrungen über die Akustik.

Die modernen Theater scheinen alle die verhängnißvolle Bestimmung zu haben, einmal abzubrennen. Unsere Inszenierungskunst ist ein gefährliches Spiel mit dem Feuer. — Der Herausgeber dieser Zeitschrift erzählte mir einmal, daß er bald nach jener Katastrophe, eben selbst von Dresden zurückgekehrt, an einem geselligen Abende Semper bei sich sah. Das Gespräch kam bald auf den Theaterbrand; Lühow hatte Photographien von der Brandruine mitgebracht, und bedauerte fast, es erwähnt zu haben; Semper aber bestand darauf, sie zu sehen. Er blickte ernsthaft, doch keineswegs betrübt in die düstern Blätter, die nun von Hand zu Hand gingen. Der Eindruck war geradezu frappant, wie das von den Flammen übrig gelassene Gerippe die Intention des Baues gleichsam erklärte, ihn mit den imposanten Arkadenbruchstücken ganz einer römischen Ruine gleich erscheinen ließ. Noch in seiner Zerrörung hatte der Stil des Theaters die Feuertaufe seiner Formen wie in der Verklärung des Untergangs bestanden. Semper ging aber nach kurzer Pause auf seine Absichten bei dem neuen Theaterbau über — was er daran bessern, welche neue Erfahrungen er da zum Ausdruck bringen wolle. Immer mehr steigerte sich die Vergegenwärtigung seiner künstlerischen Gedanken in der Rede — die kundigen Zuhörer horchten ihm mit stiller Spannung zu, wie er so vor ihrem geistigen Auge daute und weiter daute. Er war schon weit weg von seinem früheren Werk, ließ den Schutt beim Schutte liegen und dachte nur an das Neue, was an dessen Stelle entstehen sollte . . .

Wie verhängnißvoll dasumal die Dresdener Existenz für Semper abschloß, ist wohl

laten von Subbio begegnen wir einer schönen, reich vergoldeten Schale mit bunten metallischen Verzierungen und einer männlichen Profilbüste in der Mitte (No. 232), ferner einer auch durch ihre anmuthige Form hervorragenden Vase mit weißen Grottesken auf blauem Grund. Die meisten Stücke hat Urbino beigezeichnet, viele darunter mit der Signatur des Francesco Xanto Avelli, der gegen die Mitte des Cinquecento



Fig. 5. Ornamente eines Felmes aus dem 17. Jahrhundert.

eine ausgedehnte Thätigkeit entfaltete; das Museum besitzt einige seiner frühesten Arbeiten, so No. 236 aus dem Jahre 1530 mit der gewöhnlichen Bezeichnung F.X.A.R., aus dem nächstfolgenden Jahre ein dickbauchiges Gefäß mit zwei schönen Darstellungen aus dem Mythos der Psyche; aus derselben Werkstatt stammt eine Schale, auf welcher sich Raffael's Komposition, Alexander und Roxane, nachgebildet findet. Ferner mögen noch einige andere besonders beachtenswerthe Schalen genannt sein: No. 250 mit der Tödtung der Medusa, No. 258 mit einer Darstellung des Parisurtheils von Flaminio

Fontana, No. 262 mit dem Wettstreit zwischen Apollo und Marsyas, No. 263 mit Ikaros' Untergang und No. 264 mit der von Apoll verfolgten Daphne, einem Gegenstande, der sich namentlich oft auf Gefäßen der Sammlung zu Pesaro vorfindet. Von den Majoliken aus Gasteiburante verdient namentlich Erwähnung eine vortreffliche Schale (No. 275) mit einer weiblichen Profilbüste auf gelbem Grund, umgeben von prächtigen



Fig. 6. Ornamente von einem andern Schilde aus dem 16. Jahrhundert.

weißen Grottesken auf blauem Grund (Fig. 11^a), ferner zwei zusammengehörige Krüge (No. 279 ff.), verziert mit Masken, Krabesken und figürlichen Darstellungen, deren schönes Zusammenwirken bloß eine farbige Reproduktion wiedergeben könnte. Unter den venezianischen Fabrikaten ragt besonders No. 281 hervor mit zwei flott gemalten Sirenen, Laubwerk, Früchten und blauem Grund, und einer Darstellung der vor Peleus stehenden Thetis (Fig. 11^b). Auch Pesaro ist durch mehrere Exemplare gut vertreten, ebenso

Castelli, wo die Majolika-Industrie sich bis in's vorige und gegenwärtige Jahrhundert in Blüthe erhielt.

Die zahlreichen Gemmen, Elfenbeinarbeiten und andern Aubrifen unserer Sammlung im Einzelnen zu besprechen, würde über den Zweck dieser Zeilen hinausgehen; nur auf

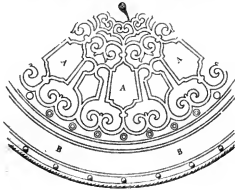


Fig. 7.



Fig. 8a.



Fig. 8b.

Fig. 7-8. Zierornamente eines runden Stuhls.

Einiges, das sich dem Freunde des Kunstgewerbes als besonders werthvolles Material darbietet, sei es noch gestattet, in Kürze hinzuweisen. So auf eine Reihe von Möbeln, darunter z. B. acht Sessel aus Burbaumholz, tüchtige Arbeiten des Andrea Brustolon, von denen wir einen in Fig. 12 vorführen. In den verschiedenen Räumen des Museums verstreut begegnen uns Geräthe des täglichen Gebrauchs, die in Bezug auf Form und



Fig. 14.
Zweihänder.



Fig. 10.
Feld auf dem 16. Jahrhundert.



Fig. 9.
Helscher auf dem 16. Jahrhundert.





Fig. 15. Brennstöcker.



Fig. 16. Vasen mit Gestaltfiguren.

Verzierung eine Fülle des Lehrreichen und Nachahmenswerthen enthalten, wie schon die wenigen für beistehende Abbildungen gewählten Gegenstände (Fig. 13—16) bezeugen. Die zum Theil sehr werthvollen Büchereinbände, deren Ansicht mir der liebenswürdige Bibliothekar verschaffte, verdienen in Anbetracht der erfreulichen Aufmerk-



Fig. 12. Stuhl aus Buchbaumholz.

samkeit, die sich neuerdings diesem Gebiete zuwendet, ganz besondere Hervorhebung; es finden sich darunter Deckel mit wahrhaft klassischen Verzierungen in verschiedenfarbiger Seide oder in Leder mit erhabenen Ornamenten, theilweise Exemplare aus dem 15. Jahrhundert, also der besten Zeit. Auch unter den Miniaturen der Bibliothek würden Specialforscher manches Werthvolle finden und bei dem liberalen Entgegenkommen der



Fig. 11. Skulptur aus Vasenform.



Fig. 13. Geschliffene Werkzeuge.

Verwaltung verwertben können. An der ausgezeichneten Auswahl venezianischer Fächer in Leder und Seide, die ebendasselbst zu sehen ist, könnte die heutige Industrie gar Manches lernen. Und so findet sich noch eine Menge des Beachtenswerthen, das freilich bei der gegenwärtigen Einrichtung des Museums, bei welcher das Zusammengehörige aus räumlichen Rücksichten vielfach getrennt ist, gesucht sein wil. Hoffen wir, daß in den neuen Räumen, welche in dem unmittelbar neben dem jetzigen Domicil gelegenen altherwürdigen Fondaco de' Turchi, der die Sammlung schon von außen würdiger repräsentirt wird, für sie eingerichtet und ihr dem Vernehmen nach innerhalb des laufenden Jahres geöffnet werden, ihre Bedeutung in größerem Umfange zur Geltung gelangen und sich ihr die Aufmerksamkeit weiterer Kreise zuwenden möge.

Vaal Schönfeld.

Die Bildersammlungen Anhalts. *)

Mit Illustrationen.



enig bekannt und von den Reisehandbüchern kaum erwähnt, erfreuten sich die Anhalt'schen Sammlungen von Zeiten des reichsten Pablikums bisher einer nur geringen Beachtung und nur solche Kunstfreunde, denen die Erfahrung gelehrt, daß abseits der großen Touristen-Heerstraße noch gar mancher Schatz des Lebens wartet, wendeten ihnen ihre Aufmerksamkeit zu. Und doch liefern diese Sammlungen dem Kunstforscher ein reiches Material zur Berichtigung mancher Irrthums, zur Ausfüllung mancher in der Kunstgeschichte verkommenen Lücke.

Durch alle Galeriekataloge zieht sich die Reihe der Anonyma, welche man nur dann zu verkürzen hoffen darf, wenn durch bezeichnete Werke die Möglichkeit eines Vergleichs geboten und somit die Feststellung des Autors erleichtert wird. Eben diesen Vorzug besitzen die Anhalt'schen Sammlungen, daß man hier Bilder findet von Meistern völlig unbekanntem Namens, deren andere Werke, durch Unleserlich-Machen oder Fälschung der Beschriftungen, als solche bekannterer Meister oft genug in öffentliche oder Privat-Sammlungen eingeschmuggelt worden sind.

Der größte Theil der Bildersätze Anhalts ist Eigenthum des regierenden Herzogs, welcher von seinem Urgroßvater und seinem Vater, den Herzögen Franz und Leopold, den Sinn für Kunst und die Freude an deren Werken geerbt hat und in ihnen den schönsten Schmuck seiner Schätze findet. Die Kunstwerke vertheilen sich auf das Residenzschloß in Dessau, die beiden Gartenpalais im Kenigs- und Georgen-Park, das Schloß zu Bärlich und das dafelbst im Park stehende sogenannte Gothische Haus. Nicht herzogliches, sondern Stiftungsg-Eigenthum sind die Sammlungen zu Wörsigau und des Analienstiftes zu Dessau.

Der in den Jahren 1872 und 1873 nothwendig gewordene Veränderungsbaue des Dessauer Schloßes gab den Anlaß, die im Laufe der Jahre durch neue Erwerbungen vermehrte und durch deren Einfügung außer System gekommene Sammlung neu zu ordnen, (Welches zusammenzustellen und das nicht Zusammenpassende zu trennen. Der Herzog beauftragte mit

*) Bei Besprechung der beiden vom Hofrath W. Hofaus verfaßten Schriften: „Die Wärliger Antiken“ und „Die Gemäldegalerie des Stiftschloßes Wörsigau“ Dessau, 1873 u 1874 weist Leopold Julius auf die Bedeutung derselben hin. Kunst-Chronik 1874, IX. Jahrgang, Seite 557.

dieser Angelegenheit seinen Hoftheaterintendanten, Herrn von Normann, welcher, früher selbst Künstler, das lebhafteste Interesse seines künftlichen Herrn für die Künste theilend, sich mit Hingebung und Ausdauer dem ihm gewordenen Auftrage unterzog und durch die glückliche Ausführung desselben die auf ihn gefallene Wahl rechtfertigte.

Nach Nationalitäten getrennt fanden nun die Bilder ihre Aufstellung und zwar die Italiener im ersten, die Holländer im zweiten, die modernen Bilder im dritten Stodwerk des Schlosses. Mit den besseren Familienbildern wurden die Paradeszimmer, mit den älteren und den mehr decorativen Bildern die Corridore geschmückt.

Die Liberalität des hohen Besitzers gewährt dem Kunstfreunde gern den Genuß des Beschauens dieser Bilderschätze, von denen bei Anwesenheit der herzoglichen Familie nur jener Theil ausgenommen ist, welcher in den eigentlichen Wohnzimmern seine Aufstellung gefunden hat.

Die Italiener sind stollisch vertreten durch Tizippino Pippi, Ambrogio Borgognone, Girelamo di Santa Croce, Perugino, Garofalo, Luini, Francia, Perin del Vaga, Fr. da Imola, Tintoretto (herrlicher Mannstest), Veronese (Kniestück einer Dame), Baroccio u. A. Von den weniger bekannten ältern Malern findet sich hier ein Werk des Squarcioneolen Girolamo da Treviso, der sonst in keiner deutschen Galerie verlohmt. Das Bild ¹⁾ in Tempera gemalt, zeigt uns die Halbfigur der Jungfrau in rothem Gewande und blauem Mantel, welche mit dem rechten Arm das vor ihr auf einer Mauer stehende Kind umfaßt; letzteres hält in dem linken Händchen eine Kirche. Der Ausdruck der Madonna ist etwas herb, das Colorit scheint durch einen Firnißüberzug tiefer geworden zu sein; sonst macht das auf einer Cartella mit Hieronimus Tarvisio p. signierte Bild keinen ungünstigen Eindruck, obgleich es leider nicht unberührt geblieben ist. (Z. d. Abb. S. 317.) Von den zahlreichen Bildern der niederländischen und holländischen Schule, unter denen treffliche Werke der beiden Ruissdael, des Artus von der Meer, Wynants, Pieter van Bloemen, Kschyn, ein kleines Familienbild Thomas de Keyser's u. s. w. hervorragen, sei hier ein Bild Jan Steen's erwähnt, welches weder Smith noch Westheene aufführen. Partsch ²⁾ nennt es „einen Scherz nach der Hochzeit“ und ein solcher ist es und jedenfalls ein sehr derber, welchen nur der unverwundliche Humor und der geistreiche Vortrag eines Steen genießbar machen konnte. In der Mitte des Bildes steht die junge Frau, erst vor wenigen Augenblicken dem ehelichen Bette entfliehen, wie der Anzug, mit dessen Ordnen sie noch beschäftigt ist, zur Genüge zeigt. Der verlogene Ausdruck ihres Mundes, halb lächelnd, halb schwellend verzogen, verräth den Zweifel, ob sie über das Gebahren eines alten Mannes mit ewischem Gesichtsausdrucke lachen oder sich entrüsten soll. Zu ihrer Linken sitzt neben dem Bette eine Freundin, einen stürzenden Trank einrührend. Den Hintergrund füllt eine fröhliche Menge, der Neuvermählten den herkömmlichen Morgenbesuch behufs Darbringung von Glückwünschen abzuhalten. Das Bild, in höchstem Tone gehalten, würde durch die vortreffliche Charakteristik der Köpfe auch ohne das beigefügte Monogramme den Schöpfer sofort erkennen lassen.

Zwei kostbare Bildchen des Caspar Netscher zeigen uns den Künstler als Bildniß- und Historienmaler. Das eine derselben stellt einen noch jungen Mann in einem Lebensstuhle sitzend vor. Er trägt eine große Perücke und ist mit einem Schlafrock von indischem Stoff bekleidet, in welchen bunte Blumen, Vögel und Figuren eingewebt sind: ein Requisit, welches dem Künstler, vielleicht auch dem Besteller des zweiten Bildes: „Delila, dem Simson die Haare abschneidend“, so gefallen haben muß, daß er die persische Gattin des jüdischen Hirtales mit dem gleichen Stoffe bedeckte. Lichter in der Farbe als die meisten seiner Bilder, erinnert der Kopf der Delila an das Porträt der Montecran ³⁾ in der Treppen-Galerie.

1) Auf H. 0,75 h. 0,52 br. Crowe & Cavalcasse, Geschichte der italienischen Malerei, deutsch von Dr. M. Jordan, erwähnen den Künstler Band V, 2. Hälfte, Seite 350, doch nicht dieses ihnen unbekannt gebliebene Bild.

2) Partsch, Deutscher Bilderaal, Band II, S. 578.

3) No. 1532 des Katalogs. Beide Bilder bei Partsch, Deutscher Bilderaal, Band II, Seite 187 und 191.

Ein interessantes Stamenstück trägt die Bezeichnung:

GIERONIMO ALLE. f

Nach Partsch ¹⁾ wäre nur noch im Berliner Schlosse ein Bild dieses Künstlers zu finden. Die Register der Antwerpener Kupaogilde führen zwei Künstler des Namens an. Hieronymus (Galle der Ältere wird in dem Amungsjahre 1645—1646 ²⁾ als Meister (volle meester) erwähnt; Hieronymus (Galle der Jüngere erscheint 1673—1674 als Lehrjunge und zwar in der Werkstatt Jan Erasmus Quellinus des Jüngeren. ³⁾ In der Liste der eingegangenen „Poedtschulden“ vom Jahre 1712—1713 ist auch sein Name verzeichnet, was mit der aus diesem Jahre stammenden Kirchenrechnung von St. Jacob zu Antwerpen, woselbst ein Posten von 12 fl. als Bezugsstück für des Künstlers sich eingetragen findet, übereinstimmt. Er wurde in gedachter Kirche am 3. Juni 1713 vor der Antoniuskapelle beigelegt. Könnte die Schreibung des Vornamens einen sicheren Anhalt bieten, so wäre das Bild vom jüngeren Galle; die Art der Auffassung und Malerei würde der Periode, in welcher er gelebt, ebenfalls mehr entsprechen als der seines Vaters; vor der Hand muß diese Frage jedoch noch unentschieden bleiben.

Zahlreich sind die Werke des jüngeren Visceovsky ¹⁾ (Georg Friedrich Reinold), welcher 1752 an den Dessauer Hof berufen, viele Bildnisse hier malte. Bestimmt gezeichnet, gut, wenn auch in den Schattten etwas bräunlich lelerirt, zeichnen sie sich durch individuelle Auffassung und meist ungewundene Stellung aus. Interessant wegen ihrer noch in der jetzigen herzoglichen Familie sich wiederholenden Gesichtszüge sind die jugendlichen Porträts des Herzogs Franz und seines Bruders, des Prinzen Johann Georg († 1. April 1811.)

Letzterer, der Schöpfer jenes herrlichen, nur wenige Minuten von den Thoren Dessau's entfernten Parkes und Erbauer des darin gelegenen Gartenpalais, schmückte dieses ebenfalls mit Werken der Malerei, die ihm den Aufenthalt erst behaglich machten, Auge und Herz zugleich erfreuend. Dank dieser lebenswürdigen Reizung gähnen uns heute keine leeren Wände in dem jetzt nicht mehr bewohnten Georgium entgegen.

So herrlich, daß man veranlaßt ist, die Autorschaft dieses Bildes dem van Dyck zuzuschreiben, erscheint uns eine Venus von $\frac{1}{2}$ Lebensgröße, der Hauptstamm des im Erdgeschloß liegenden Speisezimmers. Im schdussten Flüsse der Linien wendet sich die völlig nackte, vom Rücken gefundene Göttin leicht zu dem an ihrer linken Seite sitzenden Amor; den Hintergrund bildet der tiefgefärbte Vorhang eines Kachelofens. Das im feinsten Silbertone gehaltene Bild würde erst nach einer verständig auszuführenden Reinigung in seiner ganzen Schönheit uns erscheinen; auch der jetzige Standort mit dreifachem Lichte ist der Beschauung nicht günstig und hindert eine genaue Untersuchung.

Dieses treffliche, einer gefunden eigenartigen Richtung entsprossene Bild kontrastirt auffallend mit den gegenüberhängenden tauzenden Bacchantinnen Langenhöffel's. ⁴⁾ Bei aller sonstigen Verdienstlichkeit der lebensgroßen Figuren documentirt es doch nur den rathlosen Erticicismus der deutschen Schule zu Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts. Hier, bei aller Individualität der Formen und Farben, ein ausgeprägtes Gefühl für Schönheit der Natur, dort akademische Zeichnung und Farbe, Ansehen an die Ideale des Mengs und Canova. Daß Langenhöffel's Werke zwoeilen auch von einem frischen Zug durchweht werden

1) Deutscher Bilderaal, Bd. I, S. 470.

2) Ph. Kambouch & Th. van Verius, De Liggeren, Band II, S. 167 u. 172.

3) Ebenda, Band II, S. 430, 432 u. 686.

4) Joh. Fried. Langenhöffel, geb. zu Düsseldorf 1750, gest. zu Wien 1805.



Madonna, von Ghirlandaio in Zevio.

kennt, zeigt uns ein kleines Bild im Dessauer Schloß: Acid, Galata und Polyphem. Jenes große Bild im Georgium malte der Künstler neun Jahre vor seinem Tode; es trägt seinen Namen und die Jahreszahl 1796.

Zwei gleichgroße Ansichten eines holländischen Meierhofes glaubte man auf Grund einer gewissen Verwandtschaft der Farbe dem Jacob Ruisdrael zuschreiben zu müssen; jedoch ganz abgesehen von dem Beduten oft mangelnden Linienreiz (nötigte doch die treue Wiedergabe des Darstellungsobjekts ein monotones Korfeld dem einen Bilde als Vordergrund auf) tragen die Bilder ein anderes Gepräge, und nicht unaußgänglich wäre es, bei einer genaueren, in bellem Licht vorgenommenen Untersuchung eine Spur zu finden, welche auf Joad Ruisdrael führte. H. Bode's Aufsatz über die Haarlemer Künstler (Jahrgang 1872 dieser Zeitschrift, S. 170 u. ff.) dürfte hierfür einen Anhalt bieten. Bei Erörterung der Frage über die Autorschaft Maas's an verschiedenen Bildern sügt dieser gründliche Kenner der holländischen Schule, in richtiger Erwägung des Wertes facsimilierter Zeichnung, seinem Texte mehrere dem Joad zugeschriebene Monogramme bei, für die Forderung eine höchst schätzbare Unterlage. Zur Ergänzung letzterer sei hier eines Bildes (No. 460) zu Christiansborg in Kopenhagen gedacht, das in der Art Ruisdrael's gemalt und mit einem Monogramm bezeichnet ist, welches in dieser Gestalt Bode nicht giebt. Letzteres Bild zeigt uns den herrschaftlichen Landstyk Svov. Im Mittelgrunde das von Bäumen umgebene Haus, davor und sich über den ganzen Vordergrund ausbreitend ein ausgemauertes vierediges Bassin, in der Mitte die Statue Neptun's,

auf dem Fußgestell derselben die Signatur des Künstlers: *I.R. fe 1652*

Das zweite Gartenpalais, vom Herzog Franz erbaut und zu Ehren seiner Gemahlin ¹⁾ Kouissum genannt, eine Viertel Meile östlich von Dessau, liegt in Mitte eines von einem Wasserpfiegel besetzten und von Alleen durchschnittenen Parkes, für deren größte der Lieliel des Kirchthurmes von Jönig, der von gedachtem Herzoge erwählten Begräbnisstätte, als Schlüsseldekoration dient.

Unter manchen anderen, gerade nicht zu ihrem Nutzen in die Wand eingelassenen Bildern des Pieter Wouverman, Wyl, Constantin Melcher, Schüt u. s. w. enthält das Schloß eben ein großes Gemälde der Angelica Kauffmann, im Jahre 1792 angeführt: Amor, die Psyche tröstend. Ersterer, ein schöner Jüngling von der Antike entlehnten Formen und blühendem Kolorit, zeigt fleißiges Studium der Natur und sinkt nicht so, wie viele ideale Figuren der damaligen Kunstperiode, zu einer bloßen gemalten Statue herab, obgleich das Metio stark an Schöpfungen Canova's erinnert. Die Figur der Psyche hingegen ist schwächlich und die schlaffen allgemeinen Züge ihres Gesichts, so wie die rundlichen, einem modernen Stoffe entlehnten Falten des Gewandes, verstärken noch diesen Eindruck; es fehlt ihr eben jener erische Niederschlag, den wir in dem antiken Marmor des Museo nazionale zu Neapel bewundern. Nichtsdestoweniger haben wir hier eine höchst beachtenswerthe Leistung der Künstlerin vor uns, und es ist zu betonen, daß der enge Raum, in welchem das Bild hängt, nicht einen Standpunkt zuläßt, von dem aus man einen Totaleindruck empfangen könnte. L. Buchhorn hat 1801 ein treffliches Blatt in Schwarzkunst darnach gestochen.

Zu gleicher Richtung wie das Kouissum, doch an derhalb Meile weiter und nur einige Tausend Schritt vom Ufer der Elbe entfernt, liegt in einer angedehnten, von Wasserarmen durchzogenen Ebene die großartigste Schöpfung des geist- und gemüthvollen Herzogs Franz, der, ebendam sich einer großen Verühntheit erfreuende Park zu Wörlitz, die Sommerresidenz der herzoglichen Familie.

Von einem großen See in zwei Hälften getheilt, bietet er Naturfreunden eine Fülle überraschender Ansichten, die, wenn auch manchmal künstlich nachgeholfen ist, nichts an ihrem Reize verlieren haben und während eines Zeitraums von hundert Jahren mit der Umgebung wohlthuend verwachsen sind. An geeigneter Stelle erhebt sich das von Erdmannsdorf erbaute stattliche Schloß mit wenigen, aber anderseheren Werken der Kunst geschmückt.

1) Kouise, Prinzessin von Brandenburg Schwedt. Starb am 21. December 1811.

Für den Kunstfreund ist es von unendlichem Wertheil, sich bei Besuch des Schlosses, des sog. Gothischen Hauses und der verschiedenen anderen Schenkwürdigkeiten auf einen von Herzog August gewöhnlich verfaßten Führer, dem eingestrichene Epizöden, wie der Besuch Carl August's und Götze's, ein erhöhtes Interesse verleihen, stützen zu können.

Im ersten Zimmer empfängt uns ein herrliches Werk Domenichino's, eine lebensgroße liegende Venus von reizender Bewegung und schalkhaftem Gesichtsausdruck, die ganze Liebenswürdigkeit dieses würdigen Schülers der Caracci entfaltend. Das Bild wird neuerdings von dem talentvollen Kupferstecher Wihl. Krauskopf zum Stich vorbereitet und es steht somit zu hoffen, daß es dadurch der Kunstwelt so bekannt werde, wie es zu sein verdient. Neben anderen Gemälden fesselt in diesem Raum vornehmlich noch eine schöne Marine von Joseph Bernet den Blick des Beschauers. Ein anderer Saal vereinigt sechs Perlen, darunter zwei herrliche Porträts, Kniestücke, des Prinzen Heinrich von Tranien¹⁾ und seiner Gemahlin Analie, Gräfin zu Selms-Bransfeld, der Eltern der Gemahlin Johann Georg's II. von Anhalt-Desau. Der Erhere, im Harnisch, ein Bild männlicher Kraft und Willere, die Andere in weltlicher Anmuth kennzeichnen durch die vollendete Noblesse der Auffassung, durch die große Sorgfalt der Ausführung, mit freier Pinselführung verbunden, den großen Meister der Bildnißmalerei, Antoine van Toul. Von Salomon Ruissdael finden wir ein mit dem Namen und der Jahreszahl 1654 bezeichnetes Bild von außergewöhnlicher Größe (H. 1,6 m., Br. 0,57 m.) und Schönheit. Grandiose Baumgruppen stehen am Ufer eines ausgedehnten Gewässers, über dessen klare schimmernde Fläche, welche wunderbar zu dem tiefgefärbten Land der Blume stimmt und sich an die duffige Ferne weich anschmiegt, eine besetzte Fährte gleitet. Die sehr klare und feingedäute Luft ist leider durch eine bähliche Deckenwölke entstellt, glücklicher Weise entfernbar durch die Hand eines geschickten Restaurators.

Zwei köstliche Bildchen, Pendant, „Trompeter und Standortenträger vor einem Marktenbergtzel“ und „Halt einer Reitergesellschaft, welche sich am Weine, den ein Page eintrinkt, labt“, zeigen die vollendetste Ausführung jener Epoche, in welcher Philipp Wouderman den Höhepunkt seiner Kunst erreicht hatte. Bei aller Hartheit entbehrt die Behandlung doch nicht des Markigen und ist noch entfernt von der Ueberwüchtheit der letzten Werke des Meisters. Ein überaus anmuthiges und vollendetes Gemälde des Jan Verelste vom Jahre 1678: „Vertumnus verführt Pomona“, trennt beide Wouderman's und bildet mit einer kleinen weiblichen, in einem Garten sitzenden Porträtfigur von Joh. Heinrich Kees, eine angelegte Bildergruppe. Ein anderes, von Jan Verelste gemaltes Bild, „Gesellschaft von Herren und Damen, sich mit Musik unterhaltend, dabei ein aufwartender Mohr“, bietet einen trefflichen Beleg für die sich allmählich verändernde Malweise des Künstlers. Fünf Jahre früher als das ersterwähnte Bild gemalt, zeigt es noch einen gewissen trübten, vorherrschend braunen Vokaltou, ist aber doch im Ganzen ein anmuthendes Bild. Der aufstehende Salon enthält unter anderen Gemälden ein Werk des in deutschen Galerien nicht oft vertretenen Antwerpener Malers Peter Thys, mit vollem Namen und der Jahreszahl 1664 bezeichnet.

Es sieht uns einen Gegenstand vor, welcher, obgleich der Darstellung die größten Hindernisse bietend und selbst einen Misserfolg anweisend, doch von den Künstlern des ausgedehnten sechszehnten Jahrhunderts mit Vorliebe gewöhnt wurde; Mercur verliebt sich in die schöne Herse, dieß ist das Thema des Bildes, dessen lebensgroße Figuren daselbst desto verlebter erscheinen lassen. Wie gewöhnlich (siehe No. 170, 472 und 753 der Braunschweiger, No. 211 der Kasseler, No. 1950 der Dresdener Galerie x.), schwebt der Gott in der Luft; die schöne Herse ist mit ihren Schwestern schreitend dargestellt und wendet das Gesicht dem Beschauer zu. Der Einfluß der Schule des Rubens ist nur noch wenig erkennbar. Die Schatten sind tiefer und nicht so hartig als bei dielem. Der Künstler stand im 48. Lebensjahre, als er das Bild malte, welches verständlich die ihm eigene Auffassung und Malweise zur Anschauung bringt. Ein beachtenswerthes Bild von Antoine Pesne behandelt die Historie der trauernden korinthischen Wittve, deren Magd einen jungen Soldaten als Tröster ihr

1) Gestorben den 11. März 1647. Eine Kopie dieses Bildes befindet sich im Trippenhuis zu Amsterdam.

zuführt. Es ist natürlich ganz im Geschmack der Zeit angefaßt, ansprechend jedoch durch kräftiges Relief und gute, dem ovalen Raum glücklich angepasste Komposition der drei lebensgroßen Halbfiguren.

Drei Wasserarme, in deren klarer Fluth hohe Erlen, Eichen und edle Nadelbäume sich spiegeln, trennen das Schloß von einem zweiten Tempel der Kunst, dem sogenannten „Gothischen Hause“, einer zu verschiedenen Zeiten vergrößerten Schöpfung des Herzogs Franz. Im Äußereren ziemlich schmucklos und in dem zu jener Zeit so beliebten, jedoch unverständenen und nur äußerlich nachgeahmten gothischen Baustil aufgeführt, ist sein Inhalt desto lesbarer. Es birgt einen Schatz von Kunstwerken aller Art, besonders Bilder der altdeutschen und altniederländischen Schule, sowie eine Anzahl Holländer, unter welchen gleich beim Eintritt ein Kabinetsstück von Adriaen van de Velde die Aufmerksamkeit des Beschauers fesselt. In einer flachen Landschaft erhebt sich im Vordergrund rechts ¹⁾ eine leichte Baumgruppe am Rande eines Weges, auf dem ein Offizier hält, angethan mit Küras, rother Schärpe und Kederlöcher und auf einem Schimmel sitzend. Ein Bauer, vom Rücken gesehen, in blauem Rocke, den Hut respektvoll in der Hand haltend, sieht ihm Rede und Antwort. Die in ziemlicher Ferne dem Offizier nachfolgende Reiterchaar, durch eine Terrainfalte halb verborgen und mit der umgebenden Landschaft durch die zarteste Harmonie der Farbentöne verbunden, bringt kein die Hauptgruppe störendes Element in das durch die liebendwürdigste Einfachheit, trotz der geringen räumlichen Ausdehnung (0,36 h., 0,33 br.), wahrhaft großartig wirkende Bild. Es ist auf Leinwand gemalt, gut erhalten und mit dem Namen und der Jahreszahl 1659 bezeichnet.

Von zwei kleinen reizvollen Porträts des Haarlemer Künstlers Jan Verbrond zieht uns besonders das etwa 0,8 hohe Frauenbüschchen an. Der Raum ähnelt in der Malweise sehr dem kleinen, Franz Hals zugeschriebenen Mannesporträt (No. 1490) in der Dreidener Galerie, doch ist das Wörliger Bild feiner in der Farbe als letzteres, welches schwere grüne Uebergangstöne zeigt. Beide Porträts sind mit Namen, Jahreszahl und der Angabe des Alters der Dargestellten bezeichnet. Als Beweis der schwankenden Orthographie jener Zeit, welcher zufolge der Künstler in einem und demselben Jahre seinen Namen auf zweierlei Weise schreiben konnte, sei hier der sachsimiliren Bezeichnung der Wörliger Bilder noch jene eines lebensgroßen Mannesporträts beigelegt, welches 1873 im Besitz von Jos. R. von Pypmann auf der Ausstellung alter Bilder im Oesterreichischen Museum unter No. 141 figurirte:

Männliches Porträt.

Johan V spronck 1634

Weibliches Porträt.

Johannis V sprong 1636

Das kleine Bild.

jo V sprong * 1634 v

Die vier Bilder der Eisenburg-Sammlung, 1610, 1611 und 1645 gemalt, sind wieder

1) Die Bezeichnungen rechts und links sind hier allemal herabwärts, d. h. vom Bilde aus genommen.

mit Versprengt signirt. Parthey ¹⁾ erwähnt nur das männliche Porträt in Würtig, was um so befreundlicher ist, als er im Quellen-Verzeichniß ²⁾ sich auf Mittheilung des Hofmalers Bed beruft, welcher Letztere in Folge seiner bei sehr vielen der Dessauer und Würtiger Bilder sichtbaren Thätigkeit als Restaurator doch entschieden auch Kenntniß von dem zweiten haben mußte.

Von den meist in herbvönnlicher Art aufgestellten Ahnenbildern des sogenannten Ritter-saalcs hebt sich ein Werk des Holländers Abriaen Hanneman aus Vortheilhafteste hervor: das Kniebild des Kurfürsten Friedr. Wilhelm von Brandenburg, des Siegers von Jecheskin. Das Porträt zeigt ihn als ziemlich jungen Mann mit langem dunklen Haare, den Kragen über dem Koller tragend und die rechte Hand auf den Lenwandestab gestützt; die Linke, mit ausgestrecktem Zeigefinger, ist leicht erhoben. Dieses Bild, neuerdings durch eine gelungene Radirung Wihl. Krausopff's ³⁾ vervielfältigt, dürfte vielleicht das beste Werk Hanneman's sein, der oft und besonders bei Frauenbildnissen in einen conventionellen weiblichen Ton und in führende Mäthe der Ausführung verfällt.

Eine kleine allegorische Figur des Kaiser Matthias von Willem de Peorter ist eines der ansprechendsten Bildchen dieses Künstlers, gut gezeichnet und von flüssigem geistreichen Vortrag; es trägt das Monogramm desselben.

Von Memling findet sich hier eine Wiederholung seines reizenden Florentiner Bildes, welcher Crowe und Cavalcaselle ⁴⁾ rühmend gedenken. Der Meister hat nur im Hintergrund Einiges verändert. Die Jungfrau mit dem Kinde, sowie die zwei in reiche kirchliche Gewänder gekleideten Engel sind von wunderbarer Schönheit und Innigkeit.

Eine kleine Kreuzigung Christi, auf welcher man die Schächer als außerhalb des Bild-raumes sich denken muß, ist von dramatischer Wirkung. Die Figuren, von der Größe der in Miniaturen vorkommenden, haben ausdrucksvolle Köpfe und zeigen, wie alles Uebrige, die vollendetste Ausführung. Das Bild hat viel dem Memling Verwandtes, wenn auch ein durch Schatten und Luchschatt gehender bräunlicher Ton, jedenfalls erst durch Verputzung enthanden, demselben einen den Werken dieses Meisters fremden Charakter verlieht.

Von dem Altmeister der sächsischen Schule, Lucas Cranach dem Vater, finden wir hier unter Anderen eine ausnehmend schöne Verlobung der heiligen Katharina, die Figuren in Viertel-Lebensgröße ⁵⁾; dann eine Erziehung Mariä mit den lieblichen Motiven der die Hauptgruppen umgebenden Engellinder, ein Bild von reizvollster Keiweut, echt deutschem Gemüth entsprungen. Adam und Eva unter dem Baume des Erkenntnisses, Dürer jugendschrieben, hat manches, was mehr an einen seiner besten Schüler erinnert, vielleicht an Hans von Gulmbach. Eine beachtenswerthe Kreuzigung von Georg Pencz zeigt durch ein Wappen ⁶⁾, daß der Besteller dem sächsischen Adelsgeschlechte der Wittichau entstammte. Matthias Grünwald ist auf das Würdige durch ein großes Triptychon vertreten; in der Mitte die Jungfrau mit dem Kinde, der heiligen Katharina und Barbara, auf den Flügeln die lebensgroßen Gürtelporträts Johann's des Besändigen und seines Sohnes, Joh. Friedrich des Großmüthigen, mit den Aposteln Bartholomäus und Jacobus.

Die ebenfalls reiche und interessante Sammlung von Glasgemälden, zum größten Theil aus der Schweiz stammend, hat eine eingehende Beschreibung von B. Hofius in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft gefunden. ⁷⁾

Gerade auf der entgegengesetzten Seite von Dessau, gegen Abend zu, liegt das Adelige Früuleinstitüt Rosigkau, ein Haltepunkt der Dessau-Cöthener Bahn. Es verdankt seine Entstehung der dritten Tochter des alten Dessauers, der Prinzessin Anna Wilhelmine ⁸⁾. Von

1) II. Band, Seite 574.

2) Ebenda, S. 856.

3) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der niederländ. Malerei, deutsch von Ant. Springer, S. 304.

4) Schuchardt, Lucas Cranach der Ältere, sein Leben und seine Werke, 1. B., S. 66 gibt das Jahr 1516 an und erwähnt der Tradition, daß die weiblichen Köpfe Porträts von Prinzessinnen von Anhalt seien.

5) In rethem Felde zwel gegeneinander gekehrte Söhne, mit je drei schwarzen Hahnenfedern besetzt.

6) II. Jahrgang, 1869, Seite 219.

7) Web. den 12. Juni 1715, gest. den 2. April 1780.

einem wohlgepflegten Garten mit herrlichen Bäumen umgeben, birgt dieß im Vorderstil errichtete Gebäude eine kleine, aber höchst beachtenswerthe Galerie, untergebracht in dem großen Gartenfaale des Erdgeschosses, dessen hohe, bis an den Boden reichende Fenster an hellen Tagen genügendes Licht einfallen lassen. An trüben Tagen wird die durch einige Bäume verursachte Beschattung der Helligkeit allerdings bemerkbar.

Von den Wänden des Saales, dessen Decke reich stuckirt ist, wird man wenig gewahrt, denn die dicht aneinander gehängten Bilder bedecken die ganze Fläche, machen aber wegen der thutlichst berücksichtigten Symmetrie einen angenehmen Eindruck, um so mehr, als der Zustand der Gemälde, Dank der Fürsorge der gegenwärtigen Kabinetin, Fräulein Agnes von Voß, ein guter genannt zu werden verdient. Ein von H. Hofmäs verfaßter Katalog mit historischer Einleitung und beigefügter Biographie der hier vertretenen Künstler bietet dem Besucher einen er wünschten Anhalt. Die Holländer und Flämänder dominiren vollständig, nur wenige Italiener haben sich hierher verirrt und kommen gegen die meist trefflichen Leistungen der Ersteren nicht auf.

Das Hauptstück der Sammlung ist wohl unstrittig ein Bildniß von van Dyd, der sechs-jährige Prinz Wilhelm II. von Oranien ¹⁾ in ganzer Figur. Das Gemälde löst den Rang des Dargestellten leicht erkennen durch die noble Auffassung und Haltung. Letztere überschreitet allerdings beinahe die äußerste Grenze der Kindheit und kommt dem Wesen eines Erwachsenen bedeutlich nahe. Der Prinz trägt ein dunkles Sammetbaret auf dem Haupte und ist in einen langen Rock von Orange-Farbe gekleidet, welcher ebenso wie der im Hintergrunde neben einer Säule stehende Orangenbaum eine Anspielung auf den Namen ist. Die Harmonie der Farben, bei aller Kraft und allem Glanze derselben, ist eine bewundernswürdige und bewegt sich in feinem, durch die Kleidung bedingtem Gebiete. Die früher in Tschau bestandene kalligraphische Gesellschaft hat nach diesem Bilde ein treffliches Schabkunstblatt von F. Michelis, im Jahre 1797 gestochen, herausgegeben.

Als ein Juwel im vollsten Sinne des Wortes begrüßen wir ein Bild von Karel du Jardin, um welches die größten Gallerien diese Sammlung beneiden dürften (s. die Notizung). Auf einem Terrain, dessen weicher Boden häufige Trittschuren von Thieren zeigt, treibt ein alter, weißbärtiger Knecht eine Kinderherde. Den Mittelpunkt bildet ein weißer Lohse, dem braune Ohren und braune Flecken um die Augen ein gewisses apartes Aussehen verleihen. Obwohl mehr zügelnd und in lebhafterer Ganganart kommt ein zweiter, von gelbbrauner Farbe, welcher von einem schwarz- und weißgeleckten Rinde halb verdeckt wird. Ganz links wird ein von vorn gesehenes braunes Kind, welches Niemand, seinen eigenen Weg zu geben, durch den Knüppel des Treibers, den das Weibell eines Hundes unterstüßt, wieder auf die rechte Bahn gebracht; hinter dieser Gruppe noch ein krällendes Kind. Hohe Bäume im Mittelgrunde beschatten einen mit Schranken umschlossenen Platz, an dessen Ausgang eine Hellebunde steht, neben welcher mehrere Leute, darunter zwei Herren in schwarzer Amtstracht, sich aufhalten. Wenige Schritte davon versucht ein Ehepaar, durch Schieben und Ziehen an den Ohren, eine renitente Zau zum Vorwärtschreiten zu bewegen; weiter vorn befindet sich ein Mann, der einem gleichen Vorstehvieh daselbe, jedoch auf liebevollere Weise, beizubringen sucht. Rechts hinter der Bude erheben sich spärlich bewachsene Pflanzen, durch einige weidende Schafe belebt. Unter den Bäumen des Mittelgrundes erblickt man noch mehrere Leute und Vieh, zwischen den Stämmen hindurch ein von der Sonne beleuchtetes Gebäude. Als einziges kräftiges Licht giebt dasselbe einen wirksamen Kontrast und steht in feinsten Harmonie mit der durch Wellenschatten gedämpften Beleuchtung des Uebrigen. Dieses wundervolle, mit dem Namen und der Jahreszahl 1655 bezeichnete Bild ²⁾ wurde vor mehreren Jahren von dem Maler Otto Seelmann in Tschau einer äußerst vorsichtigen und gewissenhaften Reinigung, deren es bedürftig war, unterzogen und dabei nur das unbedingt sich als notwendig herausstellende glücklich restaurirt.

Wolfgang Müller.

¹⁾ Geboren den 27. Mai 1626, gest. d. 6. Novbr. 1650.

²⁾ Holt, h. 0,53 m., br. 0,57 m.

(Fortf. folgt.)





© 1914 by the artist

and his wife, Mrs. J. W. ...

Der Altar der heiligen Barbara in Sa. Maria Formosa zu Venedig.



in Nr. 20 des XI. Jahrgangs der „Kunst-Chronik“ hat der Maler August Wolf einen Bericht über eine Anzahl von Kopien venezianischer Meisterwerke abgestattet, die er im Auftrage des Barons Schwab für dessen Galerie angefertigt hat.¹⁾ Bei Erwähnung der Barbara des Palma Vecchio sagt er (S. 315): „Der weiße Marmorrahmen des Bildes trägt wesentlich zu der Wirkung desselben bei. Die Kopie sieht im vollen Lichte der Galerie im Goldrahmen viel ungünstiger aus, als in dem schwachen Lichte der Kirche.“ Der fleißige Maler hat mit diesen Worten nicht bloß seiner eigenen Kopie ein Unrecht gethan, sondern auch gegen die geschichtliche Wahrheit verstoßen. Ein Bild auf die Marmorbrüstung des Altars mit dem barocken Relief, welches die Enthauptung der heiligen Schutzpatronin der Artillerie darstellt, würde ihm gesagt haben, daß die jetzige Umrahmung mit weißem Marmor, die nach meinem persönlichen Gefühl die Wirkung des ganzen Bildes im höchsten Grade beeinträchtigt, nicht die ursprüngliche war. Zanetti hat denselben Gesühle mit den Worten Ausdruck gegeben (Pittura Venez. p. 205): „I candidi marmi, che cingono queste pitture, gliu offuscato dal tempo, e il sito poco luminoso impediscono il poter esaminarlo liberamente.“ Auch soll das Bild von einem gewissen Giuseppe Bertani restaurirt werden sein. Moschini, Guida per la Città di Venezia I, p. 191.

Die Kirche Sa. Maria Formosa wurde in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts durch ein Erdbeben theilweise zerstört, so daß eine Restauration derselben, besonders ein völliger Umbau des Innern, nöthig wurde. Mit derselben wurde Marco Pergamacco beauftragt, der sich seiner Aufgabe in den Jahren 1659—1692 entledigte. Es ist bekannt, daß er das Innere auf das schlaueste verunstaltet hat. Ihm oder doch seiner Anregung ist unzweifelhaft auch die jetzige Marmoreinfassung des Palma'schen Altarwerkes zu danken. Die ursprüngliche sah ganz anders aus.

Ein glücklicher Zufall hat mich während eines Aufenthaltes in Venedig im Mai dieses Jahres den Altarunterthaus finden lassen, den Marco Pergamacco besichtigt hat. Er befindet sich unter altem Gerümpel versteckt in der ehemaligen Leichenkammer und besteht aus weißem Marmor, welcher jedoch, wie die an der rötlichen Grundirung vielfach haften gebliebenen Spuren beweisen, über und über vergoldet war. Unter dem Gesims befindet sich ein Relief, an dem noch die reichlichsten Goldspuren zu bemerken sind. Es zeigt in der Mitte den heiligen Markus mit dem Löwen und zur Rechten des Heiligen zwei Artilleristen, welche mit der Bedienung zweier Geschütze beschäftigt sind, zur Linken Trepphien, Trommeln und Fahnen und den Thron der heiligen Barbara. Darunter befindet sich folgende, etwas unverständliche Inschrift, welche selbst den Nachforschungen Cicogna's entgangen ist:

1) Ich erwähne bei dieser Gelegenheit, daß H. Wolf kürzlich eine ausgezeichnete Kopie des großen Altarbildes von Palma Vecchio in S. Stefano zu Vicenza, die Madonna mit Georg und Lucia, ebenfalls für Schwab vollendet hat.

A · C · DIVAE · BARBARAE ·
 VIRGINI · ET · MARTYRI ·
 SACELLVM · HOC · ET · SCHOLAM ·
 SODALITIVM · BOMBARDERIORVM ·
 · VENETORVM ·

A · FVNDAMENTIS · EREXIT ·
 MARINO · GRIMANO · DVCE ·
 LAVRENTIO · S · R · E · CARD ·
 PRIOLO · PATRIARCHA ·
 CVSTODE · PAVLO · DE · PAVLO ·
 A · PINO · AVREO ·
 VICARIO · IOANNE · PALIARDO · AC ·
 SOCHS ·
 CIO · ID · XIL · XV ·
 · SEPTEMB ·

Diese Inschrift, welche selbstverständlich mit diplomatischer Treue von mir kopirt worden ist, enthält einige Schwierigkeiten. Zunächst steckt ein Irrthum in der Jahreszahl, der wahrscheinlich dem Steinmetzen, der sich verhasen hat, zur Last zu legen ist. Marino Grimani wurde im April 1595 zum Dogen gewählt und starb am 25. December 1605. Mitthin kann die Jahreszahl nicht 1555, sondern nur 1595 heißen. Orthographische Fehler und sonstige Irrthümer sind in Inschriften des 16. u. 17. Jahrhunderts nicht selten. Ich citire z. B. die Inschrift, welche nach der Restauration des Altarbildes von Palma Vecchio in der Kapelle der Querini in San Antonio durch Palma il Giovane am Altar angebracht wurde und die heute in eine Wand des Kreuzganges im Seminario Patriarcale eingelassen ist. Dort sind in der letzten Zeile (Cicogna, Inscrizioni Venez. I, p. 163) drei Buchzeichen wiederholt, vermutlich um die Zeile angemessen auszufüllen, und in der vierten Zeile von unten liest man statt AEO AEVVO, eine orthographische Ungenauigkeit, die Cicogna nicht wiedergegeben hat.

Die Scuola der Bombardieri, welche in der Inschrift erwähnt wird, befand sich schräg gegenüber der Kirche, das erste Haus rechts von dem Fonte delle Bande, wenn man von der Merceria kommt. Bodschini erwähnt die Scuola in den Rische Miniere, Sestier di San Castello, p. 32 und sagt, im Erdgeschoss hätte sich ein Altarbild der in den Wolken schwebenden hl. Barbara mit vielen Ehrenbild befunden und am Untertheil (a basso) verschiedene Porträts von Artilleristen, ein Werk des Domenico Tintoretto (1562—1637). Da der Altar der hl. Barbara in Sa. Maria Formosa gleichfalls das Eigenthum der Artilleristenbrüderschaft war, so mag der eben beschriebene Altarunterfah bei der Restauration von Marco Bergamasco nach der Scuola geschafft worden sein. Von dort wurde er — so lautet die in der Kirche erhaltene Tradition — wieder nach Sa. Maria Formosa geschafft, als die Scuola im Anfang unseres Jahrhunderts abgerissen wurde und einem modernen Wohnhause Platz machte.

Wer aber war der Stifter des Altarfußes und der Erbauer der Scuola, der in der Inschrift nicht genannt ist?

Die heilige Barbara entstand in der mittleren Periode Palma's, um das Jahr 1518, vielleicht auch bald nach 1516, in welchem Jahre sich die Artilleristen der Markudrepublik bei der Eroberung von Bredela derartig hervorgethan haben, daß sie vielleicht in Folge dieser Waffenthat beschloßen, ihre Schutzpatronin in außergewöhnlicher Weise zu ehren. Ein späterer Protektor der Artilleristen mag dann 1595 den prächtigen Altarunterfah gestiftet haben, nachdem der ursprüngliche, vermutlich hölzerner, schadhast geworden war.

Berlin, im Juni 1879.

Adolf Hefenberg.



Gabriel Max.

Eine Charakteristik, von Friedrich Decht.

Mit Illustrationen.



s war im Frühjahr 1867, als eines Sonntags das ganze gebildete München in nicht geringe Aufregung gerieth, alle Damen mit nassen Augen aus dem Kunstverein kamen, und „wo ein Bär den andern sah“ denselben mit der Frage empfang: „Haben Sie die Märtyrerin schon gesehen?“ Die Menge drängte sich derart vor der armen gekreuzigten S. Julia, daß die meisten sie gar nicht ordentlich zu Gesicht bekamen und nur um so gerührter weggingen. Sie selber aber fand gleich in den ersten Tagen ihres Auftauchens einen spekulativen Liebhaber, der von nun an ganz Deutschland mit ihr unter Wasser setzte, es nicht nur Sadoma, sondern auch Luxemburg, das damals gerade auf der Tagesordnung stand, vergessen ließ, und dann auf der Ausstellung in Paris der halben civilisirten Welt wie der ganzen Halbwelt denselben Eindruck durch sie machte.

Es sprach man so einige Tage in München von nichts Anderem als von der schönen Heiligen des Gabriel Max, eines jungen Künstlers der Piloty'schen Schule, der hier mit seinem Erstlingswerke, dem gewöhnlichen Unglücksfall, der in der Schule nun einmal Reinet erlassen ward, bebütirt hatte, so war Dank jenem Herkommen dießmal freilich etwas sehr Ungewöhnliches entstanden. Das mußte ich mir alsbald ansehen,

als ich endlich auch zu ihr durchbringen konnte, deren Martyrium so vielen schönen Augen Thränen entlockte. Wird man im Grunde über nichts so sehr gerührt als über sich selber, so traf das jetzt bei den lebenswürdigen Mädonnen doch häufig zu, denn jede fühlte sich als Märtyrerin, besonders die Vermählten. Oder wünschte es doch zu werden, wenn sie die Gemalte ansah, welche solche Seligkeit im Gesicht trug und überdies einen so hübschen jungen Menschen zu ihren Füßen in Thränen hatte, daß man schon um seinerwillen allenfalls einige Qualen hätte ausstehen mögen. Um so mehr, als sie allem Anscheine nach nicht allzu schwer gewesen sein konnten. Alles Neue und Bedeutende ruft zunächst nicht nur Beifall, sondern auch Widerspruch hervor. Die heilige Julia scheint eigentlich eine Märtyrerin der Liebe zu sein, sagten daher wir Spötter, denen die unumännliche Rolle des zu ihren Füßen seine Kränze niederlegenden jungen Römers nicht behagen wollte. Ich speciell habe immer eine große Abneigung gegen alles Sentimentale gehabt, und so verhielt ich mich denn lange Zeit ziemlich kühl gegen diese so bedeutende neue Erscheinung. Denn das war sie in der That; selten ist ein hochbegabter Künstler so fertig aufgetreten, wie es mit diesem epochemachenden Bilde Max that, den noch eben kein Mensch gekannt, und dessen Name von nun an auf Aller Lippen war. Und bis heute blieb, was sehr viel mehr ist; denn verblüffen kann man wohl einmal die ganze Welt mit etwas Neuem, aber sie dann zwölf Jahre lang ununterbrochen beschäftigen, dazu gehört mehr als ein glücklicher Wurf. Das war es aber; denn in der That hat der Meister sich seither sehr wenig verändert, ist kaum irgendwie von dem Wege abgewichen, den er mit seinem Erstlingswerk so erfolgreich betrat. — Es ist daher wohl geboten, daselbe, weil es für alle Folgezeit maßgebend blieb für den Stil des Künstlers, ein wenig genauer zu untersuchen, und es um so weniger mit einigen Worten abzutun, als seine Nachhaltigkeit sich dadurch bewährte, daß es auch heute noch immer dieselbe Wirkung macht, und dadurch gerade beweist, daß es der echte und volle Erguß eines tiefen Gemüths und keineswegs bloß eine Speculation auf die Schwächen der Menge war.

Gehört schon der auf das plumpe steinerne Kreuz, an das sie geschlagen worden, zurückgefallene Kopf des eben verschiedenen jugendlich zarten Geschöpfes mit dem durch den festesten Glauben verklärten seligen Ausdruck zu den schönsten Inspirationen der modernen deutschen Kunst, so spricht sich die feine und durchaus originelle Empfindungsweise, die seltene Vereinigung von scharfem kritischen Ausdenken eines Vorwurfs, der doch im tiefsten Gemüth geboren ward, auch in allem Anderen aus. Zunächst darin, daß die koloristische Stimmung des Ganzen nicht weniger meisterhaft ist als die Composition. Es ist Morgendämmerung; ein weiches, graues Licht ruht mit mildem Schein auf der einsamen Höhe mit weiter Aussicht über die Campagna, auf der das Kreuz steht, und wo der rosenbekränzt vom Feste heimkehrende vornehme junge Römer von der himmlischen Ruhe und Verklärung im Ausdrude dieses anscheinend so unglücklichen Mädchens dermaßen erschüttert wird, daß er in sich geht und zerfließt zu ihren Füßen liegen bleibt. Das ist nun aber mit so seltener Entschlossenheit und Weichheit zugleich, mit solch künstlerischer Vollendung in jedem Detail gegeben, daß es eben jene kolossale Wirkung hervorbringen mußte, wie ich sie oben geschildert. Der sinnlich geistige Reiz, das durchaus musikalische des Ganzen paßt mit magischer, auf die Nerven gehender Gewalt den Zuschauer besonders darum, weil auch nicht der kleinste Ton von der Empfindung abzieht, die das Ganze trägt. Ganz im Gegensatz zu dem gewöhnlichen

Berfahren seiner Schule hatte der Künstler alles rücksichtslos geopfert, was von der Hauptsache, der verkörperten Heiligen, hätte ablenken können, die in ihrer fast geisterhaften Zartheit — denn Alles ist in dem weichen Tone des Ganzen aufgelöst — nur um so erspäthender wirkt, mit Mitleid und Bewunderung uns erfüllt. Die Wirkung wird verstärkt durch eine mit großer Kühnheit die weiße Stirn durchschneidende losgelöste schwarze Flechte, die in diese welche Harmonie wie eine grelle Dissonanz, wie ein Schrei hineinklingt, ganz zufällig erscheinend und doch aufs Feinste berechnet, wie nicht minder, daß Max seine Heldin malte, sondern ein weiches, süßes, ganz zur Liebe geschaffenes Geschöpf, das wir weit weniger anstaunen als ob seiner Süßlichkeit beklagen.

Das nächste Bild des musikalischen Böhmens wurde von ihm „Abagio“ getauft: eine reizend einfache Frühlingslandschaft mit Knospen und Blüten an ein paar Bäumchen und zwei Bachfischen unter denselben, die sich auf ungleichem Entwicklungsstadium befinden. Durch die ganze Scene geht jene ahnungsvolle, still leimende, wonnigsüße Stimmung, welche unser Herz in den ersten Frühlingslagen mit unbestimmter Unruhe und frohem Bangen erfüllt. Schnell umschlagend ließ Max bald einen Mephisto folgen, der in Faust's Gewand dem Letzteren nachsehend eben gesagt hat: „Verachte nur“ u. s. w. Der Geist der Verneinung ist hier ein vornehm blaffer Mann, das Schärfe, Lebende des Wesens ist unübertrefflich in den eingekniffenen dünnen Lippen, den blihenden Augen ausgesprochen, mit denen er voll überlegener Arglist dem Faust höhnißlich nachblickt. Auch hier ist wiederum die zwingendste Stimmung. Wie bei der Julia Alles Licht, ist hier Alles schwarz und geheimnißvoll, nur hinter den dunkeln Figur judt ein fahler Schein hervor und über den gelben geisterhaften Kopf weg, der von den harten Linien des Barretts und Mantelkragens schneidend scharf eingefaßt wird. Außerdem sieht man nur noch die feinen klauenartigen Hände und ahnt den unter den Falten hervorquellenden Pferdefuß. Das Schwarz des Talars ist prächtig einfach gelungen. Max muß Holbein's Behandlung sehr studirt haben und ist jedenfalls der, welcher sein entschiedenes Festhalten des Lokaltens ohne jede Aushebung durch das Licht zuerst in der Schule eingeführt hat. Die unheimliche Ruhe des Bildes ist so groß, daß man eine Uhr tlafen zu hören meint. —

So wie er sich in diesen Werken zeigt, voll tiefen, zarten und echten Gefühls, aber gepaart mit der durchbringenden Schärfe eines grübelnden und berechnenden Verstandes, gleichsam zwei Seelen in sich vereinigend, die Ironie des Szeptikers, ewig kämpfend mit der unstillbaren Sehnsucht eines tiefpoetischen, zart besaiteten Gemüths, also Romantiker durchaus, so ist Max von nun an geblieben, ohne sein lyrisches Stoffgebiet jemals zu überschreiten, das ihn immer nur die Poesie des Leidens nie die des Handelns darstellen, immer nur einen Ton anschlagen, niemals den Beschauer zerstreuen läßt, das selbst der Bewegung seiner Figuren immer etwas wie von unsichtbaren Gewalten Getriebenes, Traumhaftes mittheilt. Wie fest er in seiner Richtung von allem Anfang an war, das kann man auch daraus sehen, daß er jahrelang mit einem so blendenden Talente wie Hans Makart in einem Atelier zusammen arbeitete, ohne irgendwie durch ihn bestimmt zu werden, ja auch nur in seiner Technik sich ihm viel zu nähern.

Sehen wir nun zu, wie sich die Bildung eines solchen Charakters erklären läßt, der so widerspruchsvoll erscheint, daß man selbst von näheren Bekannten, ja Lang-

jährigen Freunden desselben sehr oft seine gefühloollsten, innigsten Bilder als bloße Spekulation auf das Publikum erklären hört, hinter der gar keinerlei Ueberzeugung steck!

Gabriel Max ist als der Sohn des bekannten Bildhauers Josef Max, dem Prag das von Ruben erfundene Kabejtu-Denkmal verdankt, am 25. Aug. 1840 in Prag geboren und stammt also aus einem alten Künstlergeschlecht. Entwickelte ein inniges Familienleben früh sein Gemüth, erhielt er ebenso von allem Anfang an nur künstlerische Eindrücke, so wuchs er aber auch im beständigen Widerstreit, der unaussprechlichen Reibung zweier gründlich verschiedener Rationalitäten und Empfindungsweisen auf, die niemals zu versöhnen und eben so wenig aus der Welt zu schaffen sind. Deutsche und tschechische Elemente sind denn auch durchaus in ihm gemischt, d. h. die philosophische und literarische Bildung ist deutsch, das Naturell aber tschechisch. Das sieht man ja schon der kleinen gedrungenen Figur, dem kurzen starken Nacken und dem eigensinnigen, eines nicht geringen Grades von Fanatismus fähigen Kopfe an, der einen unvergleichlichen Hussiten abgeben würde — finster, menschenscheu, intolerant von Haus aus, phantasievoll und musikalisch, eine leidenschaftliche Natur und ein durchdringender Geist zugleich; kann man sich da wundern, wenn ein beständiger Widerstreit zwischen Glauben und Wissen, Verstand und Empfindung, Sinnlichkeit und kalter Spekulation in ihm entstand, den er als echter Romantiker nur durch die Ironie aufzulösen wußte, die ja unserer gesammten heutigen materialistischen Bildung dem Glauben gegenüber ohnehin am nächsten liegt?

Max kam früh in die Prager Akademie, die damals unter Engert's Leitung stand. Wie der Widerstreit seines Innern, das ewig Hin- und Hergezerrtwerden schon früh in ihm anging, zeigt bereits seine erste große Komposition, ein Judas, der den Entschluß faßt, sich zu erhängen, sich einstweilen aber noch den Strick nur um die Lenden, statt um den Hals windet. — Von Prag ging Max nach Wien, um dort an der Akademie unter Blaas malen zu lernen. Er blieb indessen viel zu Hause und begann eine Anzahl höchst origineller Zeichnungen zu Beethoven's Sonaten, von denen wir hier eine allerdings erst später in München ausgeführte bringen, — ein „Zwiegespräch zwischen Largo und Allegro“. In der Sphinx, dem herrlich träumerischen Weibe mit dem Löwenleib, haben wir offenbar die Personifikation der Beethoven'schen Musik selber zu sehen: „berweilen des Mundes Ruh mich beglückt, zerfleischen die Tagen mich gröllich“. Nicht weniger die der Max'schen wie überhaupt aller Kunst. Ganz bezeichnend ist, daß nicht der Junge Mann das Allegro vorstellen soll, sondern der alte düster Sinnende. Wie es denn durchaus ein Zug von Max ist, in alle seine Bilder etwas hineinzugeheimnissen. Daß das aber ein echter Künstler sei, dem jeder Gedanke und jede Empfindung, ja Orille sich sofort so zu bestimmten Gestalten verdichtet, das ist klar.

Eine so tiefe und philosophisch grübelnde Natur konnte das Wiener Leben mit seinem heiteren Leichtsinne nicht befrichtigen; so zog Max denn nach München, und arbeitete dort erst mit dem liebenswürdigen Kurzbauer, dem er auch lebenslang ein treuer Freund blieb, in einem Atelier zusammen. Zunächst entstanden jetzt Illustrationen zu Uhland's Gedichten, die indeß oft bizarr und immer noch unsicher sind, wie sich eigentlich von selbst versteht, da der Künstler sich seinen eigenthümlichen Stil noch nicht fest herausgebildet hatte. Indes zeigen sich doch schon überall die Ansätze dazu, auch dem Holzschnitt vor allem das Element der Stimmung durch Gegeneinanderstellung großer Licht- und

Schattenmassen abzurufen. Daß das herbmännliche, in sich gefestete Wesen, der ruhige tiefe Ernst, die fraglose Ueberzeugung, das starke Pathos des schwäbischen Dichters nicht zu seiner Art von Romantik passen, die weit mehr an Lenau hinstreift, ist klar. Ueberdies ist die Illustration überhaupt viel weniger Mar's Sache, der von allem Anfang an mehr auf eine vollendete Durchbildung einzelner Gestalten nach Art der Venetianer hingewiesen war. — Nichtsdestoweniger illustrierte er ziemlich viel; so hat er auch zum Oberon, und später zu Scheffel's Eltchard sogar Bilder gezeichnet, letzteres Blatt, eine Hadumoth im Gebet, ganz vortreflich mit reizender Landschaft, die Mar überhaupt sehr



Hadumoth im Gebet, von F. Vecht.

schön behandelt. Neuerdings hat er für Hallberger's Schiller-Ausgabe den Macbeth, und in einer Reihe reizender Handzeichnungen Faust und Lenau'sche Gedichte illustriert. Jetzt aber trat er zunächst in Piloty's Atelier ein, wo er übrigens auch nicht allzulange blieb und im Grunde wenig Einfluß erfuhr, da er dort vor der Julia nur erst eine erdrosselte heilige Lubmilla malte, die noch wenig von sich reden machte. Indes blieb eben doch fortan das leidende Frauenzimmer, bald heiliger, bald profaner Natur, sein Hauptthema, das er nun in den mannigfachen Variationen, immer aber geistvoll und echt künstlerisch darstellte, nur daß der Zwiespalt seines Jaueren, das Umspringen von der sentimental zur ironischen Stimmung noch öfter wiederkehrt, wenn auch der pessimistische Grundton seiner Weltanschauung durchaus derselbe bleibt.

Es giebt ein einziges heiteres Bild von ihm, das Porträt einer jungen geistvollen Landsmännin, die er in jenem reizenden „Ein Frühlingsmärchen“ betitelten Gemälde darstellt, wo wir sie im Freien unter blühenden Rosenbüschen niedergelassen und dem Schlagen einer Nachtigall lauschend finden, die sich neben ihr auf einen Zweig gesetzt. Was ihr selber dabei durch den Sinn zieht, sehen wir an einem Brautzug, der hinten mit dem Myrthenkranz naht. Das Bild athmet die ganze Luft eines Liebesfrühlings, wie er ein Mädchenherz in sonnigen Schauern erbeben macht; alles lacht und jubelt, duftet und glänzt im Frühsonnenschein, die Thauperlen funkeln auf der Wiese und man fühlt die Seligkeit des schönen Kindes ordentlich mit, die wie alles Glück bald nur noch in diesem gemalten Gebieth fortexistiren sollte!

Ein anderes um diese Zeit entstandenes Frühlingsbild führt uns dann in einen von hoher Mauer eingefassten Klostergarten, über die ein blühendes Bäumchen nicht einmal mit seinen obersten Zweigen hinübersehen kann, wie sehr es sich auch streckt. Nur die Schwalben bringen Botschaft von der draußen grünenden und blühenden Welt herein in diese herzzusammenschnürende Oede; denn der Platz ist wüst und leer, nur arme Gänseblümchen glänzen auf dem dürftigen Rasen, auf dem eine wunderschöne junge Nonne sitzt. Sie sieht zwei Schmetterlingen wehmüthig zu, von denen einer nach langem Gaukeln sich auf ihren weißen Fuß, den sie vom plumpen Klosterfuß befreit, gesetzt hat, während der andere noch um ihn herum tanzt. Eben in ihrem Gebetbuch lesend, das sie mit Blüthen umspinnen, die zu früh vom Baum hinter ihr herabgefallen waren, blickt sie mit den wunderschönen, aber roth geweinten Augen auf das Spiel der beiden, die nicht verlassen und lebendig begraben sind, wie sie. Es ist ein Schönheitszauber in diesem fast kindlichen Gesicht, dem Niemand widersteht, denn man sieht, daß sie ihr Unglück noch gar nicht einmal im vollen Umfang begriffen, wieviel sie auch schon geweint, und erinnert sich augenblicklich an das Götze'sche „Opfer fallen hier, weder Lamm noch Stier, aber Menschenopfer unerhört.“

Auf diesem Bilde besonders kann man wiederum sehen, daß Nag seine Aufgaben so fein durchdenkt, wie schwerlich irgend ein anderer moderner Künstler. Schon die Vertheilung der Licht- und Schattenflecken auf demselben ist so, daß man trotz der anscheinend so anspruchslosen, durch feines Grau abgetönten Stimmung des Ganzen, auf dem auch nicht eine einzige glänzende Farbe ist, beim ersten Blick versteht, was er uns sagen will. Der ganze Vordergrund, auf dem die Nonne sitzt, ist von der Mauer hinter ihr in eine einzige große Schattenmasse gehüllt, deren tiefstes Dunkel ihr schwarzes Kleid bildet, das grell und hart vom weißen Tuch durchschnitten wird, das ihr gesenktes Köpfchen und die jugendlich schwellende Brust verhüllt, wie eine schreiende Dissonanz, die in Thränen ersticht. Sie lehnt sich an den Nachbar des blühenden Bäumchens hinten, der, an einen starren Pfahl gebunden, sich hilflos krümmt, ganz wie sie selber, die hingefunken mit der einen Hand, auf die sie sich stützt, ihr naß geweintes Taschentuch hält. Nächste dem gefesselt blühenden Bäumchen das größte Meisterstück von feiner Symbolik aber ist die Klostermauer, die aus schweren Quadern zusammengesetzt, alt und verwittert, nur ganz hinten, wo sie sich umbiegt, von der Sonne beschienen wird, und dort durch eine alte Sonnenuhr zeigt, daß der Tag und seine Qual noch lange dauern muß. Ueber der Mauer weg, an der magere Gesträuche fruchtlose Versuche machen sich hinauszuranken, — sehen wir dann den tiefblauen Frühlingshimmel herein schauen, in dem sich die Lerchen jubelnd schaukeln. Der verwahrloste

Platz mit dem hilflos zusammengeknickten Opfer selber aber giebt ein Bild der Einsamkeit und Trauer, wie man es nicht anspruchsloser und ungesuchter erfinden könnte, voll der reinsten, wenn auch herzzusammenpressenden Poesie. — Alles Einzelne endlich war so vollendet gemacht, das Köpfschen selber von solchem Schönheitszauber, daß man hier ein ebenso originelles wie durchaus mustergiltiges Werk vor sich hatte, welches denn auch trotz seiner vornehmen Zurückhaltung den nachhaltigsten Erfolg errang. Derselbe war umsomehr gerechtfertigt, als bei Max die Ausführung an künstlerischem Werth durchaus nicht hinter der hochpoetischen Composition zurückbleibt. Wir haben ja auch von Anderen solche Nönnchen, die sehnsüchtig zum Fenster hinausschauen, oder an der Klosterpforte um Einlaß klopfen, nachdem der Rhythmenkranz im Hochzeitszug wohl genahet, aber wieder vorbeigezogen war. Gewöhnlich konnte aber bloß der Einfall einen kläglichen Beifall erringen, denn die Ausführung blieb kläglich hinter der Conception zurück, ja beleidigte durch ihre Stümperhaftigkeit, während bei Max Alles gleich vollendet, ja jedes Einzelne schon an sich interessant, immer aber dem Ganzen vollständig und unbedingt untergeordnet ist.

Er hat diese Klosternovellen noch weiter geführt, wenn auch nicht ganz mit dem gleichen Glück, da man bei ihm wie bei allen bedeutenden Künstlern sehr zu unterscheiden hat, was der Inspiration und was der Reflexion angehört. Denn naiv ist der tief gebildete, philosophisch angelegte Künstler überhaupt nicht. Immerhin ist es ihm mit der Kunst aber viel zu sehr Ernst, als daß er nicht selbst dann noch hochinteressant, ja ergreifend bleiben sollte, wie dies bei seinem „Waisenkind“ wirklich der Fall ist. Denn da sehen wir die Nonne wieder. Sie ist älter geworden und die Entsagung hat einen Zug von fast hartem Ernst in ihr zurückgelassen; doch was ihr das Geschick auferlegt, hat sie jetzt muthig auf sich genommen. Aber in ihrem Beruf als barmherzige Schwester hat sie so viel Unglück und Elend gesehen, daß sie es, nachdem erst die Forderungen des eigenen Herzens ausgegeben waren, nunmehr als etwas Unvermeidliches zu betrachten gelernt. So finden wir sie an der Wiege einer kranken kleinen Waise, die sie aus derselben herausgenommen und an's Herz gedrückt hat, um das arme Wärmchen zu trösten. Man sieht wohl, es ist nicht ihr Kind, das würde sie noch ganz anders an sich gepreßt haben, es ist nicht der Instinkt der Mutterliebe, aber es ist etwas Höheres, das Erbarmen, das sie die Kleine an sich ziehen läßt. Wie diese sich hilflosbedürftig und schuchselnd mit den kleinen Händchen an sie zu klammern sucht, das ist mit unübertrefflicher Empfindung gegeben. Auch hier ist die Stimmung wieder vortrefflich, alle Nebenbänge mit dem feinsten Gefühl berechnet. Es ist Nacht und eine Gasflamme beleuchtet die enge Nische, in der eine spanische Wand die ärmliche Wiege dieses Kindes von zwanzig anderen — es giebt ja so viel Elend in der Welt — trennt. Ein einziger Stuhl mit den Lumpen der Kleinen und der Medizinflasche füllt den Raum neben der Wiege; ist doch jeder Zoll abgezirkelt, um für Alle Platz zu machen. Der barmherzigen Schwester selber sieht man an, daß sie auch bald wieder fort muß, es warten auf sie noch mehr nicht weniger Beklagenswerthe und sie wird die arme Kleine bald wieder in ihr dürftiges Bettchen legen müssen — ach, das Liebesunglück ist lange nicht das größte in der Welt, wenn auch das Liebesglück das höchste ist!

Wie auch die Thiere leiden können, das sehen wir dann auf dem Bilde eines jungen Affen, der auf seinem Lager der Krankheit erlegen und nun „Schmerzvergeffen“ daliegt.

Er drückt den Teppich seines Lagers noch an den leidenden Theil, als läge er im Schlafe. Daß er aber nichts weniger als angenehme Träume hatte, sieht man nur allzu deutlich an seinem kläglichen Gesicht. Noch deutlicher ist dies bei seinem Herrn Papa, einem sehr respectablen, sehr gelehrt aussehenden, aber schlecht frisirten alten Herrn, den wir auf einem anderen Bilde ebenfalls in leidendem Zustande ganz zusammengekauert finden. Obwohl Philosoph, stellt er offenbar die Betrachtung an, daß Schopenhauer nicht einmal gegen Zahnweh hilft, wenn er auch sonst zu vielen Dingen gut sein mag. Die wüthesten Kerle schreiben die schönsten Bücher, behauptete jene Pfälzerin, die nach einem Besuche bei dem fieberkranken Schiller zu ihrem Papa gesagt hatte: „I mag en aber net, den dreckige Schwab!“ Der Herr Geheimrath hier auf dem Teppich sit aber mit einer Empfindung dargestellt, mit einer Feinheit des Studiums, die wohl zeigt, wie sehr viel Sympathie Max damals mit diesen geschwängten Herren Vettern unseres Geschlechts gehabt haben muß, von denen er lange eine ganze Colonie bei sich im Vorzimmer beherbergte. Es hängt das mit einer anderen Liebhaberei zusammen, nämlich für die Darwin'sche Lehre, mit welcher der Künstler sich so eingehend beschäftigte, daß er sogar auch mit eigenen literarischen Kundgebungen dieserhalb umgehen soll. — Die dadurch in ihm erzeugten Anschauungen sprechen sich dann nicht nur in den beiden Affen, sondern auch in jenem Bilde aus, das uns den lebensgroßen Leichnam eines schönen Mädchens zeigt, das ein Anatom nachdenklich betrachtet, ehe er sich anschickt, den Körper zu zerlegen. Das Bild macht einen schauerlichen, aber nichts weniger als widerwärtigen Eindruck, wie denn Max auch das Widersprechendste immer mit jener künstlerischen Decenz darstellt, die zeigt, daß er genau weiß, wie das Häßliche kein Gegenstand der Kunst sein kann.

Aber nicht minder auch, daß sie nicht nur auf die Sinne, sondern auch auf das Gemüth zu wirken, nicht nur einen verzierenden, sondern auch einen eminent ethischen Zweck hat, was rund um ihn herum so oft vergessen wird. Das zeigt ganz besonders jenes berühmte Bild des geblendeten Mädchens, das am Eingange der Katakomben sitzend, den zu denselben hinabsteigenden Christen brennende Lampen verkauft. Die Blinde als Lichtspenderin, deren frommer Kinderglaube uns den Weg zur Quelle desselben weist, ist ein ebenso poetischer Gedanke, wie die Ausführung desselben überaus ergreifend. Wie denn Max vortrefflich versteht, uns gleich durch eine überaus frappante Massenoertheilung in seinen Bildern sofort zu packen, ehe wir noch genauer untersuchen können, was vorgeht. Hier ist einmal alles Licht, brennender Sonnenschein in der engen Kluft des gelben Trauertinsteinbruches, wo die Blinde am Beginn der Treppe sitzt, die hinab in die unterirdische Todtenstadt führt und zu der man nur durch eine enge Ritze gelangt, durch die sich eben eine Christin zwängt, bei deren Nahen die Blinde den Arm mit der brennenden Lampe ausstreckt. Ein ärmliches, aber sauberes weißes Gewand bedeckt die schönen Glieder des noch blutjungen Mädchens, dessen frommes, von nachtschwarzem Haar eingerahmtes Kindergesicht uns deutlich sagt, wie der tröstende Glaube an eine künftige Welt sie für die Qual entschädige, die ihr derselbe durch die Grausamkeit der jetzigen, — auch ihre runden Arme zeigen noch die Spuren der Mißhandlungen — bereitet. Man kann nichts Rührenderes sehen als diese Gestalt, die mit zurückgebeugtem Kopfe auf die Nahende lauscht, und zu deren Füßen Palmzweige zum Verkauf bereit liegen, in seiner Symbolik den inneren Frieden verkündend, der sich auch in ihren Zügen offenbart. Die Schönheit, mit der Alles, besonders aber

Kopf und Hände gemalt sind, läßt nichts zu wünschen übrig; es ist ein vollendetes Meisterwerk, das den tiefsten Gedankengehalt mit der anspruchlosesten und überzeugendsten Wahrheit gibt.

Denn das gehört gerade zu den Hauptvorzügen des Rag, daß er seinen Kompositionen den ganzen Reiz des Zufälligen zu geben weiß, nur selten die Absicht bliden läßt, obwohl fast jedes kleine Detail bei ihm wohl überdacht ist, in ganz bestimmtem Zusammenhang mit dem Ganzen steht. Zu denen, bei welchen diese Absichtslosigkeit vielleicht weniger gelungen ist, gehört jene Märtyrerin, bestimmt, im Circus den Bestien vorgeworfen zu werden. Dieselben sind schon aus dem Käfig herausgelassen, zögern aber, menschlicher als die Menschen, noch das arme Opfer zu zerreißen, das, zwischen, einem Tiger und einem Löwen gepreßt dastehend, eben eine Rose sich vor die Zähne fallen sieht. Der Blick, mit dem sie nach dem Spender dieses letzten Grußes in die Höhe sieht, ist so seelenvoll, daß selbst das Furchterliche des Moments durch dieses Liebeszeichen aufgehoben wird. Den entschiedenen Realismus, den Rag in der Ausführung dieser Kompositionen zeigt, verwendet er doch bloß, um denselben größere Glaubwürdigkeit zu verleihen, das Stoffliche ist ihm immer nur Mittel, niemals Zweck, und sicher bringt er nie auch nur das kleinste Stück, das nur für sich selber da wäre, nicht zum Uebrigen paßt. Man kann ihn daher am allerwenigsten zu den Naturalisten rechnen, im Gegentheil hat er von allen aus Piloty's Schule hervorgegangenen Künstlern weit aus am meisten Stil, d. h. jene vollendete Harmonie aller einzelnen Theile mit dem Ganzen, des Inhalts mit der Form, und den technischen Mitteln der Darstellung. — Selbst Rhythmus der Linie zeigt er in vielen seiner Kompositionen, so bei jener wunderschönen Madonna mit dem Kinde, die in ihrem schwärmerisch frommen Antlitz an die Süßigkeit der Umbrier erinnert, und wo auch das sich ruhig glücklich an sie schmiegende Kind überaus schön komponirt ist. — In diesem Bilde hat die Form eine einfache Größe, die durchaus monumental wirkt. Allerdings hat der Meister auch hier wiederum das Göttliche im Menschlichen gesucht, es in Mutterliebe aufgelöst, diese Madonna imponirt uns noch mehr durch ihre Keinheit und Demuth als durch Hoheit. Sie ist nicht so unnahbar vornehm als die Raffaelschen, aber immer noch verehrungswürdig genug, wie alles menschlich Edle und Schöne.

Das beste unter den vielen religiösen Bildern des Rag ist indeß Christus bei Jairo's Töchterlein, welches auf der Pariser Ausstellung von 1878 einen kompletten Erfolg hatte, dem Maler einen Weltruf machte. Und mit Recht; denn es ist eine ebenso wohlthuende, wie durchaus eigenthümliche Schöpfung. Oder vielmehr Inspiration, denn dergleichen komponirt man nicht, man findet es, wenn auch nicht ohne erst gesucht zu haben. Ganz besonders ist hier die Vertheilung der Licht- und Schattenmassen überaus glücklich, so daß das Bild unter tausenden alsbald die Aufmerksamkeit auf sich ziehen mußte, ja sie war recht eigentlich das Geheimniß seines Erfolges. Und doch ist nichts natürlicher und anspruchsloser als dieser Christus, welcher, vor dem nach italienischer Art kolossalen Bett sitzend, die große Masse Licht seines Linnens, in dessen Mitte das Kind noch regungslos liegt, dunkel durchschneidet, während sein nach dem Mädchen, dessen Hand er hält, hingewandter Kopf in weichem Halbschatten sich zeichnet, der um die ganze Lichtmasse des Bettes herum einen dunkeln Kranz bildet. Ich wüßte nicht, daß unter allen sechs-tausend Gemälden der Ausstellung auch nur ein einziges eine so frappante Gestalt gehabt und zugleich so vollkommen anspruchslos und selbstverständlich dabei

ausgesehen hätte. Konnte es nichts Natürlicheres und Ungezwungeneres geben, als wie das Mädchen schlummernd liegt, in welches das Leben durch die Berührung des Heilands zurückkehrt, so ist auch dieser ganz wie ein theilnehmender Arzt an seinem Bette sitzend gegeben, nicht wie ein Wunderthäter. Trotz der vollständigen Abwesenheit alles herkömmlichen Pathos ist doch solch unendliche Ruhe und Weihe über das Ganze, solche Unschuld über das Kind ausgegossen, daß man schon einen großen Grad von Trivialität braucht, um wie ein bekannter rabikaler Kritiker finden zu können, daß ihre Eltern die Kleine doch lieber nicht mit diesem Christus hätten allein lassen sollen. Eine der schönsten Kompositionen des Cornelius im Campofanto behandelt einen ganz ähnlichen Gegenstand, aber ihr gewaltiges Pathos macht kaum einen so ergreifenden Eindruck, wie diese Mar'sche sanfte Ruhe, die mit einer leichten Handbewegung ganz dasselbe bewirkt, wozu der Erwecker dort einen mächtigen Anlauf nehmen, die größte Anstrengung aufbieten muß, um dem Tod sein Opfer zu entreißen.

Gelang es hier glänzend, das Göttliche in's Menschliche zu übersehen, das Unbegreifliche natürlich und rührend erscheinen zu lassen, und wirkte diese schlichte Wahrheit überaus wohlthuend neben dem parfümirten Christenthum eines Bouguereau oder Cabanel, so hält dagegen der berühmte Christuskopf viel weniger Stich, der Einen bei geschlossenen Augen doch noch anblickt, ein zweideutiges Kunststück, das alle großen Kinder in Wien und in Berlin monatelang beschäftigte. Auffassung und Behandlung erinnern an Correggio, der aber immer noch um ein gutes Stück würdiger und erhabener erscheint, als dieser dornengekrönte Erlöser, der mehr an den Johann von Leyden oder sonstige Propheten der Art als an einen Gottessohn erinnert. — Der Realismus, der die Mar'sche Kunst hier nicht bis an Rembrandt hinstreifen läßt, findet sich auch in der neuesten Madonna des Künstlers, deren Abbildung hier beigegeben ist. Sie bleibt an rührender jungfräulicher Schönheit unstreitig hinter jener ersten zurück, ist mehr bloße zärtliche Mutter. Aber auch hier ist wenigstens die ganze Poesie des Verhältnisses zwischen Mutter und Kind erschöpft, und besonders das letztere ausnehmend schön und gelungen komponirt.

(Schluß folgt.)





Max Jank

W. Fraunhofer, Leipzig

M A R I A N N A

Das Bild ist im Besitz der Kunsthandlung Wimmer & P. in München

Copyright © 1900



W. H. Woodhead, 1911

Das Dorische in der Renaissance.

Von Joseph Wastler.

Mit Holzschnitten.

(Schluß.)



In Frankreich kam die Anwendung des dorischen Stiles allerdings schon in der Frührenaissance, aber erst dann zum Durchbruch, als die mittelalterlichen Elemente in der Konstruktion mehr in den Hintergrund traten und höchstens noch zur Dekoration Verwendung fanden. Wir begegnen dem Dorischen ziemlich spätlich bei den Schloßbauten Franz I.: am Untergeschoß des Schlosses zu Blois mit gegürteten Säulen und Triglyphen-Fries; bei der von Serlio ausgeführten Theaterfacade in Fontainebleau, das Hauptgeschoß mit glattem Fries, der Giebel mit vollständiger Triglyphenanrüstung, endlich im Schloß Boulogne, wo das Hauptgeschoß mit einem dorischen Gebälk abschließt, an welchem origineller Weise die Metopen aus Rasolita-Medaillons von Girolamo della Robbia bestehen.¹⁾ Kräftig vertritt Philibert de l'Orme das Dorische im Schloße d' Anet der Diana von Poitiers, wo das Hauptportal²⁾ und die untere Ordnung eines Flügels der Hofsaade in diesem Stile ausgeführt sind.

Auch die von de l'Orme erfundene sogenannte „französische Ordnung“ ist nichts anderes, als eine ausgeputzte dorische.³⁾ Die Säulen sind aus Trommeln zusammengefeßt und an jeder Fuge ein Band oder Gürtel um den Schaft gelegt, der mit symbolischen Ornamenten geschmückt ist. Die Trommeln sind kannelirt, und haben feine astragalartige Ornamente in den Höhlungen. Das Kapital hat das dorische Profil, Hals, Kyma und Schinus sind reich ornamentirt, an letzterem vier plastische Engel- oder Genienköpfe mit medaillonartigem Behänge, das bis an den Schaft herabreicht. Der Architrav einheitlich, statt der Triglyphen etwas ausgeschweifte Stäben, welche die Mitte halten zwischen Triglyphen und Konsolen, die länglichen Metopen mit Genien und Fruchtstrahlen geschmückt. Das Sonderbarste an dieser neuen Erfindung sind die unter der Tönne des Architraves an Stelle der Tropfen angebrachten Glieder, welche ein ganz bedeutungsloses Linienspiel zeigen.

Von der Zeit der letzten Valois an herrscht am Untergeschoße der französischen Paläste und Schlösser im Allgemeinen die dorische Ordnung aus mächtig vortretenden

1) Sammtlich abgebildet in W. Lübke's „Renaissance in Frankreich“

2) L'Art architectural en France von Rouyer und Darcel.

3) Abgebildet bei Lübke.

Pilastern mit wenigen (meist nur fünf), aber breiten halbkreisförmigen Kanneluren, nach dem Beispiele des Palazzo Guastaverza von Sanmichele in Verona, welche Ordnung gelegentlich der einfachen Kufisäule oder auch der „französischen Ordnung“ (Louvregalerie Heinrich's IV.) Platz macht. Wir finden die dorische Ordnung an Kirchen-Façaden, so in St. Gervais zu Paris, ja in der Ursulakapelle der Kathedrale zu Toul sogar mit vollständigem Triglyphenfries als Innenarchitektur. Unter Karl IX. begannen bereits die den Jopf vorbereitenden Uebertreibungen. So zeigt das Schloß Pailly von Ribonnier eine dorische Ordnung, deren Pilaster nur drei Kanneluren besitzen, zwei schmale an den Seiten und eine mittlere fast nischenförmig, in welcher ein Stab- und Blattwerk emporwächst, der Fries mit plastischem Pflanzenornamenten überladen; am Stadthaus zu Larochele aus der Zeit Heinrich IV. finden sich dorische Arkaden mit Säulen im Verhältnis von Dicke zu Höhe wie 1 zu 2 $\frac{1}{2}$, eine wahre Elefantiasis des Dorischen, die Säulen gegürtet und mit kannelirten Trommeln, wie in der französischen Ordnung mit zwei schwebenden Bögen zwischen je zwei Säulen und einem phantastischen Pflanzenornament in den Bogenzwickeln, das Ganze vom Triglyphenfries gekrönt. ¹⁾



Fig. 5.

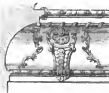


Fig. 6.

Während der üppigen Dekorationsperiode Louis XIV. und XV. muß die dorische Ordnung den reicheren höheren Ordnungen fast vollständig weichen und nur hier und da findet man einen modificirten Dorismus, wie z. B. an einer Thüre des Schlosses Maison Lafitte von Mansart, wo fünf aus akantischem Blattwerk emporwachsende Blumenstängel eine Reminiscenz an den Vertikalismus der Glyphen bilden. (Fig. 5) Der rhythmische Wechsel der Triglyphen war übrigens ein zu wirksames Moment in der Dekoration des Frieses, als daß diese Zeit der stärksten architektonischen Ausdrucksmittel ihn sich hätte entgehen lassen und wir finden daher selbst an korinthischen Gesimsen davon Anwendung gemacht, wobei die Triglyphen die Gestalt von Masken, oder von Iyra-artigen Formen, natürlich auch von Konsolen annehmen, zwischen welchen die nun länglichen Metopen mit Armaturen, Trophäen, Blumen- und Laudornamenten geschmückt sind. Unter Louis XV. verschwindet die letzte Spur der Bedeutung jener Glieder als stützende, wie der Karnisch (Fig. 6) aus dem Cabinet des Medailles im Schloß Versailles beweist. ²⁾ Nur bei Kaminen erhält sich eine strenge dorische Ausstattung von Heinrich II. bis Louis XIV., und sogar noch darüber hinaus, bis dann unter der

1) Beide Beispiele in dem Werk von Rouper und Darcel abgebildet.

2) Fig. 5 und 6 sind ebenfalls dem Werke von Rouper und Darcel entnommen.

sogenannten Klassizität Louis XVI. die dorische Pilasterarchitektur selbst bei Innenräumen wieder ausgenommen wird, freilich über und über mit korinthischem Laubwerk bedeckt.

Auch die Säkularzeit der deutschen Frührenaissance bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts ist der Ausnahme des Dorischen nicht günstig, da das Amalgam der antiken Formen mit den mittelalterlichen viel leichter unter Beihilfe des Korinthischen als des Dorischen sich vollzieht. Haben ja das romanische und das daraus entstandene gotische Kapital ihre korinthischen Reminiszenzen nie ganz eingebüßt! Von 1550 an läßt sich die gesammte deutsche Architektur, ohne besonderen Zwang auszuüben, in zwei Richtungen scheiden: in eine italienisirende und eine spezifisch deutsche. Die erstere ist vertreten durch Werke italienischer Baumeister, welche, von deutschen Fürsten und Stadtgemeinden gerufen, über die Alpen zogen und bei uns mit unmerklichen Modifikationen im Geiste ihrer Heimat bauten; dann durch einige wenige deutsche Baumeister, die auf italienischen Reisen oder durch das Studium der italienischen Schriftsteller sich die dortige Kunst aneigneten; endlich durch die bauteoretischen Schriften von Ruvius, Furtenbach, Hans Blumen, Sandrart u., welche mit mehr oder weniger Glück Serlio und Bignola reproducirten. Die zweite Richtung ist die spezifisch deutsche. Sie beginnt schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts mit der Uebertragung der Eisenbeschläge an Truhen und Schränken auf die große Architektur. Sie unterbindet die Säulen, schmückt sie in eiserne Klammern, treibt am Giebel ein phantastisches Spiel mit Cartouchen, Strebevoluten und abenteuerlichen Hörnern, die mit eisernen Nieten und Nägeln befestigt scheinen und trägt die Ausgänge mit Obeliskten, Kugeln und crepierenden Bomben.

Eelbsterständlich kommt das rein Dorische, wenigstens in größeren, ganze Stodwerke umfassenden Dispositionen fast nur in der italienisirenden Renaissance zur Anwendung. So in dem von italienischen Baumeistern ausgeführten Hallenhof des Landhauses in Graz mit einem Triglyph-Konsolenfries am Hauptgesimse; so im Belvedere am Grabschloß zu Prag von Paolo Stella, wo merkwürdigerweise die mit dem vollen Triglyphenfries ausgestattete dorische Ordnung über der ionischen zu stehen kommt; so in der unteren Ordnung des Kaiserhofes der Residenz zu München, in den mit Graz innig verwandten Bogenarkaden im Hofe des Rathhauses zu Nürnberg von Carl Holzschuher; dann, etwas weniger streng, in den unteren Ordnungen des Gelten-Junsthuses in Basel, in der rückwärtigen Façade der Residenz zu Landshut, in der Waldsteinhalle in Prag, dem Rathhaus in Vosen u. u.

Die zweite, spezifisch deutsche Richtung gefällt sich darin, einzelne Theile der Façade, besonders Portale und Erker im mehr oder minder reinen, offenbar den bauteoretischen Schriften entnommenen dorischen Stil zu gestalten. Hieher gehören die Erker am Pellerschen Haus in Nürnberg, dann zahlreiche Portalbauten, die oft durch ihre vignolteste Strenge förmlich im Widerspruch mit den anderen Formen des Baues stehen. Daß es auch hier nicht an Modifikationen fehlt, beweist ein merkwürdiges Portal in Rotenburg an der Tauber ¹⁾, an welchem Alles korrekt ist, bis auf die Weglassung der Länie zwischen Architrav und Fries, so daß beide in Eines zusammenfließen. Im Allgemeinen geht diese Richtung mit dem Doricismus ziemlich grausam um. Die dorischen Säulen

1) Abgebildet in Ortwain's „Deutscher Renaissance“.

oder Pfeiler müssen sich mit eisernen Klammern und Bändern an die Wand schmieden lassen, so daß kaum das Kapital sich dieser Umklammerung entzieht, oder sie werden in Kufita- oder Diamantquadern zerhackt (was allerdings auch am italienischen Barockstil vorkommt), der Fries wird zur „Metopa continuata“ mit Laubwerk, Genien, Trophäen, Wappen etc., zwischen denen regelmäßig verteilte facetirte Steine oder bloße Einschnitte an die Triglyphen erinnern. Oder die dorischen Säulen müssen sich festlich aufspitzen lassen und erhalten am unteren Drittel einen Gürtel mit Blattwerk und Genien, wie am Schloß zu Merseburg und am Gewandhaus zu Braunschweig. Wieder anderswo nehmen die dorischen Pfeiler nach dem Muster des italienischen Barockstils hermenartige Gestalten an, wechseln mit Karyatiden ab und, da nun einmal die Eisenbeschienung Methode ist, so müssen selbst die menschlichen Gestalten über Brust, Raden und Unterleib Eisenbaude tragen. Auch mit der Verwendung dorischer Motive am unrechten Platze ist dieser Stil nicht verlegen. So trägt die untere ionische Kufitaordnung des berühmten Otto-Heinrichsbaues am Heidelberger Schloß einen kompletten dorischen Fries mit Triglyphen und Stierköpfen in den Metopen, wir finden den Triglyphenschmuck ziemlich häufig auf korinthischen Gebälken angeordnet und an einem prächtig ausgeführten Ofen der Burg zu Nürnberg muß sogar ein in den Metopen mit Weibbeden und bekränzten Stierköpfen ausgestatteter Triglyphenfries den Sockel des Ofens bilden.

Es ist von großem Interesse, die Anwendung der antiken Formen in der deutschen Renaissance des 16. Jahrhunderts zu verfolgen. Ueberall regt sich das Bedürfnis, „antisch“ zu bauen, aber nur zu oft gleicht die naive Kunst dem Wilden, der in den Besitz eines Grades gelangt und ihn dann verkehrt anzieht. Zwei Kapitälre aber einander oder ein Kapitäl am oberen Ende, das andere am Fuß der Säule, und dergleichen Anordnungen, beweisen, wie wenig unsere biederen Vorfahren in den Geist der Antike einbrangen, nicht minder der Umstand, daß am Beginne des 17. Jahrhunderts z. B. in Nürnberg neuerdings das gothische Maßwerk sich zwischen die antiken Formen einzwängt, wie wir am Peller'schen Hofe von 1605 und anderen Bauten sehen.

Die deutsche Renaissance verhält sich zur italienischen, wie die italienische Gotik zur deutschen. Für die Gotik liegt in Deutschland (und im nördlichen Frankreich), für die Renaissance in Italien die Macht und Gewalt des korrekten Schaffens. Und so wie der Deutschgotiker so manche Bildung der italienischen Gotik als „unverstanden“ belächelt, so und in noch höherem Maße müßte ein Bramante, ein Peruzzi, ein Sangallo Vieles belächeln, was in Deutschland Renaissance, d. h. Wiedergeburt der Antike genannt wird.

Wenn schon die deutsche Renaissance der guten Zeit so vieles aufweist, was mit dem Geiste der Antike schwer vereinbar ist, so darf es uns nicht wundern, wenn die eigentliche Zopfzeit ganz Unglaubliches zu Tage fördert. Der deutsche Zopf als Kind des italienischen wächst weit über den Kopf seines Vaters hinaus. Die italienische Kunstliteratur hat kein Buch aufzuweisen, das unserem Wendelin Dietterlin¹⁾ in Uebertreibungen und Extravaganzen nur im Entferntesten nahe käme: gegen Dietterlin ist Pozzo eine keusche Seele. Dietterlin's Buch behandelt in 197 radirten Tafeln die „fünf

1) Architectura. Von Kunstheilung, Symmetrie und Proportion der fünf Stulen u. von Wendel Dietterlin. Nürnberg 1598.

Säulenordnungen", und das von Löhle in seiner Geschichte der deutschen Renaissance besprochene famose „culinarische Portal" mit einem dicken Koch als Caryatide, welcher als Kapital zwei Schüsseln auf dem Kopfe trägt, mit gekreuzten Kochlöffeln am Fries, Wildschweinsköpfen an der Sima gehört der „dorischen Ordnung" Dietterlin's an. Der Künstler geht von Vitruv aus, der die dorische Säule mit dem Maune vergleicht, nimmt die Sache aber noch ernster und stellt die Säule einfach als einen Mann und zwar, um das Kriegerische des Dorischen zu betonen, als Krieger dar, der bis über die Zähne bewaffnet ist. Dietterlin ist ein wahrer architektonischer Höllenbreughel. Seine Vorsprünge und Abtröpfungen, die nirgends zur Ruhe kommen, sondern nach jedem Abtatz neue Purzelbäume in der Luft schlagen, sind wahre Bravourstücke einer ebenso genialen wie wilden Phantasie. In einem der Gebälke gibt er die Triglyphen als schwere Eisenbeschläge an, die dem kriegerischen Charakter des Dorischen gemäß mit Stosshaden, wie die modernen Panzerschiffe, ausgerüstet sind. Aber um das Herbe zu mildern, zieht sich an dem Stabe oberhalb der Hängeplatte horizontal eine naturalistisch gebildete Weinrebe hin, welche über jeder Triglyphe Blätter treibt, unter denen saftige Weintrauben hängen. Und dieses Werk erschien in Deutschland schon 1598, also in derselben Zeit, in welcher in Rom die Paläste Borgheze, Nospigliosi, Giustiniani entstanden, welche dagegen gehalten, wahre Hunder der strengen Form sind.

Wir sind mit unseren Betrachtungen zu Ende. Weit entfernt von der Meinung, etwas Vollständiges zu bieten, glauben wir doch die Wandlungen des dorischen Stiles in der Renaissance im Wesentlichen geschildert zu haben und geben uns der Hoffnung hin, daß diese Studie denjenigen, welche sich für die Formensprache der Architektur und ihre Entwicklung interessieren, nicht unwillkommen sein dürfte.



Die Bilderfammlungen Inhalts.

Mit Illustrationen.

(Fortsetzung.)



Das dritte Bild der Sammlung gehört dem Salomon Konincz. Ein alter Mann, dem ein langer weißer Bart ein ungemein ehrwürdiges Ansehen giebt, sitzt bequem zurückgelehnt in einem Sessel mit hohem Rückpolster und lieft in einem Folianten; neben ihm ein Bischofsstab. Er ist mit einer grünen, vorn mit Gold besetzten und in bunter Seide gestickten Casula bekleidet, deren einfache und großartige Falten zu dem Charakter des Bildes trefflich passen. Ein kräftiges und dabei feingeklinntes Licht schießt über die ganze Figur und verleiht besonders dem Kopf eine energische Wirkung, ohne dabei mit dem dunklen Hintergrund in einen zu grellen Kontrast zu gerathen. Konincz hat zu diesem Kopf sich desselben Modells bedient, welches das Treddener Bild: „Lebensgröße Halbfigur eines lebenden Eremiten“ (No. 1319) und zeigt Die Vermuthung der Autorschaft des Konincz, welche Hofäus in seinem Katalog der Mosiglawer Sammlung ausdrückt, hat durch die Auffindung des Monogrammes bei Gelegenheit der durch Seelmann ausgeführten vorzüglichen Restauration des Bildes ihre Bestätigung gefunden.

Daniel Segherd, dieser kirchliche Blumenmaler, der nur wenig Bilder geschaffen, welche nicht ausschließlich der Verherrlichung seines Glaubens dienen, zeigt sich in einem Gemälde der Sammlung in seiner ganzen Größe. Auch hier umgiebt er das Relief einer Pietas, dessen graue Steinfarbe an Ruhe, Trauer und Tod mahnt, mit der reichen Farbenpracht des Pergänglichen, dabei eine ernste Symbolik in der Wahl der Pflanzen bewahrend. Den unteren Theil des Blumenrahmens bildet das Schlingengewächs, welches von der Leidenszeit Christi den Namen führt; dazu Rosen und Winden, die Liebe und Abhängigkeit, weiter oben an den Seiten die königliche Distel, den Schmerz symbolisirend, endlich die Lilie, die Blume der Unschuld. Ueber dem Ganzen eine Orangenblüthe, das Sinnbild der Herzensreue. Ausgeführt in sorgfältigster Weise, mit gleichmäßigen Farbensauftrag, giebt das Bild Anlaß zu einem interessanten Vergleich mit einem anderen Blumenstück, welches Hofäus, da es in einem Nebenzimmer hängt, nicht erwähnt. Dasselbe verdankt dem trefflichen Tiermaler Jan Jyt seine Entstehung und ist somit gewiß eine große Seltenheit. Von einem bestimmten Hintergrunde sich abhebend, quellen in reichster Farbenpracht und grazios bewegten Contouren die bunten Kinder Florens aus einer auf antikem Sims stehenden Metallvase hervor. Derselbe lecke Pinsel, der sie schuf, schrieb „Joannes Jyt 1660“ darunter. Nur das Brüsseler Museum besitzt noch ein Blumenstück (No. 414 bis des Katalogs) von Jyt.

Von Peter Voel¹⁾ ist ein großes Jagdstück voller Leben und Energie, ein Eber welcher sich gegen die von allen Seiten ihn angreifenden Mäuden vertheidigt. Das Bild ist mit

1) Rombouts und van Verius, Ziggeren, Band II, Seite 298. Der Künstler wurde in der Kathedrale zu Antwerpen am 22. Oktober 1622 getauft und verheiratete sich 1650 mit Marie Blanckaert, welche 1658 zu Antwerpen starb. Er selbst starb zu Paris und wurde laut Register der Pfarrkirche zu St. Hippolyte, in welchem er „peintre ordinaire du Roy“ genannt wird, unter Assistenz seines Freundes Jean van der Meulen am 4. Sept. 1674 begraben.

kräftigem Pinsel vorgetragen und von mächtiger Wirkung. Leider hat der Maler seinem Namen kein Datum hinzugefügt. Die Werke dieses Meisters sind um so seltener, als er Jahre lang, und zwar bis zu seinem zu Paris in der Manufaktur der Gobelins am 3. September 1674 erfolgten Tode, wohl meist nur mit Herstellung von Patronen für die zu wirkenden Teppiche beschäftigt war. Die Sammlung der Handzeichnungen im Louvre besitzt mehr als 200 Blatt Studien von ihm. 1)

Eine Vertheidigung Mariä in lebensgroßen Figuren von Thomas Willeboerts, gen. Voschaert, eine Jungfrau mit Kind von dem Bildhauer Paul Moreelse, im Jahre 1620 gemalt, sodann eine Winterlandschaft von Denis van Alsloot, mit ganzem Namen und der Jahreszahl 1614, endlich ein Urtheil des Paris mit dem vollen Namen des Autors, Hendricus de Clerck bezeichnet, sind beachtenswerthe Bilder von Malern, die man nicht zu häufig in deutschen Galerien antrifft. Zwei Hondecoeter, besonders der größere und bezeichnet: Hülfner von einem kleinen Hunde angebellt, gehören mit zu den besten Leistungen des Künstlers. Endlich giebt es hier noch mehrere gute Porträts von Daniel Mytens dem Jüngern, ein schönes Frauenbildniß, vom Jahre 1666 von Adriaen Hanneman, sowie Blumenstücke von A. de Lust, von dem noch Bilder im Dessauer Schloß sowie in der Galerie zu Braunschweig (No. 849 und 850) sich befinden. Sie kommen selten vor und zeichnen sich meist durch zerstreute Komposition und kalte Färbung der Blätter aus. Er scheint vielfach seine Bilder auf Kopuren berechnet zu haben, denn die Blätter erscheinen beinahe blau gefärbt, wenn man sie deren beraubt. Lust gehört mit zu jenen Malern, welche den Töchtern Friedrich Heinrich's von Oranien bei ihrer Verheirathung nach Deutschland folgten.

Die letzte zu erwähnende Sammlung ist die des Amalienstiftes zu Dessau, gegründet von der jüngsten Tochter und zugleich dem letzten Kinde des Fürsten Leopold, der Prinzessin Henriette Amalie. 2) Lange Zeit verwahrt und arg von einem Restaurator heimlich, welcher die Devise des trefflichen Schellen in Wien: „Heilig sei das Original“ nicht auf sein Panier geschrieben hatte, ist ihr erst in neuerer Zeit durch die jegigen Herren Administratoren mehr Aufmerksamkeit geschenkt und ihrem gänzlichen Verfall namentlich durch den sich warm für die Bilder interessirenden Geh. Regierungsrath Dr. Wolter Einhalt gethan worden. Die dringend nöthige Aufstellung eines Inventar Kataloges, dem eine mehrmalige genaue Besichtigung der Bilder voranging, wurde von der Stiftsadministration angeordnet und durchgeführt. Durch die Auffindung vieler Bezeichnungen gelang es, die Autoren einer großen Anzahl von Bildern zu bestimmen, bei Andern konnten untrügliche Stilverwandtschaft und Ähnlichkeit in der Mal- und Auffassungsweise als maßgebend bei Bestimmung des Meisters angesehen werden. Bei einem Theil aber der beinahe 700 Nummern zählenden Sammlung war es vorzuziehen, dieselben lieber zur großen Armee der „Unbekannten“ zu versehen, bis feste Anhaltspunkte gefunden werden, welche leider die wenigen losen Blätter, welche das Archiv des Stiftes aufbewahrt und die kaum mehr als einige Namen und die Preise mehrerer Bilder enthalten, nicht geben können.

Auch in dieser Sammlung liefern die Niederländer das stärkste und beste Contingent; nach ihnen kommen die Deutschen, meist aus dem 17. und 18. Jahrhundert, dann die Italiener und Franzosen.

Das köstlichste und glücklichste von Restaurationen oben angedeuteter Art verschont gebliebene Bild ist ein Werk des erst in neuerer Zeit in seinem vollen Werthe erkannten, vielbegehrten und theuer bezahlten Frans Hals. (S. die beigegebene Radirung.) Ein Knabe, wie die Aufschrift besagt, im Alter von 15 Jahren tritt mit eingestemtem linken Arm dem Beschauer, welchen seine klugen brennenden Augen stundlich anblicken, fest entgegen. Das frische, von dunklen, über der Stirn verschnittenen Haaren eingerahmte Gesicht ist mit erstaunlicher Wahrheit und Treue, welche selbst des kleinen Hals am linken Auge nicht vergaß, wiedergegeben und mit dem Weiß des Kragens sowie dem warmen Grau des holländischen Tuches der Kleidung auf das Trefflichste zusammengestimmt. Ueberall tritt die Freude

1) Notice historique sur les manufactures de tapisseries des Gobelins, Seite 33.

2) Geb. am 7. December 1720, gestorben als Äbtissin von Herford am 5. December 1793.

des Schaffens, welche den Meister beim Malen dieses ihn anmuthenden Modells besetzte, deutlich hervor. Die Pinselführung ist hier nicht so hastig wie in vielen anderen seiner Bilder, aber ebenso geistreich, und feiert einen wahren Triumph in Wiedergabe des sein schlafenden Mundes.

Auf den harmonisch wirkenden Hintergrund hat Hals das Alter des Knaben und sein, hier beigefügtes, von der gewöhnlichen Schrift abweichendes Monogramm gesetzt:

ATAJS, SIE 15
 JH 1634

Von Rubens' Hand finden wir das Bildniß eines jungen geharnischten Mannes mit weißem Kragen und weißer Feldbinde, mit kräftigem Pinsel und mit der diesen Meister charakterisirenden Flüssigkeit der Farbe auf die Leinwand geworfen. Hintergrund und Schärpe sind flüchtig skizzirt. Wahrscheinlich haben wir in diesem Bilde Ludwig XIII. als Jüngling vor uns. Von seinem Schüler Theodor van Thulden besitzt die Sammlung ein höchst beachtenswerthes, sehr an Van Dyck erinnerndes Bild, welches den anmuthigen Gegenstand „Thetis, dem Meere entfliehen, bedrängt den schlafenden Peleus“ und vorführt und mit Namen und der Jahreszahl 1664 bezeichnet ist. (Parthey ¹) nennt es den Raub des Hylas, obwohl nirgend auf dem Bilde etwas zu finden ist, was diese Benennung rechtfertigen könnte. Schon die Hauptfigur widerspricht durch das männliche bärtige Gesicht und den Harnisch der Annahme, daß hier der schöne Liebling des Herkules, welchen die Naiaden beim Wasserholen in das feuchte Element zogen, gemeint sei.

Ein glanzvolles Stück lieferte Jan Jyt, nicht nur eines der besten, sondern auch eines der größten seiner Bilder. Es läßt sich am geeignetsten durch den von Sandrart oft gebrauchten Ausdruck „Bankettsstück“ bezeichnen, denn das Verhalten eines fröhlichen, von Musik gewürzten Festes, dem eine deutereiche Jagd voranging, ist hier aufs deutlichste ausgesprochen. Eine reiche Komposition, prunkvoll angeordnet, wirkt das Bild, Dank den schönen Linien und der richtigen Vertheilung der Massen, doch trotz aller Mannichfaltigkeit des Dargestellten nicht verwirrend und erdrückend auf den Beschauer. Ein noch mit den Resten des Mahles besetzter Tisch, vor welchem am Boden todtes Wild und Geflügel liegt, steht links in einer offenen Halle, deren vordere Säule von einem Vorhang von schwerem blauen Stoff umschlungen wird; auf dem Sims daneben schreitet mit liegendem Schwefel ein Pfau. Neben dem Tische steht ein Stuhl, worauf Noten liegen, unten auf dem Gesäß sieht man musikalische Instrumente. Auf der Lehne sitzt ein Kaka, dem frechen Beginnen seines Landwannes, eines auf dem Postament der Säule hockenden Affchens, zuschauend, welches mit diebischen Verlangen seine Pflote nach einer Pistole austreckt, die ein Page vorbeiträgt und mit rascher Seitenbewegung des Körpers vor der drohenden Gefahr schützt. Das Attentat erregt die Heiterkeit eines jungen Mohren, welcher eine kunstvoll gearbeitete Schüsself und Kanne tragend nebenherschreitet. Die kostbare orientalische Kleidung des Letzteren kennzeichnet den Reichthum des Hauses, dem er dient; vor beiden stehen zwei graciöse Windhunde. Das Bild, im Jahre 1644 gemalt und „Joannes Jyt“ ²) bezeichnet, ist ein bereitetes Beispiel jener unübertroffenen Kooperation zweier

1) Deutscher Bilderaal, II. Bd., S. 635.

2) Parthey, Deutscher Bilderaal, Bd. I, S. 464 giebt die Bezeichnung falsch an und spricht von einem Zeit statt einer Halle. Derselbe führt auch, Seite 467, ein zweites Bild Jyt's an, welches aber nicht vorhanden ist.

Meister, der wir so häufig auf holländischen und flandrischen Bildern begegnen. Er nahm kein Staffiren seiner Bilder mit menschlichen Figuren ost die Hüfte des Thomas Willeboerts, gen. Bosschaert in Anspruch, der auch in diesem Bilde bewiesen, daß die Arbeit zweier Künstler an einem Werke bei weiser Beschränkung nicht unbedingt der Einheit desselben nachtheilig zu werden braucht.

Der treffliche Architekturmaler Hendrik van Bliet ist durch eines jener ernsten Bilder vertreten, welche durch ihre Mahnung an das höchste unvergängliche Wesen und die in Staub zerfallende irdische Größe so ansprechend auf tiefer angelegte Naturen wirken. Das Innere einer gotischen Kirche, deren rüd liegenden Theil jene wunderbare, nur solchen alterdgrauen Baumwerken eigene Dämmerung einhüllt, zeigt im Vordergrunde, denselben nahezu einnehmend, ein hohes im prächtigsten Renaissancestil in schwarzem und weißem Marmor ausgeführtes, von einem Gitter eingeschlossenes Grabmonument. Es ist dasjenige, welches die holländischen vereinigten Provinzen dem Andenken ihres Befreiers, des großen, durch Mörderhand am 10. Juli 1584 gefallenen Oraniers, des Schweigenden, durch Hendrik de Keyser in der Kiewe Kerf zu Delft errichten ließen. Dieses Monument war ein Lieblingsmotiv der holländischen Architekturalma geworden; außer Bliet, von dem ein kostbares kleines Bild (Nr. 683) dieses Gegenstandes das Stockholmer Nationalmuseum besitzt, hat auch Hoegaesst es oft wieder gegeben. Von Letzterem sind zwei dieser Ansichten im Haag, eine im Museum zu Antwerpen.

Victor de Stuers erwähnt in seinem Kataloge der Galerie des Haag, daß H. v. Bliet 1661 noch gelebt und gemalt habe; das Bild des Amalienstiftes aber verlängert die Periode seines Wirkens um weitere zwei Jahre, denn es trägt die Bezeichnung:

H. van Bliet A: 1663

Von Jan Steen ist hier ein kleines Bild, welches ein möglichst einfaches Motiv zur Anschauung bringt. Ein äußerst dürftig gekleideter Knabe hält eine Schüssel, vor ihm ein springender Hund, dieß ist Alles; doch die charakteristische Auffassung, der kräftige Vortrag, die solide pastose Behandlung der Farbe bringen das kleine, mit S. L. bezeichnete Werk zur besten Geltung. Auf einem andern Bilde begegnen wir noch einmal der Figur des Knaben; der Grund ist weggelassen, dafür eine zweite Figur hinzugefügt, eine alte Frau, die auf einem niedrigen Schemel sitzt und vor welcher ein Stuhl steht, auf dem Brod und Käse liegen. Die Behandlung ist anders, dünner, an manchen Stellen sogar, wie bei den Haaren und der Kleidung des Knaben, unfrei und schillerhaft. Die Alte hingegen ist äußerst charakteristisch, und sammt dem Hintergrunde meisterhaft geminnt; das Bild ist mit dem vollen Namen signirt. — Adriaen van C haade zeigt uns die Halbfigur eines Bauern, welcher das Fenster öffnet. Das Bild weicht von den Größenverhältnissen seiner Figuren wesentlich ab; der Kopf des Bauern ist ungefähr 5—6 cm. groß. In seinem Gesichte, dessen warmes Kolorit mit dem kalten Roth des Stammes fein kontrastirt, drückt sich das Wohlbehagen des Gemisses stärkender Morgenluft aus. Das aus runden, bleigefärbten Scheiben zusammengesetzte, mit Wein umrannte Fenster bildet einen köstlichen Hintergrund. Das Bild trägt den Namen und die Jahreszahl 1643. Ebenfalls mit größeren Figuren als gewöhnlich zeigt sich uns hier Cornelius Poelenburg in zwei Bildern gleichen Formats, die zu dem Besten gehören, was er schuf. Ruhende und tanzende Nymphen in einer Grotte bilden den Gegenstand dieser beiden vorzüglichen Leistungen des Künstlers, welche den dreizehn Bildern von seiner Hand in der Dresdener Galerie voranstehen.

Von vier Sechsbildern, welche die Sammlung besitzt, gehört je eines dem Bonaventura und dem Jan Peters, beide mit den Monogrammen der Brüder bezeichnet; das dritte von Jan Parcellis mit der seltenen Staffage eines Wallfischfanges und der Bezeichnung I. P. 1664 ist nicht geeignet, Klarheit über die angefochtene Schreibart des Namens dieses Künstlers, ob Peters, Pors oder Porcellis zu verbreiten. Das vierte, leider unsignirte dürfte vielleicht dem Hendrik Rietchoof, Sohn des Jan Claesz, zuzuschreiben sein. Eine Küstenlandschaft

mit einer Windmühle und mehreren am Ufer liegenden Segelbooten, breit gemalt, trägt die deutliche Bezeichnung: H. V. ANTHUM. Vode erwähnt bei seiner Besprechung der Haarlemer Künstler (Zeitschr. 1872, S. 176) mehrere mit H. V. ANTH. bezeichnete Bilder (in Berlin und Petersburg), welche unter dem Namen van Antem gehen, die er aber dem Hendrik van Anthonissen zuschreibt, von welchem die Stochholmer Galerie ein vollbezeichnetes Bild (Nr. 1301) besitzt. Von dem an seiner gleichmäßigen Malweise und meistens theils zerstreuten Komposition leicht erkennlichen Bartholomäus van der Aft besitzt die Sammlung zwei Prachtstücke, Blumen und Früchte, welchen der Künstler die von ihm mit Vorliebe gemalten Muscheln zugesellt hat. Den Hintergrund des größeren bildet ein Zimmer, rechts mit einem Fenster, von dessen hellbeleuchtetem Gewölbe die geschwungene Silhouette einer Eidechse sich abhebt. Ein gewisser brauner Grundton der Malerei und Härte der Zeichnung herrschen vor, doch der Fleiß der Ausführung und die treue, an das Pedantische streifende Wiedergabe der Natur lassen darüber hinwegsehen. Beide Bilder sind mit dem Namen, leider nicht mit dem Datum bezeichnet.

Pieter van Paer, der Schilderer römischer Volksszenen, zeigt uns in einem Hofe eine am Boden gruppierte Gesellschaft von Männern, theils Karte spielend, theils dem Spiele zuschauend. Das Bild ist in tiefgoldigem Tone gemalt, hat aber etwas Monotonies in der Färbung. Ein großes Porträtstück eines vierjährigen Knaben und eines sechsjährigen Mädchens, beide durch Kostüm und Hinzufügung von Schaf und Ziege als Hirten charakterisirt, zeigt die breite und resolute Behandlung des Arent van Gelder. Von dem durch seinen berühmten Sohn Paul ganz in den Schatten gestellten Pieter Potter ist ein ziemlich großes Bild: Boas und Rutz von einem Knaben begleitet, in der Sammlung. Bezeichnet ist das Bild: P. Potter 1645; die schlecht gezeichnete Kinderherde des Mittelgrundes schließt die Autorschaft Paul Potter's an diesem Bilde völlig aus. Ganz vorzüglich ist Dirk Hals durch zwei seiner beliebten Gesellschaftsstücke vertreten. Beide, querovale Holztafeln von gleicher Größe, äußerst fein in der Farbe, dünn und flüchtig im Auftrag, geistreich in der Zeichnung, wirksam in der Komposition und Charakteristik, wurden auch ohne die dem Namen beigelegte Jahreszahl 1638 beweisen, daß sie aus der Zeit des Höhepunktes seiner Kunst stammen. Höchst ergötzlich durch die Kontraste der Figuren wirkt das eine, auf welchem ein kleiner, kurzhafiger, rothhaariger junger Mann von jobalem Gesichtsausdruck, mit gespreizten Beinen dastehend, einem sehr langen, gemessen dreinschauenden Fräulein zutrinkt. Ein drittes Bild dieses Künstlers, bedeutend größer, mit 1654 datirt, steht den beiden erstgenannten sehr nach. Esaias van der Velde's Namen tragen zwei grau in grau gemalte Schlachtstücke, Pendant. Voller Leben, trefflich gruppiert und solid impostirt, lassen sie um so weniger den Reiz der Farbe vermissen, als das antike römische Kostüm der Krieger trefflich in Einklang mit der grauen Steinfarbe zu bringen ist.

Bedenklich zuneigend dem Geschmade damaliger Zeit ist eine Anbetung der Könige von Antoine Goubau, der entschieden auf dem Gebiete, den das Braunschweiger Bild (No. 664) repräsentirt, glücklicher ist, als hier auf einem ihm fremden Terrain; die beigelegte Signatur macht jeden Zweifel an der Urheberschaft des Künstlers hinfällig. Goubau starb zu Antwerpen am 21. April 1698, nachdem er seit 1655 das Amt eines Präsesen der Bruderschaft „zum heiligsten Namen Jesu“ bei den Dominikanern bekleidet hatte.

A Goubau
FA 1670

Ein anderes gleichgroßes Bild, eine Verkündigung Mariä, entbehrt leider der wirksamen Beglaubigung einer Bezeichnung, natürlich einer echten, denn von solchen kann nur die Rede sein. Viele Gründe sprechen aber für Philipp de Champaigne, der, ein geborener Niederländer, die Traditionen der heimischen Auffassungsweise in seinem neuen Vaterlande Frankreich nie ganz vergessen konnte. Gegenüber der noch viel niederländische Reminiscenzen verrathenden Jungfrau, zu deren Füßen wir den Arbeitsflor mit Schere u. s. w. erblicken, offenbart sich der französische Einfluß um so merklicher in der Gestalt des verkündenden Himmelsboten und der ihn umgaukelnden Kinderengel.

Das kleine auf Kupfer gemalte Bildniß eines jungen bartlosen Mannes mit langen dunklen Haaren, im Hornisch, mit der Rechten den Commandostab haltend, die Linke grazios auf den Helm gelegt, könnte man vielleicht dem Gonzales Coques zuschreiben. Die Zeichnung ist sehr sicher und der Farbauftrag eher pastos zu nennen; leider hat das Bildchen gelitten, theils durch Abreibung, theils durch Verschmutzung. Die Behandlung des Spitzentragens, dessen durchbrochene Kante mittelst Eintragens in die halbseuchte Farbe hergestellt ist, weicht stark von der holländischen Gepflogenheit ab, bei so kleinen Bildern nur den Pinsel zu gebrauchen und wäre ein Moment mehr, das Bildchen für flandrischen Ursprungs zu halten. Leider ist unbekannt, wer der Dargestellte ist; das Halsstück mit herabfallendem Ende stimmt mit der Mode des ausgehenden sechzehnten Jahrhunderts; das blaue Band ist vielleicht der Hofenbandorden, der orangefarbene Vorhang eine Anspielung auf den Namen Oranien, möglich also, daß wir den nachmaligen König Wilhelm den Dritten vor uns haben. Die Taten des Lebens beider Männer, des Künstlers sowie des Fürsten, ständen nicht im Widerspruch zu dieser Annahme.

Benjamin Cuypp's geistreicher Pinsel führt uns eine Geburt Christi vor. In skizzenhafter Art, mit flüssiger Farbe, beinahe monochrom, selten eine bantere Fühung einzelner Gegenstände in Anwendung bringend, schuf er wie so viele seiner Landsleute ein Genrebild, welchem ein biblischer Gegenstand gleichsam als Vorwand diente. Das Bild ist wenig mehr als ein holländisches Interieur, mit Figuren staffirt, welche auf drastische, oft plumpe Weise die Gefühle, von denen sie bewegt werden, ausdrücken; trotz alledem übt das Bild durch seine Frische und Wahrheit einen großen Reiz aus.

In ebenso geistreicher Weise vorgetragen zeigt sich eine Landschaft von Jan van Goyen aus dem Jahre 1645. Es ist eine seiner gewöhnlichen flachen Gegenden. Links ein Wirthshaus, vor welchem eine Reisegesellschaft Halt macht. Bäume überragen die Gebäude und legen durch ihre Massen den Schwerpunkt des Ganzen auf diese Seite. Den übrigen Theil der Landschaft bilden die Linien eines ebenen Terrains und der niedrigen Ferne, wirksam durchschnitten von zwei rechts stehenden, sich dunkel abhebenden, hart am Rahmen befindlichen Bäumen und der Silhouette eines des Weges dahertretenden Reiters.

Jan Boorhout, von dem die Braunschweiger Galerie mehrere Werke besitzt, ist durch ein höchst anmuthiges Bildchen vertreten: eine Dame steht mit einem kleinen Mädchen hinter einer steinernen Balustrade, über welche ein Teppich hängt und deren Eckpostament eine große steinerne Vase schmückt. Beide graziosen Figuren sind in warmem Ton kolorirt und sehr fein und klar im Schatten gehalten, dabei von richtiger Zeichnung und guter Modellirung; der Name des Malers ist äußerst diskret am Vasenpostamente angebracht.

Ein in demselben Saale hängendes Bild des Constantin Retzger ¹⁾, ein junges Paar vorstellend, dem ein älterer Alter Geld und Geschmeide zeigt, wirkt daneben gehalten kalt und bunt.

Große Bilder.

1) Hartley, Deutscher Bilderaal, II. Bd., S. 188 schreibt das Bild dem Casper Retzger zu.

(Schluß folgt).

Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen im Hamburgischen Privatbesitz.



Am 15. Mai bis zum 15. Juli d. J. fand in Hamburg eine Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen im Privatbesitz dortiger Bürger statt, von der man auch in weiteren Kreisen Notiz zu nehmen wohl Veranlassung hat. Es traten da mehrere bedeutende Werke einmal wieder an die Öffentlichkeit, welcher sie für gewöhnlich entzogen sind. Besonders aber war das Ganze von hohem Interesse als glänzendes Zeugniß für die eifrige und im Ganzen glückliche Kunstpflege, die von der Hamburger Kaufmannschaft geübt wird. Daß Hamburg viel für Kunst ausgeben, war allbekannt; daß es aber auch einen so großen Theil seiner derartigen Ausgaben so geschickt ausgeben, war mehr, als man nach manchen augensälligeren Thatsachen hoffen durfte. Unter der ganzen Menge der etwa 1200 Ausstellungsgegenstände war kein einziges ganz leer oder gar frivol und schlüpfriges Sujet gewidmetes Bild. Eine offenbare Neigung zum Ernsten, Gehaltvollen trat überall hervor, ja ein gewisser Hang zur Sentimentalität ließ sich bemerken, wohl eine natürliche Reaktion gegen den verrufenen materialistischen Zug im Volkleben des „modernen Korinths“. Auch in Beziehung auf die künstlerische Ausführung der erworbenen Bilder machte sich eine besonnene Auswahl bemerklich. Wohl zu unterscheiden waren dabei freilich zwei Klassen von Sammlern: Angehörige alter Kaufmanns- und Juristenfamilien, denen die Kunstpflege mehr oder weniger Familientradition ist und die mit Bewußtsein gewisse Richtungen begünstigen, und andererseits Emporkömmlinge, die sich der guten Sitte beugen, ohne sich über irgend welche ästhetische Tendenz klar zu sein. Doch auch bei den Letzteren war im Allgemeinen eine tüchtige Wohlverathenheit bei ihren Ankäufen nicht zu verkennen. So kam es, daß das Ganze einen höchst befriedigenden Eindruck machte, als eine Ausstellung so rein von Werthlosem, wie man sie selten trifft.

Daß von einer kunstpflegenden Familientradition gesprochen wird, mag Anstoß erregen, da die irrige Meinung sehr verbreitet ist, verständige Kunstpflege sei in Hamburg ein sehr junges Kind. Die Stadt sei eigentlich von jeher ein Sitz des musensfeindlichsten Hermselusts und Bromiendienles gewesen, bis der allgemeine nationale Aufschwung endlich auch dies vertheiderte Kind Germaniens ein wenig geistig aufgeweckt habe, ordentlich und gründlich doch erst seit 1844. Nichts kann verkehrter sein als diese Ansicht. Was zunächst die Malerei angeht, so hatte Hamburg am Ende des Mittelalters so gut wie jede andere Stadt Norddeutschlands seine gethischen Prachtbilder in Kölner und Genter Manier, bis die thörichte „Aufklärung“ an der letzten Jahrhundertwende diesen vermeintlichen „alten Fundus“ der Vernichtung preisgab. Es sei hier nur daran erinnert, daß die echten alten Altarschreingemälde, mit denen Friedrich Wilhelm IV. bei Restauration des Domes der Marienburg den Altar hülgemäßig schmückte, ursprünglich den Hamburger Dom geziert haben. Bei Abbruch des Domes verschleuderte man das „Gerümpel“ für eine Kleinigkeit. Der Maler J. L. Waagen erwarb es und vererbt es an seinen Sohn, den berühmten Kunstkenner, von welchem es Preussens kunststümiger König erlangt. Im sechzehnten Jahrhundert erscheint bereits ein südtischer Gemäldeeschatz, der auf dem Rathhause aufbewahrt wird. Nach den erhaltenen

Kümmereikontrakten wurde am 11. Sept. 1594 ein Malermeister engagirt, um diese Bilder zu reinigen und zu setzen. Da freie Wohnung mit diesem Posten verbunden war, kann man den Gegenstand nicht gering geschätzt haben. Diese Sammlung, die sich nach dem Zeitgeschmack mehrfach geändert haben muß, wurde am 14. und 17. April 1759 verauktionirt. Es waren schließlich 140 Gemälde, meist freilich neuere Namen, aber auch Werke von Rembrandt, Rubens, Bouvermann und Jan v. Goyen. Die Art dieser Versteigerung zeigt schon den damals tief gesunkenen Kunstsinne: es war eine Zeit großen materiellen Bedrückens, verbunden mit düsterer Ueberschätzung des Zeitgeschmacks und der Zeitgebanken, gerade wie im übrigen Europa. So erklärt es sich, daß die Taxatoren vor der Versteigerung urtheilten, daß „kaum 6 Mark für das Stück kommen würde“ und daß der Senat gleichwohl der Ansicht war, man solle nur loschlagen. Wie denn auch geschah. Eine ähnliche Stumpf sinnigkeit verübte damals auch der Privatbesitz. Die Stadtbibliothek besitzt eine beträchtliche Zahl von Katalogen über versteigerte Privatsammlungen aus jener Zeit. Ebenso finden sich zahlreiche Auktionsankündigungen der Art in den öffentlichen Blättern. Als die große Handelskrise von 1799 den Hamburgischen Wohlstand furchtbar reducirt und dann die langjährigen Störungen in Folge der französischen Kriege den Schaden zu einem dauernden machten, da hat die materielle Noth vollendet, was der Uebermuth begonnen hatte: die alten Kunstkäuze Hamburgs sind fast vollständig verschwunden. Ihr Fehlen hat der erwähnten irrigen Meinung über die musenfeindliche Vergangenheit dieser Stadt am meisten das Wort geredet.

Sehr merkwürdig sind die Versuche, welche gerade in jener Zeit der Zerstreuung gemacht wurden, die Hamburgische Kunst zu beleben, und welche zu den ersten bekannten Gemäldeausstellungen an diesem Orte führten. Die Versuche gingen aus von der „Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe“ und realisirten sich zuerst 1790 in einer Ausstellung „von guten Werken hierorts lebender Künstler“, freilich noch verbunden mit einer technischen Schauausstellung (12.—24. April im großen Saale des Rathshellers). Als Zweck wird angegeben „die Bekanntmachung und Aufmunterung hiesiger guter, aber bis jetzt noch nicht allgemein bekannt gewordener Künstler und Handwerker und die Bewirkung einer edlen Nachäferung derselben untereinander.“ Auch wird die Hoffnung ausgesprochen, dies alle Jahre zu wiederholen. 1791 bringt auch wirklich eine zweite Ausstellung, deren Katalog 51 Malereien nennt. Mehrere Porträtkopien nach Van Dyk, ausgeführt von einem jungen Hamburger, David, stehen obenan und deuten auf keine schlechte Geschmacksrichtung. Ein dritter Versuch 1792 bringt nur 36 Malereien, darunter „Kopien nach Raffael, Rubens, Rembrandt, Andreü, Kneller, Van Dyk und Anderen“ von dem jungen Hamburger C. Suhr. Ganz vornehmlich aber interessirt die vierte Ausstellung „nach Osiern“ 1794. Im „Vorbericht“ zu dem Reserat über dieselbe in der Zeitschrift der Gesellschaft heißt es, von vorn herein habe die Absicht bestanden, „unseren jungen Künstlern Vorbilder früherer Art als Muster zur Nachahmung und zur Bildung ihres Geschmacks darzustellen. Die Gesellschaft erfüllt bei dieser vierten Ausstellung den Kunstwerken auch diese letztere, bei dem Institut gehabte Absicht, indem mehrere Mitglieder derselben aus ihren Sammlungen von Gemälden und Handzeichnungen einige vorzügliche Stücke mit ausgestellt haben. Es sind größtentheils Werke von noch lebenden Künstlern hiezu gewählt.“ Das wäre also das erste Vorkommen einer Ausstellung mit dem Programm der jüngst stattgehabten! Freilich war die Ausführung noch sehr bescheiden. Nur drei Besitzer stellten aus, die Herren Dr. F. J. L. Meier, A. B. Meyer und B. Vienau. Man mag ihre Namen wohl beachten, denn ihr Schritt war ein großer Triumph über die vorurtheilsvolle Sitte jener Tage. Ausgestellt wurden von ihnen acht Oelgemälde (darunter zwei von Tischbein und ein Selbstporträt Füger's) und einige dreißig Zeichnungen, darunter vier von Füger und je eine von Chodowiedt, Gesner, Gackert, Angelika Kauffmann, Raffael Mengs und Benj. West. Die heutige Ausstellung brachte zwei, vielleicht drei von jenen Zeichnungen Füger's wieder, jetzt ausgestellt von Hrn. A. O. Meyer, dem Enkel des alten Ausstellers A. B. Meyer.

Der Versuch, in mancher Beziehung seiner Zeit vorausgeeilt, blieb vereinzelt. Die fünfte Ausstellung, die erst 1797 zu Stande kam, hatte wieder das Programm von 1790; ja, dem

Handwerk wurde jetzt förmlich der Vorrang eingeräumt: eine Stickerie eröffnet den Katalog. Man hoffte wohl auf diese Weise den Gewerbestand, die Volksmenge anzuziehen, über deren Gleichgültigkeit die Zeitschrift der Gesellschaft klagt. Aber es gelang nicht. Eine solche derartige Ausstellung kam überhaupt nicht zu Stande. Nach den französischen Zeiten versuchte man es zwar ziemlich bald wieder mit Kunstausstellungen, jetzt im modernen Stil; aber, wie das ja in der menschlichen Natur begründet ist, eine genußsüchtige Schloßheit folgte auf die schweren Leiden, denen Hamburg besonders 1806—1814 ausgesetzt war. Erst die vierziger Jahre mit ihrem tief erschütternden Erlebnis des großen Brandes haben größere geistige Frische gebracht. Wie fruchtbar dieselbe speciell für die Malerei gewesen, hat die jüngste Ausstellung aufs Schönste dokumentirt.

Ein wenig wunderbar berührte es freilich, daß die schöne Unternehmung noch einen „guten Zweck“ haben sollte, als ob sie nicht Selbstzweck genug wäre. Die Rettelbergschüsse sollten oder sollen vielmehr zum Besten des Lessingdenkmals (auf dem Hähnenmarkt*) verwendet werden. Desß nun Wahrzeichen prangte im Vestibul der vom Künstler auf Wunsch des Teutnamkomitès umgeänderte Schaper'sche Lessing-Entwurf. Erfreulich berührte dieser Anblick in zwei Hinsichten: erstens sah man immer wieder gern den genialen Kopf, der den Werth der Statue ausmacht; sodann erfreute es wahrzunehmen, daß seit der Neugestaltung des Entwurfes wenigstens ein Augenpunkt gefunden ist, von dem aus man ungehindert an der Statue hinauf sehen kann. Es ist dies die Stellung halb vorn rechts (rechts und links immer vom Standpunkte der Statue aus). Unter den mannigfachen Beschwerden, die gegen den Entwurf laut geworden, war die gegen die Verstellung die nachdrücklichste. Die alten Beine bedekten nicht nur einen Theil des Mittelkörpers, sondern brachten auch den falschen Ausdruck träumerischer Ruhe in das Lessingbild. Das hat Schaper nun bessern wollen und dem alten Oberkörper einen neuen Unterkörper angelebt, der die mit Worten bezeichneten Mängel natürlich vermeidet, aber nur um andere bisher fehlende an die Stelle zu setzen. Ja, es ist mit einem Kunstwerk wie mit der Pallas Athene. Sie muß fertig aus dem Kopf des göttlichen Erzeugers und Gebirers hervorspringen. Soll nachher durch guten Rath und Nachdenken noch viel daran herumgeschickt werden, so wird's doch nur eitel Stüdwerk. Das sehen wir auch in diesem Falle. Ein plastisches Werk soll von allen Seiten schön sein, wenn es nicht auf Anlehnung berechnet ist, wie hier ja nicht. Nun ist der neue Lessing aber nur von der einen, angezeigten Stelle schön, auf die hin er zurechtgedacht ist. Treten wir seitwärts, so bemerken wir sofort das unnatürliche Zusammengeschobensein der beiden nicht gleichzeitig concipirten Körperhäften. Treten wir etwa zunächst von rechts vorn nach direkt vorn, so fällt die gewaltsam vorgetriebene rechte Schulter sammt Arm auf — es ist dieses Vortreiben nöthig, um diese rechte Hand sich auf dieses rechte Bein stützen zu lassen: links vorn bleibt dieser unangenehme Eindruck und wir bekommen zugleich eine recht unschöne Tautologie von rechter Arm- und rechter Kniebeuge zu sehen; links seitwärts mehr nach vorn verschwinden diese Eindrücke, aber das rechte Knie tritt so augenverleidend spitz vor dem linken Unterschenkel vor, daß wir gern nach links seitwärts mehr nach hinten eilen, wo jenes Knie verschwindet, dafür aber eine tiefe, rein mechanisch gedachte Höhle unter dem Stabfuß uns an allen Geseßen der plastischen Kunsth irre werden läßt. Auch auf der Hinterseite bleibt dieser halb ionische Anblick, bis wir uns wieder mehr nach rechts herum schwenken, doch nur um auf's Neue von der Stylla in die Charypoidis zu geraten. Hier zeigt sich uns nämlich das böse, spitzige rechte Knie wieder in seinem schlimmen Profil und der gleichsam darauf geleimte baumastartige rechte Arm bildet mit ihm einen so unschönen Winkel, daß sich gewiß Niemand die wenigen Schritte verdrießen läßt, um vorn rechts anzukommen auf dem Fled, von dem wir ausgingen und für den der neue Lessing allein gemacht ist.

Ueberlassen wir dies Bild von zweifelhaftem Werthe der öffentlichen Beurtheilung Hamburgs und wenden uns dem privaten Kunstbesitz zu, so sei zunächst bemerkt, daß die Isomo-

*) Vgl. Nr. 9 und Nr. 37 des laufenden Jahrganges der Kunst-Chronik.

politische Art der Handelsstadt sich besonders deutlich in der großen Vertretung außerdeutscher, speziell französischer Kunst zeigte. Rousseau, Dupré, Corot, Daubigny, Isabey, Hoguet, Hiem, Diaz, Calame, Koelliker, Rosa Bonheur, Verboeckhoven, Tropon, Delacroix, Gérôme, Galsait, Leys, Guillemin, Madou, Kotta, Paffini, Teulmonde, Stevens, Meiffonnier u. A. waren charakteristisch vertreten, einige sogar in vorzüglichen Stücken, von denen wir nur des großen belgischen Historienmalers Meisterbild „Gzmont's letzte Augenblicke“ (Consul v. Westenholz) sowie Gérôme's wunderbar beleuchtetes historisches Genrestück „Juden an der Klagemauer“ (H. E. Weyrens) erwähnen wollen. Die reichere Fülle bot natürlich die deutsche Kunst. Historisch verdient hier zuerst die merkwürdige Sammlung Fügler'scher Zeichnungen Beachtung, aus deren Menge einige Blätter schon oben angezogen wurden. Zu einem jener 1794 bereits ausgestellten, „Brutus und seine Söhne“, findet sich eine interessante Wiederholung: Fügler hat das Sujet 1800 in Oel ausgeführt und dies Bild ist 1804 in Schabmanier gestochen und in dieser Gestalt jetzt auch ausgestellt. Sehr belehrend ist es, zu sehen, nach welcher Tendenz Fügler geändert hat: alle Leidenschaft ist entfernt, Brutus 1794, in wilder Erregung en face gezeigt, hebt den Arm mit zornigem Schwunge gegen den Ausfall seines Hauses; 1800 ist er ein ganz ruhiger, energisch blickender Oberrichter, den wir von der Seite genug zu sehen bekommen, da irgend wach erregtes Mienenspiel doch nicht zu beobachten ist, und der den Arm nur ganz ordnungsmäßig als Zeichen zur Erektion ausstreckt. Von den Söhnen, an welchen kein Merkmal von Todeswürdigkeit zu entdecken, ist auf beiden Bildern der eine nützlich und gottvertrauend, der andre gebeugt; aber anfänglich barg dieser schluchzend sein Haupt an des Bruders Brust; bis 1800 hat er gelernt, daß sich laute Schmerzergüsse nicht schicken und er blickt jetzt nur mit gekannter Strenge vor sich nieder. Einen entsprechenden Fortschritt in der guten Lebensart hat in den sechs Jahren auch Collatinus gemacht und auch die Polizisten sind besser eingekleidet und haben 1800 die schreienden Weiber entfernt, die 1794 noch das Gerichtskolal bedrängten. In Summa, die Richtung auf das Glatte und Rußige leitet offenbar bestimmend des Künstlers Schaffen. Das wird aufs Beste bestätigt und ergänzt durch einen Blick auf Fügler's gezeichnetes Selbstporträt: aus einem großen, früberhalt eleganten Rodauffschlag und einer mächtigen, gebauschten Knotenbinde guckt unter einem Knabenhütchen ein weiches, festes, völlig bartloses Gesichtchen hervor. Die Augen affectiren etwas idealistisches Auffschlag, aber das Niedliche, Kleinlich-Artige, Wohlgenährt-Befagliche des übrigen Antlitzes läßt doch deutlich erkennen, daß das höchste Ideal dieses Männleins eine gute Mandeltorte und ein süßer Bischof muß gewesen sein.

Wie ganz anders wird uns zu Muthe, wenn wir uns zu dem ersten Bahnbrecher des erneuten klassischen Stiles, zu Asmus Jakob Carstens wenden! Wie aus einem mofchusdurchdufteten Prunkzimmer treten wir in einen Nichtenhain in der Halde. Wieder ist ein sehr charakteristisches Selbstporträt da, diesmal in Aquarell. Was uns zunächst auspricht, sind die schönen, offenen, männlichen blauen Augen. „Der Mann konnte das Schöne und Wahre erkennen und er hatte auch den Muth und die Ausdauer dazu“ — so lautet der nächste Eindruck. Die prachtvollen Stren und der nicht kleinlich angelegte Mund verstärken ihn. Aber sofort fällt ein trüber Schatten auf die Betrachtung: tiefe Spuren von Sorge, Kummer, Entbehrung und rostloser Mühe lagern sich über den Brauen und unter den Wimpern. Wir sehen vor einem Manne des Leidens. Der Ausspruch eines Anonymus in einem Urtheil über Fr. Kst., das Häuffer citirt: „Wer in Deutschland für eine Idee eintreten will, der muß bereit sein, sein Leben als Heldenrolle in einer Tragödie zu durchleben“, diese bittere Wahrheit spricht laut aus dem abgematteten Gesichte des doch noch jungen Mannes. Geheiß wird er uns Nachlebenden nur um so lieber sein, wenn wir es ihm auch nicht ersetzen können, daß er 1798 als Bierunbvierzigjähriger, erdrückt von kümmerlichen Verhältnissen, hinstarb, während Fügler, als er 1818 „das Heilige segnete“, 25 Jahre Zeit gehabt hatte, als Director der Akademie und der Gallerie von Wien auf Vorberren und Geldsäcken zu ruhen. Und wiedergehen können wir ihm auch nicht, was ihm an wirklich harmenischer Kunstvollendung entgangen ist, weil die Götter ihn ebenso sehr haßten, wie sie ihn liebten. Am vollendesten sind seine Skizzen in einfachen, kräftigen und klaren Zügen auf grundirtes Papier hingeworfen (Vgl. fast

der ganzen reichen Ausstellung Hr. Busse). Wo er größere Kompositionen ausführt, fehlt ihm das letzte Vollendungszeichen, das schwertlich der erringt, dem es behändigt schlecht geht.

Des Meisters unmittelbare Stilgenossen, J. A. Koch und J. B. Genelli, waren durch einen reichen Schatz von Zeichnungen und mehrere Malereien vertreten. Ebenso war man in Beziehung auf die beiden großen Schulen, in denen sich im ersten Drittel unseres Jahrhunderts die Wiebergeburt der Malerei vollzogen hat, überwiegend auf Handzeichnungen angewiesen. Es ist das sehr natürlich, denn jene Meister arbeiteten ja in der Regel nicht für den großen Markt, auf dem der Hamburger seine Waare sucht, sondern im festen Auftrag für fürstliche und andere hochgestellte Gönner. Die neueste Zeit schiebt ihre Werke auf Kunstreisen mit beigelegtem Preiszettel. Wer zuschlägt, der hat sie. Da kann man vergleichen, abwägen und sich die Sache vorsichtig überlegen. Ein solches Geschäft steht dem Kaufmann natürlich besser an als das Risiko eines vertrauensvollen Auftrages; was Wunder, daß mit dem Aufkommen dieser Wancen auch die Hamburgische Kunstpflege gewachsen ist? Ob die Kunst wohl dabei fährt, ist freilich ein Problem, das in eine ganz andere Reihe von Erwägungen gehört.

Von Cornelius war neben einigen kleinen Studien nur eine Bleiszeichnung da, ein Christuskopf (Gouv. E. F. Weber). Der vollendeten Technik zu gedenken, ist überflüssig. An der Conception überraschte wohl Manche die völlige Abwesenheit jeder Kostel. Dieser wohlgefunde Christus ist soweit wie möglich von mittelalterlichen Verzerrungen entfernt. Er bietet eine sprechende Widerlegung des noch immer so verbreiteten Wahnes, Cornelius sei einseitiger Katholik gewesen und habe mit seinem Schaffen im Banne des speciell römisch-kirchlichen Empfindens gestanden. Er, dem philosphische und historisch-kritische Untersuchungen persönlich ganz fern lagen und der als Mensch viel zu hoch stand, um sich in seinem Verhalten zu den letzten Problemen irgendwie durch den Wind der Volkmeinung beeinflussen zu lassen, befand sich allerdings bis zum Tode unter der Herrschaft der christlich-orthodoxen Weltanschauung; niemals aber haben die besondern vatikanischen und astetischen Richtungen dieser Denkweise bei ihm irgend welche Rolle gespielt. Daher auch sein scharfer Gegensatz gegen die Nazarener! Seine großartige Cyklusdarstellung des ganzen christlichen Mythos in den Campofantezeichnungen kann jeder Protestant mit der reinsten Freude betrachten, ohne durch irgendwelchen jesuitischen Beigeschmack geführt zu werden. Das trifft nun auch bei diesem Kopf zu: Christus, ein kührender Vollmann mit reichem, dionysischem Lockenhaar, königlicher Stirn, außerordentlich kräftiger, energievoller Nase, lebendvoll schwellender Wange und edel geformter Augen- und Mundpartie, blickt in tiefstem, ernstestem Sinnen vor sich nieder. Es ist kein Zweifel: nur das Größte kann diesen Kopf mit solcher Denkarbeit belasten: er löst in diesem Augenblick das Weltträufel. Und das Resultat, das merken wir auch, ist kein rein erfreuliches. Eine große Schwierigkeit des Handelns steigt vor dem inneren Auge des Sinnenden auf. Aber der Mensch, den wir da sehen, ist so herrlich, daß wir ihm unbedingt zutrauen, daß er jede Schwierigkeit überwinden wird. Befremden dürfte es vielleicht Eimen, daß in dem ganzen Kopfe kein Zug von Würde zu erkennen ist. Dieser Sinnende ist so ganz mit sich und seiner Noth beschäftigt, daß ein hohes Gedenken eines anderen Individuums augensichtlich offenbar gar nicht in ihm lebt. Aber unmiß können wir ihn darum doch nicht nennen. Es ist eine viel zu vornehme Erscheinung, als daß wir Rauheit und Härte irgendwo von ihm erwarten könnten. Würde dieser Christus die Augen aufschlagen und uns ansehen, gewiß sein Bild wäre Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft.

Reicher ist Schnorr vertreten, bei dem wir drei Gruppen von Zeichnungen für die Bilderbibel (Hr. A. L. Meyer) hervorheben. Die erste Gruppe besteht aus drei Skizzen, die Schnorr noch in Italien als junger Künstler aus vollem schaffensfreudigen Herzen hinwarf, wie sie der Geist ihm eingab, 1 u. 2 (Die Erweckung des Sohnes der Wittve von Jarpthah und die Beschimpfung David's durch Simeon) noch ganz sorglos in der Zeichnung; 3 (Der Reid Rain's auf Abel's angenehmeres Opfer) schon sanfter ausgeführt. Wie lebendvoll und warm sind diese Bilder geschaffen, besonders das erste! Die Tiefe inniger Freude im Gesicht des Etk und in dem des erweckten Knaben, beide gleich kräftig und doch so verschieden nuancirt, wie spricht das zum Herzen! Das Blatt ist noch in der jetzigen Ausführung im

eleganten Holzschnitt eines der besten der ganzen Bilderbibel, aber diesen Feilchendust, wie hier in der leicht hingeworfenen Skizze, hat es doch nicht mehr. Die zweite Gruppe, die sieben Schöpfungstage, vom Münchener Professor offenbar schon mit dem Gedanken derervielfältigung höchst sauber und elegant ausgeführt, ist ein in sich zusammenhängender Cyclus von Bildern, die eine einheitliche Idee veranschaulichen: das Werk der Schöpfung nach dem Bericht von Gen. I. als einer mühevollen Arbeit, die erschöpft und Ruhe fordert. Gott? Er ist ganz mythologisch aufgefaßt; ein starker, ernster, alter Mann, keineswegs allmächtig und vollkommen selig, sondern schwer anringend gegen die Materie und das Schicksal. Sein Schaffen macht ihm Vergnügen; am wohlsten fühlt er sich bei der Schöpfung der Himmelslichter, wo seine Augen vor heller Luft glänzen, aber mit tiefem, finsternen Grauen sieht er den bevorstehenden Störungen seines Werkes entgegen. Das tritt besonders hervor bei der „Schöpfung des Lichtes“ (richtiger Durchbrechung der Urinfernig) und bei der Schöpfung der Menschen. Diese selbst sind ein reizvolles Paar; besonders schön ist der gedankenvolle hoffnungreiche Frohblick Adam's dem still in sich vergnügten Wesen Eva's gegenüber gestellt. Das Ganze zeigt einen Künstler auf der Höhe seiner Kunst; aber die Conception hat schon nicht mehr die reine Herzgenussigkeit zur Mutter. Die dritte Gruppe ist eine Reihe von Skizzen aus den fünfziger Jahren, als es mit der Ausföhrung der Bibel nun wirklich zur That kam. Die Composition zeigt überall die größte Gewandtheit und Formvollendung, frische Blumen des jugendlichen Schaffenstranges aber sucht man vergebens. Das Ganze ist ein trefflicher Commentar für die ironische Bedeutung des Spruches: „Was man sich in der Jugend wünscht, hat man im Alter die Fülle“.

Von Kaulbach ist erwähnenswerth nur die bekannte Zeichnung: Odyseus bei der Kalyso (Hr. L. Pippert). Alle graziose Abrundung und anmutige Zeichnung, die diesem Meister einen so vulgaren Ruhm und einen so guten Marktpreis gesichert haben, finden sich hier bethätigt. Aber es fehlt der herzerfrischende Anhauch der Muse, keineswegs aber der unseitlich alltägliche Zug im Götterboten Hermes und noch mehr in der Kalyso, welche das unterscheidende Merkmal Kaulbach'scher Schönen, den übermäßig ausgebildeten Unterleifer, ganz prachtvoll zur Schau trägt.

Von den Nazarenern und Romantikern waren nur Overbeck, Schwind, Kiepenhaufen und E. Spedter durch Delgemälde vertreten. Besser repräsentirt wurde die Richtung durch die bekannte Zeichnung des Erstgenannten: „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ (Hr. A. D. Meyer) sowie durch zahlreiche, zum Theil sehr interessante Zeichnungen Schwind's, sowie Fühlich's, Steinle's und Veit's, von denen nur des Lehteren „Marien am Grabe“ (Hr. A. D. Meyer) genannt sein mögen. Mit wirklich Dürer'scher Griffelsührung ist hier in derber, aber kerniger Schraffirung das Bild tiefen, doch würdig gehaltenen Frauenschmerzes vergegenwärtigt, eine Perle der neueren religiösen Geschichtsdarstellung.

Historisch zu dieser Gruppe stellt sich ein wenig bekannt gewordener Hamburger, Julius Oldach (1804—1830), dessen Malereien ein ganz eigenthümliches Interesse gewähren, besonders seine drei (älteren) Frauenbildnisse (Hr. Oldach und de Hase) und sein Stammbaum mit eingemalten Porträts. Eine fast erdrückende Naturtreue vereinigt sich mit einer so feinen, reinlichen Pinselführung und einer so klaren, präcisen Farbengebung, daß wir einen persönlichen Schüler des großen Meisters von Nürnberg vor uns zu haben glauben. Und doch ist nicht etwa die ältere deutsche Manier slavisch nachgeahmt, wie von anderer Seite die altitalienische! Oldach folgt der Wirklichkeit unmittelbar mit einer so seltenen Wahrheitsliebe und einer so bestehenden Freude am Deutlichsehen, daß und die lebhafteste Trauer überkommt, weil es ihm nicht vergönt war, sich durch lebendige Ideale zu höherem Kunstschaffen erheben zu lassen.

Die neuere historische Malerei hat nur Bedeutendes, wenn man das Porträt und das in's Historische überschlagende höhere Genre hinzurechnet. Aldann ist hier vor Allen Gabriel Max zu nennen, von dem eine ganze Reihe zum Theil hervorragender Werke aufgestellt war. Seine Art kommt dem oben angedeuteten Zuge vieler Hamburger zur Sentimentalität entgegen, daher erklärt sich seine große Beliebtheit in weiten Kreisen dieser Stadt. Zu seinen besten Bildern gehörten in der Ausstellung die sterbende Christin am Kreuz in der älteren

kleineren Ausführung in Oel (Dr. H. Wehner) und der verstorbene Affe (Dr. E. Behrens.) Anspruchsvoller geben sich ein paar andere, in denen des Künstlers fränkische Art noch stärker hervortritt. Wir rechnen dazu die Jee Christiane (Dr. E. Herring), deren übergroße dunkle Augen, übergroßer Mund und starrer unverständlicher Blick nur freispiren, aber gewiß nicht innerlich erheben. Der pathologische Ausdruck soll gerechtfertigt werden durch die Erinnerung an die Selbstaufofferung, in welcher sich Christiane verzehrt. Wo aber ist diese veröhnende Hindeutung im Bilde selbst? Wir müssen sie im Gedächtniß mitbringen, nicht als ein Gedankenmaterial, — das wäre ästhetisch zu billigen — sondern als eine ergänzende Stimmung! Uebrigens zeigt Mar grade hier, besonders in den ausgezeichnet behandelten Armen, wie sehr ihm der Pinsel dienen muß, wenn er nur will. Das größte, aber auch das schrecklichste seiner ausgefallenen Werke ist das lebensgroße Zweifersonenbild „Allnächtlich im Traume“ (Dr. Baron H. v. Ohlendorff), auf dem ein frühzeitig verwoelter Narcisz von einer bleichsüchtigen Jungfrau in Trauer einen kleinen Wälderbusch als Weisheit für die Ausschmüdung seines demüthlich zu beschaffenden Sarges bedächtig küßend hinwegnimmt. Das leidige Bild, welches jedem Betrachter nach dem Maß seiner Nervosität eine gewisses aufgesetztes Stöcken alles psychischen Lebens aus eine Zeit lang mit auf den Weg giebt, ist durchaus bezeichnend für des Meisters Manier, die nicht dadurch als durchgehende Methode gerechtfertigt wird, daß es einige Gegenstände giebt, für welche sie paßt.

Einen sehr angenehmen und gefunden Gegensatz bildet der farbenprächtige Ferdinand Heilbutz, der erstereiche Weise auch sehr gut vertreten war, am besten durch das berühmte Bild „Spazierende Kardinal auf dem Monte Pincio“ (Herr Konrad Westphoef). Wie sein wiederholt sich hier der Typus der beiden hohen Herren, hier die schlimme Dummheit, dort der verschmigte Hochmuth, in ihrer dienenden Begleitung! Wie gut erkennt man auch den zweiten Typus in dem Cardinal, dem er zukommt, an der bloßen Haltung, obwohl nichts vom Gesicht zu sehen ist! Das ist feinste Satire, wirkliche Geschichtsdarstellung ohne bestimmten historischen Vorgang. Dazu kommt eine warme sonnige Farbengebung, wie sie für eine römische Ansicht so bezeichnend ist. Man konnte sich nur schwer von der Betrachtung des kleinen Prachtstückes losreißen.

Ähnliche historische Haltung durch Vermittlung des ethnologischen Elements zeigten eine Reihe Köpfe. Zuerst genannt sei hier mit höchstem Ruhme ein in Oel ausgeführter weiblicher Studienkopf von Ernst Lasitz (Dr. A. Hesch). Ohne alle Gewaltsamkeit, in rasiger Hingabe an die Natur und mit einer Beherrschung und Verwendung der Farbe, wie sie nicht besser gedacht werden kann, ist hier ein Typus ausgefaßt, wie er sich wohl in österreichischen Landen durch Vereinigung germanischen, slavischen und romanischen Stutes finden mag, der aber uns Norddeutsche eben so fremd berührt, wie schön und wahr. Daß diese entgegengesetzten Eindrücke sich beisammen finden, bezeichnet am besten die hohe künstlerische Vollendung. Nicht niedriger steht die Kreidzeichnung einer Italienerin von Josef Feuerbach (Dr. A. D. Meyer), in der mit den einfachsten Mitteln in genialer Weise ein gluth- und lebendurchdrungenes Frauenbild geschaffen ist, das uns den klassischen Typus ihrer Nation wie in einem Muster vor Augen bringt und uns deshalb den Eindruck eines historischen Bildes von vollendeter Kunst hinterläßt. Eine idyllischere, einfachere Aufgabe löst das Oelgemälde „Mädchen von Stevano“ von G. K. L. Richter (Dr. E. Behrens) in kaum minder befriedigender Weise; nur schade, daß die Farbenwirkung gesucht, und nicht annähernd in dem Maße, wie bei dem Lasitz'schen Kopf erreicht wird. Unter den Zeichnungen sind hier noch zwei Studienköpfe von A. Naue zu nennen, von denen besonders der energische, echt germanische Mädchenkopf einen bedeutenden Zinn für das Wesentliche und eine meisterliche Verwendung der bescheidensten Mittel bekundet.

Zahlreich vertreten waren natürlich die eigentlichen Genremaler Desregger, Bantier, Jordan, Knaut, beide Schlesinger, beide Meyerheim u. A. mehr, deren bekannte Art keine weitere Berichterstattung fordert. Nur sei noch erwähnt, daß unter den Perlen der Ausstellung auch das mit Recht viel gerühmte Bild, „die Menagerie“ von F. P. Meyerheim glänzte, merkwürdiger Weise eins der frühesten und zugleich eins der besten Werke dieses

Malers, (Hr. Ed. Behrens). Es ist in der That ein Meister, denn Alles ist hier in vollendeteter Harmonie: die reiche vielseitige Auffassung der Wirklichkeit, die künstlerische Reinigung und Abrundung des Stoffes, die einheitliche Organisation desselben, die tadellose Zeichnung, die Beherrschung der Farbe, die Klarheit der Malerei, endlich die angemessene Beleuchtungswirkung. Interessant war zu beobachten, wie in den daneben gehängten Werken des Vaters F. E. Meyerheim sich die Vorzüge des Sohnes schon in schwächerem Maße heimhaft vorfinden.

Eine noch reichere Fülle boten die Landschaftler und Staffagemaler, A. und C. Ackebach, Gurlitt, Flamm, Rottmann, Lutteroth, L. Spangenberg, E. Hildebrandt, Estessan, Peu, C. Desterley, Schlieker, Hermann Rauffmann, Schleich, Vessing, Runthe, Hartmann, Pettenkosen, Schreyer u. s. w. zum Theil in vorzüglichen Werken, z. B. Rottmann's Taormina (Hr. Commeyr, Weber) und Hildebrandt's Sonnenuntergang in Rio (Hr. Ida Schmidt). Wir begnügen uns, auf zwei Richtungen besonders hinzuweisen: auf die Flachlandschaften und die Waldlandschaften. Es darf als ein ruhmvolles Ereignis unserer neuesten deutschen Kunst bezeichnet werden, daß ihr die Bewältigung eines scheinbar so unmalerischen Gegenstandes wie die weite Ebene gelungen ist. Die kulturhistorische Bedeutung dieses Sieges ist sehr hoch anzuschlagen, denn des Menschen Erdendasein wird uns in seiner Ganzheit viel richtiger und reiner durch so einen weiten Ausblick über die Oberfläche des Planeten zu Herzen gebracht, als durch die noch so glänzende Wiedergabe irgend einer besonderen Schönheit. Alpenhöhen, Fjorde, italienische Gestade, Wasserfälle, Waldidyllen — das sind Ausnahmen; die weite Ebene, das ist der Wohnsitz des Menschen für den Durchschnitt. Ihre Stimmung ist die Normalstimmung des zu sich selbst kommenden Mannes. Wenn man sich nun erinnert, daß die Göttergeschichten aller naturwüchsigen Religionen zwar aus dem begehrenden Willen des Menschen gezeugt, aber aus einer Naturstimmung geboren sind, so wird man ahnen, welche hoffnungreiche Ausichten für das in mancher Beziehung verdorrte Volksgemüth sich an eine neu gewonnene Darstellung einer Naturstimmung von so eminenten Bedeutung knüpfen.

Dennan unter den Meistern dieses Faches stellen wir den in weiten Kreisen lange nicht genug geschätzten F. E. E. Morgenstern, vielleicht den seelenvollsten Landschaftler der Neuzeit. Seine „Landschaft“ (Hr. J. H. Gehler) zeigt uns in doppelter Gestalt den angebeulerten Charakter: als Haidebild und als Küstenbild mit Ausblick auf die See. Ein bläulich schimmerndes Gebirge im Hintergrunde dient gleichsam der Ebene zur Folie. Unendlich sehnsüchtig wirkt dieser Gegensatz: die blaue lockende See und Landschaftsferne hinter der eben braunen Haide, die doch mit ihrer struppigen derben Vegetation keineswegs abschließt. Dabei ist die Beleuchtung höchst entsprechend: sonnig, doch nicht überklar, die Ferne etwas heller markirend. Fast ebenso ausgezeichnet ist das „Strandbild“ (Hr. Bolten), wo das rollende Meer näher in den Vordergrund tritt, dunkler und erdruher erscheint, aber doch wieder denselben Sehnsuchtsreiz läßt, besonders durch einen fernem Dampf am grauen Horizont. Sehr tüchtige Künstler desselben Faches sind auch A. Micheli's und W. W. G. Schuch's. Des Ersteren „Haidelandschaft“ (Hr. W. Burchard) erinnert durch den Ausblick auf die meerblau verschimmende Ferne — die aber doch nur unnebelte Ebene sein wird — und bläuliche Gebirge an Morgenstern's „Landschaft“, betont aber die Haide noch mehr, und läßt die bezeichnende Stimmung in einem träumerisch in's Weite lugenden Hirtenknaben gleichsam gleichsam lebendig werden. Schuch's „verfallenes Schloß“ (Hr. A. Moll) und „Haidegegend“ (Hr. E. Amfink) drücken die Stimmung auf trübe Wehmuth herab, und benutzen dabei sehr wirkungsvoll die charakteristischen Baumgestalten der Kiefer und der Birke, sowie den sich verlierenden schmalen Haidefußpfad. Von den Landschaften anderer Richtung sind hier noch zu nennen der „Regenfein“ (Hr. F. Stahmer) von L. Spangenberg, die „Haidelandschaft“ (Hr. F. Stammann) von F. Rauffmann und ganz besonders das tief empfundene, unscheinbar kleine Nachtstück „Landschaft“ (Hr. Sen. Versmann) des sonst als Waldmaler ausgezeichneten E. Ko. Ded.

Fast wie das weibliche Prinzip zum männlichen stellt sich dieser Flächenmalerei gegenüber. Am schärfsten tritt dies bei dem Altmeister J. W. Schirmer hervor, dessen bahnbrechende Leistungen durch einige vorzügliche Stücke vergegenwärtigt waren. Alles

ist auf ein ruhiges, in romantischer Phantasie still hinlebendes Wesen gerichtet. Besonders in dem „Waldbach“ (Hr. F. Stahmer) wirkt der Wald geradezu als Gralshain, der jeden Augenblick die „wundervolle Märchenwelt“ könnte emportauchen lassen, „die den Sinn gefangen hält“. Selbst der dunkelblau und ganz klar das dunkelgrüne, etwas schwere Laub durchschauende Himmel sieht wie das Dach eines Heersaalcs aus; er lockt nicht in's Weite; er drängt mit in die lauschige, kühle Stille hinein. Einen interessanten Gegensatz bildet der große neuere Waldmaler Valentin Kuths, dessen „Morgen im Walde“ man mit sehr glücklichem Griff neben den Waldbach gehängt hatte. Man merkt, daß der berühmte Laubvirtuose in seiner künstlerischen Richtung stark durch die Flachlandstimmung beeinflusst ist. Der Himmel ist hell, ermunternd, zur Thätigkeit anrufend. Der ganze Wald athmet Thausfrische, man denkt nicht an Eisen und Roboter, sondern an Djon und Forstwirtschaft. Profaisch aber ist diese Stimmung darum keineswegs: es ist kräftige Epik in dem Bilde, während Schirmer bezaubernde Lyrik bringt. Uebrigens versteht Kuths auch die romantische Art der Waldbehandlung vorzüglich. In „Rübezahls Garten“ (Hr. F. Göring) läßt er sie an passenden Orte vorwiegen; auf andern Bildern spielen beide Arten bedeutungsvoll in einander. Immer bewährt er sich als der rechte Meister, was nicht von ihm gesagt werden kann, wenn er auf andere Gebiete hinüberschweift.

Daß schließlich die Marine ebenfalls reichlich vertreten war, versteht sich bei einer Hamburgischen Ausstellung wohl von selbst. Obenan steht hier natürlich Anton Melbye, dessen großes Prachtbild „Marine“ (Hr. W. Burchard) zu den besten Mustern der Gattung zählt. Es ist Handlung da: eine Bark ist in Gefahr, durch die schneller als sie selbst hingleitenden Wogen erdrückt zu werden. Der grauschwarze Himmel, das blaugrüne, tief aufrauschende Meer, die Winzigkeit des schwer arbeitenden Fahrzeuges, Alles stimmt vollkommen zusammen und macht einen wahrhaft tragischen Eindruck. Sehr zahlreiche kleinere Stücke desselben Meisters befanden die hohe Verehrung, die derselbe im Hamburgischen Volke genießt. Wo solche großartige Natureindrücke in künstlerischer Vergewärtigung zum verbreiteten Schmauk der Häuser gehören, da wird die beste Hoffnung berechtigt sein, daß kein Rückfall in die Geschmackslosigkeit und das Banausenthum eintritt, die Hamburgs alte Kunstflüge vor etwa achtzig Jahren vernichteten und der freien Elbstadt den übeln Ruf des Rosenbasses eintrugen, den sie, wie diese Ausstellung bewiesen hat, nicht verdient.

J. Wedde.

Das neue Kunstgewerbehaus zu München.

Mit Abbildung.



er ungemeine Erfolg, den die im Jahre 1876 zu München stattgehabte Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung nach allen Richtungen hin erzielte, gebot dem Münchener Kunstgewerbeverein, als dem Veranstalter jener Ausstellung, ein Vorgehen auf festerer, breiterer Basis, als dies bis dahin der Fall gewesen war. Zunächst das Münchener Kunstgewerbe, dann aber auch das deutsche Kunstgewerbe überhaupt sollte eine Centralstätte finden, an der es seine Produkte der freien Konkurrenz aussetzen, einen Markt etabliren konnte.

Ein bedeutender materieller Ueberschuß, der bei der genannten Ausstellung erzielt wurde, ermöglichte dies. Das alte, der Stadtgemeinde gehörige Pfandhaus wurde, nachdem vielerlei Entwürfe von Malern und Architekten für diesen Zweck entstanden waren, umgebaut und bekam die Gestalt, wie sie die Abbildung zeigt. Die Ausführung des Baues leitete Architekt Voit in München.

Die Fassade wird gebildet durch einen präncipierten Giebelbau, an den sich, um ein Unbedeutendes zurückspringend, das Hauptgebäude anschließt, das sich seinerseits wiederum an die barocke Fassade der Dreifaltigkeits-Kirche anlehnt. Es mußte auf letztere natürlich



Das neue Kunstgewerbehaus in München.

Rücksicht genommen werden, und da nun eben die deutsche Renaissance einmal am Ruder ist, ließ sich ein gewisses Anpassen an die genannte Kirche leicht bewerkstelligen. Das Parterre, in ziemlich kräftigen Boffe-Columnen aufgeführt, enthält im Hauptbau eine Wirthschaftslokalität; der ganze Raum des Flügels wird durch die permanente Ausstellung von Kunst-

gewerblichen Produkten eingenommen. Hier ist alles zu finden, was nur irgendwie zur Herrichtung eines häuslichen Raumes von Nutzen ist. Aus ganz Deutschland kommen hier die Produkte fleißiger, geschickter Hände zusammen und verdrängen, Gott sei Dank, immer mehr jenes charakterlose prunkvolle Zeug, das noch vor nicht gar langer Zeit allgemein gesauft wurde. Möchte es nur in den Salons auch bald soweit kommen, — es brauchten deswegen noch lange nicht all' diese Räume in „Renaissancesalons“ umgewandelt zu werden!

Im Hauptbau ist das erste mit dem zweiten Stockwerk architektonisch zusammengezogen durch eine kräftige Säulenstellung, zwischen welcher die Fenster des großen Saales sich befinden. Ein gut gegliedertes Gebälk bildet den Abschluß. Ueber diesem kommt noch eine, in den Dimensionen jedoch viel geringere, Stellung von ionischen Dreiviertelsäulen, welche ihrerseits das ganz durchlaufende Dachgesimse tragen, und darüber erhebt sich der Giebel. Die Fenster des Seitenbaues haben im ersten Stock einfache Quader-Gewände, im zweiten Spitzgiebel, getragen von Pilastern, die sich nach unten hin verjüngen, und der dritte Stock endlich zeigt einfache Gewände, darüber gebrochene Giebel.

Die Verhältnisse sind im großen Ganzen gut gerathen, zumal wenn man annimmt, daß die Fensteröffnungen mit nicht gerade sehr günstigen Höhenverhältnissen bereits an dem alten, nun abzuwendenden Hause existirten und der Stockwerkhöhen halber nicht verändert werden konnten.

Das Interieur zeigt, wie schon oben erwähnt, im Portiere eine Restauration, die in der Einfachheit ihrer Ausstattung ganz glücklich ausgefallen ist: wasserkohles braunes Gestül ringsum an den Wänden, dazwischen hier und da kleine Unterbrechungen durch Nischen oder kleine vorspringende Brunnengehäuse, darüber die einfache Kaltwand und, das Ganze abschließend, eine braune, in den Formen ganz einfach gehaltene Holzdecke. — Eine breite Holztreppe führt zum ersten Stock. Da ist der mittelalterlichen Sitte gemäß zunächst ein großer Flur, auf den die verschiedenen Thüren münden. Er hat kein eigenes Licht und wird gar oft speciell als tübles Kneiptotal benutzt. Auch dieser Raum hat eine einfache, aber geschmackvolle Dekoration. Zwei Thüren führen in den großen Saal, der durch zwei Etagen geht. Die Dekoration ist keineswegs prunkvoll zu nennen, sie wirkt ungemein harmonisch. Die eine Langseite enthält in fünf Bogenseitern dekorative Malereien, die in der Wirkung vorzüglich zum Holz passen. Es ist nur nicht recht ersichtlich, weshalb in diesem Raume gerade italienische Architektur, ein italienischer Mandolenschläger, Cypressen, die bei uns gar nicht wachsen, untergebracht worden. In dem Saal eines deutschen Kunstgewerbehauses wären doch andere Beziehungen eher am Platze gewesen. Die Bilder sind von H. A. Kaufbach gewalt. Auf zwei anderen Seiten des Saales laufen in der Höhe des zweiten Stockwerkes Galerien herum, welche für Musik und Zuschauer bei festlichen Gelegenheiten hergerichtet sind. Die vierte ist die Fensterwand. Nebenan befindet sich, speciell für die allabendlichen Insammlungen von Künstlern und Kunstgewerbetreibenden bestimmt, eine kleinere Triakube. Die Tafelung ist einfach, unterbrochen von ionischen Halbsäulen, darüber die Kaltwand mit einfachen, aber äußerst graziosen Malereien *al fresco* von H. Seip. Die Decke zeigt das Balkenwerk, einfach, gerade, ohne Cassettenschmuck. Ein wichtiger grüner Ljen vervollständigt die Einrichtung dieses einfachen, aber äußerst geschickt decorirten Raumes. Die Holztäfelungen des Saales sowie dieses Kneipzimmers rühren von dem Architekten Oed an her. — Die übrigen Räumlichkeiten des Hauses dienen zu Bureau und Wohnungen und haben weiter nichts Bemerkenswerthes aufzuweisen.

Möge das Haus immerfort eine Stätte bleiben, an der künstlerische Bestrebungen angeregt werden, die nicht bloß ein Ausfluß momentaner Moden sind! Daß vieles, gar vieles gerade in der Kunst und im Kunsthandwerk mehr Noth als Bedürfnis ist, bleibt leider immer noch nur zu wahr!

Gottfried Semper.

geb. 29. November 1805, † 15. Mai 1879.

(Schluß.)



In einem Alter, in dem die Wenigsten noch die Spannkraft des Willens haben, sich ihr Leben von Grund aus neu zu zimmern, wandte sich Semper nach seiner Flucht aus Sachsen über Franken, Baden und Straßburg wieder nach Paris. Vor dem Meister lag jetzt auf der Höhe seiner Reise der Lebensweg fast ebenso bahlos und unbestimmt da, wie ehemals zur Zeit seines ersten Pariser Aufenthaltes. Schon denkt er ernstlich an eine Ueberfahrt nach Amerika: da erhält er einen Ruf nach London — man möchte glauben, für einen hochstrebenden Mann kein ganz schlechter Tausch gegen Dresden. Wohl war es ihm auf englischem Boden nur vergönnt, anzuregen und zu lehren, nicht unmittelbar zu schaffen; doch wirkungskräftige Lehre ist wieder eine andere Art des Schaffens. Es gab aber auch sonst noch zu thun. Die englische Kunstindustrie hatte in Geschmack und Stil Sinn ihre Orientirung verloren: hier war Abhilfe nöthig. Dieses einmal erkannte Bedürfnis veranlaßte die Begründung des South Kensington-Museums, auf dessen Organisation die Vorschläge Semper's einen wesentlichen Einfluß übten. Es war dies die erste methodisch eingerichtete Stilheilanstalt für die Kunstindustrie, nach deren Vorbild bis zu dem musterhaftesten Kunstgewerbemuseum in Wien ähnliche Institute auch auf dem Continent entstanden.

Doch Semper fühlte außerdem das persönliche Bedürfnis, seine artistischen Grundsätze im Zusammenhange zu begründen und darzulegen. Gleichwie die kaum überwältigten Eindrücke tumultuarischer Erlebnisse im Allgemeinen den Rückschlag des Nachsinnens zu erzeugen pflegen, so concentrirte sich bei ihm dieses Sinnen mehr und mehr auf die Grundprobleme der Kunst und den artistischen Zustand der Gegenwart. Bereits in London sammelte sich der Gedankenstoff für sein Hauptwerk an: „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde.“ Obgleich der erste Band: „Die textile Kunst“ erst 1860 und der zweite drei Jahre darauf erschien, war wohl schon während des Londoner Aufenthaltes das Ganze entworfen und Manches in der Ausführung weit vorgeschritten; wie denn auch in der kleinen Schrift: „Die vier Elemente der Baukunst“ (1851) die Umrisse des größeren Werkes in kühn gezogenen Linien hervortreten.

Der Durchbruch des forschenden Triebes in einer stark und selbständig angelegten Natur ist sehr wichtig und bedeutsam zu einer Zeit, wo der Geschmack in's Schwanken gerathen ist und die Kunst und die Bildung einander gegenseitig nicht mehr verstehen,

da jener die Deutlichkeit und Sicherheit der Einsicht, dieser vor lauter Gesichtspunkten die Unmittelbarkeit der anschauenden Kraft abhanden gekommen. Dann ist für einen bedeutenden, mit der Gabe der Forschung ausgerüsteten Künstler der Zeitpunkt da, auch lehnend das Wort zu ergreifen. „Es ist nicht zu bezweifeln“, sagt Semper in den Prolegomenen seines Hauptwerks, „daß die Kunst inmitten eines großartigen Strudels von Verhältnissen ihr Steuer, ihren Kurs, und zugleich, was das Schlimmste ist, ihre Triebkraft verloren hat.“ Er findet in unserer Zeit alle Symptome einer bedenklichen Krisis des Kunstlebens, „wobei nur das Einzige noch ungewiß bleibt, ob sie Anzeichen eines auf tiefertiegenden socialen Ursachen begründeten Verfalles sind, oder ob sie auf sonst gesunde Zustände hinweisen, die nur zeitweilige Verwirrung auf dem Gebiete derjenigen Fähigkeiten des Menschen veranlassen, die sich in dem Erkennen und Darstellen des Schönen betätigen... Die erstgenannte Hypothese ist trostlos und unfruchtbar, weil sie dem Künstler, der ihr huldigt, jeglichen Halt bei seinem Streben vermagt; die zweite dagegen ist praktisch und fruchtbar, gleichviel, ob begründet oder irrig an sich selbst.“ Dieses „Gleichviel“ ist bezeichnend für das Bekenntniß des Künstlers und thätigen Menschen, der im guten Glauben an die Sache vorgehen muß und sich mit der Skepsis nicht lange einlassen kann; denn — so sagt der Autor sehr treffend — „blos Wortes niederreißen zu helfen, ist nicht die Sache dessen, der sich am Bauen erfreut.“

So zeigt sich die praktische, auf unmittelbare Wirksamkeit gerichtete Tendenz schon auf den ersten Seiten des Buches. In der That ist diese Kunstlehre durchaus nicht aus einer abstrakten Neigung zur Doktrin und Systemmacherei heroorgegangen, so tief auch die Hintergründe ihrer Forderung reichen, sondern vielmehr aus einem allernächsten Antriebe der Erfahrung und unmittelbaren Wahrnehmung. Jene Erfahrung, die Semper von Dresden nach London hin, von da nach der Schweiz allenthalben machte, dieß war die Stillosigkeit, das unsichere Umhertasten gewisser moderner Kunstbestrebungen, besonders in den sogenannten Kleinkünsten, — ihre principlose Abhängigkeit von der Mode oder von zufälligen Mustern und Vorbildern, die sie entweder auf gut Glück aufsuchten oder sich aufreiben ließen u. dergl. m. Diese Beobachtung rief ihn förmlich dazu auf, das schlaffgewordene Stilgefühl in gründliche Lehre und Behandlung zu nehmen. Er wußte sehr wohl, daß der Stil auch in der „großen Kunst“ nichts wahrhaft Lebendiges sei und mehr oder weniger eine ästhetische Affektation bleibe, so lange nicht in den technischen Künsten mit aller Entschiedenheit sein Verständniß neu erweckt werde.

In Dresden war es ihm gelungen, die Kleinkünste im Dienste der Architektur stilistisch zu discipliniren; er übte dadurch geradezu einen schubbildenden Einfluß aus. Der Bau des Hoftheaters gab ihm die erste Gelegenheit dazu. „Jede Detailzeichnung, jede Schablone, die Angaben der Tischlerarbeiten, der decorativen Einzelformen, der Möbel, kurz Alles ohne Ausnahme wurde von ihm in Größe der Ausführung aufgetragen. Nicht ein einziges Stück Marktwaare wurde angebracht, sondern jedes Einzelne für den Zweck besonders komponirt und ausgeführt, wodurch eine allgemeine Hebung der Künste und des Kunsthandwerks in Dresden stattfand.“ (Die Bauten in Dresden. Herausgegeben von dem sächs. Ingenieur- und Architektenverein. 1878. S. 361.) Allerdings waren „die Einwirkungen Semper's nach der bezeichneten Richtung“, wie an dieser Stelle unummunden zugestanden wird, „leider nicht nachhaltig. Nach seinem Weggange von Dresden trat im Allgemeinen die Art der Ausführung mit geringen

Ausnahmen in das Niveau der früheren zurück.“ — Das nun Semper im engeren Kreise durch unmittelbare, persönliche Einwirkung durchsetzen konnte, dies suchte er, fern der Heimath, durch Wort und Lehre mittelbar zu erzielen. Dort in der mächtig großen Weltstadt, wo sich nicht sofort, wie in Dresden, ein direkter, lokaler Einfluß herausbilden konnte, lernte er die Wirkung in die Ferne, die im Buche liegt, doppelt schätzen. Vielleicht haben wir seinem Exil die so bedeutende Entwicklung seiner schriftstellerischen Seite mitzuverdanken.

Frühere Publikationen beziehen sich zunächst auf Specialfragen; so unter Anderem die in kunstpädagogischer Hinsicht wichtige Schrift: „Wissenschaft, Industrie und Kunst oder Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls“ (Braunschweig 1852). Aber die nächste Tendenz, die Kunstindustrie oder die Kleinkünste stillistisch zu leiten und zu heben, steigert sich in seinem zusammenschließenden Geiste sofort zu einer höheren Anschauung, welche die weitesten Ausblicke gewährt. Er findet gerade in den technischen Künften, so lange sie in sich formal sicher waren, die ursprünglichen Typen, gleichsam die Wurzelformen für die monumentale Kunst selbst. Aus dieser Auffassung heraus gewinnt er eine neue Basis für die Aesthetik als solche, im Sinne einer empirischen Kunstlehre.

Die Aufgabe, die er sich da stellt, ist folgende: „die bei dem Proceß des Werdens und Entstehens von Kunsterscheinungen hervortretende Gesetzmäßigkeit und Ordnung im Einzelnen aufzusuchen, um aus dem Gefundenen allgemeine Principien als Grundzüge einer Kunstlehre abzuleiten“. Diese Lehre will er aber keineswegs als Handbuch der Kunstpraxis angesehen wissen; „denn sie zeigt nicht das Hervorbringen einer beliebigen Kunstform, sondern deren Entstehen; ihr ist das Kunstwerk das Ergebnis aller bei seinem Werden thätigen Momente“. Obgleich er in der Folge die Anwendung des Darwinismus auf die Kunstanschauung ablehnt, stellt er sich vorläufig doch völlig auf diesen Standpunkt. „Wie die Natur ihre Entwicklungsgeschichte hat, innerhalb welcher die alten Motive bei jeder Neugestaltung wieder durchblicken, ebenso liegen auch der Kunst nur wenige Normalformen und Typen unter, die aus uralter Tradition stammen, in stetem Hervortreten dennoch eine unendliche Mannigfaltigkeit darbieten und gleich jenen Naturtypen ihre Geschichte haben.“

Die so aufgefaßte Kunstlehre ist ihm wesentlich eine Stillehre, nicht reine Aesthetik oder abstrakte Schöneitslehre. Daburch scheidet er sich sehr bestimmt, auch wohl mit einem scharfen Befehle des üblichen Künstlerzrolls, von der speculativen Aesthetik, „für welche der Kunstgenuss nur Verstandesübung, philosophisches Ergötzen sei, das in dem Zurücktragen des Schönen aus der Erscheinungswelt in die Idee, in dem Herauspräpariren des Begriffskerns aus demselben bestehe“. Es ist bezeichnend, daß die letzte epochemachende Leistung auf dem Gebiete der philosophischen Aesthetik, das große Werk von Friedr. Th. Vischer, sich schon auf dem Titel „Wissenschaft des Schönen“ benennt; für Solger war die Aesthetik: philosophische Kunstlehre, für Hegel: Philosophie der schönen Kunst. Dies eben charakterisirt den specifisch künstlerischen Zug in der Denkweise Semper's, daß er auf das concrete Product oder Resultat: den Stil, direct losgeht; auch der alte Baumgarten'sche Name: Aesthetik (ars pulchre cogitandi, scientia cognitionis sensitivae, das „unmittelbar anschauende Denken“ nach Kunohe, bekommt in der Semper'schen Kunstbetrachtung den Sinnengehalt seiner ursprünglichen Bedeutung auf andere Art wieder zurück. Schon in der ersten Schrift Semper's: „Vorläufige

Bemerkungen“ etc., leuchtet uns aus einer kleingedruckten Note unter dem Text, wie ein fallen gelassener Edelstein, die Stelle entgegen: „Darstellung des Schönen soll nie Zweck des Kunstwerkes sein. Schönheit ist eine nothwendige Eigenschaft des Kunstwerkes, wie Ausdehnung die der Körper.“ Das will wohl auch besagen: der Künstler strebe vor allem danach, seine stillistische Pflicht und Schuldigkeit zu erfüllen, dann wird ihm die Schönheit von selbst zufallen.

Was ist nun der Stil? Semper erklärt ihn einfach als „die Uebereinstimmung einer Kunstwerkscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens“. So formulirt er den Begriff in dem Züricher Vortrage von 1869 und nimmt dabei ebenso auf die persönlichen Momente, in denen sich der Charakter des Künstlers ausdrückt, wie auf die technischen, worin sich die Bedingungen des Stoffes kundgeben, in gleicher Weise Bedacht. In dem Hauptwerke begrenzt sich der Stilbegriff mehr nach der letzteren Seite hin, vermöge seiner nächsten Anwendung auf die technischen Künste. Der Stil, als die zu Grunde liegende Geselligkeit der Form, scheint für Semper etwas Unpersönliches zu sein, während er für die Stile, d. h. für die gesonderten Ausdrucksformen der Kunst, die persönliche, freischaffende Betheiligung um so nachdrücklicher geltend macht. Er bekämpft denn auch lebhaft in jenem Vortrage die Ansicht, die doch durch seine eigenen Aufstellungen in dem Hauptwerke hervorgerufen zu sein scheint, „als wären die Baustile gar nicht erfunden worden, sondern hätten sich etwa nach den Gesetzen der natürlichen Züchtung, der Vererbung und Anpassung aus wenigen Urtypen fortentwickelt“. Er reklamiert entschieden als „freie Gebilde des Menschen, der dazu Genie, Willen, Wissen und Macht in Bewegung setzte“. Ihm, dem Architekten, liegt daran, die volle Persönlichkeit seiner Kunstgenossen bis in das tiefste Uralterthum zurück zu vertreten.

Doch, um auf die technischen Künste zurückzukommen, wenn man auf diesem Boden die Entstehung der Kunstsymbole im Allgemeinen und der architektonischen Symbole insbesondere zurückverfolgen will, so ist jedes technische Produkt zu betrachten einmal als Resultat des Zweckes, dem es dient, und dann des Stoffes, der bei der Produktion benutzt wird. Nach den vier Hauptkategorien der ursprünglich angewandten Rohstoffe — des biegsam-zähen Fadens, des biegsamen und erhärtungsfähigen Thons, des in stabförmigen Theilen vorgerichteten Holzes, und des zu festen Systemen zusammenfügbaren Haussteins — wären folgende Hauptbethätigungen des Kunstfleißes zu unterscheiden: die textile Kunst, die Keramik, die Tektonik oder Zimmererei, die Stereotomie oder Maurerei. „Jeder von diesen Abtheilungen der Technik gehört ein gewisses Gebiet im Reiche der Formen eigen an, deren Hervorbringung gleichsam die nächste und ursprünglichste Aufgabe dieser Technik ist.“ Mit der Stereotomie treten die technischen Künste in das Stadium der Monumentalität; aber sie sind lange vorher im Betrieb gewesen und haben ihre formalen Typen bereits durchgebildet, ehe es noch eine monumentale Baukunst gab. Am Webstuhle sieht der Autor alle Kunst beginnen. Vasen und Töpfe als Gegenstände des Todtencults sind ihm die berechneten Zeugnisse vorarchitektonischer Formenintuitus, selbst die typischen Formen des beweglichen Hausrathes gelangten noch seiner Ausführung viel früher zur vollen Ausbildung, ehe die unbewegliche heilige Tempelhütte ihre stillirte Kunstform erhielt. Aber die Grundgesetze des Stils in den technischen Künsten sind identisch mit denjenigen, die in der Architektur walten, nur treten sie an den ersteren in ihrem einfachsten und klarsten

Ausdruck hervor. Der architektonische Stil vereinigt dann wie in einem aufgefammelten Resultat einer höheren, zusammenfassenden Organisation, jene einzelne Stilelemente: das Holzgezimmer steigert sich zur monumentalen Tektitik; die keramischen Werke üben ihren Einfluß aus theils mit fertigen Formen, theils durch Ausnahme gewisser Grundzüge des Stils; handartige Gliederungen, ausgepannate Flächen und Mosaikfußböden erhalten ihre ornamentale Bezeichnung nach textilen Gesetzen. Man könnte jene uralten technischen Kunstbethätigungen, deren Entwicklungsproceß in der Vorzeit verdämmert, ganz wohl im Sinne Semper's als die prähistorische Kunst bezeichnen: so weit man da zurückgeht und an ältesten Kulturstätten nachgräbt, findet man bereits ausgebildete Typen. Erst mit den Monumenten beginnt die datirte Kunstgeschichte, wie andererseits mit dem Epos die verzeichnete Literaturgeschichte, auf ihren weiteren Strecken mit immer mehr Daten und Namen. Im ersten, deutlicheren Frühlicht des historischen Morgens ersehen die Monumentalbauten mit ihrem entwickelten, architektonischen Stil, dann folgen bei ganz heller geschichtlicher Beleuchtung die Arbeitsstunden in den Kunstschulen der Skulptur und Malerei, das herrliche Tagewerk der Herausgestaltung der nationalen Kunstideale.

Semper stellt im ersten Theil seines Werkes, wo er an die Untersuchung des technischen Ursprungs der wichtigsten Grundformen und Symbole der Baukunst geht, diesen Forschungsweg mit jenem der vergleichenden Sprachforschung in analoge Beziehung: „Die Kunst hat ihre besondere Sprache, bestehend in formellen Typen und Symbolen, die sich im Gange der Kulturgeschichte auf das Mannigfachste umbildeten . . . Wie nun die neueste Sprachforschung bemüht ist, die einzelnen Wörter auf ihrem Gange der Umbildung im Laufe der Jahrhunderte rückwärts zu verfolgen und sie auf einen oder mehrere Punkte zurückzuführen, woselbst sie in gemeinsamen Urformen einander begegnen: ebenso läßt sich ein analoges Bestreben auf dem Felde der Kunstforschung rechtfertigen, welche der Entwicklung der Kunstformen aus ihren Keimen und Wurzeln, ihren Uebergängen und Verzweigungen diejenige Aufmerksamkeit widmet, die ihnen ohne Zweifel gebührt.“ Die Analogie mit der Sprachforschung ist jedenfalls richtiger und dem besetzten Hergang in der Entstehung der Kunstformen mehr entsprechend, als die früher gebrauchte naturwissenschaftliche Vergleichung mit der Artentheorie der Entwicklungstheorie. Interessant ist auch an anderem Orte die Wendung, „daß solche Untersuchungen auf dem Felde der Künste zu den wichtigsten Grundsätzen und Normen des neuen Schaffens in letzteren führen können“; der Autor spricht sogar allen Ernstes „von der möglichen Begründung einer Art von Kunst-Topik oder Kunst-Erfindungslehre auf derartige Forschungen über den Ursprung und die Bedeutung der traditionellen Typen“. Die durchaus praktische Absicht seiner theoretischen Erörterungen spitzt sich hier zu einem seltsamen Paradoxon zu; und doch hat er im Grunde nicht Unrecht. Wenn ein und das andere produktive Talent den Proceß vollkommen verstanden hat, nach welchem sich früher die organischen Stilformen herausgebildet haben, dann ist für dasselbe der abgerissene Faden der geistlichen Produktion wieder angeknüpft; jene Forschungen selbst scheinen sich zwar in die fernste Vergangenheit zu verlieren, aber ihr praktisches Resultat sichert der Kunst eine neubelebte Zukunft. Im Verständniß sich zurückwenden heißt, in den Aufgaben des Schaffens fortzuschreiten. —

Die Ausführung des Werkes über den „Stil“ ist bei einer Fülle genialer Anregungen doch ungleich. Jene scharf gezogenen Linien, mit denen in den ersten Kapiteln

der Plan und die Absicht des Ganzen so bestimmt umzeichnet ist, werden weiterhin durch eine Masse gehäuster Details und Einzelausführungen theilweise gedeckt; gewisse größere Partien, wie der ganze geistvoll durchgearbeitete Abschnitt über die Keramik, über die Syntax der tectonischen Typen u. s. f. treten dann wieder in reiner Abrundung hervor. Der Verfasser fand sich bewogen, in diesem Werk eine Reihe von Specialstudien aufzuspeichern, welche wohl (wie der lange Excurs über „das Tapezierwesen der Kiten“ als Exemplification für das Princip der Bekleidung in der Baukunst im ersten Band, oder im zweiten die im Hauptstück von der Steinkonstruktion entleerte Studienmappe über gräco-italische Steintektonik durch alle Tempeiformen von Selinus, Agrigent, Pästum z. hindurch) an sich betrachtet sehr werthvoll sind, aber an solchen Stellen eingefügt, das Buch und seinen Plan belasten und sich als breite monographische Episoden in dasselbe einschließen. Hat man sich jedoch in dem Werke nach und nach orientiren gelernt, dann erweist es sich nebenher auch als ein Schatzhaus reichster Erfahrung und ausgedreiteter archäologischer Gelehrsamkeit, die ein großer künstlerischer Blick durchaus zu beleben und fruchtbar zu machen wußte.

Wir wenden uns von dem Aesthetiker wieder dem Architekten zu, dem wir in seiner weiteren Thätigkeit, wie in seinen Kunstabsichten zu folgen haben.

In Dresden hatte er bei seiner Flucht die Pläne zu dem Museum zurückgelassen, welches nach seinem letzten, für die Ausführung genehmigten Entwurf die vormalig mit einer hohen Mauer versehene Nordseite des Zwingers abschließen sollte. Die Grundsteinlegung erfolgte noch unter seinen Augen am 23. Juli 1847; nach seinem Weggange von Dresden (1849) wurde der Bau unter Leitung des Oberlandsbaumeisters Hänel und des Hofbaumeisters Krüger i. J. 1854 bis auf die innere Einrichtung vollendet — nicht ganz nach der Meinung des Meisters.

Es ist dennoch eine Freude zu sehen, wie das Museum bei aller bedächtigen Präcision seiner Formen mit dem genial-äppigen Jopf des Böppelmann'schen Prachtbaues — so weit wie möglich — zusammenstimmt. Man möchte zunächst glauben, die Kontraste ließen sich für den Eindruck nicht vermitteln. Hier ein edles, geschlossenes Monumentalwerk von geschicklicher Durchführung, dort eine in's Große sich ausbreitende Pavillon- und Gartenarchitektur voll genialen Uebermuths und formenspielender Laune; an dem Bau des modernen Architekten bei allem glänzenden Reichtum des Details eine ruhige architektonische Haltung und durchgehende Harmonie der Linien, am Zwinger dagegen, besonders am Westpavillon „eine Ausgelassenheit der Conception, welche der Regeln des Stiles, wie überhaupt architektonischer Anordnungen laut lachend spottet, ein Komponiren im fortwährenden Fortissimo, das allerdings einen eminent plastischen Charakter zeigt“. Und so auch derselbe Gegenatz in der bühnenischen Ausstattung. Hier ein bedeutungsvoller, ernst bezeichnender Skulptur Schmuck, bis in die Medallions und Zwickelfiguren hinein nach einem streng eingehaltenen Programm durchgeführt, voll symbolischem Bezug auf den Gang der kunstgeschichtlichen Entwicklung; an den Zwingerpavillons höchstens eine Symbolik der Genußsucht und der sichernden Wollust, Köpfe mit lästernem Ausdruck an den Schlusssteinen, Pan- und Satyrhermen unter den Gebälken, mythologische Liebespaare Arm in Arm auf lustigen Postamenten, zwischendurch übervolle Fruchtkörbe und gemischte Bouquets auf den unteren Gesimsen. Verwundert sehen von drüben Siegfried und St. Georg, Raffael und Michelangelo sammt den

tieferrsten Söbullen in den Bogenzwickeln auf das zügellose plastische Gefindel des Zwingerhofes hinüber; dennoch bildet dieser ein bezauberndes Ensemble von unvergleichlicher Wirkung, „das Charakteristikon einer ganz originalen sächsischen Kunst“, wie der Architekt Dr. Richard Steche in seiner vortrefflichen Beschreibung dieses Bauwerks hervorhebt. (Siehe die Baugeschichte Dresden's in dem früher angeführten Sammelwerk: „Die Bauten von Dresden“, S. 79 ff.) Nie ist ein Stück überschwenglich phantasiereicher Architekturmalerei, das uns selbst im Bilde überraschen würde, so fest und zuversichtlich in die gebaute Wirklichkeit übertragen worden, wie eben hier; aber der straffe, gelegmäßige Rhythmus der Grundformen in der Flächen- wie Höhenabspottion mildert verführend die Willkürlichkeiten der Ausstattung. Darin liegt auch der Grund, weshalb Semper beim unmittelbaren Anschluß an diesen Bau in seiner geregelten Formensprache da weiter reden konnte. Der vortretende Mittelbau des Museums, eine zweigeschoßige Triumphbogenarchitektur von edler, römischer Haltung, mit Attika und Statuen darüber, ist gerade in die Aze des gegenüberliegenden Sübportals vom Zwingerhofe gerichtet. Auch dieses baut sich „im Sinne eines römischen Triumphbogens auf, aber in französisch-sächsischer Durchbildung, einem Gemisch von Willkür und Haltung, von Ungezogenheit und Grazie; jede ruhige Masse ist fast vermieden bei diesem aus Säulen, Pilaßtern und Anten zusammengefügtcn, lustigen Gloriettenbau mit seinem flosf-artigen Kronenabßluß“. So bildet er das geistreich-barocke Gegenbild zu den rectificirten, römischen Formen des Semper'schen Portalbaues, und die perspectivische Entfernung mildert die Gegensätze.

Das Museum selbst zeigt in seiner Gesamtspottition das Princip der abgestuften Vorschichtung der Massen. An die durch die Kuppel beleuchtete Rotunde schließen sich die beiden Seiten des langgestreckten, oberwärts erhöhten Hauptbaues an, in welchen sich die großen Bilderräle mit Oberlichtern aneinanderrcichen. Diese Flügel sind durch mäßig vortretende Nischen abgeschlossen, die beiderseits mit den nächsten Lokaltäten des Zwingerbaues in Verbindung stehen. — Die hohe Balustrade, die den Hauptbau ziert, läuft gegen das Viereck an, aus dem sich das Kuppelpolygon erhebt; Gandelaber stehen vermittelnd in den Ecken. An der dem Zwinger zugekehrten Front schiebt sich nun aus der fensterlosen Hauptmasse ein langer, zweigeschoßiger Korridorbau hervor: über dem hallenartigen, energisch dosirten Erdgeschoß die schön wirkende Fensterarkaden- und Halbsäulenarchitektur, eine geistvoll benützte Anleihe von der Bibliothek Sanfovino's. Und abermals tritt aus der Mitte dieses Langbaues, wirksam vorgeschoben, die mittlere Portalanlage mit ihrem triumphalen Prachtmotiv — und die Attika über denselben verbindet sich wieder nach hinten, die Fenstergeschoße und ihre Balustraben überragend, mit dem höheren Kranzgesims des Hauptbaues. Es werden sich wenig Bauwerte finden, an denen die Austheilung der Glieder des architektonischen Organismus und ebenso ihre Rückleitung in die einheitliche Wirkung des Ganzen so deutlich und schön ausgedrückt wäre, wie eben an der Südseite des Dresdener Museums. Doch auch die andere Façade gegen den Theaterplatz hat ihren eigenartigen Reiz. Hier ist der Bau in einfacherem Zusammenhang durchgeführt und zugleich in allen Motiven, auch in der Aufsicht, mit sinnreicher Nuancirung verändert. Die Bogenfenster in den Eckrisalitcn haben die schmucke Zugabe der Tabernakelbildung mit canellirten Piersäulen, mit Zwickelfiguren und Giebeln erhalten; nun läßt der Architekt an der Nordseite solche gegiebelte, reich gezierte Bogenfenster mit ungegiebelten in alternirender

Reihe wechseln, substituirt für die Säulen, der ruhigeren Flächenwirkung wegen, ornamentirte Pilaster, bindet durchgängig die Architravlinien über den Fensterbogen, und erzielt durch diese Anordnung einen eigenthümlich pikanten, rhythmischen Effect. In richtiger Symbolisirung sind auch die offenen Formen, das Arkadenmotiv der Fenster gegen die Innenseite des Zwingerhofes gestellt, während das mehr geschlossene Fenstersystem an die Straßenseite gelegt wurde. Dadurch kennzeichnet sich dieser Kunstpalaß nach innen als Prachthalle, nach außen als monumentales Haus.

Im Jahre 1853 folgte Semper dem Rufe an das neuerrichtete, eidgenössische Polytechnikum in Zürich. Hier wirkte er wieder, auf Jahre hinaus mit stärkster Anregung auf einen weiten Kreis von Bauhäkern, die von Nah und Fern seinem Lehrstuhle zuströmten — aber zugleich als praktischer Architekt, obgleich nur einem mäßigen Theil seiner zahlreichen Entwürfe die Günstigste Ausführung zu Theil wurde. Diese Republik mit der cantonalen Kleinregierung und dem stets ausgeschlagenen Contobuch ist kein Boden, aus dem Monumentalbauten wachsen. Mit künstlerischem Schmerz nahm Semper wahr, wie in Deutschland bald an dieser, bald an jener Stätte ein Bautrieb mit bedeutenderen Intentionen sich ausstalt, während er mit seinen großen Gaben sich auf kleine, eingeschränkte Zwecke verwies. Doch auch hierin zeigte er das Merkmal echter Genialität, daß er selbst die beschränkte Aufgabe im großen Sinne faßte. Aber inzwischen hatte sich auch seine architektonische Anschauung ausgedehnet, trotz der engen Verhältnisse. Mit dem Dresdener Museum, „einem ohne ihn großgewordenen und seiner Art erwachsenen Kinde“, wie er sich einmal in einer kritischen Mittheilung ausdrückt, schließt der frühere Abschnitt in seinem Kunststreben ab. Bis dahin blieb er der schmuckreich-feinen Renaissance der besten Zeit getreu, und neben der edlen Disposition war ihm an der exakten Reinheit und formal schönen Durchbildung der Einzelformen gar sehr gelegen. Nun macht er — einige Rückblicke nach der ruhigeren Schönheit ausgenommen — den Proceß der volleren Formenbehandlung der späteren Renaissance als ein individuelles künstlerisches Erlebnis durch. Er entsagt so manchem gefälligen Detail, z. B. der Canellirung der Fenster Säulen und anderem Hierwerk, kräftigt aber die Hauptformen, steigert ihre Geltung durch Verküpfungen und Vossirung — kurz, er geht in dem Formenausdruck jener Epoche um etwa ein halbes Jahrhundert weiter und reinigt ihn von seinen barocken Elementen, um seinen großen Gehalt allein zu benutzen.

Eine geniale Darlegung dieser Principien finden wir zunächst an dem Mittelbau des Züricher Polytechnikums. Ueber der Terrassenanlage an einer steil abfallenden Hügelböschung wächst dieser Bau um so imponirender empor und macht sich in seiner vollen männlichen Energie geltend. Das hohe Erdgeschos hat acht in berbe Nischen gefeldete, stark vortretende Pilaster von rhythmisch wechselnder Zwischenweite; drei große Portalbögen öffnen sich zwischen denselben und vier Fenster sind in ihre näher zusammentretenden Stellungen eingeschoben. An fühner Derbheit der Vossirung und großer Disposition vergleicht sich dieses Quartier den Sanmichelischen Festungsthoren, wie Friedrich Pecht (Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts; erste Reihe, 1877) gelegentlich sehr richtig bemerkt. Ueber dieser dreithelligen Portalarchitektur, hinter einer Brüstung zurücktretend, baut sich, durch ein Mezzania vermittelt, das festlich-repräsentative Obergeschos auf, welches die Aula einschließt. Der Charakter einer ersten

Festhalle spricht sich auch äußerlich höchst bezeichnend aus. Das Rezangengeschloß hat die Bedeutung eines Sodelbaues, von dem die prächtige Rundbogenarchitektur stolz und schön empormwächst. Korinthische Säulen entsprechen da den unteren Rustikapilastern, die hohen und weiten Fensterarkaden den Portalebogen, und Nischen den Parterrefenstern. An der hohen Attikabrüstung über dem ganzen Bau hallen alle Verkröpfungen der Hauptgliederung aus. Wenn wir eintreten, überrascht uns das köstliche Vestibule. In das nüchterne Zürich glänzt da ganz unerwartet das stolze Genua herein. Alles ist trefflich proportionirt: der in der Mitte über mehrere Stufen ansteigenden Treppe entspricht die Höhe der Sodelbrüstungen, die den zweiten Plan so schön erhöhen; von Säulen der einfachen toskanischen Ordnung, mit eigenen Gebälkstücken darüber, schwingen sich Bogen und Stiehlappen empor; eine der schönsten architektonischen Perspektiven leitet den Blick nach dem Hintergrunde. Von dem mittleren Stufenaufgang gehen dann die Treppnarne rechts und links in sanfter Ansteigung hinaus. Später hat diese Vorhalle in den Vestibulen des neuen Hoftheaters zu Dresden, nur theatralisch reicher und mit gekoppelten ionischen Säulen, eine reizend veränderte Wiederholung erfahren.

Um die Charakteristik Semper's als Architekten zu vervollständigen, wollen wir jedoch nicht bei der gesonderten Betrachtung seiner Hauptbauten stehen bleiben, sondern auch gewisse durchgreifende Merkmale seiner Formengebung hervorheben.

Vor allem seine Behandlung der Rustika. Kein neuerer Architekt hat diese echte Stein-Idee, dies Kraftmotiv, aus dem sich eine so wirksame Steigerung des Baues vom elementar Terben in's Mannigfache und Prächtige nach aufwärts ergibt, mit gleicher Gründlichkeit durchdacht und ebenso vielseitigem Verständniß angewendet. Schon in seinen früheren Bauten nähert er sich diesem Motiv, anfangs wohl mit einiger Zurückhaltung. Am Palais Oppenheim in Dresden ist das Quaderwerk des Hochparterre mit dem dorischen Fries darüber noch glatt und sehr sauber, beinahe akademisch gehalten: an dem viel späteren Stadthaus von Winterthur dagegen hat das niedrigere rusticirte Erdgeschloß entschieden die Bedeutung eines energisch konstruirten Sodelgeschosses oder Stylobats, der den ganzen oberen Bau imponirend emporhebt. Die gediegenste Durchbildung des Semper'schen Vossagenwerkes, die volle klassische Wirkung desselben, sowohl in der breiten Hinlagerung, als in der lebendigen Bewegung der Fugenlinien über den Bogen, tritt uns allerdings in dem Parterre des Dresdener Museums entgegen, das bei allem herben Masseneffekt doch eben so viel stramme Schönheit, Eurythmie und gemessene Haltung zeigt, und mit der feinen und reichen Gliederung des oberen Prachtgeschosses bestens harmonirt. An dieser eigenen vollendeten Rustikastudie scheint sich auch bei Semper der ästhetische Begriff jenes stereotomischen Formenprinzips völlig geklärt zu haben. Mit Zug und Recht bringt er in dem vorzüglichen Kapitel über das Quaderwerk im zweiten Bande des „Stil“ (Neuntes Hauptstück, § 162) als Lehrbeispiel der Illustration neben dem cyclopischen Steinwerk vom Palazzo Pitti seine eigenen Vossagen vom Dresdener Museum. Alles, was er an diesem Orte über den Kanon der Quaderstruktur und die Rhythmik ihrer Zusammenordnung sagt, drückt nur das eigene Bewußtsein der Gesetzmäßigkeit aus, mit dem er selbst bei der künstlerischen Lösung des Rustikaproblems vorging.

Er behandelt wohl die Vossagen in seinen späteren Bauten wieder in anderen Formen, wenn auch mit gleicher gesetzlicher Empfindung. Wie Semper überhaupt in

seiner künstlerischen Thätigkeit eine Scheu vor Wiederholungen hat, so variiert er auch dieses Motiv nach den verschiedenen Möglichkeiten des formalen Ausdrucks. Eine besonders eigene Spielart desselben bringt er in der Miniatur-Ausföhrung am Erdgeschoh des Wohn- und Waarenhauses des Kaufmanns Hierz in Zürich: die Steine so klein als möglich, aber dabel doch mit energisch gekörnter Fläche der Spiegel, zwischendurch die Fugen schneidig hingezogen. An dem mächtigen Portalgeschoh vom Mittelbau des Züricher Polytechnikums und so weiter fort bis zu den Vossagenparterres der Wiener Hofmuseen folgt er bereits der späteren Praxis der Hochrenaissance, die nicht blos Pfeilermassen und Flächen, sondern auch tectonische Gliederungen, Wandsäulen und Pilaster mit derber Rustica übersteinerte. Er thut diesen weiteren Schritt auch wieder mit sehr bestimmter, künstlerischer Einsicht. So ist an jenen Wiener Museumsbauten von Semper und Hasenauer mit ihrer vornehmen, ornamentalen und plastischen Ausstattung das Verhältniß des rauhen, aber selbst auch gegliederten Strukturbauwes im Parterre gegen die reiche, doch in den volleren Formen zugleich kräftig wirkende Pracht der oberen Geschosse auf das Glücklichste gegen einander abgewogen.

In seiner späteren Epoche wurde für Semper allerdings die Anwendung der Boffnungen so sehr Princip und Gewohnheit, daß er sie auch an dem neuen königl. Hoftheater in Dresden in so strotzender Kräftigkeit anwandte, wie sie fast mit der festlich-heitern Bestimmung eines solchen Bauwes nicht ganz im Einklange steht. Wie erwarten da, daß die Säule zwischen Arkaden in ihrer schlanken Anmuth das erste Wort habe, und nicht das Mauerwerk in seiner rauheren Formensprache sich so breit vernehmbar mache. An dem großen Segmentbau der Foyers hielt er die gekuppelten Pilaster des Erdgeschohes, sowie die Bogen der Thür- und Fensterarkaden durchaus in Rustica und brachte sie ebenso durch beide Geschosse an den Seitenflügeln mit den Untersfahrten zur Anwendung. Er geht dann freilich in dem Arkadengeschoh des oberen Foyers in eine um so größere Pracht über, um das Gleichgewicht des Glänzenden gegen das mächtig Derbe gleichsam mit gesteigertem Formenaufwand wieder zu gewinnen. Die über beide Stockwerke hinausragende Credra — mit der hohen Halbkreisnische im oberen Geschoh und deren brillanter Dekoration in Stucco lustro, plastischen Füllungen und Malereien — sagt dann all diesen Reichtum in der Mitte zu einem potenzierten Prachtmotiv zusammen, welches die Wirkung der ganzen Theaterfacade in glänzender Weise concentriert und emporgipfelt. —

Doch steigen wir mit dem Architekten auch auf das Gerüst, zu den höheren Geschossen seiner Bauten hinaus. In der Behandlung der Fenster geht er direkt auf die schmuckreichen, statlichen Formen los. Einmal wäre dies das Fenster Raffael's oder Francesco's da San Gallo an dem Palazzo Pandolfini in Florenz, mit architravirter Einfassung, mit Säulchen und Siebelsverdachungen. Semper bildet diese schöne Form schon vom Palais Oppenheim an mit reinsten Stilempfindung aus, um sie dann bei möglichst weit gehaltener Fensteröffnung wiederholt anzuwenden. Daneben macht sich in größern Monumentalbauten das noch mehr repräsentative Bogenfenster Sanmicheli's und Sanjovino's geltend, das aber bei Semper in der weiten Spannung des Bogens und der stramm bezeichneten Archivolte sich eher der energischen Formenhaltung des ersteren, als der prunkhaft dekorativen Weise des letzteren annähert. Den schönen Gedanken der Säulen unter den Fensterbogen eignet er sich von Sanjovino an, aber er kräftigt das Motiv durch schärfere Bestimmtheit der Formen, so daß es bei aller

Eleganz ernstler, wir möchten sagen, konstruktiver wirkt. Ebenso weiß er die Palladianische Anordnung der Hallen um die Basilica von Vicenza in ihrem imponirenden Eindruck sehr wohl zu schätzen. Selbst in dem Privatbau des Kaufmanns Fierz klingt dieses Motiv in der Fensterbildung der Seitentheile so herein, wie die angeschlagenen ersten Takte einer Melodie. Bei monumentalen Fassaden höchsten Ranges, wie an den Ruinen Wien's, kommt jener architektonische Gedanke in dem Wechsel der Fensterarkivolten mit dem geraden Gebälk, das an den Wänden und hinter den mächtigen Hochsäulen hinweggeht, zur gesteigerten Wirkung.

Zu den formalen Principien Semper's gehört auch dieses, die Facaden und wo möglich den ganzen Bau durch Horizontallinien in verschiedener Folge zu umgürten und zusammenzufassen, bald mit stärkerer, bald mit feinerer Betonung dieser umlaufenden Bänder. Besonders bezeichnend für die Durchführung dieses Princip's ist das schon vorübergehend erwähnte Stadthaus in Winterthur, ein Lieblingsbau Semper's, vor dem wir noch einen Augenblick stehen bleiben müssen. Die Anordnung ist ebenso einfach wie überraschend-originell und der Eindruck edelster Monumentalität unter fast ländlich bescheidenen Bedingungen erreicht. Ueber dem bossirten Sockelparterre, dem monumentalen Rosament der Facade, erhebt sich zwischen zwei Flügelbauten der hochgegiebelte Mittelbau mit vier säuligem Prostylos, gleich einem tuskisch-römischen Tempel von schlanker Kraft der Verhältnisse. Statt der Tempelstufen fährt eine herrlich entworfene zweiarmlige Freitreppe zu demselben empor, die dann in der Mitte noch einmal sehr schön gegen die Vorchalle ansteigt. Auf den ersten Blick sieht der Bau so antikisirend aus wie möglich, als ob der Architekt die Curie eines altitalischen Municipiums direkt nach Winterthur verschickt hätte; und doch ist die ganze Composition auch ebenso renaissancegemäß und palladianisch. Ich komme auf die horizontalen Bindungen zurück, deren oben gedacht wurde. Die Flügelbauten haben nach vorn je ein Fenster im ersten Geschoß mit seiner Tabernakelbildung und einem mit dem Giebel derselben unmittelbar verbundenen, einfachen Oberfenster. Beiderseits sind die Fronten dieser Flügel durch je zwei dorische Pilaster mit drei Triglyphen darüber eingefast; zwischen durch unterbricht das Oberfenster mit echter Renaissancefreiheit dieses Gebälk. Es ist nun von formaler Bedeutung, wie Semper an dieser dreitheiligen Facade das scheinbar isolirte, die weit an den Flügeln auseinandergestellten Fenster, gerade wieder zur einheitlichen, architektonischen Bindung zu benutzen wußte. Von den Sockeln der Fenster-säulchen, von den Gesimsen unter den Fenster-Frontons gehen die fortliniirten Gesimsbänder hinter den Pilastern weg bis an die Chambrante des Portals im Mittelbau, und ebenso laufen auch die stärker betonten Linien, welche der Hängeplatte und dem Kranzgesims der Seitentheile entsprechen, über die Oberwand der Cella des Hauptbaues hin. Verbindungen dieser Art kommen wohl in der Renaissance schon vor, doch hier sind sie mit einer ganz eminenten Deutlichkeit und Konsequenz durchgeführt.

Wir haben nun genug des Einzelnen aufgesammelt, daß wir allgemach das Charakterbild des Meisters in den Hauptzügen zusammenfassen können.

Wohl nicht ohne ein schweres Aufathmen nach der hellenischen Begeisterung früherer Jahre kam Semper zu der richtigen Einsicht, daß wir modernen Menschen nicht den Anspruch erheben dürfen, in Sachen des Stils es sogar besser haben zu wollen, als die Menschen der Renaissance. Wir müssen uns denn auch mit einem abgeleiteten

Stil zuftiedengeben, da ein organischer, wie der griechische und gotthische, wenn man die gewachsene Geſetzlichkeit ſeiner Formen nicht wieder beorganifirt, ſchwerlich der Hauptſtil unſerer Zeit für die Löſung ihrer ſo verſchiedenen Bauaufgaben ſein und bleiben kann. Jakob Burckhardt iſt mit Erfolg der äſthetiſchen Principienreiterei entgegengetreten, „die auf dem Gebiet der Baukunſt nur in dem ſtreng Organischen die Schönheit anzuerkennen vermag“; die durchdachte Konſequenz der Anordnung, dazu der hohe Reiz des Individuellen in der architektoniſchen Erfindung erzeugt bei abgeleiteten Formen wieder eine eigenartige Wirkung baulicher Schönheit, und der Stil wird dann perſönliches Verdienſt und Merkmal des hervorragenden Meiſters.

Wir haben gleich anfangs vernommen, wie Semper kurz vor ſeinem Ausſcheiden aus der Züricher Stellung ſein römiſches Programm ausſprach; aber auch dies zuletzt im Sinn der fortgeſchrittenen Renaissance, als letztere auf ihrem Wege die römiſche Baugesetzlichkeit und das große Räthſel der freien architektoniſchen Beherrſchung der Räume erkennen lernte. Er ſtellt ſich hierin in die Nähe Palladio's, der ja ein ganzer Quirite ſeiner Baugesinnung nach war. Niemand wie er hatte damals das römiſche Vorbild ſo beſtimmt vor Augen. Keiner wußte es aber auch ſo genau, mit welcher Beweglichkeit dieſe Formen und Verhältniſſe durch die erfinderiſche Kraft des Architekten für die Bedürfniſſe einer anderen Zeit ſich umſtellen laſſen. Auch eine uneingeſtandene künſtleriſche Weltlichkeit, ein kleines Biſchen architektoniſches Heidenthum ſteckt in ihm. Er möchte die Kirche in ſeiner experimentirenden Façadenbildung zu einem antiken Tempel machen, ſtellt aber jactiſch in der Villa ſein Tempelideal her (man erinnere ſich der Rotonda bei Vicenza). In all' dieſem zeigt ſich Semper jenem vornehmen Meiſter verwandt, obgleich die Formenfreude ſeines Auges nach einer reicheren Erſcheinung hinſtrebt; er iſt kein ſolcher Später im Detailſchmuck, wie der große Vicentiner.

Auch der architektoniſche Idealismus Semper's folgt ihm auf ähnlichen Wegen: am Teatro Olimpico vorüber, wie durch den römiſchen Triumphbogen am Fuße des Monte Verico. Das ſchönſte Haus von Palladio, der Palazzo Chiericati, iſt jezt das Muſeo civico geworden und es paßt für dieſe Beſtimmung beſſer, als für den Alltagszweck der Wohnbarkeit. Muſeen und Theater, dieſe heiteren, weltlichen Tempel des modernen Dajeins für den Cultus der Kunſt wie für den Schaugenuß — ſie waren auch von Anbeginn die Hauptprobleme für die architektoniſche Schöpferkraft Semper's und ſollten es bis zuletzt bleiben. Hierin ſchließt ſich der Kreis ſeines Schaffens wie ſeiner Impulſe zwiſchen Dresden und Wien ab; mittendurch ſteht in der Schweiz, dem Lande der praktiſchen Zwecke, jener monumentale Schulbau, das Polytechnikum von Zürich. Beim Kirchenbau ſehen wir den Mann von groß angelegter, weltlich-menſchlicher Geſinnung weiter gar nicht engagirt; ſo kam auch das ſchöne Projekt einer kleinen proteſtantiſchen Kirche für Winterthur, „eines bramanteſten Rundbaues mit Flachkuppel von unvergleichlich ernſter Anmuth“, nicht zur Ausführung. Es war übrigens ein Glück für ihn und die Sache ſelbſt, daß jene für ſeine Anlage ſpeciſiſchen Aufgaben wiederholt an ihn herantraten. Da weitet ſich ſeine architektoniſche Erfindung aus und entwickelt einen wahrhaft caſariſchen Pomp, der aber gleichwohl ein Reichthum höherer Ordnung, kein Gepränge im gewöhnlichen Sinne iſt; in dieſem ganzen vornehm ſtilifirten Prachtapparat von Säulen, Niſchen, Statuen, Candelabern, Balustraden, Attiken und Quadrigen zeigt ſich ſo recht der fürſtliche Haushalt, in welchem ſein künſtleriſcher Genius daheim iſt.

Es wäre von besonderem Interesse, wenn es die Grenzen dieser Lebensfizzi ge-
 flatteten, unjeren Meister speciell als Theater-Architekten näher in's Auge zu fassen.
 Hier gerade ordnet er seine Renaissanceformen am deutlichsten nach einem antiken
 Akord, in den selbst ein griechischer Ton mit hineinklingt. Indem er den Zuschauer-
 raum auch nach außen hin als Halbrund oder Segmentbau bezeichnet, nimmt er schon
 damit ein antikes Princip in die Theateranlage auf; aber auch die Giebelformen, die
 bekrönenden Zierden, das ganze Programm des plastischen Schmuckes scheinen darauf
 hinzudeuten, daß die Stätte der dramatischen Kunst nicht nur literarisch, auch archi-
 tektonisch mit dem klassischen Alterthum in geistigem Zusammenhang zu verbleiben habe.
 Sein zwecklich-formales Princip über den Theaterbau spricht er schon in der Schrift
 über sein erstes Dresdener Theater aus. In der Behandlung der Grundformen und
 Massen habe er mit Konsequenz den Grundsatz verfolgt, „die äußere Erscheinung des
 Gebäudes durchaus von dessen nothwendiger, innerer Gliederung abhängig zu halten,
 und jede Masse oder Einschächtlung zu vermeiden — weil dadurch wohl gewisse Un-
 schönheiten der Erscheinung hätten umgangen werden können, jedoch nur auf Kosten
 des Charakteristischen derselben, welches in seinen Augen ein nicht zu rechtfertigendes
 Opfer gewesen wäre“. Später bezeichnet er in dem Außenbau seiner Theater nicht nur
 das Ganze, sondern auch die Haupttheile nach ihrer gesonderten zwecklichen Bestimmung,
 so daß sich hieraus eine Art von abgestuftem Gruppierungsbau ergibt. Der gesteigerte
 Luxus der modernen Scenirungskunst erfordert für seinen Apparat einen möglichst
 hohen und geräumigen Schnitrboden; demgemäß scheidet Semper weiterhin das höhere
 Bühnenhaus von dem Zuschauerhaus und giebt ersterem ein selbständiges Giebeldach.
 Diese Anordnung hatte zunächst das Projekt des Festtheaters für München, dessen
 Ausführung ihm vereitelt wurde. Ich kenne diesen Entwurf nicht; Friedr. Pecht rühmt
 ihn schon wegen der glücklichen Benützung der Lage auf einem Hügel über einem wohl-
 komponirten Treppenaufbau als die bedeutendste Theateranlage Semper's und über-
 haupt als eine seiner schönsten architektonischen Ideen.

Dem Münchener Entwurf soll auch jener zu dem neuen Dresdener Theater in
 glücklicher Weise sich nähern, zu dessen Ausführung Semper — nicht ohne eine fast
 demonstrative Kundgebung der öffentlichen Meinung für „den ersten deutschen Bau-
 meister der Gegenwart“ — unter dem 8. Februar 1870 von der sächsischen Regierung
 nach Dresden berufen wurde. So leuchtete ihm der grelle Brandschein seines ersten
 Theaters auf dem Rückweg nach der lang nicht betretenen früheren Stätte seiner Wir-
 ksamkeit. Herrm. Aug. Richter (Die Bauten von Dresden, S. 330) hebt in einer wohl-
 verstandenen Beschreibung „die Wahrheit des baulichen Organismus hervor, die in der
 äußeren Gestaltung des Baues zum vollen Ausdruck gelangt“. Von den Seitenflügeln
 der Treppenhäuser und dem glänzenden vorderen Segmentbau steigt das Haus terrassen-
 förmig zu dem Oberbau des Zuschauertraums und dann zu dem dahinter hochauf-
 ragenden Giebeldach der Bühne empor. Die größte Pracht entwickelt der Vorderbau
 der Jokers mit der Eradra in der Mitte und der bekrönenden Pantherquadriga des
 Dionysos auf hohem Postament; viel schlichtere Formen zeigt schon das hinter den
 Arkaden aufsteigende Zuschauerhaus, und die ganz einfache Architektur des Giebelbaues
 entspricht vollends nur den Konstruktionsformen. Die Konsequenz des Grundjages, den
 Theaterbau völlig auszugliedern, die Bestimmung und den Dienst der Innenträume in
 der Außenform scharf geschieden zu charakterisiren, ist hier mit allem Aufwand archi-

tektonischen Scharfsinnes durchgeführt — doch zugleich mit einiger Einbuße der ruhig geschlossenen Harmonie, durch die der erste Bau bei gemäßigterer Anwendung dieses Princips so bezaubernd wirkte.

In den letzten neun Jahren seines Lebens greift Semper mit noch ungebrauchter künstlerischer Kraft in die große Bauhätigkeit Wiens ein — schaffend, berichtigend, die entscheidenden geschäftsmäßigen Formen und Verhältnisse in den Entwürfen sicherstellend. Ueber den Gerüsten am Burgring verglüht der volle Abendshimmer dieses bedeutenden Daseins. Gerade der Kaiserantheil an den Monumentalbauten der Ringstraße, der Entwurf zum Ausbau der Burg, die beiden Hofmuseen und das neue Burgtheater wurden ihm im Verein mit einem für die Hochrenaissance glänzend begabten Architekten, Carl von Hasebauer, zu gemeinsamer Ausführung übergeben. Ich weiß nicht genau, wie sich der Antheil Beider an diesen mächtigen Unternehmungen scheidet, — aber ohne nach dem Haar dieser Grenze vorläufig zu spähen, können wir uns des Resultates rein erfreuen, wie es an den ihrer Vollendung sich nähernden Museen jezt bereits zu Tage tritt. Und dazu noch die Fülle der sinnreich angeordneten plastischen Ausstattung, durch welche sich diese Zwillingsbauten schon nach außen hin als Festempel der Kunst und Wissenschaft, als collective, monumentale Verherrlichung der großen Gestalten auf beiden Gebieten kennzeichnen! Die in feinere Aussicht gestellte Verbindung der Museen mit dem projektierten Ausbau der Hofburg ist vielleicht der imposanteste Baugedanke der Gegenwart. Die Flügel des äußeren Burghofes bis gegen die Ringstraße hin sich erstreckend — dreibogige Triumphthore, unter denen sich der auf- und niederwogende Verkehr bewegt, als majestätische Ueberbrückung zu den Museen — dazu das aus dem Grün des Gartenparterres hervortretende Dreieck der großen, auf einander bezogenen Monumente, drüben die beiden Reiterstandbilder, hüten das Denkmal der Kaiserin Maria Theresia: dies kann dereinst ein architektonisch-plastisches Gesamtbild geben, das sich an Höhe des Eindrucks mit jenem der alten Kaiserforen ganz gut vergleichen lassen wird. Semper und sein Wiener Kollege bedachten sehr wohl, daß man gerade an dieser Stelle den Localcharakter der Renaissance Wiens, wenn auch mit freiestem Anschluß, berücksichtigen müsse: wie in Dresden mit Pöppelmann und Chiaveri abzurechnen war, so hier mit Fischer von Erlach. Es war daher völlig in der Ordnung, den Ausbau des prächtig gedachten Portalhemicypels gegen den Michaelsplatz hin in nächsten Vorschlag zu dringen; von da wird sich der Eindruck der Formen und Massen bis zum Austritt gegen den Burgring hin in richtigem Grade steigern und mit Beseitigung oder Veränderung störender Zwischenglieder ein Residenzbau von einziger Wirkung entstehen.

Auch das neue Burgtheater, obgleich außerhalb dieses Zusammenhanges gestellt, hat eine verwandte Formenbehandlung. Nach außen zeigt es wohl auch den Segmentbau mit den beiden geraden Flügelbauten und dahinter das mäßiger erhöhte Bühnenhaus. Dann ist aber die Wirkung der Curve nach vorn durch einen geradlinigen Abschluß gedämpft und beruhigt, und die ganze Haltung der Formen nähert sich jener späteren Palastrenaissance, wie sie zugleich der architektonischen Repräsentation eines kaiserlichen Hofgebäudes entspricht. Eine Pilasterordnung, kräftig und schon etwas in's Schwere durchgebildet, geht durch beide Geschosse hinauf, in denen das Motiv vom capitolinischen Museum und dem Conservatorenpalast in geistreich-freier Weise umgebildet erscheint.

Im Totaleindruck spricht sich eine ernste Harmonie, fast möchte ich sagen, eine hoffähige Würde und Gemessenheit aus. —

Mit der Wiener Thätigkeit wären wir Semper bis an die Grenzmarke seines Schaffens gefolgt; in Rom lief der Faden seines Lebens ab. Aber die großen Kunst- anregungen Semper's werden fortbauern und ebenso der vorbildliche Einfluß dessen, was er als schaffender Künstler in's Welt gesetzt. Ein so erfülltes Dasein wirkt auch über eine lange Lebensdauer hinaus und tritt in die Reihe der Unsterblichen. — Sein Lebensgang verlief wie eine Shakespeare'sche Historie, ohne „Einheit des Ortes“, mit häufiger Veränderung der Scene. Aber dies gehörte mit zur Realisirung seiner Lebens- idee, wie einmal in einem anregenden Gespräch über Semper der Herausgeber dieser Zeitschrift mir gegenüber bemerkte. Ob als Flüchtling umherirrend, ob mit allen Amts- ehren in die Ferne berufen, war er gleichsam durch die ganze Anlage seines Wesens für den Ortswechsel in der Wirksamkeit prädestinirt. Künstler mit scharf abgegrenzter Tendenz, mit einem Programm, das sie in aller Ruhe und mit unbeirrtem Kunstglauben ausbilden, sind schon ihrer Richtung nach stabil und halten sich zumeist an denselben Ort; die genialen An- und Aufreger dagegen, in denen die Triebkraft der Kunst wieder lebendig wird, deren Aufgabe und Bedürfniß es ist, Impulse zu geben, Meinungen zu bestreiten, Ueber- zeugungen durchzukämpfen, fruchtbare Keime auszustreuen — diese müssen heraus- und herumkommen und neue Furthen suchen für neue Ausfaat. Semper war ein künstlerischer Charakter dieses Stils und wußte es jedem Orte, wohin ihn Wahl oder Geschick drachte, gleichsam abzusehen, welcher Theil seiner weiten Aufgabe hier zunächst zu lösen und zu erledigen sei. So hat sein Leben und Wirken auch in der Breite der Welt die deutlichsten Eindrücke zurückgelassen, und die Spur seiner Erdentage wird an keiner Stätte jemals unkenntlich werden, wo er länger oder kürzer verweilte und wirkte.

Josef Bayer.

San Giorgio dei Genovesi zu Palermo.

Von Josef Durm.

Mit Abbildungen.

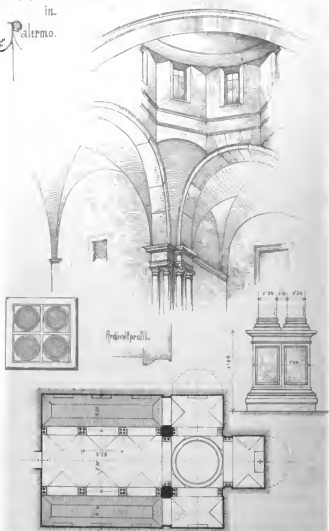


äußerlich einfach und unscheinbar, steht in der Nähe des Hafens von Palermo, in nicht sehr breiter Straße, theilweise eingebaut, eine kleine, unter dem Namen S. Luca gegründete Bruderschaftskirche. Die Stiftung der Bruderschaft fällt in das Jahr 1424. Die Genuesen verlangten und erhielten die Kirche 1576 zum Eigenthum und weihten sie ihrem Schutz- patron, dem hl. Georg. An der nach Sonnenuntergang schauenden Giebelfaçade steht über dem Haupteingange die Jahreszahl 1591, wohl das Jahr der Vollenbung des Baues. Die Genuesen dürften also die Fertigsteller und wohl auch Veranlasser des heute zu schauenden Innenbaues gewesen sein. Ob ein sicilianischer Baumeister im Auftrage oder ein Genuese das Architekturwerk geschaffen, — diese Frage muß ich leider unbeantwortet lassen. Den Namen des Baumeisters konnte ich nicht in Erfahrung bringen.

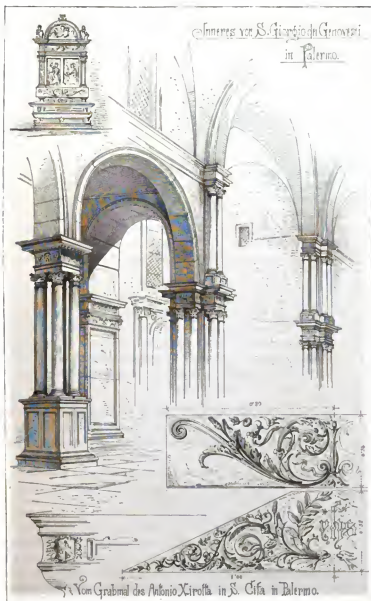
S. Giorgio di Genova.

in.

Palermo.



Josef Duran 1873
Zürich.



Der Grundplan zeigt eine dreischiffige Anlage mit Querschiff und einen gerade abgegeschlossenen Chor. Mittelschiff, Querschiff und Chor, gleich hoch durchgeführt, mit Tonnengewölben und einschneidenden Stieckappen überspannt, bilden im Plan ein lateinisches Kreuz. Ueber der Kreuzung der Tonnen erhebt sich auf höherer, von Fenster durchbrochener, achtseltiger Trommel ein kreisrundes geschlossenes Kuppelgewölbe. Die bis zum Querschiff reichenden Seitenschiffe sind mittelst Muldengewölben mit vertieften Spiegeln überdeckt. Eine reizvolle Bildung zeigen die die Mittelschiffmauern tragenden Freistützen. Auf gemeinsamem, reichgegliedertem Postamente stehen vier schlankt Säulen corinthischer Ordnung zusammengeluppelt, mit gemeinsamem Architrave, Fries und Gesims überdeckt. Von diesen spannen sich beinahe ein Meter hoch gestützte Rundbögen mit über denselben hinlaufenden Gesimsen; diese sind zugleich Kämpfergesimse der sich von hier entwickelnden Mittelschifftonne. Postamente, Säulen und Gesimse sind fein geföhlt in den Profilirungen und technisch vollendet aus weißem polirtem Marmor hergestellt. Die ebenfalls gut gegliederten Archivolten sind in gelblichem Palermitaner Kalkstein ausgeführt, Wände und Gewölbe wohl aus dem gleichen Materiale, mit Puß überzogen und weiß getüncht. Es bleibt für die Gesamtwirkung zu beklagen, daß die Dekoration der übrigen Bautheile nicht gleichen Schritt gehalten mit dem prächtig angelegten Motive der Kuppelsäulen. Unübertrefflich reizvoll müßte bei diesem Bauwerke ein gleichmäßiges Zusammenstimmen aller Bautheile mit bereichernder Zuziehung von Malerei und Plastik gewesen sein.

Die zweigeschossige Anordnung der Kuppelsäulen mit ihren Gebälken an den beiden Vierungspfählern verleiht den emporstrebenden kräftigen Kuppelstützen zwar das Gepräge hohen Reichthums, läßt dagegen diese Kraft im Ausdrude beanspruchenden Theile schwächlich und gedrehtlich erscheinen. Etwas trocken, aber immerhin interessant ist die Lösung und Gestaltung des Ueberganges vom Viereck in's Achteck bei dem Kuppeltambour und die des Achtecks in die volle Kreisform der Kuppel. Die Dekoration, wenn solche zur Ausführung gekommen wäre, dürfte auch hier manche Härten gemildert haben. Als weniger vollendet muß die erwähnte übertriebene Stellung der Rundbögen bezeichnet werden.

Mag auch das Bauwerk nicht in allen Theilen der strengsten Kritik genügen, so bleiben doch die wohlthuenden schönen Raumverhältnisse, die eigenartige Anordnung der Schiffe, die an kirchlichen Renaissancebauten kaum wieder zu treffende reizende Bildung der Mittelschiffstützen, die reich und malerisch wirkenden Kuppelsäulen aus edlem weißen Marmor bei ihrer graziösen Detailbildung Momente architektonischer Schönheit, denen wir unsere Bewunderung und unseren Beifall nicht versagen können.

Der Silberschmuck der Altäre (Hochaltar und acht Nebenaltäre) gehört meistens der Neapolitaner Schule an. Der Hauptaltar hat einen heil. Georg von Giacomo Palma, ein Seitenaltar einen heil. Franciscus von Luca Giordano.

Die in Palermo schäbsten Genuefen verwalten und unterhalten das schöne, im Innern so interessante Bauwerk. —

Die meisten Palermitaner Kirchen sind reich an schönen Marmormonumenten aus guter Zeit und bieten dem studirenden Architekten lohnende Ausbeute. Eine heroortragende Stellung nimmt die großräumige Kirche S. Cita ein. Das beisehend gezeichnete Grabmal des Xrotta mit seinen schönen Ornamenten möge als Beleg für das Gesagte dienen. Bei Behandlung des weißen Marmors, die technische Ausführung des Ornamentes

ist stets eine vortreffliche, die Komposition desselben, z. B. am Sarkophagdeckel, finde ich ebenso lebenswürdig und schön, wie die an den vielbewunderten römischen und florentinischen Prälatengräbern. Ein Prachtstück ersten Ranges ist ein Altarausbau in großer, mit Ornamenten und Figuren aufs Reichste verzierter, halbkreisförmig überspannter Nische. Die 72 Etm. breiten Nischenpilaster sind der Höhe nach in fünf beiläufig quadratische Felder eingetheilt. Die Felder, stark vertieft, zeigen das Innere eines Wohnraumes mit an Pulten sitzenden, lesenden oder studirenden Kirchenvätern, diese beinahe frei aus dem Marmor herausgearbeitet. Sitze, Stühle, Pulte u. s. w. sind von außerordentlicher Schönheit und Mannigfaltigkeit bei minutöser Ausführung in dem nicht sehr großen Maßstabe.

Gabriel Max.

Eine Charakteristik, von Friedrich Decht.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)



Ich komme nun noch auf eine Reihe von Bildern aus dem sozialen Leben die für Max besonders charakteristisch sind durch ihre Auffassung. So die in unserem Holzschnitte reproducirte einsame Klavierspielerin im Winter, die im behaglich warmen Zimmer all ihre Sommererinnerungen um sich versammelt. Vor ihr auf dem Klavier sieht ein Albumblatt, das von einer Fahrt auf Narem Gebirgsee, allein und selig mit dem Geliebten, erzählt, dessen großer Feldblumenstrauch noch getrocknet vor ihr steht, während ein paar fröstelnd blühende Topfpflanzen, Hyazinthe und Tulpe, neben dem Klavier stehend, uns ahnen lassen, daß tiefer Schnee jetzt alle Sommerfreuden unter seiner weißen Decke eingesargt und wohl auch den Geliebten entführt hat, wenn wir dem schwermüthig sinnenden Ausdruck der Spielenden glauben sollen.

Begnügt sich Max fast immer mit ein, zwei oft noch zu Kniestücken eingeschränkten Figuren, so hat er doch, allerdings meines Wissens nur einmal, ein großes figurenreiches Bild gemalt. Es scheint ihm viel Mühe gekostet zu haben, denn es soll ursprünglich ein Frühlingbild gewesen sein, was er jetzt als mittelalterlichen „Herbstfreigen“ giebt. Offenbar jenen selbst durch ihre Unverständlichkeit bezaubernden Bildern des Giorgione nachgeahmt, ist es voll von allerhand geheimnißvollen Anspielungen, aber auch voll mysteriösen Reizes. Besonders durch das tiefe, goldene Dämmerlicht, in das der Maler alles gehüllt; es war ihm sichtlich darum zu thun, darin den Venezianern nachzustreben, und so ist das Bild vielleicht noch mehr dem Donizajo als dem Giorgione ähnlich geworden, was die äußere Erscheinung betrifft. Dieser „Herbstfreigen“ zeichnet sich auch dadurch aus, daß eigentlich Niemand tanzt; höchstens die vorderste Figur, eine prächtige Blondine, ist dessen verdächtig; sie thut es aber offenbar, wenn überhaupt, nach der Melodie: „Wir ist alles eins“, denn sie ist ohne Partner, während die übrigen sich wenigstens alle

gepaart haben, in dem Baumgarten, in dessen Schatten sie sich versammelt. Eine zweite Eva ist eben im Begriff, in einen anscheinend sauren Apfel zu beißen, während der Adam hinter ihr einen zweiten aufhebt und eine Tänzerin hält, die, nicht mehr ganz jung, sehr bedeutlich nach den Altweiberfäden blickt, die in der Luft herumfliegen. Weiter hinten sehen wir dann noch eine jener Dame aus dem „Frühlingsmärchen“ ähnliche Gestalt, die eben dem einen Herrn eine Herdheilige schenkt, während ihr der andere, sie umfassende, lachend etwas in's Ohr flüstert. Es muß nicht ganz nach dem Geschmack einer prächtig stolzen Frau sein, die, vom Banket rechts herkommend, sich durch solches Kolettiren mit Zweien in ihren wohlerworbenern Rechten gekränkt zu finden scheint, da sie dem Spiel mit sehr desinteressierten Blicken zusieht. Wie dem auch sei, das hat Max mit dem Bilde jedenfalls erreicht, uns auf's Angenehmste zu spannen und zu beschäftigen, um so mehr, als das prächtig gemalte Hellbuntel die Scene in abendliche, süße Dämmerungen hüllt.

Ganz dem modernen Leben gehören eine Reihe tragischer Kompositionen an: so die Zwangsversteigerung, wo einer armen Malerswitwe all der Karitätentram von alten Möbeln und Stoffen, den der Mann zusammengebracht, sammt seinen Studien und Skizzen verauktionirt wird, und ihr anscheinend nichts bleibt als ein Kind, das sich mit überaus wahrer Geberde an die starr und trostlos dastehende Mutter anklammert.

Noch ergreifender ist jene Scene, wo ein verlorenes Weib am Morgen früh nach durchschwärmter Nacht das Hinscheiden seiner Reize, das ihr wohl durch ihre verminderte Anziehungskraft klar geworden, auf dem Bette trostlos sitzend, betrauert.

Am bedeutendsten und packendsten von all diesen Bildern, die in jedem Detail den denkenden Künstler zeigen, ist unstreitig die ungefähr vor einem Jahr entstandene Kindesmörderin. Auch hier zeigt sich wiederum das große Talent des Künstlers, und schon durch die bloße Vertheilung und Form der Licht und Schatten oder Farbenmassen gleich beim ersten Blick die Stimmung zu erregen, die er hervorbringen will. Diesmal ist bereits Dämmerung herabgesunken und deckt das Ufer eines Flusses, an dessen Rand die Unglückliche, ein ärmlich gekleidetes Mädchen, kniet und ihr eben offenbar aus Noth und Verzweiflung gemordetes Kind noch einmal jammernd küßt, ehe sie es den Fluthen übergießt. Vor ihr auf dem Boden liegen auf dem Gebetbuch ein Ring und welke Blumen, Liebespfänder ihres einstigen Verführers. Ueber ihr, den steilen Rain hinauf, wie rund um sie herum tiefes hoffnungsloses Dunkel, nur ein bleicher Schein oben an dem kleinen Stückchen Himmel. Der Jammer, mit dem die Mutter den im Wahnsinn gemordeten Säugling herzt, ist so edel und ergreifend ausgesprochen, das Ganze so durchaus künstlerisch, daß es höchst erschütternd, aber vollkommen rein wirkt, wir wohl das tiefste Mitleid, ja Entsetzen, aber keinen Abscheu empfinden. — Widersprüche die Tracht nicht, so könnte die Unglückliche recht gut ein Gretchen sein.

Auch dieses hat Max in verschiedenen Bildern behandelt, wie ihn denn Götthe's Meisterwerk mehr als irgend ein anderes Gedicht beschäftigt zu haben scheint. Zunächst sehen wir die Gartenseene, wo Gretchen, eine fast zu sinnlich äppige Gestalt, eben an Faust gelehnt, die Sternblume drückt; beide drehen dem Beschauer den Rücken zu und machen so recht das Heimliche des Moments doppelt fühlbar. Auch ist hier einmal Alles Licht und lauterer Sonnenschein, in dem nur Faust's Gestalt als ein dunkler Fleck sich zeigt. Vortrefflich ist ausgesprochen, wie schon aller Widerstand bei dem von seinem Arm umschlungenen Mädchen gebrochen ist.

So heiter dieses Bild, um so düsterer sind alle folgenden, zunächst Gretchen vor der Mater dolorosa in hereinbrechender Nacht, so daß das Hauptlicht von einer Lampe ausgeht, die vor dem Bilde brennt, und auf ihre krampfhaft gerungenen Hände fällt, das halb ohnmächtig zurücksinkende Köpfchen aber schon im Halbschatten bleibt. Die Charakteristik ist hier vortrefflich; wir sehen ein noch ganz kindliches Geschöpf, dem die Seelenangst das Herz zusammenschnürt, den Blick umflort. Die Dunkelheit der Scene, die alles mehr ahnen als sehen läßt, vermehrt noch das Beklemmende. Außerordentlich fein ist, wie man das Bild der Mater dolorosa an einer ganz leeren Mauer so hoch oben



Gretchen, von Gabriel Max.

angebracht sieht, daß man die Unerreichbarkeit der Angefachten sofort fühlt, da man sie selber gar nicht mehr, sondern nur die Blumen vor der Nische und ein kleines geopfertes Herzchen dazwischen sieht, die kahle schwarze Mauer aber den Eindruck der Hilf- und Trostlosigkeit unendlich vermehrt. Dazu ist dann noch der Boden mit den abgefallenen Blättern der Blumen bedeckt. Das Ganze ist ein so ergreifendes Stimmungsbild, daß man es wohl zum Vollendesten und Tiefsten zählen darf, was Max gemacht.

Wir finden Gretchen wieder in der erschütternden Kerker Scene, wie sie eben den zu ihren Füßen liegenden Faust endlich erkennt und in die Worte ausbricht: „Er ist's, er ist's! Wohin ist alle Qual? Wohin die Angst des Kerkers und der Ketten?“ Weniger glücklich als das vorige in der großen Gestalt des Ganzen, ist doch auch hier das Schauerliche des nächtlichen Wiedersehens durch das düster flackernde Licht, das in dem Dunkel allein auf Gretchen herumzittert, ebenso vortrefflich ausgedrückt, wie ihr Irtsinn durch die krampfhaften Bewegungen der Hände und den starren, gläsernen Blick.

Das letzte der Faust-Bilder ist jenes „Walpurgisnacht-Gespenst“, in dem Faust Gretchen zu erkennen glaubt: „Sie scheint mit geschlossenen Füßen zu gehen“, und bei dem er ein rothes Schnürchen um den Hals bemerkt, „nicht breiter als ein Messerrücken“. Das Unheimliche der in ein langes, weißes Sterbekleid gehüllten Erscheinung mit dem dämonischen, bösen Blick wird noch erhöht durch ein paar vertraut neben ihr herumflatternde Raben und das eigenthümliche Leuchten des Ganzen.

Diese dämonische Region hat Max nun noch in verschiedenen Bildern aufgesucht. So in dem „Mhasoer an der Leiche eines Kindes“, wo der Gegenfuß der im vollen Licht vorne aufgedahrt liegenden kleinen Leiche mit ihrem ruhig und selig schlummernden Gesicht und der in tiefes Dunkel gehüllten, gespenstischen Gestalt des alten, vermittelten und zerfetzten Juden, wie er mit wirrem Haar und zottigem Bart, über einen Stuhl gelehnt, die so früh zur Ruhe gelangte Kleine voll Reid betrachtet hat und jetzt finster großend über sein eigenes Geschick nachsinnt, einen hochpoetischen Eindruck voller Großartigkeit macht.

Dahin gehört denn auch noch die Skizze des zwischen den Zweigen eines Baumes erhängten Judas, den die Raben gierig umflattern, um zu sehen, ob er schon todt sei. Hier flodert das Licht auf und um den Kopf herum, alle Linien des Gesichts durchschneiden so wild das Bild, daß man das Pfeifen des Sturmes zu hören meint, der diese wüste Frucht vom Zweige geschüttelt, an dem sie ausgeknüpft war, aber in den Zweigen hängen blieb, als der Strid zerriß.

Weniger gelungen ist eines der neuesten Bilder des Künstlers, eine auch in diese Kategorie gehörende Venus mit Tannhäuser, bei der Max auch offenbar jener mittelalterlichen Auffassung der Göttin der Liebe als einer „Teufelinne“ gefolgt ist, worin er ohne Zweifel sehr Recht hatte. Wie schön gemalt auch der nackte Leib der Göttin ist, so möchte doch die sehr gewagte Stellung, die er ihm gegeben, kaum zu rechtfertigen sein. Am wenigsten aber, daß er ihr Gesicht nicht reizend genug gebildet, sondern ihr mehr das über die Verschmähung erzürnte Aussehen einer schnippischen Kammerjungfer verliehen hat. Daß Tannhäuser die Odyssee las, während sie an ihm hing, und jetzt gelangweilt auf's Meer hinaus einem Schiff nachblickt, scheint allerdings ungalant genug. Es ist fast das einzige Mal, daß wir Max in eine Art Konkurrenz mit Mozart treten, sich seiner Mittel zur Erzeugung malerischer Kontraste bedienen sehen, und man wird auch hier den großen Meister keinen Augenblick verkennen trotz des weniger Gelungenen. Er hat diesen Tannhäuser-Stoff schon einmal in einem seiner frühesten Bilder behandelt, wo er uns die Elisabeth in prächtig komponirter Landschaft betend vorführt, man weiß nicht recht, um ihn wieder zu sehen oder los zu werden. Nach seiner näheren Bekanntschaft auf dem vorigen Bilde, wo er wie ein recht verlebter Herr aussieht, möchten wir uns fast für die letztere Alternative entscheiden. Die Figur hat in diesem frühen Bilde noch etwas Gebundenes, altdeutsch Steifes, was seltsam gegen die herrlich freie Baumlandschaft abfällt. Daß zwischen dem buchenbesetzten Hügel, auf dem die altdeutsch engbrüstige Elisabeth etwas weinerlich betend vor einem Bildstock auf den Knien liegt, und dem in der Ferne an einem zweiten Hügel sich aufbauenden Eisenach ein weißer Nebelstreif durch's Thal zieht, wirkt besonders poetisch.

Wir sind damit gerade in's alte romantische Land hineingelangt und können jetzt wohl auch über den Rhein ziehen, um bei der Wirthin Töchterlein einzukehren, das unser Künstler auch in einem rührenden Bilde gefeiert. Es dämmt schon, die Mond-

sichel steigt über dem Westerwald auf und spiegelt sich in den ruhig dahinziehenden Flüssen, da die Burschen an die still und friedlich daliegende Gestalt hinstreten, wo denn der Eine sich bereits von ihr abgewandt, während der Zweite sie noch wehmüthig betrachtet und der Dritte sich über sie hingeworfen hat und ihre Hand krampfhaft gefaßt hält. Wiederum hat es der Künstler vortreflich verstanden, die Ruhe des Todes durch die leidenschaftliche Bewegung der Lebenden doppelt ergreifend zu machen, und dabei zugleich eine Größe der Form, einen Ernst und eine eigenthümlich silooske Gewalt der Farbe zu erreichen, die seinen früheren Bildern allerdings noch nicht in dem Grade eigen ist.

Selbst nicht der Chamisso'schen Löwendraut, die doch kurz vorherging. Dafür sehen wir auch hier wieder, wie tief der Maler alle seine Stoffe durchdenkt, keinen Strich macht, der nicht auch dem Bilde einen neuen Zug hinzufügte. Wir finden die Braut bei vollem Licht und glänzendem Hochzeitsanzug in der Tracht des Empire auf dem Gesicht, den Kopf nach vorn, im Käfig liegen; die Finger hat sie im Todesampfe tief in den Sand gegraben, des Brautkränzes Blumen sind zerstreut, ihre Rosen liegen zerrissen herum. In der Lichtmasse bildet ihr schwarzes Haar den einzigen unheimlich dunkeln Fleck. Hinter ihr ist der Löwe in finsterner Majestät hingelagert, die Zähne auf sie gelegt und den Kopf drohend hinübergewendet, wo wir durch das Gitter den Bräutigam mit der Finte, leider zu spät, kommen sehen, um sie zu retten. Doch nicht zu spät, um sie zu rächen an dem gefangenen König der Wildniß, der mit verhaltener Wuth beim Anblick dieses Nebendublers den Boden mit dem Schwewe peitscht und ihn mit seinen Blicken durchbohrt. Auch hier ist wiederum die Massenvertheilung überaus interessant, indem das fast doppelt so breite wie hohe Bild uns dadurch die Enge des Käfigs erst recht fühlbar macht und diagonal in zwei Hälften sich theilt, deren eine helle die Braut, die obere dunkle den Löwen enthält, der hinter ihr grell und plötzlich wie aus der Nacht hervortraucht. Die Meisterschaft, mit der das Alles bewältigt ist, läßt kaum irgend etwas zu wünschen übrig, obwohl dieß Bild in seiner realistisch genauen Darstellung bei aller geschickten Vermeidung des eigentlich Gräßlichen, da das Unheil ja schon geschehen, doch zu schauerlich ist, als daß es so sehr beschriebigen könnte, wie viele andere durch den ruhigen Schönheitszauber. So z. B. die Julia Capulet, die wir ebenfalls auf dem Lager hingegossen sehen, wenn auch nur scheintobt, während von hinten der Hochzeitszug naht. Allerdings wirkt das Bild mehr lieblich als tragisch, vielleicht weil der Maler hier, wie bei der Löwendraut, farbiger vorging als man bei ihm gewöhnt ist, der sonst die Farbe mit der äußersten Delonomie braucht, die Lokaltöne, wo er kann, in's Hell-dunkel ausflößt. Von allen unseren Koloristen hat keiner so wie Max den Tizian'schen Satz: „lo macchio sono l'anima del color“ voll und ganz verstanden, wenn auch nach seiner Art sich zurecht gelegt. Stellt auch er sich in jedem Bild ein anderes koloristisches, nicht nur ethisches Problem, so überrascht er daher auch immer wieder durch neue Wendungen, wenn auch ohne jemals seine scharf ausgeprägte Persönlichkeit zu verläugnen. So im schönsten dieser romantischen Bilder, dem erst voriges Jahr vollendeten und der herrlichen heiligen Justina des Moretto in der Komposition nachgebildeten Kniestück, wo wir nach einem Meine'schen Gebichte die gestorbene Geliebte dem Dichter erscheinen und ihm einen Cypressenzweig darreichen sehen.

Man kann den Unterschied zwischen klassischer und romantischer Auffassung nicht schärfer ausgeprägt finden als es hier geschieht. Während Moretto seine Heilige inmitten

reicher Landschaft im vollsten Sonnenschein, selber reich geschmückt, großartig erhaben, wie eine Königin vor den anbetenden Donator hinsteht, der selbst ein stattlicher, in Fülle der Kraft und Gesundheit blühender Mann, doch vor ihrer Hoheit in die Knie zu sinken alle Ursache hat, so thut das hier der schon viel bleicher und nerodiser ausgefallene, mehr interessante als imponirende Dichter mit noch mehr Recht. Es ist Nacht, dunkle Baumgruppen zeichnen ihre feierlichen Silhouetten in den Abendhimmel und vereinigen ihre Massen mit den schwarzen Gemäthern der verhäulten, traumhaft aus dem Dunkel emporgestiegenen, wunderbar anziehenden Frauengestalt, in deren Locken ein, man weiß nicht, ob aus Lorbeer oder Cypressen gekochener, Kranz den einzigen Schmuck bildet. Hat der Künstler auch nirgend's jene Erhabenheit erreicht, die Moretto's Meisterwerk so unwiderstehlich anziehend macht, so hat er doch überall mit ungewöhnlichem Glück nach großer, einfacher Form gestrebt, und sie auch erreicht, obwohl seine Figuren entsprechend seiner eigenen Gestalt etwas kurzes, Gedrungenes haben. Ist es doch allgemein bekannt, daß man immer etwas von der eigenen Persönlichkeit in die Bilder überträgt. Dafür aber zeigt diese Frau eine Tiefe und Innigkeit des Ausdrucks in dem schönen bleichen Gesicht, die sie jedenfalls nicht weniger seelenvoll erscheinen lassen, als jene klassische Italienerin, die zu vornehm ist, um Sterbliche anders als mit Herablassung zu behandeln, während diese dem einmal Geliebten ihre Zärtlichkeit so treu erhält, daß sie selbst den Tod besiegt, das Grab überbauert. Es ist eine wahre Personifikation der Sehnsucht und Liebe von einem stimmungsvollen Zauber, der dem Werk einen unvergänglichen Werth sichert, wie es zu den letzten und reinsten Schöpfungen des Künstlers zählt. Zu ihnen gehört auch die neueste derselben: „Der Geistergriß“. Eine weder junge noch eigentlich schöne, aber überaus seelenvoll aussehende Frau in tiefer Trauer, deren geröthete Augen von unzähligen durchwachten Nächten erzählen, hat eben im hämmernben Gemach am Klavier geessen und die Beethoven'sche Frühlings-Sonate gespielt, als eine Geisterhand leise ihre Schulter berührt. Sie versteht den Ruf und macht sich mit gefalteten Händen bereit, ihm zu folgen. Das ist nun mit hoher Meisterschaft wiedergegeben, die sich vielleicht am meisten darin ausspricht, daß Max die Frau nicht als schön dargestellt hat, obwohl das ohne Zweifel dankbarer gewesen wäre, man sich dann aber auch denken könnte, daß sie ja noch Ertrag finden werde, während jetzt jede solche Hoffnung ausgeschlossen erscheint. Dabei ist der Ausdruck des Gesichts von einer Tiefe und die Hände sind mit einer Schönheit gemalt, die dicht an die Klassicität hinstreift.

Wir haben hier noch eine gute Zahl der weniger bedeutenden Arbeiten weglassen müssen; dennoch wird man erstaunen über eine solche Produktivität, wie sie sich in kurze zwölf Jahre zusammenbrängt und doch jedes der meist lebensgroß ausgeführten Werke mit einer Sorgfalt, einem Studium durchbildete, die wenigstens in Deutschland leider immer noch zu den Ausnahmen gehören. — Ja man kann sagen, daß diese Max'schen Kunstwerke so ziemlich die gewissenhaftesten sind, die gegenwärtig bei uns gemacht werden, ohne daß sie jemals das Geringste von jener widerwärtigen Robellmalerei zeigten, die so viele französische und belgische Maler, wie die ihrer Nachahmer in Deutschland, ungenießbar macht. Dabei ist nicht die Spur von Manier oder Chic bei Max zu bemerken; sein Vortrag, obwohl ungewöhnlich sicher, tritt doch nie prätentios hervor, sondern sucht sich zu verbergen, wie die Persönlichkeit selber, die nirgend's sich auffallend und am allerwenigsten kokett geltend macht. Das moderne romantische Element der koloristischen

Stimmung hat, seiner hohen musikalischen Begabung entsprechend, vielleicht kein Künstler der Gegenwart zu solcher Vollendung ausgebildet. Allerdings bleibt sie mit der Form und dem Gegenstand immer in vollster Harmonie, Max bringt nie durch ihren Gegensatz zu beiden jene Poesie des Kontrastes hervor, die bei einem Rembrandt oder Brouwer oft so höchst pikant wirkt, aber nicht minder häufig auch die Rohheit, ja Brutalität der Komposition durch ihren mysteriösen Zauber zudecken muß.

Dadurch unterscheidet sich Max endlich gründlich von seinen Vorgängern, daß ihm die Schönheit wieder Zweck, nicht bloß Mittel ist. Aber nicht nur die Formenschönheit, sondern auch die der Empfindung; seine Kunst ist darin ganz deutsch, daß sie ihre Wurzel durchaus im Gemüth, in seiner ewigen Sehnsucht nach dem Göttlichen hat. Wenn er das Letztere zufolge seiner modernen Bildung im Menschlichen sucht, so sucht er doch nicht nur, er findet auch. — Daß er aber in richtiger Erkenntniß seiner mehr intensiven als gestaltenreichen Begabung sich meist auf die Darstellung von Einzelfiguren oder Gruppen beschränkt, diese aber zur höchsten artistischen Vollendung zu bringen, mit dem stärksten Lebensgefühl zu durchdringen, durch allen Zauber der Schönheit zu adeln strebt, dadurch gerade hat er eine große Lücke in der modernen deutschen Kunst ausgefüllt, die von allem Anfang an viel zu sehr geneigt war, sich mit der bloßen Andeutung zu begnügen und auf jede Art von Vollendung zu verzichten. Hier hat Max sich größere Verdienste erworben, mehr gethan, als seine meisten Zeit- und Schulgenossen; ähnlich wie bei den Alten, kann man sich bei seinen Werken auch an dem freuen, was er wirklich geleistet, nicht nur an dem, was er gewollt hat. Im Gegentheil geben sie uns fast immer die angenehme Empfindung, daß seine Kraft dem, was er anstrebte, vollkommen gewachsen war, so daß man am Einzelnen ebenso viel Vergnügen finden kann wie am Ganzen, ohne daß der geistige Gehalt des letzteren jemals so dürftig wäre, daß die bloße Nahe ihn überwöge. Sollen wir hier noch auf's Einzelne eingehen, so können wir gleich sagen, daß er Hellbuntel wie Fleisch besser malt als die meisten, daß seine Modellirung und Zeichnung von ungewöhnlicher Feinheit sind, besonders bei den Händen. Uebrigens wendet er zur Erreichung dieser Resultate sehr verschiedene Mittel an, und seine Technik wechselt beständig, obwohl er mit Vorliebe die Schatten dünn und nur die Lichter pastos malt. Bald verzichtet er ganz auf Lasuren, um sich die Einheit und Reuschheit des Tons zu erhalten, bald gebraucht er sie mit dem feinsten Raffinement. Im Ganzen zeigt er eher eine Vorliebe für kühle als für glühende Färbung, sie gelingt ihm auch besser, und er ist am eigentümlichsten in der Verbindung des Hellbuntels mit kühlen Lichtern. In sich abgeschlossen und „apart“, wie seine Werke es sind, ist auch sein Charakter; menschenfremd, aber dafür leidenschaftlicher Natur- und Musikfreund, lebt er sowohl in der Stadt als auch in seiner schönen Villa am Starnbergersee nur seiner Familie, eine einsame, sein besaitete, tiefe Natur.



Die Handschrift von Dürer's niederländischem Tagebuch.



Dürer's Aufzeichnungen von seiner 1520—1521 unternommenen Reise in die Niederlande gehören unzweifelhaft zu den wichtigsten gleichzeitigen Quellen der modernen Kunstgeschichte. Wie manche Punkte im Leben des Meisters hat dieß Tagebuch seit seinem ersten Bekanntwerden (1779) aufgeklärt, wie manche Bereicherung unseres Wissens über niederländische, deutsche, italienische Kunst und gebracht! Es ist unschätzbar für Bestimmung vieler Handzeichnungen Dürer's, noch mehr aber für den Charakter des Meisters und einige seiner Eigenthümlichkeiten, z. B. seinen Eifer in Sammlung merkwürdiger Naturprodukte, bis zu schönen Hirschgeweißen hinauf, und hinunter bis zu Kolosnüssen. Ueberall erkennen wir, daß er in Geldsachen kein Geschäftsmann gewesen ist. Seine Theilnahme für die Reformation lernen wir hauptsächlich aus der Klage über Luther's Verschwinden kennen, als dieser auf die Wartburg gesetzt war. Auch Thatsachen aus seinem Leben treten jetzt erst in's rechte Licht, vor Allem, daß er nicht heimlich nach Antwerpen ging, um ein Jahr Ruhe vor seiner Frau zu haben, wie noch Conrart fabelt, da er im Gegentheil seine Agnes und sogar eine Magd für sie ganz stilllich mitnahm und sie seine Ehren und Triumphe theilen ließ.

Es giebt von diesem Werk drei deutsche Drucke. Zuerst gab von Nurr in seinem Journal für Kunstgeschichte, Band VII, aus das Jahr 1779, S. 55—98 einen Auszug. Hier ist die Handschrift stark abgekürzt, besonders manches dem Herausgeber Unverständliche ganz willkürlich gestrichen. Zumal gegen den Schluß hin, nach der Klage über Luther, bis zur Rückkehr nach Köln, wird Alles nur noch dürftiger Auszug. Die Sprache ist in modernes Deutsch umgemodelt. Auf dem Titelblatt steht: B Bibliotheca Eboeriana.

Eine zweite Ausgabe wollte der wacker Dürerforscher Joseph Heller in Bamberg machen, und verspricht dieselbe für die dritte Abtheilung seines Dürerwerkes (II. 1, Seite 17, Note). Er kannte also 1827 eine Handschrift des Werkes, und sie fand ihn zur Verfügung.

Statt dessen brachte im folgenden Jahre 1828 Dr. Friedrich Campe in den „Reliquien von Albrecht Dürer, seinen Verehrern gewidmt“ (Seite 71—145) einen vollständigen Abdruck. Er war Buchdrucker und Verleger in Nürnberg und Magistratsrath. Als solchem war ihm das Commisariat der Stadtbibliothek und der städtischen Kunstwerke übertragen. Aus welcher Handschrift er druckte, sagt er nicht; da aber laut Vorrede „Herr Heller mit seltener Liberalität von seinen noch ungedruckten Collectaneen freundlich mittheilte, was er sich erbat“, so liegt die Vermuthung nahe, daß er jenes in Heller's Händen besitzliche Manuscript für seine Ausgabe benutzte hat. Campe's Abdruck hält sich in Sprache und Orthographie ziemlich genau an den Text, ohne ihn zu modernisiren.

Als nun an Prof. Thausing die Aufgabe herantrat, dieses Werk als III. Band der verdienstlichen Citelberger'schen „Quellenchriften für Kunstgeschichte“ neu herauszugeben, mußte er sich fragen, nach welchen Grundätzen er verfahren sollte. Erschlich galt es, dem Texte gründlich erklärende Noten beizugeben. Nothwendig war die Feststellung der Reiseroute, die Identificirung der bei Campe oft wunderbar orthographirten Ortsnamen mit Städten und Dörfern, die heute noch existiren, die nähere Bezeichnung der Personen, mit denen Dürer nach seinen Angaben in Verbindung gekommen war, deren Bildnisse er zum großen Theil selbst gemalt oder in sein Stizzenbuch gezeichnet hatte. Was von den Kunstwerken, die das Tagebuch erwähnt, noch übrig ist, war nachzuweisen. Endlich mußten die veralteten oder schwierigen Ausdrücke erklärt werden. Wie gewissenhaft und glücklich Thausing in dieser Arbeit gewesen, mit wie musterhaftem Fleiß er auch seine Vorgänger Kocher, Berchter, Pinckart,

Karrey benutzt hat, davon liefert sein 1872 erschienenes Werk den vollgültigen Beweis.¹⁾ Nun mußte aber der Herausgeber auch über die Sprache sich entscheiden. Einen handschriftlichen Text hatte er nicht, nur einen Druck, dessen Lesarten zuweilen offenbar falsch und noch häufiger unsicher waren. Seine Aufgabe war nicht die des Philologen, sondern des Kunsthistorikers, als Quelle für Kunstgeschichte sollte das Tagebuch dienen. Thausing that das unter Umständen Vernünftige; er übersezte den Campe'schen Text in's Reuhoekdeutsche. „Im Allgemeinen“, sagt er in der Vorrede, „dient es vielleicht mit zur richtigen Würdigung der Schriften Dürer's, sie einmal des altfränkischen Gewandes entkleidet zu sehen, auf dessen kindlich pugigen Zuschnitt man oft zu viel Gewicht gelegt hat.“

Thausing hat also gar keinen Codex vor sich gehabt. Aus welchen Handschriften aber haben 1779 von Nurr, und 1828 Campe ihre Drucke hergestellt?

Der von Nurr'sche Text stammt, wir sahen es oben, o bibliotheca Eboraciana. Die Eborer waren eine alte Nürnberger Familie, die schon 1521 einen ihres Geschlechtes, den Hans Ebner, mit der Krönungsdeputation der Stadt nach Aachen schickte (Thausing, Note zu Seite 99). Neben einem Museum, das noch zu Anfang unseres Jahrhunderts drei Kopien nach Dürer enthielt, besaßen sie eine schöne Bibliothek. Jenes wurde 1815 nach Wien verkauft, diese gegen den Willen des Stifters von den Anverwandten versteigert (Heller, Dürer II. 1, S. 226). Dort hat also 1779 die Abschrift des Tagebuchs sich befunden, aus welcher von Nurr seine unvollständige Uebertragung in's Reuhoekdeutsche gemacht hat.

Diese Abschrift läßt sich nun in der Hand eines neuen Besitzers weiter verfolgen. Sie gelangte an den preussischen Hauptmann Hans Albrecht von Derchau, den Herausgeber des bekannten Abdruckwerks alter Holzschnitte, und kam mit dessen Kunstausstellungen zu Nürnberg 1825 durch den Auktionator Schmidtmer zur Versteigerung. Thausing giebt aus dem Auktionskatalog folgende Beschreibung (Dürer's Briefe u., Vorrede, S. XIII): „Nr. 34 b. a. 1520 am Pfingsttage nach Ghiliani nach ich Albrecht Dürer u. (Reise-Journal des Künstlers nach den Niederlanden, 61 Seiten). b. Kurze Erzählung des hochberühmten A. D. Vorkommen u. 6 Seiten. Beide vorstehende Handschriften sind Kopien, welche der Maler Joh. Hauer von den Originalen genommen. Die erstere wurde von Nurr zum Abdruck in sein Kunstjournal T. VII, die letztere von Sandart in seiner Kunstakademie benützt; sie befanden sich vormalig in dem Eborer'schen Museum in Nürnberg.“ Beigebunden waren ferner c. eine defecte „Unterweisung der Messung“ und d. eine wohlerhaltene Befestigungskunst von Dürer.

Diese Handschrift ist seit der Auktion Derchau verschollen, und da Dürer's Originalschrift längst verloren, so fehlte uns jedes Manuscript des Tagebuchs. Ich freue mich aber, sie heute den Freunden der Kunst als wieder aufgefunden vorführen zu können.

Als ich in diesem Frühjahr auf der königl. Bibliothek zu Bamberg bei Heller's reichhaltigen Dürerwerk auch die mehr als zweifelhaften Handzeichnungen durchsah, welche dort Dürer's Namen tragen, wünschte ich die von späterer Hand zugelegten Bezeichnungen der Personen mit denen des Tagebuchs zu vergleichen. Ich hat mir also Campe's „Reliquien von Dürer“ aus. Auffallender Weise fehlt das Büchlehen auf der Bibliothek, in welche doch Heller's ganzer Nachlaß von Büchern und Kunstblättern übergegangen ist. Statt dessen brachte mir

1) Eine Note unterm Text mag mir gestattet sein, um ein paar Mißverständnisse in den Anmerkungen Thausing's anzugeben. Das „schon loth“ bei Campe (S. 106) darf man nicht in Camelot umdeuten, weil ein Stück festes Wollzeug, nur eine Unze schwer, Niemand kauft. Niederländisch „schoon lood“, ist es entweder seines Bleiweiß oder eine feine Löhmasse. Soham sind die „proportionirten Säulen“ in Aachen, die Karl d. Gr. aus Rom dorthin geführt habe (Thausing, Note zu S. 97), nicht als die berühmten monolithen Spolien Säulen aus Raomena, welche heute wieder die Empore des Cologners im Künstler schmücken. (Seinen Irrthum hat übrigens Thausing bereits selbst in seiner neuen Arbeit über Dürer corrigirt.) Der „grüne Porphy“, den Dürer erwähnt, stammt ebenfalls; von diesem außerordentlich seltenen und kostbaren Gestein sind zwei kleinere Säulenschäfte, welche gleichwohl die größten in der Welt vorhandenen Monolithen dieses Materials sein sollen, erst jüngst bei dem neuen Eborium-Akter des Künstlers zum Tragen der Decke verwendet worden. (Ueber den selttesten Namen der Italienerin, Jungfrau Suten, welche Thausing in „Jotta“ umtaut, bringe ich später im Text eine Conjectur.)

der Bibliothekar Herr Dr. Leitschuh einen in braunes Leder gebundenen Fesloband, der eben auf seinem Arbeitstische lag, weil er ihn zu dem Texte benutzte, den er zu den Hirschfeld'schen Photographien nach jenen angeblich Dürer'schen Handzeichnungen ausarbeitete. Die Heller'schen Sammlungen waren vor Dr. Leitschuh's Amtsantritt nur oberflächlich geordnet, die Bücher ohne alles System einfach nach einander eingereiht, eine Unmasse von Büchern und Handschriften gar nicht verzeichnet.¹⁾ Dieß war speciell mit dem in Rede stehenden Manuscript der Fall, welches unter die Druckschriften als ein Werk von verschiedenem Inhalt eingereiht war. Dr. Leitschuh hatte es aufgefunden und mit anderen Manuscripten in sein Sanctum gebracht, um sie nachzutragen, zu beschreiben und zu verzeichnen. So kam es, daß die Schrift in weniger als fünf Minuten mir zum Gebrauch in die Hände gegeben werden konnte. Ich erkannte augenblicklich das verschollene Manuscript wieder, denn der Band enthält genau dieselben vier Werke, welche der Schmidmer'sche Katalog der Derschau'schen Auktion anführt: das Tagebuch, das 6 Seiten lange Memoire über Dürer's Leben, die gedruckte Proportionslehre von Dürer, wo auch richtig statt eines fehlenden Bogens die Erfolgsblätter von weissem Papier eingesetzt sind, und ein vollständiges und woherhaltenes Exemplar der ebenfalls gedruckten Befestigungslehre.

Vollständig erwiesen wird aber die Identität der Bamberger Handschrift mit der Derschau'schen durch eine Notiz auf dem Titel des Reisetagebuchs in Bamberg, welche wörtlich (Orthographie beibehalten) lautet wie folgt:

„Dürer's Original Handschrift Seiner Reise nach den Niederlanden war ehemals aus dem Nachlaß des H. Pirchheimer nebst dessen Bibliothek im Besiz der Familie von Imhoff. Nach welchem gegenwärtige Copie von Maler Joh. Haer 1620 genommen ist.“

Hierauf von anderer Hand:

„Diese Abschrift gelangte in der Folge in das Ebner'sche Museum zu Nürnberg; aus welchem sie der gegenwärtige Besizer erkaufte.“

„Da das Original bereits 1779 ohnerachtet aller angewandten Mühe v. Nurr nicht mehr anstreifen konnte so hat er nach dieser Copie einen Auszug im VII. seines Kunst Journals abdrucken lassen. Die Correcturen mit neuerer Schrift sind ansichtlich von seiner Hand.“

Diese zweite Notiz scheint also von Derschau's Hand eingetragen, und da Heller 1827 sich im Besiz einer Abschrift befand, die er selbst wollte drucken lassen, so kann gegenüber diesen Thatfachen wohl kein Zweifel mehr Platz greifen, sondern wir werden mit voller Sicherheit behaupten können: derselbe Sammelband, den von Nurr 1779 benutzte, und der aus der Ebner'schen Bibliothek an Herrn von Derschau überging, befindet sich unter dem Heller'schen Vermächtniß, wie dasselbe mit Münzen, Handschriften und Büchern, Dürerwerk, Handzeichnungen und Kunstblättern gegenwärtig der Königl. Bibliothek in Bamberg, ihrer Münzsammlung und ihrem Kupferstich-Kabinet einverleibt ist.²⁾

Mit diesen Schätzen sind an die Bibliothek auch die eigenhändigen Aufzeichnungen und Collectanea Heller's gekommen, unter welchen umfangreiche Notizen zur Kunstgeschichte sich

1) Dr. Leitschuh in seinem kurzen „Führer durch die Kön. Bibl. zu Bamberg“, S. 10, deutetcheiden diese Zustände oor seiner alles neubeflebenden Amtsführung an. Die Dinge standen in der That noch viel ädler.

2) A. van Eye, Verfasser des bedeutenden Buchs über Dürer, dem wir auch den ersten correcten Abdruck der Briefe deselben an Pirchheimer verdanken (Jahrs. f. Kunstwiss. II, S. 201 u. folg.), theilte vor an Prof. Thausing mit, daß das Derschau'sche Exemplar in den Besiz eines Freiherrn Graf von Traudau übergegangen sei (Thausing, Dürer's Briefe, Vorrede S. XIV) und in einem Brief an Dr. Leitschuh vom 26. Juli 1871 berichtet er, daß er diese Abschrift Haer's im Besiz Heidehoff's gesehen habe, nach dessen Tode sie an den Freiherrn Graf übergegangen sei. Tamals aber sei Heller († 1840) bereits todt gewesen. Mit der höchsten und verdienstlichen Achtung vor Herrn van Eye scheint mir nach der oben beigebachten Evidenz dennoch, daß hier entweder ein Irrthum abmalte, oder aber es giebt noch eine zweite Haer'sche Abschrift (eben die Heidehoff'sche), und dann haben wir Hoffnung, daß noch ein zweiter Text des Tagebuchs wieder aufgefunden werde.

beständen. ¹⁾ Dieser Nachlaß kann von Bedeutung sein. Vielleicht findet sich darunter der I. und der III. Band von Heller's Werk über Dürer, denn diese Bände müssen fertig gewesen sein, als er den II. erscheinen ließ, da dieser II. Band zahlreiche Hinweise auf den I. und III., mit genauer Angabe der Paragraphen, enthält. Außerdem bringt ja der II. Band über Dürer's Werke manche Nachweisungen, welche die seitdem erschienenen Bücher von Ewe's und Thausing's nicht wiederholen. So kennt Heller z. B. die Quelle der räthselhaften, aber bei Dürer und den Kleinmeistern so beliebten Legende von der „Fuße des heil. Chrysostomus“, welche ich schon vor Jahren umsonst in den Acta Sanctorum gesucht habe. Manche solcher Notizen des fleißigen Sammlers auch über seine Kupferstichsammlung versprechen noch Ausbeute. Möglich, daß nun hier eine Eintragung sich findet, die uns erklärt, wie Heller zwischen 1525 und 1527 in den Besitz des Sammelbandes mit dem Reisetagebuch gekommen ist. Bis das etwa gelingt, mag folgende Vermuthung gelten.

Bekannt und schon viel besprochen sind die angeblich Dürer'schen Porträts der Heller'schen Sammlung in Kohlezeichnung, welche Dürer während der niederländischen Reise gemacht haben soll. Ueber diese berichtet Heller selbst (II, S. 15 und 21), daß sie aus einer Nürnberger Patrizierfamilie herkommen, für welche Dürer selbst noch gearbeitet habe. Sie seien dann zerfallen worden, und selbst die letzten Nachkommen hätten nicht mehr von ihnen gewußt. „Diese Familie erlosch am Ende des vorigen, oder im Anfange dieses Jahrhunderts. Die Sachen wanderten in andere Hände, und endlich diese zwei Bücher zu einem, welcher sie nach Verdienst zu schätzen wußte. Auch wurde dadurch dem Kunstpublikum der Weg geöffnet, dieser großen Genuß mit ihm zu theilen: denn in unserm Jahrhundert werden wenige das für die Künste gethan haben, was dieser öfters mit Aufopferung seiner selbst leistete. Aus dessen Händen belamen wir zum Theil die nachfolgenden Zeichnungen.“ Im Anfang des 17. Jahrhunderts habe aber Jemand, wahrscheinlich ein Familienglied des Besitzers, einen Theil dieser Zeichnungen ausgeschnitten und neu auf weißes Papier gezogen. Da seien die Namensbezeichnungen von Dürer's Hand verloren gegangen, der Abschreiber aber habe die Benennungen auf das neue Papier kopirt. Es sind dieses eben die bestrittenen Zeichnungen, die nach Bamberg, Berlin und Weimar zerstreut worden sind. Hier ist nun merkwürdig, daß die jetzt den betreffenden Bildnissen beigelegten Namen aus dem Dürer'schen Tagebuch genommen und wörtlich und orthographisch genau so gesetzt sind, wie in der Hauer'schen Abschrift. Darunter auch solche Namen, die bei Hauer offenbar verschrieben sind, z. B. der ganz verrückte Name „Jungfrau Zuten“, eine Accusativform, wofür Dürer doch sicher als Zeichner zu einer Zeichnung den Nominativ gesetzt hätte. Im Tagebuch (Campe, S. 84: „Mehr hab ich centerset des Tomasin's Tochter Jungfrau Zuten genannt“) setzte er dagegen ganz richtig den Accusativ; er hat aber sicher Zuten, den Accusativ von Jutta, d. h. Johanna, geschrieben, und Hauer den ersten Buchstaben falsch gelesen. In dem bekannten Mühlhauser Postmacherspiel von 1450 nennt der Verfasser, der Meßpaff Theodor Schernbergl, die Päpstin Johanna mit dem Namen „Frau Jutte“.

Der Mensch also, welcher die Verschümmelung jener Zeichnungen verbroch, hatte diese Hauer'sche Abschrift vor sich, und da diese sich im Ebner'schen Museum befand, wird auch die Patrizierfamilie, welche die Bildnisse besaß, keine andere sein als die Ebner'sche. Diese ist auch wirklich im Jahr 1810 erloschen. Hiernach tritt aber jene ganze Ausschneiderei in ein anderes Licht. Der Besitzer fand in dem Manuscript Namen, welche er brauchen konnte, um seine Porträts auf Dürer zu taufen und werthvoller zu machen; er mußte aber die wirklichen Namen tilgen und schnitt die ganzen Köpfe aus dem alten Papier heraus. Jener andere Kunstliebhaber aber, den Heller so sehr rühmt, war wohl sicher Verchau, der also jene Porträts mit dem sie so schön beglaubigenden Tagebuch von den Seitenverwandten der Ebner wird erworben haben, und so ist es wahrscheinlich, daß „aus dessen Händen“ sammt dem Zeichnungen auch das Manuscript an Heller überging. ²⁾

1) Zeitsch. Führer durch die Kön. Bibl. v. Bamberg, S. 53.

2) Nach Dr. Zeitsch's Zelt zu den Hirschfeld'schen Photographien der Bamberger Kohlezeichnungen waren die letzteren, ehe Verchau sie erhielt, im Besitz des Architekten Freiherrn von Haller gewesen.

Johann Hauer, der 1620 diese Abschrift des Tagebuchs und des Lebenslaufes machte, ist uns auch noch aus einer anderen Nachricht bekannt. Nach von Murr war er Maler und Kunsthändler in Nürnberg, starb 1660 und verfaßte unter dem Titel: „Urtheil und Meinung über etliche Albrecht Dürersche Stücken“ ein Verzeichniß von Kupferstichen, welche unächt, und von Delgemälden, welche ächt seien. Dieses Verzeichniß hat von Murr im XIV. Band seines Journals (S. 99—102) abdrucken lassen, und Heller, welcher auch davon eine Handschrift besaß, glaubt, Hauer habe alle diese Sachen zusammengetragen, um ein Leben Dürer's herauszugeben (Einleitung zum II. Band, S. 2).

Nun aber läßt sich endlich mit Sicherheit beweisen, daß auch Campe in den „Reliquien“ das Dürer'sche Tagebuch nach der Hamburger Abschrift hat drucken lassen. Bei einigen der Briefe sagt er ausdrücklich, daß sie in Dürer's eigener Handschrift ihm vorliegen, er giebt Facsimiles aus ihnen, und diese Autographen sind ja noch vorhanden. Dem Tagebuch sagt er solches nicht, er bezeugt aber, daß er vieles Ungedruckte für sein Büchlehen von Heller erhalten hat, und Heller hatte, wie wir ja wissen, ein Jahr vorher (1827) die Hauer'sche Abschrift zur Verfügung.

Herr Dr. Leitschuh hat die Güte gehabt, mir mit eigener Hand eine diplomatisch genaue Abschrift von ungefähr einem Drittel des Dürer'schen Tagebuchs zu machen, die ich vor mir habe. Bei Vergleichung stellt es sich unzweideutig heraus, daß Campe nach dieser Hauer'schen Abschrift gedruckt hat. Der Druck folgt dem Manuscript ganz genau. Ich finde in diesem ersten Drittel nur Eine Auslassung. Auf S. 77 druckt nämlich Campe: „also fuhr ich am St. Jacobi Tag früh von Andernach. Von dannen fuhren wir gen Pun an Zoll“. Hier fügt die Handschrift nach Andernach noch „gen Pinz“ ein, und giebt also noch eine neue Station zwischen Andernach und Bonn zu der Reiseroute hinzu. Im Manuscript ist das Wort Zöllbrief verschieden orthographirt, Zöllbrieff, zol Brieff, zol Brieß, Zöllbrieff, Zoll Brieff — und genau an denselben Stellen, wo eine dieser Formen im Manuscript steht, findet sie sich auch im Druck. Dürer hat in den Niederlanden eine indianische „nus“ geschenkt bekommen — so schreibt ganz deutlich Hauer, indem er das ursprüngliche „nus“ (also Kotschmus) nicht verstanden und folglich verlesen hat, und Campe druckt das slavisch ab. Auch die „Jungfrau Suter“ ist getreulich nachgedruckt, die sicher so nicht in Dürer's Original stand. Auf S. 86 bei Campe haben beide, Handschrift und Druck, „Französisch“, eine offenbar wiederum vom Abschreiber gefändigte Umform des Wortes; im 7. Brief an Pirckheimer schickt Dürer ihm einen Gruß von seinem „frankhoffschen“ Mantel.

Nehmen wir dieß Alles zusammen, so bleibt als Resultat stehen, daß allen Erwähnungen und Veröffentlichungen von Dürer's Reisetagebuch, die wir kennen, ohne Ausnahme diese Hauer'sche Abschrift zu Grunde liegt, daß also Bamberg den Codex unicus des wichtigen Werkes besitzt. Die Abschrift ist 1620 gemacht, also genau hundert Jahre nach der Abfassung des Originals, und letzteres ist durch sie jedenfalls besser beglaubigt als die meisten Texte anderer Klassiker des Alterthums, bei denen die Philologen sich freuen würden, wenn sie Codices besäßen, die den Originalen der Zeit nach so nahe ständen. Von 1620 an wird Dürer's Originalhandschrift nirgends mehr erwähnt; sie je wiederzufinden, ist aussichtslos. Hauer, der sich um Dürer sehr interessirte, hat sicher gewissenhaft kopirt, aber daß er in einzelnen Wörtern und Namen Fehler gemacht, können wir beweisen, und Emendationen werden folglich erlaubt sein. Ob bei den stüchtigen Memoranden, welche Dürer ganz untermischt zwischen die längeren Schilderungen und Betrachtungen hineinwarf, die richtige Reihenfolge des Tagebuchs immer gewahrt worden ist, ob nicht aus Gründen, die wir nicht mehr auffinden können, Dinge sind ausgelassen oder eingeschoben worden, das kann fraglich bleiben. Eine neue Ausgabe, zu welcher Herr Bibliothekar Leitschuh für sich die Genehmigung seiner Regierung einzufolen gedachte, wird keine ganz leichte Arbeit sein. Für den Moment genügt eine Collation der Handschrift mit dem Campe'schen Druck, von dem wir ja nun endlich wissen, daß er vollständig und im Ganzen und Großen korrekt ist, besonders wenn man zu dem so berichtigten Text die Noten zu Thausing's Uebersetzung hinzunimmt.



NORTH STREET, LONDON.

Photo. J. Lawrence, N.Y.

Die Bilderzählung



Am ersten Tage des Monats
April, als die Sonne schon
hoch am Himmel stand,
ging ich mit meinem
Vater in den Wald.
Die Bäume waren
schon grün, und die
Blumen blühten.
Wir gingen bis zum
Bach, und dort
sah ich einen
Fisch, der
so schön war,
wie ich noch nie
einen gesehen hatte.
Ich wollte ihn
fangen, aber
mein Vater sagte,
dass ich nicht
sollte, denn er
war ein
Waldkater.

Die
Bilderzählung

Am zweiten Tage
ging ich mit
meiner Mutter
in den Wald.
Die Bäume waren
schon grün, und
die Blumen blühten.
Wir gingen bis
zum Bach, und
dort sah ich
einen Fisch,
der so schön war,
wie ich noch nie
einen gesehen
hatte. Ich wollte
ihn fangen, aber
meine Mutter
sagte, dass ich
nicht sollte, denn
er war ein
Waldkater.

:D·L·

Else



THE LIBRARY

Die Bildersammlungen Inhalts.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)



och enthält die Sammlung eine Anzahl Bilder der holländischen Schule, deren Autoren man kaum dem Namen nach kennt, oft sind sie sogar ganz namenlos. Zuerst sei hier ein Bild von Berckheyde im Geiste von Laar's erwähnt, doch hinsichtlich der Färbung bedeutend von ihm verschieden. (S. die beigegebene Radirung.) In der Nähe des Thores eines italienischen Städtchens, vor welchem mehrere Soldaten, deren einer Schildwacht steht, sich aufhalten, sitzt im Schatten einer Mauer am Boden ein Mann und liest einer neben ihm liegenden Frau und einem sitzenden und sich auf einen Sack stützenden Soldaten etwas vor; ein zweiter Soldat von stupidem Gesichtsausdruck hört stehend zu. Ein gedämpfter gelber Kaskotten mit seinen grauen Halbtönen, dem die lebhafteren Farben harmonisch untergeordnet sind, geht durch das ganze Bild und erhöht die Wirkung seiner schlagenden Beleuchtung. Rechts im Mauerschatten hat der Künstler seinen Namen hingeschrieben:

J. Berckheyde

Da Job und Gerrit Berckheyde in der Wahl der Gegenstände, sowie in der Behandlungsweise von dem Autor dieses Bildes abweichen, oben angeführte Bezeichnung aber deutlich zu lesen und das vorstehende H nicht anzuzweifeln ist, so hätten wir es hier vielleicht mit einem dritten Künstler dieses Namens zu thun, vorausgesetzt, daß Job sich nicht einmal zur Veränderung Job genannt hat.

Jan Meerhout, ein Landschaftsmaler, dessen Namen nur noch im Katalog (Nr. 249) der Städtischen Sammlung im Saalhofe zu Frankfurt am Main vorkommt, hat durch Hofroth Kost bereits Erwähnung in dieser Zeitschrift (1871, S. 346) gefunden. Das Bildchen zeigt besonders im Vordergrund eine etwas unfreie Behandlung. Ein bezeichnetes Bild dieses Künstlers, eine Dorfsansicht, besah Städtarzt Dr. Hille in Dresden.

Sehr an die späteren Bilder des Salomon Ruysdael erinnert eine Flußlandschaft mit reicher Staffage von Segelbooten, einer Fähre und der des Uebergehens am Ufer harrenden Reiter, Wagen und Fußgänger, hinter welchen sich eine Windmühle erhebt. Bezeichnet ist es:

: h. D. en Jijer.

Eine fleißig gemalte mit Sumpfvögeln besetzte Teichlandschaft, einen Entenfang darstellend, trägt den Namen:

Elsevier 1647

Nach Kramm ist es der Sohn des von Houbraken erwähnten *Armont Elzevier* aus Leyden, wo auch unser Künstler 1617 geboren und auf den Namen *Louis* getauft wurde. Seine letzten Jahre brachte er in Delft zu, wo er 1675 starb und am 30. November desselben Jahres in der „Alten Kirche“ begraben wurde. Voke hat in dieser Zeitschrift (1872, S. 174) bereits auf beide Bilder hingewiesen.

Bei Kramm finden sich zwei Blumenmaler verzeichnet, von denen er keine Werke zu kennen angiebt. Das *Amaliensüst* ist nun aber in der Lage, von Beiden welche aufweisen zu können. Von *H. W. Weerls* meldet der oben angeführte Kunstschriftsteller, daß im Jahre 1771 der Kunsthändler *Floquet „von Cartoen“*, werauf ein mit Blumenguirlanden umgebenes Brustbild, letzteres Grau in Grau gemalt, mit 10 1/2 Gulden bezahlt habe und daß in der nämlichen Auktion *Potter's* und *Kuisbads* mit nur 6—10 Gulden weggegangen seien. Die in der Sammlung vorhandenen zwei Bilder sind *Pendants* und stellen Früchte und Weintrauben, an einer klauen Schleife hängend, dar; beide tragen die Bezeichnung:

H. Weerls

Eine Blumenguirlande, ein feston, sehr gut und naturwahr gezeichnet und kolorirt, trägt mit großen deutlichen Buchstaben die Signatur:

Elvie De Vlioger f.

Kramm glaubt, daß die Künstlerin eine Verwandte *Simon de Vlioger's* gewesen sei, obgleich die Orthographie des Namens dieser Annahme zu widersprechen scheint. Von ihrer Thätigkeit hat er nur durch die Notiz eines Versteigerungskataloges Kenntniß erhalten. In demselben wird unter Nr. 336 eines ihrer Bilder: „Eine Flasche mit allerlei Blumen, auf einer Marmortafel stehend“ angeführt.

Von dem sehr wenig bekannten Vogelmaler *de Bridt*, dessen Vorname *Vermaert* erst neuerdings durch die von *Rombouts* und *Th. van Verius* veröffentlichten Antwerpener Bildenregister¹⁾ bekannt geworden ist, besitzt die Sammlung drei Bilder, das größte mit:

B. De. Bridt.

bezeichnet.

Eine Gesellschaft von Bauern, sich mit Musik beustigend, ist das Werk eines Antwerpener Malers *Abraham Wouwer*, der im Jahre 1622 zu *Carel Clasen* in die Lehre kam²⁾. Hier seine Unterschrift:

A WOUWER

Ein Architekturstück, Inneres einer Kirche, im Geschmacke *Steenwyl's*, trägt das Monogramm: *IL* und an einer anderen Stelle den Namen: *IACOB LIDTS*

Auch hier nennen die *Vigieren*³⁾ den Namen und führen an, daß der Künstler 1632 bei *Abraham Haak* in die Lehre kam und in der Zeit zwischen dem 18. September 1657 und 18. September 1658 gestorben ist. Von zwei total unbekanntem Stilllebenmalern *Thielen* und *Renens* finden sich zwei bezeichnete Bilder vor. An dem Werke des Ersteren, mit

1) *Vigieren*, Bd. II, S. 529. *Bridt* war 1688 schon Meister und lebte noch 1722. *Genève*, S. 724.

2) *Vigieren*, Bd. I, S. 584.

3) *Vigieren*, Bd. II, S. 41 u. S. 289.

Daniel Thielen. fec. bezeichnet, hat leider ein restaurationswüthiger Schmirer ein schweres

Uebel angerichtet, das Andere, mit th. monens fecit signirt, scheint ihn glücklicherweise nicht so gereizt zu haben. In den hier oft angeführten Figuren findet man den Namen Meiona zu verschiedenen Malen, jedoch mit anderen Vornamen.

Ganz im Geschmacke Jan Brueghel's gehalten ist eine Landschaft, in welcher die vier Elemente veranschaulicht werden; sie trägt die deutliche Bezeichnung:

S. V. HECKEN

was jedoch für Parthey¹⁾ kein Hinderniß ist, dem Maler den Vornamen Jan zu geben. Samuel van der Hecken²⁾, so heißt der Künstler mit dem Vornamen, war 1617 bereits



Toppelbildnis in der Sammlung des Königl. Hofes zu Trian.

Meister in Antwerpen und sein Bild dürfte ein Leitfaden werden für die vielen in diesem Geschmack gemalten Bilder, deren Autoren im Dunkel der Anonymität aller Bemühungen, sie ausfindig zu machen, spotten. Daher die große Masse der Jan Brueghel zugeschriebenen Bilder.

Als letzter Künstler dieser Richtung ist der am 15. April 1776 in Antwerpen gestorbene Balthasar Beschey zu betrachten, von welchem die Sammlung eine mit seinem Namen versehene heilige Familie besitzt. Der landschaftliche Hintergrund erinnert noch sehr an Brueghel, trotzdem daß das Bild hundert Jahre später (1734) gemalt ist.

Wegen ihrer Bezeichnung seien hiermit noch erwähnt: eine Küstenlandschaft italienischen

1) Figuren, Bd. I, S. 335.

2) Deutscher Bilderjaat, Bd. I, S. 435.

Zeitschrift für bildende Kunst. XIV.

Charakter von E. v. Poon, eine Bauerngesellschaft des noch im Haager Museum (Nr. 106) vorliegenden A. de Pape, eine andere Bauerngesellschaft von Genoels, endlich eine Dorfstraße zur Kirchzeit, mit vielen kleinen Figuren staffirt, welche auf der Rückseite die Bezeichnung: Holyk. A^{no} 1626 trägt; ein treffliches Bildchen.

Ein kleines Bild, Orpheus die Thiere durch sein Spiel bezähmend, zeigt uns den mythischen Tonkünstler als einen Knaben mit langem blondem Haar, bekleidet mit blauem Rock und rothem Mantel und die Geige spielend. Die flüssige und leuchtende Farbe weist das Bild mehr der vlämischen Schule zu, obwohl die Landschaft etwas an van Goyen erinnert. Jedenfalls dürfte es nicht leicht sein, den Autor für dieses Bild festzustellen. Am meisten ähnelt es den zwei kleineren Bildchen des Claes Moyaert im Haag¹⁾.

Nur durch wenige Bilder ist die französische Schule vertreten. Drei lebensgroße nackte Kinder, sich an einem flatternden Stieglitz ergötzend, zeigen uns Voucheur von der liebenswürdigsten Seite. Vier große, dekorativ gewaltige Bilder, Soldatenjungen aus dem 17. Jahrhundert vorführend, sind von Noël Vantron, welcher laut der seinem Namen beigefügten Jahrzahl 1645 gelebt hat. An holländische Bilder erinnert ein Fruchtstück, die Bezeichnung: Louyse Maillon. 1641 tragend.

Die deutsche Schule ist reicher vertreten, doch nur hinsichtlich des vorigen Jahrhunderts, denn altdeutsche Bilder sind wenige da. Ein kleines Bild „Der heilige Christoph, das Kind durch's Wasser tragend“, zeigt viel Verwandtschaft mit Dürer, jedoch auch Anklänge an die altniederländische Schule, besonders in der Landschaft. Das Christkind erinnert in Zeichnung und Charakteristik noch am meisten an den Nürnberger Meister; der Kopf der Hauptfigur, durch Abreibung der feineren Töne beraubt, zeigt ein braunröthliches Kolorit, welches mit dem sorgfältig ausgeführten, in kälterer Färbung gehaltenen Kinde augenfällig kontrastirt.

Ein Doppelbildniß, Mann und Frau in Halbfiguren von dreiviertel Lebensgröße, könnte auf Wohlgemuth zurückzuführen sein und giebt der Vermuthung Raum, daß sich der Maler selbst hier mit seiner Frau Barbara, der Wittwe des 1472 gestorbenen Nürnberger Malers Hans Pleidenwurff, abgebildet habe. (S. den Holzschnitt.) Der etwa vierzigjährige Mann ist bartlos und trägt auf seinen langen blonden Haaren ein dunkel violett und gelb gestreiftes, am unteren Theile mit Nesseltuch umwundenes Barett, welches ein Reiferstuh schmückt. Sein violettes, gelb und schwarz gestreiftes Wams löst den Hals und den oberen Theil der Brust frei und hat Ärmel, welche nur über den Ellenbogen reichen, hinten zugemastet sind und die weißen Hemdärmel sehen lassen. Sein Blick ist etwas starr und gezwungen auf die zu seiner Linken befindliche Frau gerichtet, welcher er mit der rechten Hand einen Türckering darreicht. Die Empfänglerin dieses Kleinodes ist mehr von vorn gesehen und blickt nach rechts. Auf dem Kopfe trägt sie eine turbanähnliche weiche, mit Goldtreffen verzierte Haube. Unter den ebenfalls nur bis zum Ellenbogen reichenden Ärmeln ihres ange schnittenen rothen, vorn offenen Kleides ragen die weißen Hemdärmel vor. Eine kettenähnliche Spange hält vorn das Kleid zusammen. Die Arme hat die Frau über den Leib gelegt, beide Zeigefinger und der linke Goldfinger sind mit Ringen geschmückt. Eine Mauer mit zwei Fensteröffnungen und einer Halbhüre rechts bildet den Hintergrund. Durch das Fenster der Mitte blicken wir auf eine Wiese, an deren Rande ein schroffer Fels emporsteigt; am Fuße führt ein Weg vorüber; in der Ferne einige Gebäude und ein Thurm mit spitzem, schiefergedecktem Helm. Die Aussicht des Fensters links geht auf einen Hügel mit einem lahlen Baumchen, in der Ferne ein Fluß und ein hoher Berg. Auf der Ecktafel des Fensters ist die Jahrzahl 1475 groß hingeschrieben.

Ein kleines weibliches Bildniß, der oberdeutschen Schule entstammend, zeigt uns eine nach rechts gewendete junge Frau, welche beide Hände übereinander gelegt im Schooße ruhen läßt; in der Rechten hält sie eine Kelle. Ihr Haupt ist mit einer weißen Haube, auf welcher in Gold gestickt eine Sonne prangt, geschmückt; das röthliche Kleid ist mit schwarzem

1) Nr. 93 a u. b des Supplementkataloges.

Sammet und am Brustflaß mit Goldspangen verziert. Eine breite goldene Halskette zeigt vier Mal den Buchstaben R. Auf der Rückseite sieht man ein gemaltes quergetheiltes Wappen, oben ein schwarzes, unten ein silbernes Feld mit drei schwarzen Pfählen; die Helmdede zeigt dieselben Farben, die Helmzier besteht in einem geschlossenen, zwei Auerhörner tragenden Helm; die Unterschrift lautet:

MARGARETA VO REIN . YRES ALTERS . XXI M. D. XXXIII.

Darunter das Monogramm:



Die Frankfurter Schule, zu welcher sich auch der ältere Steenwyk zählte, und dessen in der Sammlung befindliches Architekturbild: „Hof eines Palastes, mit offenen Hallen und mit einer musizirenden Gesellschaft staffirt“ die Bezeichnung: H. V. STEENWYCK . A . FRANCKFORT AN. 1588 trägt, ist stark vertreten und enthält unter anderen ein Bild des Matthæus Merian, welches als sein bestes Werk gilt. Es ist die Königin Artemisia, wie sie durch eine Skavin sich die Asche ihres Gatten Mausollos in den Trank mischen läßt (Sandrart¹⁾), von dem anerkannten Talente Merian's sprechend, erwähnt dieses Bild, indem er sagt: „Wie dann alle oberzehlte Gaben in allen seinen Historien zu Augsburg auch in einer fürstlichen Artemisien zu sehen, die ihres Gemahls Aschen in einen Trank mischen läßt, welche ich wegen ihres schönen und beweglichen Angeichts so für Betrübnis außwärts gerichtet und in allen Stücken sehr natürlich und wohl gemahlet, die alhier der Kunstreiche Werner²⁾ in seinem Kunst-Cabinete aufgestellt nicht verzeihen.“

Lange hing dieses Bild unbekannt in der Sammlung, bis gelegentlich der Katalogisirung derselben die Rückseite ebenfalls besichtigt und dabei die ohne Zweifel vom Maler selbst herrührende Aufschrift: MATTHÆUS MERIAN. Pinxit A° 1655 aufgefunden wurde.

Wenn auch, dem Geschmade der Zeit folgend, der Schmerz der Königin in etwas theatralischer Attitüde ausgedrückt ist, so verdient doch das Werk des deutschen Meisters wegen der ersten vornehmen Auffassung, der sehr correcten Zeichnung, des in seinen Tönen sich bewegenden Colorits und der trefflichen Wirkung unsere vollste Anerkennung.

Den beiden Noos begegnen wir in vier Bildern. Vom Vater, Johann Heinrich, besitzt die Sammlung das Porträt einer alten Frau und einen Johannesknaben mit einem Schälchen; letzteres Bild, 1654 gemalt, hat aber einen so fürchterlichen Angriff von Seiten des die Sammlung einst heimsuchenden Restaurators erlitten, daß von dem ansprechenden Werke nur noch das Kömichen und der Hintergrund ihre ursprüngliche Frische bewahrt haben. Vom Sohne, Johann Melchior, ist ein treffliches Viehstück vom Jahre 1687 und ein Christus am Oelberg von 1710 vorhanden. Auch der Stilllebenmaler Peter Soreau ist durch ein 1655 gemaltes Fruchtstück vertreten.

Zahlreiche Werke besitzt die Sammlung von Secklaj, Schütz und dem Darmstädter C. H. Hergen Röder, wie er in dieser Trennung seinen Namen auf einem seiner niedlichen Höhlenbildchen vom Jahre 1750 schreibt.

Die andern Frankfurter Zeitgenossen: Joh. Christ. Fiedler, Ignaz Wenzel Brasch, der Schlachtenmaler Kensener, Trautmann, Tischbein, W. T. Hirt, der Stilllebenmaler R. C. Bülner, sowie J. C. Zehender sind insgesammt ebenfalls mit mehreren Werken vertreten. Zwei kleine Bildchen „Römische Ruinen“ von sorgfältiger Ausführung, doch porzellanhafter Färbung sind mit J. F. Wont 1781 bezeichnet.

Die Wiener Schule ist vertreten durch zwei schöne Vogelstücke des Hamilton, deren eines, noch gut erhalten, in mikroscopischer Kleinheit der Schrift die Bezeichnung: Philipp

1) Teutsche Akademie, Band II, 3. Theil, S. 325.

2) Joseph Werner, Miniaturmaler in Augsburg, geb. zu Bern 1637, gest. das. 1710.

F. H. Hamilton. S. C. N. C. R. trägt; sodann ein Bild in der Art des Otto Marsenus von Schried von einem der beiden Brüder von Burgau, bezeichnet mit: F. IES. v. Purgau fecit. 1728¹⁾; endlich noch zwei Architekturstücke von Brand, Mehr Curiosa als von künstlerischem Werthe sind zwei Bildchen, kleine Figuren im Schieferestüm, Porträts des Pagen Münsterberg und der Gräfin Schluppenbach, 1733 in Schwedt von dem als Baumeister Sanssouci's berühmt gewordenen H. W. von Knobelsdorff gemalt.

Zum Schluß mögen wegen ihrer Bezeichnung noch zwei Bilder Erwähnung finden, welche die Sammlung des Herrn Gottfried Sachsenberg zu Köhlan bei Dessau enthält. Das Eine stellt eine Gesellschaft in Wagen ankommender Damen vor, welche von Cavalieren empfangen und aus den Karossen gehoben werden. Die Figuren haben die Größe der auf den Bildern Jan le Due's vorkommenden; die Malerei ähnelt etwas der Caspar Netscher's, bezeichnet ist das Bild mit:

Lyongl

Ob der Künstler derselbe ist, von welchem die Galerie von Amsterdam (Nr. 173 und 174) und die von Dresden (Nr. 1153) Porträtsstücke besitzen, muß vor der Hand unentschieden bleiben.

In Brulliet's Lexikon findet sich das Facsimile eines Monogramms, bestehend aus einem P, durch dessen sehr verlängerte Vertikale ein C geschlungen ist, daneben die Zahl: 1645. Die beigegebene Erläuterung sagt, daß man dieses Monogramm einem unbekanntem Künstler Cornelius Pottenburg zuschreibe, obwohl mit Unrecht, da es sich eher auf die Stilllebenmalerin Clara Peters beziehen lasse. In der Dredeener Galerie ist ein Bild²⁾: „Auf einem Tische einen gestreuten Becher, Bücher, Musikschän, Gläser und zwei Ketten sowie eine Taschenuhr“ darstellend, mit oben angeführtem Monogramm und der Jahrzahl 1624. Die Kasseler Galerie hat ein Stillleben in der Art des Hedra, ebenfalls mit jenem Monogramm und der Jahrzahl 1638 bezeichnet. Von Hubel wird es im allen Kataloge wunderbarer Weise dem Georg Pencz (s. Nr. 55) zugeschrieben.

Die oben angeführte Privatsammlung besitzt nun ein Bild, welches durch ein dem Monogramm angefügtes o wohl den Boccisi über die Auterschafft Pottenburg's zu heben geeignet ist. Das Bild, in ovaler Form, zeigt einen schön gearbeiteten Silberbecher, dessen Deckel der heilige Martin zu Pferde zielt, wie er mit dem Bettler seinen Mantel theilt; an der Cuppa das Hochkreuz der Halbfigur eines Bischofs, unten auf dem Tisch zwei aufgebrogene Wallnüsse. Die Signatur:

P^o
C
1641 $\frac{5}{6}$

befindet sich auf dem Grunde und ist besonders merkwürdig durch die Hinzufügung des Tages der Vollendung des Bildes.

Georg Müller.

1) Die I. I. Galerie im Besondere hat zwei Bilder von P. v. Burgau (Nr. 105 und Nr. 109; zweiter Theil, vierter Saal).

2) Nr. 2129 des Katalogs; ebenda das facsimilirte Monogramm.



BRUSTE

1. Die 1. Gallerie im Bereiche hat zwei Bilder von P. de Burgh (Nr. 109 und Nr. 109); zweitens die 2. Gallerie (Zwei) 2. Die 2. Gallerie des Museums; ebenfalls das illustrierte Monogramme.

Handwritten signature: P. de Burgh

Die 1. Gallerie hat zwei Bilder von Burgham (Nr. 109 und Nr. 109); zweitens die 2. Gallerie (Zwei) 2. Die 2. Gallerie des Museums; ebenfalls das illustrierte Monogramme.

In der 1. Gallerie befindet sich ein Bild eines Monogramms, welches aus einem P. de Burgh (Nr. 109) besteht. Die 2. Gallerie hat zwei Bilder von Burgham (Nr. 109 und Nr. 109); zweitens die 2. Gallerie (Zwei) 2. Die 2. Gallerie des Museums; ebenfalls das illustrierte Monogramme.

Handwritten signature: P. de Burgh
1641-5

Die 1. Gallerie im Bereiche hat zwei Bilder von P. de Burgh (Nr. 109 und Nr. 109); zweitens die 2. Gallerie (Zwei) 2. Die 2. Gallerie des Museums; ebenfalls das illustrierte Monogramme.

Gedruckte Signatur.

1) Die 1. Gallerie im Bereiche hat zwei Bilder von P. de Burgh (Nr. 109 und Nr. 109); zweitens die 2. Gallerie (Zwei) 2. Die 2. Gallerie des Museums; ebenfalls das illustrierte Monogramme.



BEDSTEFORÅLØRENS BESØG.

Kunstliteratur.

Adolf Tidemand, hans Liv og hans Vaerker. Et Bidrag til den norske Kunsts Historio af L. Dietrichson. I. Tidemands Ungdomsliv (1814—1850). II, 1—2. Tidemand og den nordiske Kunstscole i Düsseldorf (1850—1876). Christiania, Chr. Tönsbergs Forlag. 1878—79. 8.

Adolf Tidemands udvalgte Vaerker. Udgivne af Chr. Tönsberg. Christiania 1877—79. Qu. Fol.

Mit einer Radirung.

Der berühmte norwegische Volkemaler, durch seinen langjährigen Aufenthalt in Deutschland und seine Verbindung mit der Düsseldorfer Schule geistig zur Hälfte einer der Unseren, hat früher einen tüchtigen Biographen gefunden als mancher seiner gleich bedeutenden deutschen Zeitgenossen. Von Prof. V. Dietrichson in Christiania, dem verdienstvollen Herausgeber der *Stochholmer „Tidskrift för bildande Konst och Konstindustri“*, geht uns sechsen durch die Güte des Verlegers, Hrn. Chr. Tönsberg in Christiania, der Schlußband des in drei Abtheilungen erschienenen Werkes zu, in welchem der gelehrte Verfasser Adolf Tidemand's Leben und Werte einer gründlichen monographischen Behandlung unterzieht. Leider vermag uns unsere mangelhafte Kenntniß der norwegischen Sprache ein näheres Eingehen auf den Inhalt des Buches. Aber soviel erkennen wir deutlich, daß wir hier ein Werk von reichem kulturgeschichtlichem Inhalte vor uns haben, welches die Wurzeln des Künstlers in seiner heimischen Volkennatur bloßlegt, die Anknüpfungspunkte mit den vorausgehenden und gleichzeitigen Erscheinungen ausführlich erörtert und namentlich auch zur Geschichte der deutschen Kunst unseres Jahrhunderts eine Fülle neuer und interessanter Details darbietet. Wir können deshalb nur den lebhaften Wunsch äußern, Dietrichson's Buch bald in deutscher Uebersetzung unserm Publikum zugänglich gemacht zu sehen.

Nabezu gleichzeitig mit der erwähnten Biographie trat in demselben Verlage eine Sammlung von Reproduktionen Tidemand'scher Bilder an's Licht, welche gegenwärtig ebenfalls ihrer Vollenendung entgegengeht. Den Anlaß zu diesem Unternehmen bot die Tidemand-Ausstellung, welche 1877 in Christiania stattfand und fast sämtliche Hauptwerke des Künstlers dem Publikum vorführte. Bald darauf wurde der junge Wiener Maler und Radirer Ludwig Hans Fischer, unsern Lesern durch manches hübsche Blatt bekannt, von Hrn. Tönsberg nach Christiania berufen und mit der Ausführung des aus 24 Radirungen berechneten Albums betraut, in welchem die bekanntesten und vorzüglichsten Gemälde Tidemand's vereinigt werden sollen. Die Arbeit nahm volle zwei Jahre in Anspruch; in kurzer Zeit werden die letzten Blätter die Presse verlassen. Fischer hat sich mit der ihm eigenen Energie und Ausdauer in die schwierige Aufgabe hineingearbeitet und giebt den nordischen Maler, soweit es die Mittel seiner Kunst gestatten, lebendig und getreu wieder. Die Auswahl der Bilder ist so getroffen, daß der Meister möglichst vielseitig und durch Werke seiner verschiedenen Lebensperioden repräsentirt wird. So vertritt der „Auserwandene Christus“ die religiöse Malerei, die „Landung

„Sinclair's in Komodalen (1612)“ das historische Bild, der „Hochzeitzug auf dem See“ die vereinigte Landschafts- und Genre-Malerei; bei den beiden letzteren Bildern hat sich Tidemand mit je einem Landschaftsmaler in die Ausführung getheilt, bei dem ersteren mit Morten-Müller, bei dem letzteren — wie bekanntlich wiederholt — mit Ende. Den Hauptwerth der Publikation machen selbstverständlich die eigentlichen Genrebilder aus, eintheils Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben der Bauern, Jäger und Fischer, anderntheils jene specifisch nordischen Charakter- und Gesellschaftstypen, wie die „Fangjäger“, die „Fanaliter“ u. a. In der Wiedergabe dieser Bilder hat Fischer das volle Verständniß für seine Aufgabe beethätigt, indem er den Reproduktionen vor Allen die charaktervolle Streuung und Herbigkeit zu wahren wagte, welche den Originalen eigen ist.

Das beigegebene Blatt, welches wir der Freundlichkeit des Verlegers verdanken, gehört zu Tidemand's schönsten und poesievollsten Schilderungen aus dem Volkleben; es führt uns den „Ersten Besuch der Großeltern“ bei dem jung vermaählten Paare vor, das eben den ersten Sprößling auf den Armen wiegt. — Das Essen stand schon auf dem Tisch, als der unerwartete Besuch kam; der Knecht ließ sich dadurch nicht stören. Die junge Mutter aber hat eilig den Kleinen aus der Wiege gehoben und ihn der Großmutter in den Schooß gereicht, die sich in ihrer Jugend zurückträumt, indem sie ihn an sich drückt, und der Bauer freudig eben dem Schwiegervater den silbernen Becher mit dem starken süßen Willkommcentraut. Wenige Stunden noch in dem trauten neuen Heim, — dann werden die Großeltern über das Gebirge wieder zurückfahren zu ihrem Ruheßig, und wir hören schon, wie die Alte den Kindern zuruft, während der Wages davonrollt: „In Weihnachten kommt ihr mit dem Kleinen zu uns!“ — So weit wir die Kunstzustände Scandinaviens kennen, ist das Interesse für die Pflege des Schönen dort im erfreulichen Wachsthum begriffen, aber noch keineswegs so fest gewurzelt und weit verbreitet, daß Werke, wie die hier besprochenen, auf zahlreiche Abnehmer rechnen könnten. Um so verdienstvoller ist die Thätigkeit des kunstsinuigen Verlegers, dem wir aus der Ferne kräftigen Zuspruch leisten möchten, auf seinem Wege muthig auszuharren. Es ist gesunde, wahrhafte Lust, was er seinen Landsleuten und uns in diesen trefflichen Volks- und Sittenschilderungen bietet. Wir unferseits ziehen sie mancher modernen glänzenden Publikation vor, welche das Auge flüchtig entzückt, aber an unserm Innern gleichgiltig vorübergeht.



Kunst-Chronik.

Beiblatt

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Vierzehnter Jahrgang.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1879.

Kunst-Chronik 1879.

XIV. Jahrgang.

Inhaltsverzeichnis.

Größere Aufsätze.

	Seite
Die akademische Kunstausstellung in Berlin t. 49. 100	153
Der deutsche Architektentag in Dresden	7
Das Museum Plantin-Moretus in Antwerpen	33
Die antike Kunst auf dem Trocadero . . . 65. 81.	173
Römische Monumente aus Heimgarten	87
Das Lessing-Denkmal in Hamburg . . . 97. 129.	185
Vom Christmarkt . . . 113. 136.	159
Neue Erweiterungen der Londoner National-Gallery	142
Aus dem Wiener Künstlerhause 109. 249. 297. 397. 441.	521
Die Kirche zu Lorch am Rhein und ihre Restauration	182
Der Bau des Künstlerhauses zu Dresden	187
Der neue Katalog der Berliner Galerie	204
Zwei Bronze-Reliefs in Elmwangen	207
Das Kunstbudget Frankreichs und Englands für das Jahr 1879	217
Die Corcoran-Galerie in Washington	224
Das neue Parlamentengebäude in Wien	233. 377
Das neue Reglement für die Berliner Museen	254
Ein neues Bild von Adolp. Menzel	263
Kunstausstellung in Florenz	270
Die königlichen Museen in Berlin und der preussische Landtag	272
Französische Illustrationsliteratur	281
Schautafeln und Bauprojekte in Venedig	313. 350
Aus Olympia	329
Die Restauration des Senatspales im Kölner Rathhausthurm	345. 361
Die Konkurrenzpläne für den Bau des Künstlerhauses zu Dresden	379
Erster-Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie	393
Die Künste am päpstlichen Hof	409. 764
Ausgrabungen in Athen	416
Amerikaner Privatgalerien	425
Woblers's Chronologischer Katalog der Radirungen Kernbrands	429. 473
Die I. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden	445
Neue Ausgrabungen und Museen in Griechenland	457
Das Bismarck-Denkmal in Köln	464
Die Wiener Feiertage	489
Amerikanische Kunstausstellungen	505. 628
Ausstellung von Handzeichnungen aller Meister in Paris	560
Der Pariser Salon 553. 576. 591. 608. 693. 719. 745.	766
Arthur Hüper's neueste Wandgemälde	569
Der Altersbildungsverein in Wien	588

Der schweizerische Salon von 1879	601
Das Cornelius-Denkmal in Düsseldorf	625
Die internationale Kunstausstellung zu München 649	713
Der Katalog der Sammlung Richard Fisher's in Hill Top	656
Die Leipziger Kunstakademie	657
Die Kunstschulausgabe in Stuttgart	673
Die erste Pariser Aquarell-Ausstellung	677
Der Blick für das deutsche Reichstagsgebäude	689
Kunstbestrebungen in Croatien	724

Korrespondenzen.

Dresden 696 — Kopenhagen 727. — Leipzig 317. — New-York 365. — Triest 659. — Wien 650. — Venedig 236.

Kunstliteratur.

Sicher, Leitfaden für den Unterricht der Anatomie und Proportionslehre des menschlichen Körpers	10
Säbste, Abriss der Geschichte der Baukunst	13
Waltmann, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte	39
Becht, Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung 1878	71
Podec, Mont Saint-Simon Stylite près d'Alep	90
Obreen, Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis	124
Wannfeld, Durch's deutsche Land	189
Lessing, Berichte von der Pariser Weltausstellung 1878	225
Säbste, Peter Fisher's Werke	225
Lippmann, Der Todtentanz von Hans Holbein	240
Köhler, Holzschnitte Meisterwerke	241
v. Reigner, Die moderne Kunst und die Ausstellungen der Berliner Akademie	276
Rückwardt, Das königliche Schatz zu Wehl am Rhein	300
Säbste, Geschichte der holländischen Malerei	315
Gmelin, Italienische Skulpturen	352
Lippmann, Zeichnungen aller Meister	368
v. Gulda, Das Kreuz und die Kreuzigung	382
Gutjahr, Les tapisseries décoratives du Garde-Meuble	433
Stachbauer, Kärntnerisches Handwerksrecht des 16. Jahrs	447
Bernitz, Cimelio	449
v. Wurzbach, Goldene Bibel	496

Kraus, Roma sotterranea	508
v. Segmüller, Die ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom	543
v. Dumreicher, Ueber den französischen Nationalwohlstand als Werk der Erziehung	540
Eitelberger von Edelberg, Gesammelte kunsthistorische Schriften	594
Witthoff, Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverischen	610
v. Wurzbach, Ein Kobornenmaler unserer Zeit (Eduard Steinte)	614
Veit, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts	632
Kutsch, Pädagogische Vorlesungen für Schul- und Privatunterricht	661
Wappen des Österreichischen Herrscherhauses	701
Champion, L'année artistique	702
Jännicke, Die Farbenharmonie	751
Derfelbe, Handbuch der Ornamentale	751
Mar Schmidt, Die Mosaikmalerei	751
Wodenheimer, Der Dom zu Mainz	769

Kunsthistorische Notizen.

Fleischer, Architektonische und bildnerische Uebersichte des alten Hofbraters zu Dresden	17
Wolffmann, Geschichte der Malerei	18
Stieler, Paulus u. Saben, Italien	18
Die neue Basari-Ausgabe	18
v. Suttner, Zur Kothm- und Waffentunde	57
Der neue Katalog der Berliner Gemäldegalerie	92
Weichardt, Das Stadthaus und die Villa	163
Kiebling, Kul unsere Freibühne	163
Neue photographische Publikation der Winkler-Sammlung	163
Niedling, Original-Entwürfe für kunstgewerbliche Erzeugnisse der gesammten Hauswaren-Industrie	178
Menge, Römische Kunststätten im Zeitalter des Augustus	179
Egger, Biographie Rauch's	179
Wagner, Die vormaligen geistlichen Stifte im Großherzogthum Hessen	210
Curtis, Ein neues Werk über Belasques und Murillo	227
Christmann, Kunstgeschichtliches Wörterbuch	242
Amella, Italienisches Skizzenbuch	243
Ein neues Werk über Dohrn	243
Fraudberger, Die Geschichte des Jähers	258
Müller und Noises, Illustrirtes archäologisches Wörterbuch	259
Publikation über das Wiener Beisebere	290
Kraus, Ueber Begriff, Umfang und Geschichte der archaischen Archäologie	337
Oppenheim, Neues Stilmuster-Buch	354
Zabbe und Lázow, Denkmäler der Kunst, 3. Aufl. von Wurzbach, Die französischen Maler des 18. Jähers	354
Leising, Muster silddeutscher Leinwandsterei	385
Lehrbuch zu Seemann's kunsthistorischen Bilderbogen	491, 641
Monographie über Wenzel Jamitzer	402
Hirth's Formenschatz	420
Veit, Deutsche Künstler des neunzehnten Jähers	436
Vadeler's Ober-Italien	449
Zabbe's Grundriß der Kunstgeschichte	487
Die deutschen Reichsgesetze über das Urheberrecht	497
Bröhl, Sarcophagus der Katakomben	512
Marcotti, Castel Sincigiana	526
Niegel, Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze	527
Niegel, Herzogliches Museum in Braunschweig. Die Sammlung mittelalterlicher und verwandter Gegenstände	545
Seubert's Allgemeines Künstlerlexikon. Zweite Auflage	545
Professor Springer's Festschrift	582
Detmold's Anleitung zur Kunstemerichschaft	637
Guterkun, Die Kunst für Alle	637
Salte, Petros und Rom	637

Ebers' Aegypten	639
Valastre, La renaissance en France	638
Literarische pin desideria	638
Stromer, Durillo's, Leben und Werke	642
Springer, Ueber die Quellen der Römisch-italienischen im Mittelalter	663
Semper, Monographie über Corpi	663
Weilbad, Dänisches Künstlerlexikon	681
Burdhardt's Cicero	681
Dohme, Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit	682
Busolini's Plan von Rom	683, 704
Zabbe's Geschichte der italienischen Malerei	704
Ragler's Monogrammen	734
The American Art Review	731
Rämmler, Kunst und Künstler in ihrer Förderung durch die kaiserliche Landeshoheit vom 16.—18. Jähre	753
Springer, Hundert Gartendenkmale	753
Holland, Carl August Zeibische	754
Sunderström, Ueber den Begriff Kunst	770

Kunstblätter und Bilderwerke.

Minari's photographische Publikationen	19
Die Kaiserliche Galerie in Vichbrunn	125
Album der Gesellschaft für Naturkunst in Weimar	165
Guido Reni's Aurora in Farbenstud	302
Weiterwerke der Holzschneiderei	337
Katari's Einzug Karl's V. in Antwerpen, radirt von H. Falaut	396
G. Eilers, Strandbilder von der Ostsee	599

Kunsthandel.

Börner's neuer Katalog von Kupferstichen	23
Katalog von Franz Wenzel in Dresden	26
Versteigerung der Wenzelschen Sammlung in Wien	165
Photographien von Giacomo Brogi Florenz	146
Versteigerung Wadow	146
Kugust Solfer	185
Kultion Engender in Wien	323, 528, 547
Kultion Jendooen in Amsterdam	737

Nekrologie und nekrologische Notizen.

Arnold, Joseph 452	—	Beisebere, Carl 196	—	Bernsh, Joh. Karl 227	—	von Bonstetten, Aug. 379	—
Bodsch, W. 126	—	Bresmann, K. 19	—	Brückel, Th. B. 228	—	Couture, Thomas 436, 478	—
Dumier, Honoré 385	—	Des Courbes 259	—	Dragutin, Willh. 498	—	Edner, Albert Friedr. 453	—
Egler, Michael 369	—	Engelmann, Dr. Willh. 196	—	Faust, Eugène 525	—	Fries, Bernhard 638	—
Grant, Sir Francis 20	—	Hänker, Ant. Theod. 228	—	Jerich, Eduard, 179	—	Jones, Wolf 329	—
Kunt, Gustav 525	—	Kurzboer, Ed. 302	—	Koy, Dr. Willh. 733	—	Reverheim, Fr. Ed. 289	—
v. Keris, Friedr. 192	—	Belgel, Karl 641, 731	—	Vint, Carlo 358, 615	—	Wesell, August 305	—
Schömann, Joseph 345	—	v. Schrautzel, Johann 564, 616	—	Schwerdgeburth, Karl Aug. 92	—	Semper, Gottfried 513	—
Sonderland, Joh. Gottf. 55	—	Sörensen, Frederik 338	—	Suerst, Jan 682	—	Tantardini, Antonio 371	—
Violet-le-Duc 754	—	Weiffer, Ludwig 450	—	Zimmermann, Max 243	—		

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Münchener Akademie 92	—	Gesellschaftswort zur Erhaltung der Kunstidentitäten in Frankreich 180	—	Gelehrte Kommission für die Broving Sachsen 228	—	Erklärung der Ecole Belge in Rom 453	—	Kunstpflege in Bayern 564	—	Neue Glasgemälde in Berlin 615	—	Kademie der bildenden Künste in Rassel 770	—
-----------------------	---	--	---	---	---	--------------------------------------	---	---------------------------	---	--------------------------------	---	--	---

Kunsthistorisches.

Hand Schäfflein 20. — Archäologisches aus Griechenland 41. 164. — Ueber das Alter der Kypseloskaffen von E. Sofomja bei Rom 141. — Aus Olympia 368. 453. 564. 595. 663. — Rembrandt etruskische Grabstätte 564. — Wandgemälde der Juvenekna in Rom 641.

Konkurrenzen und Preisvertheilungen.

Referenz-Stellung bürgerlicher Poëmanne 29. — Zum Konkurrenz-Umwerfen 21. — Universitätsbau in Stralsburg 41. — Die Konkurrenzmärkte für die Kaiser-Wilhelms-Universität in Stralsburg 73. — Plastikische Restauration der deutschen Reichshand in Berlin 92. — Viel-Kalt-hörtsche Stiftung 196. — Louis Boissonel-Stiftung 210. — Wiener Akademie 307. 682. — Verein zur Förderung des Kunstgewerbes in Braunschweig 355. — Münchener Kunstvereine-Berein 704. — Denkmals-Ver-mahlung in Köln 754.

Personalnachrichten.

Angeli, Prof. 73. — Brendel, Albert 163. 182. — Di Grinola 619. — Defregger, Fr. 180. — Feilingsho 528. — Graef, Georg 260. — Jantschke, Dr. Hubert 558. — Makart, Hans 191. — Mar., Gabr. 140. — Petersen, Dr. Cua 180. — Trausning, Prof. W 683. — Zierisch, Prof. 561. — v. Werner, Anton 525.

Vereinswesen.

Kunstverein in Juidau 21. — Verbindung für historische Kunst 21. 564. — Schäßlicher Kunstverein 388. — Barmer Kunstverein 402. — Kunstverein für Rheinland und Westfalen 403. 451. 564. — Münchener Kunstverein 429. — Jahresbericht des Germanischen Museums 421. — Verein für Geschichte und Alterthumskunde West-salus 481. — Kölnischer Kunstverein 518. — Kunst-verein in Feildrom 703.

Sammlungen und Ausstellungen.

Bremen 619. — Basel 437. — Berlin 74. 92. 211. 307. 322. 359. 371. 372. 404. 421. 436. 488. 515. 546. 706. 734. 754. — Bern 736. — Düsseldorf 355. — Dresden 528. — Florenz 529. — Frankfurt a.M. 145. 321. 339. 620. — Freiburg 736. — Kopenhagen 693. — Leipzig 92. 314. — London 73. — Lübeck 694. — Mainz 528. — München 126. 145. 291. 389. 437. 465. 466. 481. 565. 629. 641. 642. 771. — Münster i.W. 528. 582. — Paris 515. 664. — Rotterdam 372. — Stralsburg 643. — Stuttgart 181. 453. 645. 705. — Wien 57. 180. 309. 320. 355.

Vermischte Nachrichten.

Ueber das Denkmal Friedrich Wilhelm's III. in Köln 21. — Denkmal für den Herzog Karl von Braunschweig in Gen 24. 710. — Aus Berlin 24. 106. 467. — Aus Stralsburg 42. 667. 771. — Die Arbeiten zur Umgestal-tung des Berliner Zeughauses 42. — Kupferstecher Ernst Jörberg 42. — Neue Berliner Monumentalbauten 42. — Aus Stuttgarter Bildhauerkreises 43. — Aus Tirol 43. 106. 683. — Danner'scher Schillerbüste 44. — Das neue Theater in Augsburg 58. — Stuttgart 59. 310. 358. — Denkmal für Giorgione 59. — Maria-Theresia-Denkmal in Wien 74. — Städtische zu Stuttgart 75. — Kirchliche Restaurationsarbeiten in Köln 75. — Ar-chäologische Section der Philologenconferenz in Jena 76. — Professor Jakob Grünwald 75. — Alexander von Humboldt-Denkmal für St. Louis 93. — Dr. Hein-rich Cite 93. — Oberbaurath Fr. Schmidt in Wien 93. — Aus Gelnhausen 93. — Aus Warburg 93. — Heli-ogramgraphie 94. — Der neue Rathhof in München 105. — Aus Hannover 106. — Die Kommission für die Weltausstellungslotterie in Paris 106. — Archä-ologische Gesellschaft in Berlin 145. 210. 291. 498. 684. — Kupferstecher Eugen Dohy 164. — Die Renovation

des Ulmer Rathhauses 196. — Das Fest der deutschen Künstler in Rom 198. — Venezianische Email 213. — Die Entdeckung der Jacopetti Henri-Teur 229. — Aus Göttingen 244. — Stadtmaler in der Markierung zu Janna 245. — Wundelmannscheiler in Bonn 245. — Wundelmannscheiler in Frankfurt a.M. 246. — Der Land-tag der Freier Brandenburg 246. — Die Restauration des Tomes zu St. Stephan in Wien 260. — Aus Nürnberg 277. 317. — Städtische Neubauten in Waga-burg 278. — Aus Düsseldorf 278. 565. 621. — Zur überneuen Hochschule der sächsischen Lehrerverein 292. 484. — Anton Hans 309. — Anselm Feuer-bach 309. — Ueber ein neues Bild von Raffaja 340. — Oesterreichische Staatsausstellungen 340. — Stiftung für die Dresdener Galerie 340. — Münchener Künstler-haus 356. — Jwan Kimojofsky 357. — Ankauf der Casa Borghese für das deutsche Reich 357. 348. — Berliner Ruhmeshalle 357. — Die Denkmale Statuen für das Siegesdenkmal in Dresden 372. — Preis der Erläuterung Eugenie gegen den Staat 373. — Zuther-bilder auf der Wartburg 403. — Der Hülfslehrer von Lucretin Kofstet in Wien 405. 709. — Prof. Albert Weiß 437. — Steinbild des Fürsten Viktor in Köln 437. — Allgemeiner Ausstellungen-Kalender 437. — Grah-tenmal in Braunschweig 453. — Aus dem Atelier des Bildhauers Braunbreit in Berlin 453. — Defregger's „Fester, zum Tode gehend“ 438. — Carl v. Pilotto 467. — Die Arbeiten am Berliner Goethe-Denkmal 468. — Neue Pariser Denkmäler 468. — Ein neues Museum in Florenz 488. — Nachbildungen des Lüne-burger Silbergeschloßes 484. — Ueber die Denk- und Stadtmaler der Berliner Nikolaikirche 485. — Prof. B. Janin in Düsseldorf 485. — Das deutsche archä-ologische Institut in Rom 486. — Weltausstellung in Sydne 498. — Aus München 517. — Ein neuer Deutungsversuch der Venus von Milo 530. — Aus Inns-bruck 546. — Bischof über Schliemann 563. — Die Jury für die Münchener Volkskunstausstellung 565. — Neues Wiener Denkmal in Hildesheim 566. — Götzes Den-kmal in Pest 566. — Aus Lissabon 566. — Die sog. Wun-delmann'schen Tapeten 600. — Sempers' artistisch literarischer Nachlaß 621. — Professor Caspar Scheuren 621. 708. — Professor Rudolf Stang 622. — Aus Paris 644. — Das neue Wiener Parlamentsgebäude 644. — Das neue Rathhaus in Wien 518. 644. — Trobender Bet-fall der Alhambra 645. — Sempers-Museum 665. — Museum in New-York 665. — Der Neubau der Stutt-garter Kunstschule 666. 707. 755. — Historische Fresken im Landbäcker Rathhaus-Casale 667. — Restaurations-arbeiten an der Kathedrale zu Reg 668. — Karl Bränner 708. — Ernst Stäckelberg 708. — Prof. Chr. Griespenker 709. — Prof. Weidner 709. — Aus-schmückung des Architektenvereinshauses in Berlin 709. — Die Direction des bisherigen „Deutschen Gewerbe-museums“, in Berlin 709. — Zu Ehren Gottfried Sem-per's 736. — Kupferstecher Joh. Kohlheim 772. — Ver-tral G. Ritter's 772.

Dom Kunstmarkt.

Amsterdam 60. 465. 468. 737. — Berlin 355. 422. — Frank-furt a.M. 454. 645. — Köln 60. 93. 454. 600. 710. — Leipzig 60. 469. — London 500. — Lübeck 357. — München 108. 465. 736. — New-York 486. — Nürn-berg 369. — Paris 358. 438. 622. — Stuttgart 326.

Eingefandt.

Cornelius 182. — Heinrich Junf's Nachlaß 294. — Zur Biographie Ed. Meyerheim's 342. — Franz van Wie-riß 342.

Berichtigung.

Am Inhaltsverzeichnis zum XIV. Jahrgang der Zeitschrift für bildende Kunst I. Spalte Zeile 6 u. u. lies Josef Durm statt Josef Drum. Ebenso ist derselbe Name auf den letzten beiden Spalten unter S. 372 u. 373 zu corrigiren.



gegenüber und seine Frische und Unmittelbarkeit der Auffassung gehören zu den besten und anziehendsten Seiten seines künstlerischen Charakters. Den koloristischen Theil seiner Aufgabe hat Defregger nun freilich in glänzender Weise gelöst. Einige Partien des Bildes sind mit sabelhafter Vollendung gemalt. Das Wort Virtuosität wäre bei der soliden, nicht auf raffinierte malerische Effekte ausgehenden Technik unseres Künstlers nicht am rechten Orte. Daneben finden sich aber auch Stellen, die so auffallend flüchtig behandelt und so wenig durchgearbeitet sind, daß man versucht ist, zu glauben, es gebürde dem Maler doch vielleicht an der geistigen Kraft, um eine Komposition von solchem Umfange gleichmäßig zu durchdringen und zu beherrschen.

Die ergreifende Scene spielt sich in einem Corridore ab, der von dem Gefängniß Hofer's über eine Treppe nach dem Hofe führt, wo ein Peloton französischer Soldaten unter dem Commando eines Officiers den Verurtheilten erwartet. Mitten auf dem Wege wird der Freiheitskämpfer, der mit ruhiger Heiterkeit, das edle Haupt stolz eingepreiset, dem Tode entgegengeht, von seinen mitgefangenen Landsknechten aufgehalten, die sich wehrliegend um ihn drängen und kramphast seine Hände fassen. Einige sind, vom Schmerze übermannt, vor ihm in die Knie gesunken, andere blicken ihn fragend an, als zweifelten sie noch immer an der sürdabaren Wahrheit. Zwei dieser braven Männer tragen die Spuren des Kampfes. Der Eine ist am Bein verwundet, das mit blutigen Tüchern bandagirt ist, und humpelt mit einer Krücke heran. Der Andere trägt den Arm in der Binde. Er hat sich mühsam die Stufen hinaufgeschleppt, die in den Hof hinausführen, und blickt mit einem Ausdruck unsäglichen Schmerzes zu seinem Helden empor, der sogleich an ihm vorüber muß. Im Hintergrund sieht man einen Geißlichen, der trauernd und voll Theilnahme auf die Abschiedsscene blickt, und einen Soldaten, der zur Bedeckung gehrt. Seine Kameraden sind nicht mehr sichtbar; aus der Dämmerung des Corridors blinken nur ihre Bajonette hervor.

Auf den Kopf und die edle Gestalt Hofer's fällt ein breiter, vom Hofe aus hineingeführter Lichtstrom, der auch noch die vor und neben ihm knieenden trifft. Alle übrigen Figuren, es sind im Ganzen zwölf, sind in den Halbschatten gerückt, so daß sich das erste Interesse des Beschauers auf die Hauptgruppe concentrirt, die zugleich die Mitte der Composition einnimmt. Aber es bleibt nicht lange daran haften. Gerade in dem kunstvollen Aufbau der Hauptgruppe, der ganz nach der akademischen Regel vollzogen ist, vermiffen wir die frische Unmittelbarkeit und die Natürlichkeit Defregger's. Der Alte, der an der linken Seite des Helden kniet und im Uebermaaß des Schmerzes die Hand an das

Haupt drückt, das ihm zu zerspringen droht, dieser alte wettergebräunte Tiroler mit der tief durchsuchten Stirn ist ohne Vergleich fesselnder und von viel tieferer Wahrheit als Hofer, der etwas theatralisch dem linken Fuß vorgelehrt hat. Und dasselbe gilt von dem Manne, der nicht vor ihm kniet und sein Angesicht in seinen Händen verborgen hält, und vor allen Dingen von den beiden Verwundeten, die von einer ungemein scharfen Beobachtungsgabe zeugen. Man sieht das an einzelnen kleinen Zügen, so an der Manier, wie der Laune zuckend den Fuß nachschleppt, wie er vorsichtig austritt, wie der andere die Last seines Körpers von dem kranken Krone fern hält. Um so bedauerlicher ist die Pose der Hauptfigur. Wenngleich Hofer kurz vor seinem Tode schrie, er sehe dem Tode entgegen, ohne daß ihm die Augen naß würden, so hätten wir doch in dem Momente, den der Maler gewiß, eine stärkere innere Erregung erwartet, als sie Defregger zum Ausdruck gebracht. Es wäre dadurch jener so mächtig ergreifende, hoch dramatische Zug in das Bild hineingekommen, der das „Letzte Aufgebot“ trotz seines deutlich geringeren Umfanges zu einem der besten deutschen Historienbilder gemacht hat.

Leider scheint die geistige Kraft Defregger's noch vor der völligen Bewältigung seiner großen Aufgabe erschöpft zu sein. Denn die französischen Soldaten mit ihrem Offizier sind so auffallend flüchtig und sorglos behandelt, daß man sich diese Thatfache nicht anders erklären kann. Hier scheint dem Maler, der die herrlichsten Tirolergestalten nur so aus dem vollen Leben herausgegriffen hat, jede Naturanschauung zu fehlen. Sonst würde er unmöglich solche steifbeinige, hölzeme Kerle hingestellt haben. Auch trugen die Offiziere des ersten Napoleon noch nicht jenen charakteristischen Bart, den der Kesse des großen Oheims in die Mode brachte. Dieser Mißklang hört in empfindlichster Weise die Harmonie des großen Bildes, das ohne Frage den bedeutendsten Schöpfungen der neueren deutschen Kunst angereicht werden muß. Darin steckt denn doch ein ganz anderes Stück Arbeit, als in dem riesigen Einzug Karl's V. in Antwerpen von Ratart oder in einem anderen Sensationsgemälde ähnlichen Schlages. Et aber Defregger nicht ein gut Theil seiner uns so lieb gewordenen Eigenart einbüßen wird, wenn er auf diesen Gebiete fortfähret, ob er sich nicht noch tiefer in die verhängnißvollen Schwierigkeiten des Componirens im großen Stil verwickeln wird, das ist eine andere Frage, deren Beantwortung wir der Zukunft überlassen wollen. Sie mag uns aber die Freude am Genuß des Gegenwärtigen nicht verderben.

Defregger hat auch noch zwei höchst interessante Studienköpfe ausgestellt, den eines Tirolers in mittleren Jahren, der, so charakteristisch und lebensvoll er

auch sein mag, doch nunmehr durch die von starken Empfindungen bewegten Physiognomien auf dem großen Bilde in den Schatten gestellt wird, und den eines hübschlichen Tiroler Wädchens, das sich um seines unbeschreiblichen koloristischen Reizes willen auch noch neben dem großen Bilde behauptet. Das blaße ovale Gesicht, welches ein Zug tiefer Schwermuth beherrscht, ist von einem schwarzen Schleier umrahmt, der nur die kastanienbraunen Haare über der Stirn etwas freiläßt. Mit nur drei Tönen, schwarz, weiß und braun, ist eine frappierende Wirkung erzielt worden. Ich möchte sagen, Desvignes hat nie etwas Besseres gemalt. Da ist keine Spur von jenem fatalen gelblichen, wäxsernen Fleishton zu sehen, dem wir leider auch auf dem Hofersbilde wieder begegnen und der sich durch die gleichmäßige Befleuchtung der Hände dort besonders stark markirt.

Der akademischen Kunstausstellung ein zweites Meisterwerk ersten Ranges zu liefern, war Gustav Richter vorbehalten. Mit dem Bilde der Gräfin Karolyni, der Gattin des österreichischen Botschafters am Berliner Hofe, hat der Meister ein Werk hingestellt, dem absolut nichts Aequivalentes an die Seite zu setzen ist, nicht einmal eines von Richters früheren Bildnissen, auch nicht das an und für sich brillante Porträt der Fürstin Carolath, welches sich gegenwärtig in Paris befindet. Ich sage absichtlich: er hat ein Werk hingestellt, nicht gemalt oder geschaffen. Denn diesem Werke, das man als eine der vollständigsten und am meisten charakteristischsten Offenbarungen der modernen Kunst betrachten muß, sieht man in keinem Zuge mehr den Prozeß des Werdens an. Da wird man auch nicht mehr die leiseste Spur des Experimentirens gewahrt: Ton ist neben Ton mit einer geradezu stupenden Sicherheit hingesezt und mit einander verschmolzen. Alles Technische ist dem Auge völlig entzogen, man sieht nur das Gewordene. Die scheinbare Mäßigkeit des Maches war von jeher eine der charakteristischsten Eigenschaften Richters: sie ist aber nie zuvor so glänzend zu Tage getreten, wie auf dem Bilde der Gräfin Karolyni. Mit diesen technischen Qualitäten, die hinter keinem Porträtmaler Europas zurückbleiben, auch nicht mehr hinter Bonnat, vortheilhaft eine Roblesse der Auffassung bei aller Natürlichkeit, die noch meinem Gesichte noch kein Frauzose erreicht hat. Die Abwesenheit jeglichen Raffinements macht einen der Hauptreize des künstlerischen Bildes aus.

Kann es ein einfacheres Arrangement geben? Die Gräfin fügt den interessanten Kopf mit den großen ausdrucksvollen Augen, denen ein gewisser Anflug von Blüthe einen pilanten Reiz verleiht, auf den rechten Arm, dessen Ellenbogen auf der hohen Lehne eines mit großem Leder überzogenen Sessels in steifen geradlinigen Formen ruht. Den feinen, schlanken Oberkörper

umschließt ein Oberkleid aus grünem, ebenfalls gepreßtem Sammet mit herzförmigem, spitzenangemtem Ausschnitt. Die Spitzen fallen breit rechts und links auf die Schultern. An der linken Seite eine Rosenknospe von zarter bläurothter Farbe. Das Unterkleid, dessen Vorderbreite durch den Schnitt des Dergewandes ganz sichtbar ist, besteht aus stumpfer dunkelgrüner Seide. Auf den Lehnen des Stuhles liegt, von dem Arme gehalten, ein rother Sammetmantel mit breitem Pelzbesatz, der um den Rücken der Gräfin geschlungen ist und von ihr mit der linken herabhängenden Hand, die in einem feinen hellgrünen Handschuh steckt, festgehalten wird. Den Kopf bedeckt ein schwarzer breitkrämpfiger Rembrandthut mit einer großen weißen Feder, unter dem die leicht gekräuselten schwarzbraunen Haare auf die Stirn herabwallen.

Die Modellirung des Angesichts ist zart wie ein Hauch und doch vollkommen plastisch. Von dem porzellanartigen oder vielmehr glasigen, harten Fleishton, den Richter niemals ganz überwinden konnte, ist auf diesem Bilde keine Spur mehr vorhanden.

Weniger glänzend, aber ebenso wohlthuend durch seine Einfachheit und ebenso charakteristisch ist ein Brustbild des Kaisers, welches den Monarchen im Hauskleide darstellt, d. h. soweit von einem solchen bei Kaiser Wilhelm die Rede sein kann. Der Uniformalrock ist aufgeknapft, und die weiße, bis zum Hals hinaufgehende Weste, die der Kaiser stets zu tragen pflegt, ist in ihrer ganzen Breite sichtbar. Um den Hals ist das blaue Band des Ordens pour le mérite gezogen. Das große Galabid, welches der Künstler vor zwei Jahren für das Offiziercorps der Breslauer Kürassiere gemalt hat, war in seinem physiognomischen Theile ungleich weniger gelungen als dieses schlichte Porträt, das fortan der kleinen Zahl der wirklich guten Kaiserbildnisse anzureichen ist. Die gewinnende Herzgüte und Leutseligkeit, der hervorragende Charakterzug des seltenen Mannes, vereint sich mit der auch im Reglig bewahrten straffen, ritterlichen Haltung zu einem Bilde von vollendeter Harmonie.

Es ist begreiflich, daß neben solchen Schöpfungen hors de ligne auch bessere Arbeiten unserer geschätzten Porträtmaler Graf, Biermann, Mothorst, D. Weges, Hummel, D. Heyden u. s. w., als wir sie in diesem Jahre leider zu sehen bekommen, nicht bestehen würden. Nur Fritz Paulsen, ein Genremaler, dem als solchem mancher glückliche Wurf gelungen, ist mit einem weiblichen Bildnisse von großer Zartheit der Formgebung und Distinktion so hart in den Vordergrund getreten, daß man von seinen weiteren Leistungen Gutes erwarten darf. Freilich bleiben seine koloristischen Fähigkeiten noch weit hinter Richter zurück, aber sie bewegen sich doch in derselben Richtung. A. R.

Der deutsche Architektentag in Dresden.

—a. In den ersten Tagen des September fand in Dresden die 3. Generalversammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieurvereine statt. Dieselbe war von gegen 600 Teilnehmern aus allen Ecken Deutschlands besucht; doch hatte man auf noch mehr gerechnet. Durch das freundliche Entgegenkommen der königlichen und sächsischen Behörden, wie namentlich auch durch die glücklichen Arrangements des Lokal-Komite's, wurde den Gästen der Aufenthalt in Dresden möglichst angenehm und nützbringend gemacht.

Der Generalversammlung gingen am 30. und 31. Aug. die Beratungen der Delegirten des Verbandes voraus. Es hatten sich hierzu von 18 Vereinen 32 Abgeordnete eingefunden, welche den Geh. Regierungsrath Junk aus Köln zum Vorsitzenden wählten. Die Hauptgegenstände der Verhandlung waren: Die Dauer der Eisenkonstruktionen, insbesondere der eisernen Brücken. Kosten der Dampfschiffahrt. Einheitliche Bezeichnung mathematisch-technischer Größen. Aufstellung einer Statistik des Bauwesens. Publikation bedeutender Bauten. Baurechtliche Bestimmungen über Hochbauten. Haftpflicht bauleitender Techniker. Vereinigung der Interessen von Communication und Landwirtschaft. Bezeichnung metrischer Maße und Gewichte beim privaten Verkehr. Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale des deutschen Reiches. Honorirung technischer Sachverständiger. Prüfungsanstalten und Versuchsanstalten für Eisen, Stahl und Baumaterialien im Allgemeinen. Transportmethoden bei der Canalsschiffahrt. Aufstellung von Normalprofilen für Walzisen. — Die Ergebnisse dieser Verhandlungen werden in dem Organe des Verbandes, der „Deutschen Bauzeitung“ zum Abdruck gelangen. Noch wurde mitgetheilt, daß der Verband zur Zeit 25 Vereine mit 6133 Mitgliedern umfaßt. Für die nächste Delegirten-Versammlung wurde Heidelberg gewählt und die Geschäftsführung dem mittelhessischen Architekten- und Ingenieur-Verein übertragen.

Die zur Generalversammlung eingetroffenen Gäste wurden am Abend des 1. Sept. im festlich geschmückten Saale der Brüder'schen Terrasse von ihren Dresdener Kollegen bewillkommnet. Am Morgen des darauffolgenden Tages fand in der Aula des Polytechnikums die erste Plenarsitzung statt, welche durch die Gegenwart Sr. Majestät des Königs ausgezeichnet wurde. Nach der Eröffnungserede des Vorsitzenden, Geh. Regierungsrath Wittcher (Dresden), begrüßten die Versammlung noch im Auftrage des Finanzministeriums Geh. Finanzrath Köpcke und im Namen der Stadt Dresden Oberbürgermeister Dr. Stübner, worauf Bau- rath Lipsius aus Leipzig einen trefflichen Vortrag über

die ästhetische Behandlung des Eisens im Hochbau hielt. Den Schluß dieses ersten Versammlungstages bildete am Abend ein Kellerfest im Waldschlößchen. Die großen Kellerräume dieses berühmten Bierlokals waren mit grünen Keisern, mit Fahnen und Wappen und humoristischen Malereien phantastisch geschmückt, und ebenso fehlte es, zur Erhöhung der Feststimmung, nicht an Musik und Gesang und allerhand Lazzi's.

Der 3. September war den Abtheilungs-Sitzungen gewidmet. In der Abtheilung für Hochbau hielt Architekt Gurliitt (Dresden) einen Vortrag über den Einfluß der Renaissance auf die deutschen Steinmetzhütten. Derselbe folgte im Anschlusse an den in der ersten Plenarsitzung gehaltenen Vortrag des Bau- rath's Lipsius eine Discussion über die Verwendung des Eisens. In der Abtheilung für Ingenieurwesen wurden drei Vorträge gehalten. Zunächst sprach Regierungsrath Bernersdorf (Charlottenburg) über Anlage und Transportmethoden von Wasserstraßen, wie Kosten der Dampfschiffahrt, die, mit anderen Transportmitteln verglichen, in Deutschland noch wesentlicher Verbesserung bedürfte. Sodann berichtete Bezirksingenieur Dr. Fröhliche (Dresden) über die gemachten Erfahrungen bezüglich der Dauer der Eisenkonstruktionen. In einem dritten Vortrag endlich erörterte Civilingenieur Schoroweth (Dresden) noch die wichtige Frage wegen Aufstellung von Normalprofilen für Walzisen. Die Bildung einer Abtheilung für Maschinenwesen war, aus Mangel an Theilnehmern, nicht gelungen. Am folgenden Tage wurde bereits früh 8 Uhr die Arbeit in den Abtheilungen wieder aufgenommen. In der Abtheilung für Hochbau referirte Maschinenfabrikbesitzer Friedrich (Königs- witz-Leipzig) über Desinfectionsanlagen für Privat- und öffentliche Gebäude; während in der Abtheilung für Ingenieurwesen Geh. Finanzrath Köpcke (Dresden) einen interessanten Vortrag über Messungen von Bewegungen an Bauwerken unter Vorführung der dazu erforderlichen Instrumente hielt und Oberingenieur Kipfer (Dresden) über das Princip des Zahnradbetriebes sprach und zwar in Ausübung auf die Erzeugung des Erzgebirges von böhmischer Seite. Den genannten Vorträgen folgten in beiden Abtheilungen noch verschiedene Referate. In der Mittagsstunde desselben Tages fand die zweite Plenar- und Schlußsitzung statt, welcher Finanzminister v. Knorritz beiwohnte.

Die Zeit vor und nach den Sitzungen wurde von den Theilnehmern der Versammlung fleißig zum Besuche der Sammlungen, wie namentlich auch zur Benutzung der hervorragendsten industriellen Etablissements und Bauwerke benutzt; wozu das als Festschrift vertheilte Werk: „Die Bauten von Dresden“, sich als zweckentsprechender Führer erwies. Ein näheres Eingehen auf dieses instruktive und trefflich ausgestattete

Buch bleibe einer besonderen Berichterstattung vorbehalten. Auch die aus Anlaß der Versammlung im I. Orangeriehaufe veranstaltete technische Ausstellung bot manches Interessante. Dieselbe enthielt von Dresdener Architekten die verschiedensten prägelobten Konkurrenzentwürfe Giese's und Weidner's, wie das Rathhaus für Hamburg, die Petrikirche für Leipzig, die böhmische Kirche für Dresden u. s. w.; ferner den Plan, welchen W. V. Müdel für Leipzigentwurf hatte, wie dessen Dresdener Johanneskirche; sodann Pläne und Notizen von B. Schreiber, Landbaumeister Causler, Hinkel, Adam u. A. Auf dem Gebiete des Ingenieurwesens, das fast nur durch Inländer vertreten war, ragen besonders die zahlreichen Arbeiten der Königl. sächs. Wasserbaudirection die Aufmerksamkeit auf sich. Von auswärtigen Architekten, welche sich durch Entwürfe, Aufnahmen u. dergl. betheiligten, sind hervorzuheben: Oden, Kuhn und Schwedten (Berlin), Rinklake (Tüßeldorf), Bredelbaum (Hamburg), Sommer (Frankfurt), Heidelberg (Weißfels) und Springer (Altenburg). Ebenso gaben noch die sächsischen Hochbauwesen von Aachen und Berlin Kunde ihrer Thätigkeit.

Was die den Gästen bereiteten Vergnügungen betrifft, welche dem bereits erwähnten Kellerfest noch anzureihen sind, so schloß es selbstverständlich nicht an dem üblichen Bankett, welches, mit Toasten reich gespickt, im Gärtchen abgehalten wurde. Einen recht bedeutenden Eindruck hinterließ ein Besuch von Meißner, nehm am Nachmittage des 3. Sept. zwei Dampfer die Versammlung brachten. Ältere Festgenossen erinnerten sich dabei der vergnügten Stunden, welche sie bereits im Jahre 1854 an dem freundlichen und durch seine Bedeutung berühmten Orte verlebten hatten. Auch diesmal wieder fand man daselbst die liebendwürdigste Aufnahme. Auf dem Marktplatze begrüßte der wackere Bürgermeister der Stadt die Ankommenden vom Rathhause herab und ebenso wurde ihnen am blumengeschmückten Eingange in die Albrechtsburg, deren Besichtigung der Ausflug vornehmlich gewidmet war, ein jehlicher Empfang zu Theil. An der Spitze der mit der Aufschmückung der Burg gegenwärtig beschäftigten Künstler erwartete hier Geh. Hofrath Dr. Kögnann die Versammlung und führte dieselbe, unter passender Ansprache, in das Innere ein. Vortrager, der Autor des Planes zur künstlerischen Aufschmückung des Bauwerkes, der zugleich mit der Leitung der hierauf bezüglichen Arbeiten betraut ist, hatte dem versammelten Verbände eine Schrift gewidmet, welche, die Geschichte, Wiederherstellung und insbesondere die Decorations der Albrechtsburg eingehend behandelnd, ein treffliches Orientierungsmittel abgab. Mit Interesse und Befriedigung nahm man von den bereits weit vorgeschrittenen Arbeiten Kenntniß. Nach einer Besichtigung des Domes,

woselbst die Festgenossen durch eine Musikaufführung überrascht wurden, verläßten dieselben nicht, unter den auf dem Schloßhofe aufgeschlagenen Zelten, wie in den gemüthlichen Weinproben des Ortes, auch das edle Weigen (Gewächs) zu probiren. Als der Heimweg angetreten wurde, bot sich den Scheidenden noch ein prächtiger Anblick dar, indem Dom und Schloß in rother, bengalischer Beleuchtung magisch aus dem Dunkel der Nacht hervortraten. Heiter und lohnend zugleich gestaltete sich ein zweiter Ausflug auf der neuen, an landschaftlichen Schönheiten reichen Bahnstrecke Pirna-Lehmen-Neustadt-Sebnitz-Schandau, am 5. Sept., dem Schlußtage der Versammlung.

Kunsthliteratur.

Leitfaden für den Unterricht der Anatomie und Proportionslehre des menschlichen Körpers, für technische Hochschulen, Kunst-, Baugewerbe- und Kunstgewerbeschulen u. bearbeitet von Prof. A. Fischer. Karlsruhe, A. Viesfeld's Hofbuchhandlung 1878. 53 S. u. 25 Tafeln. 8.

Das obige Werk gliedert sich, wie der Titel besagt, in zwei Haupttheile: „Anatomie“ und „Proportionslehre“, welche untereinander keinen organischen Zusammenhang erkennen lassen. Es ist hauptsächlich für Studirende technischer Fächer berechnet. Der Verfasser fand es für geboten, den Text in möglichst gedrängter Form zu geben und legt besonderen Nachdruck auf die beigegebenen, von ihm selbst gezeichneten Tafeln.

Der erste Theil des Büchleins, welcher sich mit der Anatomie des menschlichen Körpers befaßt, zerfällt in vier Abschnitte. Als Eintheilungsgrund gelten die verschiedenen Körperregionen (Kopf, Rumpf, obere und untere Gliedmaßen). Der Verfasser versucht zunächst eine gedrängte Beschreibung der den einzelnen Körpertheilen zu Grunde liegenden Knochen zu geben und bespricht im Anschlusse hieran die darüber lagernden Weichteile, wobei naturgemäß den Muskeln die relativ eingehendste Behandlung zu Theil wird. Der erste Abschnitt enthält überdies ansehnliche Excurse über Phrenologie, Racenschädel, Wicnenspiel u. dgl.

Wenn ein Fachmann das Büchlein zur Hand nimmt, so drängen sich ihm auf jeder Seite unwillkürliche Beweise dafür auf, daß der Verfasser der Wissenschaft, die er behandelt, als Laie gegenübersteht. Mögen uns hier und da Bemerkungen oder Erweiterungen ein Wägheln abnütigen, weil sie die Signatur des Unwissenstandes zu deutlich an sich tragen, so kann man doch zuweilen wieder eine gerechte Wallung des Unwillens schwer unterdrücken, wenn man sieht, wie der Verfasser mit trockenen Worten die absurdesten Dinge als Thatfachen hinstellt. Ist es glaublich, daß

in einem Buche mit der Jahreszahl 1875 zu lesen ist: die phrenologischen Unterſuchungen eines Gall, Spurzheim, Carus u. hätten ergeben, daß die vordere Hirnmaſſe der intellectuellen, die mittlere der gemüthlichen Thätigkeit, die hintere aber dem Willen und den ſogenannten animalischen Trieben diene — oder daß kleine Gehirn bewerkſtellige die Bewegungen des ganzen Knochen- und Muskelapparates u. dgl. m.? Aber abgesehen von detartigen Abſurditäten muß man den beſchreibend anatomischen Theil des Wertes durchaus als ungenügend bezeichnen. Die Schilderungen der anatomischen Details ſind theils unvollständig, theils unrichtig — namentlich Lagerung und Wirkungsweise der einzelnen Muskeln ſind oft falſch angegeben. Daß man vergebens bei dieſer dürftigen Beſchreibung nach einer verſtändig für den Künſtler berechneten Anordnung und Darſtellung ſucht, braucht nicht beſonders hervorgehoben zu werden. Die Tafeln, welche den erſten Theil des Buches zu illuſtriren beſtimmt ſind, ſind nicht im Stande, für den mangelhaften Text einen Erſatz zu bieten. Den Abbildungen des Stelets und ſeiner Theile iſt der Vorwurf zu machen, daß dieſelben, (vorausgeſetzt, daß ſie überhaupt nach der Natur angefertigt wurden, was uns einigemmaßen zweifelhaft erſcheint,) nach ſchlechten und ungenügenden Präparaten gezeichnet ſind. Die Darſtellungen der Muskeln aber liegen ſo fernab von Naturähnlichkeit (von Naturwahrheit nicht zu ſprechen), daß man verſucht wäre, ſie für Karrikaturen zu halten. Die künstlerische Ausführung der Abbildungen überhaupt erreicht kaum das Maasß einer beſcheidenen Mittelmäßigkeit. Es ſei uns erlaſſen, den zweiten Theil des Wertes (Proportionellehre), welcher jeder wiſſenſchaftlichen Grundlage entbehrt, eingehender zu beſprechen. Es iſt zu unerquicklich, von einer literariſchen Arbeit nur Unzulängliches berichten zu können. Hingegen können wir uns nicht verſagen, über den beabſichtigten Zweck des vorliegenden Wertes und ähnlicher Erzeugniſſe einige Bemerkungen zu machen.

Der Verfaſſer ſcheint von der Anſicht ausgegangen zu ſein, daß denjenigen Kunſtſchülern, welchen das Studium der Anatomie nicht wie dem Maler und Bildhauer als unentbehrliches Hülfsmittel obliegt, mit einem möglichſt geringen Ausmaß jener Wiſſenſchaft etwas gebient ſei. Es fällt nicht ſchwer, das Irrige dieſer Anſchauung, welche leider nur zu verbreitet iſt, darzutun. Die Anatomie iſt für den Maler und Bildhauer eine Hülfswiſſenſchaft, das heißt der Künſtler ſoll im Stande ſein, für ſeine Zwecke aus ihr Rath und Beſehrung zu ſchöpfen; hierzu gehört aber, daß er dieſe Wiſſenſchaft in einem gewiſſen Umſange vollkommen beherrſcht oder wenigſtens einmal beherrſcht hat. Was der Kunſtjünger als bleibenden

Erwerb aus den ſogenannten theoretischen Fächern für's praktiſche Leben den der Akademie mitnimmt, das iſt nicht ſo ſehr eine größere oder geringere Summe von Detailkenntniſſen, das iſt vielmehr eine gewiſſe Sicherheit, ſich in dem Gegenſtande zu orientiren. Das Vertrautſein mit der Methode unſerer „theoretischen“ Diſciplin iſt es, was ihm für's Leben als ſiets verwerthbares Eigenthum bleibt; dies ermächtigt ihn, die Summe ſeiner Detailkenntniſſe, von denen im Laufe der Zeit mehr oder weniger entſchwunden ſein mag, in jedem Augenblicke und mit jedem Beſehle in einer Weiſe wieder aufzufrischen, daß ihm jene Wiſſenſchaft in der That das bleibt, was ſie ihm ſein ſoll: Führer und Rathgeber; es darf das Verſtändniß einer Wiſſenſchaft nicht entſchwanden, die ihm Hülfswiſſenſchaft für ſein künstlerisches Schaffen ſein ſoll. Dieſe Sicherheit und Vertrautheit mit dem Gegenſtande kann er ſich aber nur dann erwerben, wenn er denſelben einmal in aller Gründlichkeit, mit Ernst und Intereſſe und geleitet durch einen methodiſchen Unterricht verarbeitet und in ſich aufgenommen hat. Was ſoll nun ein Kunſtſchüler mit den ärmlischen Proſamen vom rüden Tiſche der Wiſſenſchaft, wie ſie in dem vorliegenden und leider noch manchem ähnlichen Buche geboten werden! Der Herr Verfaſſer giebt zwar zu, daß ſein Werk nicht für den bildenden Künſtler, Maler oder Bildhauer, berechnet ſei, ſondern für Architekten oder andere Studirende techniſcher Fächer, des Kunſtgewerbes u., welche in „verhältnißmäßig kurzer Zeit einen richtigen Begriff von dem Muskel- und Knochenſyſtem“ erhalten ſollen, „ohne deren Kenntniß es auch für den Begabteſten eine Unmöglichkeit ſei, die menſchliche Figur organiſch richtig darzuſtellen.“ Es iſt nicht zu läugnen, daß ein gründliches Wiſſen in dem Sinne, wie wir es oben entwickelt haben, aus Werken von der Qualität des vorliegenden nicht erworben werden kann, ſelbſt wenn gegen die Richtigkeit des Inhaltes nichts einzuwenden wäre. Fragen wir uns aber, was ſoll ein Architekt oder ein Schüler einer Kunſt- oder Baugewerkschule mit anatomischen Kenntniſſen überhaupt? Es ſcheint uns, daß hier nur zweierlei denkbar iſt. Entweder erwirbt ſich der Betreffende anatomische Kenntniſſe in einem ſolchen Grade, daß er auch einen reellen Nutzen davon hat, alſo ſagen wir beſpielsweiſe, daß er gegebenen Falls im Stande iſt, figurliches Bewerf in einem architektoniſchen Entwurfe anatomisch richtig zu zeichnen und auch in's Detail ohne fremde Beiſpiele durchzuführen — dann ſteht er eben auf einer Stufe theoretischer Bildung, wie ſie unter ſeinen Berufsgeſen nicht gewöhnlich iſt, ſeine Kenntniſſe können aber dann hinter denen, wie ſie ein akademisch gebildeter Maler oder Bildhauer beſitzt oder beſitzen ſoll, nicht zurückſtehen, — oder er begnügt

sich mit ganz oberflächlichen Begriffen von dem Baue und der Anordnung der einzelnen Organe des menschlichen Körpers, dann sehen wir aber keinen Nutzen für seine künstlerische Aufgabe daraus entspringen. Halbes und oberflächliches Wissen hat seit je mehr geschadet als genützt. Werken, welche die Aufgabe hätten, zu derartigen oberflächlichen Kenntnissen zu verhelfen, können wir also eine Existenzberechtigung überhaupt nicht zusprechen. Wer an unserer Wissenschaft nur ein ganz allgemeines Interesse hat, der findet zu seiner Belehrung genug in einer der zahlreichen, oft ganz brauchbaren populären Schriften naturwissenschaftlichen Inhaltes. Ein anatomisches Wissen über, welches ihm für künstlerische Aufgaben Unterstützung und Behelf sein soll, wird er aus letzteren kaum so wenig wie aus ersteren zu erwerben im Stande sein.

P.

Urtik der Geschichte der Baukunst von Wilhelm Lübke.
Vierte Auflage. Leipzig, Seemann. 1878. 8.

Diese Zeitschrift brachte zwar schon eine kurze Notiz über das Erscheinen der vierten Auflage dieses lübke'schen Werkes, so daß eine Besprechung desselben vielleicht überflüssig erscheint. Dessenungeachtet möchten wir glauben, daß sich über das Buch manches sagen läßt, was seiner Verbreitung und seiner weiteren Verankerung zu Gute kommen könnte. Zeigt sich welche ja doch in seiner neuesten Erscheinung so sehr amwidel und ist es durch Erweiterungen und reichere Ausstattung mit einer großen Anzahl ganz vortrefflicher Abbildungen so schön und gut geworden, daß es durch geringe Zusätze mehr äußerlicher Art unüberwindlich werden könnte.

Was das Lübke'sche Werk besonders werthvoll macht, das ist seine sprachliche Vollendung und Abmendung, welche wir zwar bei allen lübke'schen Publikationen zu finden gewohnt sind, die aber gerade bei einer nicht für den Fachmann sondern für das große Publikum und den Anfänger berechneten Arbeit von besonderer Wichtigkeit ist. Das Buch ist sesselnd und unregend geschrieben, belehrend, ohne zu ermüden. Darin liegt ein sehr wesentlicher Vorzug vor anderen Werken, welche man zur Einführung in die Baukunst brauchen könnte, und eine Birgschaft dafür, daß das Buch seine pädagogische Bedeutung sich wahren wird. Wer in den Fall kommt, die Anfangsgründe der Baukunst vorzutragen zu müssen, hat nur je nach den speziellen Verhältnissen Zusätze und Ausführungen beizufügen. Eine vollendete Sprache, wie sie in sehr auffällender Weise gerade den Architekturlehrern zu mangeln pflegt, ist ein unbedingtes Erforderniß für den Unterricht; wenn dies nicht direkt einleuchten will, der

mache den Versuch, ein Kapitel unseres Buches vorzulesen, und er wird sich leicht von der sesselnden Wirkung einer gewählten, lebendigen Ausdrucksweise überzeugen.

Ein zweiter, entschiedener Vorzug des Buchs liegt in seiner Selbstbeschränkung; es ist eher zu inhaltreich, als daß man ihm das Gegentheil nachsagen könnte; es bringt nicht mehr, als das Nöthige, und dieses reichlich genug; was es bringt, ist knapp und klar vorgetragen, nichts ist vorausgesetzt, was man erst durch das Buch kennen lernen soll, dagegen jede zu weit gehende Erklärung der Formenunterschiede in den Bauhilfen vermieden, soweit sie eben nur durch ein gründliches Architektur-Studium verstanden werden können. Ich habe das Buch neuerdings mit großer Sorgfalt und in dem Sinne gelesen, um mir über die Frage klar zu werden, ob die Formenvwelt, die uns da vorübergeführt wird, nicht in ihrer Entstehungsweise tiefer begründet werden müßte. Nun vergißt der Architekt nur zu leicht, wie er selbst in die Formenvwelt der Baukunst ursprünglich eingeführt wurde, daß man nämlich zunächst bloß die Formen zu unterscheiden lernen will, während die Frage nach dem Warum stets erst auf dem Standpunkt einer gewissen Reife der Ausbildung in den Vordergrund tritt. Das Interesse an der Begründung des Angeesehenen kommt erst, wenn dieses eine gewisse Vollständigkeit und Uebersichtlichkeit gewonnen hat. Man muß zuerst viel Positives sehen und hören, um unterscheiden zu lernen, und erst später folgt das Bedürfniß nach Kritik und Begründung. Man muß als Verfasser eines im guten Sinne des Wortes populären Buches nicht nur keine Kenntnisse sondern auch keine Reigungen und Interessen voraussetzen, welche der Anfänger nicht hat. Die Jugend sammelt Käfer und Schmetterlinge, Pflanzen und Mineralien, ohne sich um lateinische Namen, Abstammungstheorien, Verwandtschaftsverhältnisse oder chemische Zusammensetzungen zu bekümmern. Ganz ähnlich verhält es sich mit denjenigen, welche sich in die Baukunst einführen wollen; sie haben zunächst nur im Auge, unterscheiden und taxiren zu lernen, Bilder in sich aufzunehmen und Thatssächliches dem Gedächtniß einzuprägen. Diesen Anforderungen genügt das Buch in vortrefflicher Weise; wem das nicht plausibel sein sollte, der lese dasselbe in dem angegebenen Sinne, und versuche, mit Zugrundelegung desselben einem gebildeten Laien oder einem Anfänger in der Architektur das Nöthige begreiflich zu machen, was er zu verstehen wünscht. Wenn ein Architekt irgend ein Kapitel des Buchs aufmerksam liest, so mag er vielleicht das Gefühl haben, als hätte er alles anders vorgetragen, weil jeder Architekt auf einem Standpunkt steht, der gegenüber dem Publikum kein richtiger ist, welches der

Berfaffer im Auge hat; überlegt er ſich aber, wie er es anfangen folle, um den Uneingeweihten die Sache kurz und bländig vorzutragen, fo wird er zu der Ueberzeugung kommen, daß ſich der Stoff zwar wohl korrekter und ſchöner behandeln ließe, daß aber alles dadurch nüchtern und pedantiſch gegenüber dem Künſtlichen Vortrag anfallen müßte. Zuerſt will doch immer der Kunſtſinn angeregt, ſpäter erſt das Kunſtverſtändniß gefördert werden; die Phantaſie zu beleben, erreicht man aber nicht mit Aufzählung trockener Thatſachen und langweiliger Beſchreibungen, ſondern durch lebendige Schilderung, durch Vorführung guter Bilder, durch knappe, aber klare Auseinanderſetzung des Zuſammenhangs der Stilformen im Ganzen und Großen.

Der Inhalt des Buchs iſt hinlänglich bekannt und es bleibt nur hervorzuheben, daß demſelben in ſeiner neuen Bearbeitung eine vortreffliche Einleitung über die vorgeſchichtlichen deutſcher Voranſchicht worden iſt. Der Text wurde hauptſächlich durch eingehendere Berücksichtigung der franzöſiſchen und deutſchen Renaissance bereichert.

Wenn ich einen allgemeinen Wunſch äußern ſollte, der ſich ſowohl auf die mittelalterliche als auch auf die Renaissancebaukunſt im Norden bezieht, die ja in der Regel einzig und allein dem großen Publikum und den Architekturuſkählern aus eigener Anſchauung bekannt wird, ſo wäre es einerſeits das Hervorheben des erſten Auftretens mancher Stileigenenthümlichkeiten nach ihrem Datum; wenn beſpielsweiſe erwähnt wird, daß um 1200 an der Kathedrale von Laon zum erſtenmale die für den Uebergangsstil ſo charakteriſtiſchen Ringprofile an den Pfeilern vorkommen, ſo weiß man ſofort, wenn man ihnen an deutſchen Bauten begegnet, daß dieſe erſt im 13. Jahrhundert gebaut ſein können; namentlich die Formen des deutſchen Uebergangsstiles und der deutſchen Gothik bedürfen dieſer Hervorhebung ihres erſtmaligen Auftretens in Frankreich zu ihrer Erklärung. Andererſeits ſcheint mir in Beziehung auf die Spätrenaissance eine ſcharfe Kennzeichnung der Stilrichtungen wünſchenswerth, wie ſie Dohme in unſerer Zeiſchriſt kürzlich gegeben hat. Die Bezeichnungen Stil Louis XIV., Stil Louis XVI. u. werden heutzutage ſo häufig genannt und verwechſelt, bald von Rococo, Barockſtil, Jeſuitenſtil, *style de l'empire* geſprochen, daß eine prägnante Beſtimmung dieſer Stilvarianten nöthig iſt.

Eine Reihe von Vorſchlägen zu Kunſten weiterer Auflagen von dieſem und anderen Werken Künſtlers dürften im Princip auch von anderen Autoren der Kunſtliteratur anerkannt werden. Ein natürliches und berechtigtes Geſühl läßt uns die möglichſt gleichmäßige Vertheilung der Illuſtrationen eines Buchs als wün-

ſchenswerth erſcheinen; der Text aber kann ſich nicht nach den Holzſchnitten richten. So iſt es allmählich zum ſchenden Gebrauch geworden, die Illuſtrationen beliebig zu vertheilen. Dieſer Mißbrauch iſt aber eine durchaus verwerfliche Unſitte. Die Illuſtration gehört abſolut zum Text und auf das geſtilligere Ausſehen des Buchs muß verzichtet werden, wenn der pädagogiſche Werth durch dasſelbe leidet. Für den Leſer und den Lernenden iſt es durchaus ſchmerzhaft, ja es verdirbt geradezu das Gedächtniß und die Anſchauungsſähigkeit, wenn Text und Bild aneinanderfallen; da leſe ich von gothiſchen Hauptgeſimſen und habe Krabben und Kreuzblumen vor Augen, von der Entwidlung frühfranzöſiſcher Kathedralen und ſehe das ſpätgothiſche Fenſter vom Hôtel de la Trémoille, den Grundriß von Salisburg und engliſche Details vor mir. Der Leſer wird aber auch verſtimmt und der Zuſammenhang des Textes geht für ihn verloren, wenn er alle Augenblicke wo anders nachſchlagen muß, um den Holzſchnitt zu finden, der das Wort illuſtriren ſoll. Da wäre es ja viel zweckmäßiger, alle Holzſtücke zuſammenzudrucken und dem Buch einen Atlas von Figurentafeln beizufügen. Die ſo ſehr auf das geſtilligere Ausſehen von Büchern Werth legenden Franzoſen haben ſich dieſen Mißgriff noch nicht erlaubt, der bei deutſchen Büchern überhand nimmt, um der hübschen Vertheilung von Abbildungen willen dieſe vom Text unabhängig zu machen. Köchten deutſche Verleger und Autoren ſich über das Unpraktiſche dieſes Mißbrauches klar zu werden ſuchen!

Ein zweiter Vorſchlag für illuſtrirte Lehrbücher überhaupt wäre der, möglichſt wenig in halben oder Dreiviertelzeilen zu drucken, um nicht dadurch den Text ſeiner Klarheit zu berauben; thut man das bloß deshalb, weil ſich auf dieſe Art kleine oder ſchmale vertikale Holzſtücke beſſer unterbringen laſſen, ſo läßt ſich zwar dieſer Uebelſtand nicht ganz vermeiden, aber man kann ihn doch nicht ſelten beträchtlich vermindern, theils, indem man zwei etwa gleich hohe Holzſtücke neben einander druckt, was ja auch vielfach geſchehen iſt, theils dadurch, daß man nach Vorbild einiger neuerer naturhiſtoriſcher Werke zu den Figuren Beſchreibungen und Erklärungen in einer anderen Schriftſorte beifügt, die dann ſehr wohl in ſtehenden oder liegenden Spalten im Buch ſtehen und ſogar den Text von überflüſſigem Stoff entlaſten können; hiſtoriſche Daten, Literaturbelege, erwünſchte weitere Beiſpiele, die aber nicht abſolut für den Text nöthig ſind, kurz Randbemerkungen und Notizen können als Füllmaterial benutzt und ſo der Text abgerundeter geſtaltet werden, ohne daß das Buch an Reichhaltigkeit des Inhalts verliert. Einige weitere Druckbogen werden dann den Preis des Werkes kaum erhöhen oder

tiefer könnte wenigstens für Schüler derselbe bleiben, wenn die Lehraufgaben als Schüler-Prämien eine bestimmte Anzahl von Exemplaren des Werkes abnehmen.

Sehr wünschenswerth für den praktischen Gebrauch des Buches dürfte es sein, wenn möglich vollständig die chronologischen Daten an den Rand gesetzt würden, für Anfänger auch nicht ohne Werth, wenn zu jedem Kapitel die wichtigsten und am leichtesten zu schaffenden literarischen Publicationen und Kupferwerke angeführt würden, um auch das weitere Studium der architektonischen Formenwelt zu leiten. — Am meisten der Umarbeitung bedürftig erscheint mir das Kapitel über den Uebergangspunkt, der eigentlich nur im Anhang an die Entwicklung der französischen Frühgothik verstanden wird, und dessen Trennung in eine mehr dekorative und eine vorzugsweise konstruktive Richtung, welche der französischen Frühgothik parallel läuft und noch eine Zeit lang sich in Deutschland forterhält, während die vollendete Gothik hier schon Platz gegriffen hatte, scharf hervorgehoben zu werden verdient.

Diese kleinen Ausstellungen und Wünsche thun indessen dem vortrefflichen Inhalt und der schönen Ausstattung des Buches im Ganzen keinen Eintrag. Die neuen Holzschneide sind durchweg als gut anzuerkennen und sehr dankenswerth ist es, daß einige der älteren endlich durch bessere Abbildungen verdrängt wurden. Das Buch möge zum Schluß auch noch besonders denjenigen Damen empfohlen werden, welche sich das Kunsthandwerk mit so erfreulichem Erfolg zum Lebensberuf erwählt haben und denen die Kenntniß der Baukunst zum unumgänglichen Bedürfnis geworden ist.

U. O.

Architektonische und bildnerische Ueberreste des alten, von Gottfried Semper erbauten f. Hoftheaters zu Dresden. Aufgenommen und herausgegeben von Ernst Fleischer, Architekt. Dresden, Verlag von Georg Hübner. 1878. Fol.

Die in dem genannten Werke dargestellten Bruchstücke sind, neben einigen Statuen, wie den Figuren des nördlichen Giebelgebälges, welche in den Kellern des alten Zeughauses lagern, und einigen anderen wenigen Gegenständen, welche bei dem Baue des neuen Theaters wieder Verwendung fanden, die einzigen Ueberreste des von dem Architekten des im Jahre 1809 eingetragenen Theaters. Bei der allgemeinen Anerkennung des letzteren als eines der hervorragendsten Bauwerke der Kunst, wie bei der Thatfache, daß eine vollständig geordnete Publikation der Details nach den ursprünglichen Zeichnungen jetzt nicht mehr erfolgen kann und da ferner auch das vom Erbauer 1849 herausgegebene, jetzt gänzlich vergriffene Kupferwerk nur Details von dem Innern gibt, ist die vorliegende Arbeit eine willkommene und dankenswerthe. Ohne dieselbe würden die dargestellten Gegenstände, welche zerstreut und meist als Pardecorationen verkauft worden sind, der völligen Vergessenheit anheimgefallen. Die sorgfältig geschnittenen, interessanten Motive werden auf 5 Tafeln in einem zweckentsprechenden Maßstab und in gut ausgeführtem autographischen Druck geboten, während außerdem noch ein in Vordruck ausgeführtes Blatt den Bau in seiner Gesamterscheinung veranschaulicht. Der Herausgeber, Architekt Fleischer, war vier Jahre lang im Baubureau des

neuen Dresdener Hoftheaters beschäftigt; er hat, angeregt durch diese Stellung, fleißige Studien im Theaterbau gemacht und ist insbesondere mit der Geschichte des letztgedachten Neubaus vertraut; man wird daher auch nicht ohne Interesse seine Ansichten über das neue Theater lesen, welche er in dem Texte zu dem anliegenden Werke ausdrückt. C.

1. Von **Holtmann's Geschichte der Malerei** ist neuerdings eine Doppeltieferung erschienen (Verlag von C. K. Seemann), welche zunächst den Theil von **Wormann's** an dem Gesamtwerke, die Geschichte der Malerei des Alterthums, mit dem neunten Bogen zu Ende führt. Mit dem zehnten Bogen beginnt sodann die Arbeit **Holtmann's**, deren erstes Buch, die altchristliche Malerei behandelt, mit dem zwölften Bogen endet. Den Stoff des zweiten Buches hat der Verfasser in drei größere Zeitaltertheile, Perioden, geordnet, das erste, das hohe und das letzte Mittelalter; die Unterabtheilungen gliedern sich theils nach chronologischen, theils nach ethnographischen Rücksichten, endlich auch nach den Arten der Technik, als Mosaik, Miniatur, Wand-, Glas- und Tafelmalerei. Die Uebersichtigkeit des Inhaltes wird außerdem noch durch Marginalien unterstützt. Die bis jetzt vorliegenden 20 Bogen enthalten 95 Holzschneide, von denen ein großer Theil neu angefertigt wurde. Auf den reichen Inhalt der ersten Lieferungen werden wir näher eingehen, sobald die Geschichte der mittelalterlichen Malerei, wie zu erwarten steht, mit der vierten Lieferung abgeschlossen sein wird.

2. Von dem **Bruchwerke „Italien, eine Wanderung von den Alpen bis zum Aethra“**, in Zeichnungen von Karl Bittler, Oswald Paulus, Waldemar Kaden, Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart, erscheint eine zweite Auflage, deren erste Lieferung bereits ausgegeben wurde. Auf die Bereicherung des schönen Werkes mit trefflichen Illustrationen hat der Verleger nicht weniger Bedacht genommen als auf den Ersatz solcher Holzschneide, die strengere Anforderungen nicht genügen, durch bessere. Der internationale Erfolg des Unternehmens, von welchem eine französische, eine englische, eine italienische, eine schwedische und eine russische Ausgabe erschien, legt ein bereits Zeugnis für den künstlerischen Werth derselben ab.

A. S. Von der **neuen Salsariausgabe** wurde in diesen Tagen der zweite Band ausgegeben. Er reicht von **Starnino** bis **Andrea del Castagno**, führt uns also bereits weit in die Erdmündung der Renaissancekunst hinein. Beinahe jede Biographie hat in den Anmerkungen und in den chronologischen Prospekten mannigfache Bereicherung erfahren; einzelne Commentare sind theils erweitert, theils noch neu umgearbeitet worden. Aus der langen Reihe neuer Entdeckungen und Korrekturen heben wir nach dem ersten raschen Durchblättern des Buches folgende hervor. Der Beweis, daß **Salsaria** nicht das Leben des **Lorenzo di Veci**, sondern jenes des Sohnes **Veci di Lorenzo**, den einen mit dem anderen verwechselt beschrieben habe, wird gründlich geführt. **Berrett Cromo** hat übrigens auf diese Verwechslung aufmerksam gemacht. Der angebliche **Gioannino Michelangelo's** in Pisa, welcher vor einigen Jahren so großen Lärm erregte, giebt **Manessi** dem **Watte Cristiani** zu. Das **Tabernakel Luca della Robbia's** wird nach unserer Zeitrechnung vorrückt: 1482 statt 1481, in dem Commentare zu **Robbia** die Notiz über den **Widbauer Koflino** di **Turcia** erweitert, das Verzeichniß der Arbeiten **Robbia's** ergänzt. Unter den **Gesellen Ghiberti's** an der zweiten **Bronzestatuette** besand sich auch (1444—1447) der **Kaiser Lorenzo Ghiberti**. Die von **Michelangelo** so sehr geliebte **S. Maria della Arce** im Lateran, mithin **Manessi**, sei nicht von **Mataccio**, sondern von einem **Tringolo** di **Colo** aus **Camerino** gemalt worden. Als den Verfasser der anonymen **Vita** di **Filippo Brunelleschi** nimmt er **Antonio Manetti** an, welcher auch die bekannte **Novelle** vom **hiesigen Tischlermeister** redigirt hatte. Dem **Leben fra Filippo Lippi's** wurde ein ganz neuer Commentar angehängt, aus welchem erhellt, daß nach der Entführung der **Eucrazia** **Buzzi** ihre **Schwester Spinetta** gleichfalls dem Kloster in **Prato** entflohen und zwei Jahre im Hause **Filippo's** sich aufhielt. Die **Schwester** lebte 1450 wieder in das Kloster zurück, nach ertrag **Eucrazia** die **Heiligt** des **Ronnen-**

lebend so schlecht, daß sie nach kurzer Zeit abermals das Kloster verließ. zu Fra Filippo zog und mit päpstlicher Erlaubniß als Ehefrau mit ihm fortan zusammenlebte. In demselben Commentare stellt Milanesi die Meinung auf, daß an den Fresken in der Eglise nicht Don Bartolommeo, des Gattes, sondern Fra Diamante mitarbeitete, dabei nun dem jugendlichen Filippo Sippi unterthut. Die Grundzüge für diese Hypothese bildet ein bekannter Passus in Albertini's Mirabilia. Auch über Soccia Pontelli's Leben und Werke giebt Milanesi in seinem Commentare neue Aufschlüsse. Soccio ist darnach 1450 in Florenz geboren. Im Jahr 1475 bis 1479 lebte er in Pisa und arbeitete an dem Chorgestühl im Dome. Im Jahre 1483 treffen wir ihn im päpstlichen Dienste als Baumeister und Ingenieur. Umgefahr 1492 ist er bereits gestorben. Die ihm von Vasari zugeschriebenen Bauten in Rom müssen in Wahrheit dem hieher ganz unbestimmten Rea del Caprina (1440—1501) zugeschrieben werden. Man ersieht schon aus diesen flüchtigen Bemerkungen, wie fruchtbar sich auch der zweite Band der neuen Vasari-Ausgabe für die kunsthistorischen Studien gestaltet. Daß für Milanesi die nichtitalienische Literatur in die zweite Linie gerückt ist, ist aus vielen Gründen begründlich und zu rechtfertigen. Hat doch J. B. in Deutschland seit Rumohr's Zeiten die Litteraturforschung für die alte italienische Kunst nur wenig leisten können. Wünschenswerth bleibt es aber, wenn auf die nordische Litteratur Bezug genommen wird, daß dann nicht längst antiquirte Schriften noch als Autoritäten auftreten. Es berührt uns Vorherder doch gar zu sehr, J. B. für Mengler's Leben als Hauptquelle einen Rufus Bossiere's im Kunstblatt 1521 citirt zu sehen.

Bilderwerke.

A. S. Minari's photographische Publikationen nach italienischen Fresken und Galleriebildern nehmen ununterbrochen den rüstigsten Fortgang. In der letzten Zeit ist Prato und Lucca von Minari ausgebeutet worden. Aus der ersten Stadt boten dem Photographen außer den alten Fresken aus Giusto's Schule in S. Francesco und der Kathedrale die Wandbilder Filippo Lippi's, der Pulsetta Vico's da Fiesole, insbesondere aber der Kinderreiche Donatello's an der äußeren Apsel reichen Stoff. Die Aufnahmen nach der letzteren im großen Maßstabe werden den Kunstfreunden besonders erwünscht sein. Lucca ist durch das schöne Relief des Jacopo della Luercia und zahlreiche Gemälde der Pinacoteca gut vertreten. Auch die Kunstwerke, die sich in dem Besitze der verstorbenen Großfürstin Marie befanden, werden jetzt durch Minari's Photographien dem weitesten Kreise zugänglich. Bekanntlich können die Publikationen Minari's, wie alle italienischen Photographien am bequemsten durch Frn. Dexe in Leipzig (Zürnerstr. 8) bezogen werden.

Nekrolog.

H. Freymann †. Am 1. September d. J. starb zu Wölfenbüttel Adolph Freymann, einer der begabtesten jüngeren Bildhauer Treddens. Derselbe war 1839 im Pfarrhause zu Wabham am Harze geboren und kam, nachdem er das Gymnasium zu Wölfenbüttel besucht und sich schließlich für die Kunst entschieden hatte, zu einem Steinmetzen in Braunschweig in die Lehre, bei welchem er es jedoch nicht lange aushielt. Eine ihm zuzugender Beschäftigung und geeigneter Anleitung zur Kunst fand er hierauf bei dem namentlich durch seine getriebenen Arbeiten vortreflichst bekannten Meister Howald. Im Jahre 1859 bezog er die Treddener Kunstakademie und bei den solchen Fortschritten, die er hier machte, trat er bereits 1861 in das Atelier Schilling's ein, wo es ihm zunächst vergönnt war, an der Ausführung der Terrassen-Gruppen sich zu betheiligen, mit denen der genannte Meister damals beschäftigt war. Freymann arbeitete acht Jahre lang in dieser Werkstätte, theils als Gehülfe Schilling's,

theils eigene Kompositionen selbstständig ausführend. Eine seiner ersten Arbeiten letzterer Art war eine Reliefdarstellung des verlorenen Sohnes, welche ihm auf der Treddener Ausstellung von 1863 eine silberne Medaille der Akademie eintrug. Ebenfalls den 60er Jahren noch gehört das Wabdel zu dem Prunnenstandbilde Heinrich des Föwen für Braunschweig an. Ursprünglich war Prof. Sibel mit dem Standbilde beauftragt worden. Derselbe überließ jedoch den Auftrag dem jungen, talentvollen Braunschweiger Künstler, welcher ihn bekanntlich in ganz trefflicher Weise ausgeführt hat. In Folge dieser Arbeit wurde ihm eine Unterstützung seiner heimischen Regierung zu einer Reise nach Italien zu Theil. Er reiste dazwischen von 1869—1871 und lehrte hierauf nach Tredden zurück. Außer den beiden bereits genannten Werken, wie verschiedenen Bildnissen, schuf der Künstler noch zwei Engelgestalten für das Brauseolum des Prinzen Albert in Windsor und ein Kriegerdenkmal für Göttingen, ferner einige Genre-Darstellungen in Statuetten- und Büstenform, wie Faust und Gretchen, eine italienische Spinnerin, Kinder u. s. w., Arbeiten, welche in ihrer Frische und Anmuth viel Beifall gefunden haben. Unvollendet hinterließ er eine Statue König Heinrich's I. für die Albrechtsburg zu Weizen, wie ein Siegelsteinmal für die Stadt Braunschweig. Nicht nur durch seine künstlerische Begabung und emsige Strebanente, auch durch seine liebenswürdige, seine Natur als Mensch hatte sich Freymann zahlreiche Freunde erworben. C.

Todesfälle.

Sir Francis Grant, Direktor der königlichen Akademie zu London, geboren in Edinburgh 1803, ist am 6. October einem Herzleiden erlegen.

Kunsthistorisches.

Kr. Hans Schaufstein. Vor uns liegt ein deutsches Gebetbuch mit dem lateinischen Titel: Via felicitatis, welches ganz unbekannt zu sein scheint, da es sich nirgends erwähnt findet. Es ist gedruckt zu Augsburg 1513. Der Texter ist nicht genannt. Sichelt ist es der ältere Schönsperger Das Hermal II 8. Jede Seite hat 22 Zeilen, welche eingeklebt sind von vier schönen Handrifen, die auf jeder Seite eines Bogens andere sind, aber auf allen Bogen in gleicher Folge wiederkehren. Die Ueberschriften und Erklärungen sind roth gedruckt. In dem „apoclin“, welches mit Signaturen versehen ist und ein nicht numerirtes und 183 mit rothen römischen Ziffern numerirtes Blatt hat, sind 30 Holzschritte. Sie nehmen alle eine ganze Seite ein, mit Ausnahme eines einzigen, und haben das Monogramm HS mit dem bekannten Schaufstein daneben. Die Initiauen sind mit Laubbwerk, Wäulen u. verzert. Der Einband des Exemplars in der Kreis- und Stadtbibliothek Augsburg ist schön gepreßtes Schmelzleder, auf Holzpedel gesogen und hat zwei Messingschnitten.

Konkurrenzen.

F. Die Konkurrenz für eine Hunderausstattung bürgerlicher Wohnräume, welche der Hurltenbergische Gemeindeverein ausgeschrieben hatte, hat bereits zu einem erfreulichen Resultat geführt. Unter den vierzehn eingeworfenen Entwürfen erkannte die Jury einstimmig dem der Architekten Ahne und Stegmüller in Berlin den Preis zu. Die genannten Herren, deren Thätigkeit auf dem Gebiete der Möbel fabrication eine rühmlichst bekannte ist und die vor Kurzem mit dem Neubau des herzoglich Altenburgischen Jagdschlosses beauftragt worden sind, werden somit den Bewerbern liefern, daß es selbst dem weniger bemittelten Bürger-

hande möglich ist, sich in den Besitz einer stil- und geschmackvollen Ausstattung zu setzen. Die nach den Entwürfen ausgeführten Möbel werden auf der Weihnachtsmesse des Kunstvereins in Stuttgart ausgestellt werden.

* **Zum Konfurrenz-Anzeige.** In Dresden wurde zur Beschaffung eines Planes für eine in Striebsen zu erbauende Kirche eine Konfurrenz ausgeschrieben. Als Preisrichter fungirten die Herren Professor Nicolai, Bauarcht Eißner und Stadtbaurath Friedrich, welche einem Vorschlag der Herren Giese und Weidner den Preis zuerkannten. Dem Gewand entgegen ist jedoch schließlich nicht der preisgekrönte Plan der genannten Architekten, sondern der eines unterlegenen Konkurrenten zur Ausführung bestimmt worden. Wenn man nun auch im Konfurrenz-Programm sich die Entscheidung vorbehalten hatte, welcher Plan und von wem ein solcher auszuführen sei, so hat der Vorgang doch in den beteiligten Kreisen Verwirrung erregt, und es wird im „Dresdener Anzeiger“ mit Recht darauf hingewiesen, daß bei solcher Praxis kaum fernhin angehende Architekten an Konfurrenzen sich betheiligen und sich der Gefahr aussetzen werden, ihren Ruf geschädigt zu sehen.

Kunstvereine.

Der Kunstverein in Joidau, der im Jahre 1861 in's Leben getreten, hat eine so gedehnte Entwicklung gehabt, daß er, unterstützt von den städtischen Behörden und von der Cyrenlichkeit seiner Mitglieder, mit Ende dieses Jahres in den Besitz eines eigenen herrlichen Gebäudes gelangen wird, welches ihm gestattet, seinen Ausstellungen eine größere Ausdehnung zu gewähren. Mit dem 1. December wird der Verein seine permanente Ausstellung eröffnen.

Die siebente Hauptversammlung der Verbindung für historische Kunst wird in der zweiten Hälfte des Monats August 1879 in Kassel abgehalten und mit derselben zugleich die Feier des fünfundsiebenzigjährigen Bestehens dieses Vereins verbunden werden. Die zur Konferenz einzuladenden Geschichtsbilder und Entwürfe sind bei dem Geschäftsführer der Verbindung, Schutzbart Looff in Langensalza, anzuweisen. Nur Bilder aus dem Gebiete der Geschichte, namentlich der deutschen Geschichte, haben Aussicht auf Ankauf oder Verleihung.

Vermischte Nachrichten.

Ueber das Denkmal Friedrich Wilhelm's III. in Köln, welches am 26. September im Beisein des Kaisers und des Kronprinzen des deutschen Reiches feierlich enthielt wurde, berichtet die Köln Zeitg.: Das Denkmal entspricht dem, was es ausstrahlen und verewigen soll, in vollkommener Weise: es soll den König verherrlichen, unter dessen Regierung das Rheinland von der Fremdherrschaft befreit wurde, und das Rheinland hat es errichtet. Es ist in der gegebenen Form das größte Denkmal der Welt. — Das Werk hat schon eine ziemlich lange Vorgeschichte. Erst dem Jahre 1853 ging man mit dem Gedanken um, ein solches Denkmal zu errichten, aber es dauerte einige Zeit, bis dieser Gedanke einen bestimmten Ausdruck gewann. Erst im Herbst 1856 drohte der Oberbürgermeister Stupp von Köln in einer Versammlung von Bürgermeistern der bedeutendsten Städte der Rheinprovinz den Plan zum Vorhinein, der auch allgemeine Zustimmung fand, aber erstlich durch die Reichsherrschaft verschiedener Städte, welche um den Aufstellungsort stritten, verworfen wurde. Nun aber berief der Regierung's Präsident v. Höller am 19. November 1856 eine Versammlung von Bürgermeistern in dieser Angelegenheit. Sein Vorhinein, das Kaiser-Denkmal in Köln zu errichten, ward angenommen, ein provisorisches Komitee gewählt und sofort wurden bedeutende Beiträge gesammelt. Zunächst ward ein Aufruf an die Bewohner Kölns gerichtet, der den schönsten Ertrag hatte, denn auch an die abseitigen Einwohner der Rheinprovinz, wo sich Abgeordnete am 23. März 1857 in Coblenz versammelten und sich einmündig dahin erklärten, daß Köln der geeignetste Ort zur Aufstellung des Denkmals sei. — Nun kamen Beiträge von allen Seiten; die fünf Regierungsbezirke brachten folgende Summen auf: der Regierungsbezirk Köln 721 Thlr., der von Aachen 2211 Thlr., der Düsseldorf

21210 Thlr., Coblenz 14990 Thlr., Trier 6845 Thlr., Rheinländer in Berlin sammelten 371 Thlr., und aus dem Königlande kamen noch 50 Thlr. so daß die Gesammtsumme gegen 128150 Thlr. betrug. Mit der Verwaltung dieser Gelder und der Vorbereitung zur Ausführung des Planes ward ein Ausführungskomitee beauftragt, an dessen Spitze der jeweilige Oberpräsident der Rheinprovinz stand und welches einen Verwaltungsausschuß von neun Mitgliedern wählte, der gegenwärtig aus den Herren v. Höller, Oberpräsident in Straßburg, Regierungspräsident v. Bernuth, Oberbürgermeister Dr. Seder, Geheimrath Taubert Lppenheim, Geh. Commerzienrath W. Joest, Geh. Commerzienrath B. Reiffen, Hr. v. Wittgenstein und Ehr. Vossler besteht. Der Ausschuss hielt am 11. December 1860 eine Konferenz aus mit zweiwähriger Frist, die zu oerordneter Summe ward veranschlagt auf 150000 Thlr. angegeben, ein allgemeines Programm feststellte und für die besten Modelle Preise von 3000, 2000 und drei von je 1000 Thlrn. aussetzte. Treizeh Modelle wurden eingeladen, über welche ein Begutachtungskomitee, bestehend aus dem Maler Peter v. Cornelius, G. v. Bendemann, Deger und Häbner, den Bildhauern v. d. Lannig und Widmann, den Architekten König, Hübsch und Wiegmann, den Professoren Jahn und Springer und dem Appellationsrath Reichensperger, sein Urtheil sprach und seine derselben zur Ausführung empfahl. Die Preise erhielten Begas in Weimar, Mohr in Köln, Schiwoelbein und Bläser in Berlin und Jundsch in München. So leins der Modelle genügend seien, so ward am 5. December 1862 eine zweite Konfurrenz ausgeschrieben mit einer Frist bis zum 1. October 1863. Es kamen abermals dreizehn Entwürfe, die von der Begutachtungskommission, bestehend aus den Bildhauern Hänel, Widmann und Albert Wolf, dem Maler Karl Sohn und dem Architekten Stüler, wiederum nicht empfohlen wurden, deren beste aber prämiirt wurden, drei mit je 500 und zwei mit je 500 Thlr. — Nun sollte sich der Ausschuss direct mit zwei Künstlern in Berlin in Verbindung, die an beiden Konfurrenzen Theil genommen hatten, Gustav Bläser und Hermann Schiwoelbein, und es ward im Februar 1865 vereinbart, daß Bläser die Leiterstatue, Schiwoelbein aber das Postament ausführen sollte. Bis zum Mai 1875 sollte das Werk vollendet sein. Der Vorhinein, das Denkmal auf dem Neumarkt aufzustellen, scheiterte an dem Widerspruch der Militärbehörde; darauf ward der Neumarkt gewählt und dort ward am 16. Mai 1865 zur Feier des fünfzigsten Jahrestages der Vereinigung des Rheinlandes mit Preußen der Grundstein gelegt in Gegenwart des Königs und der Königin, des Kronprinzen, der Prinzess Karl und Albrecht und anderer hohen Gäste. Es war den beiden Künstlern nicht beschieden, ihr Werk zu Ende zu führen. Am 6. Mai 1867 farb Schiwoelbein, worauf Bläser auch die Ausführung des Postaments übernahm, jedoch nach eigenem veranschlagtem Plane. Aber auch Bläser farb am 20. April 1874, ehe seine Arbeit vollendet war. Die Leiterstatue war aber erquickert gestellt und auch noch die Figuren der einen Langseite des Postaments vollendet, aber die der andern waren noch zu schaffen, und von den Figuren des Sockels war noch kaum eine Skizze vorhanden. Die fünf Figuren dieser Langseite führte nun der Bildhauer Schminow aus; die Eckfiguren Hüding und Wälow sind von A. Tondur, Kliff und Hof v. Büding ausgeführt, und die Figuren an der Vorder- und Rückseite, Hardenberg und Stein, von Louis Trake, sämtlich in Berlin. Die Friesie übernahm Calandrelli ebenfalls, welcher neue Entwürfe dazu schuf. Die Figuren waren im Jahre 1877 vollendet, die Friesie Anfangs 1878, in diesem Jahre ward auch der Guss auf dem Eisenblechwerke in Lauthammer zu Ende geführt und im April die Aufstellung des Monuments begonnen. — Das Denkmal soll dem König Friedrich Wilhelm III. verherrlichen, wofür aber auch die Erhebung Preußens und die Befreiung des Rheinlandes, und so trägt es außer der Leiterstatue des Königs auch die Statuen der Krieger und Staatsmänner, die hiesu am wirksamsten beigetragen haben; die Friesie am Sockel sind hiesu im Besonderen der Entwicklung des Rheinlandes unter der Regierung des Königs gewidmet. — Ueber einer hohen Stufe erhebt sich der Sockel aus geschweiftem rothen Granit mit runden Vorlagen an den Ecken, die etwa zu drei Vierteln hervortreten, unten und oben mit Entwürfen abgeduldet und auf den vier darüber eingerahmten Flächen freisitzende Reliefbilder tragend. Der darauf folgende Hauptkörper des Frei-

aments ist den runden Vorlagen entsprechend an den Ecken abgestumpft, an welchen überdies Pilaster vortreten; ein Gesims schließt nach oben ab, worauf eine geschweifte ornamentirte Einseitung folgt, und dann die Plinthe der Keiterstatue. An den vier Seiten des Fokamentes und auf den vier runden Vorlagen stehen die Vorträftstatuen der schon erwähnten Staatsmänner und Feldherren, wovon denen auf den Eckvorlagen auf den Schmalseiten je eine, auf den Langseiten je fünf. Die vier Statuen auf den Ecken, so gewandt, daß sie sich den Figuren der Langseiten wie der Schmalseiten anschließen, stellen die Feldherren Blücher, York, Allet und Bülow vor. Auf der Steinseite des Denkmals erscheinen somit Blücher und York und zwischen ihnen der Staatsminister Hardenberg, auf der Südseite Allet und Bülow und zwischen ihnen der Febr. vom Stein. Auf der rechten Langseite steht Scharnhorst in der Mitte, neben ihm der erste Oberpräsident der Rheinprovinz Graf Sotms und die Staatsmänner Seyth, v. Schön und Wilhelm v. Humboldt; auf der linken Seite in der Mitte Gassienou und neben ihm Ernst Moriz Kuntz, Niebuhr, Alexander v. Humboldt und der Finanzminister v. Woy. Der König ist in ruhiger Haltung auf langsam dahinschreitendem Pferde dargestellt, das Haupt etwas nach rechts gewandt, in Uniform mit dem Königsornat und in der Rechten das Scepter haltend. Alle Figuren sind streng naturwahr, vollkommene Porträts. Auf der Vorderseite des Granitsockels befindet sich, gehalten von zwei allegorischen Figuren, eine Tafel mit der Aufschrift: „Dem Könige Friedrich Wilhelm III. die dankbaren Rheinländer“, und der Jahreszahl der Grundsteinlegung 1805. An den anderen Seiten des Sockels ziehen sich die Reliefs hin, deren Darstellungen Bezug haben auf die Leistungen und Fortschritte in Wissenschaften und Künsten, in Handel und Gewerbe und zugleich die Bilder der auf diese Leistungen verdienten Männer. Die Mitte der linken Langseite bezieht sich auf den Tod und zeigt die Bilder König Friedrich Wilhelm IV. und neben ihm den Erzbischof Stefan Spiegel, v. Kolonnen, C. v. Croote einerseits, andererseits Zwemer, Schinkel, v. Wittgenstein, die beiden Professoren und Walford. Neben dieser Vintagegruppe bestehen sich die Seitengruppen auf Industrie und Handel mit den Bildern von Daniel, Diergardt und Borgh links, und denen von Werles, Simmes, Hanemann, Camphausen und v. d. Hede rechts. Die Bilder der entgegengesetzten Langseite gelten der Vervollständigung von Wissenschaft und Kunst und der berühmten Vertreter derselben. Sie theilen sich in drei Gruppen, die eine mit den Bildnissen des Ministers v. Altenstein, Rehfuß, des ersten Curators der Universität Bonn, der Professoren Schlegel, Hüfeland, v. Savigny, Schellermacher, A. W. v. Schlegel, v. Wambert und Welter, die zweite mit den Bildnissen der Künstler Cornelius, Knauth, Schadow, Bendemann, Lessing, Rauch und Blücher, des Meisters des Werkes. Die dritte Gruppe gilt dem Andenken der Tonkünstler Beethoven, Arela, Mendelssohn, Meyerbeer, Ries, Weber und Heller. Auf der Rückseite des Denkmals endlich erscheinen die Männer des begeisterten Wortes und

Vieles, Nichte, Köner, Schenckendorf, Rüdert und v. Lützow. — Die kunstfertige Ausführung aller dieser Bildwerke ist höchst vollendet und entspricht ganz dem allbegehrten Aulse der Berliner Schule, welcher die Meister, die es geschaffen, entstammen. Köln kann noch besonders darauf stolz sein, daß der Baumeister des Werkes ein Kölner war. Gustav Blücher, ein Schüler von Rauch, ist 1815 in Köln geboren. — Die sogten Eingangs, daß das Monument das größte seiner Art ist, welches bisher geschaffen worden; ganz genaue Maße setzen uns nicht zu Wehr, doch wollen wir bemerken, daß die Keiterstatue des Königs, welche ein Gewicht von 11,570 Kg. hat — das ganze Denkmal wiegt 34,850 Kg. — etwa 22 Fuß hoch ist, während die Keiterstatue Peter's des Großen von Falconet 19 Fuß, die Washington's von dem Amerikaner Crawford 15 Fuß und die Friedrich's des Großen von Rauch nur 16½ Fuß hoch ist. Die Statuen am Fokament sind 9 Fuß hoch.

Denkmal für den Herzog Karl von Braunschweig in Gens. Wie das Gens Journal berichtet, ist die Errichtung des Denkmals des Herzogs Karl von Braunschweig in Gens in eine neue Phase getreten. Das hinter geschlossenen Thüren während zwei Jahren ausgearbeitete reiche Material ist jetzt größtentheils bereit, den ihm am Denkmal bestimmten Platz einzunehmen. Wie oft wurde während dieser Zeit öffentlich Klage erhoben, daß die Arbeit an demselben nicht vorwärts rüde! An dem Tage, an welchem der Vorhang von Brettern vor dem Denkmal fallen wird, wird man das Ergebniß dieser langen Unthätigkeit beurtheilen können. Von den drei Bassins, welche die Dekoration vervollständigen, sind bereits das nördliche und südliche gegraben und mit Marmor ausgelegt. Schon stehen die von Cain angefertigten zwei kolossalen Chimären auf ihrem Piedestal und warten nur noch auf den Wasserpiegel, welcher mit ihrem Vogel Schnabel und Tigerkopf die Krone und das Wappen von Braunschweig umwerfen soll, und die zwei heraldischen Löwen, das Werk des gleichen Künstlers, welche so hoch über die Bretterwand blühen, würden vom Publikum schoo längt bewundert. Der tolle Baemor-Unterbau der Clausen, an welchem das monumentale eiserne Gitter befestigt werden wird, ist fast vollendet, und die sechs Säulen von schwedischem Granit, welche den Carlspolop tragen sollen, sind bereits aufgerichtet und mit ihren Simsen versehen. Schmelzblei Statuen, die bronzene Keiterstatue der Herzog Karl eingegriffen, welche das Gedäube tröden wird, sind bei geschlossenen Käufern der Gens und des Auslandes befehlt und stehen, wie man versichert, in voller Ausführung, so daß zu hoffen, es werde Alles nächstes Frühjahr vollendet sein.

Aus Berlin wird berichtet: Der Malermeister Salpmann, dessen auf der Kunstausstellung befindliches Gemälde: „Einfahrt in den Rotberger Hafen“ vom Kaiser angekauft worden ist, wird sich in Folge der Erlaubniß des Kronprinzen der Keise des Prinzen Heinrich um die Welt auszuwickeln.

Berichte vom Kunstmarkt.

Leipzig, im Oktober 1878.

Vor uns liegt Börner's neuer Katalog von Kupferstichen, welche vom 5. November an in dessen Lokal vertheigert werden sollen. Wir sind zwar schon lange daran gewöhnt, daß sich die Kataloge dieses bewährten Geschäftes nicht allein durch eine gefällige äußere Ausstattung, sondern auch durch ihren stets beachtenswerthen Inhalt und eine wissenschaftlich unfehlbare Behandlung auszeichnen. Aber diesmal ist alles dies so potenzirt, daß wir Katalog mit Vertheigerung des Kunststrebenden ganz besonders zu empfehlen und verpflichtet fühlen.

Eine Periode der Kunstgeschichte ist es insbesondere,

die der Besitz der zum Verlaufe kommenden Sammlung bei Anlage derselben vorzüglich im Auge hatte und von der er durch Vereinigung von Werken der besten Künstler ein möglichst vollständiges Bild zu geben sich bemühte; es ist das 17. und 18. Jahrhundert, in welcher Zeit die französische Schule, durch politische und sociale Umstände begünstigt, ihre glänzendsten Siege erfocht und durch ihre vollendete Technik ihre Eingang und Weltanficht die Führung selbst nichtfranzösischer großer Künstler besaß. Der Geist der französischen Kunst jener Zeit manifestirt sich insbesondere nach zwei Richtungen hin, welche beide beeinflusst und

zur Reife gebracht wurden durch die Pracht und Leppigkeit des königlichen Hofes. In der einen Richtung erfaßt die Kunst die einzelne Persönlichkeit und sucht sie mit allem Raffinement der Auffassung und technischen Ausführung zu glorificiren — im Porträt. Die großen Bildniß-Meister sind in Werner's Katalog mit einer reichen Auswahl ihrer besten Blätter vertreten; man schlage nur unter den Künstlernamen einen Oelind, Raffon, Ranteuil, die drei Drevet, Verdic, Saint-Aubin, Daulé, Veauvarlet, Valéhon, Ficquet, Andran, Carmesin nach; doch wird man die kostbarsten Bildnisse interessanter Persönlichkeiten, auch von der Hand anderer Künstler finden. An die französischen Künstler schließt sich, in französischer Schule gebildet und in ihrem Geiste schaffend, unser G. A. Schmidt und Willeon, während Bald bei aller Prillanz der Technik sich mehr in holländischer Formgebung bewegt. Den Bildnissen lassen sich dann leicht die historischen Darstellungen anreihen; hier machen wir besonders auf die vier höchst interessanten Blätter aus der ersten französischen Revolution, von Helman, auf die Hauptblätter von Lemperoux, die mythologischen Blätter von L. Cars, sowie auf das reiche Werk des Classens aufmerksam; Legärer hat insbesondere die Hauptwerke niederländischer Maler mit seiner Radirnadel bereinigt.

Die zweite Hauptrichtung der französischen Schule, welche Hand in Hand mit der Literatur derselben Zeit geht und mit dieser von denselben Einflüssen beherrscht war, offenbart sich in den sogenannten galanten Darstellungen, und diese haben auch für den Kulturhistoriker eine eminente Bedeutung, weil sie uns besser als das Wort den Geist, die gesellschaftliche Denk- und Gefühlswelt der vornehmen französischen Welt jener Zeit wieder spiegeln. In derselben Atmosphäre, in welcher Voltaire seine Erzählungen dem Decamerone nachrichtete, waren auch Boucher, Watteau, Vancret und Vater thätig und zierten Wände und Plafonds in den Palästen der Großen mit Gemälden, die in ihren Darstellungen entweder die Vornehmen in der Pracht von Hirten und Hirtinnen ein ideales arkadisches, in Liebe lächelndes Leben führen ließen, oder in Illustrationen zeitgenössischer Dichter sinneerleuchtende Motive oft bis hart an die Grenze des Erlaubten, aber stets unter Wahrung der künstlerischen Form zum Ausdruck brachten. Natürlich fanden sich gewandte Künstler des Straßbüchels, welche es nicht verachteten, die Compositionen der gefeierten Künstler zum Gemeingut der Jüngeren zu machen, die sich das Vergnügen versagen mußten, ihre Boudoirs vom Pinsel eines Boucher versieren zu lassen. Auch diese Richtung der französischen Schule ist im Katalog reich und glänzend vertreten; neben den Malerwerken nach den genannten Künstlern sieht man bei Beauvarlet, Carmesin, Delaunay nach

Auch der Deutsche J. G. Ramberg bemühte sich in gleichem Geiste zu componiren, ohne indessen seine Vorbilder zu erreichen.

Also interessant genug ist der Katalog, und es ist zu bedauern, daß die Frucht jahrzehntigen Sammelstrebens nun zerstückelt werden soll. Aber für den Kunsthistoriker bleibt doch ein Gewinn: das ist der Katalog selbst, in welchem bei jedem Künstler mit lobenswerther Sorgfalt nicht allein auf die einschlägige Literatur, sondern auch auf genaue Bestimmung der Abdruckzustände Bedacht genommen wird. Es ist Werner gelungen, auch hier wieder von geschätzten Blättern Etats zu beschreiben, die bisher den Forschern unbekannt blieben, so namentlich bei Schmidt, Valéhon und Anderen. Mit Dank nehmen wir auch den Nachweis der Originalbilder, nach denen Etiche vorhanden sind, und ihren gegenwärtigen Aufbewahrungsort auf.

Nach Schluß dieser Auction kommt die II. Abtheilung derselben Sammlung unter den Hammer. Diese ist wiederum von einer ausgesprochenen Einseitigkeit, welche bekanntlich das kunsthistorische Wissen mehr als zerstückelnde Vielseitigkeit fördert. Den Kunstfreunden wird hier Gelegenheit geboten, die herrlichsten Schwarzkunstblätter und in Farben gedruckten alten Etiche zu erwerben. Letztere werden bekanntlich heutzutage sehr geschätzt, und es dürfte den deutschen, englischen und holländischen Sammlern schwer werden, die Konkurrenz der französischen zu überwinden. Wy.

Wy. Die Abtheilung von Franz Meyer in Dresden (Seminarstraße 7) hat seinen neuen Kunstaussagen-Katalog veröffentlicht, auf dessen interessanten Inhalt wir die Sammler aufmerksam machen. Er enthält nur Kunstblätter neuerer Meister und zwar ausschließlich Radirungen. So auffallend es vielleicht erscheinen dürfte, wenn wir sagen, daß sich gerade die moderneren Blätter sehr schwer sammeln lassen, so ist es doch wahr. Man wird eher einen Waterloo, Claude, Bega kopiren können, als Radirungen neuerer Zeit, besonders wenn sie nicht in Folgen und in irgend einem Kunstverlag erschienen sind. Haben sie doch die Künstler meist als Geschenke vertheilt, woraus sich ihre Seltenheit auf dem Kunstmarkt leicht erklären läßt. Von den im Meyer'schen Kataloge besonders reich vertretenen deutschen Künstlern (Nr. 1—1137) heben wir A. Kadenbach, Wichem, Ruffe, C. S. Carus, W. Cüenriber, Erhard, Gborst, Jendli, Fr. Lubwig, Jäger, Fr. Gauermann (fast komplett), Jacob Gauermann, Klein, W. o. Koberl, Neurerther, J. G. Reinhardt, A. L. Richter, J. W. Schirmer und C. Wagner hervor; dabei finden sich von vielen Blättern Abdruckvorschriften. Bei der Beschreibung ist auf die einschlägige Literatur sorgfältig hingewiesen. Eine zweite und dritte Abtheilung (Nr. 1138—1296) enthält in gleicher Weise Radirungen und Lithographien französischer, holländischer, dänischer, schwedischer und polnischer moderner Künstler, eine vierte Abtheilung Zeichnungen und Aquarelle, darunter eine interessante. Von dem zum Schluß angeführten Prodruckern in Farbendruck ist besonders zu nennen: „Landschaft, Sage, Geschichte und Monumentales der Rheinprovinz“, ein Werk, das jetzt ziemlich selten geworden ist.

Auktions-Kataloge.

C. G. Hoerner in Leipzig. Am 5. November Versteigerung der ersten Abtheilung einer kostbaren Kupferstichsammlung. Deutsche, englische und französische Stiche. (1755 Nummern). — Am 11. November Versteigerung der zweiten Abtheilung dieser Sammlung. Meisterblätter der Schabkunst und ältere in Farben gedruckte Stiche. (957 Nummern.)

Zeitschriften.

The Academy. No. 335. 336.

The abbey church of Saint Ailton, Harfordshire, von R. J. King. — Recent additions to our knowledge of Titian, von J. A. Crowe. — Art books. — The Buckingham and Prague collections, von J. A. Crowe. — Sir Francis Grant f.

L'Art. No. 195. 196. 197. 198.

Exposition historique de l'art ancien; Les grandes collections au Trocadéro. I. Collections de MM. les barons de Rothschild, von E. Saut. — Raymond. (Mit Abbild.) — Le salon de Paris 1875, von E. Vérois. (Mit Abbild.) — La société artistique „l'union“. — „La vigne“ de Gust. Dard. — La peinture à l'exposition universelle de 1875: L'école espagnole, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1875: Les concerts étrangers au Trocadéro, von A. Fougère. — Expositions rétrospectives de tableaux et dessins des maîtres modernes, von E. Montrozier. (Mit Abbild.) — Collections de MM. les barons de Rothschild; Emoux, von E. Saut. — Raymond. (Mit Abbild.) — La peinture à l'exposition universelle de 1875: L'école néerlandaise, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Le congrès de la propriété artistique, von T. Chazarel. — Le salon de Paris, 1875. Notes alphabétiques: Ancêtres et descendants, von F. Léris L. — Sir Francis Grant f.

Deutsche Bauzeitung. No. 73. 77.

Zur Restauration des Kaiserthrons in Genua. — Die Architektur auf der diesjährigen Ausstellung der Akademie der Künste in Berlin.

Chronique des Arts. No. 30. 31.

Le salon de Bruxelles, von C. Lehmann. — Exposition de la bibliothèque Salazar Gouveia. — Découvertes en Assyrie. Les fouilles de Myènes. Les archives assyriennes.

Kunst und Gewerbe. No. 40. 41.

Zwei sieben Goldschmiedewerke. (Mit Abbild.) — Wien: Sammlung von Buchbindern. — Stuttgart: Das Preisnachricht über den Wirt. Kunstgewerbeverein; Besuche: Kunstgewerbeausstellung.

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 256.

Exposition universelle de 1875. La peinture française, von F. Meunier. (Mit Abbild.) — L'Égypte antique, von A. Ribaud. (Mit Abbild.) — Les écoles étrangères de peinture: Suisse, Espagne et Portugal, Italie, von F. Lefèvre. (Mit Abbild.) — L'art romain et ses dérivés: Les Trocadéro, von E. Fillion. (Mit Abbild.) — Les armures et les armes anciennes au Trocadéro, von E. de Bessy. (Mit Abbild.) — Le moyen âge et la renaissance au Trocadéro, von A. Dorel. (Mit Abbild.) — La sculpture à l'exposition rétrospective du Trocadéro, von E. Piot. (Mit Abbild.) — Les industries d'art au Champ de Mars: Les bronzes, von L. Follin fils. (Mit Abbild.) — Aquarelles, dessins et gravures, von A. de Lesclapart. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. Lief. 10.

Vase le portique Fontaine; Dekorativ-Architektur-Detail vom Ausstellungspalast auf dem Trocadéro in Paris; Wasserspieler in Bronze von der grossen Kaskade auf dem Trocadéro in Paris; Schreibstift und Tisch in Ebenholz mit Eisenblech; Kniegelenk; Schreib für ein Ministerbüro; Jardinets in Silber; Holzspielzeug; Holzschmiedewerke von Pöngitz; Teppichmuster.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 9.

Studien über ägyptische Arbeiten, von Dr. Lind. (Mit Abbild.) — Moderne Entwürfe; Broekrog aus Nischen; Jarobler aus Bronze; Tisch und Stuhl; Gläser aus Schmiedeleisen; Brunnenschmied aus Schmiedeleisen.

Journal des Beaux-Arts. No. 18.

H. Jouin, David d'Angers, von Ad. Siret. — Les artistes belges à l'exposition universelle, von H. J. de Sion. — Collections Oppenheim de Fresen.

Christliches Kunstblatt. No. 9. 10.

Kirchliche Plastiken, von M. E. Beck (mit Abbild.) — Alten und Neue von Münster zu Strassburg. — Kunstbericht aus Elm. — Erklärung von Professor G. O. Pfannschmidt. — Ein sozialdemokratischer Künstler aus dem 16. Jahrhundert.

Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins in München. Heft 9. 10.

Moderne Entwürfe; Nautilus; Tasse und Gürtel; Wandstuckarbeiten; NIKSchechen; Bettstuhl; NIKSchechen.

Inzerate.

Stuttgart. Im Verlage von Ebner und Seubert ist erschienen:

GESCHICHTE DER ITALIENISCHEN MALEREI

vom vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert

von
Wilhelm Lübke.

Mit zahlreichen Illustrationen in Holzschnitt.

Zweiter Halbband.

gr. Lex.-8. broch. Preis 13 M. 60 Pf.

Der erste Band dieses Werkes, dessen Widmung S. M. der deutsche Kaiser anzunehmen geruhte, ist durch Erscheinen dieses Halbbandes vollständig. Mit demselben ist das Mittelalter und die Frührenaissance des 15. Jahrhunderts abgeschlossen, während der zweite Band die Hochrenaissance und mit ihr die Künstler Lionardo, Michelangelo, Rafael, Correggio, Tizian und andere Zeitgenossen behandelt wird.

Künstler und Laien erhalten in diesem in der Literatur seit langem entbehrten, daher allseitig freudig begrüsseten Buche eine durchweg auf eigener Anschauung beruhende Darstellung, welche eins der reichsten und edelsten Gebiete künstlerischen Schaffens in voller Klarheit geschichtlicher Entwicklung vorführt. In knapper, dabei lebensvolle Form gefasst vereinigt dieses Werk in fester Beherrschung des überaus mannigfaltigen Stoffes den Ernst wissenschaftlicher Behandlung mit der Anschaulichkeit künstlerischer Schilderung. 160 mit grösster Sorgfalt ausgewählte und hergestellte Illustrationen, darunter 25 ganzseitige, unterstützen und erläutern in glänzender Weise den Text und verleihen dem Buche den Charakter eines gediegenen Prachtwerkes.

Bei dem Unterzeichneten ist soeben erschienen:

Tschamessoff, Graveur russe. Étre de G. F. Schmidt. Son oeuvre, reproduit par le procédé de G. Scamoni, publié et annoté par D. Kovinski. St. Petersbourg 1878. gr. fol. Preis 54 M. 40 Pf.

Ein für die Geschichte der russischen Kupferstecherkunst wichtiges Prachtwerk, auf Kosten des Herausgebers in nur 50 Exemplaren hergestellt. Dasselbe enthält in vollendeter Reproduktion 17 Bl., deren Originale a. Th. zu den grössten Seltenheiten gehören und zum öfteren dem Lehrer des Künstlers — G. F. Schmidt — zugeschrieben worden sind.

Leipzig. Otto Harrassowitz.

Soeben erschien mein

Kunstlager-Katalog II,

Radirungen, Aquarelle und Handzeichnungen neuerer Künstler (zusammen 1380 Nummern) enthaltend, und steht derselbe Kunstliebhabern auf Verlangen gratis und franco zu Diensten.

Dresden, den 1. October 1878.

Franz Meyer, Kunsthandler,
Seminarstrasse 7.

Verlag von Paul Bette in Berlin.

Das grüne Gewölbe zu Dresden.

Hundert Tafeln in Lichtdruck,
enthaltend gegen 300 Gegenstände
aus den verschiedensten Zweigen der Kunstindustrie.

In einfacher Kartonmappe 164 Mark,
in eleganter Halbledermappe 176 Mark,
in elegantem Halblederbund 185 Mark.

R. Siemering. Auszug des deutschen Volkes 1870.

Fries am Germania-Denkmal.

Drei Blatt (Bildgröße zusammen 136x21 ctm.)
gest. von E. Roemer.

Lose 15 Mark; in eleg. rother Leinenmappe 27 Mark.

Studienköpfe von Anton von Werner.

45 Blatt Facsimiledruck der Handzeichnungen
h 2 Merk.

Professor Friedrich Preller's Odysseelandschaften.

Fünfzehn Blatt in rother Leinenmappe 27 Mark.

Homer's Odyssee.

Mit fünfzehn Illustrationen von Prof. Fried. Preller.
(Vomische Uebersetzung), eleg. Prachtband 15 Mark.

Paul Konewka: Lose Blätter.

Fünf Blatt Silhouetten, mit Gedichten von J. Trojan.
Gebunden in Quartformat 5 Mark

Zehn Bilder zu Gustav Freytag's Roman

Die Ahnen.

von Carl Böbling.

In eleganter rother Leinenmappe 35 Mark.

Göthe auf dem Todtenbette.

Nach der Natur gezeichnet von Prof. Fried. Preller.
Facsimiledruck à 2 Mark.

Karl Friedr. Schinkel's Wandgemälde

in der Treppenhalle des Königl. Museums zu Berlin.
Achtzehn Blatt mit Text von Hugo von Blomberg.
In eleg. Leinenmappe 90 Mark.

Kunst-Auktionen zu Leipzig.

Versteigerung einer kostbaren Kupferstichsammlung.

Erste Abtheilung: Dienstag den 5. November,
Stiche nach Boucher, Lancret, Watteau und deren Zeitgenossen,
reine Werke von Edelinck, Drevet, Hogarth, Nanteuil,
Schmidt, (dabei das eminent seltene Bildnis Händel's), Strangé,
Wille und Anderen,
sowie zahlreiche treffliche Portraits.

Zweite Abtheilung: Montag den 11. November,
Meisterblätter der Schabkunst und ausgezeichnete ältere in
Farben gedruckte Stiche.

Die Sammlung enthält fast durchans nur Exemplare von tadel-
loser Schönheit. Die Cataloge haben durch den interessanten Inhalt,
wie durch die ansehnliche Bearbeitung desselben, unter Angabe vieler
kunsthistorischer Notizen, selbständigen Werth, und sind gratis
und franco zu beziehen von der

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG.

Abriß der Geschichte der Baustyle. Leitfaden

für den Unterricht und zum Selbststudium. Von *Wilhelm Lübke*.
Vierte stark vermehrte Auflage. Mit 468 Holzchnitten. 24 Bogen
gr. 8. 1878. broch. 7 M. 50 Pf., geb. 8 M. 75 Pf.

Die griechischen Vasen, ihr Formen- und Deco-

rationsystem. 44 Tafeln in Farbendruck, herausg. von *Theodor Lau*,
mit Text von Prof. Dr. *Heinr. Brunn* und Prof. *P. F. Krell*.
Fol. 1877. In Mappe 56 M.

Die Städelsche Galerie zu Frankfurt in ihren

Meisterwerken älterer Malerei. 32 Radirungen von *Johann Eisenhardt*.
Mit Text von Dr. *Veit Valentin*. — I. Ausg. Künftler-
drucke 100 M. II. Ausg. Vor der Schrift 64 M. III. Ausg.
Mit Künstlernamen 48 M. IV. Ausg. in Quart auf weißem Pap.
mit Schr. br. 24 M.; eleg. geb. M. 28,50.

Neues kunstgewerbliches Prachtwerk.

Folgendes in Holland erscheinende
Prachtwerk:

Kunstvoorwerpen

uit

Vroegere Eeuwen.

Met Tekst

door

Ed. Colinet en A. D. de Vries.

In Lichtdruck uitgegeven.

Kunstgegenstände

aus

Früheren Jahrhunderten.

Mit Text

von

Ed. Colinet und A. D. de Vries.

In Lichtdruck vervielfältigt.

Grosses Folioformat.

wird für Deutschland durch
mich debitirt.

Das Werk erscheint in 5–6 Lieferungen mit je 10 Blatt in Lichtdruck; Preis jeder Lieferung 15 M. Es enthält die hervorragendsten Gegenstände der Kunstindustrie aus Privatbesitz, welche auf der Ausstellung von 1877 in Amsterdam gerechtes Aufsehen erregten.

Erschienen ist bis jetzt die erste Lieferung.

Adolf Titze,

Kunstverlags- & Commissionsgeschäft
Leipzig,
Johannessgasse 35.

Im Verlage von *Wiegandt & Griepen*
in Berlin ist eben erschienen und durch
jede Buchhandlung zu beziehen:

*Wielé, U., Dr., Lehrb. des Verhältniß der
Kunst zur Religion.* 60 Pf.

Den

Kunstvereinen,

welchen ich im März und April 1878 für ihre Mitglieder an:

Rafael-Steinla:**Madonna di S. Sisto,**

Neustich von Ed. Buchel.

ausnahmsweise eine Subscription eröffnete, erlaube ich mir die Mittheilung zu machen, dass diese Vergünstigung mit Ende d. J. abklingt.

Dresden, im September 1878.

Ernst Arnold's Kunstverlag,
Carl Gräf.In Ernst Arnold's Kunstverlag
(Carl Gräf), Dresden, erschien:**Neustich**

der

Rafael-Steinla: Madonna di S. Sisto

von

Eduard Buchel.Grösse des Stiches ohne Plattenrand
68 auf 50 Centim;Abdruck mit Schrift auf weissem
Papier M. 45 —;Abdruck mit Schrift auf chinesischem
Papier M. 60 —.Alle Kunsthandlungen des In- u. Aus-
landes nehmen Bestellungen darauf
entgegen. —In der „Kunstchronik No. 36 vom
20. Juni 1878“ heisst es:

Steinla's Stich der Sixtinischen
Madonna erfreut sich seit langer Zeit
eines weit verbreiteten und wohl be-
gründeten Rufes. Allmählich stellte
sich eine umfassende Durcharbeitung
der Platte als unthwendig heraus, und
so entschloss sich der jetzige Besitzer
derselben, Kunsthändler C. Gräf (Ernst
Arnold's Kunstverlag) in Dresden, ihre
gründliche Erneuerung und Wieder-
herstellung vornehmlich zu lassen. Er
legte dieselbe in die bewährte Hand
Eduard Buchel's, eines der besten
Schüler Steinla's, der das überaus
schwierige Werk nach siebenjähriger
angestrengter Arbeit annähernd glück-
lich zu Ende geführt hat.

Mit rühmtenwerther Hingabe
überraschendem Erfolge ist es dem
Künstler nicht nur gelungen,
den ursprünglichen Charakter des
Stiches festzuhalten, sondern er
hat die harmonische Gesamt-
wirkung, die Klarheit und Schön-
heit desselben noch wesentlich ge-
steigert und sich dadurch die ver-
dienteste Anerkennung aller Kenner
und Kunstfreunde erworben.

Diesem Urtheil stehen noch viele
andere massgebende Kritiken zur Seite
und alle stimmen in dem Anspruch:
„Der Künstler hat seine Auf-
gabe glänzend gelöst.“**Anmeldungen guter
Oelgemälde**alter und neuer Meister zu der am
25. November im Auctionssaal alte Roth-
hofstrasse 14 in Frankfurt a. M. statt-
findenden**Gemälde-Versteigerung**werden bis Ende October angenommen
durch denAuctionator Rudolph Bängel
in Frankfurt a. M.**Eine neue deutsche Roman-Zeitung.****Erholungsstunden****Neue deutsche Roman-Zeitung**

(Verlag von E. Schönländer in Berlin)

unter Mitwirkung der berühmtesten und beliebtesten Autoren der Gegenwart, soll 1. H.:
F. Faber, G. v. Tiedig, Ernst Hansen, R. G. Jürgens, G. v. Weyl, R. Weyl, G. v. Weyl,
H. Zerkow, Paul Boden, C. v. Müller, H. v. Goltz, H. v. Schöler, F. v. Schöler, E.
Lorenz, E. v. Weyl, G. v. Weyl, H. v. Weyl, G. v. Weyl, G. v. Weyl, v. Weyl,
G. v. Weyl u. v. W.

Preis pro Quartal in 12 Heftennummern mit 1 Bl. 50 Hg. bei allen Buchhandlungen und
Verkaufsstellen, welche die 4 Bedingungen anerkennen.

Die „Erholungsstunden“ sollen der geliebten Leserschaft eine
wöchentlich gegebene, in Form von Heften die alljährliche Herausgabezeit weit
übertragende Leselust bieten,

und nur Original-Werke von höchstem literarischem Werthe zum ersten Abdruck bringen.

Die „neue deutsche Roman-Zeitung“ wird in einem Jahrgange mindestens 16—20
Hefen mit der grössten Roman-Heftzahl heraus, welche je den höchsten Verkaufserfolg er-
reichen können, während jeder der Abonnenten kaum auf 30 Hefen je Heft kommt.

Alle billiger und gediegener Familien-Vielblätter der besterzählten und
würdevollsten Autoren ersten Ranges ist daher nach ihr gebildet worden.

Jahrgang 1878 der „Erholungsstunden“, von welchem No. 1 seit April 1 in
jeder Buchhandlung zur Kaufzeit ausliegt, beginnt mit dem grossen und hochinteressanten literari-
schen Roman welches berühmten Romanist der berühmten Roman-Dichtung **Der Gast**:

„Die Baumgärtner von Hohenzollern“verfasst mit dem berühmten, jedoch untergegangenen und jetzt verstorbenen Romanisten der beliebtesten
und geliebtesten Schriftstellerin **Luisa Grottel**:**„Die wüste Welt“**

ausgegeben mit einer höchst originellen und köstlichen Novelle

„Der Adel“von **Adolph Fraak** und enthält ferner ein vierter Heftenbild der geliebtesten Schriftstellerin
M. G. Grottel, über literarische Kunst unter dem Titel: **Von literarischem Versuchen
und deren Kritik**.

Um den geliebtesten Abonnenten der „Erholungsstunden“ die Gelegenheit zur Anschaffung
einer wirklich guten, künstlerisch werthvollen **Werkstoffsammlung**
zu bieten, hat die Verlagsanstalt nach einem in Privat-Briefe behandelten wunderbaren
Original-Entwurf

„Künstlerisches Heftchen“ von Verl. Paul Neumannein Heftchen herausgegeben, in 12 brillanten Farben ausgeführtes Kunstblatt bestehen
lassen, welches jedem Abonnenten zum höchsten Kunstgenuss werden wird.

Der Preis für jedes Heftchen, welches für Nicht-Abonnenten 30 Hefen kostet, be-
trägt für die Abonnenten der „Erholungsstunden“ nur 2 Hefen.

Die „Erholungsstunden“ können durch alle Buchhandlungen oder der Nummer-
Kaufgabe pro Quartal 1 Bl. 50 Hg. und in 26 unterjährig gebunden 30 Bl. pro Heft oder
in 12 monatlichen Heften à 60 Hg. pro Heft bezogen werden.

Verabnehmern und Prämie folgen in jeder Buchhandlung zur Kaufzeit aus.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Hermann**. — Druck von **Hundertfund & Feis** in Leipzig

von Prof. Dr. C. von
Lipson (Wien, Ehren-
senkung Nr. 25) oder an
die Verlagsbuchhandlung in
Kempten zu richten.

31. Oktober



à 25 Pf. für die drei
Mal getragene Zeit-
stelle werden von jeder
Buch- u. Kunsthandlung
angegriffen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint vom September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 4 Mark (einstw. im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern).

Es halt Das Museum Plantin-Moretus in Antwerpen. — H. Woltmann, Aus der Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichten — Universitätsbibliothek in Straßburg. — Archäologisches aus Griechenland: Das Straßburg. Die Arbeiten zur Inauguration des Berliner Zeughauses. Kupferstecher Ernst Jander, Zwei imposante Bauwerke Berlins; Das Schatzgärtner Bildhaueratelier, Das Ernst, Dänischer 5-Markstücke — Jenaer.

Das Museum Plantin-Moretus in Antwerpen.

Den Lesern dieser Blätter ist schon an den Besichten über das Rubensfest in Antwerpen bekannt geworden, daß die Eröffnung des Museums Plantin-Moretus damals eine hervorragende Rolle im Festprogramm spielte. Ein „in seiner Art einziges Museum“ hat es der geschätzte Berichterstatter genannt (vgl. „Kunstchronik“ 1877, Sp. 825), und diese Bezeichnung wird ratifiziert durch die höchst interessante Beschreibung*) der Sammlung, welche deren Direktor, Herr Max Rooses, kürzlich herausgegeben hat. Mit berechtigtem patriotischen Stolz hebt der genannte Rubensforscher hervor, daß, während alle die berühmten Druckereien der Renaissance-Zeit, deren Erzeugnisse heutzutage jedes bibliophile Herz höher schlagen machen, zerfällt und zerfallen sind, die große Officin seiner Vaterstadt mit ihrem gesamten reichen Inventar in dem stattlichen Gebäude, das sie seit Jahrhunderten eingenommen, völlig unberührt erhalten geblieben ist und nun als öffentliches Gut eine unvergleichliche Sehenswürdigkeit der Stadt Antwerpen bildet. Ueberblickt man das gewaltige Material, das dieser zu einem Museum erhobenen Druckerei noch heutzutage zu Gebote steht, so möchte man sich beinahe darüber wundern, daß die Beschreibung derselben nicht das Weltbekannte, zuletzt nach einer Zeichnung von Rubens' geschminkte Signet Plantin's und die Angabe: „Ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti“ trägt.

*) Le Musée Plantin-Moretus. Description sommaire des Bâtimens et des Collections par Max Rooses, Conservateur du Musée. Anvers, Mees & Co 1878.

Um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts war Antwerpen bekanntlich die bedeutendste Handelsstadt des Westens und eine der volkreichsten, wohlhabendsten Städte Europa's. Die Künste und Wissenschaften blühten daselbst in höherem Grade, als in irgend einer anderen Stadt im Norden, und die zahlreichen Druckereien Antwerpens weitverferten an Umfang und Schönheit ihrer Produkte mit den berühmtesten Officinen von Venedig, Basel und Paris. Christoph Plantin, ein in Armuth gerathener Sohn eines französischen Edelmannes, der seinen Namen abgelegt und nach einem bürgerlichen Erwerbe sich umgesehen hatte, war um 1550 nach Antwerpen gekommen, um damals als Drucker sein Fortkommen zu finden. Die ersten Produkte seiner Officin stammen aus dem Jahre 1555, und bald darauf gilt Plantin als Erster seines Faches in Antwerpen: er erhält den Titel „Architypograph des Königs“ und das höchst einträglich, durch dritthalb Jahrhunderte aufrecht bestandene Privilegium, ausschließlich sämtliche Kaffien, Breviere und liturgischen Bücher, die in allen Ländern der Krone Spanien denüßigt werden, zu liefern. Sein kleines Haus wird durch Neubauten vergrößert und wächst zu einem stattlichen Häusercomplex heran; er errichtet eine Niederlage in Paris, welche sein Schwiegervater Gille Weyt leitet, und sein zweiter Schwiegervater Jan Moretus bezieht regelmäßig die Frankfurter Messe mit Produkten der berühmten Officin. Seine Nachfolger vergrößern und veredeln fortwährend die Baulichkeiten, und der letzte Versuch an dem eigentlichen Druckereigebäude datirt von 1627, so daß dasselbe das vollständigste und am besten erhaltene Muster von Gebäuden aus jener Epoche in Antwerpen

darstellt. Diese außerordentliche Erhaltung der Officin wird durch den Umstand erklärt, daß Plantin dieselbe als Prälegat seinem Schwiegersohn Moretus allein hinterlassen hatte, wels' letzterer die später in alle Testamente seiner Nachfolger übergegangene Verfügung traf, daß die Officin stets nur jenem Familienmitgliede zufallen solle, das zur Leitung derselben am befähigsten und würdigsten wäre. Schon in der dritten Generation war die Familie Moretus sehr reich geworden; der vierte Repräsentant dieser Druckerdynastie, Baltasar III. (1646—1696) wurde geadelt und beschränkte seine Geschäfte seitber auf die Ausbeutung des erwähnten spanischen Privilegiums. Als dasselbe im Jahre 1800 aufgehoben wurde, stellte die Druckerei ihre Arbeiten ein, und später wurde sie zeitweilig mit wenigen Arbeitern, mehr der Ehre halber, wieder aufgenommen. Von 1840—1865 war nur ein Arbeiter beschäftigt; von 1865—1867 betrieb der letzte Eigenthümer Eduard Moretus das Geschäft mit drei bis vier Gehilfen. Im August 1867 gab die Druckerei ihre durch 312 Jahre betriebene Thätigkeit für immer auf, und der genannte Besitzer sagte die patriotische Idee, die Gedächtniß deren gesammten Inhalte seiner Vaterstadt als ein Monument ihrer einstigen Größe um einen geringen Preis zu überlassen. Im August 1875 beschloß der Gemeinderath von Antwerpen, auf Betreiben des Bürgermeisters Leopold de Baet, der sich in dieser Sache überhaupt große Verdienste erworben hat, den Ankauf um die Summe von 1,200,000 francs; eine volle Million bezahlte die Stadt aus ihrem Säckel, den geringen Rest steuerte die belgische Staatsverwaltung bei. Die vom Stadtarchitekten Herrn Denis besorgten Restaurierungsarbeiten wurden rechtzeitig vollendet, und so konnte das Museum Plantin-Moretus während des Rubensfestes mit ungeheurem Erfolge feierlich eröffnet werden.

Im Erdgeschosse des Museums gelangt man durch ein stillvoll gehaltenes Vestibül in einen Saal, das die Bildnisse von acht Mitgliedern der Familie Plantin-Moretus und von vier „Geschäftsfreunden“ aus der Zeit des größten Glanzes dieses Hauses zieren. Ein dem Franz Bourbus d. Ä. zugeschriebenes Porträt Plantin's ist bemerkenswerth, weil es Rubens als Vorbild für sein Bildniß des Gründers der Druckerdynastie diente; für Baltasar Moretus, seinen Jugendfreund, hat Rubens überdies 1636 die Bildnisse der damals bereits verstorbenen Peter Plantin, Arias Romanus, Abraham Lertelus, Jakob Moretus, Johanne Rivière, Martin Plantin und Arrienne Grao nach älteren Porträts gemalt. Diese Arbeiten sind von ungleichem Werth, was auch von den Brustbildern des Christoph Plantin, Jan Moretus, Justus Lipsius, Platon, Seneca, Leo X., Lorenzo Medicis, Pico de la Mirandola,

König Alphons von Portugal, und Mathias Corvinus gilt, die er schon 1616 für das Haus Plantin-Moretus gemalt hatte. Einige dieser Arbeiten sind offenbar bloß von den Schülern ausgeführt worden. In diesem glänzenden „Abenisaale“ sind die Originalzeichnungen der verschiedenen Meißter aufgestellt, die für das Haus gearbeitet haben. Obgleich zehnmal soviel zu Grunde gegangen ist, als aufbewahrt wurde, ist der Schatz an Zeichnungen doch noch immer sehr reich; man findet darunter Namen wie Martin de Vos, Pieter van der Borcht, Lambert und Adam van Noort, Peter Paul Rubens, Erasmus und Jan Erasmus Quellin, Gottfried Maes und van Orfey. Martin de Vos, der fruchtbarste Zeichner der flämischen Schule, ist allein durch mehr als fünfzig Blätter vertreten; seine Honorare waren allerdings so unbedeutend, daß er rüthig schaffen mußte, um leben zu können. Im September 1587 bekommt er, nach dem erhaltenen Rechnungsbuche der Officin, für die Zeichnung von 8 Porträts zu 30 Patars (Zous) 12 Gulden, und für das Stechen von 9 Figuren zu 6 fl. im Ganzen 54 Gulden. Von Adam van Noort, dem Lehrer des Rubens, sind 14 Zeichnungen religiösen Sujets erhalten. Von Rubens finden sich 9 Blätter, darunter zwei Zeichnungen des Signets der Officin; die erhaltenen Geschäftsbücher zeigen jedoch, daß eine weit größere Anzahl von Zeichnungen des Meisters verloren gegangen ist. Seine Honorare waren ebenfalls nicht so groß, daß man seinen bekannten Tarif eines Verdienstes von hundert Gulden täglich auf sie anwenden konnte. Er bekam für ein Blatt in Folio 20 Gulden, für eine Zeichnung in Quart 12, für eine in Octav 5 und für eine in Sedez 3 Gulden.

Der zweite Saal im Erdgeschosse, welcher durch die bereits erwähnten Bildnisse von Rubens, die nicht zur Familie gehören, geschmückt ist, enthält die werthvollen Manuscripte des Hauses, darunter zwei kostbare Bände einer Bibel mit Miniaturen, und einige Proben der Druckerei, worunter ein Exemplar aus Velinpapier der berühmten polyglotten Bibel von 1572, die den Ruhm des Hauses begründet hatte. Außerdem waren noch 13 solcher Exemplare für den König von Spanien hergestellt worden, um dadurch die Summe von 21,200 Gulden abzutragen, welche er dem Hause für das große Unternehmen dieser Bibelausgabe vorgestreckt hatte. In diesem Saale werden auch einige für die Officin wichtige Originaldokumente aufbewahrt, darunter das Privilegium Philipp's II. von 1568 bezüglich der polyglotten Bibel.

Das folgende Zimmer der Korrektoren ist vollkommen unberührt geblieben und sieht genau so aus, wie es im Jahre 1637 eingerichtet wurde. Darin haben namhafte Gelehrte als Gehilfen der Druckerei gearbeitet, darunter Palmann, van Mill und Arias

Montanus. Auch die ersten Besitzer der Druckerei der Familie Moretus, Balthasar I. und Balthasar II., waren hochgelehrt, korrespondierten in allen Hauptsprachen ihrer Zeit und leisteten selbst in umfassender Weise Korrektorendienste. Daneben ist das Comptoir mit den Rechnungsbüchern, welche den ungeheuren Aufschwung des Hauses ersehen lassen. Schon Plantin hatte ein Vermögen von ungefähr 150,000 Gulden (etwa eine Million Francs heutiger Währung) hinterlassen, eine für jene Zeit ungeheure Summe: 1651 gab Balthasar II. Moretus noch bei Lebzeiten seiner reichen Mutter ein persönliches Vermögen von 200,000 Gulden bei der Steuerbehörde an, und schon zu Lebzeiten Balthasar's I. belief sich der jährliche Umlauf an Büchern auf 120,000 Gulden. Aus dem Comptoir gelangt man in das schon im 16. Jahrhundert so genannte Zimmer des Justus Lipsius, welcher berühmte Gelehrte zwar nie als Korrektor der Druckerei fungirt hat, aber als Freund Plantin's, als Lehrer Balthasar's I. und als Autor zahlreicher Werke, die in der Officin hergestellt wurden und einen unglaublichen Absatz fanden, mit der Geschichte des Hauses eng verknüpft ist. Das merkwürdige Factum ist beglaubigt, daß Lipsius zu einer Zeit, wo die Autoren den Drucker bezahlten mußten, wenn sie ihre Arbeiten publicirt sehen wollten, von Plantin-Moretus Honorare erhielt, die sich für einzelne Manuscripte auf mehrere hundert Gulden beliefen; daraus kann man schließen, welche Summen die Officin durch die Werke dieses Gelehrten gewann, die zu jener Zeit eines Rufes sich erfreuten, für den man heute keine Erklärung mehr findet.

Ein Gang führt in das Setzerzimmer, welches in zahllosen Fächern die alten Setzküsten bewahrt. Da findet man jene schönen Renaissancechriften, die heutzutage erfreulicher Weise wieder in Aufnahme gekommen sind. Schon 1575 hat Plantin nahezu vierzigtausend Pfund Lettern in 73 verschiedenen Schriftarten besessen; später richtete er eine eigene Schriftgießerei ein. Daneben ist die eigentliche Druckerei, in welcher die Maschinen von 1579 bis 1867 im Gange gewesen sind. Im Jahre 1565 besaß Plantin 7 Pressen, 1575 aber schon 15, welche Zahl nicht überschritten worden ist. Jetzt sind bloß 7 Pressen vorhanden, von denen zwei aus der Zeit des Stifter's des Hauses datiren und sich seit langer Zeit auf einem erhöhten Ehrenplatz eines otium cum dignitate erfreuen.

Im ersten Stockwerke gelangt man zunächst in ein Zimmer, das eine Ausstellung von interessanten Druckwerken der berühmtesten alten Officinen enthält. Darunter findet man eine sogenannte Bamberger Bibel, die nach der allgemeinen Annahme etwa ein Jahrzehnt nach Erfindung der Buchdruckerkunst durch Alb. Pfister in Bamberg gedruckt worden ist, ferner einen Cicero

„De officiis“, gedruckt 1466 zu Mainz von J. Faust und P. de Gernsheim, einen David von 1474, gedruckt zu Benedig durch Jakobus Rubens, und andere Incunabeln, sowie höchst werthvolle Ausgaben von Estienne, Elzevir, Froben, Grypphus und anderen berühmten Druckern. Die eigentliche Bibliothek im folgenden Saale birgt, außer zahlreichen, prächtigen Werken, einen Theil der Bücher, welche aus dem Hause hervorgegangen sind. Die Direction des Museums ist bestrebt, diese Bibliothek zu vervollständigen und zu einer Sammlung der Erzeugnisse aller Antwoerpener Druckereien zu gestalten; bis jetzt sind rund ungefähr 10,000 Bände beisammen. Das Archiv des Hauses enthält eine große Anzahl von Manuscripten und Briefen berühmter Männer, mit denen die Druckerdynastie in Verbindung gestanden hat, da alle solche Dokumente und Briefschaften sowie die Entwürfe der von dem Hause abgedruckten Briefe von 1555 bis 1565 überaus sorgfältig gesammelt und bewahrt worden sind. In Verbindung mit den erhaltenen Journalen, Hauptbüchern, Inventaren, Reschbüchern, Katalogen, Druckprivilegien, Kontrakten, Testamenten und Rechtsurkunden aller Art giebt das Archiv ein vollständiges Material zur Geschichte des Hauses.

Zwei Säle des ersten Stockwerkes enthalten mehr als zehntausend Holzstöcke, welche in der Druckerei zur Anwendung gekommen sind; mehrere Holzstöcke tragen bloß die Zeichnung und sind ungeschnitten geblieben. Verschiedene Künstler, darunter Rubens, haben die Zeichnung für diese Stöcke geliefert; im 17. Jahrhundert hat hauptsächlich Gerard Laellin für das Haus gezeichnet und Christoph Jegher die Stöcke geschnitten. Interessant sind neun prächtig gebrauchte, mit geschloffenen Kopfschneidern verzierte Blätter, welche die Theken der produirten Mitglieder der Familie enthalten. Die anstoßende Galerie birgt die Kupferstichplatten des Hauses, von denen 2737 sich erhalten haben. E. Galle. J. nimmt unter den Stechern, die für das Haus gearbeitet haben, einen bedeutenden Rang ein; sehr interessant sind auch sechs Titelblätter und Porträts, welche von E. Galle Vater und Sohn nach Rubens gestochen worden sind. Die Familien Galle und Moretus waren verschwägert, woraus sich dieser lebhafteste Verkehr erklärt. Die ebenfalls in einer Galerie ausgestellte Kupferstichsammlung des Hauses, welche erst vor etwa einem Jahrhundert begonnen wurde, enthält zahlreiche bedeutende Blätter aus der Schule der Rubensstecher. Wir heben den höchst seltenen Abdruck vor der Schrift des meistershaften Stiches von Paul Pontius nach dem Selbstporträt von Rubens zu Windsor-Castle hervor und die reichhaltige Folge von prächtigen Blättern aus der van Dyck'schen Monographie.

Die vorsehenden kurzen Andeutungen, welche nur

das Wichtigste aus dem reichen Bestande des Museums Plantin-Moretus berühren konnten, werden genügen, um einen Begriff von der Gestalt und dem Werthe desselben zu geben. Durch solche Institutionen wird das Andenken an eine vergangene große Epoche des nationalen Lebens nicht bloß dem Volksbewußtsein lebendig erhalten, sondern es wird auch der lebenden Generation Anregung geboten, an den Werken der Vorzeit sich zu begeistern und emporzuschwingen zu neuen Leistungen. Der Gemeinderath der Stadt Antwerpen hat sich daher durch die Errichtung des Museums ein bleibendes und großes Verdienst um das Reich begabte belgische Volk erworben, und wir dürfen hoffen, daß seine sorgfältigen Bestrebungen, der nationalen Kunst und Wissenschaft in so gemeinnütziger Weise Denkmale zu errichten, von ungemeinertem Erfolge gekrönt sein werden. Unsere besten Wünsche begleiten namentlich die Aufstellung eines vollständigen Inventars der Werke des Rubens, welche gewaltige Arbeit ein Jahrhundert altes Bedürfnis der Kunstforschung zu erfüllen und eine wirkliche Ehrenschuld der Stadt Antwerpen gegenüber ihrem großen Sohne zu tilgen bestimmt ist.

Cesar Bergmann.

Kunsliteratur.

Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte. Studien von Alfred Weltmann. (Allgem. Verein für deutsche Literatur.) Berlin 1878. 5.

Der „Allgemeine Verein für deutsche Literatur“, welcher während der vier Jahre seines Bestehens durch seine Publikationen bekundet hat, daß er eine zweckmäßige Richtung in entsprechender Weise verfolgt, könnte sich kaum ein größeres Verdienst um die allgemeine Bildung in Deutschland erwerben, als durch das Herausgeben der Kunstgeschichte in den gediegenen Lesestoff, welchen er seinen Mitgliedern zu bieten beabsichtigt. Wie fassionable auch durch die Kunstvereine das Beschaue und Besprechen von Bildern geworden ist, welche Verbreitung auch zahlreiche Kunstwerke von wirklichem Werthe durch die Photographie und durch die illustrierten „Prochtwerke“, mit denen der Markt nachgerade überfluthet wird, gewonnen haben; unbefreitbar bleibt es doch noch immer, daß bei uns eigentliche Kenntnisse und ein tiefergehendes Verständnis auf keinem Gebiete der allgemeinen Bildung seltener angetroffen werden, als auf dem der bildenden Kunst. In dieser Hinsicht eine Wendung zum Besseren herbeizuführen, den gebildeten Kreisen des Publikums nach und nach Geschmack an kunstgeschichtlichen Skizzen beizubringen und sie auf ein Niveau zu heben, welches sie zur Aufnahme größerer und schwieriger zu erfassen-

der Publikationen befähigt; das erscheint uns als ein Programm, welchem Beifall und Erfolg nicht ausbleiben können, wenn das Unternehmen geschickt ausgeführt wird. Mit Weltmann's Studien hat der Literatur-Verein sicherlich einen guten Anfang gemacht; denn dieser Kunstgeschichte besitzt die seltene Gabe, im besten Sinne des Wortes populär zu schreiben, ohne jene wissenschaftliche Höhe zu verlassen, welche der schriftstellerischen Leistung erst den eigentlichen Werth verleiht. Alle Aufsätze, welche Weltmann zum Theil aus Grund früherer Vorträgen und Arbeiten zu einem innerlich zusammenhängenden Ganzen vereinigt hat, tragen das Gepräge echter Essais im englischen Sinne des Wortes. Der Mann, dem nach findet in denselben mit Vergnügen ein reichhaltig bewältigtes, fast möchte man sagen condensirtes Material und gestreute, oft auch neue Anschauungen; die Leser aus Kreisen, welche der Kunstforschung nicht angehören, müssen durch die klare, scharf pointirte Darstellung und die allgemein verständlich hingestellten ästhetischen Gesichtspunkte gefesselt und angeregt werden, sich mit der einen oder anderen Materie und den in dieselbe gehörenden Kunstwerken näher bekannt zu machen. In einer derartigen Anregung aber äußert sich zunächst der Werth der kunsthistorischen Darstellung; denn daß die bloße Lektüre auch der besten Schriften über Kunst ohne eigene Kenntniß der Kunstwerke nur geringen Bildungserfolg haben könne, braucht nicht erst gesagt zu werden.

Die Reihe der einzelnen Studien eröffnet mit Recht eine geistvolle Zusammenfassung der Kunst- und Kulturelemente, welche in der deutschen Renaissance zum Durchbruch und Ausbruch gelangt sind; das nationale Moment in dieser werthwürdigen Bewegung wird kräftig betont und auf das Fortwirken des germanischen Geistes in der niederländischen Kunst gebührend hingewiesen. Der folgende Aufsatz „Dürer und Rubens in Prag“ scheint uns in den Rahmen des Buches nicht zu passen; so interessant auch die Details sind, welche Weltmann während seines Aufenthaltes in Prag über diesen Gegenstand gesammelt hat, so kann die in Rede stehende kleine Monographie doch nur bei einem engen Kreise den höchmüthigen Anklang finden. Einen überaus glücklichen Griff dagegen hat Weltmann mit den Aufsätzen über Rubens und über das Leben seines Schülers van Dyck am Hofe Karls I. von England gethan. Der erwähnte Essay giebt in knappster Form ein nahezu erschöpfendes Bild von dem Leben und der künstlerischen Bedeutung des großen flämischen Meisters; der letztere enthält eine werthvolle Charakteristik der Meisterwerke der Bildnismalerei, welche van Dyck in England hinterlassen hat. Sehr anziehend, verständlich und anregend sind die Parallelen

„Franz Halsk und Rembrandt“, dann „Hogarth und Chodowiecki“. Der feine und gerundete Essay über Carstens ist geeignet, diesen für die Entwicklung der neueren deutschen Kunst so bedeutungsvollen Meister dem Verständnisse und der Kenntnis des Publikums näher zu bringen. Zahlreiche interessante Details und treffende Bemerkungen enthält der Aufsatz „Schinkel als Ralex“. Zwei Abhandlungen über Cornelius in Rom und in Deutschland geben ein wohl angelegtes, farbenreiches Bild von der Bedeutung und dem Schaffen dieses Meisters; daran schließt sich eine scharfe, aber im Wesentlichen gerechte Kritik der Münchener Kunst unter König Ludwig. Wilhelm von Kaulbach, dem ein großer Essay gewidmet ist, kommt noch schlechter weg; doch läßt sich nicht behaupten, daß die schneidigen, ja immer den Kern der Sache treffenden Bemerkungen Westmann's unzureichend begründet seien. Reich an trefflichen Auseinandersetzungen ist endlich der letzte Aufsatz „Einfuhr in das Volksthum“, worin der Autor wichtige Prinzipienfragen aus dem Gebiete der bildenden Kunst im Hinblick auf das Kunstbedürfnis des deutschen Volkes bespricht.

Wir können die kurze Anzeige des besprochenen Werkes nicht schließen, ohne dem Wunsch Ausdruck zu geben, daß der Verein für deutsche Literatur bald ähnliche Arbeiten von gleichem Werth und Interesse folgen lassen möge. Bei Festhaltung eines sorgfältig ausgearbeiteten Planes ließe sich dem deutschen Volke im Wege der Vereinspublikationen leicht eine zusammenhängende, wechselseitig sich ergänzende Darstellung der wichtigeren kunstgeschichtlichen Stoffkreise bieten, die einem wirklichen Bedürfnisse Befriedigung zu verschaffen im Stande wäre.

O. B.

Konkurrenzen.

Univeritätsbau in Strazburg. Auf das am Reichslander-Vmt für Gieß-Vordringen angelegte Preisanschreiben in Konkurrenz-Entwürfen für das Kollegiengebäude der Kaiser-Wilhelms-Universität zu Strazburg sind 14 Entwürfe eingegangen, welche im Gebäude der Berliner Akademie der Künste zur Aufstellung gelangt. Die Preisrichter begannen ihre Beratungen am Samstag den 5. Oktober. Nach Schluß derselben sind die Entwürfe, wie in dem Programm anzuersuchen, zwei Wochen hindurch öffentlich ausgestellt. Zur Vertretung der Kaiser-Wilhelms-Universität in dem Preisurtheil wurden Seltens des Senats derselben die Professoren Baumgarten und Michaelis deputirt; die früher als Preisrichter thätig gewesenen Architekten haben diese Funktionen bereitwillig wieder übernommen.

Vermischte Nachrichten.

Archäologisches aus Griechenland. Die Sammlung der maffischen Alterthümer in Athen, mit welchen die gleichzeitigen Fundstücke aus dem Grabee am Sparta bei Athen verknüpft sind, hat am Neuen einen interessanten Zuwachs erhalten durch die Schmuckstücken und Thongefäße des ältesten Etils, welche während des verfloffenen Sommers durch die Bemühungen der Archäologischen Gesellschaft in den Gröbten bei Rauptia am Fuße des Palamidi zum Vorschein gekommen

sind. Diese schon von Strabo erwähnten Fächten, deren Einrichtung der Zeit der Cälophen zugeschrieben wurde, sind nun als Helmschilde anerkannt worden. Ähnlich dem in Sparta ausgegrabenen und so wegen der in erlesener Weise die Denkmäler, welche uns ein anschauliches Bild der ältesten Kulturperiode aus Griechenland geben, da es nach ganz unter dem Einfluße Vorbereitungen stand. Eine zweite sehr merkwürdige Entdeckung ist in Korinth gemacht. Korinth gehörte einem Verbands aus vier Ortschaften an, der sogenannten Tetrapolis, von der wir wissen, daß sie in vielen Beziehungen eigenthümliche Einrichtungen besaß. Jetzt ist eine Inschrift gefunden (über die Dr. Kompos in der Ephemeride vom 14. 78. September berichtet), in welcher die Einwohner der Tetrapolis als eine besondere Genossenschaft mit einem eigenen Archonten dem Dionysos einen Segensband widmen. In dem Collegium von vier Oberbelegten finden wir die vier Orte der Tetrapolis vertreten. Dasselbe schließt sich noch mehrere Entdeckungen an diesen Fund an. Die topographische Aufnahme am Atila, welche die Centraldirektion des Deutschen archäologischen Instituts mit Hilfe des Großen Generalstabs veranstaltet, wird in diesem Herbst mit vollem Nachdruck wieder aufgenommen werden. Die erste Frucht dieser Arbeit (Atlas von Athen in 12 Blättern von Curtius und Kaupter, Berlin, Dietrich Reimer) liegt jetzt vollständig vor. Die zweite Section (die Häfen von Athen) ist im Etich begriffen. In Olympia wurden die Ausgrabungen Montag den 14. October eröffnet und zunächst die Euböische des Heustempels in Angriff genommen, wo zur Ergänzung der Siebelskulpturen am meisten Rücksicht ist. (Rath. 31g.)

Aus Strazburg meldet das Elb. Journal: Im Künstlerchor hat man vom Gerüste das Zeitlich weggenommen, welches bis dahin Steinle's Hauptgemälde umschloß, und der Bild fällt nun auf die Hauptscene dieser Darstellungen, nämlich diejenige der Krönung der Jungfrau Maria durch Christus. Die Wirkung dieses Bildes, dessen andere Gruppen bald nach einander enthielt werden, ist eine bewundernswürdige. Die Figuren sind aus unten sehr deutlich sichtbar, obwohl sie nach den Berichten berajenen, welche die Gallerie in der Nähe gesehen haben, mit großer Zartheit ausgeführt sind. Man kann sogar sagen, daß sie sehr leicht hervortreten, welcher Umstand übrigens noch der Vollendung der Arbeit durch die Wiedereröffnung der gemalten Fenster, während sich welche Fenster angelegt sind, gemildert werden wird. Andererseits arbeitet Steinle sehr eifrig an seinem jüngsten Gerüst, welches das Gemälde der Vorbälle zum Chor schmücken soll. Auch der vollendete Theil dieses Werkes ist aus großer Schönheit und bietet mit seinem kräftigen und ruhigen Pfeilstrich einen entsprechenden Gegenstoß zu der feinen Detailmalerei Steinle's.

Die Arbeiten zur Umgestaltung des Berliner Jungfrauenwerkes, wie die Voss. 31g. meldet, unter Leitung des Majors Jünig emsig betrieben. Fast 200 Arbeiter sind an dem Bau beschäftigt. Im Erdgeschoss sind bereits mehrere Abtheilungen, in denen früher die Kanonen lagen, mit Porzellansteinen gepflastert. Die Grundpfeiler und Bögen für den großartigen Kuppelbau nach der Nordseite hin sind fertig, und die Arbeiten werden so beschleunigt, daß der Kuppelbau selbst noch vor Eintritt des Winters unter Dach gebracht werden kann.

Der Kupferstecher Graf Rodberg, den Lesern u. A. aus mehreren bereits ausgeführten Blättern und Gemälden der Wiener akadem. Galerie bekannt, hat unlängst eine große Habdrung nach einem Bilde der Wienerischen Sammlung in Dresden annehmen, und ist gegenwärtig im Auftrage der preussischen Regierung mit mehreren größeren Blättern, zunächst nach einem Bilde von Pieter de Sooth im f. Aufseum, dann nach Hennesberg's „Wilden Jäger“ u. a. beschäftigt. Es ist erfreulich, daß man nun auch in Deutschland die Pläne des Kupferstichs wieder in das Programm der staatlichen Kunstverwaltung aufgenommen hat.

Zwei der imposantesten Bauwerke Berlins gehen nach mehrjähriger Bauzeit nunmehr ihrer Vollendung entgegen; die auf den Terrains der ehemaligen königl. Oefenfabrik vor dem Neuen Thor in der Invalidenstrasse errichteten Monumentalbauten, die geologische Landes-Anstalt verbun-

den mit der Berg-Akademie und das Landwirtschaftliche Museum. Beide ein gemäßigtes Areal bedeckende Gebäude sind in Quadratform im besten Rundbogenstil errichtet. Die geologische Landes-Anstalt wie das landwirtschaftliche Museum sind durchwegs sonnen erbaud und haben je 15 Fenster Straßenfront nach der Jnosidenstraße und 10 Fenster nach dem zwischen beiden Gebäuden liegenden freien Platz hinaus. Der Stadteinsatz ist mit ca. 30 Centimeter starken Sandsteinplatten verkleidet; jede einzelne dieser Platten ist facettirt. Beide Gebäude werden auf allen vier Ecken von abgeflachten Thürmen flankirt, die mit Ballons geschmückt sind.

B. Aus Stuttgarter Bildhauerkreises. Der Bildhauer Dietelbach hat für den Festsaal des Bürger-Museums eine sehr gelungene lebensgroße Fülle des berühmten Naturforschers und Arztes Dr. Robert von Kner modellirt, welche solche Anerkennung fand, daß der Künstler sofort den Auftrag erhielt, für Kner's Grab in Heilbronn ein großes Denkmal auszuführen. Dasselbe wird in Form einer Stele aus Karmarmer Granit bestehen und das Medaillonporträt des Entschlafenen aus weißem carrarischen Marmor zeigen. — Der Bildhauer Paul Krüger hat ein Reliefporträt von David Strauß modellirt, welches in Bronze gegossen werden soll, um dessen Gedenktafel in Ludwigshafen zu schmücken. Der geistvolle Kopf ist charakteristisch aufgefaßt und hebt sich in scharfer Profilierung wirkungsvoll vom Hintergrund ab.

* r. Aus Tübingen. Edmund a. Wörndle hat für ein Haus in Roskau sieben große Landschaften angefertigt; sechs gehören

dem Orient, wo er lange Zeit Studien machte, eines dem Alpen an. Es sind keine bloßen Studien, sondern durch Auffassung und Geist historische Bilder. Auch die Ausführung und Technik dieser Gemälde ist gebiegen, wie man es ja von Wörndle gewöhnt ist. — Da die Zirkler ein eigenes Bildlein sind, zeichnete Wörndle für sie auch ein eigenes Kartenspiel, welches vom Veteranenverein herausgegeben wurde. In sinnvoller Weise sind auf die aerschiedenen Farben und Figuren Scenen und Männer aus der tirolischen Geschichte, dem tirolischen Volkleben aertlich. Der Gedanke historischer Spielarten ist übrigens nicht neu, wir kennen bereits schweizerische und ungarische Nationalarten und zur Zeit der französischen Revolution gab es auch republikanische. — Von Edgar Weiser, dessen Landschaftsstudien eine so qualitative Aufnahme fanden, ist im Innsbrucker Museum ein Gemälde aufgestellt, die Kiva der Schiavani bei Morgenbesehung gegen den Dogenpalast. Die Stimmung aus Licht und Farbe ist aertig; das Detail, namentlich im Vordergrund könnte feiner gehandelt sein.

B. Dannecker's Schülerbände. Professor Donnbort hat in Stuttgart die alte Originalform der berühmten Rollenbände Schüler's von Dannecker, welche sich in der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar befinden, wieder aufgefunden und läßt daraus neue Abzüge herstellen. Einer derselben ist bereits für das pietistische Museum in Dresden angekauft worden. Nun für andere Sammlungen werthvoller Gypsabgüsse, worin dies Meisterwerk noch fehlt, bietet sich dadurch ein die Gelegenheit, eine gute Nachbildung desselben erwerben zu können, die gewiß vielen willkommen sein wird.

Inserate.

Hempel's wohlfeile Classiker-Ausgaben

Goethe, Schiller, Lessing, Herder, Wieland etc. etc. Neue, korrekte, billige und vollständigste Ausgaben in eleg. Einbänden. Kataloge darüber in allen Buchhandlungen gratis, auch direct fr. gegen fr. Verlagsbuchhandlung Gustav Hempel in Berlin W., Behrenstr. 56.

Kunst-Auktionen zu Leipzig.

Versteigerung einer kostbaren Kupferstichsammlung.

Erste Abtheilung: Dienstag den 5. November, Stiche nach Boucher, Lancret, Watteau und deren Zeitgenossen, reiche Werke von Edelmeck, Drevet, Hogarth, Nanteuil, Schmidt, (darbei das eminent seltene Bildnis Händel's), Strange, Wille und Anderen, sowie zahlreiche treffliche Portraits.

Zweite Abtheilung: Montag den 11. November, Meisterblätter der Schabkunst und ausgezeichnete ältere in Farben gedruckte Stiche.

Die Sammlung enthält fast durchaus nur Exemplare von tadelloser Schönheit. Die Cataloge haben durch den interessanten Inhalt, wie durch die ausführliche Bearbeitung desselben, unter Angabe vieler kunsthistorischer Notizen, selbständigen Werth, und sind gratis und franco zu beziehen von der

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

Schlesischer Kunstverein.

Die Zeit für Auerbietungen des Anfangs Januar 1880 abzufließenden Vereinsblattes (eines im Kunsthandel noch nicht erschienenen Kupferstiches, möglichst in Kleinmengen nach Vorlage eines bedeutenden Gemäldes, Bedarf mindestens 1500 Exemplare) wird bis Mitte November d. J. verlängert. Einreichungen an den Präses des Vereins, Herrn Baurath und Director der königl. Kunstschule Köpcke zu Breslau.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Altnick, Gottfr., Mosaik zur Bau- geschichte. 8^{te}. Preis R. 9,00.
Majreghalen von Prater Hieronius. 5. Aufl. 12^e. Preis R. 2,00; fein geb. R. 3,00.

Zwölf Briefe eines ästhetischen Kriters. 2. Aufl. Preis R. 2,00, fein geb. R. 3,00.

Serlag von Robert Oppenheim in Berlin.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Geschichte der Architektur,

von dem ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.

Von Wilh. Lübke.

Fünfte verm. u. verb. Auflage.

Mit 789 Illustrationen.

2 Bände. gr. Lex.-8.

br. 20 Mark, geb. 23 Mark 50 Pf.

In seinem Halbfranzbände (Liebhaberband) 32 Mark.

≡ **Einladung zum Abonnement** ≡
 pro November und December 1878.

Schlesische Presse

grosse politische und Handels-Zeitung

täglich 3 Ausgaben

Verlag von B. Schottlaender.

Preis pro November und December bei allen Postanstalten Deutschlands und Oesterreich-Ungarns

☛ nur 3 Mark 84 Pf. ☛

Die „Schlesische Presse“ enthält in der

Morgen-Ausgabe:

Tägliche Leit- und Original-Correspondenzen von hervorragenden Feuilletonisten, Original-Berichten und Excursen von allen bedeutenden Orten des In- und Auslandes; Provinzial- und Local-Nachrichten; fernst interessanter und reichhaltiger Feuilleton; Besprechungen aller wichtigen Erscheinungen in Theater, Kunst und Literatur; Romane und Novellen der bestsellenden und bedeutendsten Schriftsteller der Jetztzeit.

Mittag-Ausgabe:

Politische, populär geschriebene Übersicht, kritische Erörterung der neuesten Ereignisse, vollständige Kammerberichte aus dem Abgeordneten- und Reichstagen, sowie aus dem Reichstage, Provinzialen, Correspondenzen aus allen Theilen des österr. Reiches, neueste Handels-Nachrichten, Notizen über die Produktionen, politische und commercial-Original-Telegramme.

Abend-Ausgabe:

Ausführliches Cours-Bericht und telegraphische Nachrichten von allen bedeutenden Börsen-Plätzen vom gleichen Tage; Mittheilungen über alle Ereignisse im Gebiete des Handels und der Industrie; Leitartikel aus den Federn namhafter National-Öconomisten über die wichtigsten Handels- und Wirtschaftsfragen; Zusammenfassende Notizen über den Stand aller Aktien-Gesellschaften und Verträge.

Der neueste Roman:

≡ **Forstmeister** ≡

von
Berthold Auerbach

beginnt im November im Feuilleton der „Schlesischen Presse“, anser diesen hochbedeutenden Romane bringt das Feuilleton Novellen, Skizzen etc. unserer berühmtesten Schriftsteller zum Abdruck.

Abonnements auf die „Schlesische Presse“

nehmen täglich alle Post-Anstalten des Deutschen Reiches und in Oesterreich-Ungarn zum Preise von nur 3 Mark 84 Pf. an und werden für diesen geringen Betrag die drei Tages-Ausgaben für November, December 1878 promptest geliefert.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

DIE GRIECHISCHEN VASEN,

IHR

FORMEN- UND DECORATIONSSYSTEM.

XLIV Tafeln in Farbendruck.

Nach Originalen der Münchener Vasensammlung gezeichnet und herausgegeben von Theodor Lau, Custos der k. Vasensammlung in München.

Mit einer historischen Einleitung und erläuterndem Texte von Prof. Dr. Heinrich Brunn, unter Mitwirkung von Prof. Dr. P. F. Krell.

In Mappe vollständig 56 Mark.

Dieses Werk bringt auf 44 Tafeln eine historisch geordnete Reihe der schönsten und am meisten charakteristischen Gefässe aus der reichhaltigen k. Vasensammlung in München zur Darstellung und stellt sich durch die ausnehmend exacte, sorgfältigste Wiedergabe der Gegenstände, welche der Herausgeber durch darauf verwandte jahrelangen Fleiss erreicht hat, den vorzüglichsten Leistungen auf diesem Gebiete an die Seite.

Da dasselbe die Bestimmung hat, in erster Linie kunstgewerbliche Zwecke und insbesondere kunstgewerblichen Bildungsanstalten als Unterrichtsmittel und Nachbaumaterial zu dienen, so verfolgen die Abbildungen den Zweck, nicht nur eine Gesamtschau der eisenen Gefässe zu geben, sondern auch den constructiven Aufbau durch zahlreiche Durchschnitte und eingehende Darlegung des decorativen Details deutlich hervortreten zu lassen.

☛ **Intergral!** ☛

Vorlagen für **Solzmaleri.**

Heft 1 — 5 von G. Richter.
 Preis pro Heft 6 Mark.

In quadratischem Buchdruck, letzte Heftzahl
 tag per Solzmeister von Dr. P. J. J. J. J.
 Preis 1 Mark. Jedes Heft ist einzeln zu haben.

Verlag A. G. G.
 Kunstverlag in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

SCHLOSS STERN bei Prag.

Nach Originalaufnahmen herausgegeben
 von Ph. Baum.

Autographirt von demselben und
 M. Haas.

40 Tafeln. gr. Fol. cart 16 Mark.
 (Separatdruck aus „Italienische Renaissance“ auf größerem Format.)

Den

Kunstvereinen,

welchen ich im März und April 1878 für ihre Mitglieder auf:

Rafael-Steinla:**Madonna di S. Sisto,**

Neustich von Ed. Büchel,

ausnahmsweise eine Subscription eröffnete, erlaube ich mir die Mittheilung zu machen, dass diese Vergünstigung mit Ende d. J. abläuft.

Dresden, im September 1878.

Ernst Arnold's Kunstverlag,
Carl Gräf.Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Jetzt vollständig

In allen Buch- und Kunsthandlungen sind zu haben die mit dem ungetheilten Beifall aller theilhabenden Kreise aufgenommenen

KUNSTHISTORISCHEN BILDERBOGEN

für den Gebrauch bei kunstgeschichtlichen Vorträgen sowie beim Unterricht in der Geschichte und Geschmackslehre an höheren Bildungsanstalten und Mittelschulen zusammengestellt.

- I. Sammlung. Antike Baukunst. Griechische Plastik bis auf Alexander d. Gr. — II. Antike Plastik von Alexander d. Gr. bis auf Constantin; antike Kleinkunst; Aegypt. u. vorderasiatische Kunst; Altchristl. Baukunst und Bildnerei; Kunst des Islam. — III. Romanischer Baustil; Gothischer Baustil (1. Hälfte). — IV. Gothischer Baustil (2. Hälfte); Mittelalterliche Plastik diesseits der Alpen. — V. u. VI. Architektur und Plastik der Renaissance in Italien, Frankreich, Deutschland, England etc. — VII. u. VIII. Decoration und Kunstgewerbe bei den orientalischen Völkern, im Mittelalter und in der neueren Zeit bis Ende des 18. Jahrh. — IX. u. X. Malerei des Alterthums, des Mittelalters und der neueren Zeit bis gegen Ende des 18. Jahrh.

Jede Sammlung von I—VII (je 24 Bogen) kostet 2 M. — Sammlung VIII (18 Bogen) 1 M. 50 Pf. — Sammlung IX u. X (je 30 Bogen) à 2 M. 50 Pf. — Preis des ganzen Werkes (246 Bogen) 20 M. 50 Pf.; in 2 Bände quer Folio geb. 27 M. 50 Pf. — Einlegemappen für Sammlung I—V und VI—X sind à 3 M. zu haben.

Ueber Zweck und Bedeutung dieses Unternehmens spricht sich der Kunstreferent der Kölnischen Zeitung, wie folgt, aus:

„Es war ein sehr glücklicher Gedanke, die ungemein zahlreichen Holzstöcke, welche zur Illustration der verschiedensten kunsthistorischen Werke dienen, die in dem auf diesem Gebiete hochverdienten Seemann'schen Verlag erschienen sind, in geordneter Folge nachmal abdrucken zu lassen und damit einen kunsthistorischen Bilder-Atlas herzustellen. Die einzelnen Blätter lassen sich leicht zu einem solchen zusammenfügen und sind viel mehr als Bilderbogen, wie der Verleger sie nennt, für ein ganz vorzuziehliches Hilfsmittel bei dem Studium der Kunstgeschichte, bei welchem die Abbildung des Gegenständlichen, selbst in leichter Skizze, von grösserem Werth ist. Es gibt bekanntlich Bilderwerke, die diesem Zwecke gewidmet sind, aber sie sind theurer, während diese Bilderbogen nicht mehr kosten, als Bilderbogen zu kosten pflegen. Diese Holzstöcke geben alles, was man zu einem allgemeinen Studium nötig hat, und da die Kunstgeschichte allerdings mit besonderem Eifer gepflegt, namentlich auch populär wird, so werden sie Lehrern und Schülern sehr willkommen sein.“

Es ist noch zu bemerken, dass jeder Bogen auch einzeln abgegeben wird, in diesem Falle aber 20 Pf. kostet, dass ferner je 10 Bogen in beliebiger Wahl mit 1 Mark berechnet und auf 100 beliebige Bogen in Bogen gratis geliefert werden.

Hierzu eine Beilage von J. Engelhorn in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann**. — Druck von Hundertstund & Bries in Leipzig.In Ernst Arnold's Kunstverlag
(Carl Gräf), Dresden, erschien:**Neustich**

der

Rafael-Steinla: Madonna di S. Sisto
von
Eduard Büchel.Grösse des Stiches ohne Plattenrand
68 auf 50 Centim.;Abdruck mit Schrift auf weissem
Papier M. 45 —;
Abdruck mit Schrift auf chinesischem
Papier M. 60 —.Alle Kunsthandlungen des In- u. Aus-
landes nehmen Bestellungen darauf
entgegen. —In der „Kunstchronik“ No. 36 vom
20. Juni 1878* heisst es:

Steinla's Stich der Sixtinischen Madonna erfreut sich seit langer Zeit eines weit verbreiteten und wohl begründeten Rufes. Allmählich stellte sich eine umfassende Durcharbeitung der Platte als nothwendig heraus, und so entschloss sich der jetzige Besitzer derselben, Kunsthändler C. Gräf (Ernst Arnold's Kunstverlag) in Dresden, ihre gründliche Erneuerung und Wiederherstellung vornehmen zu lassen. Er legte dieselbe in die bewährte Hand Eduard Büchel's, eines der besten Schüler Steinla's, der das überaus schwierige Werk nach siebenjähriger angestrengter Arbeit namentlich glücklich zu Ende geführt hat.

Mit rühmtenawarther Hingabe überraschendem Erfolge ist es dem Künstler nicht nur gelungen, den ursprünglichen Charakter des Stiches festzuhalten, sondern er hat die harmonische Gesamtwirkung, die Klarheit und Gemüthsartigkeit und sich dadurch die verdiente Anerkennung aller Kennar und Kunstfreunde erworben.

Diesem Urtheil stehen noch viele andere massgebende Kritiken zur Seite und alle stimmen in dem Ausspruch:

„Der Künstler hat seine Aufgabe glänzend gelöst.“

Soeben erschienen mein

Kunstlager-Katalog IV,

Radirungen, Aquarelle und Handzeichnungen neuerer Künstler (zusammen 1380 Nummern) enthaltend, und steht derselbe Kunstliebhabern auf Verlangen gratis und franco zu Diensten.

Dresden, den 1. October 1878.

Franz Meyer, Kunsthändler,
Seminarstrasse 7.

von Prof. Dr. C. von
Lazarus (Wien, Chro-
nicumjahr 25) aber an
der Verlagsabtheilung in
Köln zu finden.

7. November



à 25 Pf. für die drei
Mal gelieferte Prei-
zeile werden von jeder
Buch- u. Kartbandlung
angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage. Für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 1 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den besondern abonnentlichen Postanstalten.

Inhalt Die akademische Kunstausstellung in Berlin, II. — J. B. Sanderland 1. — Zur Hölle- und Wasserkunde. — Der österreichische Kunstverein. — Das neue Theater in Augsburg; Kunstgewerbliches aus Stuttgart; Preisfest für Florenz. — Köpfiger Kupferstichwettbewerb; Stafflossprede; Kunstausstellungen in Amsterdam; Stafflans-Kataloge. — Zeitbeurtheil. — Inzerate.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

II.

Kein zweites Historienbild der Anstellung kann sich hinsichtlich des Umfangs mit dem Defregger'schen Heiterbilde messen. Aber mehrere sind koloristisch interessanter und geistig bedeutender. So vor allen Dingen Josef Brandt's Tartarenschlacht, welche der geniale Künstler für die Nationalgalerie gemalt hat. Es ist die größte Komposition, die bisher aus dem Atelier Brandt's hervorgegangen ist. Sie beweist, daß es auch eine Sache nicht ist, große figurenreiche Kompositionen zu bewältigen. Sein Bild ist nach der Seite der Komposition betrachtet kein Bild, sondern ein Nebeneinander von einzelnen Szenen, die sich nur mühsam aus dem ungeheuren Gewirr zahlloser Figuren herauslösen lassen. Trotzdem wird aber durch das Kolorit eine gewisse Harmonie erzielt. Das Bild ist mit einer geradezu erstaunlichen Pravour gemalt, von größter Feinheit des Tons. Nicht wie gewöhnlich bei Brandt sind alle Farben auf denselben grauen Ton getünmt, obwohl letzterer dominiert, was aber durch den schwülen Gewitterhimmel, der sich über der weiten Szenerie ausspannt, vollkommen motiviert ist. Es kommen vielmehr die Farben ungebrochen zur Geltung, aber sie sind mit jähem Bescheid zu einer vollendeten Harmonie verschmolzen. Was Brandt auf seinem Bilde dargestellt hat, löst sich nur in großen Umrissen schildern. Es ist eine Scene aus den Kämpfen der Polen gegen die Tartaren am Beginn des 17. Jahrhunderts. Kosakische Panzerreiter überfallen eine Tartarenhorde, die

in einer Steppe am Dnjestr Kast gemacht hat. Hebe, kahle Berge schließen den Horizont zur Rechten des Beschauers ab. Aus einem der Seitenthäler, welche diese Berge durchschneiden, schiebt die Reiterkavallerie wie ein Gewitterwolk über die gelben Klüften herangebrochen zu sein. Zur Linken ist das Terrain von Sümpfen bewirrt, in welche einige Tartaren mit ihren struppigen Pferden hineingesprungen sind, um sich vor dem drohenden Verbhängniß zu retten. In der Mitte der staubigen Ebene hat sich ein ungeheures Hautgemenge entsponnen. Arme und Säbel fahren durch die Luft — man findet nicht immer die Körper, zu welchen die Arme gehören, — Kesse bäumen sich wild empor, Tartaren werden aus den Sätteln gehoben und den den Hufen der Pferde zertreten — es ist ein Getümmel, das jeder Beschreibung spottet, aber trotz seines Wirrwarrs von großartiger Wirkung. Im Vordergrund lassen sich einige Gruppen deutlicher unterscheiden. Man sieht eine Schaar gefangener Polinnen mit einem Priester, die sich vor einem Wagen angstvoll zusammendrücken und schüchtern ihre Befreier erwarten. Auf einem schwarzen Kieper jagt ein Mongole mit einem schönen nackten Weibe davon, die sich mit allen Kräften gegen den Räuber sträubt. Ganz vorn sprengt ein gelber häßlicher Kerl mit plattgedrückter Nase gleichsam aus dem Bilde heraus, ein Götzenbild in seinem Mantel bergend. Schwarzgraue, kleinere Gewitterwolken haben sich am Himmel zusammengeballt und werfen ihren saftigen Schein auf die grauenvolle Scene, die mit immenser dramatischer Kraft dargestellt ist. Ein kleineres Genrebild desselben Meisters, pelusisches Fuhrwerk bei der Kast am Braumen, ist wieder stärker in den ein-

förmigen grauen Ton gelaucht, der für unseren Künstler charakteristisch ist.

Unsere beiden ersten Kriegsmaler, Camphausen und Weibtreu, haben uns mit glänzender Palette den Sturz des napoleonischen Kaiserreichs, der eine des ersten, der andere des zweiten, in einem markanten Moment veranschaulicht. Weibtreu hat die Schlacht bei Waterloo getöschelt, den Augenblick, wo Napoleon nach eingebrochener Abenddämmerung dem Drängen seiner Generale nachgibt, seine Garben, in deren Glieder das feindliche Granatfeuer sichtbare Lücken reißt, verläßt und seinem Pferde halb widerwillig die Zügel schießen läßt. Camphausen zeigt den dritten Napoleon im Granatfeuer von Sedan. *N'ayant pas pu mourir en milieu de mes troupes*, — heißt es ja in dem berühmten Briefe, den Napoleon an seinen königlichen Besieger schrieb, und es wird auch anderweitig bestätigt, daß der Kaiser sich in dumpfer Verzweiflung dem feindlichen Feuer exponierte. Auf dem Bilde Weibtreu's sehen wir im Hintergrunde die tapfere Garde, noch energischen Widerstand leistend, unheimlich vom Feuer der plügenden Bomben beleuchtet. Hinter Napoleon III. ziehen Theile seiner demoralisirten Armee vorüber. Ein Soldat haltet gegen den vom Glücke verlassenen Imperator wüthend die Faust. Den schwerigsten Theil ihrer Aufgabe, an dem sich ihre geistige Kraft zu erproben hatte, in den Angesichtern — die Figuren haben beiläufig ein Drittelheils Lebensgröße — die Empfindungen wiederzuspiegeln, die in dem verhängnißvollen Moment die Brust bei dem Kaiser bewegen, diese Aufgabe haben beide Künstler gleich vorzüglich und erschöpfend gelöst. Keine Färberei zuckt in dem ehernen, bronzefarbenen Antlitz des ersten Napoleon, der sich theilnamlos gegen seine Umgebung, gegen die Angst des Marschalls Soult, der seinem Kaiser den Weg zur Flucht weist, von seinem schnaubenden Kesse von dannen tragen läßt; aber die zusammengeregten Lippen und die starr in's Vacre blickenden Augen verrathen den Sturm der Gefühle, welche die Brust des vom Strafgerichte Erreilten bewegen. Wie anders sein Kesse! Ein heftiges Fröheln scheint seinen Körper, der schlaff im Sattel hängt, zu überlaufen. Seine Glieder schlottern wie die eines Menschen, der vom Kanonensieber geschüttelt wird. Einen Augenblick lächelt man über den homme de Sedan, der stets ein dankbares Objekt für die Karrikatur war. Wenn man aber die dumpfe Verzweiflung gewahrt wird, die aus seinen glanzlosen Augen spricht, wird der komische erste Eindruck in den Hintergrund gedrängt, und man würdigt auch die ergreifende Tragik dieser Situation.

Ein zweites Historienbild von Camphausen, eine Episode aus der Schlacht bei Bessébelin, wie der große Kurfürst, der sich zu weit in die Feinde hineingewagt,

von seinen Dragonern herausgehauen wird, ist wenig mehr als eine gut gemeinte Illustration, mit etwas hölzernen Pferden und ohne hervorragende historisirende Eigenschaften. Auf dem Napoleonsbilde zeugt dagegen das Pferd, das ängstlich vor dem Geyrasse der plügenden Granaten zurückflücht und auf das Geßiß knirscht, von feinsten Beobachtung.

Die übrigen Historienbilder der Ausstellung — es sind ihrer, wie gesagt, herzlich wenige — Langemann's Verhaftung des französischen Gelehrten Favolle während der Revolution, Adams's Auflösung des langen Parlaments durch Cromwell, Knüpfer's Weg von Berlichingen vor den Katholikern von Heilbronn — bewegen sich auf conventionellem Pfade in der Linie Pilots-Vindensmit. Der deutsch-französische Krieg ist ganz in den Hintergrund getreten. Einige Kleinigkeiten abgerechnet, ist nur ein größeres Bild von Braun in München vorhanden: der Einzug des Großherzogs von Mecklenburg in Orleans, ein Nachtbild mit effektvoller Beleuchtung. Geistreicher und lebenswichtiger sind desselben Künstlers Farbenstüben zu einem langen, figurreichen Briefe, der für das Rathhaus in Ulm bestimmt ist und die reizvollen Gruppen jenes Festzuges dauernd festhalten soll, der im vorigen Jahre vor Feiler des Münster-Jubiläums stattfand und die reiche Vergangenheit der ehemaligen freien Reichsstadt in farbenreichen, feststehenden Kostümbildern vom 14. Jahrhundert ab wieder belebt.

Aus der reinen Lust des klassischen Alterthums ist Alma Tadema diesmal in die unheilgeschwängerte Hofatmosphäre der merovingischen Könige hinabgestiegen. Er hat mit seinem neuen Bilde, das er die Vorgabe der Galeswintha nennt, noch weniger Ehre eingelegt als mit dem schwächlichen Bildhauermodell vom vorigen Jahre. Das Gemälde ist nur mit Hilfe des Katalogs verständlich, der uns einen Abschnitt aus dem Gregorius von Tours mittheilt. Aus ihm erfahren wir, daß die mißvergünstigte Dame mit den langen blonden Zöpfen und den ziegelrothen Wangen, welche auf einem meisterhaft gemalten Lederpostler sitzt und hinter dem Vorhange des romanischen Bogenfensters halb versteckt in's Freie blickt, die frühere Gemahlin des Königs Chilperich, Fredegunde, ist. Bei der Nennung dieses Namens steigt in der Erinnerung des Geschichtskundigen eine lange Reihe von Greuelthaten auf. Dieses Schesal durfte der Maler nicht allzu angenehm gestalten. Aber es war gerade auch nicht nöthig, sie so ganz und gar aller Reize zu entkleiden. Unter dem dünnen Vinnenkleide wird ein hagerer Oberkörper mit platter Brust bemerkt, dem sich zwei Oberhäntel von ungewöhnlicher Länge anschließen. Man glaubt eine Harpie vor sich zu sehen, die auf ihr Opfer lauert, und dieser Eindruck wird

turch die haßerfüllten Blicke verhärtet, die wie Blitze aus den großen Augen Fredegundens hervorschießen. Der Kopf ist, das muß anerkannt werden, meisterlich gemalt. Er und die Toiletengeräthe, die auf einer Steinbank vor der grimmigen Walfüre angebreitet sind, die Spangen, Nadeln und die Schwale von Marienglas, jener das kunstlose Mosaik des Fußbodens erinnern an den Maler, der uns so oft durch die charakteristische Niederlage des Antiquarischen erfreut hat. Was den Kern Fredegundens eigentlich erzeugt, ist aus dem Bilde leicht nicht zu enträthseln. Wenn wir ihren Blicken zum Fenster hinaus folgen, sehen wir die Laubkrone mächtiger Bäume und darunter ein Gewüß von festlich bewegten Menschen, die alle auf demselben Plane zu leben scheinen, da Alma Tadema auch dem neuesten Dogma der modernen Malerei anzuhängen beginnt, nämlich die Luftperspektive als etwas Veraltetes aufzugeben. Aus dem Gregorius von Tours erfahren wir, daß der getränte Fürst, der eine prächtig gekleidete Frau empfängt, der König Chliperich ist und die Frau die reiche Königstochter Galeswintha, zu deren Gunsten er Fredegunde verstoßen hat. Noch unterscheidet man ein paar Priester vor einem Altare. Im Uebrigen ist das Gewimmel des Volkes im Hintergrunde und an den Seiten in Folge des Mangels der Luftperspektive unentwirrbar. Alle Figuren sind wild durcheinandergeschoben: man weiß nicht, wer auf den ersten Plan gehört, wer in den mittleren und wer in den Hintergrund. Die ganze Komposition macht den Eindruck, als läße Fredegunde aus ihrem Bogensenster dem Spiel eines Puppentheaters zu.

Tadema hat diesen Stoff nicht zum ersten Male behandelt. Im diesjährigen Pariser „Salon“ sah man dieselbe Komposition als Mittelpunkt eines Cylindus von Aquarellen, der noch die Ermordung der Galeswintha, ihre Beerdigung und das sich dabei ereignende Wunder enthält. In dieser ausführlichen Erzählung ist die Geschichte wenigstens etwas verständlicher als in dem abgerissenen Bruchstück, das Alma Tadema den Berlinern zu übersenden für gut befunden hat.

Die religiöse Malerei ist durch ein Werk vertreten, dessen Autor, noch der großen Zeit des neudeutschen Classicismus angehörig, leider nicht mehr die Früchte ernten konnte, die ihm seine fleißige, Kestrelt einfließende Arbeit erworben: durch eine Pieta von Alexander Teschner. Wenige Wochen vor Eröffnung der Ausstellung, kurz nachdem der Kaiser sein von tiefer Religiosität durchdrungenes Wort angelautet, erlag der Künstler einem langjährigen Leiden, welches die Sorgen und Mühen seiner letzten Lebensjahre acut gemacht hatten. Teschner, ein Schüler Bach's, der sich später dem Kreise des Cornelius angeschlossen, war den größten Theil seines Lebens als Cartonzeichner für Glas-

fenster thätig. Seine koloristischen Fähigkeiten waren deshalb nur mäßig, desto größer seine zeichnerischen, die namentlich in dem nackten Körper des von zwei Engeln gehaltenen Heilands vortheilhaft hervortreten. Die schmerzreiche Mutter sitzt mit dem Leichnam des Sohnes auf dem Kreuzeshügel, den die Schatten der Nacht zu umfassen beginnen. Im Hintergrunde dehnt sich eine weite Landschaft, aus welcher die weißen, vom Abendroth beleuchteten Mauern von Jerusalem emporsteigen. Obwohl sich die Komposition wie die Formengebung streng in den Grenzen des idealen Stils halten, ist doch der Körper Christi vollkommen naturalistisch durchgebildet. Umgekehrt mehr koloristische als zeichnerische Vorzüge hat eine heilige Katharina von D. v. Habermann in München, die um ihrer breiten, energischen Malerei, um ihres saten, an alte Meister erinnernden Tones willen zu den wenigen vortrefflich gemalten Bildern der Ausstellung gehört. Leider führen die schlecht gezeichneten Hände und der schlottartige Körper, der unter dem breiten, majestätischen Faltenwurf ganz verschwindet, das Behagen an der ausgezeichneten Malerei.

Was sonst auf dem Gebiete der religiösen Kunst geschaffen worden, ist mit Ausnahme etwa eines Altarbildes von Heyden (Königsberg): Christus invitator nicht der Rede werth. Ebenso wenig die Bilder aus der klassischen Mythologie. Sie lehren nur, daß die deutschen Maler das Studium des nackten Körpers auf das gräßlichste vernachlässigen.

Seit den Erfolgen Richard Wagner's sucht auch die Malerei das Gebiet der nordischen Mythe härter als zuvor zu kultiviren. Das große Publikum bleibt diesen Versuchen gegenüber jedoch ziemlich kühl. Die nordische Mythe hat in dem Schluß der modernen Bildung noch keinen Platz gefunden, und darum ist bei einem Gemälde, das einen ihrer Stoffe behandelt, immer ein langer Zettel mit Erläuterungen nöthig. Hagen, der sinnen an Ufer steht und den hübschen Tonau-Niren zusieht, die sich im Wasser wiegen, ein solid gemaltes Bild mit lebensgroßen Figuren von Julius Schmid in Wien, ist dem Publikum immer noch verständlicher als eine Episode aus Wieland dem Schmied, die Markus Grönvold in München ebenfalls in lebensgroßen Figuren behandelt hat: den Besuch der Königstochter bei dem rachebrüstenden Schmied, welcher der nicht Ahnenden den verhängnißvollen Trank reicht. Beide Bilder sind fleißig genialt und forreht gezeichnet, im Uebrigen aber ohne hervorragende Eigenschaften.

Bel populärer ist die nordische Ballade, die schon seit einem Jahrhundert in unserem Volke Wurzel gefaßt hat. Eine der bekanntesten, die erst Herder veröffentlicht hat, und die dann in des Raaben Wunderhorn wieder abgedruckt ist, Herr Dief, hat August v. Heyden

zu einem schönen Bilde inspirirt, das auch ohne die Kenntniß der Ballade jedem Beschauer sofort verständlich ist. Es ist dieselbe Ballade, die auch den unmittelbaren Anlaß zu Goethe's Erstlingsg. Ritter Olof, ein schöner unbärtiger Jüngling, jagt auf schwarzem Roß, dessen Hufe kaum die Spitzen des Schiffs zu berühren scheinen, über das Moor. Koch herrscht die Nacht und ihr Spul Nur ein schmaler, gelbgrüner Streifen am fernem Horizonte, dem die aufgeschwundenen Sumpfschädel entgegenliegen, verhängt den heraufdämmernden Morgen. Eine weiße, nur unterwärts von einem dünnen Schleier umwallte weibliche Gestalt, des Erstlings Tochter, schwebt über dem schwarzen Meer. Ihr Oberkörper hebt sich scharf gegen den breithinplatternden Mantel Olof's ab, während sich die schlanken Hüfte im Nebel verlieren. Halb drohend, halb begehrend streckt sie den weißen Arm gegen den Ritter aus, der sein Haupt wendet und angstvoll zu der Rixe emporblickt. Unten im Schiff, das von einem Gewässer durchschnitten ist, treiben allerhand Elementargeister ihr Wesen: kleine Gefellen mit bläulichen Flammenkränzen im buschigen Haar, geistreich erfundene Personifikationen der irdischen, und eine zweite Rixe, die wie ein Nebelstreif über dem Gewässer schwebt. Einer der kleinen Burche ist der Dogge, der dem Ritter in langen Sägen vorausleitet, hart auf den Peß. Schon greift er nach dem Halbrünnen, als wollte er sich auf ihren Rücken schwingen und den tollen Ritt um das Leben mitmachen. Das Bild hat nach oben hin durch einen Randstab einen halbkreisförmigen Abschluß erhalten. Die Zwidde, die durch den Rahmen entstanden sind, sind mit Drachen nach nordischen Motiven ausgefüllt. Die geistreiche Stimmung der alten Ballade ist durch das Kolorit, das etwas verschwommen ist, aber die Formen doch klar hervortreten läßt, meisterhaft wiedergegeben. Das Bild ist keine Illustration, sondern eine selbständige, tief empfundene, von echter Poesie erfüllte Nachdichtung. A. R.

Neurolog.

Johann Baptist Sonderland, einer der Besten der Düsseldorf'ser Künstler, starb sanft und ohne vorherige Krankheit den 21. Juli 1878. Er war am 2. Februar 1805 in Düsseldorf geboren und wurde bereits 1819 Schüler der dortigen Akademie, die am Ende desselben Jahres durch ihren neu ernannten Director Peter Cornelius einen bedeutenden Aufschwung nahm. Der Meister erkannte sofort das reiche Talent des jungen Künstlers, den er in jeder Weise zu fördern suchte. Er bewirkte ihm ein mehrjähriges Stipendium, und befreite ihn dadurch aus einer sorgenvoll drückenden Lage, die ihn nach dem frühzeitigen Tode des Vaters gezwungen, durch allerlei Nebenbeschäftigungen für Mutter und Geschwister den Lebensunterhalt zu verdienen. So ar-

beitete Sonderland in der freien Zeit, die ihm seine akademischen Studien ließen, für die lithographische Anstalt von Hindelman und Söhne, die, als ihre Besitzer nach Berlin übersiedelten, von Arnz und Comp. fortgeführt wurde und noch heute unter der Firma V. Baumann u. Comp. in Ansehen steht. Diese Thätigkeit wirkte indessen äußerst günstig auf die Entwicklung jener Eigenschaften, die ihn später zu einem der vielseitigsten und beliebtesten Illustrationszeichner machten, indem sie ihm eine ungemeine Leichtigkeit und Gewandtheit in der Beherrschung der Technik und eine genaue Kenntniß der verschiedenen Veredlungsarten verschaffte. Als Schadow im November 1826 an Cornelius' Stelle trat, hatte sich Sonderland soweit herangebildet, daß er sein erstes Bild unter dessen Leitung beginnen konnte, welches seinen Besfall fand und auf der Berliner Ausstellung bald verkauft wurde. Es entstand nun rasch ein Gemälde nach dem andern, und alle hatten sich gleichen Erfolges zu rühmen. Ihre Gegenstände waren anfänglich der herrschenden Zeitströmung entsprechend romantischen Inhalts. Jäger und Räuber, Wabrsager und Gaukler, Ritter und Edelknechte wurden in mancherlei Gestaltungen vorgeführt. Auch der wilde Jäger nach Bürger's Gedicht (1830), „Hans und Grete“ nach Uhland (1839, in der Preussischen Nationalgalerie) und andere Poesien boten ihm willkommenen Stoff. Später aber wandte er sich mehr dem alltäglichen Leben in Dorf und Stadt zu, bei dessen Schilderung er oft einen köstlichen Humor entwickelte. Wir nennen: „Das gehörite Stelldichein“ (1833) — Der Fischmarkt (1835) — Verspätete Reisende (1837) — Koloan bei einem Gelehrten einkehrend (1841, Eigenthum der Prinzessin Friedrich v. Preußen) — Der ungeschlume Freier (1847) u. A. Viele derselben mußten wiederholt ausgeführt werden, manche wurden auch durch verschiedene Veredlungsarten im Gemeingut des Volkes. So erwarb allein der Kunstverein für Rheinland und Westfalen im Laufe der Jahre dreizehn Bilder. Ungezählt dieser Erfolge als Zeichnen, beschäftigte sich Sonderland seit dem Jahre 1848 fast ausschließlich mit Illustrationen, deren er nebenbei eine große Menge geschaffen hat. Es war dies auch offenbar das geeignetste Feld für seine fruchtbare, bewegliche Phantasie und seine unerschöpfliche Kompositionsgabe, da seine Gemälde doch in der Farbe und der feineren Charakterisierung Manches zu wünschen übrig ließen. Seine „Randzeichnungen zu deutschen Dichtern“, die in den vierziger Jahren in großer und kleinerer Ausgabe im Verlage von J. Neumann erschienen, müssen als ein durchweg sehr gelungenes Werk anerkannt werden. Viele der darin enthaltenen vierzig Radirungen sind geradezu vorzüglich und auch die minder bedeutenden machen durch geschickte und geschmackvolle Anordnung einen günstigen Eindruck. Dies gilt auch von den sechs Radirungen zu den Hanswurstchen, sowie von den meisten seiner fast unzähligen Kompositionen dieser Art. Am glücklichsten aber erwies er sich in der Darstellung feinerer Situationen, die er immer sanft und wirksam aufzufassen verstand. Mit nimmer rastendem Fleiß und einer beispiellosen Leichtigkeit des Schaffens hat Sonderland die verschiedenartigsten Werke mit Titelblättern, Initialen und größeren und kleineren Illustrationen geschmückt, die seinen Namen weit hinausgetragen über die Grenzen unseres Vaterlandes. Kalender

und Zeitschriften, Gebetbücher, Märchen- und Gedichtsammlungen, Volks- und Jugendbüchlein geben dabon überall Zeugnis. Aber nicht nur in eigenen Schöpfungen hat er sein Talent betätigt, sondern als geschickter Lithograph und Meißler in der Werkstatt erprobte er dieselbe auch in der Verwirklichung von Werken anderer Künstler, die in ihm stets einen verständnisvollen Interpreten fanden. Mehrere Jahre hindurch leitete er sogar die verschiedenen Ateliers der oben erwähnten lithographischen Anstalt von Arnz u. Comp. und viele bedeutende Werke, die aus denselben hervorgingen, verdanken hauptsächlich ihm ihr gutes Gelingen. Auch das große Kleinwerk von Caspar Schœuren wurde von ihm auf Stein übertragen, wie dem Schœuren überhaupt am liebsten ihm die Verwirklichung seiner Arbeiten anvertraute. Sonderland war bis zu den letzten Tagen seines Lebens mit seltener Kühnheit des Körpers und des Geistes thätig. Immer heiter und guten Humors, erfreute er sich allerseitiger Beliebtheit. Mit hervorragenden gesellschaftlichen Talenten begabt, war er in früheren Jahren ein geschätzter und stets willkommenster Gast in allen Kreisen und seine Taschenspielerkünste, worin er mit Vornehmste, verschaffen ihm noch ein ganz eigenartiges Interesse. Später aber beabsichtigte er sich auf den Umgang mit wenigen Freunden und war sogar aus dem Künstlerkreise „Malkath“ als Mitglied ausgetreten, nachdem er denselben schon jahrelang nicht mehr besucht hatte. — Sein ganzes Leben hatte etwas Genügendes. Lebhaftige Augen blühten wohlwollend aus dem Antlitz hervor, dessen frische Farbe durch den dicken weißen Schnurrbart und weißes Haupthaar noch blühender erschien. Gang und Haltung waren statlich und elegant, fast militärisch, was er vielleicht von seinem Vater, der Offizier gewesen, ererbte hatte. Sonderland war vermählt mit einer Tochter eines preussischen Hüttenbesizers in Marzahn von Silesien, die frühzeitig starb, nachdem sie ihm zwei Kinder geboren, von denen der Sohn Fritz jetzt zu den bestbelehrteten Düsseldorfser Gelehrten gehört.

Wolff Brandt.

Kunsliteratur.

D. Zur **Kostüm- und Waffenkunde**. Das neueste von uns besprochene Werk von Gustav Freiherrn von Suttner: „Der Helm von seinem Ursprunge bis gegen die Mitte des siebenhundertjährigen Jahrhunderts, namentlich dessen Hauptformen in Deutschland, Frankreich und England.“ (Wien, C. Gerold's Sohn 1875. gr. 4^o) liegt nun in acht Lieferungen fertig vor. Der Inhalt der ersten drei Hefte wurde bereits angegeben; Heft 4 bringt Helmformen des 14. und 15., Heft 5 und 6 solche des 15., und Heft 7 und 8 des 15., 16. und 17. Jahrhunderts. Das Ganze bietet einen schätzenswerthen Beitrag zur Geschichte des Kostüms, speziell der Rüstung im Mittelalter und wie's Jagdmännern wie Leuten in allen einschlägigen Fragen ein erwünschtes und verlässiges Führer sein.

Sammlungen und Ausstellungen.

Der österreichische Kunstverein hat am 12. Oktober seine Galle wieder geöffnet und in der ersten Ausstellung der Saison eine Anzahl interessanter Bilder vorgeführt. Das Beste ist zwar jenseit Bekanntes, aber immer sind uns Bilder eines Kurzbaier, Löffler, Baurier und Spitzweg willkommen. Mit dem neuesten Werke von Gabriel Wagler hat der Verein sein sonderliches Glück gemacht. Das Bild, dessen Vorzüge im Einzelnen, im Kolorit, in der Stimmung

nicht bestritten werden sollen, ist trotzdem im Ganzen fast Entschädigung bei der h. Cäcilie noch die herrliche Durchführung für den Rommel seltsamen Gestalt, so ist bei dem neuen Gemälde auch in jeder Hinsicht nichts Auserordentliches zu rühmen. Abgesehen von der etwas sonderlichen Komposition — wenn würde es einfallen, diesen trüblichen „Nischenbildchen“ für Tannhäuser und das nach dem Werk für die Frau Venus zu halten, wenn nicht der Katalog sich Wagner's Worte dazu anlehnt — hat der Künstler durchaus nicht mit jener Vielheit gearbeitet, welche man bei Wagler gewohnt ist; und dazu kommen auffallende Verzeichnungen an der weiblichen Gestalt. Es ist ein Verdächtig, daß der Künstler mit seinen größeren Gemälden stets die geringeren Erfolge erzielt. — Von Prof. Hans Makart ist eine „Nubische Familie“ ausgestellt, ein halbvergessenes Bild, welches den Virtuosen der Malerei trefflich charakterisiert; die Schattentöne solcher Brocken treten freilich gleich daneben in denselben Künstlers Bild „Jaspertem im nach der Schachtel der Lügen“ markant hervor. Hugo Kaufmann hat sich mit einer Suite von Federzeichnungen unter dem Titel „Weichbürger und Bagabunden“ eingestellt. Die reissenden Mäuler soll des köstlichen Humors und dürfen an charakteristischer Auffassung ihres Gleichen finden. Unter den ausstellenden Landschaften gebührt zunächst Löffler's Rococo-Bildchen die Palme; doch hören auch Baurier, Baurier, F. A. Kaufmann und Veitling nicht ungenannt bleiben. „Das Märchen von der Wasserfee Lindie“ hat in L. Böde einen Maler gefunden, der mit viel Glück den Bahnen Schwand's folgt. Die Komposition ist ebenso poetisch wie stilvoll, die Ausführung lockert und bei ganz schlichtem Vortrage von anmutigster Wirkung. Auch Lichtenhagen hat in seinen Cartons in „Dornroschen und Schlafäpfel“ dem Märchen ein paar verblühende Blätter gemahnt. — Schließlich noch die erfreuliche Nachricht, daß die Räume des österreichischen Kunstvereins in Folge einer durchgehenden Restauration in bedeutendem Maße an Freundlichkeit und Licht gewonnen haben und daß jetzt wenigstens für die besseren Bilder empfehlende Plätze vorhanden sind. In den rüdwärtigen Galerien waltet freilich noch immer, besonders an trübigen Herbsttagen, ein unerforschbares Dunkel.

Vermischte Nachrichten.

E. v. H. Das neue Theater in Augsburg hat durch die am 21. Oktober vollendete Aufführung der Heliogaberräuber den Epitaphen der Hauptstücke den Abdruck seiner künstlerischen Reife bewiesen erhalten. Der Wiener Bühnenbauer J. Friedl hat mit diesem Werke eine schwierige Aufgabe glänzend gelöst. Die graziose Bewegung beider Rollen, der die Dichtung, welche mit aufwärts gerichtetem Auge die Fabel in glühender Begeisterung schmälert, und der der Kritik, welche die Lira vorantreibt, das Haupt in dem sie erfüllenden Rhythmus anmutigvoll über die rechte Schulter neigt, gibt den ganzen Eindruck der heillosigen Jungfrauen, die mit dem bei einer jeden sich erhebenden Regulus den schönen Versuch des Raues verstanden, den sie trüben. Die sichere breite Formenbehandlung läßt die Gruppen auf der nicht geringen Höhe in den schönsten Linien erscheinen; das Größenverhältnis ist glücklich berechnet. Ein schönes Maß von antikem Idealismus, mit heiterem Realismus gepaart, der besonders dem Regulus zu Statten kommt, erzeugt den besten Eindruck der Skulpturen mit dem Stille des Gedruckten. Schade, daß nur die westliche Seite des Theaterplatzes die unbeschränkte Betrachtung genährt; denn gegen Osten beinträchtigen die zu nahen Häuserreihen den Anblick der Kunst der Kunst. Weicht noch ein kleiner Tadel übrig, so trübt er die zu dunkle Farbe, welche den aus der Wandern Erzählerei heroatragenden Jüngling best. Ein hellerer Ton würde die plastischen Formen durch die Schatten mehr hervortreten lassen und das Situationsmysterium mindern. Wenn die Abendsonne mit mürremem Lichte den dunklen Tan überwindet, sieht man momentan die Wirkung, die für den ganzen Tag erreicht sein sollte. Doch wäre hier leichter abzuhelfen, als bei unseren berühmten Bräunen auf der Hauptstraße, welche die (maragabrine) Vagina ihrer Figuren durch die Gassenströmung der Steinofenheizung allmählich einbüßten und bald so schwarz wie die späteren Bronzengüsse

ansetzen werden. — Kurz vor Eintreffen der Gruppen vom Friedl wurde der Loggia eine geschmackvolle polichrome Dekoration verliehen. Die Kuppeln sind reich mit Gold, die Friesel blau, die Seitenfelder mit Roth ausgefüllt und mit sinnvoller Ornamentik verziert. Nur die Bögen und Giebeln sind in Stein zu erhalten. Diese farbenprächtige Halle bildet den Uebergang in das reich ausgestattete Innere.

B. Kunstgewerbliches aus Stuttgart. Der erstreckte Aufschwung, der sich auf dem Gebiete des deutschen Kunstgewerbes überall wahrnehmen läßt, macht sich auch in Stuttgart mehr und mehr geltend. So hat unlängst die Kronesfabrik von H. Ziegler einen prächtigen Kronleuchter im Stile Ludwig XIV. für den Winteraal des königlichen Schloßes in Stuttgart in Ausführung geliefert, der lobende Anerkennung verdient. In runder und würfelförmiger Komposition ist derselbe mit achtzigsten Kronleuchtern, kleinen Ovalen, Schalen, Glasglocken und anderem Schmuck mannigfaltig geziert. Ganz damit übereinstimmend sind auch zwei Kronleuchter für denselben Saal, jeder für zehn Kerzen, während der Lustre deren acht und achtzig trägt. Aus Bronze in höchster Verfertigung gefertigt, sind beide Werke nach den Entwürfen von Paul Ziegler unter dessen eigener Leitung sorgfältig ausgeführt. Auch die Statuette des berühmten Jägers, so daß sich es hier ausschließlich mit einem schönen Erzguß der wasserländischen Kunstindustrie zu thun haben, welcher deshalb doppelse Beachtung bedürftig dar. Oben hat der Jäger ein Colosseum in Stuttgart ein sehr lobenswerthes Werk als Ehrenpreis für das Krieger-Jahresfest in Baden-Baden geschaffen. Nach dem Entwurf des Professors Herzog in Wien, eines geborenen Stuttgarter, im excellenten Metallwerkstoff ausgeführt, besteht dasselbe aus einer Kanne, die von sechs Personen umgeben, auf einem geschmackvollen Unterfuß von schwarzem Ebenholz mit Eisenknöpfen ruht. Kanne und Becher sind von vergoldeten Silber mit reicher Ornamentik. Das Werk ist im Auftrag des deutschen Kaisers entstanden, der so natürlich damit war, daß er Herrn Herzog zu gleichem Zweck für das nächste Jahr ein ähnliches bestellte.

A. W. Denmal für Giorgione. Am 5. Oktober entliefte man zu Corchiesano im Trevisanischen, dem Geburtsort des Malers, dem Giorgione ein Standbild von carrarischem Marmor bei Gelegenheit der Feier des vierhundertjährigen Geburtsfestes des großen Koloristen. Die lebensgroße Statue, an ungemein malerischer Stelle, ansehnlich der mit uraltem Eichen umflossenen glühenden Mauer des alten Castello errichtet, ist jetzt in dem noch mit Wasser gefüllten Wassergraben der Feste, übertrag von schlanke Säulen, und dem Blumen umgeben. Der Urheber des Standbildes ist der bisher wenig bekannte Venezianer Augusto Benvenuti, dessen in Rede stehendes Werk allgemein gelobt wird, ja die Bevölkerung der Provinz zu wahrer Verehrung durch. Nach unserem bisherigen Urtheile ist die Statue nicht schlechter und nicht besser als hundert andere Statuen, welche unsere Zeit errichten sieht. Giorgione ist, ziemlich unklar, mit Tafel und Rohle dargestellt, den Mund in's Rechte gerichtet, als ob er den dort darzustellenden Gegenstand mit dem Auge sehe. Ihm zur Seite Palette und Pinsel. Bei der „Schneefurken“ war ein herrlicher Entwurf von Borso aus Venedig verworfen worden, welchen dann Benvenuti, sein ursprünglich angenommenes Modell edellich bei Seite lassend, in der Ausführung zwar nicht kopierte, aber „frei benutzte“. Die Entwürfe des Standbildes gefehlt mit dem üblichen offiziellen Apparat, vielen Reden, Festen und Toasten. Die Armen des Ortes, welche über die „Schneefurken“ in solchen Zeiten mürrten, wurden durch Verteilung einer namhaften Summe wiederhergestellt. Dem nationalen Geschlechte wurde durch gleichzeitige Enthüllung einer Gedenktafel mit dem Namen der für die Unabhängigkeit Italiens Gefallenen Gedenke gethan. Am Abend fehlte es nicht an Illumination und dem in Italien unvermehrbaren Feuerwerke. Die schönste Seite des Festes war eine offiziell eingeleitete und dann den ganzen Festtag sich fortsetzende Procession nach dem Dom, woselbst das wunderbare Jugendbild Giorgione's hoch oben im Chor prangt. Man hatte ein Gerüst errichtet, welches den Besuchern erlaubte, bequem und in

nächster Nähe die Schöpfung des seltenen, damals noch so jungen Meisters, die Madonna mit S. Franziskus und S. Liberale, besondern zu schauen.

Dom Kunstmarkt.

Veitlinger Kupferbildnerei. Oben ist auch Börner's zweiter Katalog erschienen, dessen Inhalt im Ansehn auf die Auktion vom 5. Nov. die wir bereits besprochen haben, am 11. oertheilt werden soll. Es dürfte wenig Privat-ansammlungen geben, in welchen Schabkunst und Farbendruck so glänzend vertreten wären. Die Geschichte beider Kunstgattungen wird hier anschaulich verbildlicht, da einzelne oder mehrere Blätter der besten Künstler dieses Genres's aus allen Schulen und Zeiten vorliegen. So sind aus der ersten Zeit der Schabkunst Kupfer von der Plak und Widner vertreten, an die sich dann die ersten Schabkünstler Hollands: Wallant, van Somer, Blooteling, Zwart, Gole, Berolle anschließen. Die Kunst hat uns früh nach England, wo sie sich sehr ausbreitete und durch J. Smith, der im Katalog sehr reich vertreten ist, zur feinsten Durchbildung emporwühlte. Von anderen geschickten englischen Künstlern begegnen wir in der Sammlung dem Mac Arbell, W. Baskie, Bedford, Corbitt, Dickinson, A. Carlom (dem Hauptmeister dieses Genres's), J. Frye, dessen Blätter sehr hoch geschätzt werden, G. Green, A. Howland, W. Pether, J. und Th. Watson und vielen Andern. Die zweite Abtheilung des Katalogs enthält in Farben gedruckte Kupferstücke. Es kann aus der vorliegenden Sammlung wenig leicht die Geschichte dieses Verfahrens skizziert werden. Im 17. Jahrhundert bereits kam man auf die Idee, die Kupferstücke durch Farben, nicht vermischt mit Lebermasse, sondern mit der Presse darzustellen. Es sind verschiedene Methoden angewandt worden; die einen, wie P. Schenl, legten die verschiedenen Farben statt der Druckschwärze auf die Platte nebeneinander, andere erzielten die Farbenwirkung, indem sie, meist Schabkunstplatten benutzend, entweder mit derselben Platte je einen Ton und durch Wiederholung verschiedene Farben erzielten. Meist wurden nur Kolalöne gegeben, da die zu Grunde liegende Schabkunst die Nuancirung der Töne weniger brauchte. Dann wurden auch mehrere Platten angewendet, deren jede zur Herbeiführung eines Farbentones benutzt wurde. Es ist zum Staunen, welche Wirkung auch alle diese mühsamen Tradenten hervorgebracht wurde. Man ließ aber die Methode schließlich fallen, da sie keinen der Wähe entsprechenden Gewinn bringen mochte. Darum erklärt sich auch die Kostbarkeit und Seltenheit der auf diese Art erzeugten Blätter. In Börner's Katalog sind alle drei Arten vertreten, nur J. Ziegler's fehlt. Aber Le Blanc, der Erfinder, P. Schenl, die beiden Hauptkünstler d'Agosta, d'Admiral, Alg. Ternartean, Bonnet, Bartolozzi, Duboucourt, Jannet sind, haben ihre besten Blätter beigeheuert. Auf diese im Einzelnen einzugehen, erlaubt bei ihrer Reichhaltigkeit der Raum nicht; wir empfehlen daher den Katalog zu recht eingehendem Studium. J. E. W.

Nationalpreise. Bei der zu Köln am 4. September d. J. durch J. Heberle angeführten Versteigerung von Kunstgegenständen und Antiquitäten der Sammlung J. J. von Sürch auf Gerenth wurde unter Anderem beigefolgt: ein Tafel-Service, Berliner Porzellan; ein Service, Berliner Porzellan, 150 Stück. Nr. 1094; ein Service in Saxe'sch. Porzellan aus den Jahren 1804—8. (Königlicher Kaiser Napoleon I. am Kaiserthum Karol, König von Neapel) Nr. 701; ein gehauener Trinknapf, cylindrisch mit Eisenblechmütze Nr. 411; ein silbernes Eßgeschloß in Form eines Hirschen, Arbeit des 16. Jahrhunderts Nr. 1400.

W. Kunstauktion in Amsterdam. Kunsthändler Müller in Amsterdam versteigert am 18. Nov. und an den folgenden Tagen, nach dem sechsten erschienenen Kataloge, eine Kupferbildnerei-Sammlung, die ihren zeitlichen Besitzer (Hrn. Elindhausen), was die Auswahl der Kunstblätter betrifft, alle Ehre macht. Vorzüglich sind es Radierungen der holländischen Maler Rubens, und die zahlreichen Freunde dieses Kunstgewerbes werden in dem Kataloge so viel Schönes und Zeitweises verzeilen finden, daß sie sich bei etwaiger Be-

prüfung an der Auktion auf eine lebhaftere Konkurrenz gesetzt werden müssen. Es ist z. B. das Werk Rembrandt's sehr reich vertreten; fast alle Hauptblätter sind vorhanden; wir notiren vor Allen die ersten Abdruckaufsätze, so namentlich vom Salcius, Hauff, Knio, letzteres Blatt von größter Seltenheit. Auch von Rembrandt's Schülern Lievens, J. Bol und Blot ist dasselbe zu sagen, und nicht minder von Berden, J. Both, C. Dujart, A. v. Cnabe, Goerdingen, J. van Goyen, D. Teniers und Andern. Auch die Miniaturkunst, die von Rubens ausgegangen ist, zählt eine reiche Anzahl von Blättern, so von Bolowert, Forcherman, Geyherhof, C. Bischof. Wir müssen auf die Schule des Colarius, das reiche Werk der Bierig, des Bieoteling, J. van de Velde, Deff erwähnen. Bei dem Tod machen wir auf den letzten ersten Abdruck des Komper und bei Lucas v. Leben auf einen gleichen Zustand des Hauptblattes „Der Caluarierers“ aufmerksam. Von anderen Schulen machen sich besonders A. Dürer und die beiden Beham in der deutschen, Claude Gellée in der französischen Schule bemerklich. — Im Anschluß an diese Sammlung wird auch eine Sammlung von Handzeichnungen aus denselben Besitz versteigert werden. Der gedruckte Katalog zählt 276 Nummern, und es finden sich auch hier berühmte Künstlernamen vor. Als einer Curiosität sei einer Komposition von Erasmus von Rotterdam Erwähnung gethan. Das Originalbild ist verschollen, aber eine Zeichnung von J. Stoller giebt uns eine Vorstellung von der Kunst des berühmten Humanisten.

Auktions-Kataloge.

Fr. Müller & Co. und C. M. van Gogh in Amsterdam.
Am 18. November Versteigerung von Kupferstichen und Rindrungen an der Sammlung Ellinck-

haysen in Rotterdam. (1129 Nummern) — Am 19. u. 20. November Versteigerung von Handzeichnungen aller Meister aus derselben Sammlung (276 Nummern.)

Zeitschriften.

The Academy. No. 337.

J. P. Richter, Die Mosalken von Ravenna, von J. A. Crowe. — The fourth volume of ART, von M. M. Heaton. — L'art esthético de pierres at the Tallies, von W. H. James West.

Anzeiger für Kande der deutschen Vorzeit. No. 9.

Die Jagdgesellschaft der Kaiserin zu Nürnberg und ihre Bedeutung als Monument der Burggrafen, von A. Essenwein.

L'Art. No. 199.

La céramique contemporaine à l'Exposition universelle de 1878, von A. Dubouché. (Mit Abbild.)

Deutscher Bauzeitung. No. 51.

Zur Konkurrenz für Entwürfe zum Kollegiengebäude der Universität Straßburg.

Im neuen Reich. No. 43.

Die Bächerromane der Renaissance, von A. Springer.

Journal des Beaux-Arts. No. 19.

Les frères La pot, sculpteurs, von A. Everaerts. — Les tableaux des collèges occupés en Belgique, von Ch. Piot.

— Embellissements du quartier de pare à Bruxelles, von Schoey. — Livres d'art populaires publiés par S. vanan.

Kunst und Gewerbe. No. 42. 43.

Von der Pastier Wellenmaschine. Technologisches. — Münchener Maltinger's Sammlungen; Berlin: Die Gewerbeausstellung 1873. — Die moderne Kunstindustrie und die Renaissance, von J. von Falke. — Nürnberg: Germanisches Museum; Regensburg: Romanisches Museum; Frankfurt: Entsendungen nach Paris; Dresden: Prämierung.

Inserate.

Kunst-Auktionen zu Leipzig.

Versteigerung einer kostbaren Kupferstichsammlung.

Erste Abtheilung: Dienstag den 5. November, Stich von Bencher, Lanoret, Watteau und deren Zeitgenossen, reiche Werke von Edelinck, Drvvet, Hogarth, Nanteuil, Schmidt, (dabei das eminent seltene Bildniß Händel's), Strango, Wille und Andern, sowie zahlreiche treffliche Portraits.

Zweite Abtheilung: Montag den 11. November, Meisterblätter der Schabkunst und ausgezeichnete ältere in Farben gedruckte Stiche.

Die Sammlung enthält fast durchaus nur Exemplare von tadelloser Schönheit. Die Cataloge haben durch den interessanten Inhalt, wie durch die ausführliche Bearbeitung desselben, unter Angabe vieler kunsthistorischer Notizen, selbständigen Werth, und sind gratis und franco zu beziehen von der

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

Der Afkanische Kunstverein in Wiesbaden

sucht ein **Ritenblatt** in Kupferstich für Juni 1879. 600 Exemplare. Maximalpreis 3 Mark. Obzällige Aerbickungen unter obiger Adresse.

Schlesischer Kunstverein.

Die Frist für Aerbickungen des Anfangs Januar 1880 abzufordernden Vereinsblattes (eines im Kunsthandel noch nicht erschienenen Kupferstiches, möglich in Liniensanier nach Vorlage eines bedeutenden Gemäldes, Bedarf mindestens 1500 Exemplare) wird bis Mitte November d. J. verlängert. Einreichungen an den Präses des Vereins, Herrn Baurath und Director der königl. Kunstschule Lübeck zu Breslau.

Sehr geehrte!

Vorlagen für

Wolfsmalerei.

Heft 1 — 5 von G. Böttner.

Preis pro Heft 6 Mark.

Da vollständigen Jahrestheft, sowie vollständige per Postanstalt von Dr. J. Jellach.

Preis 1 Mark. Jedes Heft ab einzeln zu haben

Wolfs & Paris.

Kunsthändler in Leipzig.

Mein soeben ausgegebener Lager-Katalog 74 D enthält die

Culturgegeschichte und Curiositäten der
Medizin und Naturgeschichte

in Druckschriften, liegenden Blättern, Bildern, Autographen und Monumenten (Geschichte der Medizin, Biographie, alte Medizin, Anatomie, Chirurgie, Geburtshilfe, Homöopathie, Pest, Seuchen, Volkskrankheiten, Syphilis, Hader, Heilmittel, Gifte, Kräuterbücher etc.).

Exemplare des Cataloges (2069 No.) sind zu beziehen.

J. M. Heberle (H. Lempertz's Söhne)
in Köln.

Den

Kunstvereinen,

welchen ich im März und April 1878 für ihre Mitglieder auf:

Rafael-Steinla:**Madonna di S. Sisto,**

Neustich von Ed. Büchel,

annahmeweise eine Subskription eröffnete, erlaube ich mir die Mittheilung zu machen, dass diese Vergünstigung mit Ende d. J. abläuft.

Dresden, im September 1878.

Ernst Arnold's Kunstverlag,
Carl Gräf.**Verlag von H. Würtzburg, Berlin.**

	Weich.	Chin.
Muss vor dem Scheiterhaufen (Hauptbild der National-Gallerie) gemalt von Lessing, gest. von Aueroff Stichgröße 83:55 Cm.	60	75
Landschaft aus dem Rhoenthal bei Sion (Sitten), Schweiz, gemalt v. Steffan, gest. v. Linku Stichgröße 36:55 Cm.	30	36
Theatrum von Taormina auf Sicilien , gem. v. Preyer, gest. von Lincke und Riegel Stichgröße 36:55 Cm.		
Siegesgedächtnis vom Kriegeschauplatz , gemalt von Sanderland, gest. von Schwind Stichgröße 69:55 Cm.	30	36
Friedensfeier auf dem Orgelchor , gemalt von Pilts, gestochen von P. Dröhmer Stichgröße 69:55 Cm.		
Des Reconvaleszenten erster Kirchgang , gem. von Ochmichen, gest. v. P. Dröhmer Stichgröße 69:55 Cm.	30	36
In Photographie (Cabinet-Format) bestehende 6 Blatt à 75 Pf.	30	36

Verlag von Wilh. Engelmann in Leipzig.

Soeben erschienen:

Handbuch

der

Archäologie der Kunst

von

Dr. Carl Bernhard Stark,

Professor zu Heidelberg.

Drei Bände in gr. 8.

Erster Band.

Einleitender und grundlegender Theil.

Erste Abtheilung.

Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst.

1. Hälfte: Bogen 1—16. M. 6. 75 Pf.

Die 2. Abtheilung des 1. Bandes ercheint binnen Jahresfrist. — Ausführliche Prospekte sind durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

Hierzu eine Beilage von W. Spemann in Stuttgart.

Verlegt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **C. A. Sermau.** — Druck von **Hambrecht & Pries** in Leipzig.In **Ernst Arnold's Kunstverlag** (Carl Gräf), Dresden, erschienen:**Neustich**

der

Rafael-Steinla: Madonna di S. Sisto
von
Eduard Büchel.Größe des Stiches ohne Plattenrand
69 auf 50 Centim.;Abdruck mit Schrift auf weissem
Papier M. 45 —;Abdruck mit Schrift auf chinesischem
Papier M. 60 —.Alle Kunsthandlungen des In- u. Aus-
landes nehmen Bestellungen darauf
entgegen. —In der „Kunstchronik No. 36 vom
20. Juni 1878“ heisst es:

Steinla's Stich der Sixtinischen Madonna erfreut sich seit langer Zeit eines weit verbreiteten und wohl begründeten Rufes. Allmählich stellte sich eine umfassende Durcharbeitung der Platte als nothwendig heraus, und so entschloss sich der jetzige Besitzer derselben, Kenathändler C. Gräf (Ernst Arnold's Kunstverlag) in Dresden, ihre gründliche Erneuerung und Wiederherstellung vornehmen zu lassen. Er legte dieselbe in die bewährte Hand Eduard Büchel's, eines der besten Schüler Steinla's, der das überaus schwierige Werk nach siebenjähriger angestrengter Arbeit nehmehr glücklich zu Ende geführt hat.

Mit rühmendswerther Hingabe überraschendem Erfolge ist es dem Künstler nicht nur gelungen, den ursprünglichen Charakter des Stiches festzuhalten, sondern er hat die harmonische Gesamtwirkung, die Klarheit und Schönheit desselben noch wesentlich gesteigert und sich dadurch die verdiente Anerkennung aller Kenner und Kunstfreunde erworben.

Diesem Urtheil stehen noch viele andere massgebende Kritiken zur Seite und alle pfählen in dem Ausspruch: „Der Künstler hat seine Aufgabe glänzend gelöst.“

Verkäuflich.Die Fassung mit der Unterschrift **Martin de Vos inventor, und Jean Bassemecher sculp. et. excudit.**

10 Blätter, in der Größe von 27:21½ Ctm. Die Geramung ist in feinerer Größe und Sammet ausgeführt. Näheres durch die Expedition d. Bl.

von Prof. Dr. C. von
Lager (Mien, Ober-
schlesien 25) oder an
die Verlagshandlung in
Köln zu richten.

14. November



à 26 Pf. für die drei
Mal gefaltene Preis-
zettel werden von jeder
Dach- u. Nachzahlung
angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Ersteien vom September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 6 Mark sowohl bei Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern.

Inhalt: Die antike Kunst auf dem Trocadero — Je. Pecht, Kauf und Kunstwerke auf der Pariser Weltausstellung 1876. — Die Kunstausstellungen für die Kaiser-Wilhelms-Universität in Strassburg. — Professor von Linardt — Das der Schweizer Künstler in London; Olympia-Ausstellung in Berlin — Das Museo Theresia DeStroff in Wien, Chorleiter in der Seiltsfunde in Sontagort, Künstlerische Bekanntheit von Köln, Zeichnungen der archäolog. Section der Philologenvereinsammlung, Prof. Jakob Steinwald. — Inzerate.

Die antike Kunst auf dem Trocadero.

Unstreitig bietet die antike Abteilung der Ausstellung auf dem Trocadero dem Beschauer für den Genuß die ungetrüblichen Eindrücke, für das Studium die mannigfaltigsten Anregungen dar, mögen auch die übrigen Parteien dieser unvergleichlichen Ausstellung in glänzender und interessanterer Weise inkentiert sein. Wir beginnen unseren Rundgang durch dieselbe mit der griechischen Kunst, und in dieser mit den Werken der Keramik.

Die erste Stelle in der chronologischen Reihenfolge gehört einem Krug, gefunden auf Samos (Sammlung de Witte), etwa aus dem 9. Jahrhundert v. Chr., noch ohne Töpferseife geformt und mit wellenförmigem Linienornament bedeckt. Es folgen einige Gefäße der Pelonischen Sammlung, aus Athen, etwa dem 8. Jahrhundert entstammend, die schon Anwendung der Töpferseife und geometrisches Linienornament zeigen: eine große einhenkige Amphora, abwechselnd in Streifen mit Wäandern, Kofetten und schachbrettartig geordneten Punkten geziert, eine runde Vase (Pyxis) und eine halbkugelige zweihenklige Schüssel, ähnlich dekoriert. Die Keramik des 7. Jahrhunderts, die schon die Thier- und verjüngt auch die Menschengehalt als ornamentales Motiv kennt, ist vertreten durch eines der ältesten Produkte der keramischen Industrie, die für diese Epoche bekanntlich von hoher Bedeutung ist, nämlich eine runde Vase (Sammlung de Witte), die zwischen linearem Ornament auf dem Bande des Gefäßes herumlaufend schon einen dem troischen Zagenkreise

entnommenen Figurenfries enthält, sodann durch mehrere Gefäße der O. Kayet'schen Sammlung, darunter ein Strophos aus Siton, dessen Produkte sehr selten sind, und eine Chytza aus Böotien mit braunrothen und dunkelgrünen Figuren auf mattgelbem Grunde. Aehnlich dekoriert ist eine größere Chytza gleicher Probenung der Baron Hirsch'schen Sammlung, während eine Vase (Kayet) mit Thiergehalten phönizischen Charakters noch etwas früheren Datums zu sein scheint. Auch die Graf Dyakonoff'sche Sammlung enthält einige Gefäße dieser Epoche. Es folgt nun die Keramik des 6. Jahrhunderts, die schwarze Figuren auf rothem Grunde hat; doch ist dieselbe nur in einzelnen, wenig hervorragenden Exemplaren vertreten. Auch die Keramik der Blüthezeit (vom 5. Jahrhundert abwärts), die rotte Figuren auf schwarzem Grunde zeigt, läßt sich in eigentlichen Hauptwerken hier nicht studiren. Anzuführen wären davon etwa eine Kylix (flache, zweihenklige Schale auf halbhoherm Fuße) von Chachrylion (Kayet), die in der Zeichnung der Innenseite ein interessantes Pentimento zeigt, eine zweite von Duris (Paravey) mit Eos und Nemion, und eine dritte von Brygos (de Vammerville) mit dem Tode des Priamos und seines Geschlechts, endlich eine kleine Schmandbüchse von Megakles (Dr. Hirsch), die sich durch besonders fein und sehr konturierte Zeichnung auszeichnet (Teilettersenen, auf dem Deckel löstliche Hafengruppen). Von den Vasen des 4. und 3. Jahrhunderts endlich, die auch wenig hervorragend vertreten sind, wären ein einhenkliger Weintrug (Denochoe) der Paravey'schen und zwei wohlerhaltene Kelythi der Kayet'schen Sammlung, sowie eine ganze Reihe mitunter recht origineller Trink-

hörner (Khyta) aus dem Besitz von Dautai und dem Großen Djalynski anzuführen.

Die Werke der eigentlichen Bildnerei in Thon und Marmor beginnen mit drei Terracottastatuetten der Kayet'schen Sammlung; zwei davon, aus Votien, die dritte aus Lokris stammend, sind Bilder weiblicher Gottheiten, alle drei noch völlig roh, Nachahmungen etwa der frühesten Holzgötterbilder. Eine davon zeigt deutliche, primitivste Bemalung von Gesicht und Gewand. Einer etwas späteren Epoche entstammend sodann die beiden Terracottastatuen einer sitzenden Demeter (?) und eines dreifüßtragenden Apollon derselben Sammlung, aus Lokris, sowie eine kleine Artemisfigur, einen Hosen tragend, aus Pholis. Ein weiter Zeitraum trennt diese ersten Versuche der Bildnerei von den zunächst folgenden, die etwa schon dem 6. Jahrhundert angehören. Es sind dies der Marmorlopf einer männlichen Statue, halblebensgroß (Athen, Besitzer Mr. Rampin) mit einem Petersilienkranz im langgesteckten, geschickelten, auf der Stirn in symmetrische Locken geordneten Haare, etwa eines Siegers im Wettlaufe, dessen Typus noch vor dem der äginetischen Statuen liegt, sodann der Marmorlopf einer Athletenstatue (Athen, Sammlung Kayet), überlebensgroß, der sich vor dem früheren durch bessere Kenntniß und freiere Behandlung der Formen schon wesentlich auszeichnet, der älteren attischen Schule angehörig; endlich ein etwa viertellebensgroßer Marmorlopf des bärtigen Hermes (Athen, Besitzer Mr. E. Armand) von fast tabelloser Formgebung, etwa mit den äginetischen Bildwerken auf gleicher Entwicklungsstufe stehend. Hier wäre dann auch noch ein kleiner Herakleslopf der Sammlung Gröbau, in Cypern gefunden, aus Kalkstein, einzureihen, dessen rückwärtiger Theil von dem kapuzenartig darübergelegenen Kopfe des Löwenfells bedeckt wird. An der Schwelle des Ueberganges von der archaischen zur Kunst des großen Stiles stehen sodann einige Terracottareliefs: das eine (Kayet) einen Leidenzug, das zweite (de Bammerville) Elektra und Orest am Grabe Agamemnon's, das dritte (in zwei Exemplaren von Bammerville und Gröbau ausgestellt) den Kampf von Thetis und Peleus darstellend, das erste interessant im Gegenstande, das letzte durch außerordentliches Leben der Komposition, das zweite und dritte deutliche Farbenspuren zeigend; sodann ein Marmorrelief (Sammlung Carapanos) aus Korinth, (?) den Herakles darstellend, der Keule und Löwenhaut zur Erde niedergelegt hat und den Bogen spannt, um etwa nach den symbolischen Vögeln zu schießen, ein Werk, dessen künstlerische Vollendung leider der allzu scharf betonte Naturalismus beeinträchtigt. — Ein einziges der ausgestellten Werke läßt sich mit Sicherheit der Epoche der hohen Kunst zuweisen: es ist der Kopf der

Nike (?) vom Beschicbel des Parthenon, bekannt unter dem Namen des Weber'schen Parthenontopfes, seit 1840 im Besitze des Grafen de Laborde. Leider kann uns dieses Werk, das nicht nur durch die jahrhundertelangen Unbilden der Witterung, sondern mehr noch durch ungeschickt rohe Restauration von Nase, Lippen, Kinn und Hinterhaupt sehr gelitten hat, gar keinen Begriff mehr geben von der Höhe des Stils jener Zeit. Derselben Epoche, doch schon in ihren jüngeren Ausläufern, möchte ich auch einen Asklepioskopf der Sammlung Gröbau, etwa drittellebensgroß, einreihen, mit langem bediademten Haupthaar und Bart, die Züge von vollendeter Schönheit und Majestät. Nur die gleichförmig gekräuselten Locken des Haares und die tief und scharf eingeschnittene Oberlippe verrathen noch einen Rest von Gebundenheit. Trophäen ist dieser Kopf das harmonisch vollendetste Marmorwerk der Ausstellung. Derselbe Sammlung enthält noch zwei andere bemerkenswerthe Marmorstatuen: einen bediademten Frauenlopf (Athen) aus dem 4. Jahrhundert, und einen bediademten, etwas harten Frauenlopf aus Smyrna, spät, etwa schon neuattisch, sowie einen bekämpften Ephebenlopf aus Antiochia, der im Typus zwar auf das Pythippische Ideal hinweist, aber doch wohl erst der kleinasiatischen Kunst der römischen Kaiserzeit seine Entstehung verdankt.

Bei weitem reicher als an Werken der Marmorstatuatur ist unsere Ausstellung an Bronzen. Eine außerordentliche Bedeutung verleiht ihr vor allem die Sammlung Carapanos, der die sämmtlichen Resultate seiner bodonäischen Ausgrabungen hier zum erstenmal vereint vorführt. Wir müssen uns mit Uebergehung der grabirten Kleinkünste, der mannigfachen Geräthe, Gefäße, Waffen und Schmucksachen hier auf die Ausführung einiger der bemerkenswertheften Bronzestatuetten beschränken. Eine der ältesten, dem 7. Jahrhundert angehörig, ist ein tanzennder, pferdehüftiger Satyr, mit archaisch gelocktem Haupt- und Barthaar, mit lebendiger Bewegung, ferner ein junger Reiter, der im Laufe der Jahrtausende sein Pferd verloren, aber seine Fose behalten hat, ein zweiter, dessen überhöftig-mäßiges großes Pferd sich schon durch naturwahre Bildung des Kopfes auszeichnet und eine männliche Spinax, — diese alle derselben Zeit angehörig. Auch die des nächsten Jahrhunderts: eine Doppelsitzenbläserin, eine sitzende Herrschergestalt mit spiter phrygischer Mütze, eine in vollem Wettlaufe begriffene, muskulöse, langlockige Atalante, endlich eine helm- und ägisbewehrte Athena zeigen erst unmerklichen Fortschritt in der Formbehandlung, während einige Werke des 5. Jahrhunderts, besonders der die Keule schwingende Schärer Wandplas (eine Gestalt der Volkssage) tabellosere Formen, aber noch immer völlig ausdruckslose Gesichtsbil-

dung haben, andere wieder, wie zwei Apollonfiguren, die als Spiegelgriffe dienen, barbarisch rohe Bildung zeigen. Alle diese Bronzen zeichnen sich durch eine besonders schöne, lichte Patina von smaragdgrünen Tönen aus, anßerdem auch durch vorzügliche Erhaltung ihrer Oberflächen. In rein künstlerischer Bedeutung aus werden sie weitläufig übertrifft von der Sammlung J. Gröu's aus Trojes, die in diesem Genre auch der Zahl nach die reichste der ganzen Ausstellung, nicht weniger als 120 Bronzen zählt. Freilich ist die überwiegende Mehrzahl davon der römischen Kunstperiode angehörig, aber einige Hauptstücke sind griechischen Ursprunges. So gleich eines der ältesten Bronzewerke, das wir überhaupt kennen, eine kleine Aphroditen- (oder Helena-) Statuette aus Sparta, in Vollguss, dem Anfang des 7. Jahrhunderts angehörig, mit langem, am Körper liegenden Gewande, langen, einzeln auf die Brust fallenden Locken, die Lotusblumen in der Hand, — in alledem, sowie im Physiognomischen, sich noch durchaus an phönizische Typen anlehnend. Dann eine zweite Aphrodite, den Griff eines fast noch vollständig mit all' den figürlichen Ornamenten rund um den Dicus erhaltenen Spiegel bildend, bedient, in langen, dorischen Peplos, etwa dem Ende des 6. Jahrhunderts angehörig und aus Megara stammend. Einen ganz ähnlichen Spiegel hat auch de Hammerville, einen etwas späteren Dutilt ausgeführt. — Die Hauptstücke der Gröu'schen Sammlung gehören jedoch der Blüthezeit der Kleinbronze, dem 4. und 3. Jahrhundert an. So vor allem das früheste, vom Beginn des 4. Jahrhunderts, eine Aphroditestatlette, noch ganz vom strengsten, jenenischen Typus mit Diadem und langem dorischen Peplos (oder vielmehr ihn archaisch bewahrt wieder aufnehmend), aber schon mit vollständig freier Beherrschung der Formen und der Technik, eine der herrlichsten Kleinbronzen, die wir überhaupt kennen, von vorzüglicher Erhaltung (bis auf die fehlenden Arme) und weicher, gleichförmig schöner Patina; dann ein Adonis oder Apollon, erst neulich in Patros gefunden, mit fehlendem rechtem Arm und Bein, und linkem Bein vom Knie an, trotz dieser Verwundung und der dicken Oxyddecke, die seine schlanken und doch auch jugendlich vollen Formen deckt und den Ausdruck seines ledernumrahmten Gesichtes kaum erkennen läßt, im freien Schwung der Linien und in ungeachtetster Natürlichkeit des Motivs eines der anziehendsten Stücke der Sammlung. Der Epoche der Entschonung — Ende des 4. oder Beginn des 3. Jahrhunderts — und dem Motive nach schließt sich diesem ein jugendlicher Bacchus an, mit fehlenden Füßen und rechter Hand, in der Linken den Thyrsus (?) haltend, ebenso leicht und schwungvoll bewegt, elegant und reich modellirt. Jünger scheint eine bei Tarent gefundene, etwa 25

Centimeter hohe Kriegerstatuette, Peustippos, den Helden von Metapont darstellend, ohne Arme, linkes Bein vom Knie an und rechten Fuß, in reichem Panzer, dessen Ornamente an Leib, Achselkündern und Schenkelschienen Spuren von Goldniello zeigen. Der Adel der Stellung, die breite und einfache Formengebung und die vollendet feine, dabei aber doch keineswegs kleinliche Detaillirung des vom Helme bedeckten Kopfes geben dieser Statuette in den Augen vieler Kenner den Vorrang vor allen übrigen der Gröu'schen Sammlung. Ähnlich meisterhaft ist Kopf und Büste eines zweiten Kriegers, bei noch kleinerem Maßstabe gleich detaillirt, und eine größere Satyrmaske. Ein Athenakopf mit sonderbaren flügelartigen Ansätzen am Helme, und das Hochrelief eines Satyrs, der mit einer Urne auf der Achsel im Begriffe steht, sich von den Knien zu erheben, — in der Ausführung etwas weniger vollendet, aber im Compositionsnetze auf ein schönes Vorbild weisend, sind die jüngsten Stücke dieser unergleichlichen Reihe; sie gehören etwa schon dem Ausgange des 3. Jahrhunderts an.

Als dieser jüngeren Epoche angehörig haben wir hier schon noch einige Bronzen der Sammlung Carapanos nachzutragen, vor Allem die künstlerisch überhaupt schönste derselben: eine Ränne, die, in heftigem Laufe plötzlich innehaltend, das eine Knie auf einen (fehlenden) Gegenstand (Thier, Opfer ?) setzt, kaum 10 Centimeter hoch, aber von gewaltigem Leben und unwiderstehlicher Bewegung, auch in technischer Durchbildung eine der vollendetsten Bronzen der Ausstellung. Nur die theilweise wirren Gewandmotive lassen auf den späteren Ursprung (etwa 3. Jahrhundert) schließen. Sodann das Relief des Kampfes zwischen Polydeutes und Lynceus vom Bodenstück eines Helms, ebenso schön in der Raumfüllung wie sicher in der Technik, und endlich noch ein zweites Stück gleichen Gebrauchs mit dem Relief einer Stalla, deren Leib in zwei Hunde und zwei mächtige Fischschwänze ausläuft, wobei mehr das Gefühl der Composition als die etwas trockene Ausführung bemerkenswerth erscheint.

Neben diesen massenhaft vorgeführten Schätzen der beiden besprochenen Sammlungen, können die einzelnen Bronzen Anbrer, die in den Schaukästen zwischen anderen Gegenständen halbverdeckt dastehen, kaum zur Geltung kommen. Doch ist in dem Dutilt'schen Schaukasten ein geflügelter nachter, weiblicher Genius, einen kleinen Keil emporhaltend, hübsch im Motiv, aber etwas allgemein in den Formen, — sowie in dem von Parabe eine geflügelte, den Kranz emporhaltend vor-schwebende Nike anzuführen, ein ganz kleines Figürchen (etwa 8 Centimeter hoch) mit reichen Gewandmotiven, von später, aber trefflicher Ausführung. Eine Ueberraschung ist dem Beschauer jedoch aufgepart, wenn er in dem

Renaissancefaçade der Ausstellung zwischen Limousiner-Emails und italienischen Marmorwerken plötzlich auf die Bronzeplastik eines nackten Herms, im Besitze von E. André sitzt und dieselbe sofort als Antike recognoscirt. Der Gott ist mit gestreckten Beinen, denen die Flügel fehlen, den einen Arm auf dem Knie ruhend, auf den anderen leicht gestützt, wunderbar elastisch hingelagert; die Körpermodellirung ist bis in's Detail vollendet, die Formen sind mehr elegant als streng, die Erhaltung ist vorzüglich, die Patina schön und milde. Die Bronze ist in Nordfrankreich gefunden, und so sehr auch der allgemeine Charakter für den griechischen Ursprung derselben spricht, so scheinen doch Einzelheiten (wie das überaus starke Vortreten des Stirnhodens über den Augenhöhlen, die Ausbuchtung der Brustwarzen) auf römische Provenienz zu deuten, was dann auch mit dem Fundorte eher in Einklang stünde. Wie dem auch immer sei, sie bleibt eines der Juwelen der Ausstellung.

E. v. Fabricius.

(Fortsetzung folgt.)

Kunsthistorie.

Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung 1878. Von Friedrich Pecht. Stuttgart, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1878.

In noch höherem Grade als die Wiener Weltausstellung hat die Pariser sehr viel geschäftige Federn in Bewegung gesetzt, welche eine wahre Fluth von Feuilletons in die deutschen Zeitungen ergossen. Die Kunst und die Kunstindustrie kamen in diesen Berichten am schlechtesten weg. So ganz ohne Sachkenntniß lassen sich Kunsturtheile nun einmal nicht in die Welt setzen. Von den Entrepreneurs, die zwanzig Zeitungen zu gleicher Zeit mit ihren Weltausstellungsberichten versorgten, läßt sich am Ende auch eine solche Sachkenntniß nicht verlangen. Mit gleicher Seelenruhe referirten sie über Gemälde wie über die neuesten Erfindungen auf dem Gebiete des Glanzlacks und der Stiefelwache. Aber selbst Journale, die sich den Luxus eines Spezialberichterstatters erlauben durften, waren in der Wahl der geeigneten Kräfte meist sehr unglücklich. So passirte einer großen deutschen Zeitung das Mißgeschick, sich einen Spezialberichterstatler zu erlösen, der z. B. das russische Bauernhaus an der Straße der internationalen Façade mit einem Schweizerhaus verwechselte. Neben einigen Wiener und Berliner Journalen machte, wie immer, eine rühmliche Ausnahme die Augsburger Allgemeine Zeitung, welche Friedrich Pecht mit sachkundigen und lebendig geschriebenen Berichten versorgte. Wie sie in der Zeitung standen, hat er sie zu dem oben verzeichneten Buche vereinigt

und ist durch diese schnelle Manipulation allen Konkurrenten zuborgelommen, die ihre Feuilletons für werth hielten, dem großen Publikum zum zweiten Male aufgetischt zu werden. Auf der anderen Seite entschlag sich Pecht freilich dadurch der Möglichkeit, seine Aufsätze einer nochmaligen Revision zu unterziehen und die in der Hitze der schnellen Berichterstattung verzehrenden Flüchtigkeiten auszumergen. Aber wenn gleich die einzelnen Aufsätze ihre Entstehungsart unter dem Drange des Augenblicks nicht verleugnen können, hat der bewährte Kritiker doch mit sicherem Takte fast immer das Richtige getroffen. Man mag mit ihm in der enthusiastischen Werthschätzung des Maler'schen Niesenbildes nicht einverstanden sein, man wird seine Geringschätzung der englischen Malerei nicht theilen, aber man wird ihm freudig zustimmen, wenn er immer und immer wieder auf den augenfälligen Rückgang der französischen Kunst und Kunstindustrie mit Entschiedenheit hinweist. „Darüber — sagt er einmal — kann bei Vergleichung der deutschen Ausstellung mit der aller anderen Nationen kein Zweifel mehr bestehen, daß nur hier eine, der französischen ebenbürtige und durchaus selbständige Kunstrichtung vorhanden sei, die ebenso frisch und kräftig emporschreibe, als jene ihre Ueberlegenheit, wo sie existirt, nur besserer Schulung und reicheren Mitteln verdankt, daß sie dieselbe trotzdem nur mühsam behauptet und in offenbarem langsamem Rückschreiten begriffen sei.“ Dem warmen Patriotismus, der gegen den falschen Idealismus in der deutschen Politik, vornehmlich gegen unsere falsche Wirtschaftspolitik, welche unsere Kunstindustrie ruiniert, scharf zu Felde zieht, verzeiht man gern manche thatsächlichen Irrthümer, die sich zum Theil durch das späte Erscheinen des offiziellen Kataloges entschuldigen. So hängen z. B. an dem großen Galgen, den Georges Becker auf seinem berichtigten Schauergemälde errichtet hat, nicht die Körper der Maccabäer — wo steht denn geschrieben, daß diese aufgehängt worden sind? — sondern sieben Söhne des Saad, welche die Gibeoniten an's Kreuz geschlagen haben. Auch wird auf dem nicht minder schaurigen Bilde Leinette's nicht ein Gattenmörder von den Cumendinen mit dem Beinamen der Gemordeten aus dem Schlafe geweckt, sondern der Mittermörder Drefes durch die Erinnyen in dem Schatten der Nymphastra. Auch würde die Behandlung der deutschen Kunst nicht gelitten haben, wenn sich Pecht eines ebenso großen Wohlwollens gegen die „Berlinerische Kunst“ besessen hätte, wie gegen die Münchener.

Ob das sind Einzelheiten, die den Werth des Ganzen nicht wesentlich beeinträchtigen. Die Kritik des Buches wird gewiß jedem Besucher der Pariser Weltausstellung die gewonnenen Eindrücke klären und

belehigen und jeden, der von dem großen Schauspiel fern gelieben ist, besser orientiren als alle übrigen bisher über die Ausstellung in deutscher Sprache erschienenen Bücher.

A. R.

Konkurrenzen.

A. R. Die Konkurrenzentscheid für die Kaiser-Wilhelms-Universität in Straßburg. Nachdem die vom Reichsminister für Wissenschaften eingesetzten Preisrichter ihre mühselige Arbeit vollendet und den ersten Preis von 5000 M. dem Architekten Barth in Karlsruhe, die vier zweiten Preise von je 2000 M. den Architekten Egert in Straßburg, Gohfeld und Hinkeldey in Berlin, Wollus und Bluntzsch in Frankfurt a. M. und D. Schamer ebenfalls in der Berliner Akademie zur Ausstellung. Es giebt in Deutschland kaum einen Architekten von Ruf, der sich nicht an der Konkurrenz betheiligt hätte. Wir nennen nur Bohndorf, Hofberg, Ende und Hofmann, Kaiser und v. Stroßeln, Köllmann und werden. Unter solchen Umständen erregte die Entscheidung der Jury in den Berliner Architektkreisen eine große Aufregung, die noch verstärkt wurde, als die Entwürfe Jedermann zugänglich gemacht wurden und man vergeblich nach den Vorzügen suchte, welche das Urtheil der Jury motiviren könnten. Und in der That verrieth nur der mit einem weichen Preise gekrönte Entwurf von Köllus und Bluntzsch einen wirklich künstlerischen Gedanken, während die Projekte der Uebrigen nicht über den für offizielle Gebäude einmal functionirenden Rahmen hinauswichen. Der mit dem ersten Preise gekrönte Entwurf ist im Stile einer schwächlichen, schablonenhaften Renaissance gehalten. Der Grundriß, der allerdings correct ist, aber auch nicht besser als der Sommer'sche ist, soll den Ausblick auf den bemerklichen Seebach gegeben haben, das zu einer schönsten Terrasse im Architekturbereich und zu einer Unterpeltation an den Vorhöfen der Jury, Geheimrath Köllus, Preisentwurf aus Herr Köllus, um eine Motivierung ersucht, erklärte von seinem Standpunkte aus ganz richtig, daß die Konkurrenz nicht zur Bezeichnung für die Turmhallen da sei, sondern nur den Zweck verfolge, der Reichshöhe ein gutes, zur Ausführung brauchbares Projekt zu erschaffen. Ebenfalls liefert auch diese Konkurrenz, an welcher so viele unserer ausgezeichneten Architekten wiederum Mühe und Arbeit ergebend verwendet haben, einen neuen Beitrag zu der jüngst so vielfach ventilirten Frage des Konkurrenzverfahrens.

Personalsnachrichten.

* Professor von Angeli hat Wien für einige Zeit verlassen, in Folge von Aufträgen, die er im Auslande übernommen. Er war deshalb genöthigt, seine Vertretung in der Wiener Akademie einzuweisen zu lassen, behält aber sein Atelier im Akademie-Gebäude nach halbierte vorbehalten, nach seiner bleibenden Rückkehr seine Lehrtätigkeit wieder aufzunehmen.

Sammlungen und Ausstellungen.

J. H. A. Aus der Grossener Gallery in London. Der große Erfolg dieser abendlichen Sammlung steht außer Zusammenhang mit den Vorzügen und Mängeln der ausgestellten Gemälde; sie ist Rade geworden, und — was die Londoner unerschöpflich gemein — auch Sonntags geöffnet. Wenn sie mit einer trefflichen Restauration verbunden, stellt der Bruns von Wales in Wien gepfecht hat, und Köchlich erregt sie ein besonderes Interesse noch dadurch, daß sie einer Klasse von präparirten, im Stil des Mittelalters komponierten, plastischen und sonstige abnormen kleineren Thone und Thier sines, denen die f. Akademie in Eintritt verweigert. Der Gedanke ging von Dr. Gault's Hand, der Eigentümer und Direktor der Galerie aus, der allein die Befähigung hat, Künstler zu Beiträgen aufzu-

fordern. Dergestalt fremdartig ist der Einbruch, den die Sammlung bietet, daß man im ersten Augenblicke wähnt, eine ausländische Galerie vor Augen zu haben. Fast wäre man versucht zu glauben, daß Burne Jones, der hier strahlend wie ein Stern erster Größe erscheint, von einem fernem Weltkörper zur Erde wieder geliegen sei, so ausschließlich nehmen sich seine elf Phantasiekompositionen vor den übrigen Bildern aus, und sicherlich würde ohne ihn die Ausstellung als verfehlt erscheinen. Inwiefern hätte er sich seit langem der Öffentlichkeit entzogen, und sein Atelier war überfüllt von unausgestellten Schöpfungen seiner Fantasie; eins der vorgeführten Gemälde datirt schon von 1873. Wir nennen: „Lo chant d'Amour“, „Pan und Psyche“ und „Luis Veneris“. Unbegabtes Erkennen hat der Künstler erregt durch die Gluth seiner Phantasie und durch die leuchtende Tiefe seiner Farben. Die Idiosyncrasie seiner Kunst liegt in einer gewissen Vermischung des Klassischen mit dem Mittelalterlichen bis zur gänzlichen Ausschließung des Modernen. Man kann behaupten, daß Mr. Stanhope Menschheit und Natur auf gleiche Weise betrachte; offenbar jedoch ist sein Blick mehr dem Klassischen zugewandt. Mr. Watts schwingt sich in Visionen wie „Zeit und Tod“ zu den übersinnlichen Höhen der Phantasie empor. Alle diese verdienstlichen Künstler arretiren mit der Liebe zur Kunst eine hohe Werthigkeit ihrer eigenen Verfall; sie danken Gott, daß sie nicht sind wie andere Kunstgenossen. Nina Tadmara ist ersehener Weise durch sechs Gemälde vertreten. In einem seiner neuen Bilder bietet er den englischen Vorurtheilen Trotz durch die Darstellung einer lebensgroßen ödlich nackten Venus. Er thut wohl daran, gegen die falsche Sittsamkeit zu Felde zu ziehen, die zu lange schon der britischen Kunst zum Schaden gedient. Legros, Heilbuth und Rudolf Lehmann gehören ebenfalls zu den glücklichen Ausgewählten. Es ist einigermaßen sonderbar, daß alle die hier genannten Künstler Künstler entweder ihrer Geburt oder ihrer Sympathien nach sind, aus welchem Umstände die auffällige Abwesenheit national englischer Kunst in der Grossener Galerie sich erklären dürfte.

A. R. Olympia-Ausstellung in Berlin. In der überdachten Ruine des in seinem Weiterbau denkwürdig seit langer Zeit unterbrochenen neuen Tempels sind die Gipsabgüsse der wichtigsten Funde aus dem Jahr der Ausgrabungsperioden von 1875—1878 in einer Gesamtanstellung dermöglicht worden. Das Hauptinteresse derselben bilden natürlich die beiden Giebelgruppen und der herrliche Hermes des Praxiteles. Sowohl der letztere als auch die früheren Olympiasunde haben in der „Zeitschrift“ und in der „Kunstchronik“ bereits eine ausführliche Behandlung erfahren. Es ist hier zum ersten Male der Versuch gemacht worden, die Giebelgruppen nach den vorhandenen Resten in den Giebelsteinen an ihren präsumirten Stellen unterzubringen. Obwohl noch immer einige Schwierigkeiten der Fügung harren, läßt sich doch im Ganzen ein sicheres Bild von der Komposition der beiden Gruppen gewinnen. Das Urtheil über den Werth der Skulpturen wird natürlich nicht weiter modificirt. Die Thatfache, daß es in der klassischen Zeit des alten Griechenland keine ausnehmende Kunst gab außer der attischen, wird durch die Olympiasunde auch neu erhärtet, am meisten durch den unvergleichlichen Hermes des Praxiteles, der in seiner Zusammenstellung mit den Giebelfiguren gleich die schärfste Kritik derselben bildet. Er allein rechtfertigt bis jetzt die schwerlich-falsche Bemerkung, die Dr. West kürzlich machte, wie die Griechen doch zu beneiden waren, denen die deutsche Reichsregierung für Millionen ein Museum gestiftet!

Vermischte Nachrichten.

* Das Maria-Theresa-Denkmal für Wien schreibt im Atelier Prof. G. Humboldt's rühmlich auswärts. Die im Jahre etwa 20 Fuß hohe Figur der Kaiserin, welche den in drei Stufen sich erhebenden Sockelbau krönen wird, ist im Modell nahezu vollendet; ebenso drei der allegorischen Gestalten, welche oben an den Ecken des Sockels zu sitzen kommen. Von den vier Reiterstatuen, welche auf den Vorstufen des Sockels sitzen, ist London im großen, Zoum im kleinen Modell fertig. Jede dieser Reiterstatuen

nicht etwa 15 Fuß. Auch die Statue des Fürsten Kaunitz, welche den mittleren Theil der Basis an der Frontseite schmückt, wird, gleich im Modell bereits vollendet da. An der Statue des Fürsten Wenzel Liechtenstein, des Regenerators der österreichischen Armirte unter Maria Theresia, wird gearbeitet. Die Kutsche zu diesen kleineren (übrigens immer noch 10 Fuß hohen) Figuren werden, wie üblich, in Thon ausgeführt, die der Attentaturen und der Hauptfigur dagegen gleich in Gyps aufgeführt. Baron Hefenauer entwickelt soeben die größeren Plänezeichnungen für den architektonischen Theil des Denkmals.

B. In der Stiftskirche zu Stuttgart ist nunmehr das eine der beiden Chorfenster, welche noch des malerischen Schmucks entbehren, mit einem von J. Scherer in München ausgeführten Glasgemälde versehen. Die Komposition desselben rühmt von dem Direktor der Stuttgarter Kunstschule, Bernhard von Kehler her, dessen großer sorgfältig ausgeführter Karton zu dem Vollendetsten gehört, was er je geschaffen. Die bereits vollendeten Fenster sind bekanntlich ebenfalls nach Kehler's Entwürfen von Scherer geschnitten worden. Sie zeigen über der Erzel David mit musizierenden Engeln und im Chor die Geburt Christi, die Kreuzigung und die Ertragung, die Auferstehung und die Auszehrung des h. Geistes, die Pfingstpredigt und die Bekehrung Pauli, denen sich auf dem fünften Fenster eine erziehende Darstellung des jüngsten Gerichts anreihet. Im oberen Theil derselben thronet Christus als Weltentrichter auf einer Wolke, von Johannes dem Täufer und den Aposteln umgeben. Ueber ihm erscheinen drei Engel, von hoher Schönheit, mit den Wapenwerkzeugen, während unter ihm zwei Engel in die Felsen des Gerichts stoßen. Etwas tiefer sitzt die erhabene Gestalt eines Engels mit dem ausgefalteten Buch des Lebens. Und nun beginnen die Scenen der Auferstehung. Die edle gestaltete Figur des Erzengels Michael scheidet die niederstürzenden Verdamnten von den aufwärtsgehenden Begünstigten. Beide Wrappen sind fein und geistvoll charakterisiert. Unter den Unseligen leben wir die Vertreter der hauptsächlichsten Laster: Stolz, Leppigkeit, Neid, Ewig und Trägheit, und bei den Seligen ist die Sanftmuth als Luella vieler anderen Tugenden in den Vordergrund gerückt. Eine Gestalt, die sich mächtig unter der schmerzlichen Wäde des Kreuzes hervorvordrückt, und andere Auferstehende bilden den Abchluß des Bildes, in dessen Predella dann noch das Gleichniß von den klugen und thörichten Jungfrauen zur Darstellung gelangt. Je sinnreicher es war, eine so gewaltige und umfangreiche Schilderung in die unglückliche lange und schmale Form eines Kirchenfensters zu zwängen, je höher erscheint auch das Verdienst Kehler's. Möchte das Werk, das von einem ungenannten Kunstfreunde geschenkt worden, doch dazu Veranlassung geben, den großen Künstler nun auch noch zu beauftragen, das letzte Chorfenster ebenfalls zu schmücken! Als Gegenstand hierfür war vor ochenheren das neue Jerusalem und die Anbetung des triumphirenden Lammes in Aussicht genommen, die als verhörendes Ende den ganzen Cyclicus zum Abchluß bringen würde.

Kirchliche Restaurationen in Wien. Die k. k. Hof-Feig berichtet: Bei der durch die Zeitverhältnisse bedingten geringen Beschäftigung für Rechnung der Prinzen ist es für die Bauhandwerker recht fühlbar, daß auch öffentliche Neubauten nur in oerhältnißmäßig hoher in Anspruch genommen werden. Um so erquicklicher ist es, daß die Befehlshaber, unsere in architektonischer Beziehung hervorzuhebenden Kirchen sorgfältig wieder herzustellen und auszufüllen, mit Eifer versetzt werden, wodurch wenigstens ein Theil der Bauhandwerker Arbeit und Unterhalt findet. Es verdient alle Anerkennung, daß die betreffenden Vorstände keine Mühe und keine Opfer scheuen, die alten Bauwerke so herzustellen zu lassen, wie sie ursprünglich gemeinlich sind oder geplant waren. Freilich müssen dazu häufig nicht nur Zuschüsse eintreten der Stadt, sondern auch im Wege einer Kirchensteuer die Beiträge der Bürgergenossen in Anspruch genommen werden. In der Kirche St. Marita, deren äußere Restauration unter Leitung des Herrn Baumeisters Roggelschmidt glücklich zu Ende geführt worden ist, sind die Arbeiten zur inneren Ausbesserung bis auf die beiden Seitenchiffe vollendet. Es wird dann noch die Beschaffung eines neuen Hauptaltars, einer Erzel und der gemalten Fenster im Lang-

schoß und den Seitenchiffen zur gänzlichen Fertigstellung erübrigen, wozu indessen die nicht unerheblichen Mittel noch zu beschaffen sind. — Das große Kalkofit-Reisalon vor dem Chor der Kirche St. Maria im Capitol geht seiner Vollendung entgegen, so daß zur gänzlichen Fertigstellung des Fußbodens — ein solcher ist in solcher Ausdehnung in keiner anderen der hiesigen Kirchen zu finden — nur noch die Ausführung der Platte im Chor erübrigt. Die Beschaffung eines filigränen Hauptaltars dürfte die ganze Arbeit zum Abchluß bringen. — Die Kirche St. Severin bedarf einer durchgreifenden gänzlichen Herstellung. Schon seit Jahren hat sich das Bedürfnis dazu fühlbar gemacht; allein die Höhe der Kosten und der Mangel der erforderlichen Fonds haben davon abgehalten. Nunmehr ist, wie wir vernehmen, von dem Herrn Architekten Franz Schmitz ein vollständiges Restaurationsprojekt ausgearbeitet worden, welches sich der Anerkennung von Fachmännern erfreut. Es ist hauptsächlich, die Arbeiten bald beginnen zu lassen; zu diesem Zweck sind die beiden Chortürme bereits eingerüstet. Wie die restaurierte Kirche St. Lambert am nördlichen Ende des Panorama der Stadt auf der Westseite würdig abschließen. In der Kirche St. Mauritius, welche seit ihrer Erbauung des inneren Schmucks entbehrt, sind die Malereien bis auf die Seitenchiffe vollendet. Dieser in einfarbig und gefälliger Weise gehaltene Schmuck wirkt in Verbindung mit den künstlerisch ausgeführten farbigen Fenstern in dem hohen Raume recht wohlthuend. — Die Restaurationsarbeiten an der Kirche St. Aposteln machen, namentlich wenn man die Schwierigkeiten der Ausföhrung beröcksichtigt, erfreuliche Fortschritte; die Chiffete mit dem Thürchen wird in wenigen Wochen vollendet sein. Hoffentlich werden die im nächsten Jahre wieder aufzunehmenden Arbeiten nicht durch Schwierigkeiten in der Beschaffung der allerdings sehr bedeutenden Geldbeträge unterbrochen werden. — Die Erneuerung des herrlichen Kuppelbaldach der Kirche St. Gertraud wird ruhig betrieben, so daß, wenn die Witterung noch eine Zeit lang günstig bleibt, das Baumerk gegen die Einflüsse des Winters gesichert sein wird. — Wir hätten noch eines Kirchleins zu bedenken, welches zwar weder in architektonischer noch in künstlerischer Beziehung von Bedeutung ist, das aber in keinem jeztigen verhältnißmäßigen Zustande fernersorgen der Stadt zur Erde gerichtet — wir meinen die Klerikalen-Kapelle am Engelstein. Nach Niederlegung des alten Conventgebäudes gleich dieselbe mehr einer Ruine als einem Gotteshaus. Auf die zahllosen Fremden, welche auf dem vorbeifahrenden Eisenbahn in unsere Stadt hineinstürzen, muß die Kapelle in ihrem jeztigen Zustande einen traurigen Eindruck machen.

M. Die Verhandlungen der archäologischen Section der diesjährigen Philologen-Versammlung in Jena boten einige auch für die Leser dieses Blattes interessante Momente dar. Die Section hielt drei Sitzungen, von denen die erste der Konstitution gewidmet war; zum Präsidium wurde Herr Professor Dr. Gachet aus Jena gewählt. — In der zweiten Versammlung legte derselbe zunächst eine durch die in der vorerwähnten Beziehung des Todtes einer Person aus dem bekannten Brunnensystem des Herrn Pflümen in Athen vor und besprach dieselbe. Sodann machte Herr Prof. Burian außerordentlich interessante Mittheilungen über die Ruine in Dobona. Es ist das Serbische des Herrn Carajano, daß die Stelle dieses uralten Orakels nunmehr, nachdem Heinrich Barth und Klaproth schon das Nähere vermuthet hatten, eingehend untersucht ist. Sie liegt am östlichen Fuße des bis zu einer Höhe von 2000' Meter über die Meeresshöhe sich erhebenden Cluffis-Gebirges. Es finden sich dort die Spuren einer Kryptos, eines noch gut erhaltenen Theaters und ein großer vierthaler Bezirk, die Stätte des Heiligthums. Innerhalb derselben ist zunächst der eigentliche Tempel zu bemerken, der in drei Theile pronao, cella und opisthodomos zerfällt und in drei Schiffe getheilt ist, durch Säulenreihen, von denen sich nicht mehr bestimmen läßt, welcher Ordnung sie angehören. Außen war der Tempel nicht mit Säulen geschmückt. Außerdem sind zu erkennen die Reste von einem Gymnasium, einem Brunnensystem und zwei Korridoren, welche wahrscheinlich zur Aufbeziehung derjenigen Beihgeschenke dienen, die dem Wetter nicht aus-

geleitet werden dürfen. Doch andere im Freien aufgestellt waren, beweisen zahlreiche Befunde. Die Fundgegenstände sind, abgesehen von einer kleinen Marmorstatue, Bronzeperle und Bronze- und Bleischnitten. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß von den dort einst vorhandenen Kunstwerken manche schon früher in den Handel gekommen sind, aber unter Berücksichtigung des wahren Hundortes. — Die Inschriften zerfallen in drei Klassen: Bleischnitten, welche Anfragen an das Cratel enthalten, Bronzeschnitten, theils eingegraben, theils punziert, welche Freiwilligungsurkunden sind, und Inschriften, welche zu Weidgeschäften gehörten. Die ersten sind die interessantesten, weil sie uns über das Crateleres Kunstgeschick geben. Wir ersehen daraus, daß jeder Ratholone eigenhändig seine Frage auf eine gerade stehende Bleiplatte schrieb. Dies beweist der Umstand, daß manche Blatte noch nach Art der Palmblätter mehrfach übereinander beschriebenen ist und daß die Inschriften in den verschiedenen Districten verfaßt sind. Die Formen sind ziemlich feststehend. Der Inhalt der Anfragen hat unsere Erwartungen enttäuscht. Die Inschriften kommen aus Athen, wo das Cratel seinen großen politischen Einfluß mehr hatte. Eine Freiwilligungsurkunde weist auf den Anonon des dritten Jahrhunderts v. Chr. hin. Zwei fragen Griechen nach, ob man heute an Aartenalagerungen stellt; oder verlorene Sachen, Handelsgefäße, Rodeln, Handen, Wasserfaß und Schiffe. Die Freiwilligungsurkunden geben uns einigen Aufschluß über die Berufsungsverhältnisse der Arbeiter. — In der dritten Sitzung sprach zuerst Hr. Dr. Herrlich aus Berlin über die Saalburg bei Wiesbaden, deren Geschichte er von ihrer Gründung, wahrscheinlich 10 vor Chr. bis in den Anfang des dritten Jahrhunderts nach Chr. verfolgte, wo sie von den Römern ausgegeben wurde. Darauf zeigte und besprach Herr Prof. Goedecken eine Urkunde aus Athen, jetzt im Besitze des archäologischen Museums in Jena und letzte theilweise eine Anzahl noch unedirtter Zeichnungen und Stucco-reliefs aus Pompeji vor.

B. Professor Jakob Grünwald in Stuttgart hat im Auftrage eines Münchener Kunstvereins für dessen neues Wohnhaus ein großes Bild vollendet, welches einen im Renaissancestil gehaltenen Speiseaal schmücken soll. Dasselbe zeigt eine hierfür überaus passende, innere, erdachte Komposition, die sich durch rhythmischen Aufbau und Schönheit der Linien auszeichnet. Im Mittelgrunde sitzt der stattliche Bauer mit seiner Gemahlin und zwei ruhenden Kindern. Den Winkel in der Ecke bildet er sitzend auf dem Stuhl seines neuen Hauses, dessen Möbel neben ihm steht, während man im Hintergrunde schon Arbeiter fleißig mit der Ausführung des Baues beschäftigt sieht. Von rechts und links schweben die vier Jahreszeiten heran, gefolgt von Kindern, welche die schönsten Gaben der verschiedenen Erdtheile der glücklichen Familie darbieten. Jede dieser Gestalten ist trefflich charakterisirt und von lebendigem individualen Ausdruck. Der Frühling, eine holde, blondgelockte Jungfrau, trägt blühende Blumen in den feinen weißen Händen; neben ihr steht der Sommer einher, eine dunkelblonde Schöne, mit verführerischen Reizen ausgestattet. Sie schwingt in der rechten Hand die Sense und hält in der linken reife Garben. Auf der anderen Seite kreuzt der Herbst, ebenfalls eine üppige Frauengestalt, den rebenumkränzten Vofel, und daneben erscheint der grauhaarige Winter mit den Tropfen der Jagd. Die folgenden Reiter der Demos der beiden Hemisphären mit ihren reichen Spenden sind nicht minder anziehend und verständnißvoll individualisirt. Zeichnung und Auffassung zeigen durchweg von einem edlen Schönheitsfinn und unterscheiden sich aufs rühmlichste von der äußerlich bestechenden und innerlich hohlen Tafelkunstweise in so vielen modernen Bildern. Das Relief ist leuchtend und gestaltig; es beweist ein sorgfältiges Studium der großen Vorbilder alter Zeit. Das Bild — nur vor der Abendung noch Münden mehrere Tage im Atelier des Künstlers ausgeführt und erregte allgemeine Bewunderung.

Inserate.

Werke mit Illustrationen von Ludwig Richter

aus dem Verlag von Georg Wiegand in Leipzig.

- Deutsches Volksdenkmal.** Mit Holzschn. nach Zeichn. v. E. Richter, Richter, Ger u. K. 6. Aufl. In Brochtdband 10 M.
- Wachstein, Königdenkmal.** Faksimileausg. mit 90 Holzschnitten nach Originalzeichnungen von E. Richter. — 31. Aufl. — Cart. 1 M. 20 Pf.
- Tafelbe.** 4. Aufl. Faksimileausg. mit 187 Holzschnitten. Eleg. geb. 8 M.
- Der Familienschatz.** 50 Holzschnitte u. Zeichn. v. E. Richter. (Kleines Richter-Album.) In Originalcarton 2 M. 50 Pf.
- Goethe, Hermann und Dorothea.** Mit 12 Holzschnitten nach Zeichnungen von E. Richter. Elegant gebunden 5 M. 50 Pf.
- Grotz, Claus, Hart de Geru (Blattdeutsch, mit Uebers. in's Hochdeutsche.)** Kinderreime mit 52 Holzschnitten nach Zeichnungen von E. Richter. Eleg. cart. 8 M.
- Orbel, Nlemannsche Geschichte im Originaltext.** Mit Bildern nach Zeichnungen von E. Richter. Eleg. geb. n. Goldschnitt 4 M.
- Tafelbe in's Hochdeutsche** überf. von K. Krimm. 6. Aufl. Eleg. geb. 4 M.
- Richter-Album.** Eine Auswahl von Holzschnitten nach Zeichnungen von E. Richter. 6. Ausgabe in 2 Bänden. In kleinen geb. 20 M. In roth Porzellan mit Goldschnitt 27 M.
- Richter-Bilder.** 12 große Holzschnitte nach älteren Zeichnungen von E. Richter. Herausg. von Georg Darr. Eleg. cartonnirt 6 M.
- Richter, Ludwig, Beschäftigung des Lebens.** 4. Aufl. Ein Familienbücherbuch. Geb. 9 M.
- Richter, Ludwig, Goethe-Album (Illustrationen zu Goethe's Werken).** 40 Blatt, geb. 8 M.
- Richter, L., Illustrationen zu Goethe's Hermann und Dorothea.** Cartonnirt mit Goldschn. 2 M.
- Zugbuch.** Ein Neben- und Gedendbüchlein für alle Tage des Jahres mit Sinnprüfungen und Bismetten von E. Richter. 4. Aufl. Eleg. geb. 4 M.

Verlag von Paul Bette in Berlin.

Jean Baptiste Grouze: Kinderkopf.

Nach dem Gemälde im Berliner Museum gezeichnet von M. Roemer, Lichtdruck Koemmler & Jonas.

Grossfolle 3 Mk., Cabinetformat 2 Mk.

Dieser lieblichste Bildkopf aus der Berliner Gallerie, dessen stets bei einer Aufführung der Werke J. B. Grouze's mit besonderer Vorliebe gedacht wird (vergl. Kugler, Lübke, Meyer u. A.) gelangt hier nach einer auf's Gewissenhafteste durchgeführten Zeichnung M. Roemer's zur Veröffentlichung: ich halte mich versichert, dass dieser Lichtdruck bei dem so billig gestellten Preise in Grösse I. als Wandzierde, in Grösse II. für'n Album geru gewählt werden wird.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

SCHLOSS STERN bei Prag.

Nach Originalaufnahmen herangezogen von Ph. Baum.

Autographirt von demselben und M. Haas.

40 Tafeln. gr. Fol. cart 18 Mk.

(Separatdruck aus „Italienische Romanisano“ auf grösserem Format.)

STATUE DIE GASTFREUNDSCHAFT von Professor Bläser.

Original in der National-Gallerie in Berlin.

In drei Grössen:

Originalgrösse 154 cm. hoch.

Preis von Elfenbeinmasse	209	Mark
Preis von Gips	115	Mark
Preis von Gips mit Wachsfarbe- Anstrich für's Zimmer oder für's Freie	130	Mark
Kiste und Emballage	18	Mark

Copie 75 cm. hoch.

Preis von Elfenbeinmasse	48	Mark
Preis von Gips	30	Mark
Kiste und Emballage	4	Mark

Copie 46 cm. hoch.

Preis von Elfenbeinmasse	18	Mark
Preis von Gips	12	Mark
Kiste und Emballage	1.50	Mark

Consolen (an der Wand zu befestigen) } sind zu
Säulen (auf den Fussboden zu stellen) } allen drei
Sockel (auf Möbel zu stellen) } Grössen
vorräthig.



Gebrüder Micheli.

BERLIN, Unter den Linden No. 12.

Follst. illustr. neuestes Preisverzeichniss (1879) der Glasererei gratis.

Verlag von S. Hirzel in Leipzig.

Tizian's Leben und Werke

von

J. A. Crowe und G. E. Cavalcasselle.

Deutsche Ausgabe

von

Max Jordan.

Mit dem Bildeiss Tizian's und 9 Tafeln in Lichtdruck.

Zwei Bände, gr. 8.

Preis geh. M. 20. — Eleg. geb. M. 23.

Geschichte

der

ITALIENISCHEN MALEREI

von J. A. Crowe und G. E. Cavalcasselle.

Deutsche Original-Ausgabe

besorgt von

Max Jordan.

Vollständig in sechs Bänden.

Mit 58 Holzschnitt-Tafeln.

gr. 8. Preisgeh. 80 M.; eleg. geb. 90 M.

Geschichte

der

Alt-niederländischen Malerei

von J. A. Crowe und G. E. Cavalcasselle.

Deutsche Original-Ausgabe

bearbeitet von

Anton Springer.

Mit 7 photolithogr. Tafeln.

gr. 8. Preis: 15 M., eleg. geb. 17 M.

In Ernst Arnold's Kunstverlag
(Carl Gräf), Dresden, erschien:

Neustich

der

Raffael-Steinla: Madonna di S. Sisto

von

Eduard Büchel.

Grösse des Stiches ohne Plattenrand
68 auf 50 Centim.;

Abdruck mit Schrift auf weissem

Papier M. 45 —;

Abdruck mit Schrift auf chinesis.

Papier M. 60 —.

Alle Kunsthandlungen des In- u. Aus-
landes nehmen Bestellungen darauf
entgegen. —

In der „Kunstchronik No. 36 vom
20. Juni 1878“ heisst es:

Steinla's Stich der Sixtinischen
Madonna erfreut sich seit langer Zeit
eines weit verbreiteten und wohl be-
gründeten Rufes. Allmählich stellte
sich eine umfassende Durcharbeitung
der Platte als notwendig heraus, und
so entschloss sich der jetzige Besitzer
derselben, Kunsthändler C. Gräf (Ernst
Arnold's Kunstverlag) in Dresden, ihre
gründliche Erneuerung und Wieder-
herstellung vornehmen zu lassen. Er
legte dieselbe in die bewährte Hand
Eduard Büchel's, eines der besten
Schüler Steinla's, der das überaus
schwierige Werk nach siebenjähriger
angestrengter Arbeit nunmehr glück-
lich zu Ende geführt hat.

Mit rühmenswerther Hingabe
überraschendem Erfolge ist es dem
Künstler nicht nur gelungen,
den ursprünglichen Charakter des
Stiches festzuhalten, sondern er
hat die harmonische Gesamt-
wirkung, die Klarheit und Schön-
heit desselben noch wesentlich ge-
steigert und sich dadurch die ver-
diente Anerkennung aller Kenner
und Kunstfreunde erworben.

Diesem Urtheil stehen noch viele
andere massgebende Kritiken zur Seite
und alle gipfeln in dem Ausspruch:

„Der Künstler hat seine Auf-
gabe glänzend gelöst.“

⚡ Feinverdruck! ⚡

Vorfagen für

Solzmalerei.

Heft 1 — 5 von G. Böttcher.

Preis per Heft 6 Mark.

In geschmackvollem Geschmack, feine Malerei
lang zur Geländekarte von Dr. J. Seibert.

Preis 1 Mark. Jedes Heft in steigen zu haben.

Stein & Söhne.

Rundweg in Leipzig.

ten. Endlich noch zwei Stücke, doppelt bemerkenswerth wegen der Seltenheit der Fundorte und der Vollständigkeit der Motive und der Ausführung: eine ganz nackte Tänzerin, die durch einen Reif volltichtig, durch den sie das eine Bein eben hindurchstreckt (aus Athen), eines der vollendetsten Figürchen dieser außerordentlichen Sammlung, und die Grotteske eines Faustkämpfers (aus Hermione in Argolis), der mit vorgestreckten Füßen auf seinen Gegner losfährt.

Der Zahl nach die zweite, dem künstlerischen Werthe der ausgestellten Figuren nach fast ebenbürtig ist die Sammlung von Jules Gréau, den wir schon als Besitzer der schönsten Bronzen kennen gelernt haben. Besonders bemerkenswerth sind darin: ein halbetrunkener Silen, neben einem geleerten Weinschlauch sitzend; eine stehende, völlig verschleierte Frau, die starke Farbenspuren zeigt, vergoldetes Obergewand, weißes Untergewand, beide mit blauen Verzierungen; eine Kora (Athen), dem älteren strengeren Stil angehörig, im vorrücken Poptos; eine sitzende, üppige Frauengestalt, mit Amor spielend, sehr detaillirt in Gewand- und Haarbehandlung, auch die Formen des Nackten mehr vollendet als sonst gewöhnlich; endlich eine verschleierte Tänzerin mit led vorgestrecktem Fuß und schnippischer Miene.

Die Sammlung Bellon (aus Neuen) enthält eine Knöchelspielerin mit entblößtem Oberkörper, in Folge Verbrennung auf dem Scheiterhaufen geschwärtzt, aber an Ringen im Haar und am Finger noch Spuren von Verzierung tragend, eine Figur von außerordentlich schön bewegtem Motive; ferner eine vollständig bemalte Spaziergängerin mit auffallend ausgearbeitetem Gesichtsausdruck; eine liegende halbnaakte Frauengestalt mit Muschelhorn in der einen Hand, den andern Arm hoch erheben (Aphrodite?); endlich die Maske eines Greises von ergreifender Wahrheit der Darstellung.

Höchst gewiß, wie alles was E. Piot anstellte, ist auch seine kleine Sammlung von Tanagrafiguren; darunter eine graziose stehende Frauengestalt, die die ursprüngliche Glasur noch fast unversehrt bewahrt hat; eine in bestigem Vorkreiten begriffene Frau (Korinth) in braunem Obergewand mit roth verzierten, und einer der ersten nach Frankreich gebrachten tanagraischen Figuren: eine ganz in das Himaton gehüllte Gestalt, den Arm in die Hüfte gestemmt, mit hochgepumptem Haar, geschwärtzt durch das Feuer des Scheiterhaufens.

An Auswahl steht der Viol'schen Sammlung die von D. Kapet nicht nach. Ihre Hauptzierde ist eine Bacchantin von charakteristischem Ausdruck in Bewegung und Gesichtszügen, außerdem von fast vollständig erhaltener Bemalung. Noch werthvoller, überhaupt eine der schönsten Tanagrafiguren der ganzen Ausstellung ist eine fast ganz nackte Knöchelspielerin,

bei der die Behandlung der Motive und die Bildung der Formen den Stoff, aus dem sie geschaffen, völlig vergessen und sie uns als ein Werk der hohen Marmorstatuatur erscheinen lassen. Zwei interessante frühe Koragehalten, die eine davon bloß Büste, (aus Athen und Thiohe), ein schwebender Eros (Thiohe) und eine ganz verschleierte, leichtbewegte Tänzerin (Thespieae) seien nur flüchtig erwähnt, ebenso ein etwas größerer Männerkopf (etwa 5 Centimeter hoch) mit üppigen Locken und schmerzvoll emporgezogenen Brauen, sowie eine Sokratesmaske von meistherafter in wenigen Zügen treffender Charakterisirung.

M. de Cammeville stellte unter vielen anderen eine lässliche alte Amme aus, in einem Stuhl sitzend, den Säugling im Arme, eine der besten Grottesken sämtlicher Tanagrafiguren, sodann eine Gruppe: ein Satyr mit Thyrsos und eine Nymph mit Füllhorn dahinsahend, vollendet besonders im Gesichtsausdruck des Satyrs, den wildflatternden Gewändern nach schon spät. Bemerkenswerth ist sodann ein etwa 5 Centimeter im Durchmesser haltendes Nebailen, zwei sich küssende Köpfe (bis an die Schultern) darstellend, der eine fast ganz im Profil, der andere herangezogen, — ein wunderliebliches Motiv.

Wir müssen die von Gaston le Breton, G. Trepsuz und Hartmann ausgestellten Figuren übergehen, um nur noch von den zahlreichen Stücken der Paravey'schen Sammlung einige anzuführen: eine auf einem Stuhl sitzende, ihr Haar mit beiden erhabenen Händen knüpfende vorgebeugte Mädchengestalt, mit einfachem Poptos bekleidet, von großer Natürlichkeit des Poptos; sodann eine an einen Felsen mehr hingelehnte als sitzende Mädchengestalt, eine Schale in der Rechten über dem nackten Schooß haltend, von herrlichem Fluß der Linien und natürlicher Behandlung der Formen; die reichgeordnete Frisur zeigt rothe Farbe und einen goldenen Reif; endlich eine Gruppe von Amor und Psyche, sie in seinen Schooß gelehnt dastehend, von leuchtender Naivetät.

Von den Tanagrafiguren in Art der Produktion und Verwendung verwandten, jedoch dem Alter, dem Stile und selbst dem Materiale nach verschiedenen kleinasiatischen Terracotten, deren hauptsächlichste Fundorte Smyrna, Milet, Ephesos, Laros sind, findet sich auch eine reiche, obwohl nicht so vollständige Sammlung ausgeführt, wie von den ersten. Auch hier ragt die Lecuyer'sche Sammlung durch eine Reihe von mehr als hundert Köpfchen hervor, (Anfangs sammelte man nämlich an Ort und Stelle bloß die Köpfchen der Figuren) Götter, Menschen, Grottesken, Masken darstellend, aus denen der Charakter dieser Kleinplastik so recht herausleuchtet. Mit der scharfen Detaillirung der Formen und des Ausdruckes ist aus

ihnen allen die köstlich-naive Unmittelbarkeit mehr oder weniger verschwunden, welche die tanagräischen Köpfschen so sehr auszeichnet. Außerdem besitzt die Sammlung Vecuyer nur ein ganz erhaltenes Exemplar: die Hautreliefgruppe von Herakles und Omphale, in inniger Umarmung nebeneinandersitzend, vergoldet, wie denn fast alle kleinasiatischen Terracotten Spuren einflüßiger Vergoldung zeigen. Dagegen bietet die J. Oréau'sche Ausstellung gerade in diesem Genre einen unergläublichen Reichthum dar: 230 ganze Figuren und Köpfschen, außerdem noch eine Anzahl von Formen für die Herstellung der ersteren. Unter den ganzen Figuren ragt zunächst eine Folge von Erosgruppen hervor, in welchen der Gott mit Thieren in Verbindung gebracht ist, z. B. Amor einen stehenden Hund beim Schwanz fassend, Amor mit dem Pflug, dem Perlekuß, Amor mit einem Tiger, den ein Hund, auf seinem Rücken stehend, in den Nacken beißt, auch ein Amor neben einer Venusstatuette stehend, dem ein nacktes Mädchen die Sandalen löst, — alles Motive von reizender Erfindung. Auch zwei Einzelgestalten von Amoren, an Eippen geklebt, von Praxitelischer Weichheit der Formen. Sodann eine Reihe von Venusgestalten, zumeist mit dem Delphin gebildet, ihr Haar erdnend oder lösend, eine, die schönste von allen, einen Dorn oder ein Sanddorn von der Ferse des erhobenen Fußes streifend; ein Perseus in voller Rüstung mit Ergoneuschild, aufwärts blickend, sehr lebendig; zwei Frauen einander im Schooße sitzend; (Bemalung fast ganz erhalten) außerordentlich zart im Motiv, flüchtig in den Linien; zwei charakteristisch gefaßte Pendants eines Bettlers und einer Bettlerin (Tarfos); ein grobster Schauspieler (Cypern); die Seele eines Kindes als geflügelter Genius der Erde entschwebend (Tarfos) von sehr feinen Formen. Noch vollendet im Ausdruck sind die zumeist etwas größeren Köpfschen, darunter mehrere vortreffliche Heraklesköpfe, und eine Folge von etwa 50 Erotesköpfschen des mannigfach köstlichsten Ausdrucks. Hierher gehört auch die originale Form zu einer Polichinellenaoste (deren Abdruck beiliegt) sowie andere Formen für ganze Gestalten und Torfen (aus Cypern und Tarfos), woraus zu entnehmen, daß die Köpfschen besonders hergestellt und aufgesetzt wurden.

Bei den übrigen Sammlern kommen kleinasiatische Terracotten nur in einzelnen Exemplaren vor, so bei Pellon eine höchst elegante, jungfräulich schlank gebildete Aphrodite Anadyomene, ihr Haar ordnend und in einen Spiegel blickend; bei Hirsch ein ganz ähnliches Motiv, nur in's Bewußtere und in weiblich vollere Formen übersetzt; ebendort ein bacchischer Genius eine Traube emporhaltend, von leichtbewegter, etwas leidet bewußter Haltung aber tadelloser Modellirung.

Nur D. Kayet ist wieder in der glücklichen Lage, deren eine Anzahl ausstellen zu können; vor allem vier Grotesken: einen Verkäufer, einen Tischenspieler, einen Marktschreier und einen Ballspieler, alle vier Beispiele vollendetster Häßlichkeit. Der Gegensatz zwischen den zum Aeußersten zusammengedrumpften Leibern, den ausgebürrten Miedmaßen, und zwischen der Krastanstrengung, die sie doch machen müssen, um sich durch's Leben zu schreien, zu spielen &c. wirkt höchst komisch; dabei ist die Meisterhaft, mit der in diesen karrikirten Leibern die Anatomie des menschlichen Körpers gegeben ist, höchst bewundernswürdig. Doch ist auch bei diesen, wie überhaupt bei den kleinasiatischen Grotesken, der Unterschied von ähnlichen tanagräischen sofort bemerkbar: die überschare Betonung der Motive, die an der Grenze, manchmal auch schon jenseits des künstlerischen Maßes sich bewegt. Sehr hübsch ist auch die kleine Gruppe eines nackten Kindes, das eine Henne umfaßt und vor Liebe so fest an sich drückt, daß es gar nicht merkt, wie jene dabei erstirbt.

Eine ähnliche Ueberraschung, wie mit dem Andre'schen Hermes, ist uns auch hier bereitet, wenn wir in den Sälen der ägyptischen Ausstellung der ethnographischen Abtheilung des Trocadero eine der schönsten kleinasiatischen Terracotten finden, die aus einem Grabe zu Rosette stammt und, dem Materiale nach zu urtheilen, cyprischen Ursprungs ist. Es ist ein nackter, mit dem Oberkörper aus einem Schlauche, mit dem Unterkörper auf der Erde daneben hingelagerter Satyr, der von dem Gotte der Winde für einen Reuent zum Hüter des Elementes eingesetzt ward, das in jenem verschlossen ist. Allein seine Kraft reicht lange nicht aus, es zu fesseln. Vergebens müht er sich mit beiden Armen, deren Rudeln von der Anstrengung geschwellt sind, die Windung des Schlauches zu schließen. Die Winde sind stärker als er, und so bleibt ihm nichts anderes übrig, als halb ängstlich, halb befriedigt von der Götterrolle, die er schlecht genug spielt, dem widerpenigen Elemente, das dem Schlauche entströmt, in die Lüste nachzugeben. Dabei ist ihm die Hautberührung schon in weitem Bogen von Schulter und Rücken weggeweht. Keine Beschreibung kann von dem Leben und der vollendeten Ausföhrung dieses kleinen Kunstwertes auch nur die entfernteste Vorstellung geben, nicht weniger von der künstlerischen Weisheit, mit der hier alles Wesentliche in kleinstem Rahmen zusammengebrängt und motivirt erscheint.

Zum Schluß sei mit Uebergang einer Anzahl unbedeutender Köpfschen der Dorigny'schen Sammlung noch eine Reihe von Bistzen angeführt (kleinasiatischer und cyprischer Fundorte), die E. Piot ausstellte, und die alle, selbst in so gewählter Umgebung, auffallend seltene Vollendung der Detailirung zeigen. Die vor-

züglichste ist ein ganz kleiner (etwa 3 Centimeter hoher) Herakleskopf, von energischster Modellirung, nächst ihm ein prächtiger Hermeskopf, der größte der Reihe (etwa 8 Centimeter) und der formvollendteste detaillirteste, als wäre er in Marmor gegossen; dann ein Pendant eines Athena- und eines Athleten-Kopfes, ein Aphroditenköpfchen, grazios zur Seite geneigt, und eine lachende Satyrmaske, hargirt aber meisterhaft, endlich drei fast völlig verschleierte Demeter- (?) Köpfe von einfachem, gehaltenem Ausdruck.

Leider muß ich darauf verzichten, die Münzsammlungen von Bar. Hirsch (Südtalien und Thrakien, Aeolien, Mysien), Parady (Sicilien und Macebonien), die Cameen und Intaglien der de Montigny'schen Ausstellung (davon etwa 150 antike), die Vermö'schen Goldschmuckarbeiten aus dem himmerischen Vesperas, sowie die mehr oder weniger reichhaltigen Sammlungen antiker Gläser, Glasgefäße, Glasmalzs und Glascameen, vor allem J. Gréau's (Cypern), dann Vellen's der Fürstin Gartorpötzki und der Grafen Tzialinski näher zu besprechen, muß es auch mit der bloßen Erwähnung der André'schen gerippten Glasküffel in Iosypovimitation, eines Unicus an Schönheit des Fabrikats und der Erhaltung, genügen lassen, um noch für einen flüchtigen Ueberblick der römischen Kunst Raum zu gewinnen.

G. v. Fabricj.

(Schluß folgt.)

Römische Monumente aus Neumagen.

Unter diesem Titel bringt die Köln. Zeitg. aus der Feder Dr. Felix Hettner's über die neuesten Funde in Neumagen einen interessanten Bericht, welchen wir im Nachfolgenden reproduciren:

In Neumagen an der Mosel ist im Verlaufe des vergangenen Jahres ein Fund römischer Steinplasturen von hervorragender Bedeutung gemacht worden, welcher jetzt für das Provinzialmuseum in Trier erworben ist und in denselben zwei große Säle anfüllt. Nicht nur die Anzahl und Größe der zu Tage geförderten Monumente, deren Gesamtgewicht etwa 2000 Centner beträgt, lassen alle anderen bis jetzt in Deutschland gemachten Funde dieser Art weit hinter sich, sondern auch die Kunstfertigkeit, mit welcher die meisten dieser Sculpturen behandelt sind, setzt die Neumagener Monumente über die Masse der Produkte der rheinischen Steinmetzen, welche als Soldat- und Militärgrabsteine die rheinischen Musen anfüllen. Der Hauptwerth dieses Fundes besteht jedoch in der großen Anzahl aus dem täglichen Leben gegriffener Darstellungen, welche sowohl im Allgemeinen unsere Kenntniß antiken Lebens erweitern und im Besonderen

uns einen Einblick gestatten in den Handel und Wandel der Bewohner Neumagens zu römischer Zeit.

Selten wohl ist ein so werthvoller Schatz mühsamer gehoben worden. Als man eine Schiefermauer, den letzten sichtbaren Rest einer mittelalterlichen Burg, abtrah, stieß man in den Fundamenten auf ein römisches Relief. Bald zeigte es sich, daß die ganze Burg mit römischen Monumenten fundamementirt war.

Es ist ein für uns unbegreiflicher Vandalismus, mit dem das Mittelalter die großen Römerbauten zerstörte, um sie als Baumaterial in die Erde zu versenken. Und dennoch verdanken wir der Zerstörung dieser Monumente ihre Erhaltung. An der Igelerssäule, welche, für ein Heiligenbild gehalten, der Zerstörung durch Menschenhand entging, hat der Regen und Frost der Jahrhunderte fast alle Darstellungen bis zur Unkenntlichkeit verflücht. Die Neumagener Sculpturen dagegen sind so erhalten, als kämen sie eben aus der Werkstätte des Steinmetzen und des Malers. Fast alle prangten bei ihrer Auffindung noch im vollen Farbenschmucke.

Ueber das römische Nivomagus ist uns von den alten Schriftstellern wenig überliefert. Am bekanntesten sind die Worte Anon's:

Et tandem primis Belgarum conspicio oris
Nivomagus, divi castra incluta Constantini.

Und so behauptete man denn natürlich anfänglich, daß die aufgefundenen Alterthümer Reste des Constantinischen Baues seien. Aber es lehren die Darstellungen der Sculpturen, es lehren auf das unzweideutigste die Inschriften, daß, wenn nicht alle, so doch sicherlich die meisten Steine zu Grabmonumenten gehört haben. Diese Grabdenkmäler waren von sehr verschiedener Größe. Theils sind es nur einfache Inschriftsteine, meist in der in der hiesigen Gegend üblichen Tonnenform, theils sind es etwa zwei Meter lange und einen Meter breite Monumente, auf deren Vorderseite der Verstorbene in einer Nische sitzend in überlebensgroßer Gestalt dargestellt ist. Ein Monument aber kommt der Igelerssäule in Form und Gestalt nahe, wenn es derselben auch an Größe nachstehen mag. Seine Zusammenfügung ist bis heute noch nicht gelungen. Es heben sich nur aus der Masse der Neumagener Sculpturen eine Reihe heraus, die sicherlich zu einem Monumente gehört haben müssen. Eine Zusammenfügung erschwert den Aufwand, daß nicht alle Stücke mehr vorhanden sind. Manche mögen noch in Neumagen vergraben liegen, welche weitere Nachforschungen — hessentlich — zu Tage fördern werden. Aber da wir wissen, daß schon im Ausgange des 16. Jahrhunderts der Graf von Mansfeld, Statthalter von Puzemburg unter Philipp II., um seine Gärten nach Weiße der römischen Großen zu zieren,

eine große Anzahl Monumente von Neumagen fortgeführt hat, von denen nur noch wenige Stücke heute in Luxemburg im Manöfelder Thor eingemauert sind, so mag auch vieles auf ewig verloren sein.

Künstlerisch nehmen unter sämmtlichen Skulpturen die Friesen mit Darstellungen von Meergöttern und Zeehieren den ersten Rang ein. Wir sehen die Tritonen im heißen Kampfe gegen die geschwänzten Löwen, Leoparden und Stiere oder die Wölfer sich beglücklich auf ihren Thieren wiegen; in den kühnen, stark verklärten Figuren der Tritonen und in den schön geschwungenen Linien der Thiere ist der Einfluß hervorragender Werke der griechischen und römischen Kunst unverkennbar. Von diesen Friesen mit Kämpfen und Jagen der Meereswesen sind uns acht Stücke erhalten.

Weit zahlreicher ist die Klasse derjenigen Skulpturen, deren Darstellungen dem täglichen Leben entnommen sind. Hier sehen wir einen Jüngling hoch zu Ross, die Hande an der Reine führend, zur Jagd ausziehen; einen Knaben, wie er einen Hund nach einem hoch gehaltenen Hasen springen läßt, und in freischwebender Koloßalgruppe einen Vären, im Begriff, einen unter ihm liegenden Widder zu vertilgen. Drei große Reliefs stellen gefangene Barbaren dar, welche mit auf den Rücken zusammengebundenen Händen zwischen erbeuteten Waffen sitzen; ein anderes Relief lehrer Arbeit und prächtiger Erhaltung einen alten Mann, der auf einer Tafel schreibt, während ein Jüngling ihm eifrig zusieht. Zwei sich ähnelnde Skulpturen zeigen uns Damen, die mit ihrer Toilette beschäftigt sind, eine Wiebelgruppe vier Frauen hinter einem Tisch mit Schalen voller Früchte. Besonders Interesse bietet ein Hochrelief, in dessen Vordergrund ein Tisch dargestellt ist, auf welchem ein Haufe Geldes ausgebreitet liegt. Um den Tisch stehen drei Jünglinge: der eine legt seine Hände auf das Geld, der zweite prüft aufmerksam eine Münze, der dritte macht Notizen in ein Buch. Hinter dieser Gruppe stehen vier Männer, von denen nicht klar ist, ob sie kommen oder gehen, was sie sollen. Sie sind mit der Bäualle, an welcher der Cucullus hängt, bekleidet. Der Cucullus aber ist von einer ungewöhnlich spitzen Form, so daß er mit der Kapuze, welche heutzutage die Mönche tragen, auffallende Aehnlichkeit hat.

Kulturhistorisch indess sind von größerer Wichtigkeit eine Reihe Monumente, welche sich auf Weinbau beziehen. Diese Skulpturen sind der mannigfaltigsten Art. Um nicht der vielen Monumente, an denen Weinranken und Weintrauben ornamental verwannt sind, zu gedenken, erwähne ich zunächst eine eigenenthümliche Gruppe, die aus vier großen, mit Stroh umwundenen Dolien besteht. Diese selben Dolien, zwar kleiner, aber ebenfalls mit Stroh umwunden, finden

wir auch auf einem Tisch stehend auf einem Relief. Auf die Weinlese scheint mir ein schön erhaltenes Hochrelief hinzuweisen, auf dem ein Mädchen im Tanze dargestellt ist, mit wallendem Schleier und mit einer mächtigen Weintraube, in der hoch erhobenen Linken. Ein auf einem Wagen liegendes Weinfäß zeigt uns, wie die Neumagener Negociatoren (diese werden mehrfach in den Inschriften erwähnt) den Wein zu Lande transportirt haben. Den Wassertransport führen uns zwei Skulpturen vor die Augen, die wohl zu dem Originellsten gehören, was überhaupt die provinzielle Kunst geschaffen hat. Man denke sich zwei als vollkommen freilebende Gruppen gearbeitete Schiffe, von denen jedes etwa eine Länge von 3m und eine Höhe von 1,50m hat. Der Kiel der Schiffe läuft in einen Delphin aus. Die Schiffe sind Zweierdecker. Von der unteren Reihe der Schiffer sind nur die Rudersichtbar, von den oben Sitzenden ragt der Oberkörper über die Brüstung des Schiffes hervor. In der Mitte liegen die Weinfässer. Die Köpfe der Schiffsteue — meist dicke, bärtige Gesellen — sind alle einzeln charakterisirt, namentlich ist der Kopf des einen Steuermannes, der, in unmittelbarer Nähe eines Weinfasses sitzend, den süßen Weindunst in sich aufnimmt, mit köstlichem Humor geblüht.

Diese Darstellungen sind wichtig. Sie zeigen nicht nur, daß wie jetzt, so auch in den ältesten Zeiten in Neumagen der Weinbau die Hauptquelle des Erwerbes bildete, sondern sie legen auch für das Vorkommen der Weinkultur in Neumagen und an der Mosel überhaupt schon für den Ausgang des zweiten Jahrhunderts nach Christi Geburt unwiderleglich Zeugnis ab. Denn einer späteren Ansetzung der Neumagener Monumente widerspricht der Stil der Skulpturen und noch mehr die Buchstabenformen der Inschriften, welche noch durchaus einen monumentalen Charakter haben.

Jedenfalls lehrt der Fund, daß Neumagen zur Römerzeit ein blühender Ort gewesen ist, der Sitz einer reichen Kaufmannschaft, welche Trieb und die großen Niederlassungen am Rhein mit den Erzeugnissen des Weinbaues am Moselströme versah."

Kunsthistorie.

Mont Saint-Siméon Stylites près d'Allep. Monuments du VI^e siècle, photographiés par Albert Poché. Avec une note explicative par le M^e de Vogüé (de l'Institut). Paris, J. Baudry. 1878. Fol.

Unter den altchristlichen Monumenten Central-Europas, deren genauere Kenntniß wir in erster Linie dem im vorigen Jahre vollendeten Kupferwerte

M. de Vogüé's verdanken*), nimmt die Denkmälergruppe auf dem Djebel Sem'an zwischen Antiochien und Aleppo das Interesse der Kunsthistoriker und Archäologen in ganz besonderem Grade in Anspruch. Es ist vornehmlich die zu Ehren des h. Simeon Stylites errichtete Kirchenanlage, nebst dem dazu gehörigen Kloster (von den Arabern Kalat Sem'an d. i. die Burg des Simeon genannt), welche sowohl ihrer Größe als namentlich ihrer ganz eigenthümlichen Gestalt wegen zu den wichtigsten Ueberresten altchristlicher Architektur gerechnet werden muß. Die Kirchenanlage besteht aus vier Basiliken, welche in Kreuzform angeordnet und um einen achteckigen Centralhof gruppiert sind, in dessen Mitte sich die 45 Fuß hohe Säule erhebt, auf welcher der h. Simeon 37 Jahre seines merkwürdigen Lebens zugebracht haben soll. Die ganze Anlage, welche außerdem noch ein achteckiges, als Taufkirche benutztes Gebäude umfaßt und von einer mit Thürmen flankirten Mauer eingeschlossen wird, gehört dem 5. und 6. Jahrhundert unserer Zeitrechnung an; sie ist — wie fast sämtliche Denkmäler der Gegend — ganz aus Stein konstruirt und vortreflich erhalten. Am Fuße des Berges liegen die Ruinenstätten von Dair Sem'an, Khatoura, Kefsihi, Barade u. a., ebenfalls mit stattlichen Ueberresten von Kirchen, Klöstern, Gräbern, Häusern, Villen u. s. w., aus denen sich die Phantasie ohne Mühe die Städte der griechisch-syrischen Christen, der Zeitgenossen eines Johannes Gyruskomus und Simeon Stylites, wieder herzustellen vermag.

Alle diese Denkmäler hat der Photograph Alb. Poche zum ersten Mal in vorzüglicher Weise photographisch aufgenommen und auf den 23 Tafeln des vorliegenden Werkes vereinigt. Seine Arbeit bietet eine willkommene Ergänzung zu der Publication de Vogüé's, welcher vor allen Andern berufen war, sie beim Publikum einzuführen. Er thut dies in kurzen erläuternden Texten, in welchen er die durch Poche neu hinzugebrachten Denkmäler (z. B. die Ruinen von Barade) besonders hervorhebt und auf andere, noch nicht publicirte Ruinen hinweist (z. B. die von Djebel Ala und Djebel Nisba), durch deren Erforschung die Lücken, die der erste Forscher lassen mußte, nach anderen Seiten hin zu ergänzen wären. Indem wir das schön ausgestattete Werk Poche's bestens empfehlen, können wir uns nur dem Wunsch de Vogüé's anschließen, daß es bald gelingen möge, die ganze großartige Denkmälerwelt Central-Syriens, die ein glückliches Geschick vor den Händen der Zerstörer Jahrhunderte lang bewahrt hat, für die Wissenschaft dauernd vom Untergange zu retten. L.

*) Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du Ier au VII^e siècle. Paris, Baudry. 4 vols. 1845—77. 4.

Der neue Katalog der Berliner Gemäldegalerie ist soeben ausgegeben. Er führt den Titel: „Königliche Museen-Gemäldegalerie. Beschreibendes Verzeichniß der während des Umbaus ausgestellten Gemälde, von Dr. Julius Meier, Director der k. Gemäldegalerie und Dr. Wilhelm Bode, Directorialassistenten. Neue Ausgabe. Berlin, Verlag von G. Berg & S. Hallen. 1878. 8^o. VII und 505 S. Wir werden auf diese lange erwartete, umfangreiche Publication später in ausführlicher Weise zurückkommen.

Neurolog.

Karl August Scherzgeburt, geb. den 5. Aug. 1785 zu Dresden, ist am 25. Oct. d. J. in Weimar entschlafen. Als Stahl- und Kupferstecher überaus thätig und durch den persönlichen Einfluß Goethe's, der ihn rühmend erwähnt, in seinen Bestrebungen gefördert, hat er in erster Linie durch den nach eigener Erfindung gestochenen Cufus aus Lutherbildern, dann durch zahlreiche Illustrationen zu literarischen Werken und eine Reihe vorzüglicher Porträts, unter welchen Goethe's und Karl August's Bilder hervorragen, in weiteren Kreisen sich lebhaft Anerkennung erworben. In technischer Hinsicht ist Scherzgeburt vorwiegend Autodidakt zu nennen, gewisshalt in der Ausführung der Details, in der Zeichnung correct und sauber im Stich. Die frühesten Blätter sind in der Punktir- und Grauanmanier, die späteren und ansehnlicheren im Linienstiche ausgeführt. Seine künstlerische Aufbaumannigfaltigkeit und Empfindung beharrte zumeist innerhalb jener Ueberzeit und Prosa, wo sie ungefähr den Radirungen Chodowiecki's eigen ist. Eine vollständige Sammlung seiner Stiche und die bedeutendsten Originalzeichnungen befinden sich im Museum zu Weimar, wo gegenwärtig zur Feuer seines Gedächtnisses eine vortreffliche Ausstellung eröffnet ist. L. v. D.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

K. Münchener Akademie. Das k. bayer. Kunst-Akademie hat mit Rücksicht auf die Einrichtungen an den Akademien zu Berlin, Wien, Düsseldorf und Dresden bezüglich der Münchener Akademie Nachgehendes verfügt: 1) Die bisherige Einschreibgebühr mit 15 Mk. bleibt unanändert. 2) Das Honorar wird am 10. auf 26 Mk. erhöht. 3) Die Ausstellung aus Jeugnisen erfolgt unentgeltlich. 4) Es bleibt der Akademie unbenommen, aus den sich ergebenden Nehrereinnahmen unermessliche Mehraufwendungen für Modelle zu bestreiten und 5) bleibt der theilweise aber gänzliche Entsch. des Honorars für besonders bedürftige und würdige Schüler dem Lehrerrathe überlassen.

Konkurrenzen.

Ueber die Konkurrenzwürde für die preussische Delegation der deutschen Reichsbank in Berlin ist nunmehr die Entscheidung getroffen worden. Zur Ausführung bestimmt sind die Statuen des „Reichthums“ am Reinhold Weg 4, der „Arbeit“ am Kiloslos Geiger, des „Schmelzenden Kriegers“ am Stiemering und des „Friedens“ vom Albert Wolff.

Sammlungen und Ausstellungen.

x. Kunstgewerbliche Vorkausstellungen im Jahre 1879. Berlin und Leipzig werden im nächsten Jahre mit kunstgewerblichen Ausstellungen wecheln. Der Berliner Kunstgewerbefest wird von seinen Leistungen Jeugnis ablegen in einem in der Nähe des Lehrter Bahnhofes zu errichtenden Industrieplatz, in Leipzig ist der Königsplatz dazu auszuweisen, Praxeleistungen sächsischer Kunstindustrieller unter einem Glasdach zu vereinigen. Zur Beschaffung der Leipziger Ausstellung sind auch die Kunstindustriellen der Provinz Sachsen und der Thüringischen Staaten eingeladen. Im engen Anschluß an das Leipziger Unternehmen ist eine Vorkausstellung von kunstgewerblichen Gegenständen älterer Zeit in Aussicht genommen, für welche bereits eine Reihe interessanter Beiträge zugesichert ist.

Vermischte Nachrichten.

R. Alexander von Humboldt-Denkmal für **St. Louis**. In der Ergrübelung zu Wunden war das von Ferdinand von Müller jun. modellierte und gegossene Denkmal Alexander von Humboldt's ausgeführt. Der Künstler sollte, ganz abweichend von der Gewohnheit bisheriger Uebersetzung, den berühmten Gelehrten nicht in seinen späteren Tagen, vom Alter gebeugt, sondern in der vollen Kraft und Frische der Jugend auf. So mag Humboldt's Erziehung gewesen sein, als er von Paris aus seine große Fortschritte nach Südamerika unternahm. In tiefen Nachdenken versunken, hält er in der Rechten eine Karte und lehnt sich, den linken Fuß ein wenig vorgebeugt, rücktlos an einen Baumstamm, der seinen Mantel trägt. Der Godel wird eine Höhe von etwa 2 Meter erhalten und an der Vorderseite die Züge des Gelehrten in einem ehernen Medaillon zeigen. Es ist Herr Henry Cham, Bürger von St. Louis. Zwei andere Medaillons zeigen den Chimborazo, den Humboldt bekanntlich zuerst der Wissenschaft erschloß, und eine Landschaft am Cretaco.

Hr. Heinrich Otte, der in der Archäologie des Mittelalters hervorragende Bekannte, hat kürzlich bei einem Brande seines Hauses in Froben leider seine ganze Bibliothek und alle seine Sammlungen verloren, so daß er nun seine wissenschaftliche Thätigkeit aufgeben muß. Er hat auch Absicht von seinem Vorrat genommen und sich nach Karlsruhe zur Ruhe zurückgezogen.

Chefveraurath Hr. Schmidt in Wien erhielt von Baron Brangel, einem in Südbesland begüterten Edelmann, den Auftrag, ihm für sein in der Nähe von Wien gelegenes Schloß einen Plan im mittelalterlichen Stile zu entwerfen. Der Meister war unglücklich an Ort und Stelle, um den Entwurf zu überreichen. Das Schloß soll vorwiegend in Ziegelbau und Holz aufgeführt werden, unter charakteristischer Anwendung der trefflichen, im Lande befindlichen Materialien.

E. B. Giebelhäusen. Die in jeder Beziehung als musterhaft durchgeführte Restauration der hiesigen Pfarrkirche ist jetzt unter der umsichtigen und energischen Leitung des Architekten **E. Schmidt**, Sohnes und Schwagers von Friedrich Schmidt in Wien, nach zweijähriger Arbeit mit einem Aufwande von nur 62,000 Mk. im Wesentlichen vollendet. Das schöne Gebäude kann erst jetzt seinem hohen Zweck entsprechend geweiht werden. Architekt **Schmidt** hat jetzt die Leitung des Restaurations-Baus der katholischen Kirche zu Oppenheim übernommen, wofür vorerst 450,000 Mk. disponibel sind.

R. H. Wörburg. Die Restauration des hiesigen Schloßes ist nahezu vollendet. Die Räume desselben werden theils für das hiesige Provinzial-Archiv, theils für ein in der Bildung begriffenes hiesiges Provinzial-Museum benutzt. Das neue hiesige Universitäts-Gebäude, welches Bau-Ingenieur **Cuno** nach den Plänen des Baumeisters **Schäfer** in streng gotischen Formen ausführt, geht seiner Vollendung entgegen. Es ist ein geniales Bau, reipoll in seiner Gesamtanlage, auf einem unregelmäßigen Bauplatz, welcher dem Architekten Gelegenheit zu malerischen Anordnungen gegeben hat, und stüloll in seinen Einzelheiten.

Vom Kunstmarkt.

x. Nationalpreise. Auf der Versteigerung der Jakob von Ströbchen Gemäldesammlung, die am 25. Sept. im Lemperischen Auktionslokal in Köln stattfand, wurde die Partie der Sammlung, eine Madonna von Gio. Bellini, mit 6900 Mk. bezahlt, im Uebrigen wurden aber nur mäßige Preise erzielt; so kam ein Bildnis von Joh. d. Koos auf 1250 Mk., ein nicht bestimmter, etwas mitgenommener Joh. Rupf auf 1450 Mk., ein angebl. Terburg auf 600 Mk., ein Ph. Houwerman auf 1000 Mk., ferner von modernen Bildern: „Die Schiffstößer“ von H. Bürkel auf 1300 Mk., „Ansicht von Heidelberg“ von R. Rothmann auf 1450 Mk. — Von den Ergebnissen der Ver. Oppenheim'schen, ebenfalls von Lemperz Söhne geleiteten Versteigerung am 16. Okt. merken wir an:

Jan von Goyen „Strand von Scherdingen“ 1970 Mk., De Heem „Todtes Geflügel“ 2100 Mk., P. de Hoogh „Familienconcert“ 6300 Mk., Kierreich „Weibliches Bildnis“ 1410 Mk., Cajon van der Meer „Weibliches Kniebild“ 1510 Mk., Rubens „Heilige Familie“ (Ehnbild) 1750 Mk., Sol. Ruyssdael „Landschaft mit Füh“ 1850 Mk., Terburg „Bildnis einer alten Frau“ 5050 Mk., Tiepolo „Antonius und Leopatra 1550 Mk., Pergamo „Madonna“ (Hälbfigur) 3100 Mk., „Vingelbach Jagdbild“ 2000 Mk. Von den modernen Bildern blieben die meisten unter 1000 Mk., Delacroix „Porträt Guisot's“ errang den Preis von 1250 Mk., und die 7 Kartons von Steinle zu den Gemälden des Treppenhause im Kölner Museum gingen mit 8000 Mk. fort.

x. Heliochromographie. Mit diesem terminus technicus bezeichnet der Kunsthandl. Em. Gaillard in Berlin ein neues Farbenbruderverfahren, welches er in Gemeinschaft mit dem Begründer desselben, D. Treig, erprobt hat und dessen erste Resultate uns in zwei hübschen Gemälden „Mutterglück“ von Albert Schwarz und „Ottobach“ von Aug. Herr, sowie in zwei farbigen Landschaften von W. Mumpj „Auf dem See“ und „Auf dem Esje“ vorliegen. Soweit sich ohne Vergleichung der Kopie mit dem Originale urtheilen läßt, ist das Ergebnis der neuen Technik, die den Farbenreichtum mit dem Lichtdruck combinirt, ein überaus glänzendes. Die Zerst. der Zeichnung, die photographisch übertragen, dem Farbenbrudr zu Grunde liegt, kann nicht angewendet werden, die Farbenreife sind vortreflich vermittelt und gut zusammengesetzt, und dazu ist der Preis ein so mäßiger, daß die ihren Kopien nach sehr entsprechenden Blätter zweifellos ein sehr dankbares Publikum finden werden. Auf gleiche Weise sind auch die Bildnisse des Kaisers und des Kronprinzen von Deutschland nach Naturaufnahmen in Ansichtsdru von Gaillard hergestellt, beide so vorzüglich, daß daneben andere Farbenbrude gleichen Gegenstandes nicht mehr bestehen können.

Zeitschriften.

The Academy. No. 338. 339.

The golden jubilee of St. Gall, von J. W. Bradley. — Exhibition of the photographic society, von M. M. Heaton. — Art books. — Winter Exhibition, von Camyus Carr. — Recent Fabian discourses.

L'Art. No. 200. 201.

La céramique contemporaine à l'exposition universelle, von A. Dehance. — (Mit Abbild.) — Louis Vissat, dit Vidal, von E. Varez. — Collections du MM. les barons de Rothschild: Faïences, von E. Saint-Raymond. — (Mit Abbild.) — Un directeur des musées, von E. Ferris. — (Mit Abbild.)

Cronique des Arts. No. 32.

Mr Francis Grant ? — Le monde des arts decoratifs. — Vingt sixième exposition municipale de Rouen, von A. Darce. — La collection Muteley à la bibliothèque de Louvre, von M. Vachon. — L'art et la Industrie.

Blätter für Kunstgewerbe, Heft 10.

Madame Emmerich: Handbuch Botanik, Lerneus in Schmaldeisen; Strychnin, Holz-Borellin; Gartenher; Kachelstein; Antiquitäten-Schrank aus Ebenholz.

Gewerbeblatt. Lief. 11.

Louvre aus Messing im Salle Louis XVI.; Eckstück eines Buchbeschlages aus dem Jahre 1516; Holzornamente aus dem 16. Jahrhundert; gepresste Lederplatte, Ende des 16. Jahrh. — Moderne Entwürfe: Waschebrunn in Majolika; Ehrenbogen; hiesige Blise.

Journal des Beaux-Arts. No. 20.

Yprena. — Note sur Grépin von des Broeck. — Exposition universelle: Substitution du stuc au plâtre dans les moulages scultaires, von Hehay. — L'art pratique: Publication convulsive dirigée par G. Harb.

Kunst und Gewerbe. No. 44. 45.

Angewandte Lokale Ausstellung der Gewerbebl. Dresden; Sammlungen des Kunstgewerbe-Museums; München; Ausstellung von kunstgewerblichen Erzeugnissen; Ulm; Resultat eines Probeversuchs.

Die Graphischen Künste. Heft 1.

Publicationen: Herrn Kaulbach's „Kinderbeichte“, gest. von W. Schmidt, von Fr. Pascht. — Bilder aus dem kaiserlichen Thiergarten bei Wien, von A. Schiffer. — Motiv von Schönbach. — (Mit Abbild.) — Rezensionen.

The Portfolio. No. 107.

E. J. Gregory „St. George“, etched by Rajon. — The schools of modern art in Germany: Vienna and the Austrian Empire, von J. Bevington Atkinson. — (Mit Abbild.)

Seitenstück zu „Berlin und seine Bauten“.

Als Festschrift zur III. General-Versammlung des Verbandes Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine erschien und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die Bauten, technischen und industriellen Anlagen von DRESDEN.

Herausgegeben vom Sächsischen Ingenieur- und Architekten-Verein und dem Dresdener Architekten-Verein. Mit 354 Text-Illustrationen und 10 lithographirten Beilagen.

X und 594 Seiten gr. 8. Cart. 30 M., elegant gebunden 35 M.
 I. Abschnitt: Die Baugeschichte Dresdens bis Ende des 18. Jahrhunderts. II. Abschnitt: Die Hochbauten des 19. Jahrhunderts. III. Die Wasser-, Strassen- und Eisenbahnbauten. IV. Abschnitt: Die technisch-industriellen Anlagen.

Das Entgegenkommen hoher und höchster Behörden ermöglichte es, dass in diesem Werke zum ersten Male eine zusammenhängende Baugeschichte Dresdens auf Grund der Archive und der vorhandenen Originalpläne gegeben werden konnte; der Verfasser des I. Abschnittes, Architect Dr. R. Steche, hat mit rühmenserwerther Sorgfalt das vorhandene Material durchsicht und das Ergebnis seiner Studien in einer abgerundeten Darstellung der banlichen Entwicklung Dresdens bis Ende des 18. Jahrh. gestaltet. Da neben der Architektur auch der Skulpturen Schmuck Dresdens eingehende Berücksichtigung gefunden hat, ist die Anschaffung und das Studium dieses Werkes jedem Kunstfreunde zu empfehlen.

Verlag von C. C. Meinhold & Söhne

in Dresden.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Ende November erscheint bei Amslor & Ruthardt (Gebrüder Meder), Berlin W., Charlottenstr. 48:

Landschaftsbilder aus Italien.

25 Zeichnungen

von Julius Schnorr von Carolsfeld

mit einleitendem Text herausgegeben

von Dr. Max Jordan,

Director der Kgl. National-Galerie zu Berlin.

Reich gebunden M. 48.— Zu Schulzwecken in einfacher Carton-Mappe M. 42.—

Die Vervielfältigungen sind aus der Lichtdruck-Anstalt von Albert Frisch in Berlin hervorgegangen, trenn die Originale wiedergebend in Ton und Zeichnung; die Einbände — weiss Calico mit Gold- und Schwarzdruck — fertigte die Buchbinderei von Gustav Frische in Leipzig; mit der typographischen Ausstattung war die bewährte Offizin von W. Drugulin ebenda betraut.

Münchener Kunst-Auktion.

Montag den 9. December 1878 wird zu München die ausgesetzene Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Originalzeichnungen und Bäumen des

Herrn Georg Arnold in Nürnberg

öffentlich versteigert werden. Der Katalog dieser vielfach interessanten Nürnberger-Sammlung ist durch alle Buch- und Kunsthandlungen, sowie durch von der Unterzeichneten gratis zu beziehen.

Die Montmorillon'sche
Kunsthandlung und Auktions-Anstalt.

Der Nassauische Kunstverein in Wiesbaden

sucht ein **Nichtenblatt** in Kupferstich für Juni 1879. 600 Exemplare. Maximalpreis 3 Mark. Gefällige Anerbietungen unter obiger Adresse.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers C. A. Seemann. — Druck von Quadertstump & Pries in Leipzig

Verlag von Julius Budeus in Stuttgart und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Schwaase, Dr. Carl, Geschichte der bildenden Künste. I—VIII. Band I. Abtheilung. gr. 8°. Mit vielen Abbildungen. Preis Mk. 93.—

(Die 2. Abthlg. des VIII. Bandes [Schluss des Werkes] erscheint im Frühjahr 1879.)

Friedrichs, C., Berlin's antike Bildwerke I. Band: die Gypsabgüsse im neuen Museum in historischer Folge erklärt 8°. Preis Mk. 5—11. Band: Geräte und Bronzen im Alten Museum dargestellt. 8°

Preis Mk. 8—

— Kunst und Leben. Reisebriefe aus Griechenland, dem Orient und Italien. gr. 8°. Preis Mk. 4—

Wiegmann, R., Grundzüge der Lehre von der Perspective. Zum Gebrauch für Maler und Zeichenlehrer. gr. 8° Mit einem Atlas von 19 Tafeln. 2. Auflage. Preis Mk. 3 60.

Burckhardt, Jacob, die Kunstwerke der belgischen Städte. kl. 8°. Preis Mk. 2—

Ein passendes Weihnachtsgeschenk für jeden Künstler und Alterthumsfreund.

Kunst- und kulturgeschichtliche Denkmale

des

Germanischen Nationalmuseums.

Eine Sammlung

von

Abbildungen hervorragender Werke aus sämtlichen Gebieten der Kultur, zusammengestellt und allen Freunden der deutschen Vorzeit gewidmet von

A. Essenwein.

120 Tafeln in Holzschnitt. Folio. Eleg. cartonnirt mit Leinwandrücken. Preis M. 24.—

Frankfurt a. M.

Joseph Baer & Co.

Der Nachlass

des Kupferstechers C. H. Schwerdgeburth befindet sich in Besitz der Frau Professor Schwerdgeburth in Weimar. An bedeutendsten Stichen sind einzeln vor Best zu beziehen zu beziehen: die Porträts von Goethe (1832), Carl August und Goethe, Schiller, Carl Friedrich von Sacken, ferner das Pentecostium von Viminense, der Luther-Enclus (7 Bl.) und Luther auf dem Nachtlage zu Worms.

Verlag von E. M. Seemann in Leipzig.

Krieger, E. C.
Reise eines Kunstfreundes durch Italien.

1877. 8. br. 4 Bl., geb. 5 M. 50 Pf

von Prof. Dr. C. von
Cäyon (Wien), Cere-
fontanengasse 26) oder an
die Verlagsbuchhandlung in
Leipzig zu richten.

28. November



à 25 Pf. für die drei
Mal gelagerte Peris-
ode werden von jeder
Buch- u. Verlagsbuch-
handlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (sowohl im Buchhandel als auch bei den Buchhändlern und öffentlichen Verkaufsstellen).

Inhalt: Die Entwürfe zu dem Lessing-Denkmal für Hamburg — Die akademische Kunstausstellung in Berlin III. — Der neue Bahnhof in München. — Das Eisenbahn-System in Berlin. — Die Weltausstellungslotterie in Paris. — Berichte vom Kunstmarkt: Wien; Münchener Kunstausstellung. — Inserate.

Die Entwürfe zu dem Lessing-Denkmal für Hamburg.

Am 6. November wurde in Hamburg die Ausstellung der Modellskizzen für das projektierte Lessing-Denkmal eröffnet. An der Konkurrenz haben sich die Bildhauer Prof. Sicmering, F. Schaper und E. Ende aus Berlin, Prof. A. Donndorf aus Stuttgart, H. Holz aus Karlsruhe und E. Weiser aus Hamburg beteiligt.

Als Standort des Denkmals ist die Mitte des Gässemarktes in Aussicht genommen, eines annähernd dreieckigen, freien Platzes mit rings einmündenden Straßen. Das Material soll Granit und Bronze sein und der Preis der Ausführung 75,000 Mark nicht übersteigen.

Die Namen der konkurrierenden Künstler ließen Großes erwarten, doch leider bleibt das Resultat der Ausstellung bedeutend hinter den gehegten Erwartungen zurück. Freilich müssen die Anforderungen gerade bei diesem Denkmal wohl besonders hohe sein, weil wir bei der Beurtheilung den Maßstab von Kniechel's Lessing anlegen.

Sicmering's Entwurf wäre als ein Werk der Kleinplastik etwa für eine Pendule reizend, ist monumental aber undenkbar. Das Postament, vorn rund, hinten glatt, nimmt keine Rücksicht auf den freien Platz. Lessing sitzt darauf vor einem Baumstamme, mit der Hand an einen Ast sich haltend; der Kopf ist unzufrieden und ohne Geist, die ganze Figur erinnert an einen Unteroffizier alter Zeit. Zu Seiten des Postaments sitzen zwei sehr schlanke Jünglingsgestalten, Kritik und Poesie, mit Schriftrollen und Kränzen.

Vorn am Postamente befindet sich ein Symbol der Zeit, die bekannte sich in den Schwanz beißende Schlange, der aber — zwei große Flügel angeheftet sind; die Schlange umschlingt die verflochtenen drei Ringe aus Nathan dem Weisen. Leider wirkt dieses sonst ganz sinnig erdachte Signum komisch; es sieht aus wie das geflügelte Rad der Eisenbahn. Das Modell ist übrigens bestehend schon in Wachs ausgeführt, geätzt und bronziert.

Holz brachte eine reizende, zopfige Arbeit, ächt im Sinne der Zeit, in der Idee aber doch verfehlt. Ein hebes, rundes Postament trägt eine sehr unklare symbolische Gruppe und macht damit die von einer Nische auf einer Konsole stehende Büste des Dichters zur Nebenache. Wenn man mit der Büste wechselte, so könnte das Denkmal für so viel verschiedene Dichter und Denker dienen, wie man Büsten hätte.

Donndorf's Entwurf zeigt ein viereckiges Postament mit einer trockenen Statue, die für Lessing wenig charakteristisch ist.

Ende wählte gleichfalls ohne Rücksicht auf den Platz ein viereckiges Postament, dessen vier große Atlasteriefs klassisch erfunden sind und viele Schönheiten haben, während die Statue Lessing's, eine Hand mit der Schriftrolle gegen die Brust gedrückt, zu schwärmerisch und theatralisch wirkt.

Bedeutend höher als die vorgenannten, steht das Werk Schaper's. Auf einem originellen, runden Postamente ist Lessing sitzend dargestellt; die Figur hat von vorn viel Schwänes, besonders der Kopf ist geistvoll und charakteristisch zum Ausdruck gebracht, die

Rückansicht aber mit dem großen Stuhle wirkt entschieden unshön, wenn auch ein überhängender Mantel den Mangel etwas mildert. Die drei großen Reliefs am Postamente stellen dar: „Diammonia, eine Tafel mit dem Namen Lessing“ hielten, „Kritik“ und „Poesie“. Auf den Pilastern sind Porträt-Medaillons von Lessing's Frau, Eva König, seines Freundes Keimarus und des Direktors Löwen angebracht.

E. Peiffer's Entwurf zeugt von einem liebevollen Eingehen in die Aufgabe; er hat es vortreflich verstanden, sein bedeutendes Postament mit der Form des Plazes in Einklang zu bringen, indem er diesem analog die dreiseitige Grundform wählte. Edel und imposant baut sich dasselbe im Zeitgeschmacke auf, die Eden tragen je eine allegorische Figur „Kritik“, „Philosophie“ und „Dramatische Poesie“, welche sämtlich bedeutend zu nennen sind. Darüber steht auf dem sich verjüngenden Postamente die Büste Lessing's in großen Verhältnissen. Porträthähnlichkeit und Ausdruck des Kopfes sind vorzüglich gelungen. Am Postamente hat der Künstler drei große Reliefs und sechs Medaillon-Porträts angebracht, erstere Scenen aus den dramatischen Werken des Dichters darstellend, letztere Köpfe aus dem Freundeskreise. Hier kann man nur bedauern, daß der Künstler statt einer Statue die Büste gewählt hat, mit der er bei der Jury wohl durchdringen dürfte. Dann hat Peiffer auch den Vortheil aus dem Auge gelassen, sein Modell durch raffinierte, feine Ausführung und Färbung bestechen zu lassen, er giebt eben nur ein ungeschmeicheltes Gypsmodell. Sein groß gedachter Entwurf wäre für die Ausführung durchaus geeignet, wenn man sich entschließen könnte, auf dieses Postament den Lessing Nietzsche's zu stellen — ein Aeußeres, der gewiß nicht der schlechteste wäre.

Die Jury wurde gebildet durch die Herren: Plürgermeister Kirchenpaner und Architekt Hallsier aus Hamburg, Direktor Anton von Werner, Prof. Ad. Wolff und Architekt Lhen aus Berlin. Schließlich darf nicht unerwähnt bleiben, daß die Ausstellung sich in dem denkbar kleinsten Lokale, mit schlechtem Lichte, befindet und schon dadurch an und für sich einen unerquicklichen Eindruck macht. Weshalb dieser Raum gewählt wurde, ist mir unklar.

H. Kutschmann.

Nachschrift der Redaktion: Eoeben verlautet, daß die Jury dem Entwürfe von F. Schaper einstimmig den ersten Preis zuerkannt und ihn für die Ausführung empfahl, während H. Holz und E. Enke lobend erwähnt und mit einer Prämie bedacht wurden.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

III.

So schwach die Münchener Genremaler auch in diesem Jahre auf der Ausstellung vertreten sind, so sehr überragen sie im Durchschnitt die Berliner durch schätzbare technische Qualitäten, die sich in Berlin trotz Gussow und Werner noch immer nicht derjenigen Werthschätzung und Verbreitung erfreuen, die in Paris, in London und sogar in den italienischen Kunststätten selbstverständlich ist. Die Münchener haben auch nichts besonders Geistreiches oder Ergreifendes geschickt. Bei ihnen wie in Düsseldorf schöpft man am liebsten von der Oberfläche des Lebens, und wo man ein bißchen in Geschichte macht, geht man auch nicht gern über die Illustration einer Anekdote hinaus. Aber die Sicherheit der Technik, die Grabour der Malerei entschädigt doch immer etwas für die geistige Verflachung und Verödung, die sich wie auf anderen Gebieten unserer geistigen Kultur leider auch in der Kunst von Jahr zu Jahr breiter macht. Holmberg's, des bekannten Münchener Novemalers, Tabakstolligium Friedrich Wilhelm's I. erregt nicht bloß durch die kräftige malerische Behandlung, sondern auch durch eine gewisse Schärfe der Charakteristik und einen fernigen Humor, die uns zeigen, daß die gloriosen Epochen der preussischen Geschichte auch in einer anderen Illustrations- und Charakterisierungsmanier als in der Menzel'schen zur vollen Geltung und Verjüngung gelangen können. Menzel selber ist in diesem Jahre nicht so glücklich gewesen. Er hat für die Gussow-Freytag-Galerie eine zur Verwirklichung durch die Photographie bestimmte Grisaille gemalt, Friedrich der Große am Torge des großen Kurfürsten, eine Komposition, die das Mögliche, welches in der Illustration eines anekdotischen Wortes liegt, nicht überwunden hat. Erst mit Hilfe des Kataloges wird uns in Erinnerung gebracht, daß wir es hier mit der denkwürdigen Entree Friedrich's II. mit seinem großen Ahnen zu thun haben, bei welcher Ersterer in die Worte ausbrach: „Messieurs, der hat viel gethan.“

Matthias Schmid ist leider nur mit einem Bilde vertreten. Ein hübsches Tiroler Mädchen ist auf der Leubant, wie es scheint, in einer Wirthshube eingeschlafen und läßt uns die wohnigen Reize seines frischen rothen Angeichts nach Verjenseits bewahren. Alois Gahl hat sich von seinem schweren, braunigen Colorit frei gemacht. Er erregt uns ebenfalls durch einige Scenen aus dem Bauerleben, von denen besonders die eine — mehrere Baueramädchen um eine Handwäschmaschine versammelt — durch lebendige und eindringliche Charakteristik anspricht. Des. Wunsch kultiviert das Ganze Reifonnier mit großem Glück. Seine

Bilder sehen zwar einander zum Verwechseln ähnlich: immer dieselben spannenlangen Figürchen in Rococokostümen, die um einen Tisch gruppiert sind, aber auch immer dieselbe delikate Pinselführung, dieselbe Virtuosität in der Malerei von Sammet und Atlas, welche an Meissner, Mieris und den modernen Belgier Willemis erinnert. Seitdem der neueren Kunst der Inhalt verloren gegangen ist, muß man wenigstens auf die Form Werth legen, und unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, gewinnen solche malerische Handfertigkeiten eine gewisse Bedeutung.

Dieselbe technische Virtuosität offenbart sich auch im Durchschnitt unter den jüngeren Düsseldorfern. An ihre Spitze ist, so zu sagen mit zwei Schritten aus der hintersten Reihe, V. Volsmann getreten. Auch er scheint französischen Einfluß erfahren zu haben, ohne daß er jedoch seine deutsche Individualität, namentlich seinen Humor verloren hat. Sein „Zusammenbruch einer Volksschaal“ auf der vorjährigen Kunstausstellung zeugte in den Köpfen der zahlreichen Personen von einem bedeutenden Charakteristikalität und einer scharfen Beobachtungsgabe. Doch wollte man damals aus dem sahen, grauen Gesammtton des Bildes nicht die Absicht des Malers, sondern die Unzulänglichkeit seines malerischen Könnens dechüren. Wie sehr man sich darin irrte, beweiß sein diesjähriges Bild, auch eine Volksschaal, aber ohne den tragischen Hintergrund einer verkrachten Bank. Vor der Thür eines Wanderlagers stehen mehrere Gruppen von Frauen und Mädchen, die ungläubig lächelnd und schwankend, ob sie den Circenklängen der Aufruhr hinter dem Valentische folgen sollen oder nicht, auf der beschuittenen Straße stehen. In der Thür starkes Gedränge kommender und befriedigter Käufer. Hinter den Fenstern des erleuchteten Lokals sieht man verschiedene Personen, unter ihnen zwei Bauernfrauen, die mit kritischen Blicken die Qualität des eben erhandelten Funnens prüfen. Volsmann malt ganz nach dem modernen, von Paris ausgehenden Recept: ohne Luftperspektive, mit fasten-scharf abgegrenzten Lokaltönen. Aber seine korrekte geistreiche Zeichnung und seine plastische Modellierung sein liebenswürdiger Humor und sein frisches Kolorit verweisen doch wieder den im Grunde unfinstlichen Eindrud, den dieses ganze Genre der modernen Malerei macht. Volsmann zunächst kommt W. Zimmerer mit einer Waldscene: zwei Wilddiebe mit geschwärtzten Gesichtern sind eben im Begriff, ein geschossenes Reh auszumelden, als sie durch des Försters Dachshund, der im Hintergrunde in einer Pflanzung anschlügt, eine unliebame Störung erfahren. Auch Alfred Böhm hat mit einer Scene nach einem Brande einen glücklichen Griff in das Leben gefaßt. Im Wiesengrunde unterhalb einer Landstraße, die sich hoch oben tief in

das Bild hinein erstreckt, von dürren Bäumen umsäumt, stehen die Betroffenen an der noch rauchenden Trümmerschaal, bemüht, die Reste ihres armfeligen Mobiliars zusammen zu bringen. Oben auf der Landstraße sieht man Vertreter der Behörde und neugierige Zuschauer, viele sehr lebendige Figürchen. Das graue Licht des kalten Märzorgens harmonisirt trefflich mit der Gesammtwirkung des tristen Bildes, das in schlichten, ergreifenden Zügen ein Stück Menscheneleids schildert.

Neben diesen realistischen Darstellungen erscheint ein Genrebild von Bantier, Tanzpause auf einer eckässischen Hochzeit, wie eitel Poesie. Da Knaut nicht erschienen war, hatten wir gehofft, daß Bantier die Führeerschaft unter den Genremalern übernehmen würde. Aber wir haben uns in unserer Erwartung getäuscht. Die Mädchen, die von der Erregung des Tanzes glühend an der Wand wie Orgelspielen aufgereiht sind, schauen niedlich und sauber aus, aber sie entbehren ebenso sehr jeder tieferen Charakteristik wie die vier großen Figuren auf Karl Hoff's „Trauerbetschaft“. Bantier war niemals ein großer Kolorist; neben den Fortschritten der Jüngeren erscheinen seine Farben noch sauer als sie in der That sind. Auch Hoff ist als Kolorist nicht sehr glücklich gewesen. Gleich als wollte er die Stimmung der vornehmen Dame, die eben von einem jungen Reitermann im Kostüme aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges eine Trauerbetschaft erhalten hat, durch die farbe charakterisiren, hat er ähnlich wie sein Schulgenosse Munkach alle Farben auf einen graublauen Ton gehimmt. Noch eine Nuance tiefer, und wir hätten einen leibhaftigen Munkach vor uns, der nur in der eleganten Zeichnung von der ledigen und flotten Malweise des Ungarn abwiche. Mit Glück debütirte unter den Düsseldorfern noch der Genremaler Friz Neuhaus mit einem „Schermittwoch“ genannten Nach, auf dem man ein verpödetes Maalenpärchen nach Beendigung der Frühmesse an einer Kirche vorübergehen sieht.

Die Weimarer haben in diesem Jahre das größte Quantum von Humor entricfelt: Hofemann mit einer Kinderschaar, die dem Spiele eines Puppen-theaters zusieht, Otto Piltz mit einer „Vesper im Kindergarten“, der nur das Juviel der blondledigen Kinder geschadet hat und die auch in koloristischer Hinsicht ziemlich erfahren ist, und Biermann mit zwei Genrebildern, von denen das eine einen Botaniker darstellt, der sich mit Lebensgefahr eine seltene Pflanze aus dem Wasser holt, während auf dem anderen ein kleiner Vogelfänger von dem gestrengen Förster er-tappt wird. Diese Bilder erschienen der Jury, welche über die Auszeichnungen zu entscheiden hat, bedeutend genug, um ihren Urheber mit der kleinen goldenen Medaille zu belohnen.

Die Jury ist in diesem Jahre auch nicht an Fritz Werner vorbeigezogen, der wohl an die zwanzig Jahre lang Meisterwerk auf Meisterwerk geschaffen, ohne daß man ihn einer Auszeichnung für würdig erachtet hätte. Jetzt hat er endlich die kleine goldene Medaille erhalten. Eine große ist — bereits zum dritten Male! — überhaupt nicht zur Vertheilung gelangt. Von den drei Bildern, welche Fritz Werner ausgestellt hat, interessirte besonders ein sauberes Architekturbildchen, das Stadthor von Tangermünde, dessen Formen haarscharf der Natur nachgebildet sind. Der Platz und die Straße vor dem Thore sind mit kleinen Figürchen belebt, welche nicht flüchtig als Staffage behandelt, sondern mit seiner Charakterisirung fleißig durchgearbeitet worden sind. Auch auf einem zweiten Bild, Friedrich der Große in der Bibliothek zu Sanssouci, tritt der Architekturmalers mehr in den Vordergrund.

Es konnte nicht ausbleiben, daß ein Talent, das sich mit so sensationellem Erfolge seine Bahn gebrochen, wie Gussow, schnell Nachfolger und Nachahmer fand, welche seine an sich schon extreme Richtung noch übertrieben. Gussow hat in diesem Jahre gar nicht ausgestellt, wohl aber eine Reihe seiner Schüler, die sich überraschend schnell die Malweise ihres Meisters angeeignet haben. Der maßvollste unter ihnen ist Borgmann in Karlsruhe. Einige Berliner, Fleischer, Schellbach und Laette, sind noch jüngere Männer von möglichem Talent, aber auch ohne Präntation. Um so brutaler ist ein vierter, Namens Goldmann, aufgetreten, der bei einem flüchtigen Aufenthalte in Gussow's Malklasse dem Meister einige markante Farbenreize abgezuckt hat und alsdann große Leinwandflächen mit lebendigen Figuren besudelt hat, die jedem ästhetischen Gesühle Hohn sprechen. Gussow ist für die Ausschreitungen solcher Karykaturen ebensowenig verantwortlich zu machen, wie für die Schmutzmalereien eines Liebermann, der schon vor ihm in Häßlichkeit und Unsauberkeit schwelgte.

Karl Becker, Amberg, Breitbach, Ehrentraut, Braunwetter, sonst die festesten Stützen der Berliner Genremalerei, haben sich in diesem Jahre nicht mit Ruhm bedeckt. Meyer von Bremen ist, seit längerer Zeit wieder zum ersten Male, mit einem humoristischen Bischen aus der Kinderwelt aufgetreten, das den beliebten Genremaler noch im Vollbesitze seiner Kraft zeigt. Wisniewski, der sich vor Jahren durch eine Zusammenkunft König Wilhelm's mit Napoleon nach Sedan lächerlich machte, ist von seinen Capriren zurückgekommen und hat sich seitdem durch Bilder von seinem vornehmen Kolorit in der öffentlichen Meinung rehabilitirt. Ein Karaller im Kostüme des 17. Jahrhunderts, der in einem Park an einer Dame vorbeir-

reitet, streift an das Genre Meissonnier; nur verträge die Charakteristik der Köpfe noch eine größere Schärfe. Zwei weniger bekannte Genremaler, Conrad und Julius Jacob, haben durch glückliche Griffe in das Berliner Leben nicht geringe Erfolge erzielt: Conrad durch die Darstellung eines Wänschmarktes — man sieht, mit wie wenigem man heutzutage etwas erreichen kann — und Jacob, der eigentlich mehr Landschaftler ist und als solcher eine verhängnißvolle Neigung für trübe, melancholische „Stimmungen“ hat, durch ein paar Straßenscenen, die herblicke, durch entsprechende Staffage belebte Landschaft vor einem Kirchhof und eine Berliner Straßenecke bei Regenwetter.

Gustav Spangenberg hat mit einer Allegorie, einer Uebersetzung der Geschichte vom Herkules am Scheidewege in's Weibliche, entschiedenes Unglück gehabt. Auf einer Brücke am schiffigen Ufer eines Oberräfers schreitet ein junges Mädchen einher. Ihm voraus schreitet die Arbeit mit der Spinndel, während das Laster, eine prächtig gekleidete, aber wenig verführerische Dame in stark theatralem Kostüm, dem schüchternen Kinde goldenes Geschmeide bent. Da die verschiedenen Anzulänglichkeiten des technischen Könnens hier nicht wie auf dem „Juge des Todes“ durch den ergreifenden und bedeutenden Gedanken gedeckt werden, macht das Bild einen sehr mäßigen Eindruck. Eine andere allegorische Komposition von Günther in Königsberg, ein junges Mädchen zwischen Lucifer und Tod, gehört in denselben von den Malern der deutschen Renaissance mit Vorliebe behandelten Gedankenskreis. Vor dem Spangenberg'schen Bilde hat es mehrere technische Vorzüge, vor allem ein kräftigeres Kolorit und eine ungleich sicherere Zeichnung voraus.

Die übrigen deutschen Kunststätten haben nur wenig Erwähnungswerthes beigefeuert. Von Prof. Gonne in Dresden war ein Festmahl aus dem 16. Jahrhundert zu sehen, ein figurenreiches, geschickt komponirtes Bild, das sich durch eine gesunde Färbung auszeichnete. Von Rom hat der Wiener Gustav Kunz, dem im vorigen Jahre die kleine goldene Medaille zu Theil wurde, zwei Genrebilder geschickt, von denen das eine, Allerleienfest auf dem Kapuzinerkirchhof, uns wenig bezaute. Ein betender Kapuziner kniet in einer Grabnische, die bis obenhin mit Schädeln und Todtengebeinen vollgeproppst ist. Das andre, die Beichte eines Trasteverineros oder eines anderen edlen Römers von gleichverdächtigem Charakter, ist dagegen ein gefälliges Bild, das besonders durch die treffliche Charakteristik des Weichlichen interessirt. Aus Venedig hat Eugen v. Ploas zwei seiner liebenswürdigen Genrebilder aus dem venetianischen Volksleben geschickt.

Bei meiner Befprechung des Defregger'schen Bildes: „Der Todesgang Andreas Hofer“ hob ich mit

besonderem Nachdruck die mit damals unbegreifliche Veranschlagung der rechten Seite, namentlich des Hintergrundes hervor, wo die französischen Soldaten aufgestellt sind, welche den Verurtheilten erwarteten. Defregger hat nun eine Erklärung nach Berlin gelangen lassen, welche diese Veranschlagung genügend aufklärt. Von Berlin aus geträgt, sein Bild noch auf die akademische Ausstellung zu schicken, hat sich der Maler dazu entschlossen, obwohl dasselbe noch nicht vollendet war. Die von ihm ausdrücklich gemachte Bedingung, das Gemälde mit dem Vermerk „Unfertig“ zu versehen, ist an betreffender Stelle ignorirt worden. Es wäre nun zu wünschen, daß Defregger das Bild nach seiner Vollendung noch einmal in Berlin ausstellte, damit das Urtheil über seine bedeutsame Schöpfung tausch modificirt werden könnte.

A. R.

Vermischte Nachrichten.

R. Der neue Bahnhof in München. Der jüdische Flügel des neuen Münchener Centralbahnhofs, der sich eben seiner Vollendung nähert, läßt schon jetzt die gewaltigen Dimensionen erkennen, in denen der erst in 5 bis 6 Jahren abzuschließende Bau geführt wird. Der Grundriß derselben zeigt im Wesentlichen nachstehende Eintheilung. Der Hauptbau mit seiner Fronte gegen den Bahnhofsplatz enthält f. S. die hauptsächlichsten Bureau's für den Verkehrsdiens, ferner die Portale, ein großes Vestibül an Stelle der jetzigen großen Eintheilung und schließlich die Restaurationshalle. An diesen Hauptbau schließen sich nördlich und südlich, die Gals- und die Boierstraße entlang, Flügelbauten an, deren südlicher jetzt im Rohbau soeben ist. Auch diese Flügelbauten werden Bureau's und Portale aufnehmen. Zwischen den Hauptbau und die beiden Flügel kommen drei große Eintheilungen zu liegen, deren Bedachung, der großen Spannweite wegen, in Eisen konstruirt und mit Glas überdeckt werden wird. Jede dieser Hallen erhält vier Giebel mit Terrassenniveau, so für das Ganze sechzehn Giebel. Die ganze des Ganzen wird, wie der schon seitige Theil, in einem Sandstein mit Basalt-Rohbau ausgeführt. Den Abschluß der vier Eintheilungen gegen die Einfahrten bilden fünf hohe Thürme, von denen zwei bereits vollendet sind. Dieselben haben zum Signaldienst für den Verkehr innerhalb des Bahnhofs zu dienen und erhalten zu diesem Zweck optische Signale und Telegraphen-Verbindungen mit den Bureau's. Die Zugänge zu den verschiedenen Abtheilungen des Bahnhofs führen theils von der Boier- und Galsstraße, theils vom Bahnhofsplatz, auf welchem auch die Portale für das öffentliche Zubehört werden bestimmt werden, während sämtliche Wächter-, Gepäc-Bureau's u. s. w. in das große, in der Mitte des Hauptbaues befindliche Vestibül werden verlegt werden. Nach unbedeutenden Dispositionen müssen sämtliche von Prof. Michael Scherl zu Anfang der letzten Jahre im barmhertigen Bahnhofs-memorandum vorgeschriebenen Freesen verfertigt werden. Dieselben werden mit zwei Seiten, nach München an monumentaler Malerei aufzuweisen hat und haben allegorische Darstellungen der Telegraphie, des Eisenbahnwesens und der durch sie vermittelten

Verbindung der Völker des Erdballes unter einander zum Gegenstande. Es waltet ein eigener Lichtern über den Münchener Wandgemälden: der Einzug Ludwig's des Bayern nach der Schlacht bei Ampfung von H. v. Keber am Jarschor, die kunsthistorischen Kompositionen an der Neuen Vinalstraße und die historischen Fresken im Hofgarten, sowie jene am Maximilianspark sind kaum mehr zu erkennen und auch die Notmannischen Wandmalereien in dem Hofgarten nicht länger mehr zu retten; nun ist auch die Zerstückung der geistreichen Werke Scherl's nicht länger mehr zu umgehen. Der Meister ist freilich völlig erblindet und seine Heilung mehr zu hoffen, aber noch im Besitze der Originalskizzen und im Besitzbild des neuen Bahnhofs würde sich wohl kaum, dieselben neuerlich zur Ausführung zu bringen, wenn man maßgebenden Orts nur wollte. Die Deckung der verhältnißmäßig geringen Kosten wäre daher keine Unmöglichkeit.

* * * **Aus Israel.** Auch kleinere Kirchen in Tirol verschaffen sich bereits den Schmuck von Glasgemälden; so ließ die Gemeinde Tesles in Stubai durch die Innsbrucker Glasmanufakturanstalt von Reuhauer noch und nach sechs Fenster ausführen; Kompositionen dazu lieferten Maler, Wörndle und Jele, der jezt den Karton zu einem Gelbde: der heilige Franziskus vor der Krippe, für eine Kirche zu Mühlau in Nordamerita zeichnet, wie denn überhaupt tüchtige Künstler von katholischen Gemeinden außerhalb des Landes vielfach in Anspruch genommen werden. Was nun unsere armen Pfarren anlangt, so reichen ihre bescheidenen Mittel freilich nicht aus für große Kompositionen und prächtige Ornamente, die Glasmanufaktur weiß aber auch hier in einfacher und schöner Weise zu helfen. Gegenwärtig sind für den Dom zu Münster in Westfalen fünf große Fenster bestellt. — Jezt ist eine Folge von Kabinettsgemälden mit profanen Darstellungen theils farbige, theils grau in grau ausgeführt, die Bildchen sind fein und sauber theils nach alten Kupferstichen von Dürer, Kranach, Beham, theils nach Darstellungen aus dem Leben der Landesknecht von Wessely ausgeführt; auch das Trint- und Schlummerlied von Professor Kaubberger finden wir in der Reihe. Diese Bildchen können in Kautenscheiden oder auf Buntstoffscheiden eingeleitet werden und eignen sich so zur farbigen Zierde an die Fenster der Zimmer.

R. B. Berlin. Die unter der Leitung des Stadtbauraths Blankenstein vortrefflich durchgeführte Restauration der hiesigen Nikolai-Kirche geht jezt ihrer Vollendung entgegen. Im Gegensatz zu manchen anderen neueren Restaurationen-Bauten ist hier lebend noch besonders hervorzuheben, daß alle Kanzler und Gegenstände der inneren Ausrüstung, welche künstlerisch oder historisch von Werth sind, mögen sie einem Stül angehören, welcher es auch sei, geschont, zum Theil wiederhergestellt und an ihrer ursprünglichen Stelle gelassen worden sind. Die Kirche hat auf diese Weise ihre im Laufe der Jahrhunderte entstandene materielle Gesamtwirkung behalten.

R. B. Hannover. Die unter Leitung des Bauathes Hase ausgeführte Restauration unseres interessantesten alten Kathedrales schreitet rüstig fort. Sie wird nicht nur auf Wiederherstellung des Vorhandenen und in seinen Resten erkennbaren bedacht, sondern der Bau wird zugleich im Sinne des Mittelalters künstlerisch ausgeführt. Die Stadt Hannover erhält in diesem Kathedrale einen neuen Schmuck.

R. Die Kommission für die Restauration der Giebel in Paris hat aus der deutschen Kunstwelt eine Anzahl Gemälde angekauft: Dorbrand von Ripstoss (Zuffendorf), eine Landschaft von C. Feder (Zuffendorf) und Kuchler in den Stül von H. Jügel (München).

Berichte vom Kunstmarkt.

Wien, 19. November 1878.

* Der in den Stunden des heutigen und gestrigen Nachmittags unser Künstlerhaus besuchte, konnte sich in die glücklichen Seiten des „wirtschaftlichen Auf-

schwunges“ zurückverkehrt fühlen. Wie zu den Auktoren Artiller, Bock, Gsell u. s. w., drängten sich die Kunstfreunde und Händler von fern und nah, um der Versteigerung der Delzeitlichen Sammlung beizuwohnen

welche unter der Leitung des Herrn F. Rafer mit glänzendem Erfolge vor sich ging. Unter den von auswärts gekommenen Käufern waren nicht nur die deutschen Hauptkunstorte (Berlin, Düsseldorf, Frankfurt a. M., München u. a.), sondern auch London, Paris und New-York vertreten und die höchsten Preise wurden von Käufern des Auslandes gezahlt. Dazu stellte natürlich Wien sein Kontingent bewährter Sammler und Kunstfreunde, welche namentlich die Werke der heimischen Meister den fremden Bewerbern mit Erfolg streitig machten. Preise, wie sie für die „Spielenden Kinder“ von Knauts erzielt wurden (17,000 Gulden ö. W.) oder für Calame's „Wald bei Sturm“ (12,000 fl.) oder Lessing's „Klosterfrau“ (5550 fl.) überrufen sogar die Auktionserfolge unserer glänzendsten Zeit. Das Bild von Knauts wurde für New-York, die berühmte Landschaft von Lessing den Verkauf in Berlin gekauft. — Abgesehen von dem fünfprocentigen Auktionszuschlage beläuft sich das Gesamtergebnis auf die Summe von 235,190 fl. ö. W. Wir lassen nun die Liste der Einzelpreise folgen und bemerken, daß bei den wenigen Nummern, welche in der Reihe fehlen, ein entsprechendes Angebot nicht erzielt wurde:

Nr.		
1	Kadenbach, Andr., Die überflammennte Wäldwehre	7600 fl.
2	— Schwab und Charybdis	4010
3	— Karine	2950
4	Kadenbach, Cam., Strand bei Neapel	5000
5	Adam, W., Pferdstill	205
6	Amerling, J., Die Waagenländerin	620
7	Belame, J., Ludwig XVII. bei Schuster Simon	690
9	Büchel, D., Wäld im Winter	780
10	— Nömischer Schientrieb	310
11	Calame, H., Wald bei Sturm	12000
12	Dankhauser, S., Weinrobel	2005
13	— Derpeltlifer	2005
14	Diaz, E., Kumpfen (Wundererleuchtung)	3060
15	— Faustin mit Gefolge	3200
16	— Schloßende Kumpfen	3250
17	— Landschaft	2900
18	Eubl, J., Der Bettler	510
19	Fendt, B., Kirchbauaang	470
20	Ferrat, C., Straße in Verona	400
21	Gauermann, Jr., Dorfbrunnen	3000
22	— Auf der Alm	2500
23	— Gemalter bei Bell am See	3140
24	— Adler um einen verendenden Hirsch	2555
25	— Ober von Mäßen überfallen	2700
26	— Eintrieb bei Gemitter	3040
27	— Heimkehr von der Hirschjagd	1510
28	— Steinabler	3005
29	Guissem, H., Waldliche Bauernstube	1470
30	Hoffenflug, C., Klostergang	965
31	van Hoop, H., Holländische Kühe	990
32	— Karine	2900
33	— Kirchen-Interieur	1700
34	Jug, C., Im Hüderhof	360
35	Knaut, Ludwig, Spielende Kinder	17100
36	— Die kleine Jekuerin	8850
37	— Hofhof, C., Landschaft	3470
38	Koller, H., Kuhweide	2900
39	Kurzbauer, C., Die abgebrochene Brautwerbung	3710
40	Lessing, C. F., Der Klosterbrand	8550
41	Leu, H. W., Die Hais-Alm	1030

Nr.		
42	Maden, J. B., Holländische Schenke	2900 fl.
43	Mafart, Hans, Der Lieblingspage	1360
46	Marco, Carl, Geburt des Apollo	1445
47	— Tod des Adonis	1620
48	— Raub der Europa	1505
49	— Senus im Bade	1260
50	— Johannes predigt in der Wüste	2000
51	— Zwei itallische Landschaften	165
52	Matejo, Joh., Der Alkamaß	3370
53	Neer, H., Der rabiate Schuster	325
54	Neugebauer, Jos., Stillleben	430
55	Paufinger, Jr. von, Jagdstud	200
56	Pettenlofer, Aug., Großer ungarischer Markt	8500
57	— Ungarischer Markt	2900
58	— Ungarischer Bauernhof	2760
59	— Kleiner ungarischer Markt	2510
60	Ramft, W., Lebende Bäuerin	520
61	Richter, W., Scene aus dem itallischen Festzug 1859	150
62	Roqueplan, C., Rormännliche Bäuerin	615
63	Rotta, Ant., Epagierfahrt	3000
64	— Niente da fare	6100
65	— In der Oheria	3910
66	Ruß, Rob., Kirche in Eisenz	1000
67	Schmitt, L., Cäfenbeerde	3900
68	Seip, H., Der Schützenkönig	2700
69	Strahlhaimandier, L., der Steinrossen	600
71	Trogon, G., Gepottelie Jagdhunde	5600
72	— Zwei Kühe	3660
73	— Kuh und Schafe	3300
74	— Vier weibende Schafe	1070
75	Tschaggens, C., Schafe	1000
76	Tauter, Benj., Sonntag Nachmittag	6100
77	— Die Trauerhochzeit	3510
78	Verboedhoen, C., Schafe	1850
79	— Heerde	1410
80	Verlat, G., Kuch mit Beute	630
81	Waldmüller, Jr., Der Buchstabenmann	2065
82	— Kuh der Schafe	3100
83	— Der Taufschman	2000
84	— Christig Wogen	1800
85	— Kranzjungfer	1250
86	— Stillleben	900
87	— Stillleben	900
88	— Frauen in Taormina	610
89	— Das Gemitter	600
90	Willems, J., Die Aconwiescentin	5000
91	Wouters, J., Das schmolende Gipspar	500
92	Wiem, J., Constantinopel	2600

Wy. Münchener Kunstauktion. Am 9. Dezember d. J. und an den folgenden Tagen kommt die kaiserlich-königliche Sammlung des Herrn Georg Knold in Nürnberg in der Kunstmarken'schen Auktions-Anstalt in München zur Versteigerung. Herr G. Knold hat vierzig Jahre lang, zum Theil unter Verath des bekannten Kunstlenners J. A. Börner, daran eifrig gesammelt; ein großer Theil des ehemals hertel'schen Cabinets ist in seinen Besitz gekommen. Ein Augenzeugen, welches ihn leider hindert, seine Sammlung zu verlassen, hat ihm zum Verkauf derselben veranlaßt. Er hofft dadurch manchem andern Sammler eine Freude zu bereiten. Neben vielen vortheilhaften Blättern von Dürer, Rembrandt u. A. sind besonders die Werke von Reinold D. Hogarth, Francesco Londonio in seltener Vollständigkeit vorhanden. An die Sammlung der kaiserlich-königlichen Bibliothek schließt sich eine große Sammlung kaiserlich-buchhändlerischer Lithographien, 514 Handbücher und Aquarelle und eine Anzahl Handbücher, wie sie jeder Sammler für seine Zwecke nöthig hat.

≡ **Einladung zum Abonnement** ≡
pro November und December 1878.

Schlesische Presse

grosse politische und Handels-Zeitung
täglich 3 Ausgaben

Verlag von B. Schottlaender.

Preis pro November und December bei allen Postanstalten Deutschlands und Oesterreich-Ungarns

☛ nur 3 Mark 84 Pf. ☛

Die „Schlesische Presse“ enthält in der

Morgen-Ausgabe:

Tägliche Leitartikel, Original-Correspondenzen von hervorragenden Publicisten, Original-Depeschen und Berichte von allen bedeutendsten Orten des In- und Auslandes, Provinzial- und Local-Nachrichten; fernung interessanter und zeitweilige Feuilletons, Besprechungen aller wichtigen Erscheinungen in Theater, Kunst und Literatur, Roman- und Novellen der hochbeten und bedeutendsten Schriftsteller der Zeit.

Mittag-Ausgabe:

Politische, populär geschriebene Übersicht, kritische Beurteilung der neuesten Ereignisse, vollständige Kammerberichte von dem Abgeordneten- und Herrenhaus, sowie aus dem Reichstage - Protokolle, Correspondenzen aus allen Theilen des deutschen Landes, neueste Handels-Nachrichten, Notizen über die Produktionen, politische und wissenschaftliche Original-Telegramme.

Abend-Ausgabe:

Ausführliches Cours-Bericht mit telegraphische Nachrichten von allen bedeutendsten Börsen-Plätzen am gleichen Tage, Mittheilungen über alle Zweige im Gebiete des Handels und der Industrie; Leitartikel aus dem Federe namhafter National-Ökonomen über die wichtigsten Handels- und Wirtschaftsfragen, bevorstehende Notizen über den Stand aller Aktien-Gesellschaften und Vereine.

Der neueste Roman:

≡ Forstmeister ≡

von
Berthold Auerbach

beginnt im November im Feuilleton der „Schlesischen Presse“, anser diesem hochbedeutenden Romane bringt das Feuilleton Novellen, Skizzen etc. unserer berühmtesten Schriftsteller zum Abdruck.

Abonnements auf die „Schlesische Presse“

nehmen täglich alle Post-Anstalten des Deutschen Reiches und in Oesterreich-Ungarn zum Preise von nur 3 Mark 84 Pf. an und werden für diesen geringen Betrag die drei Tages-Ausgaben für November, December 1878 promptest geliefert.

Verlag von Hermann Goßmann in Jena.

Geschichte der bildenden Kunst.

Ein Handbuch für Gebildete aller Stände,
zum Selbststudium sowie zum Gebrauche für
Gelehrten-, Kunst- und Gewerbeschulen.

Von **Theodor Seemann**.

Ein großer Band. Lex. 8. Mit circa 170 in den Text gedruckten Holzschnitten.
In eleg. festsch. Bindung broch. 8 Mark, in eleg. festsch. 10 Mark.

Die abgemessenen Zeichnungen, die denselben Kaufwerke zu geben, um nicht nur bei gleiche Preis anderer Werke über zu bringen, haben sich in der That bewährt. Die Arbeit ist nicht nur für die Kunst, sondern auch für die Wissenschaft zu einem sehr wichtigen Hilfsmittel geworden. Die Arbeit enthält nebenbei bei dem sehr nützlichen Werke von Theodor Seemann von guten Illustrationen, wie in kein anderer bei gleichem Umfang und Preise vorkommt.

Neuer Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

Abriß der Geschichte der Baustyle. Leitfaden

für den Unterricht und zum Selbststudium. Unter Zugrundelegung seines grösseren Werkes bearbeitet von **Wih. Lübke**. Vierte stark vermehrte Auflage. Mit 468 Holzschnitten. 24 Bogen gr. 8. 1878, broch. 7 M. 50 Pf. geb. 8 M. 75 Pf.

☛ Bei grösseren Partibelieferungen für Bau- und Gewerbeschulen erfolgt eine wesentliche Preisreduktion.

Verkauf zurückgesetzter Kunstgegenstände

zu bedeutend ermäßigten Preisen.
Kupferstiche — Autographen — Farbendruckbilder — Prachtwerke — Gemälde.

Verzeichnisse werden gratis versandt.

Ernst Arnold,

Königl. Hofkunsthandlung in Dresden.

In den Verlag von **Wilhelm Engelmann** in Leipzig sind übernommen nachstehende Werke des Kunstschrittsellers

Dr. Theodor Gaedertz:

Adrian von Clafde. Sein Leben und seine Kunst. VI u. 207 S. Gr. 8. Pr. R. 3.

Hans Holbein d. Jüngere und seine Madonna des Bürgermeisters Meyer. Mit d. Abbildungen d. Darmstädter u. Dreßdener Madonna. 30 S. Gr. Imp. 8. Pr. M. 1,50.

und in denselben Verlage erscheinen Kubens und die Kubensfrage in Anmerkung. 41 S. Gr. 8. Pr. M. 1,50.

Verlag von S. Hirzel in Leipzig.

Tizian's Leben und Werke

von
J. A. Crowe und G. B. Cavalaselle.

Deutsche Ausgabe
von
Max Jordan.

Mit dem Bildnisse Tizian's und 9 Tafeln in Lichtdruck.

Zwei Bände. gr. 8.

Preis geb. M. 20. — Eleg. geb. M. 25.

Geschichte

der

ITALIENISCHEN MALEREI

von
J. A. Crowe und G. B. Cavalaselle.

Deutsche Original-Ausgabe
besorgt von
Max Jordan.

Vollständig in sechs Bänden.
Mit 58 Holzschnitt-Tafeln.
gr. 8. Preis geb. 80 M.; eleg. geb. 90 M.

Geschichte

der

Altniederländischen Malerei

von
J. A. Crowe und G. B. Cavalaselle.

Deutsche Original-Ausgabe
bearbeitet von
Anton Springer.

Mit 7 photolithogr. Tafeln.
gr. 8. Preis: 15 N., eleg. geb. 17 M.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Sieben ist erschienen:

POPULÄRE ÄSTHETIK.

Von Prof. Dr. Carl Lemcke.

Fünfte vermehrte u. verbesserte Auflage.

Mit Illustrationen.

1879. gr. 8. hr. 9 Mark 50 Pf.;
geb. 11 Mark.

ILLUSTRIRTER WEIHNACHTS - KATALOG.

Jahresbericht

über die wichtigeren Erscheinungen
des deutschen Buchhandels,
mit Anschluss der Fachwissenschaft,
von Michaelis 1877 bis Michaelis 1878,
bearbeitet von

Prof. Dr. E. Dohmke, Dr. A. Oppel,
Dr. O. Seemann n. A.

VIII. Jahrgang.

11 Bogen. gr. Lex.-8. hr. 75 Pf.
(Franco gegen Einsendung von 50 Pf.
in Marken.)

Hierzu 4 Beilagen von den Verlagshandlungen Max Cohen & Sohn in Bonn, J. Engelhorn in Stuttgart,
Wilk. Engelmann in Leipzig und Paul Neff in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertshund & Pries in Leipzig.

In Ernst Arnold's Kunstverlag
(Carl Gräf), Dresden, erschien:

Neustich

der

Raffael-Steinla: Madonnas di S. Sisto
von

Eduard Büchel.

Größe des Stiches ohne Plattenrand

68 auf 50 Centim.;

Abdruck mit Schrift auf weißem

Papier M. 45 —;

Abdruck mit Schrift auf chinesis.

Papier M. 60 —.

Alle Kunsthandlungen des In- u. Aus-
landes nehmen Bestellungen darauf
entgegen. —

In der „Kunstchronik No. 36 vom
20. Juni 1878“ heisst es:

Steinla's Stich der Sixtinischen
Madonna erfreut sich seit langer Zeit
eines weit verbreiteten und wohl be-
gründeten Rufes. Allmählich stellte
sich eine umfassende Durcharbeitung
der Platte als notwendig heraus, und
so entschloss sich der jetzige Besitzer
derselben, Kunsthändler C. Gräf (Ernst
Arnold's Kunstverlag) in Dresden, ihre
gründliche Erneuerung und Wieder-
herstellung vornehmen zu lassen. Er
legte dieselbe in die bewährte Hand
Eduard Büchel's, eines der besten
Schüler Steinla's, der das überaus
schwierige Werk nach siebenjähriger
angestrengter Arbeit nunmehr glück-
lich zu Ende geführt hat.

Mit rühmensewerther Hingabe
überausendem Erfolge ist es dem
Künstler nicht nur gelungen,
den ursprünglichen Charakter des
Stiches festzuhalten, sondern er
hat die harmonische Gesammt-
wirkung, die Klarheit und Schön-
heit desselben noch wesentlich ge-
steigert und sich dadurch die ver-
diente Anerkennung aller Kenner
und Kunstfreunde erworben.

Diesem Urtheil stehen noch viele
andere missagende Kritiken zur Seite
und alle kipfen in dem Ausdruck:

„Der Künstler hat seine Auf-
gabe glänzend gelöst.“

— fröhlich! —

Vorlagen für

Holzmalerei.

Heft 1 — 5 von G. Höfner.
Preis pro Heft 6 Mark.

In vollständigen Fortsetzung, freie Kolori-
rung per Holzschnitt von Dr. J. Schenk.

Preis 1 Mark. Jedes Heft ist einzeln zu haben

Hofner & Sarte.

Kunsthofnung in Leipzig.

Ein Kunstwerk Ersten Ranges: Billig!

Von dem 1876 abgeschlossenen
herrlichen Prachtwerke:

Ausgewählte Kunstwerke

aus dem

Schatze der Reichen Kapelle

der Königl. Residenz zu München

herausgeg. von Zettler,ENZLER u. Prof.
Stockbauer, 10 Lief. à 4 Chromolitho-
graphien (also 40) und Text in einer,
der Pracht der abgebildeten Gegen-
stände, welche die kostbarsten und
schönsten Erzeugnisse deutscher Kunst
sein dürften, angemessenen könig-
lichen Ausstattung — biete ich ein
neues tadelloses Exemplar statt des
Ladenpreises von 600 Mark n.n. zu
nur 400 Mark!

Ludwig Rosenhals Antiquariat,
München.

Der Nachlass

des Kupferstechers G. H. Scherzgeburt
befindet sich in Besitz der Frau Professor
Scherzgeburt in Weimar. An be-
deutenderen Stichen sind einzeln per
Bogen zu beziehen zu beziehen: die
Porträts von Goethe (1832), Karl Hau-
guist und Goethe, Schüler, Karl Friedrich
von Schafen, ferner das Pentasomium
Vimarierne, der Luther-Cuculus (7 Bl.)
und Luther auf dem Reichstage in Worms.

Beiträge

von Prof. Dr. C. von Sögmö (Wien, Dorotheengasse 25) über die Verlagsabhandlung in Krieger's Zeitschrift.

5. December



Inferate

à 25 Pf. für die drei Mal gelieferten Preisjahre werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 4 Mark (sowohl im Buchhandel als auch bei den bezüglichen und überörtlichen Postämtern).

Inhalt: Vom Christmarkt. I. — Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis. Von C. Van Sauer — Die Cafeterie Galerie in Lichtbruden, — W. Doshart f. — München, Kunstausstellung. — Inferate.



I.

Werfen wir einen allgemeinen Ueberblick über den Büchermarkt dieses Jahres, soweit er für diesen Bericht in Betracht kommt, so können wir uns der erfreulichen Thatfache nicht verschließen, daß in Bezug auf die äußere Ausstattung der Bücher und Wappen sich ein stetiger Fortschritt auf dem Wege des guten Geschmacks kundgibt. Die Ornamentik des Einbandes, das sieht man deutlich, geht mehr und mehr in die Hände hülfreich geschulter Zeichner über, und als ein Zeichen der Zeit kann in dieser Hinsicht die Veröffentlichung von ornamentalen Entwürfen begrüßt werden, wie sie von Gustav Friscke, einem der strebsamsten Buchbindermeister in Leipzig, ausgegangen ist*). Zwar ist noch nicht Alles mustergerällig, was uns an solchen Entwürfen und ausgeführten Federn vor Augen tritt, zwar merkt man den Dingen hin und wieder zu deutlich das

effektliche Verfahren an, daß die Motive hernimmt, wo sie sich gerade finden, und das Erborgte ohne viel Umsände zu einem halbwegs Reuen zusammengürtet, immerhin aber ist die Bahn eröffnet, um den deutschen Buchhandel auch auf einem Gebiete konkurrenzfähig zu machen, auf welchem die Pariser seit den Zeiten Grelier's unbedingt den Vorrang einnahmen.

Nicht weniger erfreulich ist die Wahrnehmung, daß auch die typographische Ornamentik einen künstlerischen Charakter anstrebt. Unsere gelehrte Welt wird sich zwar noch lange sträuben gegen die Inlaffung von allerlei Zierrat in ernsthaften Schriftwerken, aus Besorgniß, die Gravidität der Wissenschaft möchte dabei zu Schaden kommen, — wir sind eben durch die lange Hungerperiode der deutschen Kunst zu sehr an die fahlen Wände der Auditorien und Schulzimmer und an die Schmutzlosigkeit des gedruckten Wortes gewöhnt — aber über kurz oder lang werden auch hier sich die Ansichten wandeln und die frühlichen Kinder der Phantasie ihr bescheidenes Plätzchen an Ein- und Ausgang der Kapitel, auf Titel und Umschlag zu erobern wissen.

Trennen wir nicht, so kündigt sich diese Wandlung unter Anderem auch in dem lebhaftesten Interesse an, welches der von Robert König unternommene Versuch gefunden hat, mit einem Handbuch der deutschen Literaturgeschichte*) zugleich einen Ueberblick über die Geschichte des Buches als Erzeugniß der Schreibkunst und der Presse zu geben. Das Werk ist zwar

*) Moderne Bucheinbände. Herausgegeben von Gust. Friscke. 1. u. 2. Heft. Leipzig, G. Friscke.

*) Deutsche Literaturgeschichte mit Farbendruck und erläuternden Abbildungen. Leipzig, Behagen & Klasing.

selbst kein schönes Buch, und es macht wegen der vielen zusammengelassenen Proben aus älteren Hand- und Druckschriften in den verschiedensten Formaten einen unbehaglichen Eindruck, dem nur zu steuern gewesen wäre, wenn die Verleger sich entschlossen hätten, die Blätter größeren Formates zu einem Atlas zu vereinigen; es leidet auch, da es zwei Anliegen mit einer Klappe zu treffen sucht, an' einem gewissen Dualismus, bei welchem weder die Geschichte der Literatur noch die Geschichte der Kunst in ihrer Beziehung zu der Bucherausstattung zu ihrem vollen Rechte kommen konnte. Trotz alledem hat der Gedanke, von dem der Verfasser ausgegangen, eine gewisse Berechtigung, und der Fleiß, den er auf Herbeischaffung des Anschauungsmaterials verwendet, ebenso wie die Sorgfalt, mit welcher die Facsimilereproduktion der Originale in Holzschnitt und Lichtdruck durchgeführt worden ist, verdient und erhält die Anerkennung, die das Unternehmen in so reichem Maße gefunden.

Bezeichnend für das erwachende künstlerische Anschauungsgefühl sind die immer mehr zu Tage tretenden Bestrebungen, das Buch in seiner ganzen äußeren Erscheinung zu individualisieren. Die ersten Stadien der kunstgewerblichen Reformation auf dem Felde der Typographie, die sich mit der Wiedereinführung von Keyf-leisten, Schlusßkäden, Initialen otter Meister ankündigte, und, unklar über ihre Ziele, sich in der Wahl der Mittel nicht selten verzweifelt, sind glücklich überwunden. Die ästhetische Erkenntnis, daß das Buch, wie es von

einem einheitlichen Gedanken zusammengehalten wird, so auch in Form und Bierat ein geschlossenes Wesen darstellen muß, also keine Musterkarte von allerhand Stilproben zum Besten geben darf, ist so weit erhärtet, daß eigentliche Prachtwerke, die mit der Präntention vornehmer Originalität auftreten, eine ebenso große Scheu vor dem Ererbten zeigen, wie sich fashionablen Häuser vor Leihbibliothekbänken oder vor der *Amerikaweltwaaare* der *Röbelmagazine* beugen oder doch beugen sollten.

Die Erzeugnisse der illustrierten Presse, die mit ihrem statischen Formate und ihrem festlichen Gewande vorzugsweise das Salondelirium in's Auge fassen und mehr zum Ausliegen auf esener Tafel als zum Einsperren in die Bücher der Bibliothek bestimmt sind, werden mehr und mehr eine Specialität des Stuttgarter Verlagsbandels. In erster Reihe haben wir hier des von *Georg Ebers*, dem bekannten *Ägyptologen* und *Romanfahrschreiber*,



Warten auf den Heer nach Helipolis.
Aus *Ägypten*, Neudruck. Verlag von Gt. Hallberger.

herausgegebenen Werkes *Ägypten in Wort und Bild*, Stuttgart, Ed. Hallberger, zu gedenken. Das illustrierte ethnographische Prachtwerk, welches in seiner reichen Ausstattung mit großen und kleinen Illustrationen, seinen Dimensionen nach zwischen Quart und Folio schwankend, vor wenigen Jahren zum ersten Male in Stuttgart austrat und, vom Glück begünstigt, zur Nachlieferung aufforderte, hat in diesem neuesten Unternehmen der Verlagshandlung von *Ueber Land und Meer* die Stufe höchster Vollendung erreicht. Wohl niemals ist eine solche Fülle von künstlerischen Kräften zur

Herstellung eines Holzschnittwerkes aufgewandt worden, wie hier. Wenn wir Alma Tadema, Gustav Richter, Ferd. Keller, Hans Malart, Carl Berner nennen, so ist die Reihe trefflicher Meister, die sich in die Aufgabe getheilt, zwar lange nicht erschöpft, aber der Werth der künstlerischen Ausstattung in genügend helles Licht gestellt. Wie der Verfasser, so sind auch nicht wenige seiner den Finsternis führenden Mitarbeiter heimisch auf dem Boden des wunderbaren Landes, das, wie es scheinen will, seine Rolle in der

Weltgeschichte noch immer nicht ausgespielt hat. Der Verfasser, in seinen Schilderungen von der Gestalt der Dinge und Zustände, wie sie sich gegenwärtig dem Auge darbieten, ausgehend, schlägt, von der Kugel der Kleopatras beginnend, den Weg nilaufwärts ein, und leitet den Leser an dem Faden der Geschichte zurück in die Urzeiten menschlicher Cultur, wo die gewaltigsten Herrscher die un-
verwundlichen Steinern den



Heimliche Umarmung.
Aus Lienz und Vorarlberg. Verlag von Gehr. Kober.

Zeichen ihrer Macht an den Ufern des heiligen Stromes aufgerichtet. Das ganze Werk ist auf 36 Vorkerungen berechnet, von denen bis jetzt 14 vorliegen. Bei seiner Vollendung werden wir Veranlassung haben, noch einmal auf dasselbe zurückzukommen. — Dem Charakter nach reiht sich diesem Werke der zweite Theil des von der Krömer'schen Verlagshandlung ausgegangenen Unternehmens unter dem Titel „Unser Vaterland“ an. Der erste Theil erschien vor fünf Jahren unter dem

Titel: „Aus deutschen Bergen, ein Gedebuch vom bairischen Gebirge und Salzammergut von Hermann Schmid und Karl Stieler“ und bildete, wenn wir nicht irren, das Prototyp des landschaftlichen Prodructwerkes, wie es jetzt üblich geworden. Die zur höchsten Vollendung gesteigerte Technik des Holzschnitts, die sich hier in den von Hr. Glos mit hüher Virtuosität ganz

im malerischen Sinne behandelten Illustrationen kundgab, bewährt sich auch in dem neu hinzugekommenen Bande: „Wanderungen durch Tirol und Vorarlberg, geschildert von L. v. Hermann, Herm. Schmid, Ludwig Steub u. s. w., illustriert von Franz Desfregger, Alois Gobl, Adolf Obermüller u. s. w.“ Das Stück deutscher Erde, welches hier in Frage kommt, bietet der dankbaren künstlerischen Motive ohne Zweifel noch wesentlich mehr als das Salzammergut. Derüberaus malerische Charakter der alten Städte Tirols, die Man-
nigfaltigkeit ihrer

architektonischen Physiognomie, ihrer Straßenprosperkte und landschaftlichen Umgebung, die noch scharf ausgeprägten Eigenthümlichkeiten der Volkssitte und Lebensgewohnheiten in den verschiedenen Alpenhöllern diesseits und jenseits des Brenners sind Umstände, die sich der Illustration besonders günstig erweisen. Daß namentlich die Trachten- und Sittenbilder in die rechte Hand kamen, hat die Verlagshandlung durch Herbeiziehung der besten auf tirolischem Boden hei-

mischen Künstler unserer Zeit vorgelesen. Außer den oben genannten ist unter Anderen auch Matthias Schmid an der Illustration des Werkes betheilig gewesen. Der Widwenantheil freilich ist der überaus fruchtbaren und geschickten Hand Richard Püttner's zugefallen, die, leicht skizzirend, aber stets dem malerischen Eindruck festhaltend, fast Alles zu Papier gebracht hat, was an kleineren architektonisch-landschaftlichen Bildern in den Text eingestreut ist. Wir können uns nicht versagen, unter den größeren Vollbildern einige Meisterleistungen, bei denen die Kunst des Holzschnelers mit der des Zeichners um den Preis des Verdienstes gewetteicert hat, so „Das Innere der Hofkirche zu Innsbruck“ von G. Bauernfried, „Der große Steubenfall“ von G. Engelhardt, „Der Daiter See“ von Richard Püttner, namhaft zu machen, ohne damit die Zahl der neuenswerthen Darstellungen zu erschöpfen. Druck und Papier sind wie bei Ebers' „Aegypten“ von der vorzüglichsten Art, der Einband von durchaus solider Eleganz. — Wie sich das Gute oder vielmehr das Beste immer am besten bezahlt macht, sobald es nur seinem Besen nach bei dem großen Publikum auf Interesse und Verständnis zu rechnen hat, zeigt der Erfolg und die fortwauernde Beliebtheit fast aller Werke dieser Gattung. So ist denn auch die Engelhorn'sche Verlagshandlung in der glücklichen Lage, die zweite Auflage von „Italien, eine Wanderung von den Alpen bis zum Aetna, in Schilderungen von R. Stieler, Ed. Paulus; W. Kaden“ ankündigen zu können. Die neue Auflage dieses Werkes, welches unseren Lesern schon zur Genüge bekannt sein dürfte, wird in 36 Lieferungen ausgegeben, von



Einblick in Innsbruck. Von Kirtl aus Bressanberg. Verlag von Gebr. Neuber.

denen bis jetzt die beiden ersten vorliegen. — Der äußeren Erscheinung und auch dem Inhalte nach einer verwandten, wenn auch mehr nach der historischen Seite gewandten Richtung folgend, gehört in den Kreis dieser Publikationen, ferner die von der Verlagshandlung von W. Spemann nun zu Ende

geführte deutsche Kulturgeschichte über, wenn das zu streng wissenschaftlich klingt, die Schilderungen aus der Kulturgeschichte Deutschlands, die unter dem etwas emphatischen Titel „Germania, zwei Jahrtausende deutschen Lebens“ von Johannes Scherr verfaßt und von einer großen Anzahl tüchtiger Künstler wie Aug. von Heyden, E. Klimsch, Linden schmitt, A. Baur, Thumann u. s. w. mit Bildern geschmückt sind. Der Begriff der Kulturgeschichte ist bei diesem Unternehmen in seiner weitesten Bedeutung gefaßt, ein Umstand, der in die Illustration eine gewisse Punttschdigkeit, um nicht zu sagen Planlosigkeit gebracht hat. Die Dame Kulturgeschichte hat ein ebenso saltiges Gewand, wie der Herr Hissas, und einen ebenso unsüßlichen Mantelsack, in welchem sich all und jedes herrenlose Gut unterbringen läßt. Kein Wunder daher, daß die Absicht, anschaulich zu sein, dem Scherr's Spemann'schen Unternehmen mitunter wunderliche Phantasiebilder zugeführt hat. Namentlich sind die Versuche, von dem Volks- und Familienleben in den Dämmerzeiten unserer Geschichte eine Vorstellung zu geben, durchweg nicht besonders glücklich. Sehr viel Schönes, ja Vorzügliches bietet das Werk dagegen, wo es sich um die Darstellung beglaubigter, thatsächlich noch vorhandener Denkmäler des Kulturlebens früherer Jahrhunderte handelt. — Dieselbe Verlagshandlung versandte jüngst auch das

erste Heft eines Zeitungsstücks zur „Germania“ unter dem Titel: „Hellas und Rom, eine Kulturgeschichte des Rassistischen Altertums, von Jakob v. Falke“. Der Titel verpricht viel, sehr viel. Die Illustration scheint, nach dem uns vorliegenden Probebogen zu urtheilen, einen sehreren Rahmen, als bei dem vorerwähnten Werke zu haben und ist in die

Hände hervorragender Künstler gelegt, von denen Alma Tadesma, Preller (der noch kurz vor seinem Hinscheiden einige Zeichnungen geliefert hat), Knille, Feuerbach, Joseph Hofmann namhaft gemacht werden. Der landschaftlichen Scenerie ist ein größerer Spielraum zugedacht, in den Vollbildern scheint es hauptsächlich auf eine Rekonstruktion der hervorragendsten Bau Denkmäler und der Physiognomie des öffentlichen und privaten Lebens der Griechen und Römer abgesehen zu sein, eine Absicht, die der verdienstvolle Autor gewiß mit mehr Geschick durch-

geführt wird, als es gemeinlich bei den Büchern für die reifere Jugend, die der Spamer'sche Verlag alljährlich zu Tage fördert, der Fall zu sein pflegt. Einstweilen muß die weitere Entwicklung des feinen Gewankens nach sehr schätzbaren Unternehmern abgewartet werden.

Damit wäre die Reihe der großen illustrierten Werke dieser Kategorie, die die besondere Beachtung unserer Leser verdienen, erschöpft. Zu erwähnen sind nur noch einige ihrem Inhalte nach verwandte Bücher

bekannteren Umfangs. Die Verlagshandlung von Orell Fuesli & Co. in Zürich bringt unter dem Gesamttitel „Illustrierte Wandbilder“ eine Reihe von Heften, die mit dem praktischen Zweck des Reiseführers die Absicht verbinden, die Erinnerung an die interessantesten landschaftlichen Scenerien der schweizerischen Alpenwelt, an den Typus ihrer Be-

wohner, an die charakteristischsten Architektur Denkmäler ihrer Städte im Bilde festzuhalten. Die Hefte sind von einer erstaunlichen Billigkeit des Preises, und wenn auch die Ausstattung eine gewisse Sparsamkeit in Druck und Papier verrät, so sind doch die Holzschnitte zum größten Theil gut ausgeführt. Von der Unart, dem Xylographen zuzumuthen, daß er eine Photographie nach der Natur in das Idiom seiner Technik ausfreier Hand übersehe, hat sich die Verlagshandlung nicht ganz frei gehalten. Daß noch immer Zu-



Rathburger Gassen.
Karl Schell, Germania. Verlag von H. Spemann.

graphische Technik gestellt werden, selbst von Verlegern, die zur Skunst in einem etwas vertrauteren Verhältnis stehen, kann nicht scharf genug gerügt werden. So sieht man es selbst einigen Illustrationen in der ersten Lieferung des von der Orell'schen Verlagshandlung geplanten großartigen Unternehmens einer „Weltgeschichte in Einzeldarstellungen, herausgegeben von W. Duden“ an, daß das Zwischenstadium der Zeichnung übergangen ist. Die erste Lieferung dieses Werkes, welches nur bedingungsweise mit der illustrierten Literatur im

Zusammenhänge steht, enthält den Anfang der Geschichte Aegyptens von J. Püniden und den Anfang der Geschichte Persiens von J. Zusi. Illustrationen im Text von kleinerem Umfang und einzelne größere, theils in Holzschnitt theils in Farbendruck angeführte Ansichten von Kultur- und Kunstdenkmälern der bestrebenden Länder geben diesem auch sonst mit typographischer Eleganz ausgestatteten Unternehmen seinen besondern Werth, ganz abgesehen von der wissenschaftlichen Bedeutung der monographischen Darstellung, auf die hier einzugehen nicht der Ort ist. — Einen wissenschaftlichen Grundzug, wenn auch verhüllt in einem bequemen Unterhaltungstone besitzt auch die „Reise nach Tyrus zur Ausgrabung der Kathedrale mit Barbarossa's Grab von dem bekannten Orientreisenden Zapp, Verlag von Seemann, ein mit zahlreichen Illustrationen ausgeschatteter Band, die Frucht der Expedition, welche der Verfasser im Auftrage des Reichskanzlers im Jahre 1874 unternahm. Fällt die Ausbeute, die das Buch für die Kunstgeschichte gewährt, auch nicht allzu schwer in's Gewicht, so enthält es doch manche interessante Bemerkungen und Conjecturen, die nicht lediglich der stüchtigen Unterhaltung dienen. S.



© Hölzer in Kunstb. 1791. Nach einer Zeichnung von J. Pfr. Weisbach. Aus K. Kernig, Deutsche Literaturgeschichte. Verlag von Schöbner u. Zschang.

(Fortsetzung folgt.)

Kunsthistorie.

Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis.

Vorzameling van meerendeels onuitgegeven Berichten on Mededeelingen betreffende Nederlandsche Schilders, Plaatsnijders, Beeldhouwers, Bouwmeesters enz. Bijgebragt door Fr. D. O. Obreen, Adj. Bibliothecaris-Archivaris van Rotterdam. 1^o Deel. Rotterdam, van Hengel & Eeltjes (J. van Baalen & Zonen). 1877—1878. 4.

Von der niederländischen Kunstgeschichte ist der monographische Theil bisher am häufigsten und besten bearbeitet. Es fehlt aber immer noch an sicheren Thatsachen, auf welche die Biographien der Künstler zu gründen sind. Obwohl seit mehr als zwanzig Jahren in verschiedenen Zeitschriften — z. B. im „Spectator“ im „Korvorcher“, in der „Oude tijd“, in der „Kunstchronik“ u. a. — hunderte von Notizen veröffentlicht wurden, besindet sich der Kunstforscher doch noch häufig in großer Verlegenheit. Die Archive sollten systematisch ausgebeutet werden, um das erforderliche Material zu liefern! Den Anfang damit hat der verdorbene Dr. van der Willigen gemacht, in seinem bekannten Buche über die Haarlemmer Malerschule, das er aus den dortigen Archiven zusammenstellte. Herr H. Savart, der seit langer Zeit in Holland lebende französische Schriftsteller, hat in den Archiven von Delft hunderte von interessanten Sachen gefunden, und das die Typferarbeiten betreffende Material in seinem prächtigen Buche über die „Fayonnes de Delft“ vereinigt. Außerdem aber hat er noch vieles gefunden, über Fabritius, van der Meer, Palamedes Niervelt, und wird hoffentlich die bisher nur vereinzelt erschienenen Resultate einmal gesammelt herausgeben.

Unter solchen Umständen kommt uns das oben bezeichnete Unternehmen des Herrn F. D. Obreen sehr erwünscht. In dem ersten Bande dieses „Archief“, der nun vollendet vorliegt, bietet uns Obreen erstens das wieder aufgefundenen Meisterbuch der Gilde zu Delft, eine bedeutende Urkunde, welche von 1613—1714 reicht. Da finden wir viele Meister erwähnt, von deren Aufenthalt in Delft wir bisher nichts wußten. Dieses Meisterbuch und die beiden Register geben uns ferner manche Aufschlüsse über die socialen Verhältnisse der Maler. Aus den Geldposten, die sie für den Eintritt in die Gilde zahlen mußten (für einen Einwohner 6 fl. für einen Fremden 12 fl., für einen Meistersohn 3 fl.), erleben wir, ob Einer in Delft geboren oder dort fremd war. Ferner lernen wir die Zusammensetzung der Behörden der Gilde kennen; kurz, es ist eine unschätzbare Urkunde für die Geschichte der Delfter

Kunst, und Delft war bekanntlich im 16. und 17. Jahrhundert ein von Künstlern sehr besuchter Ort. Das „Archiv“ bietet ferner manches Material über die Delfter Töpfer unter Beifügung von 24 Zeichnungen derselben Fabriken; ferner über die Delfter Tapetenfabriken und Glasmalerei-Anstalten. Dann enthält es den Kontrakt mit César van Eberdingen in Betreff der Beschaffung der Orgelstühle zu Alkmaar; ferner Urkunden über die Utrechter Töpfer; dann den Urtheilspruch des holländischen Gerichtshofes vom Jahre 1662 über Rembrandt, den ich in meinem Buche über den Meister theilweise mitgetheilt habe. Ein weiteres sehr interessantes Stück ist das Register der Künstler von Dordrecht aus dem Widenbuche von 1580—1649. Wir begegnen darin mehrmals dem Namen Cuyp. Erstens kommt vor: Gerrit Gerritszoon Cuyp, 1631 als Maler in die Gilde aufgenommen, vielleicht ein Bruder des Jakob Gerritszoon Cuyp, des Vaters des großen A. Cuyp; zweitens der junge Maler Benjamin Gerritszoon Cuyp, an demselben Tage aufgenommen; er war „eines Malers Sohn“, also nicht der Sohn des oben erwähnten „Malers“; drittens Jakob Abramszoon Cuyp, Maler. Albert Cuyp kommt nicht vor; er war also nicht Mitglied der Dordrechter Gilde. — Von der Aufnahme zu Harlem werden die Zeichnungen v. J. 1631 mitgetheilt, welche viel Interessantes über die dortigen Verhältnisse enthalten. Den Schluß bilden Abbildungen der Wappenschilder von 18 zur Aufnahme gehörigen Korporationen, wahrscheinlich von Salomon de Bray gezeichnet und im Archiv zu Harlem aufbewahrt.

Ich habe im Obigen nur einige Beispiele hervorzuheben. Es versteht sich von selbst, daß man in dem „Archiv“ Hunderten von Einzelheiten begegnet, durch welche Namen, Jahreszahlen, Preise von Kunstwerken, die Lebensverhältnisse der Künstler u. A. festgelegt oder beleuchtet werden. Wir können dem Unternehmen Ehren's nur von Herzen guten Fortgang auf der eingeschlagenen Bahn wünschen.

G. Rosmar.

Kunsthandel.

Die Gallerie Orlery in Lichtbrun. Die sich seit ihrer Uebernahme in das für sie neu errichtete stattliche Gebäude dem Auge in viel günstigerer Weise als ehedem darbietet, legt erst ihrem Werthe nach vollständig zu wachsende Gallerie Gemäldegalerie in dem größeren Publikum hauptsächlich durch zwei Publikationen näher bekannt und zu einem Gegenstande lebhafteren Interesses geworden. Die erste war eine Sammlung von Zeichnungen nach 42 Gemälden der Gallerie, die von verschiedenen Händen ausgeführt, in Photographien von der Verlagsanstalt von Th. Kay herausgegeben wurden. Die zweite war die von Herrn Dr. Müller wohlbekannte Sammlung Unger'scher Zeichnungen in 40 Hälften, die gleich bei ihrem Erscheinen den ungetheilten Beifall aller Kunstfreunde fanden und in ihrem ersten Abdrucke längst in den geschickten Zeitschriften des Kunsthandels gegenwärtig in nun eine dritte Publikation den beiden älteren an die Seite getreten,

welche vorzugsweise den Kenner interessieren wird. Es ist dies eine in Ganzen 137 Nummern umfassende Sammlung von Lichtbrun, denen photographische Aufnahmen nach den Originalen zu Grunde liegen und die auch wie photographische Kopien behandelt, nämlich auf Karton gezeichnet und getrennt sind. Nach den uns vorliegenden Proben ist in dieser Originalausgabe, die wir der Verlagsanstalt von Th. Kay verdanken, gezeichnet, was gegenüber der Beschaffenheit der Bilder zu leisten möglich war. Selbst von den Rembrandt'schen Gemälden, die dem Photographen wohl die meisten Schwierigkeiten boten, sind die meisten klar genug, um eine Vorstellung von den wesentlichen Elementen des Originals zu geben, soweit eben nicht die Farbe in Frage kommt. Jedes Blatt der Publikation wird auch einzeln abgegeben.

Nekrolog.

R. W. Böhner †. Am 31. August (stirbt in seinem Landhause am Schloß der Landeshauptstadt Wilhelm Böhner nach langem, schwerem Leiden aus dem Leben. Er war im Jahre 1815 zu München geboren und widmete sich zu Anfang der dreißiger Jahre der landschaftlichen Kunst, in welcher er sich später hauptsächlich nach Eduard Leibl bildete. Gleich diesem kultivirte Böhner die Stimmungslandschaft. Bei seinem unermüdbaren Fleiße schuf er eine ansehnliche Zahl von Werken, welche er — im Gegensatz zu seinem Meister — mit größter Sorgfalt durchzubilden pflegte. Uebrigens arbeitete sich der wackerer Künstler erst in den letzten Jahren zu einer größeren Freiheit der Anschauung und Gestaltung hinüber, so daß seine aus dieser Zeit stammenden Bilder weit höher zu stellen sind als die früheren.

Sammlungen und Ausstellungen.

R. München. Es sind zunächst kirchliche Werke, die ich heute zu verzeichnen habe. Ich meine erstens die sogenannten Stationsbilder Friedrich Höpfer's für die hiesige Stadtpfarrkirche zu St. Anna. Der Künstler gehört nach der Schule an, der Cornelius und Demich die Vorarbeiten, und freilich in Folge dessen danach, den großen Inhalt seines Gegenstandes in hübscher, wohl abgewogenen Kompositionen ausprägen. Im Ausdrücke seiner Gesichten bezeugen wir einer Innigkeit, die in unserer Zeit doppelt wohlthun begehrt, und nicht minder findet das Auge in der harmlosen Durchbildung von Form und Farbe seine Befriedigung. Zu impudischen Uebersierungen stellen sich der Natur abgelaunichte individuelle Jünger. Der sein Kreuz auf sich nehmende Christus ist von ergreifendem Seelenadel, die um ihren todben Sohn unter dem Kreuze trauernde Mutter von rührender Schönheit — Auch Gabriel War hat letzten einen religiösen Stoff behandelt; er schuf eine Maria, oder eigentlich eine junge Mutter mit dem Kinde. Es ist das Heinenbild, was uns hier mit unübersehlicher Kraft ansieht und fesselt, und das um so mehr, als diesmal der Künstler gelang, sein Werk von jeder krankhaften Manier frei zu halten, die jeder gesunden Natur widerstrebt und in Folge dessen diesen die Weidmahl seiner Arbeiten verleidet. Diesmal staubt die Schönheit des letzten Werkes dem Freie in ihrer ganzen bewundernswürdigen Fülle, kommt das Individuelle übermäßig zum Ausdruck. Von unsäglicher Heiligkeit ist das Kind im Schooße der Mutter, die Zeichnung von seltener Korrektheit und die Farbe von höchster Klarheit. — Auch über Feil's „Grafenkapelle“, eine ebenso großartige wie selbständige und geistvolle Conception, die eine wahrhaft religiöse Weite ansgewiesen. Sie erhebt nicht etwa als die Kopie nach einem älteren Meister, sondern erweist sich als eine durchaus freie Gestaltung des gegebenen geschichtlichen Stoffes nach seiner individuellen Phantasie und Empfindung. — Im Gegensatze zu den vorerwähnten Meistern hat Joh. Meißner in seiner „Strebenden Kirche“ eine prächtige Satire geliefert; die figurreiche Komposition zeigt die Wälfung zur Abwehr des Angriffs, der einem König droht. Das Westtorium ist in einen Waffenplatz verwandelt, in welchem Krieger, Mönche und schöne Frauen — offenbar Händlinge — sich bunt durcheinander-

treiben. Und der Künstler hat sich die Gelegenheit nicht entgehen, und seinem Humor die Jagel scheßen lassen. Nebenbei wäre die Frage zu ventiliren, ob das nicht besser im Holzschnitt und fliegenden Blatt, als im umfangreichen Selbstbild gezeichnet wäre. Auch giebt die Perspektive zu einigen Bedenken Anlaß. Als ein höchst verdienstliches,

lebendig gehaltenes, und trefflich durchgezeichnetes Werk der Skulptur muß endlich Joh. Schöpler's Lebensgröße, zur Ausführung in Carrara-Marmor bestimmte Gruppe bezeichnet werden, welche einen nackten Knaben zeigt, der sein Pöbelgelautes den Klauen einer Angaratze zu entreißen bemüht ist.

Inferate.

VERLAG von J. ENGELHORN in STUTTGART.

Handzeichnungen deutscher Meister.

Eine Sammlung von Bildern aus Italien und der Schweiz
in unveränderlichem Lichtdruck reproducirt von
SCHOBER & BÄCKMANN.

28 Blätter. Gr. Folio. In eleg. Mappe M. 60. — Einzelne Blätter M. 5.—

Dieses neue Prachtwerk verdankt seine Entstehung dem Gedanken, durch Veröffentlichung einer Anzahl der schönsten Originalzeichnungen zu den beliebtesten Werken „Hollens“ und „Schweizerland“ mittelst Lichtdrucks eine Sammlung von seltenen Werken zu schaffen.

Die Namen der bei dem Unternehmen beteiligten Künstler — G. Bassarof, A. Harist, Paul Meyerheim, G. Schindler, R. Vautier, A. von Werner u. A. — können für seine hohe künstlerische Bedeutung.

Die Zeitschrift für bildende Kunst sagt über dieses Werk: „Es ist eine wahre Freude, die schönen Bilder zu betrachten“.

PRACHTVOLLES FESTGESCHENK!

DAS SCHWEIZERLAND

von

Woldemar Kaden.

Verlag von J. Engelhorn
in Stuttgart.

Dieses Prachtwerk ersten Ranges bringt in trefflichen Holzcutten, begleitet von einem interessanten und geistreichen Text, die ganze Schweiz in Landschaft, Thalfluren, Biers und Jensee gar vollständig.

421 Seiten in Felle mit 321 Textillustrationen und 90 Bildern in Textcut.

Im Prachtband nach einem Original-Entwurf von Richard A. Schick.

Preis: 75 Mark.

Im Einzelnen durch alle Buch- und
Handhandlungen.

Soeben ist vollständig erschienen:

Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit
unter Mitwirkung von Fachgenossen herausg. von Dr. R. Dohme, Bibliothekar S. M. des Kaisers. Mit vielen Illustr. III. Band: Kunst und Künstler Italiens I. br. 30 M.; eleg.-geb. in Calico 34 M.; in Saffian oder Pergament 41 M.

Ferner ist erschienen:

POPULÄRE AESTHETIK.

Von Prof. Dr. Carl Lemcke.

Fünfte vermehrte u. verbesserte Auflage.

Mit Illustrationen.

1879. gr. 8. br. 9 Mark 50 Pf.;
geb. 11 Mark.

Leipzig, Anfang December.

Illustrirter Weihnachts-Katalog.

Jahresbericht

über die wichtigeren Erscheinungen
des deutschen Buchhandels,
mit Ausschluß der Fachwissenschaft,
von Michaelis 1877 bis Michaelis 1878,

bearbeitet von

Prof. Dr. E. Dohmke, Dr. A. Oppel,
Dr. O. Seemann u. A.

VIII. Jahrgang.

11 Bogen. gr. Lex.-8. br. 75 Pf.
(Prunzen geg. Einband, von 90 Pf. in Marken.)

E. A. Seemann.

Hierzu 5 Beilagen von den Verlags-handlungen Paul Neff in Stuttgart, fr. Neumann in Berlin
und S. Soldan in Nürnberg.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Sandersfund & Pries in Leipzig.

Im Verlage von Gbner & Zudert
in Stuttgart erschien soeben:

Allgemeines Künstlerlexikon

oder
Leben und Werke
der
berühmtesten bildenden Künstler.

Zweite Auflage.

Umgearbeitet und ergänzt von

A. Seubert.

Dritter Band.

gr. 8. broch. Preis 14 Mk. 40 Pfge

Der dritte Band (sammt Nachträgen
(Schluß des Werkes)) wird im nächsten
Jahre erscheinen.

Soeben erschienen:

Archief

voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis.

Band II. Lieferung 1. n. 2.

Preis für 10 Lieferungen Mk. 8.—
20 Lieferungen bilden einen Band.

Dieses Archief ist bestimmt zur
Publikation authentischer, bisher un-
gedruckter Aktenstücke zur holländi-
schen Kunstgeschichte, geschmückt
mit bildlichen Darstellungen und mit
vollständigen Namensregister am
Schlusse eines jeden Bandes, ver-
spricht daher eine zuverlässige Quelle
für das Studium zu werden und er-
gänzt die diesbezüg. Werke von
Kraam und Immerzeel.
Jede Buchhandlung nimmt Be-
stellungen an.

Van Hengel & Eeltjes,
Rotterdam.

Eine große Sammlung von **Leit-
gemälden und Kupferstichen**
in welche bedeutende Meister aller Schulen
vertreten sind wünscht man en bloc zu
verkaufen. Offerten sub J. N. 9946
beordert Rudolf Mosse, Berlin SW.

von Prof. Dr. C. von
Fagius (Wien, Ober-
serrassgasse 25) oder an
die Verlagsbuchhandlung in
Kriegsjug zu richten.

12. December



à 25 Pf. für die drei
Mal gesaltene Preis-
zettel werden von jeder
Nach- u. Nachhandlung
angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 4 Mark (auch im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern).

Inhalt. Das Lessing-Denkmal für Hamburg. — Vom Christmarkt. (Fort.) II. — Diese Erwählungen der kaiserlichen National-Gallerie. — Ueber das Alter der Apollomalen von S. Colanaja bei Rom. — Internationale Kunstausstellung in München. Das Sichel'sche Institut — Archäologische Gesellschaft in Berlin. — Kager-Katalog der Firma Giacomo Deagi in Florenz. Versteigerung Malben in Brüssel. — Zeitweilen. — Inserate.

Das Lessing-Denkmal für Hamburg*).

Es ist in diesen Blättern schon mehrfach, und mit vollem Rechte, auf das praktisch Mißliche der Konkurrenz hingewiesen worden, so richtig diese im Prinzip auch erscheinen. Daß solche Bedenken nicht etwa nur angebildete seien, zeigte sich wieder bei der Konkurrenz für das Hamburger Lessing-Denkmal auf die unabweisliche Weise. Für den abgeakten Künstler läßt sich schwerlich eine schönere Aufgabe denken als die, einen Lessing zu bilden. Nichts desto weniger sind von den aufgeförderten sieben Künstlern (Vegas, Werner, Hühnel, Reuber, Peiffer, Schilling und Siemering) nur zwei dem Rufe gefolgt; die übrigen fünf haben abgelehnt. Und die Verheißung des Programms, daß für jeden ablehnenden ein anderer Künstler an die Stelle treten solle, scheint nicht völlig ausführbar gewesen zu sein, da im Ganzen nur sechs, nicht sieben, Entwürfe zur Anstellung gelangt sind. Es müssen also doch schwerwiegende Bedenken sein, durch welche so viele namhafte Meister sich bewegen gefunden haben, auf eine so schöne Aufgabe von vorn herein zu verzichten. Das herrliche Lessing-Denkmal, welches Braun-

schweig von Rietschel's Meisterhand besitz, ist nicht auf dem Wege der Konkurrenz erzielt worden. Wäre dieser Weg damals beliebt worden, so würden wir uns jenes Meisterwerkes schwerlich erfreuen, denn Rietschel war ein abgefolgter Feind des Konkurrenzwesens.

In Braunschweig lag zu jener Zeit die Denkmals-Angelegenheit durchaus in der Hand des Dr. Karl Schiller, jenes feinen und gründlichen Lessing-Kenners, dem wir, in so fern Lessing's Andenken in Betracht kommt, zu noch weit höherem Danke verpflichtet sind, als jenes Denkmal allein und schon aussetzt. Er wandte sich vertrauensvoll an den damals noch wenig berühmten Rietschel und übertrug ihm die Ausführung. Allein er übertrug sie ihm nicht bloß, sondern er half ihm auch dabei. Wie sehr er ihm half, das kann Jeder aus dem Briefwechsel zwischen Schiller und Rietschel ersehen; in noch höherem Maße aber weiß es der, welcher Gelegenheit hatte, es aus Dr. Schiller's oder Rietschel's eigenem Munde zu hören. Rietschel für sich allein würde schwerlich im Stande gewesen sein, sich so vollständig in Lessing's innerstes Wesen hinein zu denken, als es nötig war, um jenes unübertreffliche Meisterwerk zu schaffen. Dazu mußte Dr. Schiller ihm mit dem reichen Schätze seiner Kenntnis Lessing's zur Seite treten. Lessing's Wirken und Wesen war nicht der Art, daß man es im Handumdrehen ergründen könnte. Jene beiden Männer aber, in ihrem innigen Zusammenwirken, ergänzten sich gegenseitig aufs Vollständigste. Und es ist nicht richtig, zu sagen, das Standbild in Braunschweig sei allein Rietschel's Werk, — damit trübt man das wahre

*) Wir haben über die Entwürfe zu dem Hamburger Lessing-Denkmal bereits ein Referat gebracht, welches in wesentlichen Punkten mit dem Beschuße der Jury übereinstimmt. Am erhalten wir die nachfolgende Mittheilung, welche einer durchgehenden Anschauung Ausdruck giebt, und setzen um so weniger an, derselben Aufnahme zu gewähren, als deren Inhalt bei der Kritik der Hamburger Projekte manche Gesichtspunkte von allgemeiner Bedeutung in beachtenswerther Weise zur Geltung zu bringen sucht. Am d. Red.

Sachverhältniß nur halb aus. Dr. Schiller's Name darf dabei nicht vergessen werden.

Die Fritsch, welche das Hamburg'sche Comité den Künstlern zur Aufertigung ihrer Entwürfe gestellt hatte, konnte nur dann allenfalls genügen, wenn diese mit Lessing's innerstem Wesen bereits hinreichend vertraut waren, um sofort zur Ausführung schreiten zu können; oder wenn jeder von ihnen einen Freund zur Seite hatte, der für jenen Mangel Ersatz bieten konnte. Gründliche Kenntniß Lessing's mußte aber auch im Preisgerichte und muß unter allen Umständen im Comité vertreten sein. Ob das bei Letzterem der Fall ist, läßt das Programm zweifelhaft; das Gutachten des Preisgerichts aber zeigt von diesem Haupterfordernisse kaum eine Spur. Wie nun verhalten sich in dieser Beziehung die Arbeiten der konkurrirenden Künstler?

Wer sich die ungewöhnlichen Schwierigkeiten der gestellten Aufgabe von allen Seiten klar zum Bewußtsein gebracht hat, der mußte der Ausstellung mit banger Sorge entgegen sehen und namentlich befürchten, daß auch die besten Leistungen gegen Kietzschel's Meisterwerk erheblich zurücktreten würden. Diese trübe Voraussage hat sich indeß glücklicherweise nicht bestätigt. Wenn auch die ausgestellten Arbeiten manche recht schwache Seite zeigen, so ist dagegen doch auch ganz Vorzügliches geleistet, — so Vorzügliches, daß man für die Ausführung des Denkmals die besten Hoffnungen hegen darf, vorausgesetzt, daß das Comité sich entschliesse, das Urtheil des Preisgerichtes nicht streng zur Richtschnur zu nehmen.

Von den ausgestellten sechs Entwürfen sind die Arbeiten der Herren Peiffer und Volz im Geschmack der Zeit gehalten, in welcher Lessing lebte. Aber jener Geschmack war nicht der Geschmack Lessing's; und es muß auffallend erscheinen, daß beide Künstler auf Lessing's kunstreiche Thätigkeit so wenig Rücksicht genommen haben. Beide stellen den zu Ehrenenden nicht in ganzer Figur, sondern in einer Büste dar. Eine Büste können wir uns in Marmor und auf dem Treppen-Abfaze der Wolfenbütteler Bibliothek gefallen lassen; aber für ein ehernes Denkmal inmitten eines freien Platzes genügt sie nicht, — von innerer Unzulässigkeit ganz abgesehen. Aber auch im Uebrigen macht der Peiffer'sche Entwurf auf künstlerischen Werth so wenig Anspruch, als daß er unserm Erachtens ernstlich in Betracht kommen könnte. Der Entwurf von Volz nimmt von allen am wenigsten Bezug auf Lessing, — so wenig, daß die auf einem Sockel vor einer Art von Längsfläche angebrachte, einem griechrömischen Altar gleichende Büste, welche nun einmal Lessing vorstellen soll, beliebig durch jede andere ersetzt werden könnte, ohne daß die Gesamtwirkung und der Ge-

danken-Zusammenhang merklich dadurch gestört würden. Daß der Künstler Formen, welche nur in Marmor oder Sandstein ausführbar sind, für Granit projektirte, beweist wiederum auf das schlagendste, daß heut zu Tage in manchen Bildhauer-Werkstätten durch die Theilung der Arbeit Sinn und Verständniß für die dem Material zugehörige Behandlungsweise mehr und mehr abhanden gekommen ist. Wenn wir aber von solchen Mängeln, namentlich davon, daß es sich hier um ein Denkmal für Lessing handelt, absehen, so ist nicht zu leugnen, daß der Volz'sche Entwurf einen talentvollen Künstler verräth; und diesem Umstande ohne Zweifel wird es zuzuschreiben sein, daß die Preisrichter demselben den zweiten Preis zuerkannt haben.

Eine zweite Gruppe bilden die beiden Entwürfe der Herren Erdmann-Ende und Professor Donndorf, beide Lessing in ganzer Figur darstellend. Indessen zeigen beide allzumenig Verständniß für den großen Mann, als daß sie ernstlich in Betracht gezogen werden könnten. Ueberdies leidet sich die Ende'sche Figur in ihrer äußeren Erscheinung so auffallend an Kietzschel's Schöpfung, ohne jedoch deren Vorzüge zu heischen, daß sie als Original nicht angesehen werden kann. Der Ende'sche Sockel dagegen baut sich in sehr schönen Verhältnissen auf, und die Reliefs, welche ihn schmücken, sind durchaus hübsch gehalten. Auch der Donndorf'sche Sockel zeigt an sich gute architektonische Verhältnisse und mit der Figur von allen Seiten günstige Linien; doch lassen hier die Reliefs Vieles zu wünschen übrig und sind weder monumental, noch des Gegenstandes würdig gedacht.

Die dritte (und letzte) Gruppe umfaßt die Entwürfe der Professoren Schaper und Siemering. Wenn wir diese beiden Arbeiten, deren erstere vom Preisgerichte durch Urtheilung des ersten Preises ausgezeichnet, letztere aber gänzlich verworfen worden ist, hier zusammenfassen, so soll damit angedeutet werden, daß wir bezüglich letzterer von dem Urtheile des Preisgerichtes vollständig abweichen. Daß die Konkurrenz nicht resultatlos verläuft, sondern die gehegten Erwartungen weit eher übertrifft, als unbefriedigt läßt, — das haben wir nicht etwa dem Schaper'schen Entwurfe allein, sondern den beiden letztgenannten in ziemlich gleichem Maße zu verdanken. Beide Künstler kennen Lessing offenbar nicht erst seit gestern; auch haben sie nicht bloß flüchtig und oberflächlich seine Bekanntschaft gemacht, sondern ihn mit wahrer Liebe und nicht ohne Verständniß studirt. So weit eine Skizze es überhaupt gestattet, auf die Art und Weise der Ausführung im Großen zu schließen, — in soweit dürfen wir mit Bestimmtheit annehmen, daß jeder der beiden Meister wohl im Stande sein würde, uns eine Lessing-Figur zu liefern, welcher der Vergleich mit Kietzschel's Meister-

wert wenig Schaden würde. Und das ist doch unter allen Umständen die Hauptsache. Mag immerhin der Sodel verfehlt sein, wie man das vom Siemering'schen allerdings sagen muß, — denn die beiden herrlichen Jünglings-Behalten, welche ihn schmücken, sind schwer verständlich und stehen nur in ganz äußerlichem Zusammenhang mit der Architektur des Sodels, der sich überhaupt für den gegebenen Standort als nicht recht passend erweist; — mag also immerhin der Sodel verfehlt sein, — darüber läßt sich reden und eine Berichtigung gewiß erreichen. Hat das Preisgericht doch auch am Schaper'schen Sodel mit Recht noch Einiges anzufügen, ohne dabei des Umstandes zu gedenken, daß die Reliefs allzu spitzhaft gehalten sind, um einen Schluß auf die spätere Ausführung zu gestatten. Ueberhaupt mag es hier wenigstens kurz angedeutet sein, daß keine einzige der angestellten Arbeiten einen Sodel aufweist, den wir ohne wesentliche Änderungen für ein Lessing-Denkmal geeignet finden könnten. Namentlich soll dies in Bezug auf die Reliefs gesagt sein, welche wir von jeder Allegorie entkleidet zu sehen wünschten. Lessing war der Mann, der stets die Wahrheit suchte, und die Wahrheit ganz allein; der jeden Schein haßte, vielmehr überall die Dinge selbst anpackte und sie der staunenden Mit- und Nachwelt unverhüllt in ihrer wahren Gestalt zeigte. Das Wirken eines solchen Mannes läßt sich nicht durch Allegorien darstellen. In diesem ungewöhnlichen Mittel versuchte man nur dann greifen, wenn es gar keinen anderen Weg gäbe. Wir finden aber in der Geschichte von Lessing's Leben eine große Zahl von bedeutenden Personen, welche auf die Entwicklung seines Geistes theils bestimmenden, wenigstens aber fördernden Einfluß ausübten und alle Zeiten seiner großartigen Thätigkeit, sowie den edlen, einzigen Mann selbst in seinem ganzen Wesen so überaus charakteristisch repräsentiren, daß es den wahren Verehrer Lessing's schmerzen muß, diese Alle so vollständig in den Hintergrund gedrängt zu sehen. Wir würden es in der That auf's Tiefste beklagen, wenn man, wie das auch am Schaper'schen Sodel geschehen ist, Lessing's Freunde und Geistesverwandte mit einigen magern, nichtsfagenden Medaillon-Porträts abfinden wollte, anstatt sie in verständnißvollen Gruppen zu vereinigen.

Und nun noch ein Wort über die Figur Lessing's selbst, wie sie uns in den Entwürfen von Siemering und Schaper vorgeführt ist. Das Preisgericht hat letzterem den ersten Preis zuerkannt und seinen Entwurf zur Ausführung empfohlen. In der Motivirung heißt es:

„Die stehende Figur ist als eine in hohem Grade gelungene künstlerische Leistung zu bezeichnen.

„Dieselbe ist auch schon um deswillen glücklich gewählt, weil damit die direkte Konkurrenz mit dem allgemein als musterzüglich anerkannten Nietschel'schen Standbilde vermieden wird.

„Der geistige Ausdruck der Figur ist völlig befriedigend und bringt in eminenten Weise das Wesen Lessing's als Dramatiker und Kritiker zur Anschauung.“

Dieser Ausspruch ist es vornehmlich, welcher uns beim Preisgericht das volle Verständniß für Lessing's ganze Größe vermitteln läßt. Schaper hat Lessing sitzend dargestellt, und zwar, wenn wir die unangenehmen Einten der getreuzten Beine in Abzug bringen, in wirklich meisterhafter Weise. Darin stimmen wir mit dem Preisgericht vollkommen überein. Aber die Sache ist: Lessing darf und kann nicht sitzend dargestellt werden. Das widerspricht seinem ganzen Wesen, seinem ganzen Wirken, seiner ganzen Persönlichkeit auf das Entschiedenste. Er, der sein ganzes Leben lang immer auf der Warte gestanden hat, immer kampfbereit, immer klagfertig; er, von dem jeder Fieberstich die volle Kraft und Energie seines gewaltigen Geistes kennzeichnet; er, der so fest, so selbstbewußt auf seinen Füßen stand, als nur immer Einer, so daß wir in dieser Beziehung nur Luther ihm vergleichen können; — er, Lessing, — sitzend! Man versuche es doch, Luther sitzend zu bilden! Den sanftern, schüchternen Philipp Melancthon mag man ruhig auf einen Stuhl setzen, wenn man durchaus sitzende Denkmäler haben will; auch Goethe, Schiller, Kleopold u. s. w. können allenfalls so gedacht werden; der schweigsame Schlachtendener Moltke mag sich den Seiten zugellen! Aber wer wollte es wagen, etwa Blücher, oder Zeidler, oder den Freiherren von Stein so darzustellen? — So schön, so meisterhaft die Schaper'sche Figur auch ist, so vornehm, so bedeutend in ihrer Haltung, — ein Lessing ist sie uns nicht und kann sie uns nie werden, denn ein sitzender Lessing ist unmöglich!

Aber noch ein anderer Punkt ist hervorzuheben. Das Preisgericht sagt von der Schaper'schen Figur, sie bringe „in eminenten Weise das Wesen Lessing's als Dramatiker und Kritiker zur Anschauung“. Gut; allein das genügt uns bei Weitem nicht. Johannes Scherr sagt in „Schiller und seine Zeit“: „Von Lessing zu reden, vermag ein Deutscher nicht, ohne daß ihm das Herz ausginge“. Dieser wundervoll treffende Ausspruch voll tief ernter, sinniger Bedeutung, — wenn gilt er? Dem Dramatiker und Kritiker? Ganz gewiß nicht! Damit kann Scherr diesen Ausspruch nicht gut machen. Er gilt vielmehr Lessing dem Menschen! Nicht dem Dramatiker, welcher den Rathen schrieb, sondern dem Menschen, welcher dieses Hohenlied reinster

Menschenliebe dictirte, welcher uns Ernst und Falt, die Erziehung des Menschengeschlechtes, noch am Schlusse seiner Laufbahn schenkte; mit einem Worte: dem ganzen Lessing, wie er in unserer Erinnerung lebt, wie er in Kietchel's Meisterwerk, in Graff's herrlichem Bilde uns entgegen tritt und unser Herz und Gemüth unwiderstehlich zu sich heranzieht! Aber dazu ist die Schaper'sche Figur, trotz all' ihrer künstlerischen Meisterschaft, zu vornehm gehalten, ja ungeachtet der sitzenden Stellung, sogar ein wenig zu herausfordernd. Sie kann nie so zu unserm Herzen sprechen, jenes Ideal kann sie nicht erreichen.

Aber der Siemering'sche Lessing kann das! Dieser allein ist so angelegt, daß man von einer Ausführung im Großen das beste Resultat erwarten dürfte; dieser allein würde im Stande sein, das auszudrücken, was uns an dem Kietchel'schen in so hohem Grade fesselt; ja, er würde diesem letzteren ohne Nachtheil zur Seite treten können. Frank und frei, hoch ausgerichtet, steht die Figur da, an einen Baumstamm gelehnt; sehr charakteristisch hält der Dichter ein Buch in der etwas nach rückwärts auf die Hüfte gestülpten Rechten. Diese Seiten-Ansicht ist vorzüglich, mit Ausnahme des etwas eingedrückt Knies des rechten Standbeins. Mit der Linken hält der Dichter sich etwas kramphast auf einen Eichenzweig. Auch diese Seite würde schön genannt werden können, wenn das zu sehr nach vorn geschwungene Spielbein weniger vortragte, und die Rückenlinie weniger höhl wäre. Bei der Vorder-Ansicht erweisen die Beine sich ebenfalls als schwächerer Punkt, übertrieben in der Bewegung; und die Proeminenz der Hüfte des Spielbeins giebt der sonst kräftigen Gestalt etwas Weichliches, ja, Weißliches. Es ist zu begreifen, daß die Preisrichter, welche, wenn auch unabsichtlich, die Figur wohl nur vom künstlerischen Standpunkte aus beurtheilt haben, durch die eben erwähnten Mängel zurückgeschreckt worden sind. Und doch beruht das Alles, wenn wir uns nicht sehr täuschen, auf einer rein zufälligen Neugierlichkeit, welcher leicht abzuwehren sein würde. Die Figur lehnt sich nämlich etwas zu sehr an den Baumstamm, und zwar in solcher Stellung, daß sie nur auf dem rechten Beine, ganz und gar nicht auf dem linken, ruht. Denkt man sie sich leblich weniger fest, vielmehr ganz leicht angelehnt, so werden diese Uebelstände verschwinden. Die Figur würde, unter dieser Annahme, nothwendig auf beiden Beinen ruhen, wenn auch selbstverständlich ein Weniges mehr auf dem rechten als auf dem linken. Die Höpheit des Rückens würde sofort verschwinden, ebenso die übermäßige, natürlich entgegenge setzte, Krümmung beider Beine, und das Hervortreten der Hüfte; die linke Hand würde den Eichensaß nicht mehr kramphast umklammern, sondern nur leicht berühren. Die

ganze Haltung der Figur aber würde weit sicherer und fester werden; sie würde nicht nur den strengsten künstlerischen Anforderungen genügen, sondern auch dem männlichen Charakter Lessing's mehr als jezt, sogar in hohem Grade entsprechen. Schade, ewig schade, daß der Künstler das nicht empfunden, als er seinen Entwurf aufsetzte! Denn anzunehmen, daß er es nicht bemerkt habe, daß der Entwurf fertig vor ihm stand, würde doch allzu naiv sein. Aber die Sprödigkeit des Stoffes (die Figur ist in Wachs bossirt) machte es ihm unmöglich, so bedeutende Veränderungen noch nachträglich vorzunehmen. Auch war es seiner anerkannten Meisterschaft wohl erlaubt, darauf zu rechnen, daß Runtierungen so äußerliche Fehler nicht höher anschlagen würden, als sie es verdienen. Von einem Siemering darf man ohne Weiteres annehmen, daß diese Mängel bei einer Ausführung im Großen von selbst weggefallen sein würden, auch wenn Niemand ihn auf dieselben aufmerksam machte; an eine mechanische Vergrößerung des Modells wird bei ihm kein Mensch denken.

Von diesem Gesichtspunkte aus dürfen wir überzeugt sein, daß das Urtheil des Preisgerichts ganz anders ausgefallen sein würde, und wir würden hoffen dürfen, ein Lessing-Denkmal zu bekommen, zu welchem wir ebenso, wie zu dem Braunschweigischen, in jeder Beziehung mit Bewunderung und Dankbarkeit aufblicken könnten.

Hamburg, 19. November 1878.

—e—

Vom Christmarkt.

(Fortsetzung.)

Die sich auf dem Gebiete der Poesie bewegende illustrirende Verlagstätigkeit hat neuer nicht viel Neues von Belang aufzuweisen. Die Hallberger'sche Schillerausgabe in groß Pericon-Octavo, deren Ausstattung mit Holzschnitten und hübschen Zierstücken in die Hände einer großen Anzahl hervorragender Künstler gelegt ist, hat es bis zur dreißigsten Lieferung gebracht. Die voraussichtlich im nächsten Jahre erselgende Vollendung des Ganzen wird uns Anlaß geben, auf diese überaus stattliche Erscheinung zurückzukommen. — In neuer Auflage erschien Schefel's „Trompeten von Sättlingen“, mit Illustrationen von A. von Werner, Stuttgart, Benz & Co. Wir haben dieser trefflichen Leistung bereits bei ihrem ersten Erscheinen ausführlich und mit gebührender Anerkennung gedacht. Neue Illustrationen sind, abgesehen von kleinen Zierstücken, nicht hinzuge treten, dagegen einige Holzschnitte, die nicht ganz gelungen waren, durch bessere ersetzt. Die ornamentale Seite der Ausstattung hat wesentlich gewonnen durch

Beseitigung der schwerfälligen Seiten-Umrahmungen, an deren Stelle ein weniger aufdringlicher, in Rothbraun ausgeführter Zierrath getreten ist. — Mit besonderer Freude begrüßen wir auch den zweiten Jahrgang von Bodenstedt's Almanach „Kunst und Leben“, Stuttgart, Spemann. Wachte schon der erste Jahrgang den erquicklichsten Eindruck durch die wahrhaft vornehme Ausstattung, seine ad hoc gefertigten reizenden Kopfsteifen, Signetten und Initialen von der Hand des seit Kurzem von Rom zurückgekehrten Architekten — wir hatten in ihm auf Grund der präzisen Figurenzeichnung irthümlicherweise einen Maler vermuthet — Hr. Thiersch, so zeigt in dem zweiten Jahrgange die künstlerische Zuthat nicht nur nach der

II.

Wir sind schon so sehr daran gewöhnt, mit jedem Jahre eine neue Mappe mit fünf Hildebrand'schen Aquarellen in Farbendruck von Steinbock, gewissermaßen als den Glangpunkt der buchhändlerischen Christbescherung, zu begrüßen, daß wir das Ausbleiben der regelmäßigen Erscheinung als eine Unvollkommenheit im Gange der Dinge empfinden. Zum Glück ist von anderer Seite für eine Art Ersatz gesorgt. Die Steinbock'sche Presse ist auch dies Jahr nicht unthätig gewesen und liefert ein fünfblättriges Album, dessen Inhalt wiederum von der hohen Vollendung der chromolithographischen Technik zeugt, welcher die ge-



Nach Schöffel's „Lernpfeil von Göttingen“, illust. von K. v. Böttner. Stuttgart, Berg & Co.

ornamentalen Seite hin, sondern auch in Bezug auf die eingeschalteten Radirungen und Holzschnitte, ein gesteigertes Bewußtsein, dem Lakonetmen den Stempel der Schönheit aufzudrücken. Aus dem Inhalt des Bandes heben wir als besonders interessant für unsern Leserkreis Kob. Vischer's Essay über das Abendmahl des Leonardo hervor, dem eine delikate Radirung, drei Apostellköpfe aus dem berühmten Bilde, von Stang in Düsseldorf, beigegeben ist, ferner einen Aufsatz von K. Kekulé über die Tanagraischen Terracotten. — Schließlich ist noch einer geschmackvollen kleinen Ausgabe von Guklow's „Königslieutenant“, Verlag von H. Costenoble in Viena, zu gedenken, mit der sich ein auf dem Felde der Illustration bisher unbekannter Künstler, Erdmann Wagner, mit hübsch erfundenen Kompositionen in leichter, charakteristischer Zeichnung nicht ohne Aussicht auf Erfolg einführt.

naunte Offizin ihren Vertrust verdankt. Die im Verlage von Adolf Tzipe erschienene Mappe führt den Titel „Meisterwerke der Aquarellmalerei“ und ist vermuthlich als das erste Glied einer längeren Kette anzusehen, deren weitere Entwicklung von dem ersten Erfolge abhängig sein wird. Die Verlagshandlung hat bei der Zusammenstellung ihre Wahl offenbar mit Rücksicht auf die Verschiedenheit des Geschmacks und auf den internationalen Markt getroffen. Außer drei deutschen Meistern von hohem Ruf, Achenbach, Alt und dem frühverstorbenen Horschelt begegnen wir zwei Fremdlingen, deren Bekanntschaft zu machen immerhin von Interesse ist, einem Holländer, J. F. Martens, der uns ein auf römischem Boden erwachsenes hübsches Genrebild „Die erste Cigarre“ vorführt und einem Italiener, E. Fontana aus Mailand, dessen „Maskengeheimnisse“ eine mit einem Briefe beschäftigte Gruppe

von zwei jugendlichen Schönheiten zeigen, von denen die eine, in Domino und halber Gesichtsmaske, der anderen, die ihr Gesicht, ihren Nacken und ihre Arme, nicht ohne dazu berechtigt zu sein, der Bewunderung der Beschauer preis giebt, nur als Jotie zu dienen scheint. Es ist ersichtlich, mit welcher Feinheit hier die zart vertriebenen Steinsteine von der Farbendruck-
presse wiedergege-

ben sind. Achenbach hat ein „Fischerboot im Sturm“, Alt eine Waldpartie „Waldbach bei Hallstadt“ beigezeichnet und Herschel's Aquarell zeigt uns ein „Kriegsspiel der Thieresseu“, ein Bild, welches die cavalieristische Geschicklichkeit des kühnen Reitervolkes mit der dem Künstler eigenen lebensvollen Charakteristik schildert. — Wer nach hübschen Aquarellbildern für den Zimmerschmuck ansieht, dem möchten wir die schon anderweitig in der Kunst-Chronik erwähnten Heliographien des Kunstverlages von Edm. Gaisard in Berlin empfehlen. Die beiden Pendants

„Auf dem Eise“ und „Auf dem See“ nach Originalgemälden von Ph. Kumpf, das eine ein hübsches, etwas melancholisch angehauchtes Itäulcin darstellend, das im Nacken sitzend dem herandrübenden Schwan ihre Aufmerksamkeit zuwendet, das andere eine junge Coquette im Winterkostüm vorführend, welche mit einer gewissen Ungeduld des Momentes harret, wo der Burlesk, der ihr die Schlittschuh besorgt, sein Werk gethan hat, werden ebenso wie die junge Mutter, die in der Geisblattlande mit überaus natürlicher Anmuth und im

vollen Stückgesichte dem Säugling die Brust reicht, nach einem Bilde von Albert Schwarz, überall auf gute Aufnahme zu rechnen haben, nicht minder die ausdrucksvollen Kniestücke des Kaisers und des Kronprinzen von Deutschland.

Photographie und photographischer Pressendruck sind nicht mäßig gewesen, um den Weihnachtsmarkt

wiederm mit stattlichen Bilder-mappen zu versehen. Wir erwählen zunächst die dritte Sammlung von Handzeichnungen moderner Meister, welche die Verlobung von Ad. Ademann in München unter dem Titel:

„Künstlerheim“ verankaltet hat. Das einleitende Blatt von Frh. Aug. Kaubach in breiten und festen Zügen mit der Feder gezeichnet, zeigt eine jugendliche Schöne im Kostüm des 16. Jahrhunderts, die mit freundlicher Grazie dem Gaste das Willkommen bietet, in der That ein verlockender Prolog zu den 25 Blättern der geschmackvoll ausgestatteten Wappe; nur hätte der Ton



Der hundert Jahre. Von H. v. Lefsen.
Karl Detlevet, Kuzki und Leben. 2. Jahrg. Stuttgart, Geymann.

des Papiers mit dem des eigentlichen Titelsattes übereinstimmen sollen. Es klingt zwar pedantisch, wenn man dergleichen keine Angehörigkeiten rügt, aber in Sachen der Kunst kann man es auch mit solchen Keuferlichkeiten nicht genau genug nehmen, und mit Vergnügen haben wir bemerkt, daß die bei den vorhergegangenen gleichartigen Sammlungen getadelte Farben-Verschiedenheit der Unterkapartons dies Mal vermieden worden ist. Der Inhalt, der uns dargeboten wird, wechset wie eine wohlgeordnete Speise-

harte mit Süß und Sauer, mit kräftiger und pilanter Reiz Weicheren, schwärmerischen Gemüthern werden Beschlag's überblanke Frauengestalten oder F. A. Kaufbach's an Stebens erinnernde Personifikationen der Jahreszeiten besonders zusagen; wer seine Freude hat an sprechender Wahrheit des feilschen Ausdruck, an scharfer Beobachtung des realen Lebens, der findet an Menzel's „Ziegelhede“, an Bantier's „Dorfpolitikern“, an Paffini's „Gonderirenden geistlichen Amtsbrüdern“, an Hadl's „Kunstbesessenen Damen“ und Jos. Brandt's „Bedecke“ vortreffliche, mitten aus dem Leben herausgegriffene Charakterfiguren. Etwas schwach und verbrannt ist der „Bruder Kellermeister“ von Grünner und nicht recht passend zu der übrigen Gesellschaft will Preller's Zeichnung des toten Goethe erscheinen. — In demselben Verlage hat Hugo Kaufmann in 25 Quart-Blättern eine „Zwanglose Gesellschaft“ unter dem Titel „Spießbürger und Bagabunden“ der lustigen Welt vor Augen gestellt. Dieser fröhlichen Spende des trefflichen Künstlers ist bereits bei einer früheren Gelegenheit gedacht, weshalb wir mit einem flüchtigen Commentar daran vorbeiziehen können. — Das Gleiche in der Hall bezüglich der „Handzeichnungen deutscher Meister, eine Sammlung von Bildern aus Italien und der Schweiz“, Verlag von J. Engelhorn, die nunmehr in 14 Lieferungen oder 28 Blättern ihren Abschluß gefunden haben. — Aus dem Verlage von Hr. Brudmann in München liegen uns drei photographische Sammelwerke vor, bei denen uns namentlich das zuerst zu nennende: „Bilder aus dem Kaukasus“ von Theodor Herschelt bedauern läßt, daß der Verleger nicht von dem photographischen Copirverfahren zum Vordruck übergegangen ist. Der Vordruck giebt ungleich treuer den Eindruck von Handzeichnungen wieder, da er auf den bestechlichen Hirtenglanz, der überdies die Schatten trübt, Verzicht leistet. Der hohe Werth des früh zu Grabe gegangenen Talents tritt uns von Neuem in diesen zu vollständigen Bildern abgerundeten Schilderungen an dem Kriegesleben des kaukasischen Bergvolkes entgegen. Derselbe besaß die letzte Gabe des Epikers, der, in voller Breite erzählend, doch für jede einzelne Individualität, die Theil nimmt an der geschickerten Episode, das Interesse zu erwecken und zu festeln weiß. Es ist nichts Gemachtes, nichts Gefälschtes in der Art, wie seine Gestalten auftreten, sich bewegen und sich gebären, nichts, was einen anderen Zweck und eine andere Absicht verriethe, als innerhalb der Grenzen, die der Kunst gestellt sind, vollkommen wahr zu sein. — Aus dem Bereich des selbsterklebten Schicksals, des erzregten, die Nerven in Spannung haltenden Kriegeslebens heraustrretend, athmen wir freier auf bei den freundlichen Bildern, die

Conrad Vedmann vor uns ausbreitet in seiner „Reuter-Galerie“. Von Allen, die sich bisher an die Ausgabe gemacht, die Figuren der Reuter'schen Dichtung in die sichtbare Erscheinung treten zu lassen, verdient Vedmann unstreitig den Preis. Es ist etwas von dem Geiste des Dichters in der Naturanlage des trefflichen Künstlers, eine volksthümliche Ader, die heitere Lanne und tiefen Ernst zu paaren weiß, ohne durch Rüstthe das Gefühl zu verletzen. Vedmann versteht es sein zu charakterisiren und den Beschauer für seine Leute zu interessieren. Weber in den niederen, noch in den höheren Regionen der Gesellschaft läßt ihn die Phantasie im Stecke. Sein „Durchblühting“ ist ebenso überzeugend wie Müller's Besz und der Schaffür, sein Untel Krüsig nicht minder verständlich und sympathisch als der treffliche Pfarrer bei Hanne Rüte's Abschied. Der ganze Cylus soll 30 Blätter umfassen, von denen bis jetzt 15 ausgegeben sind. — Das dritte Album, welches der Brudmann'sche Verlag spendet, trägt den Namen Gisbert Krüggen's. Es vereinigt zwölf Blätter bekannter Compositionen des Künstlers, dessen Phantasie sich gern mit novelistisch zugespitzten Situationen befaßt, die sich nicht selten wie spannende Momente aus einem Küberstück ausnehmen. Zum Glück mischt sich auch etwas ungefuchter Humor unter diese alzu absichtsvoollen Theaterscenen; namentlich sind die „Sänger auf der Orgel“ in ihrem Eifer für die musikalische Erbauung der Dorfgemeinde von tölicher Lebendigkeit des Ausdrucks.

S.

Neue Erwerbungen der Londoner National-Gallery.

Im Jahre 1876 hatte die National-Gallery durch das Vermächtniß von Mr. Wyan Ellis eine sehr bedeutende Bereicherung erfahren, welche die holländische Schule viel umfassender repräsentirt wurde. Während die Sammlung im darauffolgenden Jahre keinerlei Erwerbungen machte, sind dagegen im Sommer des laufenden Jahres mehrere kunstgeschichtlich sehr interessante Werke in dieselbe aufgenommen worden. Sie stammen vorwiegend aus der Sammlung von Mr. Ausler Wailand, unter dessen Namen sie bei Waagen in den *Treasurers of Art* (III, S. 1—5) und theilweise bei Grove und Cavalcaflele beschrieben sind. So das kleine anziehende Bildchen: Christus mit drei Jüngern in Gethsemane, vom früheren Besizer unter Rassacl's Namen gestellt, eine Bestimmung, welche Passadant anerkennt, wie denn auch dasselbe von Dr. Prof. Gruner mit dieser Benennung gestochen worden ist, während Waagen (ebenda) die Beihilfe V's Spagna's behauptet. Nach Grove und Cavalcaflele (Gefsch. der

ital. Mal. IV, 327) läme Vetterer hier allein in Frage. Der Katalog giebt vorstichliche Weise dem Bilde die Aufschrift: „Umbrische Schule“. Alles erwogen, wird man das Gemälde kaum genauer als mit „Schule Ferrigno's“ bezeichnen dürfen. Aus demselben Besitze stammt die Geburt Christi von Botticelli. Nach fünf nicht eben belangreichen Werken des gestrichlichen und liebenswürdigen Altflorentiners, welcher seine Zeitgenossen vielleicht nicht mehr begeistert hat als das englische Publikum, — endlich ein Meisterwerk ersten Ranges (beschrieben bei Crowe u. Cavalcaffelle III, 176). Originell und etwas seltsam, wie seine künstlerischen Conceptionen, ist auch die Inschrift, eine lange Periode, in die mythischen Wendungen der Apokalypse gekleidet und dabei griechisch: „Dies Gemälde malte ich Alexander am Ende des Jahres 1500, in den Unruhen Italiens“ u. s. w. Die Anbetung der Magier, eine Composition von ca. 70 Figuren, ebenfalls von Mr. Fuller Waitland erworben, ist in der National-Gallery noch nicht sicher bestimmt. Es ist zur Zeit nur Filippino Lippi zugeschrieben, wobei Sandro Botticelli noch in Frage kommen soll. Ich halte es für ein unverkennbares Jugendwerk des Ersteren, ziemlich dieselbe Stufe mit Nr. 592 derselben Gallerie einnehmend, wo ebenfalls der Einfluß des Botticelli deutlich hervortritt. Das Bild scheint übrigens in der früheren Literatur übersehen zu sein. Von neu aufgewonnenen italienischen Bildern sei noch erwähnt das Porträt von Francia Bigio, mit dem Monogramm des Meisters bezeichnet, ein interessantes wechlerhaltendes Werk, 1514 datirt, ausführlich besprochen bei Crowe und Cavalcaffelle IV, 514. Aus der Sammlung Fenaroli in Brescia wurde eine Magdalena von Savoldo erworben, dem bekannten Bilde der Berliner Galerie Nr. 307: Die Venezianerin, ähnlich, aber nachstehend (vergl. Crowe u. Cavalcaffelle VI, 494). Von einer Magdalena hat die schelmische Nachtwandlerin in London auch nicht mehr als — das Salzfläschchen. Paolo Veronese's Sta. Helena, aus der Novara-Sammlung erworben, ist ein schönes, aber kein außerordentliches Werk des venezianischen Farbenzaubers, dessen in London untergebrachte Werke unter dem Einfluß der russigen Atmosphäre leider ganz besonders zu leiden haben.

Ein altvlämisches Porträt, bei Mr. Fuller Waitland unter Holbein's Namen, nach Mr. James Weale's Vermuthung von Gerhart. Horebont, ist unter „unbekannt“ aufgenommen worden (Nr. 1036), während ein anderes männliches Porträt (Nr. 1042) mit der Bezeichnung der seltenen Malerin Katharina van Hemessen versehen ist. Von altniederländischen Meistern ersten Ranges besaß die Galerie bislang drei von Eyd, einen ächten Rembrandt (neben drei unächten,

was die neueste Auflage des Katalogs eingestrichelt) und einen Rogier van der Weyden. Die übrigen holländischen Namen sind Suppositionen und auch weniger noch. Dazu ist jetzt ein ächtes Werk von Oheeraert David gekommen, ein Vermächtniß von Mr. William Benoni White, während dessen Lebzeiten es absolut unzugänglich war. Mit dem bekannten Bild in Rouen steht es auf der gleichen Höhe. Dargestellt ist ein Kanonikus mit seinen Schutzheligen. Der Biograph des G. David, Mr. James Weale — die Kunstgeschichte verdankt ihm alles, was über ihn bekannt geworden ist, — hat bereits früher die Dokumente aufgefunden und publicirt, welche die Echtheit dieses Bildes unumstößlich darthun. Der Auftraggeber war auch hier, wie so oft im alten Standern, ein italienischer Kaufmann, der Florentiner Bernardino de Salviati. Das Gemälde bildete übrigens mit einem bewundernswürdigen verschlossenen linken Flügel ein Brilliger Altarbild.

J. Faust Richter.

Kunstgeschichtliches.

Ueber das Alter der Wappensteinen von S. Costanza bei Rom. Die beiden Apfeln-Röhren in S. Costanza sind mit den Darstellungen des Heilands inmitten von Jüngern geschmückt, aber deren Datirung die Meinungen sehr auseinander gehen. Wenn schon nicht ansiehend, haben diese figurlichen Darstellungen doch Anspruch auf eine besondere Werthschätzung, falls sie für gleichzeitig zu gelten haben mit den dekorativen und emblematischen, wenn auch nicht symbolischen Verzierungen im Lonnengewölbe des Rundganges. Diese gehören anerkanntermaßen der Constantinischen Zeit an, stehen also auf der Grenzschiede der heidnischen und christlichen Kunst in öffentlichen Denkmälern. — Glatner behauptet in der Beschreibung Roms (III, 2, 452), jene figurlichen Compositionen seien unter Paph Alexander IV. (1254—1261) ausgeführt worden. Schwanke legt sie in den Beginn des sechsten Jahrhunderts (Besch. der bild. Künste III, 567) und polemisch gegen die Bestimmung der Entstehung in der Constantinischen Zeit. Für das siebente Jahrhundert spricht sich auch neuerdings Burdard's Cicerone aus (S. 800), nachdrücklich auch A. Wolkmann in seinem Handbuch: Die Malerei des Mittelalters und der Neuzeit, S. 179. Den Constantinischen Ursprung vertreten dagegen Ciampini in seiner Schrift: De sacris veteribus, S. 131, de Hoff, Crowe und Cavalcaffelle (Beschichte der ital. Mal., deutsche Ausg. I, S. 11). Aus Grund eingehender Studien erklärt sich ebenfalls E. Mühl in den Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie (Revue archéologique 1873), welchem ich in meinen Notizen von Ravenna beipflichte. In dem Jahrbuch jener Zeitschrift von diesem Jahre werden von E. Mühl neu aufgefunden sehr wichtige Dokumente publicirt, welche in dem Streit über die chronologische Frage sehr schwer in die Waagschale zu fallen scheinen. Compositio Ugonio, Freund Vasio's, einer der namhaftesten römischen Antiquare, Verfasser der 1588 erschienenen Historia dell'istazioni di Roma, hat in einer auf der Bibliothek von Ferrara erhaltenen Handschrift eine ausführliche Beschreibung der Mosaiken von S. Costanza hinterlassen. Die Darstellung in der einen Apfel wird von ihm folgendermaßen geschildert: „Weiter oben ein Brustbild eines Mosaik's, bestehend in drei Figuren; man sieht Christus in der Mitte, S. Paul zur Rechten, S. Peter zur Linken, doch ist dessen Kopf ausgefallen. Hier das Fragment einer Schrift, obgleich es unklar bleibt, ob sie Petrus oder Christus in der Hand hält.“ Sie lautet:

CLINVS
GEMDAE

Die damals fragmentarische Inschrift muß „do)manus (legem dat“ ge lautet haben. Von vergl. die nun Agonia's Beschreibung mit dem gegenwärtigen Zustande des seitler restaurierten Mosaiks! Den Fortschritt des Barockstils verdien eben die Restaurationen der letzten Jahrhunderte. Dasselbe Urtheil wird man stellen müssen, wenn man Agonia's Beschreibung des andern Apistomosaik mit dem gegenwärtigen Zustande des Mosaiks vergleicht. Dort ein Christ, welcher vor Christus sich neigt, hier ein Jüngling. Eine dritte Apist in S. Costanza ist jetzt ganz klar. Agonia hat dort Christus inmitten stehender Männer u. f. m. und nennt das Bild ausdrücklich dem Mosaik von S. Pudenziana veranlaßt, ferner denkwürdigen einigertigen Komposition aus dem vierten Jahrhundert, deren Studium den gewissenhaftesten Agonia besonders beschäftigt hatte. Agonia's Beschreibung der Mosaiken, welche die weite Kuppel von S. Costanza zu seiner Zeit noch bedeckten, macht es zur vollen Gewißheit, daß hier schätzbare Gegenstände gefährdet waren, meist dem alten Christentum entnommen. Die Publikation derselben scheint uns von noch größerem Belang als die obigen Entdeckungen des unermüdeten französischen Forschers. Agonia's Beschreibung, verknüpft mit der richtigen Einsicht auf Sande Bertolli's Einsicht, kann aus ikonographischen Gründen wohl der Constatirung, aber sicher nicht einer viel späteren Zeit entsprechend gefunden werden. J. P. K.

Sammlungen und Ausstellungen.

* Internationale Kunstausstellung in München. Wie die Väter aus der unten folgenden Ankündigung ersieht, gerammt das von der Münchener Künstlergesellschaft geplante Unternehmen großer internationaler Ausstellungen, welche sich alle vier Jahre folgen sollen, greifbare Gestalt. Die erste dieser Ausstellungen wird im Münchener Stadtpark vom 1. Juli bis Ende October 1870 stattfinden. Die Künstler aller Länder sind zur Theilnahme eingeladen.

Das Städtische Institut in Frankfurt ist am 13. November in seinen neuen Räumen am rechten Ufer des Main wieder eröffnet worden. Wir werden in der Januar-Kummer der Zeitschrift eingehender darüber berichten.

Vermischte Nachrichten.

S. Archäologische Gesellschaft in Berlin. In der Sitzung vom 5. November legte der Vorsitzende, Herr Curtius, eine Reihe neuer Publikationen vor, darunter namentlich Burf's Handbuch der Archäologie der Kunst (I. Heftchen), Coprus von Samuilis Katalog, den neu erschienenen Atlas von Aizen, den der Vortragende in Gemeinschaft mit Kupper herausgegeben hat, ferner die Atti de' Vincci u. A. Von numismatischen Werken wurde besonders hervorgehoben: H. von Sallet über die Nachfolger Alexander's in Asien und Indien, Junhof über Karanien, der Seleuciden-Katalog des Rivin-Museum u. f. f. Bei Gelegenheit von Komet's L'art grec au Trocadere gab Herr Curtius einen kurzen Ueberblick über die dort aufgestellten Sammlungen, namentlich die des Herrn Julien Gezaus, seine Terracotten und Bronzen. Herr Conze legte die in den Abhandlungen der Wiener Akademie erschienene Abhandlung Denon's vor: „Antike Gefäßbedeckungen und Sepulchral-Kasten“, in welcher ein weit verbreitetes, bisher fast nur unrichtig und als Curiosität betrachtetes Material einer umfassenden Betrachtung unterworfen wird. Der der Hauptbede nach gewiß gesicherte Nachweis, daß die beiprodenen Denkmäler einer ungemein weit verbreiteten Gattung ihre Entstehung verdanken, nach welcher die entstellten Jüge des Verstorbenen bei der Leichenausstellung mit unergänglichen Porträtmassen bedeckt waren, führt auch dahin, für den uralten Brauch der römischen imagines einen gleichen Ursprung anzunehmen. Herr Engelmann weist darauf hin, daß das bekannte Kosonobild (Annal. 1873, tav. d'agg. O.) auf das genaueste der Beschreibung bei Vergil zu entsprechen scheint — sogar bis auf unentzifferte Dinge im Beimer, — so daß ein Zusammenhang zwischen dem Werke des Dichters und dem des Malers (nicht des pompejanischen, sondern dessen, nach welchem eine Kopie in Pompeji angefertigt wurde) angenommen werden muß. Eine Inschrift der Bergischen Partie durch Gemälde in Pompeji hat überhaupt nicht Unwahrscheinliches,

(es giebt mehr Beispiele dafür), andererseits weisen gewisse Uebereinstimmungen mehr auf eine Benutzung des Bildes durch den Dichter hin. Ein Andreistat dürfte erst dann mit Sicherheit gemessen werden, wenn die verschiedenen auf die Kosonobild bezüglichen Monumente, die von der bekannten Gruppe abgehen, sämtlich publicirt worden sind. Herr Dr. Treu, welcher der Sitzung vor seiner Abreise nach Olmütz als Gast beizohnte, erläuterte seine Anordnung der stimmung's Beleggruppe unter Vorlage von nach den Anspruchsgruppen durch Herrn von Sedlitz hergestellten Zeichnungen. Schließlich besprach Herr Adler die neuesten gleich nach Eröffnung der dießjährigen (4.) Rompage gemachten architektonischen und topographischen Entdeckungen, welche des Bild des alten Clampus immer mehr vervollständigen.

Kunsthandel.

Die Firma Giacomo Brogi in Florenz, bekannt durch ihre vortrefflichen photographischen Aufnahmen von Gemälden und anderen Kunstwerken Italiens, hat soeben einen Generalkatalog ihrer Lager veröffentlicht, welcher für 1 Fr. 50 Cts. im Handel zu haben ist. Außer den hervorragendsten Kunstdenkmälern von Florenz hat Brogi hauptsächlich diejenigen von Pisa, Mailand und Turin ausgenommen und publicirt.

Verfeinerung Nadou. Die von dem bekannten dießigen Maler J. B. Nadou († 1877) hinterlassenen Bilder, Zeichnungen und Skizzen am 16. d. M. und an den folgenden Tagen in Verkauf durch Hrn. H. de Rog zu haben ist. Der mit einem Vortritt und der Lebensläufe des Künstlers versehen, elegant gedruckte Katalog umfaßt im Ganzen 319 Nummern. Die letzte derselben enthält eine große Anzahl (mehr als 1000) der hinterlassenen Skizzen des Meisters.

Zeitschriften.

- L'Art. No. 202, 203, 204.
Le societe des amis des arts de Douai, von E. Veron.
Courrier des Etats-Unis, von G. Heitobison. (Mit Abbild.)
Le salon d'art à Londres. II. Le Grand Gallery, von J. Comyus Carr. (Mit Abbild.)
L'art au monde ethnographique. III. Afrigues, von E. Solard. (Mit Abbild.)
— Quelques Velazquez du musée de Madrid, von P. de Medoro. (M. A.)

- Hirth's Formenschatz. Heft 1. 2.
Antike Lampe aus Bronze; J. van Meekeren; Gothischer Ornamentstich; D'eres' eigenes Wappen, Christ Aufnahme von Doctor; Hans Heibeln d. J.; Zwei Skizzen, ein Blatt aus der Paalenfolge; E. Solomon; Holzschild Heinrich II v. Frankreich; deutscher Nekrah aus dem XVI. Jahrh.; A. van Dyck; Titinius des Malers Surlinas; Faun ste architektonisches Ornamentstich, Kritzzeichnung eines unbekanntes Meisters; Halbmond, Geschenk des Herzogs von Terranova an den infanten Philipp von Spanien; Meider unbekannt; P. Boucher; Grötte mit Wasserfall im Rococo; Amoretten in Weihen. — J. van Meekeren; Gothische Initial-Enschabes; A. D'eres; Portrait U. Varribler's, Raths und Stathalter an Nürnberg, Wappen des alten deutschen Reiches und der Stadt Nürnberg; Vermischte von demselben; H. Heibeln d. J.; Ornamente zu einem Schwertgriff; Federzeichnung; Kinder-Alphabet von demselben; H. Meißner Entwurf zu einem Grabmal (Federzeichnung); Skizze an einem Herisch von demselben; Hälfte eines Schildes im Renaissance-Charakter; P. de Witt; Skizze an einem Grabsteinkmal; Geschn aus Bronze, (incl. Arbeit, XVI. Jahrh.); J. Th. de Byr Vorlagen für Messerschläger; E. Leu; Becker, Kupferstich in Placemantler; aus W. Dietrich's Formenschatz der Renaissance; L. Bekhisen; Marimbild; P. Decker; Kamin und Wandmülling im Barock-Geschmack.

Kunst und Gewerbe. No. 146, 47, 48.
Berlin: Alte Münzkabinett im Märkischen Provinzial-Museum; Dresden: Plastische Vorlagen. — Nürnberg: Ausgrabungen des Dr. Schömann.

Deutsche Bauzeitung. No. 57—94.
Die Restaurations der Kirche an Lorch a. Rh. — Die Architekturf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1878, von J. Schübner. — Das Grundprinzip bei der Restauration von Baudenkmalern und das Restauriren als Privatunternehmen. — Das Leipziger Theater und die Logenhaus-Büchse. — Kunstgeschichtliche Kerkerröhen in Berlin. — Die Frauen von Dresden. — Kerkerröhen für Entwürfe zur Anlage eines neuen Friedhofs der jüdischen Gemeinde in Berlin.

Internationale Kunstausstellung zu München im Jahre 1879.

Seine Majestät König Ludwig II. von Bayern haben die Veranstaltung internationaler Kunstausstellungen in einer regelmäßigen Wiederholung von vier zu vier Jahren zu genehmigen und dieselben im Interesse der Förderung dieses Unternehmens ausdrücklich unter Allerhöchster Protektion zu stellen geruht.

Die Kaiserlich-Münchener ist entschlossen Alles aufzubieten, um diese Ausstellungen möglichst glanzvoll in sich zu rufen und ladet die Künstler aller Länder ein, sich zu betheiligen an diesem, in anderen Staaten so ruhmvoll begangenen Gultus regelmäßig wiederkehrender Kunstausstellungen. Sie darf sich der Hoffnung hingeben, daß diese Ausstellungen sowohl zur Anerkennung und Förderung der Kunst München, im September 1878. **Das Comité für**

im Allgemeinen dienen, als auch den Künstlern Gelegenheit zur Verwertung ihrer Werke geben werden.

Die kgl. bayerische Staatsregierung hat sich vorbehalten als Auszeichnungen goldene Medaillen (erster und zweiter Klasse) an Meister hervorragender Werke zu ertheilen. Dieselben werden dazu von einer, durch die Münchner Künstlergesellschaft erwählten Jury vorgeschlagen. Die Mitglieder der Jury sind von der Konkurrenz ausgeschlossen.

Das Comité der Ausstellung, welches aus Abgeordneten der kgl. Akademie und dem Ausschuss der Münchner Künstler-Gesellschaft besteht, beehrt sich, die näheren Bestimmungen in dem beigefügten Katalog bekannt zu geben.

die Internationale Kunstausstellung in München.

Bestimmungen für die Internationale Kunstausstellung 1879 zu München.

I. Dauer und Charakter der Ausstellung.

§ 1. Die Ausstellung wird im kgl. Glaspalast abgehalten, beginnt am 1. Juli 1879 und dauert bis Ende October.

§ 2. Es werden Werke von Künstlern aller Länder angenommen aus dem Gebiete der Malerei, Sculptur, Architektur und der graphischen Künste.

II. Zulassung von Kunstwerken.

§ 3. Ueber die Zulässigkeit zur Ausstellung entscheidet eine aus Künstlern bestehende Jury, welche von der gesamten Münchner Künstlergesellschaft gewählt wird.

§ 4. Ausgeschlossen bleiben Werke, welche in den bisherigen Münchener internationalen Ausstellungen schon ausgestellt waren, Kopien mit alleiniger Ausnahme der Zeichnungen für den Stich, Photographien und andere auf mechanischem Wege erzeugte Werke und anonyme Arbeiten.

§ 5. In Privatbesitz befindliche Kunstwerke können nur mit ausdrücklicher schriftlicher Genehmigung der betreffenden Künstler ausgestellt werden.

§ 6. Mehr als drei Werke der gleichen Gattung dürfen nur dann von einem Künstler ausgestellt werden, wenn mit dem Comité ein Uebereinkommen hierüber getroffen wird; Günstliche Darstellungen gelten nur als ein Ausstellungsobjekt.

III. Anmeldung.

§ 7. Alle Anmeldungen und Mittheilungen in Ausstellungsangelegenheiten sind nur an das Comité für die internationale Kunstausstellung in München, Zeitpolstraße 3 (und nicht an dessen einzelne Mitglieder) zu richten.

§ 8. Die Anmeldungen geschehen nur durch Ausfüllung des beiliegenden Formulare, welches bis zum 31. März Abend 4 im Glaspalast erfolgt sein; nach diesem Termin einreichende Sendungen können ihre Aufnahme nicht mehr beanspruchen und werden auf Kosten der Eigentümer zurückgeben.

Das Formular enthält:

Vor- und Zuname (Titel) des Künstlers, Geburtsort, Wohnort, und genaue Adresse, Schule und etwaige Auszeichnungen, ferner Anzahl und genaue Bezeichnung der auszustellenden Kunstwerke, Verkaufspreis oder Versicherungswert in Reichsmark, beanspruchten Platzraum, Wohnsitz in Meter, Befiger, Adresse für Rück- oder Weiterleitung, besondere Bemerkungen und eigenhändige Unterschrift. Formulare können bezogen werden bei obengenanntem Comité.

IV. Zu- und Rücksendung.

§ 9. Die Zuladungen müssen spätestens bis 31. Mai Abend 4 im Glaspalast erfolgt sein; nach diesem Termin einreichende Sendungen können ihre Aufnahme nicht mehr beanspruchen und werden auf Kosten der Eigentümer zurückgeben.

§ 10. Das Comité übernimmt die Kosten des Hin- und Rücktransports für solche Kunstwerke, welche durch Jurbescheid zugelassen sind; die Kosten des Rücktransports jedoch nur, wenn dieselben an den Ort zurückgehen, von welchem sie eingelaufen wurden.

§ 11. Post- und Eilgut-Sendungen werden nur franco angenommen, Nachnahmen und Spesen werden nicht vergütet.

Bei Sendungen, deren Gewicht 200 Kilogramm übersteigt, ist vorhergehende Anfrage nöthig.

§ 12. Die von der Jury nicht angenommenen Kunstwerke werden, wenn innerhalb 14 Tagen nach erfolgter Benachrichtigung nicht anders darüber verfügt wird, auf Kosten des Einschenders jurisdigiert.

§ 13. Es wird Sorge getragen werden, daß sowohl die Schwierigkeiten bezüglich der Verladung beim Vertransport als auch beim Rücktransport vermieden und insbesondere die soffreie Wiedererzählung in die ausländischen Staaten erwirkt wird.

V. Verpackung.

§ 14. Die Kunstwerke müssen einzeln in einer Kiste von starkem Holz verpackt, die Kisten in den Ritzen, sowie die Deckel, ausschließlich durch Schrauben mit runden Köpfen befestigt sein.

Die Öffnung der Kisten geschieht in Gegenwart eines Comité-Mitglieds, welches über den Bestand ein Protokoll aufnimmt, das gleich Verfüren mit bei der Rücksendung beobachtet, welche sofort nach Schluß der Ausstellung beginnt.

§ 15. Um Irrungen möglichst zu vermeiden, ist es nöthig in der Kiste auf der inneren Seite des Deckels, sowie auf der Rückseite der Blindrammen, bei plastischen Gegenständen auf einer dazu geeigneten Stelle, einen Zettel anzubringen, welcher Name und Wohnort des Einschenders resp. Eigentümers, Bezeichnung des Kunstwerks, die Verkaufs- oder Versicherungssumme, genau übereinstimmend mit der Angabe des Anmeldeformulars für das betreffende Kunstwerk enthält. Den Angaben, welcher aus der Nichtübereinstimmung der Angaben an der Kiste mit jenen des Anmeldeformulars entsehen konnte, hat der Einschender zu tragen.

VI. Versicherung.

§ 16. Das Comité wird sämtliche von der Jury angenommenen Kunstwerke durch eine deren Gesamtvertret entsprechende Versicherung gegen Feuergefahr versichern, an welcher die Einschender nach Verhältnis participiren, es wird für die Etabli und Erhaltung der ihm anvertrauten Kunstwerke alle mögliche Sorge getragen, übernimmt aber keinerlei Haftung für Beschädigung anderer Art.

VII. Verkauf.

§ 17. Bei Verkauf eines Kunstwerks werden 10% in Abzug gebracht.

§ 18. Zur größtmöglichen Förderung des Verkaufs wird ein eigener Agent aufgestellt.

§ 19. Um den Künstlern noch weitere Gelegenheit zum Verkauf der Kunstwerke zu bieten, wird eine Lotterie veranstaltet werden.

VIII. Unerwartige Bestimmungen.

§ 20. Jeder Aussteller, gleichviel ob Urheber oder Befiger, erhält eine nur für seine Person gültige Freifarte zum Besuche der Ausstellung.

§ 21. Ausstellungsgegenstände in irgend einer Weise zu kopiren, kann nur mit schriftlicher Erlaubniß des betreffenden Künstlers, eventuell auch des Befizers, gestattet werden.

§ 22. Etwasige Reklamationen, welcher Art sie auch sein mögen, müssen längstens 3 Monate nach Schluß der Ausstellung eingegangen sein.

Für den Weihnachts-Tisch!

Bei J. BAEDEKER in Iserlohn erscheint:

RELIGION UND KUNST,

in ihrem gegenseitigen Verhältniss

dargestellt von

Lic. Dr. Gustav Portig,

Professor in Zwickau.

I^{ter} Theil (Geschichtliches) geh. M. 8 — elegant geb. M. 10.**INHALT:**

- I. Das Verhältniss von Religion und Kunst im Allgemeinen.
 II. Die Verbreitung der Kunst im Leben.
 Die Griechen. Die Römer. Gesamturtheil. Die christliche Welt.
 Das Mittelalter. Die neuere Zeit.
 III. Verhältniss der Kunst zur Bühne, Schule und Kirche unserer Tage.
 Die Bedeutung der dramatischen Kunst unserer Tage. Das Verhältniss der Kunst zur Schule — zur Kirche.
 IV. Vereinigung der Religion und Kunst in der Person hervorragender Künstler.
 I. Bildhauer II. Maler. III. Tondichter. IV. Dichter.
 V. Religion und Kunst bei den verchristlichen Völkern.
 Die Sprache als erste Kunstschöpfung. Die Naturvölker. Die Chinesen.
 Die Indier. Die Babylonier und Assyrier. Die Phönizier. Die Ägypter.
 Die Juden. Die Griechen. Die Römer.
 VI. Die Kunst und christliche Kirche.
 Principielle Stellung des Christenthums zur Kunst. Die alte Kirche.
 Das Mittelalter. Die römisch-katholische und die evangelische Kirche
 Die neuere Zeit.

Der 2^{te} Theil (Systematisches) erscheint in Kurzem und enthält:

- VII. Religion und Kunst in den Systemen der hervorragendsten Philosophen und Aesthetiker.
 Die vorplatonische Philosophie. Plato, Aristoteles. Die Neuplatoniker.
 Augustin. Das Mittelalter. Alex. Baumgarten, Winckelmann, Kant, Herder, Herbart, Zimmermann, Fries, Fr. von Baader, Krause, J. G. Fichte, Schelling, Solger, Hegel, Vacher, Feuerbach, Schopenhauer, Frauenstädt, E. von Hartmann, Schiller, Schleiermacher, Weise, J. H. Fichte, Fr. Thiersch, Köstlin, Carrière, Eckardt, Zeising, Lemcke, C. Hermann, v. Kirchmann.
 VIII. Das Wesen der Religion und deren Verhältnisse zur Kunst.
 Begriff der Religion. Gottesbegriff. Die Phantasie und die aesthetische Inspiration. Der aesthetische und der religiöse Genius. Der aesthetische, der intellektualistische, der ethische Religionsbegriff. Gott als Urquell der Schönheit. Das Sakrament. Bedeutung der Kunst im ewigen Leben.

Verlag von Herrmann Vogel (früher Rud. Weigel's B.) in Leipzig.

Lieder eines Wälfers (Robert Meind) mit Handzeichnungen seiner Freunde.

(Mit 51 Original-Abbildungen von Camphausen, J. W. Schirmer, M. Adenbach, E. Bendemann, C. F. Kessling u. A.) Neue Ausg. In 4. Eleg. Lwbd. mit Goldsch. 22 Mf.

Deutsche Dichtungen mit Handzeichnungen deutscher Künstler. (62 S. Lieder u. Balladen mit 60 Abdrücken v. Camphausen, Ad. Schraedter, Alfr. Reibel, Andr. Müller, J. W. Schirmer, M. v. Schwind, Ludw. Richter, G. Mücke, C. Scheuren u. A. Fortsetzung zu Verigem.) 4. Eleg. Lwbd. mit Goldsch. 26 Mf.

Alber und Handzeichnungen zu deutschen Dichtungen. Erf. u. redirt von J. B. Sanderland. (41 tab. Vollbilder mit Text.) 4. Eleg. Lwbd. mit Goldsch. 28 Mf.

Gemeinl. J. Zosma. Das Leben einer Hexe, in (10) Zeichnungen, gef. von H. Meyz und J. Benjensbach. Mit erl. Bemerkungen v. Dr. Herm. Ulrich. Gr. qu. fol. Cart. 25 Mf.

Schwanthaler's Loba, Muthen der Aphrodite. Fries in Gyps in der kön. Residenz zu München. Nach d. Originalzeichnung des Prof. F. Schwanthaler unter Leitung des Prof. J. Amsler gef. von Stäbli und Schäg. 13. U. nebst Erklärung. Neue Ausg. Qu. fol. Cart. 10 Mf.

— do. — Der Aetzang des Kaisers Friedrich Barbarossa. Fries in der kön. Residenz (Freitaubau) in München. Gef. von S. Amsler. (18 Bl. nebst Textblatt: hies. Erläuterungen v. Dr. K. Schnaase.) Neue Ausg. Gr. qu. fol. Cart. 16 Mf.

**W. Freitag's
neuer Roman.**

Seben wurde ausgegeben und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die Geschwister.

Von

Gustav Freitag.

Nach einer dem Verf.:

„Die Aehn. Roman von G. Freitag.
5. Band.“Ein Band in Octav. Preis M. 6. —
Eleg. gebunden M. 7. —

Leipzig. Verlag von F. Sirtel.

Soeben erschien:

Archief

voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis

Band II. Liefening 1. u. 2.

Preis für 10 Liefeningen Mk. 8 —
20 Liefeningen bilden einen Band.

Dieses Archief ist bestimmt zur Publikation authentischer, bisher ungedruckter Aktenstücke zur holländischen Kunstgeschichte, geschmückt mit holländischen Darstellungen und mit vollständigen Namensregister am Schluss eines jeden Bandes, verspricht daher eine zuverlässige Quelle für das Studium zu werden und ergänzt die diesbezüg. Werke von Kraam und Immerreel.

Jede Buchhandlung nimmt Bestellungen an.

Van Hengel & Eeltjes,
Rotterdam.

Statt M. 60. — nur M. 20. —

Theodor Horschelt,

Sein Leben und seine Werke.

Spartien, Algier, Kaukasus.
Mit 50 (darunter 35 ganzseitigen) Originalzeichnungen (Kriegsscenen) in unveränderlichem Lichtdruckeine biographische Skizze von
Dr. H. Helland.
4°. München 1874

Ganz neuer Prachtband mit Goldsch.

Buchholz & Werner.Buchhandlung u. Antiquariat.
Odeonsplatz 7. München — Hofgarten-
Arkaden 31.

Gesucht Jahrg. 72 u. 77. d. Zeitf. (bills Kunst u. Kunstf.,
sodann d. lautb. Abg. u. Briefen u. ev.
Kunstf. Freitag'se Buchhdlg. Ulm.

Empfehlenswerthe Weihnachtsgeschenke.

Im G. Schwetschke'schen Verlage, Sep. & Co., in Halle a. S. und Leipzig erschienen und sind in allen Buchhandlungen zu haben:

Illustrirte Zeitung für Kleine Leute

Das Buch der schönsten Märchen aller Völker.

Trenzer oder Trapper und Indianer.

Die schönsten Sagen der deutschen Heimath.

Uns Heimath und Fremde.

Kinderfreuden.

Das goldene Weihnachtbuch.

Festwünsche für alle Stufen des Kindes- und Jugendalters.

Der griechische Münchshausen,

Die vier Jahreszeiten.

In Ernst Arnold's Kunstverlag (Carl Gräf), Dresden, erschien:

Neustich

der Raffael-Steinla: Madonna di S. Sisto

von **Eduard Büchel.**

Grüsst des Stiches ohne Plattenrand 68 auf 50 Centim.;

Abdruck mit Schrift auf weissem Papier M. 45 —;

Abdruck mit Schrift auf chinesischem Papier M. 60 —.

Alle Kunsthandlungen des In- u. Auslandes nehmen Bestellungen darauf entgegen. —

In der „Kunstchronik No. 36 vom 20. Juni 1878“ heisst es:

Steinla's Stuch der Sixtinischen Madonna erfährt sich seit langer Zeit eines weit verbreiteten und wohl begründeten Rufes. Allmählich stellte sich eine umfassende Durcharbeitung der Platte als notwendig heraus, und so entschloss sich der jetzige Besitzer derselben, Kunsthändler C. Gräf (Ernst Arnold's Kunstverlag) in Dresden, ihre gründliche Erneuerung und Wiederherstellung vornehmen zu lassen. Er legte dieselbe in die bewährte Hand Eduard Büchel's, eines der besten Schüler Steinla's, der das überaus schwierige Werk nach siebenjähriger angestrengter Arbeit nahezu glücklich zu Ende geführt hat.

Mit rühmenderwerther Hingabe überraschendem Erfolge ist es dem Künstler nicht nur gelungen, den ursprünglichen Charakter des Stiches festzuhalten, sondern er hat die harmonische Gesamtwirkung, die Klarheit und Schönheit desselben noch wesentlich gesteigert und sich dadurch die verdiente Anerkennung aller Kenner und Kunstfreunde erworben.

Diesem Urtheil stehen noch viele andere massgebende Kritiken zur Seite und alle stimmen in dem Ausspruch: „Der Künstler hat seine Aufgabe glänzend gelöst.“

Verlag von Adolf Eike in Leipzig.

Nach dem Titel:

Meisterwerke

der

Aquarell-Malerei

Nach den Originalen in Chromolithographie

ausgeführt von

R. Steinbock in Berlin;

erscheinen diese Reihe von künstlerisch vollendeten Aquarellen eines Meisters in grossen Nachbildungen. Die Zeichnungen sind in Berlin, bekannt durch Herstellung der Bilderdruckerei des Verlegers, genau auf den Vorwurf der künstlerischen Reproduktion für eine Gattung der Kunst, die wenig für mehrere Jahre die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde erregt. Die Meisterwerke der Aquarellmalerei erscheinen in ungleich grösserer Zahl als in jeder anderen Gattung der Kunst. Die Reproduktion der Aquarelle ist eine schwierige Aufgabe, die nur durch die Anwendung der Chromolithographie erreicht werden kann. Die Reproduktion der Aquarelle ist eine schwierige Aufgabe, die nur durch die Anwendung der Chromolithographie erreicht werden kann.

Preis einer Lieferung von 5 Blättern in eleg. Umschlag 50 M. Einzeln Blätter à 12 M.

Die Blätter sind mit nachher wohl beschriebenen versehen. (Jedem Blatt 45 Usm.) Nachart und Nachdruck ist nicht, das die Blätter gleichmäßig im Kunstverlag wie den besten ausgeben und keine Abweichung zeigen. Die Reproduktion der Aquarelle ist eine schwierige Aufgabe, die nur durch die Anwendung der Chromolithographie erreicht werden kann. Die Reproduktion der Aquarelle ist eine schwierige Aufgabe, die nur durch die Anwendung der Chromolithographie erreicht werden kann.

Hierzu eine Beilage von Baumgärtner's Buchhandlung in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers C. A. Hermann. — Druck von Hundertfund & Brück in Leipzig.

Erstgedruckt!

Vorlagen für

Holzmalerei.

Heft 1 — 6 von G. Böttcher.
Preis pro Heft 4 Mark.

In prägnantem Zusammenhang, keine Wiederholung der Holzmalerei von Dr. P. Lehmann.
Preis 1 Mark. Jedes Heft ist einzeln zu haben.

Heft 1 & 2.
Zusatzverlag in Leipzig.

sind aus Prof. Dr. C. von Cäsars (Wien, Ehrenstrasse 25) oder aus der Verlagsbuchhandlung in Leipzig zu richten.



à 20 Pf. für die drei Mal erscheinende Periode oder von jeder Zahl a. Nachherbelang angenommen.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern.

Inhalt: Die akademische Kunstausstellung in Berlin. IV. — Vom Christnast. III. (Schluß) — Weichardt, Das Stadhous und die Villa; Hiebting, Zur Wiener Festfeier Die Wiener-Sammlung in Photographien. — Albert Herndl f. — Deutsche Ausstellungen; Kaiserlicher Eugen Doby. — Volkmann's Zeichn nach Goltzen's d. A. h. Barbara und h. Elisabeth. Gesellschaft für Kabinett in Weimar. — Zeitschriften. — Inserate.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

IV.

Was die Portrait-, Historien- und Genremalerei nicht erreicht hat, eine ansehnliche Höhe bei gleichmäßiger Leistungsfähigkeit, blieb der Landschaftsmalerei vorbehalten. Wer nach der Pariser Weltausstellung noch einen Zweifel an der Thatsache empfinden konnte, daß die deutschen Landschaftsmaler der ersten der Welt sind — wir rechnen die Oesterreicher dabei zu den deutschen, — dem mußte die diesjährige Berliner Ausstellung den letzten Zweifel benehmen. Diejenigen, welche den deutschen Salon in Paris zusammenstellten, haben sicherlich nicht daran gedacht, die Landschaftsmalerei besonders zu begünstigen. Auch war es nur ein Zufall, daß sich gerade in diesem Jahre so viele ausgezeichnete Landschaften in Berlin zusammengefunden haben. Aber man kann diesem Zufall nur dankbar sein, da er uns eine ziemlich erschöpfende Uebersicht über den derzeitigen Stand der deutschen Landschaftsmalerei erlaubt.

Wiewohl es auch bei uns nicht mehr an Impressionisten fehlt und wahrlich nicht an schlechten, die Taubigny nicht viel nachgeben, hat diese sonderbare Richtung noch keinen bestimmenden Einfluß auf unsere Landschaftsmalerei geübt. Jene „sensitische“ Malerei, wie die Franzosen sie nennen, die nur Farbentöne nebeneinander setzt und damit auf eine Gesamtwirkung abzielt, hat in dem Düsseldorfer Muntze ihren genialsten Vertreter in Deutschland. Er fehlt. Wir mußten uns an seiner Stelle mit dem Weimarerer

Roken begnügen, der auf einer Winterlandschaft in seiner Art Ausgezeichnetes bot.

Wiewohl die historische Landschaft noch kultiviert wird, bilden die Romantiker und die Stimmungsmaler nach wie vor das Gros. Kanoldt in Karlsruhe hatte zwei historische Landschaften geschildert, die in dem großen Stile Preller's komponiert, aber mit entschieden größerem Farbensinn ausgeführt waren. Eine Felsenlandschaft auf der Insel Ithaka mit Odysseus auf der Biegenjagd als Stofflage reiht sich glücklich den Preller'schen Odysseelandschaften an. Auf die Detaillierung ist vielleicht eine noch größere Sorgfalt verwendet. Eine zweite Landschaft mit Iphigenie am Meeresstrand hatte einen stark phantastischen Zug im Stile des verstorbenen Schirmer.

Wiewohl die beiden Achenbach nicht die Führung hatten — Andreas hatte nur zwei wenig bedeutende Bilder, darunter den schon öfters behandelten Fischmarkt von Etschde, geschickt und Oswald hatte die Wirkung seiner drei italienischen Landschaften durch feinerbare Farbensperimente verdorben, — wurde gerade innerhalb ihrer eigenen Domänen Ausgezeichnetes geleistet. Stamm's Campagna mit dem Albanergebirge im Hintergrunde und eine Partie vom Golf von Neapel stellten sowohl durch Harmonie des Kolorits als durch originelle Lichtwirkung. In der charakteristischen Beleuchtung lag auch der Hauptvorzug des Campagnabildes von Hedderfen, einem Weimarer ultrarealistischer Richtung, der hier aber eine geradezu frappierende Wahrheit des Tons erreicht hat. Durch pikante Beleuchtungseffekte und eine flotte Pinselführung, die nur noch eines leichten Zügels bedarf, interessirten

auch drei italienische Landschaften von Paul Fickel (Berlin), namentlich eine Partie aus der Villa d'Este, welche auch eine entzückende Begabung für charakteristische Auffassung architektonischer Formen verräth. Aber sie wurden schließlich alle durch die herrlichen koloristischen Reize übertreffen, die Albert Hertel aus zwei genuesischen Landschaften entfaltete. Die eine gewährt uns einen Blick auf das Cap Portofino bei Genua mit der anstehenden grünen Klippe und zeichnete sich neben seinem satten, vornehmen Kolorit durch die charaktervolle Behandlung des Terrains aus. Die andere, näherer Sturm an der genuesischen Klippe, war mehr phantastischer Natur, aber von höchst pikanter Farbenwirkung in den verschiedenen Nuaneirungen des blauen Meerwassers unter wechselnder Beleuchtung. Das mag auch die Veranlassung gewesen sein, weshalb das Bild für die Nationalgalerie angekauft worden ist.

Wir sind damit zu den Marinemalern gekommen, die noch niemals so vollzählig vertreten waren. Außer dem anerkannten Triumvirat der älteren, A. Achenbach, Gude und Eschke, neben welchen dem Freiherrn v. Haften nur um seines Alters willen ein Platz gebührt, waren die jüngeren, E. Dücker, Sturm, Schönleber und Salzmann sehr erfolgreich in's Feld gerückt. Dücker hat weniger als seinen Marinen trotz ihrer sehr schätzbaren Qualitäten seinen Erfolg erzielt, als mit einer ganz ungewöhnlich schönen und stimmungsvollen Abenddämmerung bei Mönchgut auf Rügen, die wir als die beste Landschaft der diesjährigen Ausstellung bezeichnen möchten. Auch sie hat einen Platz in der Nationalgalerie gefunden. Einen nicht minder großen Erfolg hat Salzmann mit seiner Einfahrt in den Hafen von Colberg erzielt. Er offenbarte darin eine Kraft, welche an die Andreas Achenbach's erinnert. Nur weiß er noch nicht jene durchsichtige Klarheit des Wassers zu erreichen, die dem großen Düsseldorf'er freilich noch kein Mensch nachgemacht hat. Salzmann hat in Folge seines köhn conceipirten Bildes, welches die Aufmerksamkeit des kronprinzlichen Paares erregte, die Erlaubniß erhalten, mit dem Prinzen Heinrich, dem zukünftigen Admiral der deutschen Flotte, die Reise um die Welt mitmachen zu dürfen. Während Salzmann das Meer gleichsam von seiner dramatischen Seite zeigt, schildert Dücker mit noch größerer Virtuosität und mit gereifterer Technik die Meeresstille und die Reflexe des Sonnenlichtes auf dem Wasserspiegel bis in scheinbar unabsehbare Fernen. Gustav Schönleber in München weiß ebenfalls das Spiel des Sonnenlichtes auf der silbernen Fläche mit bedeutendem malerischen Geschick darzustellen. Das Wasser auf den Sturm'schen Marinen ist dagegen hart und bewegungslos, es macht den Eindruck erstarren Glas. Eschke's Partie aus dem Hafen von Livorno

wirkt besonders durch die pikante Beleuchtung, die von drei Seiten ausgeht, von dem Monde, von der Laterne des Leuchtturms und von der Kajüte eines Dampfers, welcher majestätisch die dunklen Wellen durchsucht. Freiherr v. Haften, der Romantiker, war mit einem großen, fast theatralischen Geschnitz vertreten, aus dem wir ein wilschämendes Meer unter phantastischer Beleuchtung mit den von den Wogen an die Oberfläche getragenen Leichen Hero's und Peander's und darüber einen hochtragenden Felsen mit einem antiken Schlosse sehen. Der russische Marinemaler Kida sowelt, der ein häufiger Gast auf unseren Ausstellungen ist, schickte auch in diesem Jahre nicht. Aber seine romantischen, in allen Farben spielenden und mit peinlicher Glätte gemalten Seestücke aus dem schwarzen Meere sehen einander so ähnlich, daß man beim besten Willen ihnen nichts Neues nachsagen kann.

Unter den Gebirgsmalern — der Spezialitätenkultus nimmt immer mehr überhand — hat Karl Ludwig, Professor an der Kunstschule in Stuttgart, mit einer Partie von St. Gotthardspag den ersten Treffer gezogen. Es ist ein riesiges Stück Weinwand, nichts als Kohler, nicht einmal besonders pittoresk-gehaltener Felsen, dem nur eine ganz unbedeutende Staffage beigegeben ist. Und doch ist es dem Maler gelungen durch charakteristische Behandlung der Felspartien, durch Gliederung der kolossalen Massen und durch Einführung glücklicher Lichteffekte die ungeheure Fläche zu beleben und interessant zu machen. Sein Bild wurde für die Nationalgalerie erworben. Otto v. Ramecke (Rhöngeleiser und Alpenkläusen oberhalb dem Grindelwald) und Meyner (Landschaft aus den italienischen Alpen) bewährten ihre schon oft erprobte Kraft. Jaufen in Düsseldorf kommt unter den jüngeren hinsichtlich großer Auffassung der Gebirgsnatur den älteren Meistern am nächsten. Fahrbach in Düsseldorf debütierte sehr glücklich mit einer Landschaft aus dem Schwarzwald.

Die Stimmungsmaler der Mark Brandenburg, Bennewitz v. Pfien, Scherres und Deuzette, waren, ein jeder durch seine Spezialität, — Sonnenuntergang, Regenhimmung, und Mondschein — trefflich vertreten, während Berner Schuch in Hannover der Lüneburger Heide kaum neue Reize entlockt. Eugen Bracht in Karlsruhe, Deutschlands bester Terrainenmaler, weiß durch den Schmelz seines malerischen Vortrags dem violetten Heidetrout und dem gelben Sande ganz andere koloristische Effekte abzugewinnen. Viel höher stand jedoch eine Landschaft von der Insel Rügen mit einer sanftigen Strasse im Vorberggrunde, die ein hügliges, leicht bewachsenes Terrain quer durchschneidet, und schwarz sich zusammenballende Gewitterwolken darüber.

Von auswärtigen Landschaftern ist Professor v. Pichtenfels in Wien zu nennen, dessen Campagna-Landschaft durch eine delikate Farbengebung und durch eine fein poetische Stimmung erfreut. Auch seinen Aquarellen aus Istrien sind dieselben Vorzüge nachzurufen.

Auf einer Partie aus dem bayerischen Gebirge hat sich Paul Meyerheim ebenso sehr als Landschaftler wie als Thiermaler bewährt. Ich möchte sogar behaupten, Meyerheim habe niemals etwas Besseres gemacht, als diese mächtigen Bergeshäupter, die noch von den Schleieren der Wolken umhüllt sind, welche sich eben über das zu ihren Füßen liegende Thal entladen haben. Hier sieht man einen Kohlenmaler, der bläulichen Rauch in die regenfeuchte Luft emporsendet, und links davon ein Ochsengepann vor einem mit Kohlenfäden beladenen Wagen, der im Morast des ausgeweideten Waldweges stecken geblieben ist. Zwei Köhler sind emsig bemüht, die Räder aus dem Sumpfe herauszuziehen. Die beiden Männer erinnern in ihrer markigen Charakteristik, in der meisterkraftigen Zeichnung, in der energischen Bewegung direkt an die besten Figuren Menzel's auf seinem Eisenwalzwerk. Da Meyerheim außerdem durch zwei große, mit echt französischer Berde gemalte Stillleben vertreten war, hält es für die übrigen Anhänger dieser Gattung, deren Zahl von Jahr zu Jahr größer wird, schwer, sich neben dem glänzenden Koloristen zu behaupten. Ihm ebenbürtig ist nur Albert Hertel, der auch in diesem Genre excollirt, und die Karlsruher Malerin Hermine v. Preuscher kennt ihm mit drei zu einer spanischen Wand vereinigten Stillleben ziemlich nahe. Ich habe noch bei keiner modernen Künstlerin eine so sichere Beherrschung der malerischen Mittel bemerkt, wie bei dieser Dame.

Die Thiermaler haben nichts von Bedeutung geleistet, und unter den Architekturmalern ist auch nur Adolf Seel über ein mittleres Niveau hinausgegangen. Er führt uns in das Innere eines ägyptischen Harems. Die Wände sind bis zur Decke mit farbig glasierten Thonfliesen besetzt, der Erdboden ist mit schwoelenden Teppichen belegt, und kunstvoll mit Perlmutter ausgelegte Tische und Bänke stehen rings herum. Eine hübsche Tischertessin mit einem Kinde und einige maurische Sklavinnen, von denen eine zwei Polikinesse tanzen läßt, hocken auf den Teppichen. Das Bild ist mit größter Sorgfalt in allen Theilen gleich liebevoll durchgeführt und von einer Noblesse des Tons, der von den Berliner Architekturmalern Graeb und Wilberg selten erreicht wird. Ein Schüler des letzteren, Valentini, hat in einer Partie aus dem Rathshaushofe in Rothenburg an der Tauber ein seines Verhältniß für architektonische Form und für pilante Lichtführung bekannt.

Unter den Zeichnungen war besonders ein Cyklus von sechs im strengen Stile der neudeutschen Kunst ausgeführten und edel komponirten Darstellungen aus dem Leben des Propheten Daniel von Professor Pannschmidt bemerkenswerth, der für die Rationalgalerie erworben worden ist, und das Porträt des Physiologen Dubois-Reymond, eine geistreiche Bleistiftzeichnung von A. Menzel.

Der Kupferstich war wie immer sehr spärlich vertreten. Ein Stich nach dem Rubensporträt der Wiener Belvederegalerie von Lindner in München repräsentirte die klassische Kunst, Ludy's Gratulation nach Knaut und Forberg's amüsante Vektüre nach Scheurenberg die moderne. Der letztere hatte auch eine Anzahl sehr lebendvoller Porträts Düsseldorf'scher Künstler in faubren Radirungen ausgesteckt.

Auch in der Abtheilung der Bildwerke sah es nicht sehr erfreulich aus. Büsten und Porträtmedaillons überwoogen hier verhältnißmäßig noch mehr als die Bildnisse unter den Gemälden. Die beste dieser Büsten war eine männliche in Bronze von F. Beer aus Wien, gegenwärtig in Paris. Seine Technik ist eine spezifisch französische und spezifisch französische auch die geistreiche und lebendige Behandlung. Nur eine weibliche Büste von H. Begas und eine männliche von dem augenscheinlich von Begas beeinflussten Bergmeier konnten sich neben der Beer'schen Arbeit sehen lassen. — Die monumentale Plastik war wenigstens durch zwei vortreffliche Werke vertreten; durch das Gipsmodell zur Kolossalstatue des Fürsten Bismarck für Köln von F. Schaper, ein Werk von großer Conception und ächt historischem Charakter, und durch ein Brunnenstandbild für Grimnitzkau in Sachsen von H. Henze in Dresden, welches die gewerthaltige Stadt selbst mit Mauerkrone und Spindel personificirte. — Aus der Zahl der Genregruppen sind ein trulender Knabe von Curjel aus Stuttgart, eine junge Albanerin, die triumphirend ihr brennendes Mocololicht in die Höhe hält, von Eduard Müller aus Coburg und ein römischer Hirtenjunge von Carl Schlüter in Dresden, der für die Rationalgalerie angekauft wurde, zu erwähnen.

In der Architekturabtheilung bildeten, auch ein Charakteristikum für die Zeit, Konkurrenzentwürfe, die nicht zur Ausführung bestimmt sind, die Majorität. Unter den wenigen Plänen für Kunstbauten, die im Werke sind, verdiente der Entwurf für das Geschäftshaus der Versicherungsgesellschaft „Germania“, ein großartig angelegter Bau von imponirenden Formen im Stile der deutschen Renaissance, von Kayser und von Großheim den Preis.

A. R.

Vom Christmarkt.

III. (Schluß.)

Das schöne Unternehmen der Verlagshandlung von Paul Reff, eine Auswahl von hundert der vorzüglichsten Malerstücke und Malerrabirungen und Formschnitte mit Rücksicht auf die historische Entwicklung der Kunst durch Lichtdruck zu vervielfältigen, ist von uns im vorigen Jahre der Beachtung der Kunstfreunde dringend empfohlen. „Die Kunst für Alle“, wie das von dem Kunsthändler H. O. Gutkunst herausgegebene, von dem Inspektor des k. Kupferstichkabinetts in Stuttgart V. Weiher mit Erläuterungen versehene Werk betitelt ist, hat es bis zur 22. Lieferung gebracht und reifsfertig in seinem Fortgange die durch seine Anfänge begründeten Erwartungen. Im Verein mit der in gleichem Verlage erschienenen Sammlung von Lichtdrucken unter dem Titel: „Die Klassiker der Malerei“, herausgegeben von P. A. Krell (I. Serie Italienische Renaissance, 68 Blatt, II. Serie, Niederländer und Spanier, 66 Blatt) wird es, einmal vollendet, vortreffliches Illustrationsmaterial bieten zu der immer noch ungeschriebenen Geschichte des Kupferstiches und Formschnitte, zu der sich ja auch wohl einmal der rechte Mann finden lassen wird. — Da wir bei dieser Veranlassung das kunstgeschichtliche Gebiet berühren, sei es gestattet, im Vorbeigehen an die bemerkenswerthsten Publikationen zu erinnern, mit welchen die Kunstliteratur im vergangenen Jahre bereichert worden ist. Die Verlagshandlung von Ebner & Seubert in Stuttgart brachte eine zweite durch eine große Anzahl neuer und trefflicher Illustrationen vermehrte Auflage von J. A. Burdhardt's „Geschichte der Renaissance in Italien“, sodann den ersten Band der „Geschichte der italienischen Malerei des 4. bis in's 16. Jahrhundert“ von W. Lübke, dem noch ein zweiter folgen wird, endlich eine weitere Folge von Lieferungen der neuen Ausgabe der Denkmäler der Kunst, bearbeitet von W. Lübke und E. v. Lüchow, zu deren Abschluß noch zwei Lieferungen (39 u. 40) fehlen. Die Verlagshandlung dieser Zeitschrift konnte das von Kob. Dohme geleitete umfängliche Unternehmen einer Kunstgeschichte in Biographien unter dem Titel: „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit“ so weit fördern, daß zu dem im vorigen Jahre vollendeten beiden Bänden zwei neue, die Künstler Italiens von Niccolò Pisano bis auf Michelangelo behandelnde Bände hinzutreten sind. An dem dritten Bande waren als Mitarbeiter hauptsächlich thätig: Ed. Dobbert, dessen Antheil auch in einer besonderen Ausgabe als „Beiträge zur Geschichte der italienischen Kunst gegen Ausgang des Mittelalters“ erschienen ist, K. Woermann

(Masaccio und dessen nächste Nachfolger), R. Bischer (Signorelli und Sodoma), Ad. Rosenberg (Ghiberti und Donatello), W. Bode (Die Familie der Robbia und die Marmorbildner des Quattrocento), G. Semper (Brunellesco, Verrocchio, Bramante), A. Woltmann (Montegna), K. Rettenbacher (L. P. Alberti und Peruzzi), M. Jordan (Perugino). Den vierten Band füllt Springer's Raffael und Michelangelo. — Dieselbe Verlagshandlung führte auch das rasch zu einer großen Verbreitung gelangte Unternehmen „Kunst-historische Bilderbogen“ in einem Umfange von 246 Blättern zu Ende. Dieselben gewähren einen Ueberblick über die Entwicklung der bildenden Künste einschließlich des Kunstgewerbes von den ältesten Zeiten bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Ein erläuternder Text ist für die nächste Zeit in Aussicht gestellt. — Aus demselben Verlage ging Woltmann's „Geschichte der Malerei“ hervor, deren erster Band, das Alterthum und das Mittelalter umfassend, so eben vollendet wurde. Die antike Malerei hat K. Woermann zum Verfasser und ist auch als Separat-Ausgabe zu haben. — Als ein ebenfalls reich und gut illustriertes Werk, welches wichtiges Material zur Geschichte des Kunsthandwerkes liefert, ist Vinnede's „Grundriß der Keramik“ (Stuttgart, P. Reff) zu nennen, von welchem bis jetzt 14 Lieferungen vorliegen. Endlich mag auch noch ein französischer Versuch, die gesammte Kunstgeschichte populär zu behandeln, Erwähnung finden, die von Felix Clement herausgegebene Histoire abrégée des Beaux-arts. Bei diesem Buche bestrebt die dürftige Ausstattung sowohl in Druck und Papier, als auch in der Auswahl und der Behandlung der Illustrationen um so mehr, als die Verlagshandlung von Didot sonst so großen Werth auf äußere Eleganz und den künstlerischen Schmuck ihrer Verlagsartikel zu legen pflegt.

Am Schlusse dieses Ueberblicks angelangt hätten wir gern noch mit einer reichen Christbescherung für das kleine Volk aufgewartet. Aber Kunst und Buchhandel haben heuer, wie es scheint, nur geringe Anstrengungen gemacht, um die Festfreude der Kinderwelt zu erhöhen. Oskar Pleisch, der Unermüdliche, hat seinen beliebten Quartbändchen wieder ein neues unter dem Titel „Guckaus“ mit 17 Holzschnitten (Verlag von A. Dürr) hinzugefügt; von verwandter Art ist Fr. Werkmeister's „Die Kinderwelt“ mit fünfzehn ebenfalls mit Reimversen versehene Zeichnungen (Berlin, Photograph. Gesellschaft). In ähnlicher Weise hat auch Eugen Klimsch für den Weihnachtsfest gesorgt, nur daß er in den „Sonnenbliden aus dem Lenz des Lebens“ (Frankfurt, May Eöhne) dem Dichter (Georg Lang) den Vortritt läßt und sich mit der Rolle des Illustrators begnügt. Klimsch gehört



unstreitig zu den glücklichsten Illustrationszeichnern, seine Erfindungen sind von ungefuchter Anmuth und nicht selten von beiterer Laune. Das gilt namentlich in Bezug auf seine Märchenbilder, mit denen die in demselben Verlage erschienenen „Deutschen Märchen in Wort und Bild“ ausgestattet sind. In diesen Quartheften hat das Beispiel der englischen kolorirten Bilderbücher, auf welche in diesen Blättern wiederholt aufmerksam gemacht worden ist, glückliche Nachahmung gefunden. Das Kolorit beschränkt sich auf wenige ungebrochene Farbentöne und sieht mit Recht von einer eigentlich malerischen Behandlung ab. Alle Formen sind durch kräftige Zeichnung klar und bestimmt herausgehoben, die Kompositionen aber auf wenige Figuren beschränkt, deren Verhältniß zu der dargestellten Handlung sofort in die Augen springt. So findet sich die naive, noch von keiner Reflexion getrübe Phantasie des Kindes leicht zurecht, sein Verstand hat den vollen Genuß, die Fabel im Wilde als etwas Wirkliches zu begreifen; das hübsche Schneewittchen, die böse Königin, der schamde Königsohn, das verachtete Aschenbrödel, wie sie alle im bunten Kleide lebhaft auftreten, werden dem kleinen Völkchen nicht minder glaubhaft erscheinen, als die Geschichte selbst, die es von Mutter und Großmutter so gerne und so oft hat erzählen hören.

8.

Kunstliteratur.

Das Stadthaus und die Villa. Entwürfe von Karl Reichardt, Architekt in Weimar. 2 Theile Weimar, Verh. Friedr. Voigt. 1878. 12 Bl. 50 Pf.

Der erste Theil des vorliegenden Werkes enthält auf 30 Tafeln Projekte südtlicher und norddeutscher Wohngebäude, der zweite auf 20 Tafeln Entwürfe von Landhäusern, Villen, Schweizer- und Weinberghäusern. Als Vorbild für höhere Klassen von Gewerbe- und Bauhandlern sowie zum Selbstunterricht für junge Bautechniker verdient die Arbeit allgemeiner Beachtung. Mit geistreicher Geschmeidigkeit und bei freier Verwendung der für moderne Bauten unwillkürlichen Stile sind die Räume glücklich gruppiert. Den eigentlichen Zweck, dem deutschen Bauunternehmer und Bauherrn Anregungen zur individuellen künstlerischen Lösung der Aufgaben zu gewähren, hat Reichardt vermöge seiner durch gründliche Studien und reiche Praxis gereiften Erfindungsgabe bestens erreicht. Die mannigfaltigen bautechnischen Bedürfnisse des wohlhabenden Bürgerthums sind ohne Rücksicht auf unbedenkliche Zufälligkeiten des Platzes und persönliche Wünsche streng in's Auge gefaßt, um ein durchgehendes Prinzip rein sachlicher Natur in Reihenfolge und Behandlung festzuhalten. Den Fortschritten tustlich geworbener Grundriss-Anordnungen reihen sich freie Lösungen der perspektivischen Programme an. Ein reichhaltiger Text verdeutlicht eingehend die Abbildungen der Fassade, die perspektivischen Ansichten der Gebäude und die Grundrisse, welche sämtlich correct gezeichnet und zu Verzeichnissen sorgfältig detaillirt sind. Die Ausstattung entspricht in jeder Beziehung den gesteigerten Anforderungen der Gegenwart. L. v. D.

Auf unsere Kriechhölzer. Original-Entwürfe zu Gedenkmalen. Entworfen und gemeißelt von A. Riedling. 20 Tafeln. Josto. Weimar, Verlag von W. F. Voigt. 1878. 6 Bl.

Das Werk dient vorwiegend praktischen Interessen. Der Bild- und Steinbauer kann an den zahlreichen, in verschiedenen Stilen ausgeführten, vorzüglichsten Entwürfen lernen, wie in architektonischer und ornamentaler Beziehung formvollendete und würdige Monumente für Gedenkstätten herzustellen sind. Die Gedenkmalentwürfe, Gedenkrisse, Profile und Details eignen sich aus so vielen Vorlesungen im Konstruktiven Zeichen, so daß die Möglichkeit mehrfacher Nützbarkeit den Werth der Arbeit erhöht. L. v. D.

* Neue photographische Publikation der Windsor-Sammlung. Die von der Leitung der Grosvenor Gallery in London unlängst veranstaltete Ausstellung von Handzeichnungen Lionardo's aus der I. Sammlung in Windsor Castle hat den Anstoß gegeben zu einer neuen großartigen Publikation der Handzeichnungsschätze dieser weltberühmten Sammlung, deren Prospect schon verendet wird. Es handelt sich nicht nur um die Herausgabe der Lionardo'schen Windsorzeichnungen, sondern auch um eine Reihe von Zeichnungen von Raffael, Michelangelo, sowie von anderen älteren italienischen, deutschen und französischen Meistern. Die Blätter werden von dem Director der Windsor-Sammlung, Hrn. A. Holmes ausgegibt und durch Hrn. St. Thompson in den Farben der Originale durch ein dauerhaftes photographisches Verfahren facsimile reproducirt. Die ganze Publikation zerfällt in vier Portfolios, von denen das erste und zweite 100 Zeichnungen von Lionardo (zum Subscriptions-Preise von 10 Guineen), das dritte 36 Zeichnungen von Raffael und Michelangelo (zum Preise von 5 G.), das vierte die Zeichnungen der übrigen alten Meister (zum Preise von 5 G.) enthalten werden. Jedes Portfolio ist einzeln zu beziehen. Man kann auch auf eine Auswahl von 20 Bl. aus allen vier Portfolios à Pr. von 3 Guineen subscribiren. Die Bestellungen sind an das Sekretariat der Grosvenor Gallery, London, W. New Bond Street, zu richten.

Retrosog.

Albert Brenkel, der bekannte deutsche Thier- und Landschaftsmaler, geb. 1827 in Berlin, ist in Nordhorn bei Homburg kürzlich gestorben. Beim Kückzug des Krieges

von 1870-71 war derselbe genöthigt nach einem langen Aufenthalt in der französischen Hauptstadt nach Deutschland zurückzukehren. Er war aber während seines langen Aufenthaltes in Frankreich ganz französisch geworden und lebte bald nach dem Kriege nach Paris zurück, wo er gut aufgenommen wurde.

Vermischte Nachrichten.

Griechische Ausgrabungen. Bei Raupia ist eine große Retrosopis aufgefunden mit einer bedeutenden Anzahl von Geräthen, welche im Felsen ausgehauen sind. Bisher sind nur einzelne derselben geöffnet; einige waren noch in unberührtem Zustande, und man fand Thongefäße nebst eisernen Haken. Professor Gutschmid's Historisch hat eine Schrift über diese Funde herausgegeben. Am 9. Oktober ist Herr Stamataki nach Raupia gefahren worden, um eine methodische Ausgrabung zu beginnen. Wir finden jetzt also auch in Griechenland, wie in Etrurien, zusammenhängende, im Felsen großartig ausgearbeitete Todtenkiste. Diese gemauerten Heiligthümer erscheinen nur die Vorbilder der prachtvoll ausgemauerten Gräber in der Unterwelt von Athen, und es kommt allmählich ein ganz neues Material zusammen, um uns eine Anschauung zu geben von dem Zeitalter griechischer Geschichte, welches jenseit der Dämmerheit der Pelopiden liegt. Vixere fortis ante Agamemnona multi! Von den alten Geschlechtern, welche in dem Zeitalter der Persiden mächtig und reich waren, kommen nur die Ueberreste zu Tage. — Seit Ende September befindet sich Dr. Schliemann wieder in der Landhaft von Troja und setzt die Ausgrabungen auf Hisarlik fort, und zwar mit der erheblichen Anzahl von 125 bis 150 Arbeitern. Wie er dem Nürnberger Correspondenten in einem Briefe vom 26. Oktober mittheilt, sind seine Bemühungen bereits von dem glücklichsten Erfolge gekrönt. Eine Menge Doumouren von dem großen Gebäude, welches Schliemann dem Könige oder Haupte der Stadt zuschreibt, wurden an's Licht gebracht; aber alle diese Häuser gleichwie in den egyptischen Häusern in Theben, Athen und auf Jthaka, sind nur die Substruktionen eines großen hölzernen Hauses, wie denn auch eine Achen- und Sphärische von 6-10' Durchmesser in diesen Mauern vorfand. Hier machte Schliemann einen bedeutenden Fund: einen merkwürdigen Topf, einen Gegenstand in Gestalt eines Schmelzens aus Eisenblech und einem Swan, der sich in einer Vase aus Bronze, welche wieder in einer Vase aus Terraotta enthalten war, befand; beide Vasen waren jedoch zerfchlagen. Der Swan besteht aus 22 goldenen und 13 silbernen Chtringen, zwei Zuchmahlen mit Spirale von Gold, vier goldenen Gegenständen ganz gleich jenen, die in Schliemann's Buch über Mythen unter Nr. 297 und 299 abgebildet sind; ferner ein Krumband von Eisetron, Tausende von goldenen Perlen und Tausende auf Eisenblechfäden gezogene silberne Ringe, welche wahrscheinlich von halbägyptischen herrühren. Fast alles Silber war an einander gefchmolzen, und alle Gegenstände zeigten von der durchdringenden Hitz, der sie ausgelegt waren; am Krumbande sind silberne und goldene Chtringe und auch viele Perlen festgeschloßen. Dieser höchst merkwürdige Fund wurde in Gegenwart von sechs Offizieren des englischen Kriegsschiffes Konard gemacht. Ein weiterer, nicht minder interessanter Fund wurde genau 16 Fuß unter der im Jahre 306 vor Christus von Ptolemaios erbauten Ringmauer, aber noch 60 Fuß außerhalb der alten trojanischen Ringmauer gemacht. Man fand dort zwei höchst merkwürdige Daarmablen von Gold. Eine davon hat oben eine vieredrige goldene Platte und auf dieser stehen sechs kleine goldene Vasen, je zwei denselben und großen platten Dedeln. Die Platte selbst ist in 10 Fächer getheilt, 6 kleine und 4 große, und auf jedem der letzteren sind kleine, netzliche Spiralen, aus feinem Goldbrakte bestehend, gefloßen, die genau so aussehen wie die unter Nr. 295 und 296 in „Mythen“ abgebildeten. Auch die Basis der Platte läuft nach rechts und links in hübsche Spiralen aus. Schliemann hebt hierbei hervor, daß er auf Hisarlik wiederholt Goldfäden findet, welche mit den in Troja gefundenen vollkommen übereinstimmen.

* Der Kaiserliche Eugen Döbs, ein geborner Ungar, der aber seit mehreren Jahren in Wien ansässig ist, hat kürzlich einen mit Subvention des ungarischen Ministeriums

unternommenen großen Stich von Ivan's Porträt des Kaisers Franz Joseph vollendet. Das Bild stellt den Kaiser in ungarischer Kaiseruniform vor dem Thron sitzend dar und ist durch Reifeität und glückliche Ausfassung ausgezeichnet. Das Original, nach welchem Dohy den mit Sorgfalt und Plietät behandelten Stich ausführte, befindet sich in der Universitätsbibliothek zu Pest — Gegenwärtig arbeitet der Künstler im Auftrage des österröichischen Oberkammereramt an einer großen Platte nach Ed. Engert's ungarischem Abbildungsmodell.

Kunsthandel.

L. v. D. August Seifert, Kupferstecher in München, hat vor Kurzem die durch Schönheit hervorragenden Gemalten Solbein's des Kelsteren, die heilige Barbara und die heilige Elisabeth, Landgräfin von Thüringen, von den Seitenflügeln des Münchener Sebastiansaltars, durch einen meisterhaften Stich reproducirt. (Vergl. Alfred Woltmann, Solbein und seine Zeit. 2. Aufl. Leipzig, Seemann. 1874. S. 90—94) Der Künstler hat die seinen Stiche zu Grunde liegende Zeichnung streng nach dem Originalgemälde ausgeführt und um dem Gemälde des Publikum's Folge zu geben, die von Solbein getrennt gemalten Figuren durch die angebrachte Randverzierungen in einem harmonischen Ganzen vereinigt. Seifert's Leistung ist das Resultat eines fünfjährigen Bemühens. Sie beweist ein durchdringendes Verständnis und jenes Nachempfinden des Originals, dessen charakteristische Vorzüge durch Klarheit der Linienführung, sarte Abstimmung und Ueberragung vom leichteren zu dunkler gehaltenen Partien streng gewahrt erscheinen. Der Stich hat die ansehnliche Größe von 32 Cent Breite und 46 Cent Höhe (ohne den Plattenrand). Kunstvereine und werthhätigen Freunden der graphischen Künste sei die Platte auf's Wärmste empfohlen. Derselben werden dem Künstler auf's Beste Mittel gemährt, auch das Hauptbild und die beiden Kubenfiguren der Flügel durch seinen Urabzugel in derselben vollendeten Technik zu vervielfältigen.

L. v. D. Die Gesellschaft für Naturkunst in Weimar hat kürzlich den zweiten Jahrgang ihres Albums mit 14 Blättern veröffentlicht. Die figürlichen Kompositionen von Einigung sen. und jun., von Struvs und Friedrich's ragen sowohl durch die Wahl interessanter Motive, als durch die der geistvollen Auffassung adäquate Zeichnung hervor. Brendel's Schilderungen des Thierlebens gehören zu den besten der Sammlung. Auch die vorzüglichen Landschaftsabbildungen von Hagen, v. Gleichen-Ruhwurm, Weichberger, G. Kolen und Ralchin bezeugen einen gelunden

Realismus. Einige Blätter sind durch warme Empfindung für die heimathliche Natur ausgezeichnet, in anderen ist der eigenthümliche Reiz durch effiziente Behandlung in majestätischer Sinne erjagt. Die vortreffliche Technik der Künstler hat durch den Druck eine geistliche Interpretation erfahren.

Zeitschriften.

L'Art. No. 204. 205.

Quelques Velasques du musée de Madrid: I. Esopo et Mulinello. II. Les Reines, von P. de Madrazo. — La peinture à l'acoustion universelle de 1575: L'école Napoléon; les États-Unis, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Les salons de Paris: L'Aquarelle et dessin, von P. Leroy. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 341. 343.

C. B. Stark, Handbuch der Archäologie der Kunst, von A. S. Murray. — Mr. Calcecott's picture-books, von W. K. Hentley. — Newminster abbey, von J. T. Michelschwaile. — The exhibition of works of art in Berlin, von G. Brandes. — Memoirs of the life of Anna Jameson, von Mary M. Heathcote. — The Dudley gallery. — Etchings by the great masters at the galleries of the Fine art society, von J. Conroy Carr. — The catalogue of the national gallery, von J. P. Richter. — Obituary: The late Sam Beogh, R. S. A., von R. L. Stevenson; John Henderson, Esq.; Rob. Wallis.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 10. 11.

Aus über Halberstädter Handchrift, von W. Wattenbach. — Eine archaische Note über Ulrich Reichhold, von G. v. H. — Zur Topographie des 17. Jahrh., von A. v. Eye. — Zur Geschichte des Augustiner Schicksals von 18. Jahrh., von A. Meersch. — Zur Einführung des gregorianischen Kalenders, von F. Zimmermann. — Nachtrag zum Doppeladler. — Interessante Stadt-Siegel aus dem Anfang des 11. Jahrh.

Chronique des Arts. No. 37.

Le musée des arts décoratifs. — Monuments historiques. — Vote du budget des beaux-arts.

Deutsche Bauzeitung. No. 95. 96.

Zur Restaurirung der Kirchen. — Zur Purifikation der Kirchen. — Die Konkurrenz für EstorOrte von Kellegien-Gebäude der Universität Straßburg. — Das Leipziger Theater und die Leuzhaner Höhe, von G. Brückwald.

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 257.

Le moyen-âge et le renouveau au Trocadero III: Le ferronerie et la confection, von A. Darcel. (Mit Abbild.) — Les industries d'art au champ de Mars III: La céramique moderne et la verrerie, von A. R. de Lioville. (Mit Abbild.) — L'architecture du champ de Mars et au Trocadero II: L'architecture française et les pavillons au Trocadero, von H. Darcel. (Mit Abbild.) — La galerie orientale du Trocadero, von H. Lavoix. (Mit Abbild.) — Les industries d'art au champ de Mars III: Les meubles, von M. Vaucher. (Mit Abbild.)

Inzerate.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Hirsch, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth und Regensburg veranstalten, wie bisher, in den Monaten Januar bis December 1879 gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen unter den bekannten Bedingungen für die Einblendungen, von welchen hier 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 einzuenden sind, und vorkommenden Turnus vorder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die vereinigten Herren Künstler werden daher zu zahlreicher Einblendung ihrer Kunstwerke mit dem Erlaube eingeladen, vor Einblendung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfangs und Gewichtes, gefällige Anträge stellen zu wollen.

Regensburg im December 1878.

In Namen der vereinigten Vereine: der Kunstverein Regensburg.

In Carl Duncker's Verlag in Berlin

erschien:
Christian Daniel Rauch von
Friedrich und Karl Eggers.
II. Band. 2. Hälfte. Preis 6 Mark.

Verlag von E. M. Seemann in Leipzig.

Krieger, E. C.

Reise eines Kunstfreundes durch Italien.

1877. 8. br. 4 M., geb. 5 M. 50 Pf.

G. Freytag's

neuer Roman.

Eschen wurde ausgegeben und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die Geschwister.

Von

Gustav Freytag.

Nach seiner dem Tode:

„Der Herr Roman von G. Freytag.“

Ein Band in Octav. Preis M. 6. —
Eleg. gebunden M. 7. —

Leipzig. Verlag von S. Hirzel.

Revidirtes Reglement
der
PERMANENTEN GEMÄLDE-AUSSTELLUNG
von
Louis Bock & Sohn in Hamburg.

- § 1. Die Ausstellung wird ihre Thätigkeit und ihren Verkaufsbetrieb ausschliesslich Werken von künstlerischem Werthe zuwenden. (Copien sind gänzlich ausgeschlossen.)
- § 2. Die Unterzeichneten tragen die einmaligen Kosten der Hin- oder Zurückfracht im Deutschen Reich; Sendungen durch die Post oder als Eilgut jedoch werden nur franco angenommen.
- § 3. Alle Sendungen werden von Zeugen sofort beim Empfang geöffnet und ebenso verpackt und an den Aussteller zurück oder weiter befördert. Für Beschädigungen während des Transports wird demnach nicht gehaftet.
- § 4. Dagegen wird Seitens der Unterzeichneten völlige Garantie gegen Brand übernommen, bis zu dem Tage, wo die Gegenstände die Ausstellung wieder verlassen.
- § 5. Bei Gemälden, deren Rahmengrösse über 2 Meter Länge oder deren Gewicht über 100 Kilo beträgt, bedarf es der vorherigen heiderseitigen Uebereinkunft.
- § 6. Die Aussteller verpflichten sich, ihre Werke mindestens vier Wochen auf die Ausstellung zu belassen. Andere Vereinbarungen sind dadurch nicht ausgeschlossen.
- § 7. Bei allen Verkäufen berechnet die Ausstellung zur Deckung der Kosten etc. 10%, von dem Verkaufspreise, welcher demnach dem Verkäufer sofort (in Baar oder Landespapieren) übersandt wird.

Sollte von den Einsendern nach Ablauf der Ausstellungsfrist, über die uns anvertrauten Werke, keine anderweitige Verfügung getroffen worden sein, so nehmen wir an, dass dieselben mit der Ausstellung ihrer Kunstwerke in unserem Zweiggeschäft in Bremen, welches in gemeinschaftlicher Führung mit Herrn M. Heinsius sich die Gunst des kunstliebenden Publikums erworben hat, oder in anderen mit uns in Verbindung stehenden Kunststätten einverstanden sind. Die Correspondenz wird nur von unserem hiesigen Bureau erledigt.

Bachachtungsvoll
Louis Bock & Sohn.

Der Kunstverein zu Mannheim

gebraucht als Vereinsblatt zur Vertheilung an seine Mitglieder Anfang Juni 1879 einen im Kunsthandel noch nicht erschienenen Kupferlich. Bedarf mindestens 650 Exemplare. Anerbietungen unter Einsendung eines Probe-Exemplars und Angabe der Preisföderung werden bis Ende Januar 1879 zu Händen unseres Präsideuten, Herrn Rentner G. Kumpel zu Mannheim, erbeten.

Abonnements-Einladung. 1879. I. Quartal.
Illustrirte Zeitung für Kleine Leute band IX. 1. Q. Nr. 1. M. 50 Pf.

Band I-VIII vollständig. Mit vielen besten Illustrationen. Herausg. unter Mitwirkung von Hugo Wilm, H. Wilmers, Franz Krauss, G. Vaucl, Joh. Feyer, H. Paul, Dr. G. Hill, K. Köster, K. Reich, Frau Caroline Gutzg., G. Gitzler und Robert. Wöch. 10 Cts. Band 4 Quart. Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

28. Jahrgang.

Abonnements-Einladung. 1879. I. Quartal.

Die Natur

Bringt Beiträge namhafter Mitarbeiter und verlässliche Originalskizzen heraus. Besondere Beachtung veranlassend sind die reiche Fülle dieser Mittheilungen naturwissenschaftlichen Inhalts, regelmäßig astronomische und meteorologische Mittheilungen, ständlicher Preisvertheilung im Bar., welche Naturkritik, Naturlehre und Belehrung über naturwissenschaftl.

tragen. Jedes. Preis pro Quartal 4 Mark. Mit Buchbestellungen und Weiterhalten nehmen Klauen gratis an.

G. Schwetschke'scher Verlag in Halle a.S.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Hermann.** — Druck von Hundertfund & Pries in Leipzig

In Ernst Arnold's Kunstverlag (Carl Gräf), Dresden, erschien:

Neustich

der
Raffael-Steinla: Madonna di S. Sisto
von
Eduard Büchel.

Grösse des Stiches ohne Plattenrand 65 auf 50 Centim.;

Abdruck mit Schrift auf weissen Papier M. 45 —;

Abdruck mit Schrift auf chinesis. Papier M. 60 —.

Alle Kunsthandlungen des In- u. Auslandes nehmen Bestellungen darauf entgegen. —

In der „Kunstchronik No. 36 vom 20. Juni 1878“ heisst es:

Steinla's Stich der **Sixtinischen Madonna** erfreut sich seit langer Zeit eines weit verbreiteten und wohl begründeten Rufes. Allmählich stellten sich eine umfassende Durcharbeitung der Platte als nothwendig heraus, und so entschloss sich der jetzige Besitzer derselben, Kunsthändler C. Gräf (Ernst Arnold's Kunstverlag) in Dresden, ihre gründliche Erneuerung und Wiederherstellung vornehmen zu lassen. Er legte dieselbe in die bewährte Hand Eduard Büchel's, eines der besten Schüler Steinla's, der das überaus schwierige Werk nach siebenjähriger angestrengter Arbeit nunmehr glücklich zu Ende geführt hat.

Mit rühmensewerther Hingabe überraschendem Erfolge ist es dem Künstler nicht nur gelungen, den ursprünglichen Charakter des Stiches festzuhalten, sondern er hat die harmonische Gesamtwirkung, die Klarheit und Schönheit desselben noch wesentlich gesteigert und sich dadurch die verdiente Anerkennung aller Kenner und Kunstfreunde erworben.

Diesem Urtheil stehen noch viele andere massgebende Kritiken zur Seite und alle stimmen in dem Ausdruck: „Der Künstler hat seine Aufgabe glänzend gelöst.“

Seitgeschick!

Vorlagen für
Solzmalerei.

Heft 1 — 5 von G. Jäger, Preis per Heft 4 Mark.

In praktischen Fortschritt, beste Vorlage per Solzmalerei von Dr. P. Jäger, Preis 1 Mark. Jedes Heft 40 Cents zu haben: **Galer & Co.** Buchverlag in Leipzig.

von Prof. Dr. C. von
Cappur (Wien, Ehren-
senkungsgasse 28) oder an
die Verlagsbuchhandlung in
Leipzig zu richten.

27. December



à 25 Pf. für die drei
Mal gelassene Pro-
pille werden von jeder
Buch- u. Kunsthändlering
angenommen.

1878.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für die übrigen bezogen kostet der Jahrgang 1 Mark (einschl. in Buchhandel als auch bei den beiden auch Abzeitschenden Postämtern).

Inhalt: Aus dem Wiener Künstlerhaufe. — Die antike Kunst aus dem Etrurischen (Schlag). — H. Niedling. Original-Entwürfe für kunstverwirklichte Ereignisse der geliebten Ehemannens-Inschrift; Romische Kunstgegenstände im Stil der Jugend; Eggers' Biographie Dr. Schalls. — Edward Schiele's. — Krieg-Entwurf über die Erhaltung der Handwerker in Frankreich. — Original-Entwürfe. — Österreichischer Kunstverein; Stuttgart; Ausstellung. — Zeitschriften. — Besichtigungen, Prof. Brandt betreffend. — Engländer. — Inzerate.

Aus dem Wiener Künstlerhaufe.

Es gab während der letzten Jahre wenig Erfreuliches von der Wiener Künstler-Genossenschaft zu vermelden. Wohl war es manchem Wiener Künstler vergönnt, sich durch tüchtige Leistungen hervorzuheben und im In- und Auslande schöne Erfolge zu erringen; aber auf die Genossenschaft selbst fiel kein Abglanz dieser individuellen Triumphe. Die Genossenschaft als solche wirkte und arbeitete, wenn da überhaupt von Wirkung und Arbeit gesprochen werden kann, — die wenigen Wochen der Jahresausstellung abgerechnet — mit allerdings unfreiwilligem Anschluß der Öffentlichkeit. Das Publikum zeigte kein Interesse für die lauen Bestrebungen der Genossenschaft, und das schöne, heitere Künstlerhaus machte einen gar trübseligen Eindruck bei all' seiner architektonischen Heiterkeit. In der Sprache der Theater-Kritiker heißt ein gut besuchtes Haus ein „schönes“ Haus; ein Glück, daß ich kein Theater-Repertier bin, ich müßte dem Künstlerhaufe die Schönheit absprechen. Früher war es anders, und hoffentlich wird es wieder anders werden! Schlichtweg das Publikum verantwortlich machen wollen für diesen Jammer, Klagelieder anstimmen über Abnahme des Kunstsinnes, das geht nicht recht an, weil unser Publikum thatsächlich ein sehr empfängliches ist; man wird also schon das Kind beim rechten Namen nennen und es gerade heraus sagen müssen, daß die Wiener Künstler-Genossenschaft, oder viel mehr die Leitung derselben sich den ihr zufallenden Aufgaben nicht gewachsen gezeigt hat. Der letzte, erst kürzlich publicirte Jahresbericht hat nichts gebracht, was die eben gedrückte

Ansicht zu entkräften geeignet wäre. Eugen Felix, eine liberale thätige und energische Kraft, ist aus dem Vorhande geschieden, dessen vorwärts dringende Triebfeder der von privaten Mißbilligkeiten leider nur zu sehr in Anspruch genommene Künstler wohl schon seit Langem nicht mehr war. Als neuzugewählter Vorstand wurde Baron Hasenauer incorporirt. Hoffentlich ist Hasenauer ein schnellerer Organisator, vielleicht auch ein glücklicher und geschickter Obmann. Wir wünschen es von Herzen, und wollen nicht unterlassen darauf hinzuweisen, daß das Ansehen und die Beliebtheit, deren sich der neue Obmann sowohl in den Kreisen der Künstler als auch in denen des Publikums erfreut, ihm seine schwierige Aufgabe wesentlich erleichtern werden.

Als eine gute Vorbedeutung dürfen wir es nehmen, daß mit der Hammerübernahme von Seite des neuen Kunstregimentes die Gründung einer neuen Ausstellung zusammenfiel, die dem Künstlerhaufe Ehre macht und die endlich wieder auch die entsprechende Theilnahme des Publikums gefunden hat. Die Hauptzugkraft der Ausstellung bildet ein Gemälde, wie es freilich nicht alle Tage zu sehen ist: „Die Schlacht bei Grimmeid“ von Jan Matejko.

In unserer Zeit, die von dem leider bisher ungestillt gebliebenen Wunsch Drange nach einem neuen Seite erfüllt ist, verdient es wohl rückhaltlos anerkannt zu werden, wenn ein Künstler den Genuß sich bei seiner Thätigkeit auf einen bestimmten nationalen Boden stellt. Denn für die Entfaltung eines tüchtigen Kunstwerkes ist der nationale Boden eine unerlässliche Vorbedingung; nur auf ihm und aus ihm heraus ver-

mag sich das Gedäube des künstlerischen Stiles zu erblicken, den man sich ohne scharf ausgeprägten, nationalen Charakter nicht vorstellen kann. Nun, national wäre Matejko wohl mehr als zur Gemäße, aber nicht sowohl in seiner Kunstweise, als vielmehr in der Wahl seiner Stoffe; da ist er es sogar ausdöhrlich. Leider ist damit nicht viel erreicht, jedenfalls nicht das, was die eigentlich selbstbildende Kraft in sich birgt. Matejko malt nur polnische Geschichten und setzt bei dem Beschauer immer eine Fülle von historischen Detailsunterschieden voraus, für welche nicht Jedermann, und wenn er sonst auch den „besseren Ständen“ angehören sollte, sofort mit der Barzahlung des positiven Wissens aufzukommen vermag. Darum sei in Kürze bemerkt — ich möchte nicht großthun und gethe, daß ich die Geschichte auch erst wieder nachlesen mußte, — daß die Schlacht bei Grunewald am 15. Juli 1410 geschlagen wurde, und daß bei dieser Gelegenheit die deutschen Ritter von dem polnischen Heere unter dem Kommando des litthauischen Großherzogs Witold, eines Bruders des Königs Jagiello, köhlich besiegt worden sind.

Matejko hat in seinem engeren Vaterlande mit diesem Gemälde einen unerhörten Begeisterungssturm hervorgerufen. Die Ovationen, die ihm dargebracht wurden, erinnern fast an jene Jubelprozession, die der tolosanen Madonna Cimabue's zu Ehren abgehalten wurde, als sie das begeisterte Volk von Florenz nach der Kirche Sta. Maria Novella trug. Dieses enthusiastische und überschwingliche Urtheil von landsmannschaftlicher Seite wird von der objektiven Kritik nicht in allen Stücken ratifiziert werden. Sicher aber ist, daß sich Niemand der mächtigen Wirkung des gewaltigen Gemäldes ganz wird entziehen können; ebenso sicher ist es freilich auch, daß Niemand, falls er nur die Augen recht ohne Voreingenommenheit vor dem Bilde aufthut, die gewaltigen Mängel desselben übersehen wird. Sprechen wir zunächst von den Vorzügen! Mit feuerveräner Freiheit hat Matejko Menschen und Thiere in den gewagtesten Situationen, in der leidenschaftlichsten Bewegung dargestellt. Die kühnsten Verkürzungen sind da als etwas ganz Selbstverständliches abgethan, die größten Schwierigkeiten werden spielend besiegt, so daß der Beschauer niemals den Eindruck empfängt, als habe die Bewältigung dieser Schwierigkeiten überhaupt einen Kampf gekostet. Dabei hat sich der Künstler nicht begnügt mit der Darstellung der rein äußerlichen Bewegung; mit ihr zugleich bringt er dem Beschauer eine ganze Scala seelischer Vorgänge zum Bewußtsein mit einer Meisterhaft, die kaum übertroffen werden kann. Das sind keine gestellten Nebellen, das sind wirklich lebende, grimme und höf-erfüllte Kämpfer, die sich gegenseitig zu vernichten suchen, und die zu Tode verwundet, auf dem blutge-

tränkten Schlachtfelde unter den Hufen der schlammenden Kasse sich noch mit den bloßen Händen zu erretten trachten. Und wie das Alles gemacht ist! Die Geschicklichkeit und die Naturtreue, mit welcher namentlich alles Stoffliche behandelt ist, muß jeden aufmerksamen Betrachter mit Bewunderung erfüllen. Alle diese glänzenden Vorzüge drängen sich selbst dem Laien auf und blenden wohl auch den Kenner. Aber fast mit derselben Energie, wie die Vorzüge, drängen sich auch die Mängel hervor. Es herrscht auf dem Bilde ein Reichthum an Motiven, der den Künstler, der sie so mit vollen Händen ausstreut, leicht in den Ruf eines Verschwenders bringen könnte — wenn nicht eben diese Verschwendung ein Symptom der Tüchtigkeit wäre, die hier mit bunten Lappen verhängt und bemalt werden soll. Mit solchem Glanz prunkt ein in seinen Vermögensverhältnissen derangirter Großhändler, aus der Welt Sand in die Augen zu streuen. Für die einheitliche Hauptfasse tritt das verstreute Brillantfeuerwerk der Episode ein; das Feuerwerk macht Effekt, aber es steht nichts dahinter, als ein mageres Gerüst. Die ungeheure Leinwandfläche, die der Künstler bemalt hat, — sie mißt etwa 30 Fuß Länge — macht doch nicht den Eindruck der Größe, weil es der Komposition an innerer Größe gebricht. Das ist keine Schlacht, trotz aller wüthenden Kämpfer; wir haben ein Duzend wildbewogener Gruppen, aber keinen Kampf, durch welchen ein großer, einheitlicher Zug ginge, und dieser wesentliche Mangel soll verdeckt werden durch die glanzvollen Episoden. Nun soll ja jedes rechtshaffene Epos seine Episoden haben; aber einem Epos ohne eigentlichen epischen Gehalt, das nur von den in überwuchernder Menge auftretenden Personen lebt, wird man wohl mit Recht einen bedenklichen Stilschleier nachsagen dürfen. Zudem werden Schlachten in Wirklichkeit anders arrangiert, als es der Künstler hier schildert. Hier stürmen die Sieger förmlich aus dem Bilde heraus, und der Heind flieht im Hintergrunde. Der oben angeteutete Fehler ist tief begründet in der künstlerischen Individualität Matejko's. Matejko kämpft immer gegen Waffen an und bemüht sie niemals. In engler Verbindung damit stehen die perspektivischen Wunderlichkeiten, die auf keinem Bilde Matejko's fehlen. Die Tiefe ist auf seinem seiner großen Gemälde glaubwürdig dargestellt; auf dem neuesten Bilde machen die Verkürzungen des Hintergrundes einen geradezu kindischen Eindruck.

Um vieles anspruchloser in der Wirkung, aber von durch und durch ausgeglichener, echt künstlerischer Natur ist Leopold Müller's „Marktplatz in Kairo.“ Da strahlt und weht die unerfüllte Lust des Orients. Müller ist der getreueste und, ohne sich unerlaubter Uebergreife schuldig zu machen, auch der humorvollste Schilderer des morgenländischen Lebens und Treibens.

Ägyptens Licht und Sonne und Staub hat er nicht weniger sorgsam und treu studirt als die verschieden gearteten Menschentragen des merkwürdigen Landes. Alles aber ist durchtränkt von dem eigenthümlich anheimelnden Humor des Künstlers, der vielleicht eben darum so ansprechend wirkt, weil er so discreit, so unabsichtlich auftritt. Müller hat da mitten in die Menschenmenge ein wunderbares nacktes Mädchenkind hingestellt, das jedem Hypochonder ein Lächeln abgewinnen wird.

3. Schindler excellirt mit einer virtuos gemachten Meublandschaft, Gottlieb mit einer Gruppe interessant gemalter betender Juden. Unangenehm fällt bei dem letztgenannten, noch ganz jungen Künstler auf, daß er, wo es nur angeht, sein eigenes Centerseil anbringt. Es scheint, er lektürt — nicht mit seiner Schönheit. Wertheimer hat eine schwarzlodige Walüre ausgefellt, die keinen Fortschritt des Künstlers verräth. Wertheimer ist der Häpseste unter unseren jungen Malern; aber seine Fruchtbarkeit broht werthlos zu bleiben, wenn er nicht streben wird, durch ernste Sammlung sich zu vertiefen. Wir wollen nicht schließen, ohne ein koloristisch sein gemittes Bildchen von Karger: „Conversirende Damen“ mit geblühender Liebe hervorgehoben zu haben. Karger gehört zu jenen erfreulichen Erscheinungen unter der jungen Künstlergeneration, die mit jedem Bilde wachsen. Es ist ein wahres Vergnügen, dieses Nachwachsen zu beobachten und zu verfolgen.

Baldwin Großer.

Die antike Kunst auf dem Trocadero.

(Schluß.)

Die römische Kunst war auf der Ausstellung beizweitem nicht so glänzend vertreten, wie die griechische, wenigstens was die Qualität der einzelnen Werke betrifft.

Geradezu arm ist die Ausbeute an Marmor- und Skulpturen, von denen keine einzige eine besondere Bedeutung beanspruchen kann. Das Beste ist eine Kopie des Kopfes der Malleischen Anaxagone im Vatican (Lecomte) und ein behiademer Bemuslopf (Grafen Dzjalynski). Mehrere wenig bedeutende Kaiser- und Kaiserinnen-Büsten stammen aus den Sammlungen Kollin und Fewardent, ein archaisches Relief eines Bacchudreigens, von guter Arbeit, sowie ein spätes Relief: Odyseus an den Sirenen vorübersegelnd, aus der Grafen Dzjalynski. Inles Gréau, dessen Sammlung sonst fast in jedem Zweige Bedeutendes bietet, hat hier auch nicht viel aufzuweisen: eine etwa meterhohe Reduktion (?) der lösschen Aphrodite des Praxiteles, zu Rom gefunden, von mittelwässiger Arbeit, eine Kaiserinstatuette in weißem und schwarzem Marmor, ein spätes unbedeutendes Werk, eine etwas bessere

Augustusbüste aus Konstantinopel, endlich mehrere lorbeerbekränzte Männerköpfe in Kalkstein, aus Cyren stammend, von tüchtiger Technik.

Reicher war die Ausstellung an Bronzen. Dem 1. Jahrhundert n. Chr. gehören davon an: vor allem das künstlerisch vollendetste Stück, die ungefähr 40 Centimeter hohe Statuette eines nackten Athleten, gefunden 1867 zu Ameyn und gegenwärtig im Besitze von A. Dutuit (Nouen). Die Lebendigkeit des Motivs, (beide Arme leicht erhoben, ist die Figur im Vorwärtschreiten begriffen) und der schöne Fluß der Linien liegen darin ein Werk griechischer Künstlerhand vermuten, wenn nicht die allzu stark betonte Muskulatur und eine gewisse Schwere der Formenbildung den römischen Ursprung verräthen. Sodann ein Hermaaphrodit des Museums zu Epinal, der sich in grazioser Körperwendung, den einen Arm herabhängend, den anderen erhoben, gleichsam nach den Spuren seiner eigenen Schritte umsieht, römische Arbeit, vielleicht schon aus dem 2. Jahrhundert, aber sicherlich nach griechischem Vorbild; eine hübsche Athletenbüste der Gréauschen Sammlung, etwa 10 Centimeter hoch, bekränzt, mit langherabfallendem Bande, zu Anfang des Jahrhunderts in Pompeji gefunden, von entschieden lyssipolischem Typus und schöner Arbeit. Endlich der Fentel einer Bronzovase (Sammlung Jillen in Paris), woraus die trauernde Gallia sith (Freistulptur), während vor ihr Krieger eine Aeste vertreibende (Nachrelief) und hinter ihr zwei Männergehalten gefesselt daliegen (Freistulpturen), ein Werk von tüchtiger Arbeit, etwas pompastischem Stil und auch der Seltenheit des Gegenstandes wegen von Interesse. Zahlreicher sind die Werke der hadrianischen Kunstperiode, darunter hervorragend eine Matronenstatuette des Museums von Lyon, etwa 40 Centimeter hoch, von reichlichen Gewandmotiven, in vollendeter Technik ausgeführt, dann die über doppelte Lebensgröße Büste Hadrian's (Museum von Coutances), sehr scharf und detaillirt in der schönherhaltenen Arbeit, leutlich an der vorne am Kinn nicht durchgeführten Gifellirung des Barthoars, mehrere weniger bedeutende Kaiserbüsten und eine vollständige, reich eisilrte Gladiatoverrichtung des Museums von St. Germain. Von den zahlreichen Gréauschen Bronzen gehören dieser Epoche an: ein ruhender Apoll (Jundort Kleinus) mit langem Vodenhaar und weichen Formen, den rechten Arm über das Haupt legend, mit dem linken an ein Postament gestützt, ein Typus, der ebenso auf dem Revers einer großen Bronzemonze des Kaisers Commodus vorkommt; ein ganz nackter (etwa 10 Centimeter hoher) Juppiter, den Blitz in der halberhobenen Rechten; die verhillte Matrone (etwa 20 Centimeter hoch), die Paterna in der ausgestreckten Rechten haltend, dem einfachen Faltenwurf des reichen Gewandes nach

zu urtheilen, eher dem 2. als dem 3. Jahrhundert angehörig; ein nakter, behelmter Achill oder Mars (Tief, etwa 15 Centimeter hoch), die hochgehobene Rechte auf den Speer stützend, etwas leer in Formen und Ausdruck, aber trefflich erhalten, von schöner Patina. Auch ein schöner, halblebensgroßer, mit Zadenbüdem gekönter Kopf des Museums von Yvon, dem Typus nach am ehesten als Diana zu bestimmen, dessen reiches Haar hinten in einen Busch zusammengeschlungen ist, scheint eher dem 2. als dem 3. Jahrhundert anzugehören.

Noch zahlreicher war die Skulptur des 3. Jahrhunderts repräsentirt, für welche die Fundstätten des alten Galliens reiche Aushute geliefert hatten. Die schönste Bronze darunter ist die etwa meterhohe Juppiterstatue, gefunden in Vieil-Creux, wohl schon der Zeit des Sept. Severus angehörig, detaillirt und natürlich in den Körperformen, nur das Gesicht schon von typischer Starrheit, ziemlich gut erhalten; viel geringer die lebensgroße Juppiterstatue des Museums von Yvon, noch schwächer zwei Apollostatuetten (Troyes und Vieil-Creux), beide archaisirend, von sehr mittelmäßiger, flüchtiger Arbeit. Die Ueberreste einer Herkulesstatue (lebengroß, fehlende Beine, arg zusammengeschickt, Oberfläche völlig zerfressen) aus dem Museum von Bordeaux deuten auf ein tüchtiges Werk dieser oder noch der vorhergehenden Epoche. Unter den Dutillo'schen Bronzen wären als die besten hiehergehörigen anzuführen: die Büste eines Silens, der den Weinschlauch zärtlich an sich drückt, und eine halbnackte Venusstatuette, in der erhobenen Rechten den (jezt fehlenden) Spiegel haltend, die Linke an das Kinn fahrend, die schon in diesem Motive, ebenso aber auch in der Arbeit die späte Epoche deutlich verräth.

Die für diese Zeit besonders reiche Gréau'sche Sammlung enthält folgende hervorragende Stücke: einen bekränzten Dyrferknaaben (etwa 15 Centimeter hoch), in Yvon gefunden, in flatterndem Gewande vorschreitend; einen bekränzten Bacchus (Macon) mit Pantherfell und Riemenanbälgen, von schweren, mustelosen Formen (etwa 30 Centimeter hoch); eine Diana (Aube, etwa 5 Centimeter hoch) mit doppelt über den Oberkörper herabfallendem, kurzem Chiton von sehr kleinlich geordneter Faltenwurfe, starr in Formen und Ausdruck; drei, ehemals als Hochreliefs an einem Marmoraltare befestigte, Wästen Juppiter's, Reptun's und Minerva's (Wienne, etwa 15 Centimeter hoch), wenn auch schon dem Verfall angehörig, doch noch rein römische Arbeiten, wie man aus dem scharfen Auseinanderhalten des Juppiter- und Reptun'scharakters, nach dem noch von der griechischen Plastik festgehaltenen Kanon, entnimmt. Auch mehrere vor treffliche kleine Thiergefalten

derselben Sammlung sind hier anzuführen: ein liegender Löwe, den Kopf einer Hirschkap zwischen den Tauen (von der Armlehne eines Stuhls stammend), ein Löwe auf der Lauer, mit emporgerichtetem Vordertheil, höchst lebendig und mit vollkommener Kenntniß der Formen geschaffen, endlich ein vorwärtspringender Stier (Autun). Hieher gehören auch die Thiergefalten (Tiger, die Pferde, Hirsche u. s. w. erhaschen, und Kentauren, die Nymphen tragen, alles Freistatuen) von den im Palaste Diocletian's zu Nitomebia aufgefundenen Resten einer Biga (also etwa vom Ende des 3. Jahrhunderts), im Besitze von Mr. Catapanos, die jedoch bei weitem nicht die Durchbildung und Naturtreue der eben angeführten erreichen.

Der überwiegend größte Theil der ausgestellten Bronzen gehört jedoch nicht der rein römischen, sondern der gallo-römischen, d. h. jener Kunst an, die sich in dem von den Römern unterjochten Gallien, unter dem bestimmenden Einfluß der Sieger zwar, aber der heimischen Elemente nicht entbehrend, entwickelte. Ihre ältesten Denkmale sind Thierbilder: ein archaischer Hirsch (Vollguß), mehrere Eber (getrieben über Holzsternen), ein Pferd (Hohlguß), dies letztere später, alle dem im Museum von Yvon aufbewahrten Funde von Neauv (1861) angehörig, die ersten stammelnden Versuche der Kunst, die Natur nachzubilden. Mehrere Götterstatuetten, demselben Funde entstammend, sind völlig kindlich unbeholfen. Spätere Thierbilder, der Eber des Museums von St. Germain und der J. Gréau's (Vollguß), zeigen schon ziemlich vollkommene Wiedergabe des Charakteristischen am Thierkörper, wenn auch das Detail noch unbeholfen erscheint. Die Sammlungen Gréau, Recamier, Chebrier, Habert, sowie jene der Museen von Bordeaux und Boulogne bieten Johann Beispiele dieser gallo-römischen Kunst in zahlreichen Götterstatuetten, worin der Einfluß der römischen Kunst wohl schon in den nachgebildeten Typen, aber noch nicht in der Formenbildung, die roh und unverständlich bleibt, erkennbar ist. Erst später macht sich derselbe auch in letzterer Richtung geltend, obwohl die gallo-römischen Werke durch eine schwerere, der Elastizität entbehrende Gestaltung zumeist noch kenntlich bleiben. Sehr gut läßt sich diese Entwicklung an einer Reihe Statuetten des Diopater, des gallischen Juppiter, verfolgen, die von den Museen zu St. Germain und Bordeaux und von Mr. Chebrier ausgestellt waren. Auch an der Statuette eines Kriegers (Museum von Boulogne) in vollständiger, reicher Rüstung und Helmumhang, offenbar nach römischen Mustern gearbeitet, läßt sich der eben erwähnte Unterschied deutlich wahrnehmen. Interessant ist fobann die Diana Ardenna der Sammlung Gréau (Fundort: Ardennen), die, den Pfeil in der Hand, auf einem Eber nach Frauenart

reitet, wie denn die erwähnte Sammlung auch sonst an Bronzen dieser Uebergangsperiode sehr reich ist.

In der späteren Zeit, etwa vom 3. Jahrhundert an, lassen sich die Bronzen römischen und gallo-römischen Ursprungs schwer unterscheiden; die sinkende römische und die bis zu einem gewissen Grade sich entwickelnde gallische Kunst geben gleichsam in einander über. Die Orléans'sche Sammlung ist reich an Beispielen dieser Art, die alle aus gallischen Fundorten stammen, obwohl dies Merkmal allein, bei dem regen Verkehr beider Länder zu jener Zeit, für den Ursprung der Werke nicht immer ein untrügliches ist. Wir führen als vorzüglichste dieser Statuetten an: einen Mars oder Alexander (Aléms), nackte Gestalt mit Helm, die Rechte hielt den Speer; einen nackten Reptun (Rey); eine opfernde Priesterin (Poon); einen der Dioskuren zu Pferd (Orange) in voller römischer Rüstung; eine nackte Venus (Amiens) mit langem Lockenhaar, die Hände wie einladend erhoben, u. a. m.

Die Erzeugnisse der Keramik der gallo-römischen Kunst des 2. und 3. Jahrhunderts waren durch eine Reihe rothbrauner und braungrüner Thongefäße, theilweise mit gleichfarbigen Flachreliefs-Ornamenten und figürlichen Darstellungen bedeckt, zumeist jedoch ganz glatt, der Sammlung Morel (Chalon) und der des Museums von Bourges vertreten. Sie rühren aus den Gräberstätten von Genlans, Moulins, Poissy her und lassen in Formen und Ornamentik den rapiden Verfall der Kunstthätigkeit nur zu sehr erkennen. Der Ausstellungsbesucher des Museums von Moulins und Mr. de Viverville's gehört auch eine Reihe Statuetten aus weißem Feinschthon an, im Flußgebiet des Allier gefunden, aus dem 2. und 3. Jahrhundert stammend und die von den Gallern nach ihrer Unterwerfung angenommenen römischen Gottheiten darstellend, formlose Karikaturen der Schönheit der tonagrischen Terracotten.

Die Gold- und Silberschmuckarbeiten der eigentlichen römischen Kunst sind, einzelne in den verschiedenen Schatzkästen zerstreute, unbedeutende Stücke ausgenommen, durch keine Sammlung vollständig verfügt. Als zwei interessante Werke späterer Zeit, aber von der römischen Kunst beeinflusst, seien hier nur der im Frühling 1878 zu Fogardi (Ungarn) gefundene, leider nur zur Hälfte vollständige große silberne Dreifuß des Museums zu Pest, aus dem 4. Jahrhundert, und die große silberne Flachschüssel des Hundes von Fontozzo (Provinz Belluno, 1875) erwähnt, die in der Mitte eine Rosette von einfacher eingestrichelter Zeichnung, und rundherum die Inschrift: *Geilamir Rex Vandalorum et Alanorum* trägt, also dem 2. Viertel des 6. Jahrhunderts entstammt. Mit dem letzteren Stücke zugleich wurde auch eine zweite, viel

kleinere, hier ebenfalls ausgestellte Flachschüssel gefunden, deren Bodenrelief, Venus, Amor und Adonis darstellend, ganz antik, für jene Spätzeit merkwürdig reine Formen zeigt.

Vollständiger als die bisher betrachteten Kunstzweige war nur eine Kleinart, nämlich die Münzprägung repräsentirt. Hier gab die Sammlung Vernetre in etwa 200 Stücken eine Uebersicht der Münzen des republikanischen Roms vom *aes grave* mit dem Relief eines Löwen (*pecus, pecunia*), im Gewichte von 4 römischen Pfunden (etwa 570 v. Chr.) zum *as* von runder Form, mit dem Bilde einer Gottheit auf der einen, eines Schiffsnabels auf der anderen Seite, zum Silberdenar (3. Jahrhundert) und zum Goldstück (ca. 200 v. Chr. bis auf Egar herab.) Hieran schloß sich die Sammlung Ponten d'Amécourt, die in etwa 500 Stücken den Kaiseremünzen gewähltester Zusammenstellung die Illustration der römischen und byzantinischen Münzstunde von César bis auf Konstantin II. herab (45 v. Chr. — 1320 n. Chr.) gab. Endlich führte G. Robert noch eine schöne Zusammenstellung jener sogenannten „*Médailles Contorniates*“ vor, die ihren Namen einer suchenfranzösischen Vertiefung verdanken, die den erhabenen Rand ihres Umfanges in der Fläche der Prägung ringum begleitet. Sie gehören den letzten Jahrhunderten des abendländischen Kaiserreichs an und scheinen Medaillen gewesen zu sein, die aus Anlaß öffentlicher Spiele und Festveranstaltungen geprägt wurden.

G. v. Fabricy.

Kunsthistorie.

Original-Entwürfe für kunstgewerbliche Erzeugnisse der gesammten Thonwaren-Industrie Antworten und gemeldet von A. Niedling in Schaffenburg. 25 Folio-Tafeln. Weimar, Bernhard Friedrich Voigt. 1879. 9 Mf.

Diese reichhaltige Musterammlung soll in erster Linie dazu dienen, dem Fabrikanten und Kunstindustriellen für alle Zweige der kunstgewerblichen Thätigkeit auf dem angegebenen Gebiete Material zum praktischen Gebrauche darzustellen. Sie verfolgt aber auch das Ziel, das kompositionstalent der Modellirer und Zeichner anzuregen und namentlich den Schülern der Baukunst und Gewerbeschulen zur Ausbildung geeignete Vorlagen zu liefern. Der Beschaffer kennt die hervorragenden Schöpfer der alten deutschen Topfwerkstätten, der Fischbeuge, Best, Kraut u. A., die auf Schmund und annehmliche Ausbildung der Holztafeln und Gebrauchsbedeckung, durch unedelsprechende und keine Wertverteilung, wie durch hellere Holztafeln ihre handwerklich kunstgemäße Haltung erhaben. Im freien Anschluß an diese Vorbilder und mit ihrer Berücksichtigung in der durch unsere Lebensverhältnisse bedingten Interessen geben die mit Genauigkeit ausgearbeiteten Zeichnungen sicheren Anhalt für künstlerische Gestaltung von Tellen, Kannen, Gefäßen u. s. w., wobei selbst die einzelnen Theile in kühler Profilierung veranschaulicht sind. Um die richtige Anwendung bestimmter Farben namentlich bei Bodenflächen zu ermöglichen, ist in den Erklärungen der einzelnen Tafeln, welche meist stülckweise entwickelte Motive aufweisen, auch dieser unerlässlichen Aufgabe genügende Rechnung getragen. Somit bildet das Werk einen ansehnlichen Beitrag zu den durch die Heberlegenheit der Franzosen und Engländer auf diesem Gebiete für uns gebotenen Bestrebungen. — Im Anschluß an diese Publi-

lation darf zugleich auf die erste Lieferung der kürzlich erschienenen zweiten, stark vermehrten und verbesserten Auflage des wissenschaftlichen vorträglichen Handbuchs der gesamten Thonwaarenindustrie von Bruno Kerl (Braunschweig, C. K. Schönlank u. Sohn. 1875) empfehlend hingewiesen werden. L. v. D.

Nämliche Kunstzustände im Zeitalter des Augustus behandelt eines der lehrreichsten Hefte aus der Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, herausgegeben von Wigand und Holtendorff. Der Verfasser Dr. Rud. Menge behandelt eine gründliche Kenntnis auf dem Gebiet der antiken Kunstgeschichte und eine anschauliche und interessante Darstellungsmethode.

Von der Biographie Christian Haude's von Fr. und Karl Eggers ist toeben die zweite Hälfte des zweiten Bandes erschienen. (Berlin, Karl Ueberl.) Diefelbe behandelt den Zeitraum von 1819 bis 1830.

Nekrolog.

H. Eduard Herdte, Zeichner und Modelleur, starb am Herzogtag den 10. November 1878 in Stuttgart. Er war dafelbst am 16. December 1821 geboren, besuchte die dortige Gewerbeschule (das jetzige Velttechnikum), wo er zu den Schülern des trefflichen Bildhauers Conrad Weibrecht gehörte, und übernahm später als Zeichner und Modelleur in dem Silberwaarengeschäft von Bruckmann in Heilbronn dieselbe Stelle, die auch jener jahrelang inne gehabt hatte. 1847 wurde er Lehrer der Zeichenschule in Schwäbisch-Hall, wo er u. A. auch die Wiederherstellung des alten Hochaltars in der Michaelskirche veranlaßte. Im Auftrag der Württembergischen Regierung besuchte er die Weltausstellungen in London 1851 und Paris 1855 und erhielt auf der letzteren für seine industriellen Zeichnungen die Medaille 2. Klasse. Seit 1867 wirkte er als Lehrer an der Centralstelle für Gewerbe und Handel in seiner Vaterstadt, wo er dem offenen Zeichnsaal und der Modelksammlung Vorstand. In Folge seiner erfolgreichen Thätigkeit wurde er dann auch nach und nach zum Visitator des Reichs-Unterrichts aller Landesochulen, zum Mitglied der Ministerial-Kommission für die Staatsammlung vaterländischer Kunst- und Alterthumsdenkmale und der Kommission für die gewerblichen Fortbildungsschulen ernannt. Er beschäftigte sich vorzugsweise mit der Bearbeitung des Glabornaments, besonders für Vorlagen zu Originalen für Unterrichtszwecke, und die Werke, die er in dieser Beziehung geschaffen, haben überall ehrende Anerkennung gefunden. So ist sein Wandtafel-Vorlagen-Werk für den Elementar-Unterricht im Freihandzeichnen, sechzig Tafeln schwarze Umrisse und vierundzwanzig Blätter in Farbendruck mit Textheft in sechs Auflagen erschienen und in mehr als zweitausendfünfhundert Schulen des In- und Auslandes, selbst in Japan, eingeführt. Die Königl. Sächsische Regierung ließ einen Auszug desselben anfertigen, der ebenfalls in etwa tausend Schulen in Sachsen erfolgreich benutzt wird. Das vorjährige Werk ist gleich fünf anderen seiner verdienstvollen Zeichnungswerke im Verlag von W. Neibohse in Stuttgart erschienen. Im Ganzen hat Herdte elf derartige Werke herausgegeben, die ihm auf verschiedenen Industrie-Ausstellungen, u. A. in Wien 1873 und Philadelphia 1876, goldene Medaillen und andere Auszeichnungen eintrugen. Der König von Württemberg ehrete seine hervorragenden Verdienste durch die

Verleihung des Professortitels, der großen goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft und des Friedrichsordens, und der Kaiser von Oesterreich verlieh ihm den Franz-Josef-Orden. Herdte's Richtung war die klassische Renaissance, zu deren verständnisvoller Kenntnis und Verbreitung sein unermüdliches Schaffen wesentlich beigetragen hat. Neben dieser Thätigkeit als Lehrer, Zeichner, Autor und Beamter, schuf er auch immer noch plastische Arbeiten, unter denen sein, nach dem Leben modellirtes Medaillonporträt von Justinus Kerner rühmend hervorzuheben ist. Dasselbe hat eine weite Verbreitung gefunden und gehört zu den besten Bildnissen dieses Dichters. Herdte war in den letzten Jahren mehrfach leidend, doch erfolgte sein Tod ganz unerwartet. Er hinterläßt eine Wittwe und zwei Kinder. Seine beiden Brüder Gustav und Hermann leben als tüchtige Landschaftsmaler in Stuttgart; ein Sohn des letzteren ist der bekannte Architekt, Professor Hermann Herdte in Wien.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Der französischen Kammer wurde vom Minister des öffentlichen Unterrichts ein Gesetzentwurf über die Erhaltung der Kunstdenkmäler vorgelegt, und zur Prüfung dieses Projekts von der Kammer eine Kommission von zehn Mitgliedern ernannt.

Personalnachrichten.

Hans Rafart wurde zum Professor einer Specialschule für Historienmalerei an der Wiener Akademie der Bildenden Künfte ernannt und wird seine Lehrtätigkeit dafelbst mit Anfang Januar beginnen. — Prof. Dr. Eugen Petersen, der Verfasser des trefflichen Buches über Bildnis, wurde von Dorspal an Bennbort's Stelle als Professor der plastischen Archäologie an die Universitäts-Angelbrücken ernannt. — Franz Detregger und Gabriel Mar wurden zu Professoren an der Akademie der Künfte zu München ernannt.

Sammlungen und Ausstellungen.

II Oesterreichischer Kunstverein. In der Mitte December eröffneten neuen Ausstellung begannen und wieder mehrere Bilder von H. Jahn und seiner Schülerin Frau. Schon bei Gelegenheit der Collectivausstellung früherer Arbeiten des Künstlers wurden an dieser Stelle dessen eigenartige Darstellungsmethode und sein nicht minder eigenartiges Stoffgebiet eingehend besprochen, jedoch wir das zur allgemeinen Charakteristik Jahn's damals Gesagte auch für heute gelten lassen können, zumal an dem, was er jetzt ausgeführt hat, seine sonderlich neuen Wege wahrzunehmen sind. „Das Gestrümpfe“, „Der Jagdhüter“, „Der letzte Besuch des Kyles“ sind Zeichnungen voll gelunden Humor und feiner Charakteristik, wiewohl der etwas schliche Vortrag auf die Dauer ermattend wirkt. Dagegen gehört das Aquarell „Auf dem Friedhofe im Ritterstall“ wieder zu jener Sammlung von Schauer- und Entsetzlichen, zu denen sich Jahn's Phantasie mit derselben Vorliebe hinneigt, wie zu Allegorien und politischen Tendenzbildern. Auch der Faust ist unter seinen Stoffen gerathen, aber es ist kein deutscher Faust mehr; in den manchen Federzeichnungen — sie sind übrigens mit bewundernswürdiger Leichtigkeit hinasgeschritten — ist das Erste zu gemächlich, das Dämonische, Teufelische zu ungenügend behandelt, und uns befriedigen zu können — Das Hauptmerk aber, das uns der Künstler diesmal vorführt, ist, obwohl der Hauptfall hinreichend dicht besetzt, den Tag über sorgfältig mit Vorhängen verhüllt und nur Abends bei künstlicher Beleuchtung und gegen separates Eintrittsgeld zu sehen. Es ist das für die Pariser Ausstellung bestimmt gewesene Koloristengemälde: „Die Wägen des Dämons der Bewältigung“, welches bekanntlich seines politischen Inhaltes wegen auf Einsprache der französischen Aus-

stellungskommission aus der ungarischen Abtheilung entfernt werden mußte. Nicht hat, wie der Katalog verfunbet, wiederholt „die brennendsten Tagesfragen“ in Allegorien dargestellt und die Lösung seiner Probleme mit dem letzten Naturalismus zu verbinden gesucht. Doch trug ihm diese Aufgabe von Bildern nicht denselben Beifall ein, wie seine schönsten Naturerleben. In dem vorliegenden vielbeiprochenen Werke mag er sich in dem Zusammenhange phantastisch festsitzender Elemente und in dem Aufwande malerischer Effektmittel selbst übertraffen haben. Ein wahrer Höhensturz hat sich hier in Farben entladen! Durch das künstliche Licht zur höchsten Potenz gesteigert, nimmt diese lobende Farbensucht vorerst das Auge ganz gefangen, und erst allmählich kommt der Beschauer zu einer Auswertung der einzelnen Gestalten, die da im wüsten Durcheinander auf Schabern und zeigen ihren hegen Sabbath feiern. Hoch auf schwarzer Berührung heron, sein Orchester dirigierend; unter ihm breitet sich das mit Schabern besetzte Schloßfeld aus, auf dem wir ein Hintergründe über der Leiche Kapoteen's die Gestalt Kaiser Wilhelm's erblicken. Die deutschen Fürsten huldigen ihm. Daneben taucht die Gestalt der Republik Frankreichs auf; am Horizonte Christus im Stollenstein! Mehr im Rückgrunde sitzt auf einer Schabepromnade Pius IX. und hält die Schlüssel Petri ruhend erhoben. Im Vordergrund klingen Klaffen und Türen; der Eiar führt mit dem Toppelreize die Seinen zum Sturm. Palästrische Reitereremee reihen sich an die Strauß der Kämpfenden und — zu all diesem Jammer ist auch noch Henneberg's „Güldritter“ hinzugefügt! Ein nadeltes äppiges Weib schwebt als Dämon der Verführung über die Scene und ihr nach stürzt, an dem schwebenden Weibe mit dem Kinde vorüber eiland, mit verächtlichem Antlitz der junge Mann. Tief der göttliche Inhalt, den die richtige Kennwand auskühlt! War es dem Künstler dies um den äußeren Effekt zu thun, wollte er durch das Veranschaulichen alles Möglichen und Unmöglichen freizeichnen, so ist ihm dies vollkommen gelungen. Eine einheitliche und zugleich nachhaltige Wirkung aber hat er mit keinem fotofialen Bilde nicht erzielt. Schon die Derquidung des Dämons der Sinnlichkeit mit dem Schloßmalde läßt keinen Heiner Notize klar und bedeutsam zur Geltung kommen, und vor Allem stört das demonstrative Herinziehen der Porträts dieser wahren künstlerischen Genuß. Der Dämon der Bewußtstums hat wohl auch schon vor dem Jahre 1870 seine Waffe über der Menschheit geschwungen, und ob es gerade nöthig war, um von allen anderen Persönlichkeiten zu scheiden, auch den Stathalter Christi bei diesem Höhensturz erscheinen zu lassen, bleibt dahin gestellt. — Von des Reichers Schülerin Mary ist ein schön gezeichnetes weiblicher Akt ausgekühlt. Die Künstlerin nennt das Bild: „Ephemerat“; was sie mit „immergrünend“ meint, ist nicht zu entzweifeln. Ihre Todesseng (Kation) wirkt mehr gepfeilsch-grauenhaft als das Ziel midernd. Von den übrigen Bildern gehört wohl das Beste der Galerie des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha an, darunter Brandt's „Polnische Lager“, Schiringer's „Vertrauliche Mittelstellung“ und ein treffliches Landschaftsbild von Vier. Von neuen Bildern, die übrigens diesmal sehr sparsam vertreten sind, mögen die Arbeiten von Zeifern, Kaupheimer, Greyl, Hohenhausen und Beifert erwähnt sein. Heinrich Wag tritt mit einem sauber ausgeführten Stimmungsbitde auf, welches zu den besten Hoffnungen berechtigt.

B. Stuttgart. In unserer Neuanneuten Kunstausstellung waren letzten interessanten Bilder zu sehen, die grobheitlich aus dem Vorhanden kennen, wie Sorbi's feine „Landschaftsgängerin“, Bouillon's „Zam in Aisier“ und ein prächtiges „Kind mit Blumen“ von Dogen, welches vom König von Böhmen erworben wurde. Von den einheimischen Künstlern waren gute Porträts von Käpple und Frau, tüchtige Landschaften von Niedhüller, Schuber, Heitke, und virtuose Blumenstücke von Anna Petri's, sowie ein talentvolles Erstlingswerk von Speyer, einem Schüler Habertin's, „Scene aus dem dreißigjährigen Krieg“ ausgekühlt. L. Schaufant aus Treben, der nach Bereinigung seiner acht großen Wandbilder in der Albrechtsburg in Meissen, die Stammburgen des sächsischen Königsbaus vertheilt, zur Stoffmalerei zurückgekehrt ist, sandte ein

lobenswerthes „Köln aus Benedig“ ein, welches freundlich und wirkungsvoll im Kölnort war. A. Casane in Genf bewährte sich ebenfalls in italienischen Landschaften, und Th. Preisler's in Basel zeigte in vier sehr verschiedenartigen Bildern ein eigenartiges Talent. Hr. Keller in München war durch eine treffliche „Grablegung Christi“ würdig vertreten. Unter den plastischen Werken stand eine Porträtblatte Klotz's Schall's in Weimar von Donndorf durch meisterhafte Ausführung und Ausübung obenan, der sich einige hübsche Reliefporträts seines Schülers Köhn anschlossen.

Zeitschriften.

Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins in München. Heft 11. 12.

Kunstindustrielle Ergebnisse der Pariser Weltausstellung, von Fr. Paebt. — Ursprung der Glomalerei, von Dr. Sepp. — Die Biederromantik der Romantiken. — Die Façade des Hauses „am Tanz“ in Basel.

Kunst und Gewerbe. No. 1.

Augustin Hieronimus, von O. v. Schorn. — Von der Pariser Weltausstellung.

The Academy. No. 344.

Art books: The Baby's Sonnet, arranged and decorated by Walter Crane. Nature Pictures, thirty original illustrations by J. H. Dull. Child Life in Japan and Japanese Child Stories, by M. Chaplin Ayton. — Dürer's Ancestry, von Mery M. Heister.

Mittheilungen des k. k. Österreich. Museums. No. 159. Kunst und Kunstgewerbe in Tyrol, von R. v. Eitelberger.

Kunstchronik. No. 17. 18.

Übersicht von der Geschichte der Baukunst.

Journal des Beaux-Arts. No. 22.

Le salon de Bruxelles: Sculpture. — Les artistes Belges, von Ch. Blanc. — Le costume historique publié par Didot. — Nouvelles publications de la maison Hermann. — Les beaux-arts à l'exposition universelle de 1876, von Ch. Blanc. — Cem. Les expositions: Les médailles d'un salon. — Guichard et Darcel: Tapisseries décoratives de garde-meuble.

Gewerbehalle, Liefer. 12.

Konsole-Tisch mit Bronze-Spiegel im Styl Louis XVI., überben Berber aus dem XVI. Jahrh. — Moderne Kunstwerke: Gemalte Vase aus Porzellan, Spiel in Elfenbein, gemalte Decke, Farber aus Elfenbein, ornamentale Holzschmuckerei, Interieur-Einrichtung.

Berichtigung.

Prof. Albert Brendel ist nicht, wie wir, einer irrthümlichen Roth der Kölnischen Zeitung folgend, in Nr. 10 des Beiblattes meldeten, gestorben, sondern lebt gesund und vernünftig in Weimar als Lehrer an der Kunstschule. Daß er jemals antideutsche Gefinnungen gehabt, wie die Kölnische Zeitung, das Berliner Fremdenblatt und die Süddeutsche Presse mitgetheilt haben, entspricht ebenfalls nicht der Wahrheit. Die vermittelnden Retrologe französischer Blätter haben sich nur über Brendel als Künstler in ehrenvoller Weise geäußert.

Eingefandt.

Auf Spalte 710 des 13. Bandes der „Kunst-Chronik“ (Nr. 44 vom 15. August 1876), die ich, von einer längeren Reise zurückgekehrt, erst jetzt ansehen konnte, wird die Mittheilung Friedrich Vogt's, daß Cornelius durch einen Artion Richner's gestiftet sei, dahin berichtet, daß dies nicht Richner's, sondern Plattner's Artion gewesen sei. Ich erlaube mir hinzuweisen, daß dieser bestimmte Sprung nicht von Cornelius ausgeht wurde. Cornelius hat mir ein Befragen bestimmt erklärt, daß nicht er der Thater gewesen, sondern der Steinbildhauer Matthäi. Derselbe Mittheilung ebenfalls aus Cornelius' eigenem Munde geschöpft, findet sich schon in den Gesprächen von War Holbe (Zeitschrift f. b. A. III. 5). Wenn ich in meiner „Geschichte der deutschen Kunst seit Gärten's und G. Schabern“ (I. 261) bei den Ausführungen über Plattner diese Geschichte mit

dem Zufolge erzählt, daß er „anrühlich der Steinschneider Matthäi“ zuwende, so habe ich hierdurch einer Voracht in sofern gemignen wollen, als ich über diesen Steinschneider Matthäi in der Literatur nichts gefunden habe und als auch eine Vermuthung mit dem besannten Bildhauer Ernst Matthäi aus Dresden nicht oerzuliegen scheint; die Danktheit der Persönlichkeit hat mich zu dem Zufuhr veranlaßt. Hebrigens kann derselbe unter diesen Umständen im Jntresse nicht mehr erweisen. Der Sage, daß Cornelius einen solchen Sprung gemacht habe, muß sich aber schon früher in Nom gebildet haben, da sie Bräuer bereits im Jahre 1828, also 15 bis 16 Jahre nach der That, sehr artig ausgesprochen vorfind, so wie er sie in der von Prät

mitgetheilten „Selbstbiographie“ erzählt. Neucrbings hat sie auch Wilhelm Rauten („Fried und Leid im Leben deutscher Künstler“, S. 83) wieder nachersählt und mit dem Zufuhr berichtet, daß Schadow und Beir Cornelius nachgeprungen wären. — Best aber vicimeir der von ihm redend ringeführte Bräuer wäre also nicht bloß in Bezug auf den Gegenstand und den Künstler des Kartons, sondern ganz oerzugswertig in Bezug auf den Sprung zu berichtigen gewesen. Nach Cornelius' eignarr, durch Lobde und mich bringter Erklärung ist er niemals durch irgend einm Kartan geprungen.

Braunschweig, den 25. Roembrr 1878.

Hermann Siegel

Inserate.

Verlag von Paul Bette in Berlin.

Das Grüne Gewölbe zu Dresden.

Hundert Tafeln in Lichtdruck,
erhaltend gegen 300 Gegenstände
aus den verschiedensten Zweigen der Kunstindustrie.

In einfacher Kartonkapel 164 Mark.
in eleganter Halbledermappe 175 Mark.
in elegantem Halblederband 185 Mark.

R. Siemering, Auszug des deutschen Volkes 1870. Fries am Germania-Denkmal.

Drei Blatt (Bildgröße zusammen 136<21 cm.)
gest. von E. Roemer.
Lose 15 Mark; in eleg. rother Leinenmappe 27 Mark.

Studienköpfe von Anton von Werner.

45 Blatt Facsimiledruck der Handzeichnungen
h 2 Mark.

Professor Friedrich Preller's Odyseeelandschaften.

Fünfzehn Blatt in rother Leinenmappe 27 Mark.

Verlag von J. Eulentag (D. Collin) in Berlin.

(Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.)

Die moderne Kunst

und die

Ausstellungen der Berliner Akademie.

Von

Otto von Leizner.

Zweiter Band: Die Ausstellungen von 1878.

8°. 3 ZRL.

Den Inhalt dieses Bandes könnte man mit Recht eine „Kritik der malerischen Technik“ und „Betrachtungen über den geistigen Gehalt der verschiedenen Genres der Malerei“ nennen. In hohem Grade geistvoll und lehrreich sind Leizner's Bemerkungen und es spricht sich in denselben ein ernster Sinnrrschalt und eine Brtraulichkeit mit der Technik und „Modrr“ aus, wir sie in keinem andern Werk in solcher Kürze und Klarheit sich findet.

Auch jeder Leir, der es mit seinen Kunstintressen aufrichtig meint, wird in diesem Buchelchen eine Fülle von Anshauungen finden, welche ganz dazu angethan sind, sein Urtheil zu schärfen und seinen Genuß an den Kunstpraducten wesentlich zu erhöhen.

Redigirt unter Brantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertbrand & Bries in Leipzig.

Homer's Odysee.

Mit fünfzehn Illustrationen von Prof. Fried. Preller.
(Vossische Uebersetzung), eleg. Prachtband 15 Mark.

Paul Konewka: Lose Blätter.

Fünf Blatt Silhouetten, mit Gedichten von J. Trojan.
Gebunden in Quartformat 5 Mark.

Zehn Bilder zu Gustav Freytag's Roman Die Ahen.

von Carl Böbling.
In eleganter rother Leinenmappe 35 Mark.

Göthe auf dem Todtenbette.

Nach der Natur gezeichnet von Prof. Fried. Preller.
Facsimiledruck à 2 Mark.

Karl Friedr. Schinkel's Wandgemälde

in der Treppenhalle des Königl. Museums zu Berlin.
Achtzehn Blatt mit Text von Hugo von Blomberg.
In eleg. Leinenmappe 90 Mark.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Soeben ist erschienen:

POPULÄRE AESTHETIK.

Von Prof. Dr. Carl Lemcke.

Fünfte vermehrte u. verbesserte Auflage.
Mit Illustrationen.

1879. gr. 8. br. 9 Mark 50 Pf.;
geh. 11 Mark.

DÜRER.

Geschichte seines Lebens und seiner Kunst.

Von

Moris Thausing.

Prof. an der k. k. Universität und Director der
Albertina in Wien.

Mit einem Titelkupfer und zahlreichen
Illustrationen in Holzschnitt.

gr. Lex.-8. broch. 22 M.; eleg. geb.
in Calico 25 M.; in echtem Pergament
oder rothem Saffian 30 M.

Beiträge

von Prof. Dr. C. von
Lagow (Wism., Ober-
hausenpfeife 25) über an
die Verlagsanstalt in
Erlang zu richten.

Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal gelassene Perio-
den werden von jeder
Buch- u. Handbülung
angerechnet.

2. Januar

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheinung von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 4 Mark (sowohl im Buchhandel als auch bei den kreidenden und überörtlichen Postanstalten).

Inhalt. Die Kirche zu Eorch am Rhein und ihre Restauration. — Der Bau des Wändelhauses zu Dresden. — B. Mannfeld. Nach 'a deutliche Land. — H. v. Drey. — C. Weisbach. — Dr. Wöh. Engelmann. — Die Kalksteinwerke. — Die Renovation des Wämer Wändel. Das Joch der deutschen Wändel in Rom. — Zeitschriften. — Inserate.

Die Kirche zu Eorch am Rhein und ihre Restauration.

Schon wieder erschallt in Zeitungen und Fachjournalen ein nur zu berechtigter Wehruf über die Verfallherren eines unserer schönen Baudenkmäler am Rhein, der im 14. und 15. Jahrhundert errichteten Kirche in Eorch, durch einen Regierungsbaumeister, der, ohne irgend welches Verständnis seiner Aufgabe, seit 1874 in traurigster Weise und dazu noch mit opulenten Staatsmitteln noch Guldanken daran kennelabotierte. Einem Anssatz von dem Architekten F. Wallot in Nr. 85 der Deutschen Bauzeitung, sowie einem anderen in den Nr. 115 und 119 des Nassauer Boten entnehmen wir folgende Thatfachen. Der Staat, dem die Baupflicht für die sehr der Restauration bedürftige Kirche oblag, beauftragte selbstverständlich mit ihrer Wiederherstellung den Beamten des Regierungsbezirks Wiesbaden, zu welchem die Kirche gehört, Herrn Regierungsbau- und Bauath Cremer dafelbst. 66.000 Mark wurden ihm zur Verfügung gestellt. Der Ober der Kirche war so sehr aneinander geschoben, daß selbst die sein Inneres nach allen Seiten hin verspannenden Eisenanker in Kämpferhöhe nicht mehr zu genügen schienen; diese Anker wurden sorgfältig losgerührt und noch ergänzt, dafür aber fast alle Fenster, die Dienste im Inneren, die Quaderverkleidung des Äußeren erneuert. Das präziöse Renaissance-Dachbühnen wurde durch einen bleibberogenen „schwerfälligen kleineren Kollegen aus dem 19. Jahrhundert“ ersetzt. Das Innere des Chores wurde von unten bis oben mit „der bekannten grauen Univerfalsfarbe an-

geschrieben“, die Weiter etwas dunkler als die Wandflächen, welche letzteren mit „einem schönen breiten braunen Strich eingefacht wurden“. Die Fenster wurden mit ordinärerem Glas in den üblichen Rauten verfaßt. Die alten Strebepfeilerauffäge wurden durch neue, für geschmackvoller gehaltene Hälten ohne Krabben ersetzt, von deren Anseligkeit der Schreiber dieser Zeilen sich selbst noch zu überzeugen Gelegenheit hatte. Die Wandflächen, die am ganzen Rhein mit einem vorzüglichen, in der Farbe goltig braun werdenden Mörteüberzug überzogen zu werden pflegten, sind anstatt dessen mit dem abscheulichen Sprühewurf in Binger Schwarzfals bedekt, wie wir ihn an „gewissen Rathgebäudechen, bei Bahnhöfseanlagen zc.“ zu sehen gewohnt sind.

Soweit die Notizen aus der deutschen Bauzeitung über die Restauration des Herrn Regierungsraths, an welcher noch der Korrespondent des Nassauer Boten den schönen Steinplattenboden hervorhebt, wie er in jeder Kirche zu finden ist, sowie, daß man den Chor angeschrieben hat, ohne zu untersuchen, ob Wandmalereien vorhanden waren, die doch dem Schiffbau nicht fehlten, um wie viel wahrseintlicher also auch nicht dem Chor! Neuerdings übertrag die Kirchengemeinde die Restauration des Schiffbaues der Kirche dem Architekten Max Medel, der, bei dem alten Praktikus Schlag in Köln tüchtig eingeschult, später auf den Domkanzler des Mainz und Frankfurt a. M. weiter ausgebildet und seit einer Reihe von Jahren als selbständiger Architekt in Frankfurt a. M. thätig, in der gothischen Bauweise kein Neuling war. Medel verfuhr bei der Restauration der Kirche rationell, ohne

sich um den Ober zu kümmern, der ja etwa 100 Jahre früher als das Schiff erbaut worden war und für die Restauration dieses letzteren keineswegs als Norm dienen konnte. Sehr deutliche Spuren von bestroht aufgemauerten Quadern „wie fast bei allen Fußbänken des Rheinthaales“ waren vorhanden, und diese hat Redel wiederhergestellt. Dadurch entstand natürlich zwischen Kirche und Chor ein starker Contrast, der dem Regierungsbaurath von Wiesbaden über auffiel und ihn bestimmte, bei der Regierung eine Harmonie des Ganzen im Sinne seiner Chorrestauration zu befürworten. Die Regierung hat nun, wie Wallot nach Hörensagen mittheilt, „dem Vorher Kirchenvorstand aufgegeben, das bereits fertig gestellte Kreuzer des Hauptschiffes dem Spritzbewurf des Chores entsprechend anzustreichen, für die Herstellung des Inneren aber den im Ober beliebten grauen Anstrich einfach beizubehalten“.

So steht die Sache jetzt. Der königliche preussische Regierungs- und Baurath hatte natürlich die Pflicht und Schuldigkeit, seinen Spritzbewurf und den schönen grauen Ton mit den braunen Rändchen der Regierung gegenüber zu vertheidigen, gegen einen Architekten, der noch nicht einmal das königliche Bauführer-, geschweige denn Baumeisterexamen gemacht, noch weniger aber Staatsdienerreife sich erworben hat. Herr Regierungs- und Baurath Cremer hat den Dom von Limburg mit Hilfe des Herrn Baumeisters Stier restaurirt; über die Qualität dieser Leistung kann man sehr verschiedener Ansicht sein, und es ist anzunehmen, daß das Beste daran Herrn Stier zuzuschreiben ist. Als mir ein Kollege mittheilte, Herr Stier, der doch noch durchaus von der Berliner Schule abhängig war, arbeite die Pläne für Limburg aus, frug ich: „Ja, versteht er denn etwas von mittelalterlicher Baukunst?“ Die sehr bestimmte Antwort lautete: „Gewiß, er hat sich den Viollet-le-Duc gekauft.“ Herr Regierungs- und Baurath Cremer scheint sich noch nicht den Viollet-le-Duc gekauft, oder ihn doch wenigstens nicht gelesen zu haben, sonst hätte er doch wohl Spritzbewurf, Nischen ohne Krabben — die allerdings an St. Urbain zu Troves ausnahmsweise vorkommen — braune Rändchen und graue Töne vermieden. Der Schreiber im Nassauer Voten bietet 100 Mark für die Armen von Vorch, wenn ein anerkannter Kenner der mittelalterlichen Architektur die Chorflächen des restaurirenden Architekten der Kirche zu Vorch als stilgerecht anerkenne.

K. Reichenbacher.

Der Bau des Künstlerhauses zu Dresden.

Nach vielen Mühen und Debatten ist es endlich auch in Dresden so weit geblieben, daß die dortige „Kunstgenossenschaft“ nun zum Bau eines eigenen

Hauses schreiten kann. Am 2. November d. J. hat die Hausbaukommission eine Konkurrenzanschreibung zur Erlangung von Bauplänen unter den Architekten des Vereins erlassen.

Der Besitz eines eigenen Hauses und ein behagliches Zusammensein ist schon seit langer Zeit das Streben der Dresdner Künstlerchaft — Schon im Jahre 1862 wurde eine Verlosung von Kunstwerken veranstaltet, durch welche ein ziemlich bedeutendes Kapital zusammengebracht worden war. Wesentlich aber wurde die Kunstgenossenschaft durch die edle Gesinnung eines wohlhabenden Künstlers, des Bildhauers Herrmann unterstützt, welcher dem Verein eine Summe von ungefähr 22000 Thlrn. als Stiftung zur Verfügung hinterließ. So ist nun das Vermögen der Kunstgenossenschaft bis zu einer Höhe von ca. 100,000 Mark angewachsen. Der verstorbene König Johann kam dem Vorhaben der Künstlerchaft in hochherziger Weise durch Schenkung eines passenden, hinter dem neuen Theater gelegenen, von der Pachtstraße, Stallstraße, dem Elbquai und dem Garten des Hotel Bellevue begrenzten Grundstücks entgegen, welches nun auch zum Bauplatz für das neue Künstlerhaus bestimmt ist. Freilich sind zu der Errichtung eines würdigen Gebäudes die bis jetzt vorhandenen Mittel noch keineswegs hinreichend, doch kann die baldige und befriedigende Vollenbung mit der Hoffnung einer würdigen Unterstützung Seitens der Künstler und Kunstfreunde wohl als gesichert gelten.

Für das von der Hausbaukommission gearbeitete Programm lagen eine Anzahl von diesbezüglichen Studien, welche im Laufe der letzten Jahre von mehreren Architekten angefertigt waren, zur Benutzung vor.

Das Gebäude wird ohne Zweifel seine Hauptfronte an der Pachtstraße erhalten und dadurch ein Glied in der Reihe der vor ihm stehenden Monumentalbauten werden.

Es soll vorzugsweise gefelligen Zwecken dienen, in seinen Haupträumen aber auch für Ausstellungen benutzbar sein.

Das Programm verlangt für das zu erbauende Haus eine Grundfläche von ca. 700 □ Mtr., so daß von dem 2000 □ Mtr. umfassenden Grundstück noch ca. 1300 □ Mtr. für Terrassen, Gartenanlagen u. dergleichen verbleiben.

Das Gebäude soll ein Souterrain, ein Erdgesch., eine Etage und ein darüber befindliches Dachgesch. erhalten. Das Erdgesch. soll die für die Zwecke der Kunstgenossenschaft erforderlichen Räume, sowie einige getrennt liegende öffentliche Restaurationsräume enthalten.

Im ersten Stock ist der Festsaal von ca. 200 □ Mtr.

Größe mit den nöthigen Nebenträumen anzulegen, welche zusammen für 500—600 Personen Platz bieten müssen. Der Festsaal soll namentlich für Ausstellungszwecke geeignet und die gesammten Festräume so angeordnet sein, daß sie zusammen oder auch im Einzelnen vermietet werden können.

Die Halbelage soll die Wohnungen für Wirth, Dienerschaft, Kaffeehaus u. aufnehmen. Die Baukosten sollen 150,000 Mark nicht überschreiten. Die Pläne nebst Kostenberechnung sind bis zum 14. Februar 1879 unter der Kennung des Namens einzureichen.

Dieselben sollen 8 Tage vor und 8 Tage nach dem Urtheilspruch ausgestellt werden.

Als Preisrichter fungiren die Herren Baurath Professor Nicolai, Stadtbaurath Friedrich, Architekt Professor Arnold, Historienmaler Simonson und Kupferstecher Professor Bürtnier. Für die drei relativ besten Entwürfe sind Preise von 500 Mark, 300 Mark und 200 Mark ausgesetzt.

Hoffen wir auf eine recht zahlreiche Theilnahme an dieser Konkurrenz, der ein glücklicher Ausgang und ein rascher Fortschritt zum Baue folgen möge.

K. Fl.

Kunstkritik.

Turch's deutsche Land. Malerische Stätten aus Deutschland und Oesterreich in Originalradirungen von P. Mannfeld. Bd. I. und II. Berlin 1877 und 78. Verlag von Alexander Dunder. Fol.

Trotz des bedeutenden, für jeden Kunstfreund wahrhaft erfreulichen Aufschwunges, den in neuester Zeit die Radirung genommen hat, ist dieselbe doch bisher in weitaus überwiegendem Maße auf eine repräsentirende Thätigkeit beschränkt geblieben. Erst seit Kurzem mehren sich die Anzeichen dafür, daß sie allmählich in vollem Umfang auch das wieder zu werden gedenkt, wozu sie vor jeder anderen Technik der vielfältigsten Kunst ihrem innersten Wesen nach berufen ist, der in unverfälschter Treue und in unmittelbarer Sprache sich darbietende Ausdruck der originalen künstlerischen Erfindung. Den Malern, die wir jetzt allerorten zur Radiradel greifen sehen, wird es freilich nicht eben allzu leicht gemacht, sich der ihnen neuen und ungewohnten Technik, deren gründliche Aneignung ohnehin nicht geringe Mühe und Ausdauer erfordert, mit vollster Hingabe zu widmen, da der Kunstverlag, auf den sie hierbei mehr oder minder angewiesen sind, sich, von wenigen räumlichen Ausnahmen abgesehen, gerade der Radirung gegenüber noch immer ziemlich zaghaft und ablehnend zu verhalten scheint. Um so freudiger begrüßen wir daher ein Unternehmen, das, wie das gegenwärtig zu zwei

stattlichen Bänden herangezogene Werk von P. Mannfeld, in jeder Hinsicht ganz dazu ansetzt, für die neu aufblühende Technik auch in weiteren Kreisen die Theilnahme zu wecken, deren sie bedarf, um wieder allgemein in Aufnahme zu kommen und sich als wirklich populäre Kunst fest und sicher einzubürgern.

Ueber die Absicht, die dem Werke zu Grunde liegt, läßt der Titel desselben kaum eine Ahnung zu. Auf die Durchführung irgend eines strengeren systematischen Planes verzichtend, bringt es in buntem Wechsel eine Reihe malerischer, den verschiedensten Gegenden Deutschlands und Deutsch-Oesterreichs entnommener Ansichten, bei deren Auswahl in erster Linie allerdings das künstlerische, daneben aber auch das sachliche Interesse derart Berücksichtigung findet, daß wohl jeder Beschauer darauf rechnen kann, der einen oder der anderen ihm liebgewordenen Stätte hier in Bilde wieder zu begegnen. Darf das Werk schon hiernach um so sicherer eines freundlichen Entgegenkommens des größeren Publicums gewiß sein, das nicht sowohl nach der künstlerischen Leistung an sich als vielmehr nach der Gegenstände der Darstellung zu fragen geneigt ist, so erscheint überdies auch die ganze Art und Weise der Auffassung und der technischen Behandlung als eine solche, die dem Auge des Laien sowohl, wie dem des Künstlers in gleichem Maße Genüge thut. In keinem seiner Blätter geht der Autor auf die Erzielung raffinirter malerischer Effekte aus, und nirgends sucht er sein Verdienst in einer virtuellen Bravour des Vortrags; was seinen Schilderungen ihren eigenthümlichen, bei jedem wiederholten Anblick sich immer wieder frisch erneuenden Reiz verleiht, ist vielmehr gerade die anspruchslose, auch das unscheinbarste Detail liebevoll umfassende Sorgfalt der Durchführung, in der ein für die verborgensten Schönheiten empfänglicher und sich innig in den darzustellenden Gegenstand vertiefender, echt poetischer Sinn zu Tage tritt.

Wie der Charakter des einzelnen Blattes, so wird selbstverständlich auch das Gepräge des ganzen Werkes durch die eigenartige, nicht selten an das Romantische streifende Empfindungsweise des Künstlers bestimmt. Das Grandiose und Imposante liegt ihm weitaus ferner als das gemüthlich Ansprechende, und wo er in gewaltigen Bauten oder in mächtigen Bildungen der Natur an gepanzerten Armeen herantritt, sucht er ihnen fast ausnahmslos von einer Seite beizukommen, von der aus sich eine intimere Beziehung zu ihnen ermöglichen. In den uns zahlreich begegneten Schilderungen solcher Kirchen und Klöster, ihrer Außenseiten sowohl als auch ihrer Interieurs, geht er vor allem darauf aus, in der Gruppierung der Massen und in ihrer

Betrachtung das bisweilen noch durch die Staffage geschieht verstärkte stimmungsvolle Element zu gewinnen, das sich in der Darstellung halb verfallener, von dichtem Grün überwuchert er einsamer Räume gleichsam von selbst ergibt. Gewiß nicht minder glückliche Wirkungen aber sind da erreicht, wo die in die Gegenwart hineinragende Bergansageheit dem Künstler in hochgezielten Kathäusener, in Perspektiven alterthümlicher Straßen, oder in lauschig stillen, von dem Verkehr des Tages seitab gelegenen Plätzen diejenigen Motive darbietet, zu deren Ausgestaltung ihn die zu sinniger Betrachtung hinneigende besondere Richtung seines Talents ganz vorzugsweise befähigt, während auf der anderen Seite die sehr vereinzelt Blätter, die mehr oder minder modern sich präsentirende Motive behandeln, einen einigermaßen kundigen Blick sehr leicht erkennen lassen, daß sie weniger einem inneren künstlerischen Drange als dieser oder jener äußeren Rücksicht ihre Entstehung verdanken.

Was die beiden bis jetzt vorliegenden Bände, deren jeder dreißig Radirungen in drei verschiedenen Bildgrößen enthält, dem Beschauer vorführen, trägt bei übrigens mannigfach wechselndem Inhalt in den wesentlichsten Zügen, wie kaum anders zu erwarten ist, ein ziemlich gleichartiges Gepräge. Dabei verathen aber doch die späteren Blätter im Gegensatz zu den früheren nicht bloß in der Auffassung eines vielfach freieren Blick, sondern auch in der Komposition ein keineswegs erfolgloses Streben nach einer bildmäßigeren, mehr und mehr über den Charakter der bloßen Dehute hinausgehenden Verwerthung der gewählten Vorwürfe. Ein entschiedenes Fortschreiten auf diesem Wege aber möchte dem Künstler für seine ferneren Arbeiten ebenso sehr zu empfehlen sein, wie eine noch weitere Berücksichtigung vorwiegend landschaftlicher Motive, unter denen im ersten Bande eigentlich nur die durch ihre charakteristische Gesamthaltung und durch die gründliche Durchbildung der am Uferande des Wassers gruppierten Kiefern sich auszeichnende märkische Landschaft bemerkenswerth erscheint, während im zweiten Bande die stimmungsvollen Scenerien der Ertrienheine und des Wogmann bei Berchtesgaden, sowie namentlich auch die im December-Feste der Zeitschrift mitgetheilte „Haidemühle in der Mark“ den deutlichsten Beweis dafür liefern, daß ihr Autor auch auf diesem Gebiet bei fortgesetztem Studium sehr erfreuliche Resultate zu erzielen berufen ist.

Schwieriger fällt es, aus der Fülle der übrigen, mehr dem Genre der Architekturmalerei angehörigen Blätter die am meisten gelungenen namhaft zu machen. Doch möge wenigstens auf einzelne derselben, wie auf die beiden der Stadt Meissen entlehnten Motive, ein liebenswürdig aufgefaßtes, der Art und Weise Ludwig

Richter's verwandtes, von einer nahen Anhöhe aus aufgenommenes Panorama und eine durch reizvolle Details sowie durch die über das Ganze ausgebreitete friedliche Stimmung anziehende Partie aus dem Innern des Orts, ein kurzer Hinweis gestattet sein. An sie reiht sich im ersten Bande weiterhin eine Ansicht des Münchener Marienplatzes, die in ihrer maßvoll abgezwungenen Gesamtwirkung und in der leuchtenden Kraft und Klarheit des Tons zu den hervorragendsten Leistungen des Künstlers zählt, ein effektvolles Interieur aus dem Dome zu Andernach, ein freundliches, sonniges Bildchen der Ruine der Klosterkirche zu Seebach in der Hardt, ein mit innigem Behagen in desilateser Durchbildung sämtlicher Details der materialischen Scenerie geschilderter, traumlich enger Hof aus Ober-Ebnheim im Elsaß und endlich das größere, in der reichen Architektur wie in der trüben, regnerischen Stimmung in Licht und Lust gleich charakteristisch und gebiegen durchgeführte Bild des interessantesten Kathäusens zu Lemgo. Der zweite Band stellt hierzu ferner noch an besonders bemerkenswerthen Arbeiten das reiche, frei und sicher behandelte Blatt einer mit alten, grauen Giebelhäusern in Fachwerkbau besetzten Partie vom Schiffsfahrkanal in Stragburg, die durch ihre energische Tönung ausgezeichnete Ansicht des Rathhauses zu Preolan, die malerisch noch weit wirksamere Partie aus Wödding, deren Trud leider der künstlerischen Intention nicht völlig gerecht wird, das schöngezeichnete und im Ton außerordentlich fein ulancirte Interieur aus der Kirche zu Sinzig, dessen einheitlich geschlossene, ruhvolle Wirkung nur durch eine nicht sehr glückliche Staffage ein wenig beeinträchtigt wird, den träumerisch stillen Firschenhof zu Wismar und die in trefflich wiedergegebenen, dichten, dunstigen Nebel sich verlierende Straßenperspektive zu Lübeck, die, gleich dem bereits erwähnten Wödding, durch einen milder blauen und laßten Druck noch erheblich gewonnen haben würde.

Ranfeld verbindet mit dem eingehendsten Fleiß die strengste Selbstkritik der Arbeit und wahr! dabei dem Strich der Radirnadel leuquent sein volles Recht, ohne in die in jüngster Zeit und mehrfach aufgestoßene Manier zu verfallen, die das Aepwasser nicht bloß auf die Zeichnung einwirken läßt, sondern mit ihm selbstständig zu operiren, — gleichsam zu malen sucht, dadurch aber schließlich doch häufig zu nichts anderem als zu einer Verwischung des eigenthümlichen Charakters der Radirung hinführt. ad.

Retroslog.

Friedrich von Kertu †. Am 23. October bewegte sich nach E. Michele di Murano einer jener schmerzhaften Leichenzüge, welche, wenn sie auf der Laguna

die Fußsahnen auch der heiligen Gesellschaft kreuzen, jeden Vacher verstümmen machen. Das einzige Farbige war die deutsche Flagge, welche auf einer der Gondeln aufgehängt war. Es galt einem alten ehrenwerthen deutschen Künstler die letzte Ehre zu erweisen und ihn unter denselben Cyprussen zu begraben, welche so manches düstere Grab beschatteten. Der „deutsche Verein“ beschattete seinen Cheupräsidenten, den allbekanntesten und geschätztesten Maler Friedrich von Nerly.

Christian Friedrich Hehrlich, der in Folge seines 40jährigen Aufenthaltes in Italien, gemäß der italienischen Aussprache, seinen Familiennamen in Nerly änderte, ward in Erfurt am 21. Nov. 1507 als Sohn eines Postbeamten geboren. Die Studienjahre verlebte er bei Verwandten in Hamburg und Holseln in den bescheidensten Verhältnissen; nichts desto weniger brach sich sein Talent frühzeitig Bahn. Er war durch fleißiges Zeichnen nach der Natur sehr bald zum Thiermaler geworden und Freund des bekannten Habel-Specter in Hamburg.

Der berühmte Kunstkennner und Kunstschriststeller Freiherr v. Rumohr ward auf den jungen Maler aufmerksam und nahm sich seiner in der Folge in großartiger Gönnerschaft an, was Nerly zeitlebens mit größter Dankbarkeit rühmte. Durch Rumohr ward Nerly nach Weimar gebracht, wo derselbe ihn auch Goethe vorstellte. Der edle Gönner ermöglichte dem jungen Künstler eine Reise nach Italien, verfolgte seine Studien dorthin mit dem größten Interesse und nahm auf seine Entwidlung nachhaltigen Einfluß. Als Nerly das erstehende Ziel so vieler Künstler, das ewige Rom, erreichte, waren dort noch die Heroen der neuen deutschen Kunst in rüstigen Wirken und Schaffen dem Cultus des Höchsten, was die Kunst kennt, in leidenschaftlicher Liebe ergeben; Cornelius, Duerbed, Koch, Reinbart, Thierwallen u. A. schufen ihre gereiftesten Werke. Ihre jüngeren Nachfolger, Kniepshausen, Preller, Kahl u. A. weilten dort.

Mit allen diesen bedeutenden Menschen trat Nerly in mehr oder mindere nähere Beziehungen, mit vielen in ein nahe Freundschaftsverhältniß. Andere hervorragende Persönlichkeiten, wie der Dichter Graf Platen, Marschall Marment u. A. zählten zu seinen nächsten Bekannten.

Eine längere Reise im südlichen Italien und Sicilien vollendete den Bildungsengang des Künstlers, der sich von nun an ausschließlich der Landschaftsmalerei zuwandte. In Neapel überhand er glücklich die fürchterliche Blatternkrankheit.

Seine damaligen Landschaften sind natürlich im Stile jener Periode gehalten, was ihnen jedoch bei gerechter Beurtheilung keinen Eintrag thut. Claude Lorraine scheint sein Vorbild gewesen zu sein. Er suchte in Finken und Farnen nach dem Schönsten und schmückte seine Bilder mit den vertreflichsten Stoffagen, meist der Thierwelt angehörend. Unter diesen Gemälden ist eines der bekanntesten: „Hüffel ziehen einen großen, für Thierwallen bestimmten Marmorblock durch die Campagna“. Dieses öfter wiederholte Bild verschaffte Nerly eine rasche Berühmtheit und Thierwallen's ganz besonderes Wohlwollen. Nerly's erste große künstlerische Erfolge fielen in eine glückliche Zeit, in welcher das vom Künstler naiv Erfasste von dem romantischen

Dingen leicht zugänglichen Publikum ebenso erfaßt und dankbar genossen wurde. Nicht Jeder glaubte sich berufen über Gemäldet abzuurtheilen, da der Geschmack im Ganzen weniger entwickelt war. Die großen Anstellungen andererseits, welche einem Jeden zuzugewandten, seine Kräfte auf's Aeußerste anzuspannen, um sich über Wasser zu halten, waren noch nicht erfinden. Die raffinierte Technik von heute, zu der alle Maler gezwungen werden durch die äußersten Consequenzen des Realismus, kannte man noch nicht. Man beurtheilte mehr das, was geübt worden, als das wie. So gelang es Nerly, dessen Geschmack und Empfindung stets sehr getäutert waren, der es verstand, in seinen Gemälden stets die poetisch-romantische Seite anfliegen zu lassen, leicht, sich die aufrichtigsten Bewunderer zu verschaffen. Es kamen hinzu ein gefälliges Ausstreuen, liebenswürdig elegante Manieren und vor Allem ein heiteres, fröhliches Temperament. So stand Nerly bald an der Spitze der deutschen Künstlerkolonie Rom, der Carrara-Feste, des Bajet-Liedens, mit welchem selbst König Ludwig I. sich decoriren ließ. Erste künstlerische Thätigkeit verlebte mit heiteren Erholungsstunden, der Jagd in der römischen Campagna, oder mit musikalischen Vergnügungen in Trevano u. s. w.

1537 gedachte Nerly eine Reise in die deutsche Heimath anzutreten und kam dabei nach Venedig. Hingerissen von dem Zauber dieser herrlichen Stadt verweilte er, um die Piazzetta bei Montebian zu malen, ein Bild tiefer Besesse, welches so gefiel, daß der Künstler im Laufe des Jahres genöthigt war, es sechs und dreißig Mal zu wiederholen, der unerbittlichen Verwiesung durch Lithographie und Toddruck in unzähligen Exemplaren gar nicht zu gedenken.

Der große Erfolg des genannten Bildes entschied für's ganze Leben. Nerly blieb in Venedig, um die Schönheit der merkwürdigen Lagunenstadt, wenn auch nicht zu erschöpfen, so doch in tangiger, eifriger Thätigkeit auf unzähligen Gemälden zu verherrlichen. Er fuhr fort, eine bedeutende Stellung unter den deutschen Künstlern in Italien einzunehmen und wurde für die in Venedig lebenden oder dahinreisenden Vandalenleute Hatt- und Mittelpunkt. Vierzig Jahre hindurch wußte er diese Stellung zu behaupten. Eine bestimmte Arabe vor dem Casé Florian auf dem Marcusploze war der Ort, wo er allabendlich seine Freunde und Verehrer um sich sah. Wer ihn sprechen wollte, wußte, daß er dort zu finden sei. Den Tag war er fleißig an der Arbeit und malte immer neue Ansichten von Venedig, sowohl die allgemein bekannten Canal- und Straßenprospekte als auch die verschiedensten malerischen Höfe im Innern der Stadt berückichtigend. Bei den Beuten von der Insel der Armenier pflegte er gern die Signor Lord Byron's anzubringen. Dem von ihm öfter gemalten Palast Contarini taufte er „Haus der Decemvira“, was auch geglaubt ward, ja sogar als historische Wahrheit in die Ardennerführer überging. Der jetzt gänzlich ungebaut Palazzo Quirio, das sog. Haus des D'Adda, wurde auch oft von ihm verewigt.

So konnte nicht fehlen, daß bei so häufiger Wiederholung derselben Gegenstände oder dem Repiren der eigenen Arbeiten ein gewisser Conventionalismus sich einstellte. Statt Nerly darob zu rüthen, sollte man vielmehr bewundern, daß er sich trotzdem nicht

gänzlich verloren, und daß er bei den unausführlichen Besuchen noch Zeit fand, soviel zu arbeiten.

Belohnt wurde sein rastloser Fleiß durch ehrenvolle Anerkennung und ausgedehnte Bekanntheitschaften, welche zur Verschönerung seines Lebens beitrugen. Der König von Preußen verlieh ihm den rothen Adlerorden, der persönliche Adel wurde ihm durch den Kronenorden des Königs von Württemberg zu Theil. — Die Zahl seiner deutschen Freunde in Venedig verringerte sich natürlich seit den Ereignissen des Jahres 1866, in deren Folge Venedig zu Italien kam. Er verstand es, die Uebriggebliebenen zu einem deutschen Vereine zusammenzuschließen, dessen Vorstand er bis an sein Ende blieb. Auch hier stiftete er nochmals einen Orden, den „Cappa-Santa-Orden“, wie er denn unerschöpflich an guten Einfällen, Heiterkeit und guter Laune war.

Trotz seines langen Ansehens in der Fremde bewahrte sich Kery ein edel deutsches Herz und warme Vaterlandsliebe. Die Ereignisse von 1870 rissen ihn zu jugentlicher Begeisterung hin. Unermüdtlich thätig bis an sein Lebensende, schuf er noch manch schönes Werk, besonders nach einem letzten Besuche in Rom zwei prächtige Ansichten: „Vor dem Vatican“ und eine Ansicht des Monte Cavallo im Rondschein, beide im Besitze des Grafen GouriEFF.

Zuletzt beschäftigte er sich mit Herausgabe eines photographischen Albums seiner venezianischen Bilder (Album Veneziano von Fr. v. Kery mit begleitendem Text von Dr. Th. Gize*). Leider war es ihm nicht mehr vergönnt, dieses schöne Werk abzuschließen und dessen Erfolg zu erleben. Nur wenige Exemplare desselben kamen in den Buchhandel.

Im Sommer dieses Jahres erkrankte Kery an der Gicht und starb am 21. Oktober 1878 in Venedig. Er hinterläßt nach 35-jähriger Ehe seine Wittve (einst durch ungemeine Schönheit berühmt) und einen Sohn, Fr. Kery, welcher sich als Zeichner und Landschaftsmaler in Rom Erfolg errang. Fürstliche und Privatsammlungen in Deutschland, Rußland, Amerika und namentlich in England bewahren die Gemälde des Verstorbenen. Doch ist in seinem Nachlasse noch manches Schöne. So ganz besonders eine prachtvolle Landschaftskassette mit dem Borgebirge der Circe (Monte Circe) mit dem frühlichen Zuge von der Weinlese heimkehrender Winzer und Winzerinnen*. Ganz besonderen Werth jedoch beansprucht nach künstlerischer und historischer Richtung hin sein Aquarell-Album von Venedig.

Die Fremden suchten stets in Venedig vergeblich, was die Jahrhunderte spurlos vernichtet haben: die alte Pracht und Herrlichkeit. Sie finden statt dessen Elend, Jammer und Schmutz und haben selten ein offenes Auge für das, was in Hülle und Fülle noch Herrliches vorhanden. Das, was sie nicht zu sehen im Stande sind, finden sie in den Gemälden Kery's, der es verstand, ohne unwar zu werden, den Zauber vergangener Jahrhunderte über seine Gebilde zu verbreiten. Es konnte nicht fehlen, daß Kritiker, die den Tendenzen des strengen Realismus huldigen, Kery's Auffassung für einen überwundenen Standpunkt er-

kärten. Doch wird Kery und das, was er geleistet, bei leidenschaftloser Beurtheilung innerhalb seiner Zeit betrachtet, immer mit Ehren genannt werden und sein Tod seinen vielen Freunden und Schülern in der Ferne eine schmerzliche Kunde gewesen sein.

Venedig, im November 1878.

Hugast Wolf.

B. Carl Weißbarth, Architekt, starb in Stuttgart nach kurzem, aber schmerzlichen Leiden den 25. November 1878. Er war 1809 in Stuttgart geboren, übete sich von 1829 bis 1831 unter Hobelle in Paris und dann bis 1833 unter Görner in München aus, worauf er eine mehrjährige Reise durch Italien, Sicilien und Galabrien machte, von welcher er die werthvollsten Studien heimbrachte. In den Jahren 1840 bis 41 war er bei der Errichtung des Museums der bildenden Künste in Stuttgart beschäftigt. Ebenso später bei dem Umbau des alten Lusthauses in das jetzige Theater, und hier war es namentlich sein unerschöpfbares Verdienst, daß er jene Perle der Renaissance, deren Zerstörung heute noch ungedrückt erscheint, aus eigenem Antriebe, mit Mühen und Hibernissen ringend, ganz genau ausmessen und in allen Theilen zeichnen, so daß wenigstens noch diese getreuen Nachbildungen erhalten geblieben sind. Diese prächtigen Zeichnungen, mehrere hundert Blätter, sind von dem Königl. Polytechnicum ankauflich worden, wo sie eine reiche Quelle des Studiums bilden. Weißbarth war ferner bei der Erbauung des Königshaus seinen Freunde Leins ein eifriger Helfer und führte auch mehrere schöne Privatbauten selbstständig aus, wie z. B. die Häuser des Verlagsbuchhändlers Ebner, des Rentners Bohmenberger u. s. m., die zu den geschmackvollsten der württembergischen Hauptstadt gehören. Derselbe veranlaßt ihm auch die prächtige architektonische Umrahmung der noch Kery's Entwürfen gemalten Kirchenfenster, sowie die Thüren am Süd- und Westportale der Stiftskirche, ferner den Altar und die schöne Kannel in der Leonhardkirche u. A. Weißbarth hat sich überhaupt sehr verdient gemacht um die stilvolle Ergänzung und Erhaltung aller Bauwerke in ganz Württemberg und ließ in dieser Beziehung den „Verein für christliche Kunst“ oft seinen einflußreichen Rath zu Gute kommen. Mit rastlosem Fleiß war er fortwährend schöpferisch und nachbildend thätig und die Zahl der von ihm hinterlassenen Handschriften, die von seinem Geschmade und sorgfamer Pünktlichkeit zeugen, ist außerordentlich groß.

Dr. Wilhelm Engelmann, Besitzer der Verlagsbuchhandlung gleichen Namens, als Kunstschrittweler bekannt durch seine Monographie über Daniel Chodowicki und durch seine Mitordentlichkeit an dem von ihm erlegten Künstlerlexikon (herausgegeben von Jul. Meyer), zugleich einer der feinsinnigsten Kupferstichsammler und Kunstkenner, ist am 23. December in Leipzig einem längeren Leiden erlegen.

Konkurrenzen.

Viel-Katholik'sche Stiftung. Die diesjährige Preisausgabe der bekanntlich zur Förderung der Frescomalerei bestimmten Stiftung goll der Ausschmückung des Festsaals in dem Architektenvereins-Hause in Berlin. In elf Feldern sollte die Entwidlung der Architektur dargestellt werden zur Beteiligung an der Konkurrenz waren fünfzehn jüngere Kaler aufgefordert, von denen jedoch nur sieben der Anforderung entsprachen. Der akademische Senat erkannte dem Entwurfe von Hermann Prell aus Leipzig den Preis zu und empfahl denselben einstimmig zur Ausführung.

Vermischte Nachrichten.

* M. B. Die Renovation des Ulmer Rathhaus schreibt rühlig vorwärts. Schon ist der nördliche Seitenthurm der Nähe bis auf die Dachhöhe des Mittelthurmes gerodet, man darf somit dessen Vollendung im nächsten Jahre erwarten. Die Arcubanden des südlichen Giebelthurms ist bereits am 13. Okt. 1877 ausgelegt worden. Die bis jetzt noch unvollendeten Beladungsinfrönungen, welche die Vermittelung

*) Die hier mitgetheilten biographischen Notizen ordnete ich der Güte dieses langjährigen Freundes des Verstorbenen.

von vieredigen Unterbau in das Otagon bilden, erhalten schließlich Schluß, worunter eine filiofale Kofelgruppe, (Kofel) bestehend in der Schlacht gegen die Kmalaktler, welche von der israelitischen Gemeinde in Ulm gestiftet wurde. Das Modell ist dem Bildhauer H. Bach in Stuttgart übertragen worden. — Seit dem Beginn des Jahres 1878 wird auch an der neuen Kupferbedachung der Seitenschiffe gearbeitet, welche nach Einholung von Gutachten verschiedener Autoritäten schon im Sommer 1876 befristet wurde. Die Arbeiten vor länger Zeit begonnene Renovation der alten Renaissance-Thüren ist bis auf einen Hängel vollendet. — Für die würdige Kosthaltung des Innern ist in diesem Jahre vieles gethoben; die anlässlich des Jubiläums von der Familie Leube-Dietrich und von Herrn Fabrikanten Bürgen gestifteten Fenster wurden das eine am 23. April, das andere im Juni eingesezt. Dieselben sind in der Glogglasmalerei von Zettler in München, nach den Kartons der Maler Birmayer und Dopfer gefertigt und entsprechen ganz dem mittelalterlichen Stil der Zeit. Sie stellen einerseits die Himmelshahrt nebst der Ausgießung des h. Geistes, andererseits die Stiftung des h. Abendmahles und den Kampf in Gethsemane dar. Ein weiteres Fenster, eine Stiftung der verstorbenen Frau Cammerherrn Fräulein Wieland kommt zunächst zur Ausführung. Durch die Kunst des Herrn Kaufmann Kornbeck ist das alte Denkmal der Grundsteinlegung in seiner ursprünglichen Holzform wiederhergestellt worden; der fehlende Bilderschmuck der Bekrönung Christus am Kreuz mit Maria und Johannes ist durch Vermittelung des Herrn Direktors Offenwein füllgemäß erneuert worden. — Auch von den fehlenden Figuren am Taufsteinüberbau sind mit Hilfe einer zu diesem Zwecke gemachten Stützung des Herrn Baron von Harde-Wöllenstein, die Figuren Johannes der Täufer und ein Evangelist aufgestellt, Arbeiten des Bildhauers Mayer in München. — Der schon aufs Künstlerjubiläum durch Herrn Conservator Häuser in München vorbestellte wiederhergestellte Hochaltar von Schaffner entbehrt bis jetzt noch seines Schmuckes, nämlich der reichen gotischen Krönung, jetzt ist alles vollendet und in alter Pracht zu schauen. Leider ist alles nicht mehr der ursprüngliche Hochaltar, sondern ein von der Familie Guy in die Turmhalle gestifteter Nebenaltar, der nach mancherlei Schicksalen jetzt die Stelle des alten Hochaltars einnehmen muß. Das seine Bildhauer in der Salzkriem, von Kenners, wegen seiner Gemälde nach Kupferstecher Martin Schön's, hoch geschätzt, ist ebenfalls durch die Mittel eines Privat-Bereins restaurirt worden. Ferner sind die Mittel zur Aufstellung einer neuen Reihe von Statuen für die leeren Consolen an den Pfeilern des Mittelschiffes und der Seitenschiffe von Gönern des Künstlers vermöglicht worden. — Sobald die Vollendung der Seitenschürme erfolgt sein wird, soll mit einer umfassenden Renovation des Innern begonnen werden, worüber ein

genaues Programm vorliegt. Hierbei wird namentlich auch das im Jahre 1817 überlieferte Wandgemälde am Triumphbogen, das Jüngste Gericht darstellend, eine Erneuerung erfahren. — Schließlich darf nicht unerwähnt werden, daß dem Bau jährlich durch die Künstler-Lotterie ca. 600,000 Th. zuzuführen.

H. F. Das Fest der deutschen Künstler in Rom zum Beginn des 33. Jubiläumjahres fand am 30. November statt und hatte durch die Anwesenheit des deutschen Vorkämpfers H. v. Keubell und Gottfried Semper's einen besonders feierlichen Charakter. Der Präsident des Vereins, Herr Bildhauer Paul Otto aus Berlin hielt eine Ansprache über die Ziele und Aufgaben der deutschen Kunst, welche mit vielem Beifall aufgenommen wurde. Er schloß mit einem Hoch auf den Protektor des Vereins, den deutschen Kaiser. Der deutsche Vorkämpfer dankte in einer längeren Rede, in welcher er trotz der trüben und für die deutsche Kunst nicht durchweg günstigen Zeiten die Künstler ermahnte, unerbittlich und mit Selbstvertrauen ihren Zielen nachzugehen und den Glauben an eine gesunde Weiterentwicklung der deutschen Kunst nicht fallen zu lassen. Nachdem Herr Maler Steinhardt auf diese Worte dankend erwidert hatte, ergriß Herr Dr. B. Höpfer aus Berlin, Lehrer an der Kgl. Kunstschule daselbst, das Wort, um den verehrten Redner, den Begründer einer geliebteren und naturlicheren Auffassung von dem Wesen und der Entwicklung der bildenden Künste leben zu lassen. Gerade der Urheber des „Stils“ sei mehr als ein Anderer dazu berufen, die Vermittelung zwischen dem schaffenden Künstler und dem kunstliebenden Publikum — zu beiden Elementen seien ja in dem Verein vertreten — zu bilden. Der Abend verlief in festlicher gehobener Stimmung ohne Störung und hielt einen großen Theil der Anwesenden bis gegen Morgen fest.

Zeitschriften.

Hirth's Formenschatz. Heft 3.

Dürer: Herodas (B. 125). Das alte Wappen des Joh. Birklin (B. 165). — Beschreibung aus der Officin der Brüder Giovanni und Gregorio da Gregorio la Venedig vom Jahre 1491. — Ein Blatt aus den „Reliquie des Haases Babourg“ von Hans Burgkmair. — Hese Heibeln & J.: Beschreibung aus der englischen Zeit des Malsters, vielleicht um 1540; Griechische Initialen; Entwurf zu Schmuckarbeiten aus Goldschmelzherstellung; Venezianische Gläser aus dem bayerischen Nationalmuseum. — Vorigen zu Intarsien und Tuscharbeit von Peter Plöner. — Entwurf zu einem Glasgemälde, wahrscheinlich von Tobias Stimmer. — Entwurf zu einem Rahmen, getuschelt Federzeichnung im Kupferstichköbnet von München. — Plastische Ansicht des Forum Romanum von Giamb. Piranesi. — Räucher: Grotte mit Wasserfall; Gruppe von Reigen in Wolken.

Inserate.

Der Nassauische Kunstverein in Wiesbaden

gibt ein **Wochenblatt** in Kupferstich für Juni 1879. 600 Exempl. Maximalpreis 3 Mark. Gefällige Anerbietungen unter obiger Adresse.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Register

3^{tes}

Zeitschrift für bildende Kunst.

IX.—XII. Jahrgang.

7 Bogen. broch. 2 Mark 40 Pf.

Leipzig, Ende December 1878.

G. W. Seemann.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Die

Städelsche Galerie

zu Frankfurt.

Zwei und dreissig Radirungen

von

Joh. Eisenhardt.

Mit Text von Dr. Veit Valentin.

Erste Ausgabe: Künstlerdrucke, chinesisches Papier, Gr. Fol., 200 Mark. — Zweite Ausgabe: Vor aller Schrift, chinesisches Papier, Fol., 40 Mark. — Dritte Ausgabe: Mit Kunsterkenntnissen, chinesisches Papier, Qu. Quart., 48 Mark. Vierte Ausgabe: Kl. Quart., Nr. 24 Mark, eleg. geb., 26 Mark 50 Pf. Fünftens Ausgabe: mit Goldschmuck 20 Ausg., 1 sind zu haben h 7 M., 50 Pf., zu Ausg. II h 7 M., zu Ausg. III h 6 M.

Im Verlag von **Z. Dietel** in Leipzig erscheint auch für das Jahr 1879:

Im neuen Reich.

Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes
in Staat, Wissenschaft und Kunst.

Herausgegeben von
Dr. Wilhelm Lang.
Achter Jahrgang.

Jährlich 52 Nummern von 4 bis 5 Halbb. gr. 8. Halbjährlicher Abonnementspreis 14 Mark.

Die Wochenschrift „Im neuen Reich“, welche sich seit ihrem Bestehen einer ungenüchlichen Theilnahme des gebildeten Publikums im In- und Auslande zu erfreuen gehabt hat, wird auch im kommenden Jahre fortfahren, neben den auf die Tagespolitik bezüglichen Artikeln und Correspondenzen, größere wissenschaftliche und unterhaltende Aufsätze namhafter und bewährter Schriftsteller zu bringen.

Bestellungen auf das erste Heft des neuen Jahrgangs werden in allen Buchhandlungen und Postanstalten des In- u. Auslands angenommen, durch welche auch No 1 zur Probe gratis zu beziehen ist.

Abonnement - Einladung

auf die

„Namenlose Blätter.“

Illustrirte Zeitung für die elegante Welt.

III. Jahrgang, 1879.

Ein Salonblatt — in exquisiter Ausstattung und sorgfältigster Auswahl des Inhalts, wechelsend den österreichischen Kreisen der Gesellschaft Interessantes zu bieten und deren Interessen zu repräsentiren bestimmt, welches denn auch in seiner gefälligen Form sich die erfreulichste Zahl hoher protegirender Männer erworben, von denen wir namhaft zu machen uns erlauben: S. M. den Kaiser Wilhelm; S. M. die Königin von England; S. M. den König der Belgier; S. M. die Königin von Italien; S. M. d. Großherzog von Mecklenburg; S. M. d. d. Großherzog von Baden; S. M. d. d. Großherzog von Sachsen-Weimar; S. M. d. d. Herzog von Sachsen-Altenburg; S. M. d. d. Herzog von Sachsen-Coburg; S. M. a. S. M. d. d. Kronprinz des russischen Reiches; S. M. d. d. Herzog von Württemberg; S. M. d. d. Prinz von Wales; S. M. d. d. Herzog von Connaught; S. M. d. d. Prinz Georg von Preußen; S. M. d. d. Prinz Alexander von Preußen; S. Durchlaucht d. Fürst Bismarck u. s. w.

Unsere Wochenschrift steht in ihrer eigenartigen Tendenz und Ausstattung in der deutschen Journalistik konformlos da. Sie bietet, aus dem genialen Raperhofer in Wien geschickt, eine Serie

Portraits von Zeitgenossen

nach dem Muster der pariser „Galerie contemporaine“ — nebstbei eine Sammlung von kunstvoller Originalen, welche zeitgemäß dem Texte beigegeben werden. Der Inhalt der „Namenlose Blätter“ besteht aus reichem literarischen Stoff, Novellen, pikanten Feuilletonromanen, belehrenden Aufsätzen, kultur- und tagesgeschichtlichen Skizzen, einer Umrisse im Kunst-, Wissenschafts- u. Literaturgebiet, Anekdoten u. s. w. u. s. w.

Köge jene hohe Theilnahme für unser „Salonblatt“ ohne eben so allgemeine werden! Die anscheinend bereits erprobten Resultate dürfen wir wohl als die beste Grundlage bezeichnen, auf die wir die freundliche Einladung hoffen, unser journalistisches Unternehmen durch zahlreiche Abonnements-Betheiligung auf's Hochhaltigste zu unterstützen.

Abonnements für Berlin und im Buchhandel vierteljährlich 3 M., für außerhalb d. d. Post 3 M. 50 Pf., außerhalb des Post-Bezirks-Gebietes 4 M. Abonnements werden in unserer Verlags-Expedition in Leipzig: B. Friedrich's Buchhandlung, sowie in Berlin N.W., 94 Friedrichstr., und durch alle Postanstalten und Buchhandlungen entgegengenommen.

Inserate werden in der Expedition sowie bei sämtlichen Annoncen-Expeditionen des In- und Auslands entgegengenommen und mit 40 Pf. für die 4mal getheilte Reponserzeile berechnet. Probeummern jederzeit gratis.

die Redaktion der „Namenlose Blätter“.

Berlin N.W. 94. Friedrichstraße.

In Ernst Arnold's Kunstverlag (Carl Graf), Dresden, erschien:

Neustich

der

Raffaels-Steinla: Madonna di S. Sisto

von

Eduard Büchel.

Größe des Stiches ohne Plattencrand
68 auf 50 Centim.;

Abdruck mit Schrift auf weißem
Papier M. 45 —;

Abdruck mit Schrift auf chinesischem
Papier M. 60 —.

Alle Kunsthandlungen des In- u. Auslands nehmen Bestellungen darauf entgegen. —

In der „Kunstchronik“ Nr. 36 vom 20. Juni 1878* heisst es:

Steinla's Stich der Sixtinischen Madonna erfreut sich seit langer Zeit eines weit verbreiteten und wohl begründeten Rufes. Allmählich stellte sich eine umfassende Durcharbeitung der Platte als nothwendig heraus, und so entschloss sich der jetzige Besitzer derselben, Kunstbändler C. Graf (Ernst Arnold's Kunstverlag) in Dresden, ihre gründliche Erneuerung und Wiederherstellung vornehmen zu lassen. Er legte dieselbe in die bewährte Hand Eduard Büchel's, eines der besten Schüler Steinla's, der das überaus schwierige Werk nach siebenjähriger angestrengter Arbeit namentlich glücklich zu Ende geführt hat.

Mit rühmendwerther Hingabe überwachendem Erfolge ist es dem Künstler nicht nur gelungen, den ursprünglichen Charakter des Stiches festzuhalten, sondern er hat die harmonische Gesamtwirkung, die Klarheit und Schönheit desselben noch wesentlich gesteigert und sich dadurch die verdiente Anerkennung aller Kenner und Kunstfreunde erworben.

Diesem Urtheil stehen noch viele andere massgebende Kritiken zur Seite und alle rufen in dem Anspruchs:

„Der Künstler hat seine Aufgabe glänzend gelöst.“

Anmeldungen guter Gemälde

alter und neuer Meister

zu der nächsten in Frankfurt a. M. stattfindenden

Gemälde-Versteigerung

werden noch bis zum 20. Januar angenommen durch den

Auktionator Rudolph Bangel
in Frankfurt a. M.

von Prof. Dr. C. von
Casper (Münch., Chrono-
sumptgasse 25) aber an
die Verlagsbuchhandlung in
Kielzig zu richten.

9. Januar



à 25 gr. für die drei
Mal gelobte Post-
gisse werden von jeder
Zad- u. Kunstbuchhandlung
angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 4 Mark (einschl. des Buchbinder als auch bei den buchhändlerischen und österreichischen Postämtern).

Inhalt: Der neue Katalog der Berliner Galerie. — Zwei Wiener Reliefs in Elbungen. — G. J. von Wagner. Die normaligen geistlichen Stifte im Bisthumsgebiet des Bistums. — Spinnerei aus der Kunst-Beschreibung. — Urhistorische Gesellschaft in Berlin. — Untersuchung von Metallarten und Metallarbeiten in Berlin. — Preisvertheilung. — Besichtigung. — Insetate.

Der neue Katalog der Berliner Galerie*.)

Den neuen Katalog der Berliner Gemäldegalerie heissen wir willkommen. Seit Julius Meyer an der Spitze der Sammlung und Wilhelm Bode ihm zur Seite steht, hat dieselbe sich in glänzender Weise entwickelt. Dank einer Reihe bedeutender Ankäufe ist sie im Laufe weniger Jahre auf eine neue Stufe gehoben worden. Nur ein Umstand hindert noch die volle Entwicklung der Sammlung und die Aufstellung alles dessen, was künstlerisch oder kunsthistorisch von Interesse ist: das für weit kleinere Verhältnisse berechnete und längst nicht mehr ausreichende Lokal. Die ersten Schritte zu einem Umbau sind durch Herstellung von zwei großen Oberlichtsälen an Stelle der schlecht beleuchteten Räume gegen die Höhe geschritten. Der jetzige Direktor hegt noch weitere Pläne zur Umgestaltung und vollständigeren Ausnutzung des Raumes. Wir kennen das jetzt vorliegende Programm und dessen Aussichten auf Verwirklichung nicht genauer; aber es steht leider fest, daß ein wirklich befriedigendes Lokal in dem jetzigen Gebäude nicht herzustellen ist. Jedemfalls war es geboten, eine vorläufige Aufstellung des Besten und Wichtigsten in den Räumen, die augenblicklich zur Verfügung stehen, durchzuführen, und diese Arbeit ist im Jahre 1877 zu Ende gebracht worden.

*) Königliche Museen. Gemälde-Galerie. Beschreibendes Verzeichniß der während des Umbaus ausgestellten Gemälde. Von Dr. Julius Meyer, Direktor der gal. Gemälde-Galerie, und Dr. Wilhelm Bode, Direktoriatsassistenten. Kleine Ausgabe. Berlin, Verlag von G. Berg u. v. Holten. 1878. VII. u. 505 S. 8.

Als Referent Gelegenheit hatte, sich persönlich von dem Gesehsten zu überzeugen, konnte er dem Geschmack und dem künstlerischen Sinn, die hier maßgebend gewesen waren, nur volle Anerkennung zollen. Die streng kunsthistorische Anordnung war früher* in der Berliner Sammlung besonders lehrreich gewesen, aber sie ließ sich wegen der Veränderungen in Räumlichkeiten und Bestand nicht mehr ganz in bisheriger Weise beibehalten. Immerhin blieb der kunsthistorische Gesichtspunkt auch jetzt der bestimmende, wenn auch in etwas weiteren Massen gruppiert werden mußte. Am besten ist die Aufstellung auf der Seite gelungen, welche die deutschen und niederländischen Schulen umfaßt. Die Räume für die italienische Schule und das, was sich ihr anschließt, werden an der Ostseite des Gebäudes, wo Experimente in der Anlage von Kabinetten mit schräg gestellten Wänden gemacht worden sind, durch drei kleinere Zimmer unterbrochen, welche auch jetzt einen Theil der Suermondt'schen Sammlung, und zwar deutsche und niederländische Gemälde, enthalten. Aber die Räume selbst ließen auch nur die Aufstellung kleinerer Bilder aus dieser Richtung zu, und eine ungehörte kunsthistorische Folge wäre nur erreichbar gewesen, wenn man sich entschlossen hätte, die italienische und die deutsch-niederländische Abtheilung der Galerie in ihren Räumlichkeiten ganz miteinander tauschen zu lassen.

Wie die Aufstellung selbst, so ist auch der Katalog nur ein vorläufiger; darauf weist das Vorwort ausdrücklich hin. Auch die Anordnung des Verzeichnisses wurde dadurch bestimmt. Der Direktor der Sammlung will eine neue Nummerierung erst dann einführen, wenn

die Galerie nach vollendetem Neubau ihre Ausstellung erhält; diesmal sind die alten Nummern noch beibehalten, die neuen Erwerbungen mit Buchstaben eingefügt worden. Mit vollem Recht; denn die fortwährende Aenderung der Nummern in anderen öffentlichen Museen, oft nur in der Absicht vorgenommen, die Besucher zum Ankauf neuer Katalog-Auslagen zu veranlassen, ist ein arger Mißbrauch. Kann war es aber auch nicht möglich, den Katalog nach der Reihenfolge der Nummern zu ordnen, die, abgesehen davon, daß viele jetzt fortgefallen sind, einer ehemaligen, nicht mehr bestehenden Ausstellung entsprach. Das Verzeichniß ist vielmehr, wie dasjenige der Nationalgalerie in London, alphabetisch nach den Namen der Meister geordnet. Nach dem Namen, der am Rahmen steht, schlägt der Besucher im Verzeichniß nach.

Auch bei dem provisorischen Kataloge war aber die Absicht der Verfasser: „wenigstens die Hauptfordernisse, die gegenwärtig an Kataloge von Kunstsammlungen gestellt werden, zu erfüllen“. Wir dürfen hinzufügen: — „und speziell den Anforderungen zu genügen, welche der kunstwissenschaftliche Kongreß des Jahres 1873 in dieser Beziehung formulirt hat“, obgleich die Verfasser nicht, wie das Max Jordan im Katalog der Nationalgalerie gethan hat, einen Satz, der dies besagt, ausdrücklich an die Spitze gestellt haben. Die Beschreibung der Bilder ist bei aller Knappheit charakteristisch und kennzeichnet sie hinreichend. Die Namen der Meister und ihre wichtigsten Lebensdaten sind kurz und korrekt zusammengestellt; die Ergebnisse der neueren Forschung sind verwerthet. In den zahlreichen Fällen, in denen die früheren Benennungen durch neue ersetzt sind, ist eine kurze Erklärung beigefügt. Die Inschriften sind sorgfältig mitgetheilt, wenn auch die Beigabe facsimilirter Renogramme und Bezeichnungen noch fehlt, von denen übrigens auch die Beschlüsse des kunstwissenschaftlichen Kongresses nur einen mäßigen Gebrauch zu machen rathen. Bei größeren Inschriften würden wir übrigens die Auflösung der Abkürzungen vorziehen; die Abkürzungszeichen gerathen doch in der typographischen Wiedergabe nicht immer korrekt. Einer in ihrem Kataloge der Suermondt'schen Sammlung noch nicht berücksichtigten Forderung des kunstwissenschaftlichen Kongresses haben die Verfasser jetzt entsprochen: auch die Gattung des Holzes ist bei Bildern auf Holz gewöhnlich angegeben, und das erweist sich mehrfach als brauchbar für Bestimmung der Gegend, in welcher ein Kunstwerk entstanden ist.

Soviel nun auch schon geleistet worden ist, so stellen uns doch die Verfasser eine größere, mehr für den wissenschaftlichen Gebrauch bestimmte Ausgabe des Katalogs für später in Aussicht. Aber wenn neue

Auslagen des jetzigen Katalogs noch um wenige Nachträge bereichert werden, namentlich um Notizen zur Geschichte der Bilder oder um Citate aus besonders bemerkenswerther Literatur über dieselben, um eine kleine Zahl facsimilirter Inschriften, endlich um eine kurze Geschichte der Galerie, so ist nach unserer Meinung genug geschehen. Die Verfasser nehmen sich noch mehr vor: etwas ausgebehretere Biographien und Charakteristiken der Meister, einleitende Charakteristiken der verschiedenen Schulen. Wie gut sie beides zu machen verstehen, haben sie im Katalog der Suermondt'schen Sammlung dargezhan. Aber der kunstwissenschaftliche Kongreß wünschte in dieser Hinsicht nur in solchen Fällen Ausführlicheres, „in denen eine Galerie zu einer bestimmten Künstlergruppe ein näheres Verhältniß hat“. Es geht zu weit, wenn mancher unter den Katalogen der größten öffentlichen Museen in den europäischen Hauptstädten zu einem förmlichen Künstlerlexikon wird, und etwa, wie derjenige der Galerie des Louvre, zu drei ansehnlichen Bänden anschwillt, von denen doch nur der über die französische Schule als Nachschlagewerk wirtlichen Werth hat.

Das Hauptinteresse nehmen die vielfach eingeführten neuen Benennungen der Bilder in Anspruch. Julius Meyer und Vobe, als Männer der Wissenschaft, stehen der Mehrzahl der Galerie Direktoren gewöhnlichen Schlags, namentlich den aus dem Künstlerstande hervorgegangenen, gegenüber auf dem gerade entgegengesetzten Standpunkte. Sie sehen nicht, wie diese, jeden Zweifel an der Richtigkeit einer bestehenden Benennung als ein Attentat an, sondern erkennen die streng wissenschaftliche Prüfung aller Objekte ihrer Sammlung, die Berücksichtigung der auf sie bezüglichen Literatur und Forschung als eine ihrer wichtigsten Aufgaben. Sie machen sich über das, was die ihnen anvertraute Galerie enthält, keine Illusionen; eher verfahren sie gelegentlich zu scharf und kritisch. Wie im früheren Suermondt-Kataloge, so ist das auch jetzt mehrfach der Fall; so wenn sie sämtliche Paolo Veronese der Galerie als Schulbilder bezeichnen und bei der großen Landschaft von Claude Lorrain sich der Ansicht zuneigen, daß sie nur eine Nachahmung von Swaneweldt sei. Auch einige Bilder, die bisher als Werke von Dyd's galten, weisen sie nur der Werthhaft desselben an. Richtig ist das sicher bei dem Bildniß der Erzherzogin-Wittve Isabella Clara Eugenia, kaum zuzugeben aber bei dem fünf Kindern Karl's I. und besonders bei der Madonna mit den bußfertigen Sündern, die nur durch die besagtenwerthe Stübbe'sche Restauration vom Jahre 1860, welche Waagen zu einer energischen Eingabe an den Generaldirektor veranlaßte (Kleine Schriften, S. 35), sehr gelitten hat. Wer sie früher gesehen hat, wird Waagen zustimmen, wenn er in seinem Buche: „Kunst-

werke und Künstler in Paris" dieses Exemplar gegen dasjenige im Louvre abwech und erstere den Vorrang gab.

Die Fälle, in denen neue wissenschaftliche Untersuchungen eine Aenderung der Künstlernamen herbeigeführt haben, sind um so häufiger, als seit dem Jahre 1860 keine neue Ausgabe des Waagen'schen Kataloges erschienen war. Seinem Vorgänger Waagen stellt aber Julius Meyer das Zeugniß aus, daß er nie versäumte, die Ergebnisse der fortschreitenden Forschung aufzunehmen oder auch selbst nach erweiterten Studien die Benennungen zu ändern. So waren einige der neuen Benennungen bereits in Waagen's Hantemephar seines Kataloges vermerkt, das auch zur Geschichte der Bilder manche schätzbare Beiträge enthält, wie der Verfasser pietätvoll erwähnt. Schon Waagen hatte Gerard David als Urheber der Kreuzigung Nr. 573 und Pier Francesco Sacchi als Meister des St. Martin mit Hieronymus und Vendictus erkannt, eines Bildes, das früher auf den nicht zu leugnenden Antonio Solario getauft war. Ebenso hatte er wahrgenommen, daß Lorenzo Lotto der Maler jenes herrlichen Architekturbildnisses sei, das früher als Arbeit des Battista Franco galt, seitdem aber durch Crowe und Cavalcaselle für Lotto in Anspruch genommen wurde. Die Verfasser folgen Crowe und Cavalcaselle, wenn sie Melozzo da Forlì als Urheber des seitler Bramantino genannten allegorischen Bildes hinstellen, das für den Herzog von Urbino Frederigo da Montefeltre gemacht worden, und Piero, nicht Antonio Pollajuolo als Meister der Verkündigung Nr. 73 anerkennen. Sie widersprechen aber mit Recht denselben Autoren, wenn sie Baldassare Peruzzi als Meister der anmutigen Caritas aufrecht erhalten und Lorenzo Luzzi da Feltre nicht aus der Kunstgeschichte streichen lassen, sondern darthun, daß seine Namensbezeichnung auf dem Altarbilde in Berlin echt, nicht gefälscht sei und daß dieses keineswegs von Morio da Feltre herribe. Interessant ist, daß der neue Katalog die schöne Pietà, die früher als Mantegna galt, aber sicher nicht dessen Hand, nur den Einfluß seines Stils zeigt, dem Giovanni Bellini zuschreiben und dabei namentlich an dessen Vereinerung Christi in der Brera erinneren, während Crowe und Cavalcaselle erst an einen Beweisen, dann an einen der Vivarini, womit wohl nur Luigi Vivarini gemeint sein konnte, dachten. Wenn die Namen Hugo van der Goes und Gerard van der Meire aus dem Berliner Katalog verschwunden sind, so geschah das gleichfalls im Anschluß an die bisherige Forschung, aber mit gleichem Rechte sind auch die Namen: „Der Meister mit dem Weberhöfchen“ und „Meister K. S.“ beseitigt. Den Arbeiten dieser nur als Stecher bekannten Künstler hatte

Waagen einst zwei kleine Bilder vermandt gefunden und nun diese Meister ohne hinreichenden Grund auch als Maler in die Kunstgeschichte eingeführt. Die Benennung Cerezo bei dem Brustbilde der Magdalena, die als Murillo galt, ist einem Wink Bürger's zu danken. Ganz neu und selbständig sind aber manche schlagende, sofort einleuchtende Bestimmungen, so die der Züchtigung Amor's, früher Marten de Vos benannt, als Simon de Vos, die zwei kleinen Bildchen, damals van der Peltz zugeschrieben, als Cornelis de Vos und zwar als Bildnisse der Töchter des Malers. Bei Raffael's Madonna der Herzoge von Ferrara, welche die Verfasser als das bedeutendste unter den in Berlin befindlichen Werken des Meisters hinstellen, glauben sie gegen die neuerdings ausgesprochene Ansicht eines von ihnen nicht namhaft gemachten Auteurs, daß dies Bild eine nachträgliche Umänderung erfahren habe und in manchen Partien nicht von Raffael selbst sei, Verwahrung einlegen zu müssen. Das war fast überflüssig, denn den Urheber jener Kritik nimmt in der Kunstgeschichte niemand mehr ernst. Bei der Notiz über den Genter Altar möchten wir einer Stelle widersprechen. Da wird auch angegeben, welche Theile des Werkes wahrscheinlich dem Hubert, welche dem Jan van Eyck zuzuschreiben sind, aber indem die Verfasser das mittheilen zu wollen scheinen, was ziemlich allgemeine Ansicht sei, referiren sie doch nicht ganz richtig, und wenn sie im Gegenthe zu Waagen wie zu Crowe und Cavalcaselle, die dem Jan sämtliche Außenseiten zusprechen, setzt Hubert allein die Bildnisse des Stifters und seiner Gattin zuschreiben wollen, so hätten sie das jedenfalls nicht mit dem Sage motiviren dürfen: „da sich kaum annehmen läßt, daß bei einer so weit aussehenden Arbeit die Stifter nicht mit in erster Reihe an die Herstellung ihrer Bildnisse gedacht haben sollten.“ Mit demselben Rechte könnte jemand, der das Gegentheil meint, zur Begründung sagen: „Da sich kaum annehmen läßt, daß bei einem in so frommer Gesinnung bestellten Werke die Stifter gewagt haben sollten, an ihre eigenen Bildnisse zu denken, so lange die Darstellungen heiliger Gegenstände noch nicht vollendet waren.“

Sonst haben wir nur wenige Stellen, bei denen etwas zu berichtigen wäre, bemerkt. Bei dem Schloßer von Adriaen Brouwer, den die Verfasser, auch in diesem Punkte wohl allzu streng, nur als Kopie nach dem Bilde in der Sammlung des Sir Richard Wallace gelten lassen wollen, erwähnen sie eine gute Wiederholung, anscheinend vom Meister selbst, in der Galerie zu Karlsruhe. Dem ist nicht so; das dortige Bild hat denselben Gegenstand, ist aber eine ganz verschiedene Komposition. Bei dem Johannes in der Wüste nach Raffael (Nr. 242) wird mit Recht bemerkt, daß auch

das Exemplar in den Uffizien trotz Vasari nur die Arbeit eines Schülers nach Raffael's Entwurf ist. Aber irrtümlich wird hinzugefügt: „Eine ähnliche Darstellung, welche im Louvre zu Paris für Original gilt, ist wohl gleichfalls nur eine Kopie mit Veränderungen.“ Das Louvrebild hat vielmehr mit diesem nichts als den Gegenstand gemein, es ist keine ähnliche Darstellung, sondern im Körper in Profil gehalten, nicht von vorn, und der Haltung des Johannes auf der Madonna dell' Impannata verwandt. Ein Datum, das der Verzeichnung bedarf, ist das vom Tode Franz van Mieris des Älteren. Er starb nicht am 12. März 1681, sondern vor 1675. Die Daten auf seinen Gemälden hören schon früher auf; Sandart, dessen *Deutsche Akademie* 1675 erschien, schließt seine Notiz über ihn mit den Worten: „Und ist nur schad, daß ein so fürtrefflicher Künstler so frühzeitig gestorben.“ Als Geburtstag Raffael's sollte nicht der 25. März 1483 angegeben werden, sondern vielmehr der 6. April, wie das richtig von Passavant im dritten Bande und in der französischen Ausgabe gesehen ist. Die Grabchrift Bembo's redet klar und unabweislich: „Vixit annos XXXVII integer integros. Quo die natus est, eo esse desuit“, und nun folgt unmittelbar das Monatsdatum: „VIII idus April. (6. April) MCCCX“. Da nun der 6. April 1520 der Karfreitag war, sagt Vasari: Er starb an seinem Geburtstage, dem Karfreitage, und läßt ihn auch am Karfreitage 1483 zur Welt kommen. Aber sobald man die Regeln der historischen Kritik anwendet, fällt die Unsicherheit über das Geburtsdatum des größten neueren Malers fort; in diesem Falle kann nicht zweifelhaft sein, was die eigentliche historische Quelle ist, und wo der Irrthum liegt.

Aber das sind Punkte, über die man gelegentlich gern mit Autoren discutirt, deren Arbeit auf so gutem wissenschaftlichem Grunde ruht. Das ist bei dem neuen Kataloge der Berliner Sammlung der Fall, und dadurch erscheint er unter deutschen Galeriekatalogen als eine seltene Ausnahme.

Alfred Woltmann.

Zwei Bronze-Reliefs in Ellwangen.

In der schönen romanischen Stiftskirche zu Ellwangen in Württemberg befinden sich zwei wenig bekannte große Bronze-Reliefs aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, welche durch ihre Schönheit, zum Theil auch ihre Darstellung unser besonderes Interesse in Anspruch nehmen. Das erste derselben ist von J. A. Braun in seinen *Beiträgen zur Geschichte von Ellwangen* (Stuttgart 1845) beschrieben. In weitere Kreise drang die Kunde von ihnen jedoch erst durch die Verhandlungen des Gesamtvereins der

deutschen Geschichts- und Alterthums-Vereine. (Korrespondenz-Blatt 1861, Nr. 11), in welchem Häbler sie für Arbeiten des Peter Vischer erklärte. Dieser Ansicht ist dann auch Aloys Seiler in seiner „Beschreibung der geführten Reichs-Propstei Ellwangen“ (Stuttgart 1864) beigetreten. Später hat der Zeichenlehrer Beng in Ellwangen den beiden Reliefs sein besonderes Interesse zugewendet; er hat sie (u. A. für das Museum vaterländischer Alterthümer zu Stuttgart) in Gyps abgegossen und sie durch G. Burghardt in Aalen photographisch abbilden lassen.

Das erste dieser Reliefs, 2,06 M. lang und 1,05 M. breit, hat die Form eines Grabsteines und lag ursprünglich ohne Zweifel auf dem Grabe der beiden Stifter des Klosters Ellwangen in der Mitte der Apsis der Kirche, wurde aber bei Gelegenheit des durchgreifenden Umbaus der letzteren im Jahre 1663, als die Gebeine der Gründer von ihrer alten Ruhestätte entfernt wurden (Braun a. a. O., Seite 20), mit den Gebeinen hinter den Hauptaltar der Kirche gebracht. Gegemwärtig (im September 1874) ist es von der Wand losgerißt, — welcher Umstand mir Gelegenheit zu genaueren Untersuchungen gab, — und soll demnächst an einer anderen Stelle wieder befestigt werden. Auf diesem Relief sind die beiden angebliebenen Stifter des Klosters Ellwangen, Hariolf und Erlolf dargestellt, wie sie, neben einanderstehend, auf ihren erhabenen Hüften das Modell der Stiftskirche tragen, welche als romanische Basilika aus dem zwölften Jahrhundert mit großer Vollständigkeit und mit allen ihren Einzelheiten der Wirklichkeit vollkommen getreu und architektonisch richtig nachgebildet ist. Alles in flachem, stilhaft vortrefflich behandeltem Relief. Die beiden Stifter sind in voller Amtstracht als Bischöfe mit gemustertem Purpore, Mitra und Bischofsstab dargestellt. In ihren Hüften befindet sich zwischen ihnen das Wappen von Ellwangen. Der Raum über der Kirche ist durch schönes, spätgothisches Fenstergewölbe ausgefüllt. Den Grund hinter den Figuren füllt ein Damastmuster (Granatapfel-Kufler). Rings um diese biblische Darstellung zieht sich ein schmaler Rahmen, auf welchem in erhabenen gothischen Minuskeln folgende Inschrift angebracht ist: „Anna dominice incarnationis d. o. e. l. XIII rognantib' Karlamania et pippina fratribus constructum est hac monasterium Ellwangen abeata hariolfo et erlolfo fratre ejus lingonias urbis, episcopo hujus loci fundatoribus in tumula hoo quiescentibus.“ Die Tafel besteht aus zwei ungleichen, sorgfältigst mit einander verbundenen Theilen, welche auf der Rückseite noch durch eiserne Klammern aneinander befestigt sind. Der Guß ist dünn und vortrefflich gelungen, sehr gut eisirt und von schöner Farbe. Die Ornamente sind gravirt. Eine

Inskription, welche über Alter und Verfasser der Platte Auskunft ertheilen könnte, ist nicht vorhanden. Doch weisen die Buchstabenformen der Inskription, das Maßwerk, das Granatapfelmuster des Hintergrundes, die filigrane Behandlung der beiden Figuren, die vollendete Technik, die Farbe der Bronze und Aederos mit Entschiedenheit auf die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts und die Wikber'sche Gießstätte zu Nürnberg als Zeit und Ort der Entstehung des Reliefs hin. Es ist sehr wahrscheinlich, daß dasselbe bald nach dem Jahre 1464 zur Feier des siebenhundertjährigen Bestehens des Klosters unter dem Papste Albert I., Grafen von Neuchâtel angefertigt worden ist. Es kann demnach auch nur eine Arbeit von Herman Vischer, dem Vater († 1457) sein. Und in der That stimmt die Art der Behandlung ganz und gar mit der Behandlung der von demselben Meister gefertigten Grabplatten in den Domen zu Bamberg und Weihen überein.

Das zweite Relief, 1,31 M. breit und 1,22 M. hoch im südlichen Querschiffe der Stiftskirche zu Ellwangen stellt, ebenfalls in flachem Relief, von einem durch reiches Blatt-Ornament gebildeten Rahmen umgeben, eine Pietà dar, d. h. die zu den Füßen des Kreuzes sitzende Maria, welche den Leichnam Christi in ihrem Schoße hält. Zu Füßen der Maria knien in beiden Seiten in anbetender Stellung zwei Präylen in bischöflicher Tracht (Habiale und Mitra), den Bischofsstab in Händen haltend. Von ihnen gehen vielfach verschlungene Zyruchbänder aus, welche den ganzen oberen Raum bis zum Kreuzesarm ausfüllen. Auf dem einen liegt man in göttlichen erhabenen Minusteln: „O mater Xpi fac propiciam quem genuisti“, auf dem anderen: „O mater dei miserere moi“. Unterhalb der Madonna und zwischen den beiden Präylen ist ein lebhaft bewegter Engel angebracht, welcher zwei große Wappen hält. Aus diesen Wappen ergeht sich, daß die beiden knienden Diakonen die beiden ersten gestifteten Präylen von Ellwangen Johann von Hirubeim (1152—1161) und Albert I., Graf von Neuchâtel (1461—1502) darstellen. Johann von Hirubeim, der letzte Abt von Ellwangen, resignirte, nachdem das Kloster im Jahre 1460 säcularisirt und in ein weltliches Ritterstift verwandelt worden war, im Jahre 1461 auf sein Amt, starb aber erst 19 Jahre später. Dieses Relief ist also, wie auch eine unter demselben angebrachte, 1,33 M. breite, 0,51 M. hohe Tafel mit einer poetischen Inskription zum Lobe dieser beiden Männer bestiftet, ein Epitaph zum Andenken an die genannten Präylen.

Der Stil des Reliefs ist freier als derjenige des vorher beschriebenen, mehr malerisch. Er weist mit Entschiedenheit auf die frühliche Schule und speciell

auf die Kunstweise des Adam Kraft hin. Die künstlerische Durchbildung ist noch besser als beim ersten Relief. Die Technik ist von gleicher Vollendung, Raum, Monogramm oder Jahreszahl fehlen; doch ist es nicht zweifelhaft, daß dieses Relief eine am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts (vor 1502, dem Todesjahre Albert's I.) entstandene Arbeit des Peter Vischer ist.

R. Bergau.

Kunsthistorie.

Die vormaligen größten Stifte im Großherzogthum Hessen, von G. J. Wilhelm Wagner. II. Bd.: Brodm. Rhein. 1858. mit 15 Tafeln Abbildungen. Unter Mitwirkung von Dr. H. H. Falk bearbeitet von Friedrich Schneider. Darmstadt, Selbstverlag des hies. Vereins f. d. Großherzogthum Hessen. In Comm. v. Klingelböffer. 1858. 8.

Unter diesem Titel hat Friedrich Schneider, dem wir schon so viele kunsthistorisch wertvolle Beiträge über heilige Bauwerke verdanken, eine durch den verstorbenen Wagner begonnene Zusammenstellung aller historischen urkundlichen Nachrichten herausgegeben, welche sich auf rein kirchliche geistliche Stifte beziehen. Die Klöster, Beguinenhäuser, Ritterorden, Hospitaller, Collegiatstifte, Bruderschaften, Jesulentsellen und anderer Stifte finden nach der Reihe ihre Beschreibung. Ist dieses Verzeichnis auch allerdings für die Lokalgeschichte von Werth, so enthält es doch auch einen reichen Schatz an kunsthistorischen Daten, namentlich in den Nachträgen und Berichtigungen zu beiden Händen des Werkes, und in den Listen eine Sammlung interessanter Grundrisse verschiedener, gar nicht mehr aber nur noch theilweise bestehender Klosteranlagen. Das historische Material über die Klöster und Bormler Bauten ist hier vollständig mit Quellenangabe nach den neuesten Forschungsresultaten geordnet. Für weitere kirchliche Kunsthistorie ist diese Arbeit jedenfalls von nicht geringem Werth, und für die Kulturgeschichte bietet sie eine Menge schätzbare Beiträge, die uns einen Einblick in das kirchliche Leben vom höchsten Mittelalter bis auf die neueste Zeit in dem Rheinlande gewähren. Möchte dieses dankenswerthe Ergebnis unermüdlichen Fleißes und des warmen Interesses an den Bauwerken der Vergangenheit auch Raum in weiteren Kreisen der Anregung dazu geben, daß die urkundliche Erforschung der Baugeschichte lebhafter Pflege erfahre.

U. O.

Preisbewerbungen.

Aus der Louis-Bolsener-Stiftung wird vom Senat der f. Bauakademie in Berlin das erste Stipendium im Betrage von 2000 Mk. zur Bewerbung angesetzt. Es ist für Nachkommen bestimmt und an die Bedingung geknüpft, daß der Stipendiat eine auf eigener Aufweisung beruhende Darstellung der Propyläen zu Athen in 11 „höflichsten“ Zeichnungen und eine „druckfertige“ Abhandlung hierzu liefert. Bewerber haben sich bis zum 31. Januar 1879 zu melden.

Kunstvereine.

8. Archäologische Gesellschaft in Berlin. Die Feier des Bismarckensessels, welche anderer Verhältnisse halber dieses Mal schon am 1. Dezember bezogen werden mußte, hatte die Mitglieder der Gesellschaft und viele Besucher des großen Meisters im Saale des Architekten-Beremühales sehr reich versammelt. Der Vorsitzende, Herr Curtius, leitete die Sitzung ein mit einem Begrüßung des Anwesenden, welcher dem Gründer der alten Kunstgeschichte anerkund, und der Halle des Materials, welches jetzt der Wissenschaft zu Gebote steht, indem er über die in letzter Zeit gewissenen Fundstätten des klassischen Bodens und die daraus zu erhaltende Bereicherung aller Gebiete der Archäologie einen Ueberblick gab. Dann hob er ein besonders wichtiges Fundmal der Juno von Olympia heranzu, das in Gipsabdruck,

Photographie und Durchzeichnung vorlag, die alterthümliche Bronze relief. Er sprach über die Geltung der arciencien Metallreliefs bei den Ägypten, die verschiedenen Arten ihrer Technik und ihrer Verwendung; er erläuterte den kunstgeschichtlichen Werth des Denkmals, in welchem man die fortschreitende Emancipation der griechischen Kunst von den Vorbildern physischer Technik deutlich nachweisen kann, so wohl in der Behandlung der Tierfiguren als auch in der Darstellung heroischer Scenen. Besonders erörterte er die Vertonung des Herakles mit Vergleich einer Hölle des Berliner Museums und der entsprechenden Darstellung auf dem Hofen des Apuleius. Herr Kommanen legte eine vor Kurzem in Rom gefundene, von der Gräfin Louise de herougegebene Inschrift eines römischen Joden vor, welcher in seinem neunzehnjährigen Mennleben 686 Male getrauert war und im Ganzen die Summe von 1,558,346 Sesterzen (300,000 Mark) aus Staatsmitteln gewonnen hatte. Er bemerkte ferner, daß durch diesen Fund in der berühmten Inschrift des Tullius eine onologie verständig geworden sei, monoch dieser mit Eins einen Gesamtsumme von fast 36 Millionen Sesterzen (6 Millionen Mark) nemoch habe, und erläuterte andere Einzelheiten dieses Denkmals. Herr Häbner besprach im Anschluß an die bisher bekannten sicheren Darstellungen von arciencien Frauen und die weniger sicheren von germanischen Jünglingen in Werken der onischen Kunst eine neuerdings bekannt gemordene Crisotulle, welche sich dem gleichen Kreise von Dorsellkannern anreicht und suchte Zeit und Bedeutung derselben zu erläutern. Von der Aufnahme der Ungegend von Ägypten, welche die Centraldirektion des Deutschen Archäologischen Instituts teilt, lagen zwei neue Blätter in Zeichnung vor, welche der Vermessungs Inspector im Großen Gometzstabe, Herr Kaupert, erläuterte. Dieren schloß sich eine specielle Crisotulle der neuesten in archäologischer wie topographischer Beziehung höchst werthvollen Ergebnisse der Ausgrabungen zu Cleopatra, welche durch Herrn Kler auf dem zu diesem Zwecke verwilligtesten großen Situations-Plane gegeben wurden. Zum Schluß machte der Vorschläge noch eine Mittheilung aus dem eben eingegangenen Berichte des Herrn Jungmangler über die letzten Ergebnisse der Ausgrabungen von Cleopatra; er besprach die Wichtigkeit der neu gefundenen Bronzefragmente und zeigte die Zeichnungen einer vorläufigen Bronzestatue. sowie der demselben Dorsellstabe, welche mehr auf ein Dorsellstabe als auf einen Fries hinabzudeutlichen.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Ausstellung von Reisezeichnungen und Aufnahmen in Berlin.** Das unterzeichnete Comité sendet uns eben das Programm einer interessanten Ausstellung, welche im kommenden Frühjahr in Berlin stattfinden wird und zu deren Beschaffung alle Künstler Deutschlands und Deutsch-Österreichs, sowie alle Dilemmen, welche einschlägige Arbeiten von solchen Künstlern besitzen, eingeladen sind. Es soll eine Ausstellung von Reisezeichnungen und architektonischen, decorativen und kunstgewerblichen Aufnahmen sein, also die Fülle künstlerischer Studien und Erinnerungsblätter, welche in den Wänden unserer Künstler ruhen und oft zu dem Weisheit und gegenständlich Wichtigkeit gehören, was dieselben enthalten, dem Publikum erschließen. Wir werden dadurch gewiß mit zahlreichen bisher unbearbeiteten oder ungenügend bekannten Schätzen oder Kunst vertraut werden; es lassen sich die Läden unserer Denkmäler mit dadurch ergänzen, und besonders an der Hand des mit Sorgfalt vorbereiteten Katalogs gewiß mannigfaltige neue Gesichtspunkte für die Verwertung des von den Künstlern aufgeschriebenen, aber bisher zerstreuten Materials gewinnen. Wir bedanken uns heute damit, die Beschaffung der Ausstellung allen Künstlern, Sammlern und Insituten dringend zu empfehlen und theilen nur noch die von dem Comité aufgestellten Programmpunkte mit:

1. Die Ausstellung soll sich beschränken auf Werke der Architektur, sowie der decorativen Malerei und Sculptur und der Kleinmalerei. Werke rein häuslichen oder landschaftlichen Inhalts bleiben ausgeschlossen. Es werden demnach für die Ausstellung gewünscht: Reise-

Skizzen und Aufnahmen aus allen Ländern, welche dem Architekten und decorativen Künstler Ausdeute für sein Studium liefern, wobei die vor dem Original vollendeten Arbeiten den nachträglich fertig gemachten vorzuziehen sind. Größere Aufnahmen, wie solche zum Zweck von Restaurierungen oder Publicationen vorkommen und nachträglich nach Kopien aufgetragen werden, sind nicht ausgeschlossen.

2. Beiträge werden aus ganz Deutschland und Deutsch-Österreich erbeten.

3. Die Anmeldungen werden unter der Adresse „An das Comité für die Ausstellung von Reisezeichnungen und Aufnahmen, Berlin, W., Wilhelmstraße Nr. 92“ erbeten. Wir beabsichtigen die Anmeldungen, welche wir von Ritaliefern der Architektenvereine und Atelier-Vereine erhalten werden, diesen letzteren mit dem Ersuchen zu überreichen, unter Berücksichtigung des disponiblen Raumes, eine vorläufige Eichtung und Ansammlung des von ihnen Mitgeliehenen und ungedruckten Materials vorzunehmen. Da voraussichtlich demnach zahlreiche Duplicate eingehen werden, so muß das Comité sich das Recht, eine Auswahl zu treffen, ohne jede Einschränkung vorbehalten, unjocher, als es die Pflicht ist, die Ausstellung möglichst nach dem Gegenstände und nicht nach den Künstlern, von denen die Ehre oder Ausnahme herrührt, zu ordnen.

4. Die Eisten werden nur in einzelnen Blättern oder Rahmen (nicht in Eistenbüchern oder Heften) erbeten. Hier in die Lage kommt, seine Arbeiten erst für die Ausstellung fertigzustellen zu lassen, wolle sich der üblichen Sortengröße von ca. 64.48 Ctm. oder deren Theilungen bedienen.

Jedes Blatt muß in deutscher Schrift die Bezeichnung des Autors und des Gegenstandes, wenn möglich auch die Jahreszahl der Entstehung, tragen. Um anier der großen Zahl der zu erwartenden Blätter die nötige Ordnung halten, und jede Verwechslung vermeiden zu können, ist es notwendig, jedem Blatt auf der Rückseite die Adresse des Eistenhümers zu geben und dieselben fortlaufend zu nummerieren.

Da wir, wie oben bereits bemerkt ist, die Ausstellung eines möglichst vollständigen Katalogs über die Ausstellung beabsichtigen, wird außer den Eisten und Aufnahmen auch manche Reiseentwürfe oder Erinnerungsblätter, die wenig beizut werden und in welchen das Eisten aus zufälligen Gründen vielleicht nur unvollkommen möglich war, sehr nützlich und willkommen sein. Aus demselben Grunde würde sich auch die von den Vereinen gültig zu übernehmende Vorarbeit nur auf Duplicate erstrecken, während Uricote ohne Rücksicht auf den künstlerischen Werth ihrer Darstellung unter allen Umständen erbeten werden.

5. Dank dem warmen Interesse, welches die königliche Akademie der Kunst dem Unternehmen denien hat, steht für die Zwecke der Ausstellung das provisorische Ausstellungsgebäude auf der Berliner Museums-Insel, dessen Bauort fertige Arbeiten gegen die Einrichtung der Sonnenstrahlen führt und in welchem kein Feuer gehalten werden darf, zur Verfügung. Genügende Sicherheit für die eingelangten Eisten wird damit, sowie auch durch das Vorhandensein eines geschulten Aufsichtspersonals und durch Versicherung gegen Feuergefahr geboten. Das Comité übernimmt keine darüber hinausgehende Garantie gegen Diebstahl oder zufällige oder unthätige Beschädigung, wird jedoch bei dem Aufhängen und Abnehmen, dem Aus- und Einpacken der Arbeiten suertwilliges und tüchtiges Personal verwenden.

6. Die Ausstellung wird am 15. April eröffnet und am 1. Juni 1879 geschlossen werden. Die Einfindung der auszustellenden Zeichnungen ic. muß bis spätestens den 1. März 1879 erfolgen, um die zeitwendigen Vorbereitungen mit der nötigen Eorgfalt ausführen zu können.

Das Comité: G. Lüders, Geh. Reg. Rath und vortrag. Rath im Minist. f. Handel ic. J. Luthmer, Architect, Lehrer am Deutschen Gen.-Museum u. der Kunst-Akademie. R. Meurer, Historien-Maler, Lehrer am Deutschen Gen.-Museum. A. Schüb, Architect. A. Stöckhardt, Architect. E. Zoor, Architect. J. Siller, Architect.

Vermischte Nachrichten.

Bruczonisches Email. So viel mir bekannt, ist bisher über jene Emaille, deren Refraktionscoefficienten einen sohigh abgegrenzten Stellung innerhalb der Emaillefamilie annehmen, das sogenannte Bruczonische Email, so wenig etwas Zuverlässiges ermittelt worden, daß es sogar fraglich ist, ob die traditionelle Bezeichnung begründet ist oder nicht. Ich glaube jetzt, daß wir es do mit einer Zusammensetzung einer spezifischen Specialität zu thun haben. Auf der jüngstjährigen Pariser Ausstellung fand ich in der Abteilung China, welche durch des benachbarte Japan so sehr überdeckt und verhältnismäßig wenig beachtet wurde, ziemlich verstreut eine Gruppe von fünf emailirten Tempelgeräthen, einem großen Gefäß, zwei kleineren Pendeln und zwei Krugchen, ganz aufgeschwämmiger Art. Stump in den Formen, an welchen die Rundfläche vorkommt, waren sie mit braun und grünem Email überzogen, über welches eine Linse kleiner goldener Perle verstreut war. Die Ähnlichkeit mit Bruczonischem Email überdeckte mehrere Gegenstände, welche ich auf diese Weise aufmerksamer beobachtete, auf den ersten Blick; mit Ausnahme des weißen Emailgrundes lösten mir alle charakteristischen Kennzeichen jenes Genres vor. Das Alter der Gefäße wurde uns auf 20 Jahre angegeben, doch habe ich keinerlei Marke entdecken können. Die Bemuthung liegt nahe, daß irgend ein Bruczonischer Reisender dergleichen Arbeiten in seine Heimath mitgebracht habe, ohne Zweifel näher als die andere, daß eine europäische Refraktionsweise in China nachgemacht und zwar für Tempelgeräthe verwendet worden sei. Wahrscheinlich stimmen die Gefäße aber auch nicht mit China selbst, sondern aus irgend einem noch weniger erforschten Landgebiet; denn es bleibt ausfallend, daß keine von den Künsten, die ich gesehen habe, dergleichen besitzt. Vielleicht noch jemand Standung zu haben, sei es über das Vorhandensein anderer Exemplare der beschriebenen Gattung, sei es über eine Erwähnung in einem Reiseberichte oder dergl. **Bruno Baber.**

Zeitschriften.

The Academy. No. 345 u. 346.
 Catalogue des Vases Peints de Musée de la Société Archéologique d'Albiou, von A. B. Murray. — The „Allgory“ of Brnois in the National Gallery, von Thomas Tyler. — Art sales. — The national gallery catalogue, von J. A. Crowe. — Art sales — Henry Dawson et Petrus Blyssals f.
L'Art. No. 207—209.

Exposition universelle de 1875: Le Japon ancien et le Japon moderne, von Philippe Burty. (Mit Abbild.) — La poterie à l'exposition universelle de 1875: école belge, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Le salon de Paris, 1875: Aquarelles, dessins, gravures et lithographies, von F. Lerol. (Mit Abbild.) — L'Angleterre à l'exposition universelle de Paris, 1875. — Une dette de reconnaissance, von F. Lerol. (Mit Abbild.) — La poterie à l'exposition universelle de 1875: France anglaise, von F. Lerol. (Mit Abbild.) — L'oeuvre de Rubens en Angleterre portrait, H. van de Weyergraeve. — Un groupe sculpté en terre cuite, von G. Van Amering. (Mit Abbild.) — Fragments des mosaïques de comte de Caylus et de marquis de Terrail conservés au Musée de Louvre, von L. Gerardo. (Mit Abbild.) — Musée des arts décoratifs. Première exposition, von F. Lerol. Exposition générale des beaux arts à Bruxelles, von A. F. Peugnot. (Mit Abbild.)

Bücher für Kunstgewerbe. Heft XI. XII.
 Studien über Silber-Eisenblech-Arbeiten von Dr. Lind. (Mit 1 Holzschnitt; „Eisenblechschmelzer in Klosterneuburg“). — Die Meerchaam-Industrie in Rußia. — Moderns Einwürfe; Einbaudecke, Standuhr, Gläser aus Schmiedeeisen, Interesse. — Bericht, Schmiedeeisener Leuchter. — Schmiedehölzer, von B. Baecker. — Der Herkog von Alba und die Gebölle-Industrie. — Abbildungen; Bettdecke, entworfen von Prof. Sterck. — Candelaber, von Fröh. C. v. Hasenauer. — Handwörterbuch, von Prof. Sterck. — Giltstührer von F. Pollner. — J. H. Heimer. — Abbild. von H. Mecht. u. A. Eisenmager. — Interie-Schreiben, von Franz Rossmel.

Christliches Kunstblatt. No. 12.
 Die rechte Hauptvermessung des Veritas für christliche Kunst in der evangelischen Kirche. Würtemberg. — Die Kapelle auf der Seelände bei Stuttgart. (Mit Abbild.) — Die athenische Behen Monumente in Salona, von Viktor Schultze.

Deutsche Bauzeitung. No. 97—102.
 Denkmal für einen Techniker. — Die Kohlenwerke für Entwürfe zum Kollegien-Gebäude der Universität Straßburg. (Mit Abbild.) — Kunstgewerbliche Wettbewerbsausstellung. — Friedrich

Grelle f. — Ueber die Ausführung von Gewölben, von Konzele. — Eine amerikanische Skizze über die Architektur in Berlin. — Die Ausstellung des Verbandes deutscher Architekten und Ingenieure. Vorkurs. Ausserordentliche Monats-Konkurrenz des Architekten-Vereins in Berlin.

Kunst und Gewerbe. No. 2. 3.
 Die alten Kunstgewerblichen Arbeiten in der Gewerbe-Ausstellung am Hannover, von Dr. Richard Steche. (Mit Abbild.) — Von der Pariser Ausstellung: Metall-Arbeiten (Mit Abbild.) — Heutige (17. Jahrg.) von A. Niedling. — Bericht: Pyrenäen-Tour, von G. Banz.

Chronique des Arts. No. 35—40.
 Concours pour le statue de Habelin. — M. Robert Wallis f. — Th. Ch. L. Sauter f. — Le sculpture sur les pierres papillon — Paul Nante: Hans Holbein. — Marbrs italiens. — M. Rodin f. — Un portrait de Habelin, von G. d'Albenas.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. No. 4.
 St. Maria am Pöllenberg in Steiermark, von J. Gross. (Mit Abbild.) — Das Hophen-Schloßchen in Aufseß, von K. Fröh. v. Czerwik. (Mit Abbild.) — Die Baulektion der Benediktiner-Abtei Kladrub, von G. L. Wolf. (Mit Abbild.) — Kunstgeographische Reiseberichte, von A. Hg. — Die apothegmischen Blätter. (Mit Abbild.)

Berichtigung.

In dem vom E. H. Seemann'schen Verlage herausgegebenen Illustrierten Weihnachtscatalog wird auf S. 9 der Klage darüber Ausdruck gegeben, daß die Hoffnung, endlich die 2 Hälfte des VIII. Bandes von Schnaase's Geschichte der bildenden Künste anzeigen zu können, getrübt worden sei. Anknüpfend daran heißt es jedoch: „Vermuthlich ruht die Arbeit einstmals, bis Lude seine Geschichte der italienischen Malerei, von der der I. Band vorliegt und ein zweiter, wohl nicht minder umfangreicher zu erwarten steht, vollendet hat.“

Ich muß diese Bemuthung als eine völlig unbegründete zurückweisen, da sie von einer totalen Unkenntnis der Verhältnisse zeugt. Meine Geschichte der italienischen Malerei hat mit der Vollendung von Schnaase's Buch nichts zu schaffen; mein Buch kann das Schnaase'sche nicht aufhalten, weil nicht ich die Bearbeitung desselben übernommen habe, sondern, allerdings unter meiner Durchsicht und Approbation, Herr Dr. Eijennann, dem die Arbeit nach dem Schnaase's übertragen ward. (Die auf Eijennann's Wunsch von mir übernommenen Fortsetzungen liegen längst druckfertig da.) Wenn der Bearbeiter seit Jahren auf die Vollendung des Werkes warten läßt, so leide ich darunter noch mehr als des Publikums, weil, wie Figure zeigt, man geneigt sein wird, mir die Schuld davon beizumessen. Da aber Dr. Eijennann seit längerer Zeit durch monatelange schwere persönliche Erlebnisse in der Arbeit gehindert worden ist, gleichwohl jedoch auf wiederholte Aufforderung, die Arbeit in meine Hände zurückzugeben, falls er dieselbe nicht baldig vollenden könne, sich stets von Neuem bereit erklärt hat, dieselbe auszuführen, so habe ich mich einfach den Verhältnissen fügen müssen, da ich im Sinne Schnaase's zu handeln glaube, wenn ich nicht an des Verfassers Anordnungen ändere.

Somit, um das Thatsächliche festzustellen. hätten die Verleser jenes Weihnachtscatalog sich nach den wirklichen Verhältnissen erkundigt, statt im's Blöde hinein ihre Bemuthungen drucken zu lassen, so dürfte dies geyemender gewesen sein. **W. Lübke.**

Zu dem Vorstehenden bemerke ich Namens der Redaktion des literar. Jahresberichts, daß derselbe sehr löblich Kritik dem von ihm hochgeschätzten Herrn Prof. Lübke gegenüber fern gelegen hat. Der Jahresbericht ist in seiner Fassung durchaus objektiv gehalten und hat lediglich den Zweck, das große Publikum über die nicht streng wissenschaftliche Literatur des vorangegangenen Jahres zu orientiren. Tendenzlose Absichten verfolgt derselbe niemals. Der „unbefangene“ Bemuthung wäre wohl am besten durch eine Erklärung von Seiten der Verlagshandlung, deren Verleger ja auch der Verleger des Herrn Prof. Lübke ist, vorgebeugt worden. Eine solche Erklärung dürften die Angehörigen des Schnaase'schen Werkes noch so langer Verögerung der Ausgabe des betreffenden Halbbandes sühlicher Weise erwarten. Zur Rücknahme derselben wäre die Redaction sehr gern bereit gewesen. **E. H. Seemann.**

Beiträge

von Prof. Dr. C. von
Léon (Wien, Ehren-
samengasse 25) über an
die Verlagsbuchhandlung
in Leipzig zu richten.

16. Januar



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal größte Preis-
zettel werden von jeder
Buch- u. Kunsthandlung
angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für alle andern bezogen gegen den Jahresbetrag von 1 Mark (außer im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern).

Inhalt: Das Kunstbudget Frankreichs und Englands für das Jahr 1879. — Die Corcoran-Galerie in Washington. — Julius Keffling, Be-
rathgeber von der Kaiserlichen Akademie in Wien. — W. Kable, Peter Viker's Werke. — Ein neues Werk über Delacroix und Marillio. —
A. M. Bernag, „Voyage“ 1. u. 2. Th. — Händel's 1. — Officielle Commission für die Provinz Sachsen. — Die Errichtung der Jüngeren
Genuss-Vereine. — Zeichnungen. — Jotzen.

Das Kunstbudget Frankreichs und Englands
für das Jahr 1879.

Wir entnehmen dem eingehenden Activenberichte
des Abgeordneten Anthonin Proust (Candidates für

das neu zu errichtende Ministerium der schönen Künste)
die folgenden Angaben über das von der Legislative
inzwischen schon genehmigte Budget der schönen Künste
in Frankreich für das Jahr 1879:

1) Kosten der Centralverwaltung	341,300 Francs.
2) Kosten der Kunstinstitute	643,990 „
Darvon entfallen auf die Académie de France in Rom	144,200 Francs.
die Ecole des beaux-arts zu Paris	320,940 „
die übrigen subventionirten Institute	178,850 „
An der letzteren Summe hienieder participiren:	
die Ecole nationale des arts décoratifs (Kunstindustrie[schule] zu Paris mit	77,260 Francs.
die Ecole spéciale de dessin pour les jeunes filles (Mädchenschule) zu Paris mit	22,200 Francs.
die Departements[schulen], als Beitrag zu ihren Unterhaltungskosten mit die übrigen 49,300 Francs. sind zur Subventionirung der von den betreffenden Stadtgemeinden erhaltenen Kunstschulen (Ecoles des beaux arts) zu Lyon, Dijon und Toulouse präsumirt.	50,000 „
3) Ankauf von Kunstwerken und Schenkung öffentlicher Bauwerke	759,640 Francs.
Diese Hauptpost vertheilt sich auf:	
a) Schenkung öffentlicher Bauwerke und Plätze durch Werke der Monumental- malerei und Sculptur	400,000 Francs.
b) Ankauf von Werken lebender Künstler u. s. für Kirchen und öffentliche Gebäude	30,000 „
für die Museen von Paris und jene der Provinz	137,140 „
c) Anschaffung von Modellen, Abgüssen, überhaupt Lehrmitteln für die Zeich- schulen zu Paris und in den Departements	30,000 „
d) Ankauf von Karmochäden (die den mit Staatsaufträgen betheiligten Bild- hauern gratis zur Verfügung gestellt werden)	50,000 „
e) Kupfer[scharbeiten], die auf Staatsbestellung oder mit Subvention des Staates zur Ausführung kommen	45,000 „
f) Gravurarbeiten, unter denselben Bedingungen ausgeführt	35,000 „
g) Kosten für Beaufsichtigung und Sendungen (die sich auf die zeitweilige In- spektion der Departements[schulen beziehen)	7,500 „
h) Kosten für Einrahmung, Verpackung, Beförderung etc.	25,000 „

4) Jährliche Ausstellung der Werke lebender Künstler (Salon)	502,300 Frct.
Dieroon entfallen ungefähr 300,000 Frct. auf die Prämiiation und den Ankauf von ausgestellten Werken, 200,000 Frct. auf die administrativen Kosten der Aus- stellung; wech' letztere Summe um so unverhältnißmäßiger erscheint, wenn man ermoigt, daß das Ausstellungstlofal (der Induſtriapalaſt in den Champs Elyſées) unentgeltlich zur Verfügung ſteht, es ſich bei deſſelben alſo nur um Transport, Aufſtellungs- und Aufſichts-Koſten handeln kann.	
5) Subvention für die Nationaltheater und Muſikconſervatorien	1,745,700 Frct.
Dieſe vertheilt ſich auf die große Oper mit 825,000 Frct. das Théâtre français mit 240,000 „ die Opéra comique mit 360,000 „ das Théâtre de l'Odéon mit 60,000 „ das Pariſer Conſervatorium mit 241,200 „ die Muſikſchulen von Touloſe, Alie, Dijon, Lyon, Nantes mit 22,600 „	
6) Subvention für die populären Muſikconcerte im Cirque d'hiver und im Théâtre Châtelet (unter Direction von Paſſeloup und Colonne) und für populäre Sonntagſmatinées an einigen Theatern	50,000 Frct.
7) Anſchaffung und Publicationſbeitrag für Werke des Kunſtverlags	90,000 „
Dieroon entfallen auf Subſcriptionen für Werke des Kunſtverlags 54,000 Frct. auf Veröffentlichung der antiken Baudenkmale Griechenlands und Italiens, nach Aufnahmen und Reſtaurationſentwürfen der Penſionäre der Académie de France zu Rom 20,000 Frct. auf Veröffentlichung des Kunſtinoctars Frankreichs (Inventaire général des richesses d'art de la France) 16,000 „	
8) Prämien und Unterſtützungen an bildende Künſtler, deren Wittwen und Waiſen, ſowie an Privatunterrichtsanſtalten dieſer Kategorie	140,000 Frct.
9) Prämien und Unterſtützungen an darſtellende Künſtler, deren Wittwen und Waiſen, ſowie an Privatunterrichtsanſtalten dieſer Art	130,000 „
10) Koſten für Erhaltung und Reſtauration der hiſtoriſchen Baudenkmäler, unter Aufſicht der Commiſion des monuments hiſtoriques	1,355,500 Frct.
11) Koſten für die Nationalmuſeen des Louvre, des Luxemburg, zu Verſailles und St. Germain	865,750 „
Eine Speſifizirung dieſer Summe nach den angeführten Sammlungen und nach den Einzelpoſten des Erforderniſſes iſt aus dem Berichte nur bezüglich der mit 82,000 Frct. veranſchlagten Adminiſtrationſkoſten des Luxemburg, und der mit 150,000 Frct. präliminirten Summe für Neuankäufungen der Louvre- ſammlungen zu entnehmen.	
12) Koſten für die Rationalmanufakturen	887,500 Frct.
Dieroon entfallen auf:	
a) die Porzellanmanufaktur zu Sevres	
an Perſonalausgaben	414,450 Frct.
an Materialausgaben ꝛc.	158,000 „
Zuſammen 572,450 Frct.	
b) die Gobelinſmanufaktur zu Paris	
an Perſonalausgaben	168,000 Frct.
an Materialausgaben ꝛc.	40,000 „
Zuſammen 208,000 Frct.	
c) die Gobelinſmanufaktur zu Beauvais	
an Perſonalausgaben	97,350 Frct.
an Materialausgaben ꝛc.	15,000 „
Zuſammen 112,350 Frct.	
Es betrügt demnach das geſammte Kunſtbudget Frankreichs für 1879	7,515,010 Frct.
und wenn man die auf Subvention von Theater- und Muſikinſtituten bezüglichen Poſten 5, 6 und 9 mit	1,928,700 „
davon in Abrechnung bringt, das eigentliche Budget für die bildenden Künſte	5,586,310 „
Das Kunſtbudget Englands für das laufende Jahr weiſt folgende Beträge auf:	
1) Koſten der Centralverwaltung	211,000 Frct.
2) Koſten der Kunſtinſtitute, Prämien, Reiſevergütungen und Stipendien	3,474,400 „
3) Ankauf von Kunſtwerken	452,000 „

4) Kosten für die Nationalmuseen, und zwar:

South Kensington Museum, Administration und Neuanschaffungen	1,180,400	Frck.
British Museum, Administration	1,523,650	"
Ankäufe	633,675	"
Bücherbind, Kataloge	384,500	"
Verschiedenes	255,425	"
(Außerdem hat dasselbe noch eigene Stiftungsberechnen.)		
National Gallery, Administration	175,000	"
Neuanschaffungen	125,000	"
National Portrait-Gallery, Administration	25,000	"
Ankäufe	25,000	"
Museum der bildenden Künste zu Edinburgh	270,550	"
Königl. Akademie (Bildergalerie) zu Edinburgh	50,000	"
Museum der bildenden Künste zu Dublin	250,275	"
National Gallery	60,000	"

Zusammen für Nationalmuseen 4,967,475 Frck.

5) Verschiedene Kosten, die sich auf die vorangeführten
Es beträgt somit die Gesamtsumme des Budgets

Posten vertheilen 656,250 =
für die bildenden Künste in England 9,791,125 =

Außerdem sind zur Erweiterung der Bauschleiten des South Kensington Museum 400,000 Frck., für die des British Museum 125,000 Frck. veranschlagt.

Da jedoch in der für das British Museum präsumirten Summe auch das Budget der damit verbundenen Bibliothek mit inbegriffen ist, so muß, um einen Vergleich auf gleicher Grundlage zu ermöglichen, zu der oben mit 5,586,310 Frck. ausgewiesenen Hauptsumme des französischen Kunstbudgets noch die Deotation der Bibliothèques nationale mit 664,023 Frck. hinzugerechnet werden, wonach dieses mit 6,250,333 Frck. dem englischen Kunstbudget von 9,791,125 = gegenübersteht.

Interessant wäre ein Vergleich dieser Summen mit denen der Kunstbudgets Deutschlands und Oesterreichs. Vielleicht sieht sich die Redaktion ein oder der andere Mitarbeiter der Zeitschrift, dem die betreffenden Daten zugänglich sind, durch die vorstehende Zusammenstellung zur Sammlung und Mittheilung derselben veranlaßt.

C. v. F.

Nachschrift der Redaktion. Die durch obige Daten gebotene Anregung wird gewiß allseitig als höchst dankenswerth begrüßt werden, und wir unsererseits wollen es nicht an Bemühungen fehlen lassen, um ähnliche Zusammenstellungen auch aus anderen Staaten, zunächst aus Deutschland und Oesterreich zu

gewinnen. Aber wir verkennen die Schwierigkeiten dieser Aufgabe nicht. In Oesterreich, wie in manchen Staaten des deutschen Reiches, fehlt es an einer einheitlichen centralen Leitung und Organisation der Kunstlehranstalten, Museen u. s. w. Es kann dort also von keinem Gesamtbudget die Rede sein. Einige der Institute und Sammlungen dieser Länder gehören der Hof-Verwaltung oder sind Privateigenthum einzelner Mitglieder der regierenden Häuser (wie z. B. die Münchener Glyptothek), andere wieder sind Staatsanstalten und unterstehen den betreffenden Ministerien. Regelmäßige Verfügungen über die Kunstbudgets dieser Länder giebt es daher auch fast gar nicht. Eine rühmliche Ausnahme davon macht in Deutschland die sächsische Regierung, welche seit einer Reihe von Jahren wenigstens über die Verwaltung der I Sammlungen detaillirten Bericht erstattet und uns dadurch in die Verwendung des ansehnlichen sächsischen Kunstbudgets Einblick gewährt. — Das sind einige der Schwierigkeiten, welche der Erfüllung des auch von uns längst gehegten Wunsches unseres geehrten Mitarbeiters entgegenstehen. Wir wollen jedoch, wie gesagt, in der Sache thun, was irgend möglich ist, weil wir glauben, daß ein vollständiger Ueberblick über das einschlägige statistische Material die mannigfaltigsten wohlthätigen Folgen für unser Kunstleben herbeiführen könnte.

Die Corcoran-Galerie in Washington.

Vor allen amerikanischen Städten ist Washington auf seinen Straßen und Plätzen mit Statuen geschmückt; Statuen und Gemälde, viele schlecht und einige gute, füllen die Hallen und Gänge des Capitols; allein erst seit wenigen Jahren besitzt die Stadt in der Corcoran-Galerie ihr eigenes Museum.

Diese junge Schöpfung ist mit Einschluß des Gebäudes und eines Fonds von fast einer Million Dollars zur Erhaltung und Vergrößerung der Sammlung das Geschenk von Wm. W. Corcoran, dessen Namen sie trägt*). Schon im Jahre 1859 wurde der Bau der Halle nach dem Entwurf von James Renwick in

*) S. den Bericht in Heft 2 der Zeitschrift d. J. S. 47.

New-York angefangen, allein der Sezessionskrieg unterbrach die Arbeit, die Regierung benutzte das unfertige Gebäude als Magazin für Kriegsvorräte bis zum Jahre 1870, als es dem Eigentümer zurückgegeben und für seine ursprüngliche Bestimmung vollendet wurde. Corcoran's Privatsammlung lieferte die Grundlage der Galerie, ein Bevollmächtigter ging nach Europa, um weitere Ankäufe zu machen, und im April 1874 konnte die Galerie dem Publikum geöffnet werden.

Das Museum ist in günstigster Lage, in der Pennsylvania-Avenue in der Nähe des Schapanites und des Weißen Hauses, dem Kriegsministerium gegenüber erbaut. Die ansehnliche Halle mit einer Fassade von 106 Fuß und einer Tiefe von 125 Fuß ist im Neorenaissancestil aus Backstein errichtet, mit feineren Einfassungen und Verzierungen, zwei Stockwerke hoch, mit einem Mansardendach, auf dem sich ein Pavillon erhebt. Kleinere Pavillons befinden sich auf den Ecken. Die Bildergalerie im oberen Stockwerk hat Oberlicht und ist außerdem mit Gasleuchtung versehen, um gelegentlich nach laudensüblicher Art besichtigt zu werden.

In Betreff der Auswahl der Kunstwerke stellten sich selbstverständlich alle die Schwierigkeiten heraus, mit denen in unsern Tagen die Gründer eines jeden Kunstinstituts zu kämpfen haben, und hier in noch weit höherem Maße als in der alten Welt, denn es gab ja keine Kirchen, keine Paläste, die Schätze enthielten, welche allenfalls die Grundlage hätten bilden können. In Betracht der Unmöglichkeit, wohlerhaltene, ansprechende Originale aus der Blüthezeit älterer und antiker Kunst zu erlangen, haben die Verwalter insoweit den richtigen Weg erwählt, indem sie sich in der Malerei auf die Erzeugnisse moderner Kunst und in der Skulptur größtentheils auf die Reproduktionen der Meisterwerke des Alterthums beschränkt haben. Ein paar Originalbüsten mit abgebrochenen Nasen oder die Bruchstücke unergänzbarer Statuen, die allenfalls zu haben gewesen wären, würden weder dem Laien einen annähernden Begriff alter Kunst, noch dem Schüler sonderne Gegenstände des Studiums geboten haben, während an neunzig vorzügliche Gipsabgüsse der Prachtstücke des Vatikan, des Louvre, des Museums in Neapel, des britischen Museums, einiger Arbeiten von Michel Angelo, Jean Goujon, Pilon und von Ghisberti's Thüren des Vatikanums in Florenz ihm die Heiligthümer der goldenen Zeiten eröffnen. Einige Statuen und Büsten nach Canova und Thorwaldsen und die Originalwerke amerikanischer Künstler, darunter Hiram Powers' „Griechische Sklavin“ befinden sich im oberen Stockwerk. Ein Zimmer in den unteren Räumen enthält Kopien der Hildesheimer Schätze, Bronzen von

Barze, die Marmorbüste Humboldt's von Rauch, einige Waffen und Rüstungen, Majoliken u. s. w.

Die Bildergalerie, welche nach dem Katalog 112 Nummern enthält, seitdem aber manchen Zuwachs erhalten hat, giebt sich unverkennbar als das Fund, was sie ursprünglich war, nämlich die Sammlung eines Privatmannes, der zwar Urtheil genug besaß oder hinlänglich zuverlässige Rathgeber hatte, um nichts Schlechtes oder höchstens Mittelmäßiges anzuschaffen, aber denn doch nicht von solcher Kunstliebe durchglüht war, um sich in Besitz der bedeutendsten erreichbaren Werke zu setzen. Görôme — „Ein todter Cäsar“ — Cabanel, Ary Schaeffer und Schreyer sind die einzigen berühmten europäischen Maler, welche man repräsentirt findet, und diese nicht in ihren hervorragenden Leistungen und meistens in wenig ansprechenden Verwürfen. Einstweilen steht die Sammlung an Werth noch lang nicht den Privatgalerien so mancher New-Yorker Kunstfreunde gleich, und besonders fehlt es fast ganz an den herrlichen Cabinetstücken, welche den Hauptstolz vieler derselben bilden. Ein ausgezeichnetes Bild von Vouglon: „Tho heir presumptive“ eine Beethia von Peroux, schöne Landschaften von Emile Breton, Paul Weber und Thierstücke von Kobbe und von Thoren sind die hervorragendsten Werke europäischer Künstler. Die amerikanischen Maler sind größtentheils durch Landschaften vertreten, darunter manche gute, anziehende Sachen. Außerdem findet man zahlreiche Porträts amerikanischer Staatsmänner, Politiker und Generale aus älterer und neuerer Zeit, eine Art von Curiositätenammlung, die auf den Grundriss der eben gültigen Pacht wirkt. Es sind nämlich nur Südländer, mit Ausnahme Washington's alle mehr oder weniger die Stützen und Verfechter des Sklavereisystems, von Calhene bis auf den Oberkammerdiener Roger Taney, der sich durch seine Entscheidung: die Farbigen befreien keine Rechte, welche die Weißen anzuerkennen verpflichtet sein, verweigert hat. Die weit zahlreicheren großen Männer des Nordens sind gellentlich ignoriert worden, und erst in letzter Zeit, seitdem Corcoran, selber ein Südländer, nicht mehr an der Verwaltung theilgeiligt ist, scheint man diesen engherzigen, unbilligerischen Standpunkt aufzugeben zu haben, wie die Aufnahme von einigen im Katalog noch nicht verzeichneten Porträts würdigerer Repräsentanten der Nation andeutet. Auch nur gegen den ausdrücklichen Wunsch Corcoran's hat man bei Besuch des Museums den Farbigen gestattet, welche in Washington ungefähr den dritten Theil der Einwohner bilden. O. A.

Kunsthistorie.

Bericht von der Pariser Weltausstellung 1878 von Julius Lesing. Berlin, Verlag von Ernst Wasmuth. 1878. 8.

Nach Aufgabe seiner amtlichen Stellung und seiner Hauptthätigkeit hat Lesing in seinen Berichten über die Pariser Weltausstellung, welche aus vierundzwanzig zuerst in der „Nationalzeitung“ und in der „Illustrirten Frauenzeitung“ veröffentlichten Briefen zusammengestellt sind, ein vorzügliches Augenmerk auf das Kunstgewerbe gerichtet. Während er die bildenden Künste nur summarisch behandelt, hat er den Versuch gemacht, die Fortschritte der Kunstindustrie in den europäischen und außereuropäischen Ländern seit der Wiener Weltausstellung nachzuweisen. Wer sich in einer gleichen Lage befindet hat, wird die Schwierigkeiten zu würdigen wissen, welche einem solchen Versuch begegnen. Merkliehe Fortschritte über Wien hinaus wird der aufmerksame Beobachter wohl nur in der japanischen Industrie gefunden haben. Sonst hatte er höchstens eine Erweiterung und eine Vertiefung der kunstgewerblichen Bestrebungen, oft auch eine Verwilderung wie im Orient oder Ausbreitungen unverfichtlicher Art wie in England und Frankreich zu konstatieren. Sehr bunt, wechselvoll und unterhaltend war das Bild der Pariser Weltausstellung, aber wenig ernstlich und vollständig. Mit dankenswerther Sorgfalt hat Lesing aller Orten die Bemühungen in's Auge gefaßt, welche auf die systematische Pflege des Kunstunterrichts gerichtet sind, in der offenen angelegrochen Ansicht, aus solchen Beobachtungen nützliche Lehren für Deutschland zu ziehen. Sehr eingehend beschäftigt er sich mit den österreichischen Fachschulen und dem Museum. Wenn er die Ansicht ausdrückt, das in Oesterreich befolgte, sonst so vortreffliche System des Unterrichts leide an dem Mangel, daß neben dem Studium der musterzünftigen Renaissanceformen das direkte Naturstudium vernachlässigt werde, so scheint uns diese Bemerkung, falls sie auf richtigen Beobachtungen beruht, jedenfalls regster Beachtung werth. Auch das sonst in den Berichten über die Pariser Ausstellung ziemlich vernachlässigte Gebiet der Frauenarbeit und des weiblichen Pufes hat in Lesing's Buch eine eingehende und sachkundige Behandlung erfahren.

A. R.

Peter Vischer's Werke. Text von W. Lübke. Zweite Abtheilung. Nürnberg, E. Soltau. 1878. 8of.

Wir haben dieses verdienstliche Unternehmen bereits beim Erscheinen der ersten Abtheilung an dieser Stelle angezeigt. Die sechsen erschienene zweite Abtheilung bringt nun den Schluß desselben, und wir

besitzen damit das vollständige Werk des Meisters — so weit es bekannt ist — in getreuen Nachbildungen, an deren Hand sich der Forscher ein zutreffendes Urtheil über Peter Vischer bilden kann. Sollten sich später noch beglaubigte Arbeiten des berühmten Nürnberger Rothgießers finden, so wird ein Nachtrag das Werk vervollständigen. In den hier vorliegenden 24 Blättern erhalten wir, neben mehreren Details des Jünger'schen Gitter's und des Sebaldusgrabes, eine Totalansicht des Lepteren, des Epitaphiums mit der Grablegung in der Regidienkirche zu Nürnberg, zwei Ansichten des Grabmals in Magdeburg, eine Wiederholung des Tintensasses, die zwei Grabmäler in Hechingen und Wörsfeld, die beide auf derselben Komposition beruhen, und die Bildsäule des h. Mauritius in Nürnberg.

Der Text geht kritisch in chronologischer Folge die Thätigkeit des Meisters durch. Daß bei allem Bestreben, den Stoff zu erschöpfen, doch noch nicht alle Lücken unserer Kenntniß gedeckt sind, liegt im Wesen der Sache. Aber durch die Vereinigung so vieler in der Welt zerstreuter Werke ist hier ein großer Schritt zur genaueren Würdigung des Meisters geschehen. Bekanntlich hat sich seit vielen Jahren ein Streit darüber entsponnen, ob Vischer als ein selbständig thätiger Künstler anzufassen ist, oder nur als ein Handwerkermeister, der von anderen Künstlern erfundene und im Nothfall hergestellte Gedanken durch geübten Guß wiederzugeben verstand. Besonders hat Bergan neuerdings den zweiten Standpunkt eingenommen. Aus der Prämisse, daß für zwei Grabmäler eine Zeichnung von Dürr als Vorlage sich gefunden, wird von ihm geschlossen, daß es bei allen anderen Werken eben so gewesen sei. Wenn da gesagt wird, die Statue des Grafen Otto von Henneberg dürfe nach einer Zeichnung von A. Krafft sein, oder die Ornamente und Wappen am Grabmal des Erzbischof Ernst in Magdeburg erinneren an A. Krafft, so ist das eine subjektive Ansicht, da nicht erwiesen werden kann, daß A. Krafft wirklich die Zeichnung geliefert hat. Technisch heißt es: Man beauftragte wahrscheinlich A. Krafft, einen Entwurf (zum Sebaldusgrab) zu fertigen. Heidecloff hat die Zeichnung dem H. Stofz zugeschrieben, weil er ganz willkürlich ein ganz fremdes Monogramm dem Zeichen dieses Künstlers ähnlich fand. (Widerlegt von Döbner im Kunstblatt 1852). Wir wollen hier nicht in die Streitpunkte tiefer eintreten und erlauben uns nur die kurzen Bemerkungen: Von seinen Zeitgenossen ist Vischer für einen Künstler gehalten worden; Reudörffer sagt von seinem Sohne Hermann, er sei mit Gießen, Meßsen, Maßwerthen und Conterseren wie der Vater sah künstlich gewesen; das Gitter für Jünger ist sicher nach Vischer's Erfindung ausgeführt worden; auf mehrere seiner Werke bezeugt er selbst seine

Künstlerschaft, da er sagt: „Gemeint zu Nürnberg von mir Peter Fischer“, oder: „Opus M. Petri Fischer“, und wo ihm eine fremde Zeichnung vorliegt, wie die von Dürrer, da weiß er sie so zu benutzen und dem intendirten Werke anzupassen, wie nur ein denkender und produktiver Künstler es versteht. Wer sich über die ganze Angelegenheit näher unterrichten will, wird mit Besriedigung Text und Bild des vorliegenden Wertes zu Rathe ziehen. Nach meiner Ansicht fehlt und zum vollkommenen Schlichten des Streites eine letzte, beglaubigte Handzeichnung des Meisters. Er zeichnete Viel, und alle diese Zeichnungen können unmöglich verloren gegangen sein. Hoffen wir, daß sich eine solche finden werde, um dem Meister zu seiner Ehre zu verhelfen! Vor der Hand nehmen wir freudig an, was uns Lüste und der unermüdete C. Soldau in dem schön ausgestatteten Werke geboten haben.

J. G. Weiseth.

* Ein neues Werk über Velasquez und Murillo. Herr Charles B. Curtis in New-York (Nr. 9 East-Fifty-Parceh Street) wird demnach einen räsonnirten Katalog der Werke des Velasquez und Murillo veröffentlicht und versucht in einem gedruckten Circular alle Vorhande öffentlicher Sammlungen und Besitzer von Bildern der beiden Meister, ihn mit Notizen über dieselben zu unterhalten. Es handelt sich dabei namentlich um solche Werke, welche bisher nicht bekannt und speziell in den Verzeichnissen von Einwohnern und Bürger nicht erwähnt sind. Bemüht werden: Beschreibung des Künstlers und des Gegenstandes, Namen des gegenwärtigen oder des letzten bekannten Eigenthümers, Größe des Bildes; Angabe, ob die Figuren in Lebensgröße sind oder nicht; genaue Beschreibung des Bildes, seines Wohlgeruchs, seines Zustandes; endlich Notizen über seine Herkunft, und über die vorhandenen Reproduktionen. Die gefr. Beiträge sind an die oben bezeichnete Adresse zu richten.

Hefolog.

Johann Martin Bernas, Landschaftsmaler, der am 19. December 1878 nach längerem schweren Leiden in München starb, war am 22. März 1802 in Speyer geboren und der Sohn eines Maurermeisters und Kammerherren dafelbst, der außer ihm noch ein Söhne hatte. Nachdem er zunächst das Landrecht seines Vaters erlernt, ging er 1821 nach Wien und trat dort in die Akademie ein, um sich im Zeichnen zu üben. Nach Speyer zurückgekehrt, ward Bernas Schüler des am vorigen Gymnasium als Zeichenlehrer angestellten Kellerschen, der ihn auch mit der Technik der Oelmalerei vertraut machte. Während eines zweiten Aufenthalts in Wien (1827—1829) bildete er sich mit Vorliebe der Architekturmalerei und besaß sich im letzten Jahre nach München, von wo aus er fortgesetzt Studienreisen in's bayerische Oberrhein, nach Niederbayern, Württemberg und die Rheinpfalz machte. Ein glücklicher Zufall machte ihn 1836 mit dem Hofrath Gottlieb Heinrich v. Schulerbeck bekannt, der ihn als Zeichner nach dem Orient mitnahm. Die Reise führte ihn vom September 1836 bis zum October 1837 über Konstantinopel nach Kleinasien und in das oblige Arabien. Die Frucht dieser interessantesten Reise, von der Bernas mit reichgefüllten Kofferwerken zurückkehrte, war das betannte Gemälde: „Wälder aus dem heiligen Lande“ (Stuttgart bei Steinkopf). Dadurch lenkte er auch die Aufmerksamkeit Englands auf sich, von wo aus er den Auftrag erhielt, eine größere Forschungsreise in Sindhien mitzunehmen. Nach einer fast ein halbes Jahr dauernden Entscheldung trafen die Reisenden, darunter auch Johannes v. Roth, Ende December 1840 in Kollatta ein. Da sich aber

der beabsichtigten Reise unüberwindliche Schwierigkeiten in den Weg stellten, nahm Bernas im Auftrage der englisch-indischen Regierung an einer wissenschaftlichen Expedition nach Abyssinien Theil und kehrte sie erst nach mehr als dreijähriger Abwesenheit nach München zurück. Leider hatte er einen großen Theil seiner Studien in den Krämpfen am Bombay hinterlegen müssen, doch war er immer noch in der Lage, 1852 unter dem Titel: „Scenes in Aethiopia“ seine Ergebnisse mit zahlreichen Kunst-Belegungen herauszugeben, welche sich das Lob der ersten Autoritäten, wie R. v. Humboldt, G. Ritter, Roberte Muchsin, Sir Wilson Beede, Dr. Heine, Berth, August Petermann, Schlieffen & erworben. Sie erschienen später in deutscher Bearbeitung bei Rud. Besser in Stuttgart. — Seit 1846 lebte Bernas in München und hier zeichnete er die künstlerischen Belegungen zu Bernas's „Reisen und Entdeckungen in Central-Afrika (Guths bei Jul. Perthes) und zu Wäh. v. Hornier's „Reise am oberen Nil“.

C. A. R.

Bruckfeld †. In München starb am 7. December 1878 Nachts nach kurzem Leiden der Historienmaler Theodor Petros Bruckfeld. Am 31. (10. October 1814 in Tübingen geboren, kam er schon im Jahre 1832 nach München, dem Rufe des für Griechenland begeisterten Königs Ludwig I. folgend, und bildete sich daselbst zum geübtesten historischen und Genremaler aus, wobei ihm Peter v. Hess, a. Heideb (genannt Heidegger) Jos. Petzl, G. v. Donner u. A. freundlich zur Seite standen. Die Stoffe zu seinen Bildern entnahm Bruckfeld seinem Vaterlande und verließ diesen durch die gewissenhafte Darstellung des Besonderen in Land und Leuten, Sitten und Gebräuchen einen kulturhistorischen Werth. Manche seiner jährlichen Werke waren einzelstückig.

C. A. R.

K. Anton Theodor Häntler, Bildhauer in Chemnitz, starb am 21. November 1878, 45 Jahre alt. Als der Sohn eines Freiberger Handwerker's war er zu dem gleichen Gewerbe bestimmt, und von ihm gefertigte größere Holzfiguren waren die Veranlassung, daß er 1847 in die Kunstakademie zu Dresden eintrat. Danach in das Atelier Nitzsch's aufgenommen, zeigte er sich bald so tüchtig, daß er von dem Meister bei dessen Arbeiten am Dresdener Bauwerk u. mit verwendet wurde. Auf dessen Empfehlung ging er 1859 nach Berlin, um sich die Marmorarbeit anzueignen, kehrte 1863 nach seiner Vaterstadt Freiberg zurück und führte sein erstes selbstständiges Werk, einen monumentalen Brunnen, aus. Im Jahre 1858 siedelte er nach Chemnitz über, woselbst er, nach Erwerbung eines eigenen Bauhandels, bis zu seinem Tode verblieb. Hier entfaltete er eine rege Thätigkeit nach den verschiedensten Richtungen hin. Arbeiten rein ornamentaler wie kunstgewerblicher Art mit größter Sorgfalt und Fleiß ausführend, suchte und fand er seine Lebensaufgabe doch in der rein künstlerischen Plastik. Ausgerüthet mit regem Geiste und feiner Empfindung für Formengebung, in Ausübung seiner Kunst an sich selbst die höchsten Ansprüche stellend und unermüdet bestrebt, und höherer zu erreichen suchend, wählte er manchmal einen Erfolg zu erringen und hat zur Förderung der Plastik in dem ihm zur zweiten Heimath gewordenen Chemnitz sehr viel beigetragen. Von seinen, während dieser zwanzig Jahre geschaffenen, zahlreichen Werken: Standbildern, Reliefs und Wandreliefs in Bronze, Marmor und Sandstein, sind die meisten in Chemnitz verblieben und schmücken die öffentlichen Plätze und Gebäude, so das Bronzerelief des „Heders“ zur der Hofe, die Bronzefigur der „Victoria“ und die „Reichthum“ des Kriegerdenkmals, die Sandsteinfiguren des „Joquero“ an der Hübischen Hofe, des „Schmiedes“ und „Miebers“ an der Zimmermann'schen Bierbrauereischänke, die Plastik: „Johannes, Petrus, Petrus“ an der Jakobskirche, ferner die Relief- und Wandreliefs des Heiligheroden an der Hofe, der Schule zu Schloßchemnitz, dem Gebäude der technischen Staatschule anstalten u. a. m.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

R. B. Historische Kommission für die Provinz Sachsen. Der Antrag der Provinz Sachsen hat durch Reichthum vom 18. November 1876 eine besondere historische Kommission

in's Leben gerufen, welche, mit einer Datation von vorläufig 5000 Rl. jährlich ausgerollt, die Aufgabe hat, alle auf die Erforschung der Geschichte der Provinz errichteten Untersuchungen planmäßig zu leiten und nachdrücklich zu unterstützen, sowie die aus der Vergangenheit gewonnenen wissenschaftlichen Ergebnisse für Gegenwart und Zukunft nutzbar zu machen. Diese Kommission hat sich zunächst als Aufgabe gestellt:

1) Sicherung der handschriftlichen Uebersieferungen zur Geschichte der Provinz.

2) Erhaltung und Beschreibung der Kultur- und Kunst-Denkmal.

3) Errichtung eines Provinzial-Museums in Halle. Das Museum soll zunächst durch den aus dem Ankauf und aus Ausgrabungen gewonnenen schon vorhandenen Grundstock gebildet werden, woran dann die bedeutende Sammlung des Thurnauisch-Sächsischen Alterthums-Vereins sich anschließen wird. Für die Beschreibung der in der Provinz vorhandenen Kunstdenkmäler wurde der Bau-Inspector G. Sammer in Zeit beauftragt.

Vermischte Nachrichten.

* Die Entdeckung der *Jaspens* Henri-Deuz. Gustav Dr. Bucher beschäftigte sich in einer kürzlich im Oesterreichischen Museum gehaltenen Vorlesung mit der Geschichte und der Technik der sogenannten Jaspens von Citon (Henri-Deuz) und stellte in Beziehung auf die letztere eine neue, sehr plausible Hypothese auf. Während er sich nämlich in dem ersten Theile des Vortrags darauf beschränkte, eine Uebersicht dessen zu geben, was über die Herkunft der Henri-Deuz-Gefäße bisher zu Tage gefördert worden ist (wobei er die Fabrication derselben auf dem Schloße Citon als durch Benjamin Wilson's Forschungen wohl wahrscheinlich gemacht, nicht aber als bewiesen bezeichnet) trat er mit Berufung auf eine von Herrn Hans Wacht, Dozenten an der Wiener Kunstgewerbeschule, gemachte Entdeckung den bisherigen Ansichten über die Art der Fabrication theils direct entgegen, theils zog er aus denselben neue Konsequenzen. In der That stand bisher über das bei Herstellung jener Gefäße benutzte Verfahren gar nichts fest. Der Verfasser des neuesten Vortrags aber äussert, J. Jaspens, bemerkt sich zu behaupten, „die Imitation dieser Gefäße sei nicht weniger als schmierig“, ohne anzudeuten, wie er sich dieses denke. Wahrscheinlich folgt er hierin Aug. Tenison, welcher die bestimmte Meinung ausspricht, daß die Technik der Henri-Deuz-Jaspens übereinkomme mit der bei gewissen incrustirten Stiefeln aus Neuschell in der Normandie angewandten. Weniger einfach und leicht findet ein Praktiker, welcher sich selbst in Imitationen versucht hat, Koiffen in Tours, die Sache. Nachdem er, gleich Anderen, die Vermuthung geäußert hat, der Verfertiger möge sich der Buchbinder-Rangen, ja sogar kleiner Holzschmitze bei der Herstellung des Jaspens-ornaments bedient haben, fährt er (Schreiben vom 12. Dec. 1862 an Willam) fort: „Jeder Stempel brachte Vertiefungen

hervor, welche mit farbiger Masse ausgefüllt werden mußten. Hieraus entfernte man die Grate mit einem Schabsteln ober auf eine andere Manier, die uns unbekannt ist und deren Entfaltung vielleicht diesen feinen Meisterwerken einen großen Theil des Reizendes im Ueberwunden des Schwierigkeiten nehmen würde“. Wacht glaubt nun diese, allerdings ganz andere, Manier gefunden zu haben, und Versuche bestätigen seine Ansicht. Demnach ist keine Masse in die vorher eingepreßten Vertiefungen gestrichen, sondern die Buchbinder-Ränge selbst ist mit Farbe bestrichen worden, so daß Vertiefung und Färbung gleichzeitig entstanden. Dieser Proceß des Bedruckens des Thons ist vor sich gegangen, ehe die Gefäße gefeuert waren, und zu diesem Formen selbst bediente man sich keiner Stempel, sondern beliebiger Röhrengestirbe, in welche die anementirte und in passende Stücke zugeschnittene Thonmasse hineingedrückt wurde. Diese Manipulation wird vertragen durch die häufigen Fugen, welche früher für Formmäße angesehen werden sind; Formmäße aber müßten sich als Erhöhungen darstellen, während jene Fugen vertiefte sind, überdes hier und da Theile des Jaspens-ornaments wegschneiden. — Dies die wichtigsten Punkte der Wacht'schen Entdeckung, welche in dem geobachten Vortrage ausführlicher erörtert wurde, und die nicht verfehlen wird, namentlich in Frankreich und England, wo man einen förmlichen Cultus mit den Henri-Deuz-Gefäßen treibt, — wurde hoch auf der Kunstion Bourlaids ein Gefäß Henri-Deuz mit 27,000 Frs. bezahlt! — Russen zu errögen.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. No. 12.

Les portraits historiques en Troadéens, von Paul Marie. (Mit Abbild.) — L'ancien art médical en Troadéens, von Germain de Poligny. (Mit Abbild.) — La céramique de Pasteurisme orient à l'époque ultérieure, von F. Gaussen. (Mit Abbild.) — L'architecture en Troadéens, von Paul Marie. (Mit Abbild.) — Les tissus et les broderies en Champagne de Mars, von Th. Biels. (Mit Abbild.) — Les lapins japonais au Transjordan, von Ch. Ebrard. (Mit Abbild.) — Le moyen âge et la renaissance en Troadéens: les sciences, les lettres, les manufactures, la tapisserie, von Alfred Darcel. (Mit Abbild.) — Les médailles: les médailles et les plaquettes de la renaissance, von Eugène Piot. (Mit Abbild.) — Les livres d'art au Champ de Mars, von Henry Havard. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 23.

Genres extraordinaires. — Peinture anglaise: Servais de Coole, von M. Dovald. — Le peintre van Halstach. — Un chef-d'œuvre de Lancret renoué. — Deux lettres curieuses.

L'Art. No. 210.

La peinture à l'exposition universelle de 1878: l'école anglaise, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Le Musée National Bavarois à Munich, von Chr. v. Weber. (Mit Abbild.) — Les nouvelles manières de Dées de Steine, von F. Lavel. (Mit Abbild.) — Les érudits de 1879 (Publication de G. Charpentier; E. Plou et Ch.; Quette; Pirula-Doloi; Hachette et Cie.; Garnier frères et Maurice Dreyfous), von E. Véro und T. Gbassel. (Mit Abbild.)

Inserate.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Muggburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Jülich, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth und Regensburg** veranstalten, wie bisher, in den Monaten Januar bis December 1879 gemeinschaftliche, **permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einblendungen, an welchen hier nur diejenige hervorzuheben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden**, von Oesterreich nach **Regensburg**, von Süden und aus Ländern nach **Muggburg** einzuenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die vereinigten Herren Künstler werden daher zu zahlreicher Einblendung ihrer Kunstwerke mit dem Entzügen eingeladen, vor Einblendung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfangs und Gewichtes, gefällige Anträge stellen zu wollen.

Regensburg im December 1878.

In Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

Eine große Sammlung von Delgemälden und Kupferstichen

in welche bedeutende Meister aller Schulen vertreten sind wünscht man ein bloz zu verkaufen. Offerten an J. H. 9946 befördert Rudolf Wasse, Berlin SW.

Vorlag von E. A. Soemann in Leipzig.

Die Galerie zu Kassel

In ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. W. Unger. Mit illustrirtem Text. Ausgabe auf weißem Papier eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chin. Papier in Mappe 40 Mark; desgl. mit Goldschmalt gebunden 45 Mark.

EINLADUNG

KUR

Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen Kunstausstellung

im Jahre 1879.

Dieselbe wird unter den zum Turnus gehörenden Städten abgehalten wie folgt:

Constanz	vom 20. April	bis 4. Mai;
Zürich	" 11. Mai	" 8. Juni;
Winterthur	" 15. Juni	" 30. Juni;
Glarus	" 6. Juli	" 29. Juli;
St. Gallen	" 27. Juli	" 17. August;
Schaffhausen	" 24. August	" 7. September;
Basel	" 14. September	" 6. October.

Die Einsendungen sind bis spätestens am 15. April

an das Comité der schweizerischen Kunstausstellung in Constanz

zu machen.

Für Sendungen vom Auslande her muss im Frachthrief, sowie in den Zolldeclarationen, das Verlangen eines Freipasses für zollfreien Eintritt in die Schweiz deutlich angegeben sein. Bei Nichterfüllung dieser Formalität hat der Versender den Ein- und den Ausfahrzoll zu bezahlen.

Alle Künstler des In- und Auslandes sind eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden und es werden dieselben noch besonders darauf aufmerksam gemacht, dass neben den gewöhnlich nicht unbedeutenden Anküpfen von Gemälden durch Private und Vereine, alljährlich noch ein Beitrag des Bundes zum Ankauf bedeutenderer Kunstwerke verwendet wird. Die Verfügung darüber steht für das Jahr 1879 dem Kunstverein St. Gallen zu.

Bedingungen.

A. Es werden nur Originalarbeiten von lebenden Künstlern aufgenommen, blasse Copien, anstössige oder unbedeutende Gegenstände werden abgewiesen. Die Sektionen sollen überhaupt mit der Aufnahme der Bilder streng verfahren, und jeder Ausstellungsort hat das Recht, Gegenstände, die ihm des künstlerischen Wertes zu ermangeln scheinen, abzuweisen.

Kunstwerke, welche vor Beendigung eines Turnus zurückgezogen werden, dürfen im weitem Verlaufe desselben nicht wieder Aufnahme finden.

B. In Betreff der Verpackung ist Folgendes zu beobachten:

- a) Es soll jedes Gemälde mit dem Rahmen in der Kiste festgeschraubt werden und es soll die Kiste den Rahmen genau umfassen. Allen Schaden, welcher aus mangelhafter Verpackung entsteht, wie z. B. Zerbrechen von Gläsern etc., trägt der Versender. Ganz defecte Kisten können auf seine Kosten durch neue ersetzt werden.
- b) Der vordere Rand der Kiste soll schwarz angestrichen oder mit dunklem Papier überzogen sein.
- c) Der Deckel soll mit Kopfschrauben und nicht mit Nägeln befestigt sein.
- d) Es dürfen in einer Kiste nicht mehrere Bilder verpackt sein.
- e) Bei der Zusendung ist inwendig am Deckel die genaue Beschriftung des Gegenstandes und des Preises in Franken, der Name des Künstlers und dessen vollständige Adresse, eventuell der Ort der Zurücksendung anzuhängen. Dagegen sollen weder auf dem Bild noch auf dem Rahmen Aufschriften oder Preiszetteln angebracht werden. Sendungen ohne Werthangabe bleiben in der Assekuranz unberücksichtigt.
- f) Im Anlande sich aufhaltende Künstler haben für gehörige Zolldeklaration zu sorgen, wie oben angedeutet. Im Frachthrief ist der Inhalt der Kiste genau anzugeben und die Sendung zu adressiren:

An das Comité der Schweizerischen Kunstausstellung in ' ' .

Zur Freipassabfertigung an der Grenze.

- g) Kunstgegenstände, welche der Ausstellung von anderen Personen als den Künstlern selbst zugesandt werden, sollen mit einer von diesen letzteren unterzeichneten Erklärung, dass sie das Anstellen ihrer Werke genehmigen, versehen sein.

C. Die Künstler genießen Portofreiheit für Hin- und Rückfahrt in einem Bayon von 500 Kilometern für ein Gewichtsmaximum von 100 Kilogrammen bei Versendung der Gegenstände in ordinärer Fracht. Bei Versendung in Billfracht trägt der Versender die Hälfte der Kosten. Die Rücksendung vor beendigtem Turnus, auf Verlangen des Künstlers, geschieht auf dessen Kosten, ebenso auch die Rücksendung zurückgewiesener Bilder.

Die Aufnahme von Bildern nach Eröffnung der Ausstellung kann von der betreffenden Section verweigert werden.

Die Kosten für Kunstgegenstände, welche vom Anlande her nach dem bestimmten Termin zur Ausstellung eintreffen, soll der Künstler tragen.

D. Für die verkauften Kunstgegenstände wird eine Provision von 5% vom Verkaufspreis abgezogen.

E. Die Kunstgegenstände werden für die Zeit ihrer Ausstellung in den Ausstellungslokalen und für den Transport von einem Ausstellungsorte zum andern gegen Feuer- und Transportschaden versichert; die von auswärtigen kommenden von Momenten an, wo sie auf Schweizerboden, respective zur Ausstellung nach Constanz kommen. Für Abschluss der bezüglichen Versicherungverträge sorgt das Geschäftscomité. Dagegen übernimmt der schweizerische Kunstverein keine bestimmte Garantie für den Fall anderweitiger Beschädigungen in den Ausstellungslokalen. Immerhin gilt als selbstverständlich, dass während der Ausstellung, sowie bei der Placirung und Verpackung der Sendungen von den Vereinen die grösste Sorgfalt beobachtet werde.

F. Alle auf die Ausstellung bezüglichen Reklamationen sollen vor Ende des Jahres der Section Basel angestellt werden, welche die Ausstellung beschliesst. Zwei Monate nach erfolgter Rücksendung eingehende Ansprüche brauchen nicht mehr berücksichtigt zu werden.

In Erwartung zahlreicher, gütiger Zusendungen von Seite der Künstler erlisst gegenwärtige Einladung

Namens des allgemeinen schweizerischen Kunstvereins:

Das Geschäfts-Comité.

Zürich, im Januar 1879.

Verlegt unter Verantwortlichkeit des Verlegers C. A. Hermann. — Druck von Gubertshank & Frieß in Leipzig

des Erechtheions nachgebildet sind. Zehn Rischen aus gelblich weißem Marmor belegen die mit Pavonazzo zu verkleidenden Wände, und der Fußboden ist aus mächtigen Steinplatten zusammengefügt. Den hinteren Abschluß gegen die Mittelhalle macht eine prächtige Thüreinfassung, deren Gebälk und Dreiviertel-Säulen aus Salzburger Marmor einst eine reich geschnitzte Thür aufzunehmen bestimmt sind.

In der Mittelhalle selbst sieht es noch öde aus. Zwar ist bereits einer der vierundzwanzig kolossalen, 8 Meter langen kanellirten Säulenschäfte aus rothem Salzburger Marmor auf den Platz gekommen, und die Hälfte der übrigen soll eben fertig sein, aber die Aufstellung derselben auf den feineren Fußbodenplatten wird erst im laufenden Jahre begonnen werden können. Die hierfür bestimmten vierundzwanzig Stuckkorinthischen Kapitäle dagegen, aus Mediolanesein, stehen vollendet in der nahen Werkstätte der Steinmeyer. In den zwei hinter der Mittelhalle gelegenen Sälen lenken einige prachtvolle Säulenschäfte aus rothem und weißem Marmor mit einschätern ionischen Kapitälern die Aufmerksamkeit auf sich.

Treten wir nun, zum Vestibül zurückkehrend, hinaus vor den Haupteingang aus den Stereobat, dessen mächtige Quadern die Säulen des Portikus tragen, so bewundern wir zunächst die kolossalen Gewände der 3 Meter breiten und entsprechend hohen Hauptthür. Ringsherum mit einer doppelten Reihe von Blattwerk und Kofetten plastisch im Marmor verziert, erinnern sie mit ihren Kannelen und der ebenfalls reich verzierten Sima lebhaft an die berühmte Seitenthür des Erechtheions, der diese Thür auch durch ihre tief zurücktretende kräftige Profilierung gleicht. Unsere und jedes Fachmannes vollste Bewunderung muß aber den 1,25 Meter starken Säulenschäften des großen Portikus selbst gezollt werden, welche aus zehn Trommeln von je 1 Meter Höhe zusammengefügt sind, die nach antiker Weise an den Rändern vollkommen aufeinandergeschliffen, trocken aufeinandergelegt, bloß durch den Steinbüßel festgehalten, nur einem sehr aufmerksam suchenden Auge die Fuge verrathen; es geschah zum ersten Male bei uns, daß in solcher Weise an einem antikeisirenden Bau auch die antike Technik wieder geübt wurde. Die Trommeln sollen im Steinbruch des Karß selbst aufeinandergeschliffen worden sein und erst nachdem eine Säule in solcher Weise zusammengelegt war, die Kanneluren erhalten haben. Auch sämtliche Kapitäle, 1,50 Meter hoch, welche die Schäfte nach oben abschließen, nebst den Architraven, welche sie überspannen, sind bereits vollendet und geben bis zum Beginn der nächsten Paulkampagne eine vorläufige Ahnung von der großartigen Wirkung dieses Portikus. Wie erwähnt, sind vier Jahre seit dem Beginn des Baues

verstrichen, und wohl dieselbe Zeit wird noch notwendig sein zu seiner gänzlichen Vollendung.

Um schließlich auch von den materiellen Mitteln, über welche der Bau verfügt, einen Begriff zu geben, sei erwähnt, daß von den auf 7 Millionen Gulden veranschlagten Gesamtkosten die Baumeisterarbeiten etwa $1\frac{1}{4}$ Millionen und die Steinmearbeiten ca. $2\frac{1}{2}$ Millionen Gulden für sich allein beanspruchen, sowie daß bis jetzt etwa 3 Millionen für den Bau ausgegeben worden sind.

Leider wurden bei der Genehmigung des Kostenanschlages durch den Reichsrath die für die plastische Ausführung angelegten Summen gestrichen und deren Genehmigung überhaupt einer späteren Zeit vorbehalten. Wir müssen dies in Interesse des Baues sowohl als auch der Plastik, welche hier ein so ansehnliches Gebiet zu beherrschen hatte, auf das lebhafteste bedauern; denn so schön der Bau auch in seiner Einfachheit, in seinen edeln Proportionen und den kräftigen Details wirkt, so würde er ohne das belebende Element der plastischen Ausstattung in und auf den Giebeln und an den Friesen u. s. f. besonders auch auf und vor der Kante leicht eine etwas trockene und nüchterne Physiognomie bekommen: eine Gefahr, welche der Anwendung des griechischen Stils immer nahe liegt und die glücklichs zu vermeiden, der Meister des Baues bisher immer verstanden hat. Möge es ihm auch hier gelingen, mit feinen Intentionen noch rechtzeitig durchzubringen, damit die österreichischen Parlamentsmitglieder bei ihrem Einzug in den neuen Palast denselben harmonisch abgeschlossen und nicht als einen Torso vorfinden!

Korrespondenz.

Venedig, im December 1878.

Das wegen künstlerischer Unthätigkeit arg verachtete Venedig, welches in der That mit seinen 132,000 Einwohnern fast nichts producirt, was in den Bereich der bildenden Kunst fielen, dessen Akademie in letzter Zeit sogar zu einer Kunstschule degradirt worden ist, die jetzt nicht weiß, ob leben oder sterben aus Mangel an entscheidender ministerieller Verfügung, — dieses arme Venedig hat es doch in letzter Zeit wenigstens zu ganz ehrenwerthen Restaurationen verschiedener Bauwerke gebracht.

Um zuerst ein wenig in die Augen springendes, aber desto verdienstvolleres Werk zu nennen, sei vor Allen der völligen Neulegung des Marmorfußbodens unter den alten Procuratien gedacht, wodurch der unvergleichliche Marcussplatz um eine Bequemlichkeit reicher wurde. Die alte Zeichnung der weißen Marmorfliesen ist genau beibehalten. Eine schöne Inschrift sagt uns,

daß dieses große, kostspielige Werk auf Kosten eines Privatmannes ausgeführt werden. Zu loben ist die unglaublich kurze Zeit, während welcher dies geschehen. Der edle Spender, Cav. Biffola, gab allen bei der Arbeit Beschäftigten schließlich ein Beschein. So oft der Blick des jetzt so leicht und bequem Dahinschreitenden auf den schönen Fußboden und dessen gefällige Zeichnung hinabgeleitet, ist er genötigt, das anspruchsvollen Mannes, der so Nützliches geschaffen, in Dankbarkeit zu gedenken.

Die Unangriffnahme einer totalen Rekonstruktion der Fassade der Marcuskirche scheint, Dank der dagegen ankämpfenden Stimmen, einstweilen hinausgehoben zu sein. Man hat mit Weißlaunern alle Augen gesichert, somit auf längere Zeit einem Herabfallen der Ineruation vorgebeugt.

Endlich ist auch die Loggia des Marcusturmes, welche durch Entfernung der hölzernen Boden nach beiden Seiten nach und nach abgeleitet, einer Restauration unterworfen. Man begann in den letzten Wochen mit derselben.

Der Kirche S. Moisè drohte die gänzliche Abtragung. Die Fassade (1668) kostete der Familie Fini 30,000 Dukaten. Vor längerer Zeit schon entfernte man, weil ihr der Einsturz drohte, alle sie belastenden größeren Statuen, sowie den Sarkophag mit darüber gestellter Pyramide und Büste des Stifter. Es schien das nur eine Vorarbeit für die gänzliche Abtragung der baren Fassade und Kirche zu sein. Zur Freude aller Teter, denen Venedig's Kunstdenkmale, auch jene der Verschleißzeit nicht ausgenommen, am Herzen liegen, sah man jedoch diesen Sommer von Neuem Gerüste aufsteigen, und jetzt nach beendeter Arbeit zeigt die Fassade wieder ihren früheren überreichen plastischen Schmuck. Auch die genannte Pyramide über dem Hauptportal ist zurückgeführt, sowie hochoben der posaunenbläsende Engel. — Jedenfalls verweilt unser Auge lieber auf dem malerisch tiefen Steinente als auf der Lünche eines modernen Zinshauses so jammervoller Art, wie sie die „Via Vittoria Emanuele,“ der Stolz des modernen Venezianers, zum abschreckenden Beispiele darbietet. Solchen Hintergrund würde der Campo S. Moisè erhalten haben!

Ta von den Kirchen die Rede ist, so bleibt nur zu bedauern, daß die Restauration von Sta. Maria dei Miracoli, diesem Schatzkammer der herrlichsten Ornamentik, in Stocken geraten ist. Die Arbeit wurde auf unbestimmte Zeit eingestellt. — Ebenso beklagenswerth ist, daß S. Salvatore, eine der Hauptkirchen der Stadt, von Tullio Lombardo begonnen, von Sansovino beendet, jetzt seit Jahr und Tag geschlossen ist, der Restauration halber. Im Laufe der letzten acht Jahre wurden die sämtlichen Kapellen neu gebaut

und die bedeutende Restauration zu Ende geführt. Schon seit mehr als einem Jahre verließen alle Handwerker die Kirche; es schien Alles beendet. Da zeigte sich, daß der Fußboden durch die Schwere der lastenden massenhaften Gerüste gelitten und alle Kirchengewölbschäften, als Bänke, Beichtstühle u. s. w. im Laufe der Restauration unbrauchbar geworden waren. Um alle Schäden zu repariren, besonders die Marmorplatten des Fußbodens, sind 30,000 Scudi nötig, welche bisher nicht aufzubringen waren. So ist denn dieses schöne Gotteshaus mit den schönsten Grabmonumenten, darunter Sansovino's bester Arbeit, auf wer weiß wie lange noch unzugänglich und somit eine der bedeutendsten Lebenswürdigkeiten Venedig's dem Studium entzogen.

Auch die sich neigende Säule in S. Giovanni e Paolo steht noch immer, wie vor vielen Jahren, von einem Wald von Balken umgirtet, während endlich nach Vollenbung der sechs Kapellen zu beiden Seiten des Chores auch dieser sein ersehntes Licht erhält. Vor Kurzem kamen die farbigen Glascheiben von Mailand an, und man begann dieselben einzusetzen. So wird denn, so Gott will, das schönste Monument Venedig's, das Grabmal Vendramin Calergi, nicht mehr in traurig düsterem Hellschmelz, sondern im Tageslicht zu sehen sein. Bisher war seine Schönheit mehr zu errathen, als zu sehen. Der Verlust der dasselbe flankirenden Statuen, Adam und Eva, wird um so mehr zu beklagen sein. Fastes Schamgefühl der Erben des Grabmals, der Familie Orleans (Herzogin von Berry), hat die beiden Statuen aus der Kirche entfernen lassen. Die Eva ist im Palaste Vendramin zu sehen, der Adam dagegen, werthvoller als jene Statue, versteckt sich in einem der Schlösser Frankreichs. Ungemein auffallend ist, daß man, die Gefahr nicht achtend, welcher jene sich neigende Säule das ganze Gebäude aussetzt, diese wichtige Restauration nicht in Angriff nimmt, sondern zuerst den Chor fertig macht; oder denkt man, daß, wenn auch Alles zusammenstürzt, der Chor wohl nicht mitgerissen werde. Man ist hier allgemein der Ansicht, daß ein Unglücksfall nicht außer dem Bereiche der Möglichkeit liege. Hoffen wir, daß die hölzernen Gerüste endlich einmal aus der so schönen Kirche verschwinden werden!

An zwei Punkten des Canal grande, wo zwei Weltberühmten sich prächtige Wohnsitze herrichten, wird rüthig darauf losgearbeitet. Die Conti Papadopoli haben den Palast Tiepolo gekauft und prächtig restauriren lassen, ja sich sogar Platz für einen kleinen Garten, am Canal grande selbst, geschaffen. Maler und Bildhauer sind vollauf beschäftigt, die innere Einrichtung des dem Rialto nahe gelegenen Palastes zu Ende zu führen.

Noch bedeutendere Gestalt nimmt die Aufführung einer Seitenfagade des Palazzo Cavalli gegenüber der Akademie an, welchen der Baron Franketti gekauft hat, um fernershin seinen bleibenden Wohnsitz in Venedig zu nehmen. Die Stadt kann sich gratulieren, diesen Thurn und Taxis Italiens angezogen zu haben, der bereits die schönsten Proben seiner edlen, der Stadt nützlichen Denkmalsart abgelegt hat. Ob das reizende Gärtchen beim Palaste erhalten bleiben kann, wird sich zeigen. Auf dem Areat desselben war einst eine Gondelwerfte mit ihren dazu gehörigen Paraden. Graf Chambord kaufte Alles und ließ die Häuser niederreißen. Es entstand so jene materische Ecke, hinter deren Cupressen der glührothe Thurn von S. Vitale so wirkungsvoll hervorwacht. Tagelang war jene Seite des Palastes, welche dieser der Gondelwerfte zulegte, nackt und bloß geworden. Es gilt nun, dieser Palastseite von großer Ausdehnung eine architektonische Gliederung zu geben. In einem noch der Rückseite liegenden hohen Anbau scheint ein Treppenhause aufgeführt zu werden. Schreitet die Arbeit so rasch wie bisher vorwärt, so wird man bald in den Stand gesetzt sein, das Geschehene zu beurtheilen, was zur Zeit wegen vollständiger Verhüllung des Hauses noch unmöglich ist.

Wenn auch die genannten Privatbauten nur ein kleiner Anfang dessen sind, was in anderen Städten Bauthätigkeit genannt wird, so ist es doch immerhin ein erfreuliches Zeichen des Aufschwungs. Es kommen noch Arbeiten hinzu, welche, wenn auch nicht in den strengen Bereich der Kunst gehörend, doch nicht unerwähnt bleiben dürfen. So die völlige Renovation der Bleitreppe der Kirche Madonna della Salute, große Arbeiten im Arsenal, bezüglich der Ausbesserungsräume und Treppenlegung auch der größten Kriegsschiffe, und zu gleicher Zeit die Vollendung eines Schienenendamms, welcher die Eisenbahnstation mit dem Zattere verbindet, dem Ausladeplatz der Hindienjahre. Es wird so ein direktes Verladen der Waaren von den Schiffen in die Eisenbahnwagen ermöglicht. Das Marsofeld freilich hat durch diese rasch geförderten Arbeiten keine schöne Aussicht auf die Gebirge eingebüßt.

Zum Schluß sei noch erwähnt, daß das Municipio von Venedig, trotz enormer Kosten für die Instandhaltung der Brücken und Canäle, es noch möglich machte, die überaus kostspielige Restauration des Fondaco dei Turchi zu Ende zu führen. Die innere Einrichtung, die großen Bilderfälle mit Oberlicht, sind als fertig zu betrachten, so daß zu hoffen steht, daß mit der Ueberführung des interessanten Museo Correr in diese neuen schönen Räume bald der Anfang gemacht werden kann. Die Restauration der beiden

Municipalpaläste Farsetti und Verden ist ebenfalls beendet und dabei dem letzteren Palaste der ursprüngliche Charakter seiner maurischen Fußfelsenbogen wieder zurückgegeben. So scheint es denn, daß S. Marco doch noch nicht ganz seine alte geliebte Venezia vergessen hat, daß noch ein Hüthchen von Willeid für sie in ihm vorhanden ist. Wüßte es getingen, daß die einst so glänzende Stätte irdischer Herrlichkeit noch ein Weilchen zur Freude aller Sterblichen sich über Wasser halte!

August Wolf.

Kunsthistorie.

Der Todtentanz von Hans Holbein Nach dem Exemplare der ersten Ausgabe im kgl. Kupferstichkabinete zu Berlin in Lichtdruck nachgebildet von A. Frisch. Herausgegeben von Friedrich Pippmann. Berlin, Verlag von Ernst Wasmuth. 1879.

Unter den sogenannten Probedrucke des Holbein'schen Todtentanzes zeichnet sich das Berliner Exemplar durch Gleichmäßigkeit vor den vier anderen noch vorhandenen in Wolf, Carlstraße, Venoda und Paris oortheilhaft aus und war deshalb besonders zur Wiedergabe durch den Lichtdruck geeignet. In der kurzen Vorrede theilt der Herausgeber mit, daß er sich bei der Anordnung der Blätter an die alte handschriftliche Numerirung gehalten hat, die sich auf der Rückseite der Originale befindet. Daß diese Numerirung sich auf die Anordnung in den alten Büchern stützt, scheint der Anlaß zu beweisen, daß sich in dem gebundenen Exemplare der Pariser Bibliothek mit nur einer Abweichung dieselbe Reihenfolge findet. — Keine Reproduktionsmanier eignet sich zur Wiedergabe alter Holzschnitte und Kupferstiche besser als die Phototypie. Uebrigere Kyplographen sind nicht mehr im Stande, sich in die naive klassische Einfachheit der Holzschnitetechnik, wie sie Hans Kugelburger mit unnahehamlicher Meisterschaft sible, hineinzudenken. Seien wir also froh, daß wir in dem Lichtdruck ein Mittel besitzen, welches auch dem unbegüterten Kunsthreunde den Genuß, welche die Freude an den Meisterwerken der alten Kunst gewährt! Um so schätzbarer ist dieses Mittel, wenn es sich um Werte von so kostbarer Seltenheit handelt, wie um die ersten Tracte von den Kugelburger'schen Stücken, die vermuthlich noch zu Zeiten des Meisters, also vor 1526 mit der Handpresse gemacht worden sind. Die Typendruckpresse, welche die späteren Ausgaben des Holbein'schen Todtentanzes lieferte, war nicht im Stande, den köstlichen Feinheiten des Schnittes gleichmäßig gerecht zu werden. — Nach der ausführlichen Erklärung Woltmann's läßt sich in der Hemenentheil der Todesbilder kaum noch etwas Neues leisten. Der Herausgeber scheint deshalb auch auf

einen Commentar verzichtet zu haben. Er hat sich auf einige historische Notizen und einen Literaturnachweis beschränkt. Im Lichte der Gegenwart betrachtet, treten aus den Todesbildern gewisse socialistische Züge heller hervor, welche die revolutionäre Gesinnung des Zeitalters so deutlich verkörpern, wie kein zweites Kunstwerk des 16. Jahrhunderts. Auf sechs Blättern wird die Föhnwind der Kirche schonungslos bloßgelegt als in mancher Brandchrift der Reformatoren. Auf die Seele des Papstes lauert der Teufel, und die Renne wird vom Tode im Beisein ihres Geliebten überrascht, der ihr auf der Mandoline vorspielt. Der Tod, der dem stehenden Grafen sein Wappenschild nachschmettert, trägt nicht ohne Absicht den Bauernstiel; der Dreschflegel, der zu seinen Füßen liegt, war die erste Waffe, welche die unzufriedenen Bauern im Jahre 1525 gegen ihre Herren erhoben. So gewinnt der Holbeinsche Todtentanz den Werth eines social-realistischen Glaubensbekenntnisses, das in geklunter Form auch dem der Reformatoren zu Grunde lag. — Das Büchlein, welchem der Verfasser eine in Papier und Druck musterhafte Ausstattung verliehen hat, verdient auch in unsern Tagen die Popularität, welche ihm, wie zahllose Ausgaben bekunden, bis zu dem alle geistige und sittliche Cultur in Deutschland vernichtenden, dreißigjährigen Kriege zu Theil geworden ist.

A. R.

Vollstrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien vom V. bis XVI. Jahrhundert. Von Heinrich Köhler. Leipzig, Baumgärtner's Buchhandlung, Vieh. V. 1878. 70l.

Von allen bisherigen Vercrungen dieses wiederholt von uns besprochenen Prachtwerkes ist die sechste erschienen die fünfte an Inhalt und Meisterchaft der Darstellung eine der vollendetsten. Sie bietet uns farbige Ansichten von zweien der herrlichsten Schöpfungen aus Italiens goldener Zeit, der Tombbibliothek in Siena und der Loggia des Palazzo Doria in Genua. Den ersten genannten, unvergleichlich schönen Raum mit dem besten Frescenschmuck Pinturicchio's und den gütlichen ornamentalen Malereien an Wandpilastern, Gewölbedecken und Stucklappen in Farbenleindruck wiedergeben, war eine der schwierigsten Aufgaben, welche der modernen Technik gestellt werden konnten. Wir finden sie hier in untadelhafter Weise gelöst, und zwar so daß ebenweshalb dem fast unübersehbar Reichthum des Details als auch der malerischen Gesamtwirkung des Anblicks Wenigste geschiebt. Nicht minder schön, wenn auch von geringerer Pracht, ist die auf dem zweiten Blatte dargestellte Loggia des Palazzo Doria mit dem Bildersaal von Berlin der Vaga.

Beide Blätter dieser Vercrung sind in der Anstalt

von W. Voellert in Berlin ausgeführt, welche damit ihren Veltzru wieder einmal auf's Glänzendste rechtfertigt, und die befriedigende Gewisheit verschafft, daß es Gebiete der vielfältigsten Technik giebt, auf welchen die deutsche Arbeit jeder anderen Nation die Spitze bietet. Auch in Bezug auf Druck und Papier ist die Köhler'sche Publication musterhaft. Der kurze, in Helio zweifachig gedruckte Text erscheint in vier Sprachen; die Uebersetzung in's Französische besorgt Ch. Hittorf in Versailles, in's Englische G. Kink und in's Italienische Mar Jordan.

Zu Weihnachten d. J. soll die Schlußlieferung erscheinen. Wir werden dann noch einmal auf das ausgezeichnete Werk zurückkommen und empfehlen dasselbe inzwischn allen Kunstfreunden auf's angelegentlichste. L.

Dr. Christmann, Kunstgeschichtliches Musterbuch. Eine Sammlung von Darstellungen aus der Architektur, Skulptur, Malerei und den verschiedenen technischen Künsten und Kunstgewerken. In Farbendruck mit erläuterndem Text. Erster Theil. 15 Tafeln. Frankfurt a. M., B. Domborf. 1878.

Dieses Werk, dessen technische Ausführung eine sehr gediegene ist und die Leistungsfähigkeit des Verlags auf's Neue bezeugt, bietet in handlicher Form und zu billigen Preisen eine Auswahl von Darstellungen, welche am größten Theil umfangreichen, schwerer zu erlangenden Werken entnommen sind, während einzelne direct den Originalen nachgebildet wurden. Das Charakteristische ist das Hinziehen auf Erweichung und Förderung des Farbensinnes im Kunstgewerbe, das in den sonstigen, in weitere Kreise dringenden Nachbildungen meist farblos erscheint. Den Darstellungen geht ein das Notwendigste übersichtlich und mit genauer Quellenangabe bietender Text zur Seite — kaum liegt dieser erste Theil vollendet vor und harrt der ergänzenden und erweiternden Thätigkeit für den hier gegebenen Rahmen, da werden wir durch die Nachricht von dem plötzlichen Tod des Verfassers schmerzlich überrascht. Friedrich Christmann, den 23. Januar 1850 in Darmstadt geboren, hat sich mit besonderem Gehör für Geographie und der darstellenden Kunst gewidmet. Auf beiden Gebieten war er schöpferisch thätig und hat sich durch Gründlichkeit, Anschaulichkeit und Vollendung der Form vortheilhaft ausgezeichnet. Daron zeugen seine bei Spamer in Leipzig erschienenen Werke: „Australien“ und „Neuseeland“, seine Plantarten im „Garten der Vögel“, seine bei Domborf erschienenen Kellertarten (Smaltdünfel, Frankreich, Nord-America u. m.), während seine Karte von Mitteleuropa, auf welcher mehr als 3000 gemessene Höhen mit größter Genauigkeit nach ihren Verhältnissen eingetragen sind, eben in der Form hergestellt war, so daß die ersten Präparaturen gemacht werden konnten, als Christmann einem Schlaganfall erlag (1. Nov. 1878). Andererseits war für Christmann der von ihm ethische Zeichenunterricht höchst anregend, und er suchte ihn möglichst praktisch in schematischer Stufenfolge zu gestalten, wozu sein ausführender „Lehrbuch für den Unterricht im Zeichnen am Realgymnasium“, seine bei Domborf erschienenen Hefdrüften (in Gold und Farben) sowie schließlich sein kunstgeschichtliches Musterbuch Zeugnis ablegen. Mit diesem letzten Werk betrat er ein neues Gebiet, zu dessen Bearbeitung außer dem allgemeinen Interesse, welches es in Anspruch nimmt, auch die gerade in Frankfurt sich regende Mührigkeit für das Kunstgewerbe durch Gründung eines Museums und einer demnach in's Leben tretenden Kunstgewerbeschule zu fördern, anregend haben mochte. Leider war es ihm nicht mehr vergönnt, hier praktisch eingreifen zu können. Hoffen wir aber, daß das letzte von ihm begründete Werk die im Plane liegende Erweiterung und Vervollständigung erhalten möge, denn es

im Sinne des Verfassers die allseitig unternommene Aufgabe fördern helfe!

V. V.

I. Leopold Gmelin, Architekt und Assistent an der Kunstgewerbschule in Karlsruhe, der sich mit der Herausgabe von Estlos' Baden in Deimein's „Deutscher Renaissance“ als ein architektonischer Zeichner von Gehmaß und fester Hand eingeführt, hat sich mit einer Anzahl jüngerer Studien- und Hochscholten zur Herausgabe eines umfassenden Werkes über die italienische Renaissance verbunden. Es handelt sich dabei um möglichst vollständige, vor Allen aber um torrefakte, mit genauen Messen verfehene Aufnahmen solcher Denkmal der Renaissance Italiens, die entweder noch vor- oder doch neu unangenehm publiziert sind. Das Werk erscheint im Hermann'schen Verlage unter dem Titel „Italienisches Eigenbuch“. Die Originalzeichnungen sollen durch ein verbessertes photographisches Verfahren reproducirt werden, jedoch den Darstellungen der Vorsatz einer abstrahirten Kopie zu Theil wird. Als Format ist ein kleines Folio gewählt. Das erste Heft wird nach der Anündigung des Verlegers die „Beschreibung Thüren des Palast“, aufgenommen und gerahmt vom Herausgeber, das zweite Heft „Marmorfüllungen vom Dogenpalast zu Venedig“ von H. Otto Schütze bringen. Jedes Heft soll acht Tafeln enthalten.

* Ein neues Werk über Holstein. Jant Romé giebt seinen (bei A. Cuamlin in Paris) einen prächtig ausgestatteten Fotoband über Holstein heraus, welcher mit Holzschnitten, Holzschlitten und andern Abbildungen, angeordnet unter Leitung von Ch. Fieser, reich illustriert ist. Wenn der Inhalt dem gedruckten Ansehen entspricht, wie wir hoffen wollen, so darf sich die französische Kunst-Literatur zu diesen neuen Biographen des deutschen Reiches Glück wünschen. Den Schluss bildet ein systematisches Verzeichniß von Holstein's Werken.

Nekrolog.

Max Zimmermann †. Es waren Jahre unendlich schweren Leidens, welche dem am 30. Dezember v. J. erfolgten Tode Maximilian Zimmermann's vorausgingen. Einer der tüchtigsten unter unseren älteren Landschaftsmalern, war er am 7. Juli 1811 zu Mittau im Königreiche Sachsen geboren als der Sohn eines Musikers, der ihn gleich seinen drei Brüdern Albert, Richard und Robert für den gleichen Beruf ausbildete. Und in der That wurden alle vier tüchtige Musiker, aber noch weit tüchtigere Künstler im Gebiete der Landschaftsmalerei, während sich Richard gleichzeitig auch als Historien- und Genremaler rühmlich hervorthat.

Bis zu seinem 23. Lebensjahre war Max Zimmermann Musiker, wobei es ihm beim Erwerb gar sehr zu Statten kam, daß er sechs verschiedene Instrumente spielte. Außerdem erlernte er die Kunst des Steinbruchs, welche ihm zuerst zu einer festen Lebensstellung verhalf. Er ließ sich nämlich im Jahre 1834 in Dresden, wohin er kurz vorher übergesiedelt war, als Lithograph nieder.

Zwei Jahre vorher war sein ältester Bruder Albert nach München gegangen und hatte sich daselbst einen der ersten Plätze unter den Landschaftsmalern errungen. Im Jahre 1837 gab Max sein Geschäft in Dresden auf, folgte Albert nach München und widmete sich unter dessen ausgereicherter Leitung ebenfalls der Landschaftsmalerei. Sein unermüdbarer Eifer ward bald durch die schönsten Erfolge belohnt. Es konnte nicht fehlen, daß der königliche Kunstfreund Ludwig auch

auf Max Zimmermann aufmerksam wurde. Wie hoch er ihn schätzte, bewies er durch den Erwerb dreier großer Landschaften von seiner Hand für die Neue Pinakothek.

Max zählte wie zu den Begabtesten, so zu den fleißigsten unter seinen Kollegen. Davon geben die zahlreichen Werke Zeugniß, welche öffentliche und Privat-sammlungen im In- und Auslande schmücken. Die Stärke Max Zimmermann's lag in der Behandlung der Perspektive und der Darstellung des Waldes, insbesondere des Eichenwaldes. Man darf wohl behaupten, daß er namentlich in der letzteren von keinem Zeitgenossen übertroffen ward und daß er seinem großen Vorbilde Knudsdal an Poesie der Conception weit näher stand als Andere. Seine Werke tragen ausnahmslos einen ausgesprochen deutschen Charakter, und das gilt namentlich auch von seinen köstlichen Radirungen.

Vor etwa drei Jahren verletzete er sich bei einem Sturze den linken Arm. Der Jahresfrist traf ihn dasselbe Unglück zum dritten Male und nun ward die Amputation des Armes notwendig. Da erschien seine Lebenskraft für immer gebrochen: er verfiel von Tag zu Tag mehr. Dabei fehlte dem Aermsten die Pflege der Gattin; er war unvermählt geblieben. So blieb nichts übrig als seine Unterbringung in einer Privat-Heilanstalt, in welcher er auch starb. Max Zimmermann hatte es nie zu einiger Wohlhabenheit gebracht und so traf ihn die Ungunst der letzten Jahre doppelt schwer. Als er seinen Arzt anhatte mit Baarem mit einem Bilde von seiner Hand lohnen wollte, mußte er diese Art der Honorirung zurückgewiesen sehen.

So ist von dem Doppelbrüderpaar nur noch der Älteste, Albert Zimmermann übrig. G. A. Regner.

Vermischte Nachrichten.

R. B. Ermangen. Die hiesige Stilistische ist ein romanischer Bau von Anfang des zwölften Jahrhunderts, welcher binnen verhältnißmäßig kurzer Zeit in einheitlichen Stil vollständig durchgeführt und nur im fünfzehnten Jahrhundert mit einigen Zusätzen versehen ist. Das Bauwerk ist in seinen Formen und edlen Verhältnissen vortreflich erhalten und wird in seiner wohlthunenden Wirkung durch spätere Anbauten nicht wesentlich beeinträchtigt. Das Innere aber ist in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts (bis 1609) über und über mit Stud. Ornamenten im Stil der späthen Renaissance überzogen, was eine ältere Radricht sagt, mit ungemein großen Kosten den anderen Kirchen conform hergestellt worden. Doch ist diese Umgestaltung, wie sehr viel Gesicht und Gehmaß ausgeführt, wirkt in ihren Formen, Verhältnissen und Farben durchaus harmonisch und sehr wohlthuend. — Dem Vernehmen nach beabsichtigt man, diese spätere Innen-Decoracion nun gänzlich zu entfernen, um die ursprünglichen romanischen Formen wieder herzustellen. In der Krump, mit den Fenstern des Chors, dem Hauptaltar z. ist schon der Anfang gemacht. Es wäre sehr zu bedauern, wenn dieses Project zur Ausführung gelangen sollte. Das wäre ein Baudenkmal, wie er in unseren Tagen nicht mehr vorkommen sollte! Der Baudenkmal hat dieselbe Berechtigung wie der romanische Stil, besonders wenn er, wie in diesem Falle, so vollständig und vortreflich durchgeführt ist. Diese Baud-Decoracion ist aus alter Zeit in untadelhafter Erhaltung vorhanden, während der romanische Stil erst neu gemacht werden müßte, was, wie die bereits ausgeführten Proben zur Genüge beweisen, keineswegs in der alten Art und Weise zu gelingen pflegt. Was soll aus unseren Baudenkmalen werden, wenn diese Generation das Recht beansprucht, dieselben im Gleichmaß ihrer Zeit umzuwandeln? Man glaube doch ja nicht, daß

man eine Deforation getreu im Geschmack des zwölften Jahrhunderts herstellen werde! Man möcht eben etwas, was dem Zeiten nach dem Stil des zwölften Jahrhunderts erheint und Einzelnen vielleicht gefäll, das aber schon von der notwendigen Generation nicht anders betrachtet werden wird, wie z. B. die Goblet, welche C. Weidlich „verübt“ hat und das, wenn die Mittel dafür vorhanden sind, binnen wenigen Jahrzehnten wieder entsetzt wird. — Es ist ja ein Vorzug unserer Zeit, daß wir in Folge unseres eingehenden Studiums der kunstgeschichtl. Sinn und Verständnis für die Denkmäler aller Kunstperioden haben. Wir bitten recht dringend um Erhaltung des überlieferten Juwels des Innern der Stiftskirche.

Hg. Grabmaler in der Marienkirche zu Danau. Der Chor der Marienkirche zu Danau ist die Grabstätte der Großen von Danau. Die Gräber derselben sind durch Skulptur, theils mit Bronze-Epithaphen geschmückte Grabplatten bedeckt. Tiefer Theil der Kirche, welcher als Raum für den Hauptaltar mit allgemein christlichem Ritus der am meisten geschätzte und vorzugsweise geschmückt sein sollte, ist hier ein dunkler Raum, welcher zur Aufbeziehung von allerlei altem überflüssigen Gerath dient. Die Grabstätte der Großen von Danau wird also in unwürdiger Weise behandelt und die in diesem Raume auch sonst noch befindlichen Kunstwerke, ein gotisches Sakramentshäuschen, mehrere andere Grabsteine und sehr schön geschmückte Wägen von Choristählen, sind demnach der Gefahr weiterer Beschädigung ausgesetzt. Die vorzüglichste Staatserziehung ist ersetzt worden, diesen vom Kirchengenossen gebildeten und begünstigten Uebelständen abzuheben. — In derselben Kirche befinden sich auch drei ganz besonders schöne, theils in Marmor, theils in diesem Kalkstein in den schönsten Formen der italienischen Renaissance ausgeführte große und reiche Epithaphen der Grafen von Danau. Sie gehören nach Komposition wie Detailführung zu den edelsten und vollendetsten Werken dieser Art in Deutschland, sind aber fast ganz unbekannt. Leider befinden auch sie sich in einem sehr unzulässigen Zustande, sind verkrümmelt und wiederholt durch die Kalkstein überfahren; eines derselben ist sogar durch die Crael so verbannt, daß es zum größten Theil unsichtbar ist. Eine würdige Restauration der Epithaphen ist in Aussicht.

A.—a. Winkelmännlein in Bonn. Einem schönen Gedrauche gemäß veranstaltete der Verein von Alterthumsfreunden im Rheinlande am 9. December, dem Geburtslage Winkelmännlein, im großen Saale des Kaiserhofes eine Versammlung seiner Mitglieder und Freunde. Nach kurzen Begrüßungsworten hielt der Vereinspräsident, Prof. C. aus'm Weert, einen ungemein interessanten Vortrag über die bisherigen Resultate der Ausgrabungen des am Nordende von Bonn gelegenen römischen Castrum. Nehmer erwidert in denselben einen jener von Julius Sajar, Augustus und Trajan gegründeten resp. erweiterten militärischen Stützpunkte für die beständigste Gründung einer auf beide Rheinseiten sich erstreckenden Provinz Germanien, wobei castra vetera bei Anten, die castra bononiensis, die castra bei Weiskirchen und Mainz, sowie die vorgeschobenen rechtsrheinischen Werke bei Xilo, Niederbiber und die Saalburg zu rechnen sind, von welchen die linksrheinischen erst nach Aufhebung des rechten Rheingebirges unter Claudius zu einer lediglich defensiven Bedeutung herabtraten. Die von Nehmer vertretene, bereits von Napoleon III. in seinem Leben Sajar's ausgesprochene Ansicht, daß Sajar's zweite Heerbrücke bei Bonn zu suchen sei, wird jedoch meistens unterstellt, daß die Ausgrabungen des Bonner Castrum dieses als eine in der ursprünglichen Anlage für 12 Cohorten bestimmte Befestigung das ebenfalls bisogelagerte Brudenbrück mit Vertheilung darthun. Außer dem Brudenbrück wurden die Substruktionen von fünf größeren Gebäuden, nämlich von zwei großen Colonen von 30 Rtr. Höhe, einem Magazin mit Saalbauwerk, einer Colonne mit Vertheilung und von einem kleineren Gebäude aufgedeckt, bei welchem die vielen Stempel der vexillarii den Schluss gefallten, daß es den Brücken als Wohnort diente, denen das Tragen und Bewachen der vexilla oblag. Die übrigen Gebäude weisen durchgängig Jageit mit dem Stempel der LEGIONIS (prima Minervin pia fidelis) auf, die erst unter Trajan nach Bonn kam, und es liegt deshalb nahe, in den jetzt aufgedeckten Gebäuderäumen die Reste der nach

Zerstörung durch Civilis (69—70 n. Chr.) wieder aufgedauten Anlage zu erblicken. Weitere Ausgrabungen lassen noch wichtige Resultate erhoffen, doch darf man schon jetzt das Bonner Castrum nach Lage, Umfang und Bauart als eines der bedeutendsten dieserseits der Alpen bezeichnen. — Der zweite Referent, Prof. Justl sprach über den holländischen Waleer Jan van Coorel (1495—1562), von dessen künstlerischer Thätigkeit er ein überaus lebensvolles Bild entwarf. Nehmer zeigte wie J. van Coorel als einer der ersten nordlichen Meister den Wamberrab über Italien hinaus nach dem Borgenlande getragen. Bei seiner Rückkehr aus dem heil. Lande betraute ihn sein inwärdiger (1522) als Hadrian VI. zur Papstwürde gelangter Urtreter (ober Amsterdamer?) Landsmann zum nicht geringen Staunen der Römer mit der Aufsicht über die reichen Schätze des Belvedere. An den unerschöpflichen Werken Raffael's und Michelangelo's vertiefte er sich in den Geist der neuitalienischen Kunst, deren Werke er als einer der Ersten nach Hadrian's baldigem Tode in die holländische Heimath übertrug, weshalb der Frans Brondt (Joris) und Karel van Manden den Bahnbrecher der neuen Malerei nennen. Dadurch daß im Wamberrab (1561) alle seine größten Werke vernichtet wurden, verlor sich die Kenntniß seiner charakteristischen Eigenthümlichkeiten bract, doch die Webr. Boissere durch Unterabgabung der von den seignen so weitestgehend vorhandenen Bilder eines Meisters der holländischen Schule einen pseudo Coorel schulen. Aber die neuerdings namentlich im Museum zu Harlem wieder zu Tage gekommenen unweifelhaft echten Werke Coorel's, wie die Taufe im Jordan und Hagarbrücke, zeigen ihn nicht bloß als tüchtigen Vertreter italienischer Malerei, sondern zugleich als tüchtigen Vorträchter von scharfer Charakteristik und als hervorragenden Landschaftler. Darum glaubt Prof. Justl diesen Jan van Coorel, der bislang nur als Künstlerin vom dem Werke eines Corrie und Genseler galt, als den eigentlichen Begründer jener später bezeichneten zu dürfen, in denen später die holländische Schule sich eines so hervorragenden Meisters zu erfreuen hatte. — Nach Beendigung dieses Vortrages erläuterten vor einem kleineren Auditorium Prof. aus'm Weert den Plan des Bonner Castrum sowie die dort gemachten Funde und Geh. Roth Saalhausen die höchst interessanten neueren Grabfunde von Xanten, durch welche das dortige Leidenfeld, welches Nehmer früher für altemant gehalten, als ein fränkisches erwieien wird, in welchem zahlreiche christliche Symbole und neben dem Totenkreuz der Rannet schon Feuerstein und Stahl vorkommen. — Ein durch manden schönen Feinpräg gemusterter Wahl hielt die Festessen des so später Stunde verringt.

Winkelmännlein in Frankfurt a. M. Am 9. December fand eine gemeinschaftliche Festigung des „Vereins für Geschichte und Alterthum“ und des „Historischen Vereins“ statt. Nach einigen einleitenden Worten des Vorsitzenden hielt Herr Dr. Zeit Valentini einen Vortrag über die Entwicklung des Kuppel- und Thürmbaus bei den romanischen und germanischen Völkern und deren wechselseitige Theiligung an derselben. Hierauf sprach Herr Admar Dr. Grotenius über die Traditionsfamilie Fregesabed, indem er auf Grund eingehender archäologischer Nachforschungen darauf hinwies, daß diese Familie Frankfurt eine bedeutende, noch nicht genügende Stellung in der Geschichte des Bundes einnimmt. Er theilte unter Vermittelung zahlreicher Festlicher, aus dem Fregesabed'schen Verlag herrührender Holzschnitte das Ergebnis seiner Nachforschungen über die geschichtlichen Verbindnisse, sowie über die Geschichte der Familien mit. An die wissenschaftliche Sitzung schloß sich ein heiteres Mahl, welches sich durch einen geistvollen Vortrag des Herrn Oberförstmeisters Schott von Schollentzen, sowie durch das ihm zu verdankende netzwendige Angedenken zu einer Erneuerung der in der Geschichte Frankfurt eine wichtige Rolle spielenden „Hirschen“ gesehete.

□ Der Konig der Provinz Brandenburg hat den Prof. Bergau in Kienberg mit der Aufnahme eines vollständigen Inventars der in der Provinz Brandenburg (Regierungsbezirk Frankfurt a. C. und Verden) vorhandenen Bau- und Kunstdenkmäler beauftragt, und diese Arbeit soll dann, mit Abbildungen versehen, in einem besonderen Werke publicirt werden. Vivat sequens!

Zeitschriften.

The Portfolio. No. 109.

Erhigte from pictures by contemporary artists, von Fr. L.ighton. Mit Abbild. — Oxford, in the town before the entrance, von A. Leung. Mit Abbild. — Retrospect of 1875 — Lady Hamilton. (Mit Abbild.) — The winter exhibition at the French Gallery in Pall Mall. — The winter exhibition of the Old Water-Colour Society. — Mr. Herkomer's scheme for an annual „Palace Festival“. — The case of Whistler v. Ruskin. — Robert Wallis. — Hubert Herkomer. — Henri Dawson &.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 12.

Urkundliche Beiträge zur schlesischen Künstlergeschichte, von Dr. E. Wenzelke.

Gewerbehalle. No. 1.

Elmington & Co.: Spiegel in Silber und Bronze. — H. Fourdinot: Chaise longue und Stühle (Louis XVI). — O. Girard: Silbernes Besteck; Alabaster in Relief: Intarsien. — Ed. Patis: Treppeingangler. Tisch- und Fensterbeschage. — Prof. C. Klein: Hilmsoelbst, im Recalancastill des 16. Jahrh. — I. Girard: Ornamente; Modelle für Zimmermalerei. — I. Schwarz: Planchenmeister.

Verhigung.

In Nr. 13, Sp. 206, Zeile 9 lies: „der zwei kleinen Wadchen, normalis von der Peist zugeschrieben“.

Inserate.

— Probe-Nummern auf Wunsch gratis und franco. —

<p>Preis pro Februar u. März incl. „Deutsche Familienblätter“ nur 3 Mt. 84 Pf. bei allen Post-Anstalten.</p>	<p>Gegen Post-Cuttung Geatl. Nachlieferung des hochinteressanten Romans „Die zwollte Perle“ sowie bis Ende Januar erschienen.</p>
<p>Alle Postanstalten nehmen Abonnements täglich entgegen auf die</p> <h2 style="font-size: 1.5em;">Schlesische Presse</h2> <p>Große politische und Handels-Zeitung.</p> <p>Verlag von S. Schottlander in Breslau.</p>	
<p>Preis pro Februar und März incl. der Sonntags-Gratis-Beilage „Deutsche Familienblätter“ nur 3 Mt. 84 Pf.</p>	
<p>Täglich drei Ausgaben. Früh, Mittags, Abends.</p>	<p>Sonntags-Beilage „Deutsche Familienblätter“ bringen den neuen Roman „Die zwollte Perle“ oom Luise Grenki.</p>

Ed. v. d. Launitz.

^{12/100} Ctm. a 6 M.

Cassel, Verlag von Theodor Fischer.

Durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen.

Die periodischen Ausstellungen des rheinischen Kunstvereins für das Jahr 1879 werden stattfinden während der Monate

April zu Baden-Baden,	Mai zu Weidburg i. B.,
Juni zu Karlsruhe,	Juli zu Heidelberg,
August zu Mannheim,	September zu Darmstadt,
October zu Mainz.	

Die Kunstvereine der Städte Baden-Baden, Karlsruhe, Darmstadt und Heidelberg veranstalten außerdem während des ganzen Jahres permanente Ausstellungen.

Näheres wird durch die einzelnen Kunstvereine oder den Unterzeichneten bereitwillig mitgeteilt werden. Darmstadt im Januar 1879.

Der Präsident des rheinischen Kunstvereins
Dr. Müller, Geheimer Oberbaurath.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Sermann. — Druck von Jundertstun) & Pries in Leipzig

Carl Gutschkow's
letzte großer Roman
„Die Baumgärtner von
Hohenschwangau“
erzählt
einzig und allein
in der
neuen deutschen Romanzeitung
„Erholungstunden.“

Wenige Stunden vor seinem Tode schickte der berühmte „einflussreiche für die bismarck'sche Partei“ der Wahlkreise des nord-westlichen West und Westfalen ein neues Büchlein mit einem sensationellen Inhalt, aus dem folgende Worte zu entnehmen sind, das der Lebenskampfer des jungen Mannes hieher zu lesen und dem Tage lasse.

Wahrscheinlich bringen die „Erholungstunden“ gegenwärtig und demnach die neuesten Romane und Novellen von Luise Grenki, Hedwig Frahl, Konrad Weimann, Ed. Fischer, S. W. Wenzelke u. S. W. S. W. Wenzelke.

Für nur M. 1. 50 pro Quartal abonniert man auf die wöchentlich in 2 Bogen erscheinenden

„Erholungstunden“ bei allen Buchhandlungen und fammtlichen Postanstalten.

Bei dem so billigen Abonnementpreis ist es Verzeihlich möglich in den „Erholungstunden“ die neuesten und bedeutendsten Romane anderer der bismarck'schen Partei für nur weniger Weniger als ein Büchlein zu erwerben.

Verlag von S. Schottlander in Breslau

Eine große Sammlung von Oelgemälden und Kupferstichen in welche bedeutende Meister aller Schulen vertreten sind möglichst man ein Blicke zu werfen. Diersten aus J. H. 9946 beiderseitig Rudolf Meissner, Berlin S. W.

Antiquar Arker in Ulm offerirt:

1 Zeitschrift f. bild. Kunst. Mit Kunstchronik. Bd. I—XII. Eleg. schm. 2 Bde. (3 Bände broschirt.) Bruchtheile, wie neues, ganz completes Exemplar zu 300 M.

1 Bsch. Berl. Bd. I—XII. (6 Bde. Hftbnd., 6 Bde. broschirt.) Gutes Exemplar, ganz complet zu 260 M.

sich an Prof. Dr. C. von
Czokor (Wien, Ober-
sammler Nr. 25) oder an
die Verlagsbuchhandlung in
Krefeld zu richten.

30. Januar



à 25 Pf. für die drei
Mal gelieferten Post-
zeile werden von jeder
Buch- u. Kunstbuchhandlung
entnommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheinung von September bis Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 4 Mark (sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern).

Inhalt. Aus dem Wiener Künstlerhaufe. — Das neue Regiment für die Berliner Museen. — H. Schaeffer. Die Geschichte des Jahres. — Müller und Morthes. Mikroskopische Untersuchungen über Wasser. — Des Louvres f. — Georg Graf. Die Restauration des Domes zu St. Stephan in Wien. — Zeitweiser. — Inserate.

Aus dem Wiener Künstlerhaufe.

Was ist Glück? Du rangelst die Stirne, ver-
ehrter Vater! Das fehlte noch, daß ich anfangs,
in einer Korrespondenz philosophische oder poetische
und sentimentale Untersuchungen anstellen! Ich thue
es auch nicht; aber wahrlich die Versuchung liegt nahe
genug, wenn man sich mit Runklisch und seinem
neuen, eben im Wiener Künstlerhaufe ausgestellten
Werke befaßt. Ich habe nicht die göttliche
Nacht, Herzen und Nieren zu prüfen; ich habe nicht
hineingesehen in die Seele des Künstlers; aber wenn
man seine bisherige lange künstlerische Laufbahn über-
blickt, muß man sagen, daß ihm das Glück gelächelt
hat, so sonnig und freundlich, wie wenigen Sterblichen.

Runklisch war ein ausgelehneter „Diplomirter“
Tischlergeselle in einem ungarischen Postenstädthen,
ohne eine Ahnung davon zu haben, daß er eigentlich
zum Maler geboren sei. Die erste Anregung, mit
Pinself und Farbe zu hantiren, gab ihm die Farben-
freudigkeit der ungarischen Bauernfrauen, welche die
hülzernen Kleidertrüben, die sie bei ihm bestellten, schön
roth angestrichen und mit gelben und blauen Blumen
verziert haben wollten. Er fand an der Malerei Ge-
fallen, und begann, sie für sich zu studiren. Kaum
konnte er etwas, als er auch schon einen bieder
Schneider fand, der ihm für ein Familienporträt einen
Winterrock lieferte. Mit diesem Winterrock zog Run-
klisch nach Pest, um weiter zu studiren. Aber dazu
solte es verlanßig nicht kommen; eine böartige Augen-
krankheit besiel ihn, und er lag halbblind sechs Monate
im Spital. Er mußte operirt werden, wobei es auf

Leben und Tod der Sehkraft ging, und wahrlich nicht
nur der Sehkraft; denn, wie Runklisch später gestand,
hätte er nicht weiter gelebt, ohne sehen und malen zu
können. Die Operation ging glücklich von Statten,
und er zog nach Wien, um sich an der Akademie weiter
zu bilden. Dann wandte er sich nach München, später
nach Düsseldorf, und ward mit einem Schläge ein
weltberühmter Mann, als er im Jahre 1870 mit
seinem „Letzten Tag eines Verurtheilten“ im Pariser
Salon die goldene Ehrenmedaille erhielt. Doch eben
um diese Zeit schien ihm das Glück im Stiche lassen
zu wollen; er verliebte sich in eine französische Mar-
quise mit der ganzen leidenschaftlichen Gluth eines
Pustensohnes. Die schöne Marquise war aber nicht
frei, sie war die Gattin eines alten französischen
Generals. Nur wenige Monate trug Runklisch seine
Melancholie. Der alte General starb, und die schöne
Marquise wurde sein Weib, für seine Bilder wurden
ihm bald die enormsten Preise strahlend angedrängt,
und heute ist der ehemalige Tischlergeselle, der vor
zehn Jahren noch arme und unbekannt Maler, Besi-
zer eines Schlosses und eines Rittergutes im Parem-
burgischen, Besitzer eines eleganten Hôtels in Paris,
heute hält er sich galante Diener und prächtige
Equipagen.

Nun ist aber die aura popularis auch in der
Kunstwelt etwas sehr Wandelbares. Die Kritik be-
gann dem Künstler allerlei am Henge zu stücken;
die Ausstellungen wurden als berechtigt erkannt, und
Runklisch war im besten Zuge, sein Renommée einzu-
büßen. Da gelingt ihm — und das scheint uns
nicht der unwesentlichste der Glücksfälle in seinem Leben

zu sein — wieder ein Wert, welches einen unerhörten Erfolg erringt. Seitdem es mir bekannt ist, die wichtigsten Schöpfungen moderner Kunsttätigkeit aufmerksamer zu verfolgen, weiß ich mich keines Wertes zu entsinnen, das mit so einheitlicher Freude, mit so durchaus ungetheiltem und unbefristetem Beifalle aufgenommen worden wäre, wie Munkácsy's jüngste Arbeit, sein auf der Pariser Weltausstellung mit dem höchsten Preise ausgezeichnetes Bild: „Milton, seinen Töchtern das verlorne Paradies diktierend“.

Dieses Bild ist also gegenwärtig im Wiener Künstlerhause ausgestellt. Kein hervorragendes Kunstwerk der letzten zwei Decennien ist ganz unzerzauft aus dem kritischen Getöse herausgekommen; selbst Werte, die ihrem Urheber einen glänzenden Ruf eingebracht haben, fanden ihre Gegner, erfuhr mancherlei oft harte Anfechtung. Ueber Munkácsy's jüngste Arbeit ist, soweit wir es zu beurtheilen vermögen, nach den vorliegenden von G. Reuda gesammelten französischen Kritiken, und sämtlichen Wiener Journalfstimmen, nicht ein Wort des Tadel's laut geworden. Munkácsy feiert seine Resurrection, er wird zum zweiten Male entdeckt, als Phänomen gefeiert, und das mit Recht, wie auch wir von Herzen gerne zugeben.

Munkácsy hat der Welt mit seinem Bilde eine Ueberraschung bereitet nach mehrfacher Richtung hin. Zunächst durch die Wahl des Stoffes. Bisher war man gewohnt, den Künstler seine Motive aus den Schichten der niedrigen Volksschichten herausgreifen zu sehen. Sagabunden und Gaukler, Bettler und Verbrecher, wenn es hochkam, ein sein ungewaschenes Maul weit aufreißender Schuhlerjunge. Das waren die Gestalten, mit welchen seine Phantasie sich vorzugsweise beschäftigte. Sein Humor quoll aus dem menschlichen Elend, seine Poesie war die der Armuth und der Noth. Die düsternen Eindrücke seiner Jugend, sowie seine stark ausgeprägte realistische Begabung wiesen ihn auf Stoffe hin, welche weit abseits lagen von den durch Kultur und Genüsse verfeinerten Gesellschaftskreisen, weit abseits auch von den idealen Höhen des menschlichen Lebens und Strebens. Dieses Mal nun hat er sich einen schafften Dichtergenius zum Verwurfe genommen, und die ihn umgebenden weiblichen Gestalten, seine drei Töchter, sie sind verklärt durch die Schönheit und durch den Ausdruck eines frischen Geistes- und Gemüthslebens, sie unterscheiden sich wesentlich von den verführten, den Stempel der herben Noth auf den verbiterten Zügen zur Schau tragenden weiblichen Gestalten auf Munkácsy's früheren Bildern.

Vielleicht habe ich soeben einen zu starken Ausdruck gebraucht, als ich den Töchtern Milton's auf dem Bilde nachsagte, sie seien „verklärt“. Vor Mun-

kácsy'schen Gestalten darf man, wenn man noch so begeistert ist, keine übertreibenden Ausdrücke wählen; denn der Künstler selbst, so poesievoll er auch seine Gestalten darzustellen vermag, verläßt doch niemals den sicheren Boden einer durch und durch realistischen Aufschauung. So mag an dieser Stelle nicht unangemessen sein, ein Detail aus der Munkácsy'schen Werthaltte anzuplaudern. Ich habe dem Künstler bei der Arbeit zugehört; es ist ein grotesker Anblick, ihn arbeiten zu sehen. Das Modell muß da seine Dienste thun, so gut wie anderwärts; aber es gilt weniger als sonstwo. Munkácsy schneidet selbst die unglaublichen Grimassen und vollführt erschauende Miedervertenkungen. Er ist unablässig bemüht, sich wohl und ganz, mit Leib und Seele einzuleben in die Situation, in das Seelenleben und in die Stellung der eben darzustellenden Gestalt. Gelingt ihm das nicht, so kann er in Verzweiflung gerathen; gelingt es ihm aber, und um davon überzeugt zu sein, bedarf er keines Spiegels, dann geht ihm die Arbeit leicht von der Hand, und das Modell sinkt zur Nebensache herab. So muß er, was er gestalten will, erst persönlich im wahren Sinne des Wortes durchlebt haben, dann erst leant er die Geschichte und dann erst kann er sie auch malen. Es scheint mir das eine bedeutende Eigenthümlichkeit dieses Künstlers zu sein, ohne welche seine Gestaltungen schwerlich jene faszinirende Lebenswahrheit anzudeuten hätten. Als Munkácsy seine „Morgenröthe“ aufstellte (einen ruppigen gähnenden Schifferjungen, bei dem die angeregten Fußgelenke so gut mitgähnten, wie sein eingezogener Bauch und seine krampfhaft erhobenen Arme), da trat kein Kritikerbesucher vor das Bild hin, ohne mitzugähnen. Will man einen besseren Beweis dafür haben, daß das Gähnen ansteckend, oder dafür, daß Munkácsy ein Künstler von enormer realistischer Darstellungskraft ist?

Durchaus realistisch ist auch der dichtende Milton gefaßt. Man stelle sich unter ihm nur ja keinen konventionellen begeisterten Dichter vor! Der Dichter mag einem verklärten Zeher zu vergleichen sein, wenn ihm die erste göttliche Eingebung kommt, wenn er aber einmal an der Arbeit ist — dann arbeitet er auch, dann ringt er um den treffenden Ausdruck, dann hat er im heißen Bemühen das spröde Wort zu bilden, bis es sich süßsam dem Geiste schmiegt. Munkácsy's Milton ist kein in der Luft schwebender Zeher, sondern ein mit Ernst und Nachdruck arbeitender Mann, und man sollte nicht glauben, wie wahrhaft groß und poetisch das überzeugend dargestellte Bild eines solchen Mannes wirkt. Der für die Dinge der Außenwelt erköthene Blick ist nach innen gelehrt; die ganze im Nachhinein ruhende Gestalt ist in sich gesunken, aber unter dieser Stirne arbeitet und wühlt es mächtig.

Der Moment der Spannung beherrscht die drei Töchter gleichmäßig. Die Älteste beugt sich vor, um kein Wort der erwarteten nächsten Zeile zu verlieren; sie, als die Schriftführerin, darf den meisterlich dargestellten und dem Beschauer zum Bewußtsein gebrachten geistigen Rapport zwischen sich und ihrem Vater durch nichts unterbrechen lassen. Die zweite Tochter hat sich, ergriffen von der bedeutsamen Offenbarung, erheben, während die jüngste mit reizend naiver Bewunderung in ihrer Stiderei eine unwillkürliche Pause macht.

Bei den reichen geistigen Vorzügen des Bildes, zu welchen wir auch und nicht in letzter Reihe die sieriische, weisevolle, das Gemüth mit einem fast kirchlichen Ernste erfüllende materielle Stimmung zählen möchten, denkt man an die technischen Vorzüge fast gar nicht. Und doch haben auch diese reichlich mit beigetragen zu dem sensationellen Erfolge des Bildes. Wenn etwas Munkisch in Mäxstreib zu bringen drohte, so war es seine Schwarzmalerei. Man dürfte schon einen Augenschüler bei ihm annehmen zu können, eine Krankheit ungefähr so geartet, wie jene war, an welcher Turner, der englische Landschaftler, litt. Munkisch hat sich von diesem so vielfach gerügten Fehler freigemacht. Das Bild ist farbig, und die Technik bei all' ihrer Kühnheit bewundern. Wir haben ein edles, ein vollrichtiges Kunstwerk vor uns. — Gerne wird man sich, nachdem man so hohe Freude gewonnen vor dem Bilde des Meisters, diesen selbst sich menschlich näher rücken lassen durch eine wohlgetroffene, ungemein lebensvolle Porträtbüste, durch welche sein Landsmann A. Beer ihn und sich selbst verewigt hat. Neben dem Bilde, dessen erster Held der blinde Säger ist, gewinnt diese Büste, auf welcher eine ganze willensstarke Individualität gerade in den zwei tiefliegenden, alle Erscheinungen förmlich durchdringenden Augen feingentriert erscheint, einen eigentümlichen, durch den nicht beabsichtigten Kontrast besonders hervorragenden Reiz.

Eine lebenswerthe Vereicherung der permanenten Ausstellung bilden neben dem Munkisch'schen Bilde drei Landschaften von E. Jettel. Jettel, der Stolz der Wiener Landschaftler, arbeitet seit einigen Jahren in Paris, zu seinem Nutzen, wie uns vielfach versichert wurde, zu seinem Schaden, wie es uns jetzt, nachdem wir diese Bilder gesehen, scheinen will. Als ein wahrhaft bedeutendes Werk, leuchtend in tiefer gesättigter Farbe, nimmt sich eines der drei Bilder neben den beiden anderen aus, und dieses Bild wurde noch in Wien vor seiner Pariser Reise gemalt. Diesem zunächst kommt eine Landschaft aus dem Jahre 1876, am Wenigsten behagt uns das letzte, das im letzten Jahre gemalt wurde. Jettel wird immer unruhiger, kümmerlicher, haltloser in seiner Behandlung. Die Fremde

that ihm offenbar nicht gut — er sollte heimkehren. Einmal zog ein Mann aus, um das Glück zu suchen. Er durchwanderte die Welt und kehrte müde zurück. An seiner Handhür sah ein holseliges Kind. „Wer bist Du?“ fragt der müde Mann. „Ich bin das Glück!“ Da bin ich wieder beim Glück — es ist Zeit, zu schliefen.

Waldm. Großler.

Das neue Reglement für die Berliner Museen.

Durch Erlass des Kronprinzen vom 13. Nov. v. J. haben die neuen Bestimmungen über die Abtheilungs-Direktoren und die den I. Museen in Berlin zur Verfügung stehenden Fonds, welche seit längerer Zeit in Verabthung standen, die I. Sanction erhalten. Wir theilen diese Bestimmungen den Lesern ausführlich mit, weil darin die Reorganisation der Berliner Museen im Sinne und Geiste unserer Zeit ihre erste, für andere gleichartige Anstalten musterghltige Durchführung erhalten hat. Das Reglement lautet:

I. Direktoren.

1) Der Direktor ist verpflichtet, das Interesse der ihm unterstellten Abtheilung in jeder Beziehung wahrzunehmen, und die wissenschaftliche Verwertung der zu derselben gehörigen Sammlungen, sowie die Förderung ihrer allgemeinen Benutzung und ihres Verständnisses sich angelegen sein zu lassen.

Insbesondere hat er zu sorgen:

a. für Aufführung, Ordnung, Erhaltung und Sicherheit des Sammlungsbestandes, sowie für Erhaltung und Ergänzung aller Requisiten und der Handbibliothek;

b. für Reinheit, Sauberkeit, Helligkeit der Sammlungsräume;

c. für die bequeme Benutzung der Sammlung und deren Ueberwachung, sowie event. für Führung von Büchern über die Benutzung;

d. für Herstellung der schadhafsten Sammlungsgegenstände und für Vernehmung der Sammlung unter Beobachtung der besonderen hierfür gegebenen Bestimmungen;

e. für Führung genauer Inventare (Accessions-Journale), sowie für Anfertigung vollständiger Verzeichnisse, sowohl ausföhrlicher, für den Gebrauch der Verwaltung und den gekehrten Gebrauch, als kürzerer, zum Gebrauch des Publikums bestimmter;

f. für Anfertigung von Inventarnummern und anerkennenden Etiketten an allen Sammlungsgegenständen, sowie, wo das thuntlich ist, für deren Stempelung;

g. für Aufstellung und Fortführung eines Verzeichnisses etwaiger Dubletten;

h. für Anweisung und Ueberwachung der Assistenten in den von ihnen auszuföhrenden Arbeiten;

i. für Anweisung und Ueberwachung des Dienstpersonals und seiner Arbeiten.

Die Direktoren haben zur Wahrnehmung dieser Obliegenheiten ihre Zeit der Verwaltung ihrer Abtheilung gewissenhaft zu widmen und die im Hauptamt angestellten zu diesem Behufe in der Regel von 10 bis 3 Uhr in ihrer Abtheilung anwesend zu sein. Für diejenigen Direktoren,

entbehrlichen Sammlungsgegenständen durch Verkauf, Versteigerung oder Tausch sind vom Direktor der Kommission zur Prüfung vorzulegen. Stimmt die Kommission dem Antrag zu, so hat der Direktor unter ausdrücklicher Nachweis durch das Protokoll, daß einstimmig sowohl die Stücke als für die Sammlung entbehrlich anerkannt worden, die Bemessung des Verkaufspreises angemessen besunden sei, durch Vermittelung der Generalverwaltung die Genehmigung des Ministers einzuholen.

Ist Gefahr im Verzug, so kann, wenn es sich um Tausch handelt, bei Zustimmung der Kommission der Direktor die Veräußerung bewirken, hat aber alsdann unter dem Nachweis der Dringlichkeit sofort nachträgliche Anzeige durch Vermittelung der Generalverwaltung an den Minister zu erstatten. Für Verkauf oder Versteigerung ist vorherige Genehmigung unerlässlich.

Ist die Kommission nicht einstimmig für den Antrag des Direktors, so ist er nicht weiter zu erfolgen.

Die Anerkennung der Dubletten als solcher durch die Kommission kann auch bei Aufstellung des vom Direktor zu führenden Dublettenverzeichnis (§. 1g) konstatirt werden.

Dem Direktor bleibt vorbehalten, den Rath und die Mitwirkung der Kommission auch für alle anderen, die Verwaltung seiner Abtheilung betreffenden Angelegenheiten in Anspruch zu nehmen.

V. Verwendung der sächlichen Fonds.

A. Zur Vermerkung der Sammlungen.

18) Von dem im Etat der Museen ausgeworfenen Fonds zur „Vermerkung der Sammlungen“ wird ein Theil jährlich den einzelnen Abtheilungen zur Verwendung überwiesen. Die Bestimmung der Höhe dieser Summe und ihre Vertheilung auf die Abtheilungen erfolgt nach einem vor Beginn des Etatsjahres von der Generalverwaltung nach Anhörung der Direktorenkonferenz auszusprechen, dem Minister zur Genehmigung vorzulegenden Vorschlage.

Ergänze werden zu Gunsten der Abtheilung, bei der sie gemacht sind, in das nächste Jahr übertragen.

19) Der Rest des Fonds wird als Reservefonds für größere, aus den laufenden Mitteln nicht wohl zu deckende Ankäufe vorbehalten. Am Ende des Etatsjahres vorhandene Bestände werden auf das folgende Jahr übertragen.

20) Aufwendungen aus dem Reservefonds sind von dem Abtheilungs-Direktor unter Nachweis der Zustimmung der Sachverständigenkommission bei der Generalverwaltung zu beantragen; diese hat nach Anhörung der Direktorenkonferenz an den Minister zu berichten, welcher die Entscheidung über den Antrag herbeiführt.

B. Andere sächliche Fonds.

21) Für die Verwendung des im Etat der Museen ausgeworfenen Fonds „zu laufenden Ausgaben bei allen Abtheilungen“ ist vor Beginn des Etatsjahres von der Generalverwaltung nach Anhörung der Direktorenkonferenz ein Vorschlag auszustellen und unter Beifügung des Votums der Direktorenkonferenz, sowie etwaiger Separatvota dem Minister zur Genehmigung vorzulegen.

Tabei sind folgende Bestimmungen maßgebend:

a. zunächst ist für jede Abtheilung eine Kaufsumme für die kleinen laufenden und regelmäßigen Ausgaben abzuweisen;

b. es ist zu prüfen, welche größere Arbeiten bei den einzelnen Abtheilungen in dem betreffenden Jahre er-

forderlich werden, und es sind die dazu notwendigen Mittel, soweit die Lage des Fonds gestattet, in den Vorschlag einzuflechten.

22) Die in Gemäßheit des §. 21a. und b. festgestellten Summen sind bei dem genannten Fonds während des Etatsjahres zur Verfügung zu halten.

Anweisungen an die Kasse zu Zahlungen innerhalb des §. 21a. genannten Kaufsumme erfolgen durch den Direktor selbständig unter Beobachtung der auf Befehligung des Baubeamten bezüglichen und der sonstigen allgemeinen Vorschriften. Zahlungen für die nach §. 21b. angeordneten Arbeiten sind von dem Abtheilungs-Direktor bei der Generalverwaltung zu beantragen, welche die Kassenanweisung erläßt.

23) Soweit ein Direktor aus dem §. 21 genannten Fonds Aufwendungen zu anderen, als den ebenda a. und b. bezeichneten Bedürfnissen wünscht, findet folgendes Verfahren statt:

Der Antrag wird, wie im Fall des §. 21 b. an die Generalverwaltung gerichtet. Etwasige Zurückweisung erfolgt unter Angabe von Gründen. Der Direktor ist besagt, in diesem Falle die Sache der Direktorenkonferenz zur Begutachtung zu unterbreiten. Tritt die Generalverwaltung dem Gutachten bei, so ist die Entscheidung derselben endgültig; andernfalls ist die des Ministers einzuholen.

24) Alle größere Arbeiten, welche dem Bouffonds zur Last fallen, sind von dem Abtheilungs-Direktoren vor Beginn des Etatsjahres bei der Generalverwaltung anzumelden, welche die Vorschläge dieser Konferenz bei der von ihr selbst als notwendig erachteten Arbeiten durch den Baubeamten und die Beratung über diese Bedürfnisse in der Direktorenkonferenz (§. 5a. und b.) herbeiführt.

Der Vorschlag von der Generalverwaltung zu entwerfende Vorschlag zur Verwendung des Bouffonds ist in der Direktorenkonferenz festzustellen; trägt die Generalverwaltung Bedenken, deren Votum zu folgen, so ist die Bestimmung des Ministers nachzusuchen.

25) Alle Aufwendungen aus dem Bouffonds für kleinere und unvorhergesehene Arbeiten sowie aus dem Fonds für besondere wissenschaftliche Arbeiten und kommissarische Reisen und aus dem Titel Inogemein, welche die Direktoren für nötig erachten, haben sie bei der Generalverwaltung zu beantragen, welche nach §. 23 verfährt. In den §. 5g. bezeichneten Fällen ist die Direktorenkonferenz stets zu hören; wenn die Generalverwaltung deren Votum zu folgen Bedenken trägt, wird auch hier nach §. 23 verfahren.

VI. Schlußbestimmung.

26) Alle Anträge der Direktorenkonferenz oder der einzelnen Direktoren sind von der Generalverwaltung innerhalb acht Tage, bei eiligen Sachen innerhalb dreier Tage zu erledigen.

Als eilige Sache sind unter allen Umständen die in §§. 20, 22, 23, 25 bezeichneten Fälle zu behandeln.

Kunsthiliteratur.

Heinrich Krauberger, Die Geschichte des Fächer's. Zwei Bände mit vielen, theilweise nach Originalaufnahmen von H. Franz angefertigten Holzschnitten. Erstes Heft. 83 S. Leipzig, Carl Schöche. (3. Heft der „Deutschen Kunstgewerblichen Taschenbibliothek“). 18. 8.

Der Verfasser läßt uns zwar in der Einleitung seiner „Studie“ den „Haben einer Geschichte“ erwarten und giebt auch in der That die und so eingestreut öftergemeinere Ge-

sichtspunkte, die wohl ein solcher Jaden hätte werden können und die sich der Leser konstruieren kann, wie der Uebergang des Jäders vom Gebrauchsgesetz zum Cultusgesetz und weiter zum Luxusgesetz und dem entsprechend der Uebergang aus der Hand des Mannes in die der Frau, soweit nicht der klimatische Unterschied der Länder mobilisierend in Betracht kommt. In der Ausführung giebt er aber doch wesentlich nur eine nach Aesthetik geordnete, jedoch reichlich von Abbildungen unterthütete Ausführung hervorzuheben ist die Bedeutung auf größere Bedeutung der Sammlung von Jädem in ethnographischen und, fügen wir hinzu, in kunstgewerblichen Museen, und ebenso der damit zusammenhängende Wunsch des Verfassers, durch seine Arbeit zur Deutung des Jädemzeitraumes der Jädemherstellung beitragen zu können. Das vorliegende erste Heft schließt mit dem Resultat „das, China und Japan ausgenommen, vor der Renaissanceperiode nur Jädem aus der Klasse der geübten im Gebrauche waren, daß aber trotz der wenigen Taten und Leistungen es nicht an einer großen Zahl von Motiven fehlt, die zur Jädemaufnahme und Umbildung von Jädem der Jädemfabrikanten geeignet erscheinen.“ Zur die Folge müssen wir entschieden eine schärfere Kritik der Quellen wünschen. Wenn uns ein linaarhistorischer Webel abgelehrt wird, „welchen eine weibliche Person in den Wandgemälden des Polignac (sic) der Kirche bei Athes (?) trägt“, so ist eine solche unerwartete Berichtigung unserer kunstgeschichtlichen Kenntniss unangenehm für die Kenntniss, welche der Verfasser vom Alterthum hat, wenig vertrauenswürdig.

V. V.

Müller und Nathes. Illustriertes archäologisches Wörterbuch der Kunst des germanischen Alterthums, des Mittelalters und der Renaissance, sowie der mit den bildenden Künsten in Verbindung stehenden Numismatik, Kostümkunde, Waffenkunde, Baukunde, Geräthekunde, Heraldik und Epigraphik. Ein Band in zwei Abtheilungen mit 750 repr. 779 Textabbildungen und einem Titelbild in Buntdruck. 1002 S. Leipzig und Berlin, Otto Spamer, 1878. 8.

Dies bereits beim Beginn der Vervollständigung aus und angelegte Werk liegt jetzt mit der 25. Lieferung abgeschlossen vor und giebt in seinem ausführenden Theil eine hinreichende Uebersicht dessen, was es bieten will. Seine praktische Verwerthung für den Handgebrauch wird an manchen Unklarheiten der Bearbeitung sowie an einzelnen Irrthümern nicht beeinträchtigt. Als ein allgemeinerer Interesse sei eine Bemerkung erwähnt. Die Abbildung des Berliner Altarbildes Dürer's befindet sich im ethnologischen Museum in Frankfurt a. M., nicht im Städtischen, und hat sich neuerdings nicht als von Juoenel, sondern als von Joßf Harrich herrührend herausgestellt.

V. V.

Neurolog.

B. Des Coudres. In Karlsruhe starb am 23. Dezember 1878 der Historiker- und Genemaler, Professor Louis Des Coudres nach längeren Leiden, die ihn bereits vor Jahresfrist ergriffen, seine Stelle als Lehrer der Geschichtlichen Kunstschule aufzugeben. Er war 1820 in Basel geboren und besaß die dort neu errichtete Polytechnische Schule, um sich auf Wunsch seiner ermittelten Mutter dem Basler zu widmen, zu welche seiner Keigung, Maler zu werden, nicht nachgeben wollte und sich erst dazu entschloß, als er ein Jahr lang ohne Lust und Erfolg den Jädemstudien obliegen hatte. Nach keinem darauf erfolgten Uebertritt in die Kunstschule wurden die Anfangsclassen bald durchlaufen, bevor er indeßen zum Verlassen der Kunstschule die rechte Weile erlangt hatte, stand er mit einigen unverschiedenen Gemälden aus, um auf eigene Hand weiter zu machen. Zwei Jahre mühte er sich nun erschöpfend ab, bis er, neunzehn Jahre alt, die Rothwendigkeit eines regelmäßigen Unterrichts einsehend, nach München ging, wo er unter Schnore und Carollfeld mit eifrigem Fleiß ziemlich aus dem vordem wieder begann. Ein Jahr darauf kehrte er nach Basel zurück, zwei Jahre nachher aber trieb es ihn nach Italien, und 1845 begab er sich nach Düsseldorf. Der Maler von Johann Wilhelm

Schirmer, den er nach seiner Rückkehr in die Vaterstadt kennen gelernt, wo derselbe sich beschönigend aufhielt, hatte ihn dazu bestimmt, und jetzt erst hat Des Coudres die Früchte jahrelangen Strebens reifen. Die treffliche Leistung von Karl Sohn brachte ihn auf den richtigen Weg, und sein Bild „Francesca da Rimini“ nach Dante (1830), sowie mehrere vorzügliche Porträts machten ihn schon in weiteren Kreisen ebensovoll bekannt. Seine „Bühnende Magdalena“ (1832) aber gehörte bereits zu den besten Bildern, die seit Leonaer Jädem in Düsseldorf gemalt waren; William Müller, ein Königsweiler sagt mit Recht darüber: „Dasselbe kann als ein Meisterstück, vollendeter, klarer malerischer Behandlung betrachtet werden und überdies in seiner Weise selbst die Arbeiten Veron's.“ — Verschiedene italienische Genrebilder, einige Bildnisse und eine größere „Anbiederung Christi“ (1835, in der Galerie in Karlsruhe) besitzend seinen Ruf, und für letzteres Bild erhielt er auf der großen allgemeinen deutschen Kunstausstellung in Köln die goldene Medaille 1855 folgte Des Coudres einem Ruf als Professor an die neugegründete Kunstschule in Karlsruhe, der ihm Freund J. B. Schirmer als Director vorstand. Hier war er lange Zeit der einzige Lehrer für Figurenmalerei. Schirmer aber beschränkte er sich nach der Berufung anderer Lehrer und bei zunehmender Kränklichkeit auf den Unterricht im Zeichnen nach der Natur, dem er indeßen zuletzt auch eulagen mußte. Durch seine eigene langjährige Studienzeit wählte er aus Erfahrung, was zur Ausbildung erforderlich ist und so ward seine Lehrthätigkeit äußerst erfolgreich. Der Großherzog von Baden ehrte ihn durch Verleihung des Ordens von Jägering 1860. Auch lasste derselbe von seinen bedeutendsten Gemälden „Die Anbiederung der Hirten“ (1847), „Die Ruhe auf der Flucht“ (1855) und eine „Anbiederung“ (1865). Außerdem malte Des Coudres noch drei große Altarbilder: „Die heiligen Frauen vor dem Kreuz“ 1863, für die Nikolaikirche in Hamburg, „Christus am Kreuz mit Magdalena“ (1869) und „Christus segnet die reinen Jädem“ für die Gesangskirche in Bruchsal, von denen das letztere leider nicht mehr erhalten wurde. Zusammen entstanden mancherlei Genrebilder, wie: „Der lebende Christ“ (1870), „Christliches Leben im 17. Jahrhundert“ (1871), „Unter dem roten Kreuz“ (1872, eine Vortragscene aus dem Deutsch-französischen Krieg darstellend), „Häthe und Van“ (Eigentum des Herrn Kistler in Neu-Castel), „Mittelschiff des Jädem“ u. A., sowie mehrere Porträts.

Personalnachrichten.

Georg Graf, Architekt und Zeichenlehrer in Rathenburg a. d. Z., bekannt durch seine vorzüglichen Aufnahmen und Publikationen in Trzeinin's „Deutscher Renaissance“ (Rothenburg a. d. Z., Herthum, Landshut) ist als Vorstand der Jagdabtheilungen der gewerblichen Fortbildungsschulen nach München berufen.

Vermischte Nachrichten.

Die Restaurierung des Domes in St. Stephan in Wien ist im Besonderen als vollständig zu betrachten. Der Dombaumeister Herr Bauath Friedrich Schmitz hat sein Programm zur Erhaltung und Verjüngung des ehrwürdigen Kleinods der Kaiserstadt vollkommen ausgeführt. Eine summarische Uebersicht der Restaurationsarbeiten in den Jahren 1877 und 1878 wird im Umfang der erfüllten Aufgabe er kennen lassen. Im Jahre 1877 wurden die total verwitterten und verfallenen Cuaberkuppeln des nordöstlichen und nordwestlichen Thürmpfeilers am Südthurme abgetragen, der nordöstliche Thürmpfeiler bis auf die Kapitallisten der letzten Bimpyergewölbe, der nordwestliche Thürmpfeiler bis auf fünf Stützen über dem Kapitäl der letzten Bimpyergewölbe wieder aufgerüstet und in westwärtsprovidender Weise auf harten Steinplatten gedeckt. Nach Vollendung der Restaurationsarbeiten an diesen beiden Thürmpfeilern wurde das neuerte und letzte Gerüst an der Nordseite des Südthurms abgetragen und dadurch aus der Anfangs der vollständigen Befreiung des Südthurms aus Gerüste gemacht. Die Abtragung des östlichen und westlichen Treppenthurms bis auf die oberste Bimpyergewölbe erschien nach genauer Untersuchung unbedingt nothwendig, da sich dieselben maßgebend

in Folge ungleichmäßiger Ergüsse und trochianellen Steinverbandes von den Thürmpeilern losgelöst hatten und die Gefahr einer Abrutschung vorhanden war. Die Restaurationsarbeiten an der Vorbordekapelle wurden durch Aufstellung eines neuen Dachstuhles über derselben und Eindeckung mit gestrichelten Dachziegeln zum Abschluß gebracht; es wurde daher auch das Gerüst nach im Laufe des Baujahres von derselben entfernt. Die Restauration der Steinmetz- und Bildhauerarbeiten in der Vorhalle des Halbturmes wurde fortgesetzt und im Laufe des Baujahres 1875 theilweise zu Ende geführt, ferner die zur Restauration des Äußeren der beiden Peibenthürme nothwendigen Gerüste bis zu den Helmgalerien aufgestellt. Im Winter 1875 wurde der Aufbau des stützen und weichen Treppenturmes von der obersten Wimperngrenze an bis auf sieben Stadien über der Plattform und die Abdeckung derselben mit harten Steinplatten, die Aufstellung eines eisernen Schmiedeeisernen Geländeres über der Plattform des Halbturmes ausgeführt; sodann wurden Ausbesserungen des Steinwerkes des Madenbaufes über der Plattform des Halbturmes, eine Reparatur des Kupferbades und die Herstellung aus neuen Thürmochsäulen vorgenommen. Im den Innenraum des Halbturmes möglichst aus Witterungseinflüssen zu schützen, war es nothwendig, die großen Thürmenfenster mit Holzläusen aus hartem Holze und mit einem Blechüberzuge zu versehen, außerdem erschien es noch geboten, die Fenster durch Drahtgitter abzusichern, um das Einfließen von Tauben u. zu verhindern. Die Wimperngelände auf den vierten Gerüste wurden aufgestellt, um nach Aufstellung der Gerüste an den Peibenthürmen noch es möglich, den Umfang der zu bemerksstellenden Restaurationsarbeiten genauer festzustellen. Der aber Theil der Helme von der Unterseite der Helmgalerie an ruhte nur auf einem Sperrwerk, und die eigentliche Bombenstärke der Helme war hier nur 6". Die Galerie-Konsole-Steine waren sehr stark verwittert und spritzungen; ebenso befanden sich alle obersten Theile über der Galerie in einem Zustande, der eine Abtragung der Helmspitzen unerläßlich machte. Die unteren Portien der Thürmhelme sind in einem weit besseren Zustande, und hier waren nur wenige Ausbesserungen und Ergänzungen nothwendig. Die aus dem Tumba-Kamme bestehenden fünf Standbilder der beiden Halbtürme sind aufgestellt.

Zeitschriften.

The Academy. No. 347.

Turner's Liber studiosum, von Fr. Wedmore. — Mrs. Oldham's book on Dress. — The British working man by J. P. Sullivan. — Ferns Herald. — Fitzroy's Songs. — Les Œuvres de Balzac-Mérimé. — The catalogue of the national gallery II, von J. A. Crowe.

Kunstchronik. No. 19. 20.

Ein kulturhistorisch überdeutlich über ein bismarckisches Ulgare, im neuen Reich. No. 62.

Holstein's Tostentian, von Anton Springer

Deutsche Bauzeitung. No. 103. 104.

Der Festhochbau Berlin für die Einzig-Fabrikation des 5. Dezember 1875 und das Projekt der Errichtung eines Denkmals auf dem Potsdamer Platz.

Mittheilungen des Oester. Museums. No. 160.

Die Fabenzen von Olon (Hem-dong). — Kunst und Kunstgewerbe in Tir.-L. — Die Fortschritte des gewerblichen Bildungswesens in Preussen.

Journal des Beaux-Arts. No. 24.

Ulysse de dessin. — L'École anglaise, jugée par C. Lemonnier. — Peintres anciens. — Les peintures de J. Sweerts. — Revue d'architecture, von Durand.

Hirth's Formenschatz. No. 4.

Abbildung eines gothischen Schmiedekessens. — Hans Hirth's maler. Ein Blatt aus dem „Waldmühl“. — Hans Hirth's maler. Ein Blatt aus dem „Waldmühl“. — Ueberhafter Meister-Konst auf einem Glanzstücke. — Peter Flöner's Vignette, Interjektionsstücke etc. — J. A. A. A. Verhandlung zwischen Papst und Kaiser. — Italienischer Meister (?): Skizze zu einem Plafond. — Entwurf zu einer reichen Wanddecoration. — Entwurf zu einer reich verzierten Barbe. — Spinnmeister aus einem in Anfang des 17. Jahrhunderts von König in Rom herangezogenen Meisterbuch. — Entwurf zu einem prächtigen Schilde.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 1.

Zur Reform des Ausstellungswesens. — Der Luxus in vorgeschichtlichen Zeiten. — Abbildungen: Entwurf zu einem Diplom, von J. Storck. — Tischdecke, von dem. — Girandole, von König und Feldschuch. — Laterne, von V. Gillier. — Tisch und Stuhl, von J. Storck.

Unsere Zeit. No. 2.

Die deutsche Kunst auf der Pariser Weltausstellung. — Der Berliner Salon und die Berliner Gemälde-Galerie. — Die neue Gemälde-Galerie zu Kassel. — Vermehrung der königl. Sammlungen in Dresden.

Inzerate.

Verlag von EBNER & SEUBERT in Stuttgart.

Schnaase, Carl, Geschichte der bildenden Künste. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Bd. I bis VIII. 1. Hälfte. Mit zahlreichen Illustrationen. Preis 93 Mark.

— Bd. VIII. 2. Hälfte (Schluss des Werkes) erscheint voraussichtlich zu Ostern d. J.

Lübke, W., Geschichte der Italienischen Malerei vom vierten bis zu's sechzehnten Jahrhundert. Erster Band. Mit 100 Holzschnitt-illustrationen. Preis 21 Mark 60 Pf. Eleg. gebd. 23 Mark 60 Pf.

— Der zweite (Schluss-) Band erscheint im Herbst d. J.

Die periodischen Ausstellungen des rheinischen Kunstvereins für das Jahr 1879

werden stattfinden während der Monate

April zu **Baden-Baden**, Mai zu **Freiburg i. B.**,

Juni zu **Carlsruhe**, Juli zu **Heidelberg**,

August zu **Mannheim**, September zu **Darmstadt**,

October zu **Wainz**.

Die Kunstvereine der Städte Baden-Baden, Carlsruhe, Darmstadt und Heidelberg veranstalten außerdem während des ganzen Jahres

permanente Ausstellungen.

Näheres wird durch die einzelnen Kunstvereine oder den Unterzeichneten bereitwillig mitgetheilt werden. Darmstadt im Januar 1879.

Der Präsident des rheinischen Kunstvereins

Dr. Müller, Geheimrath Oberbaureth.

Rudolph Lepke's

374.

Berliner Kunst-Auktion.

Am 4. u. 5. Februar, täglich von 10 Uhr ab, versteigere ich gegen sofortige Zahlung aus dem Nachlasse der Frau v. Ritzenberg auf Nischwitz u. aus and. Massen sehr werthvolle neue u. alte Oelgemälde, worunter A. u. O. Achenbach, Schwes, Airwanski, Dahl, Brendel, Tadmouche, Fauvelot, Henneberg, Michael, Kraus, Kaufmann, Haguet, Hübmey, Kalkreuth, Tiedemann, Munkewy, Cauwer u. s. w.; ferner: Berghem, Cranach, Netscher, Palamedes, Breughel, Dietrich, Sorgh, Klengel, Canaletto, Moucheron, Menges, v. d. Velde, Hoot, Chodowiecki etc. Besichtigung am 1. und 2. Februar. Kataloge gratis.

Rudolph Lepke,

Auktionator und städt. Auktions-Commissarius für Kunstsachen.

Berlin SW.,

Kochstr. 29, Kunst-Auktions-Haus.

VOLKSAUSGABE DER FORMEN-KLASSIKER.

DER FORMENSCHATZ.

EINE QUELLE DER BELEHRUNG UND ANREGUNG FÜR KUNSTLER UND GEWERBTREIBENDE, WIE FÜR ALLE FREUNDE STYL-VOLLER SCHÖNHEIT, AUS DEN WERKEN DER HIERVOR-RAGENDSTEN MEISTER ALLER ZEITEN UND VÖLKER.

HERAUSGEGEBEN VON

GEORG HIRTH IN MÜNCHEN.
VERLAG VON G. HIRTH IN LEIPZIG.

Serie I & II
mit
252 Cartonblätter
in 4°
Preis 20 Mark.
Inleg. Calicomappe
24 Mark.

Jede Serie für sich al-
lein 10 M. (in Mappe
12 M.) Diese beiden
Serien können aber
auch nach u. nach
in 20 Hefen à 1 M.
bezogen werden.

Die in solcher Verlegung bisher nicht
dargestellten Vorräte dieser Publication
sind: Künstlerische Bedeutsamkeit; Facsimile-
Wiedergabe des Charakters und der
Technik der Meister; praktische Bedeutsamkeit;
schöne und solide Ausstattung; ausser-
ordentliche Billigkeit.

Der Formenschatz ist von den ersten
Amerikaner, W. C. Locke, A. S. Latham,
A. Springer, A. Wilmann u. A. auf's
Wärmste empfohlen. Er bietet namentlich
Familien eine reiche Fundgrube für ebenso
unterrichtende als geschmackbildende Be-
schäftigung (Zeichnen und Malen auf Holz,
Porzellan, Glas, Seide, Pergament; weib-
liche Handarbeiten etc.)

Fransos. Ausgabe: *L'Art Pratique*.
Engl. Ausgabe: *Art Treasures*.
Italien. Ausgabe: *L'Arte Pratica*.

Jahrgang 1879
mit
160 Cartonblätter
in 12 Monatsheften
Preis 15 Mark.

In Calicomappe 17 M.
Jede Buchhandlung
liefert auf Wunsch
Probefolien zur An-
sicht sowie Prospe-
cte, Ausführliche
Inhaltsverzeichnisse
am Schlusse jedes
Jahrgangs.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Register

zur
Zeitschrift für bildende Kunst.

IX—XII Jahrgang.

7 Bogen. broch. 2 Rthl 40 Pf.

EINLADUNG

zur
Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen
Kunstausstellung

im Jahre 1879.

Dieselbe wird unter den zum Turnus gehörenden Städten abge-
halten wie folgt:

Constanz	von 20. April	bis 4. Mai;
Zürich	„ 11. Mai	„ 8. Juni;
Winterthur	„ 15. Juni	„ 30. Juni;
Glarus	„ 6. Juli	„ 20. Juli;
St. Gallen	„ 27. Juli	„ 17. August;
Schaffhausen	„ 24. August	„ 7. September;
Basel	„ 14. September	„ 6. October.

Die Einladungen sind bis spätestens am 15. April
an das Comité der schweizerischen Kunstausstellung in Constanz
zu machen.

Für Sendungen vom Auslande her muss im Frachtbrief, sowie
in den Zolldeclarationen, das Verlangen eines Freipasses für zollfreien
Eintritt in die Schweiz deutlich angegeben sein. Bei Nichterfüllung
dieser Formalität hat der Versender den Ein- und den Ausfuhrzoll
selbst zu bezahlen.

Alle Künstler des In- und Auslandes sind eingeladen, ihre für diese
Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden und es werden dieselben
noch besonders darauf aufmerksam gemacht, dass neben den gewöhnlich
nicht unbedeutenden Ankaufen von Gemälden durch Private und Vereine,
alljährlich noch ein Beitrag des Bundes zum Ankauf bedeutenderer Kunst-
werke verwendet wird. Die Vergütung darüber steht für das Jahr 1879
dem Kunstverein St. Gallen zu.

Bedingungen siehe Kunstchronik No. 14.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Quandt und Biehl in Leipzig.

Durch alle Buchhandlungen zu be-
ziehen:

DER CICERONE.

Eine Anleitung
zum

Genuss der Kunstwerke Italiens
VON
Jacob Burckhardt.

Dritte Auflage

Unter Mitwirkung von mehreren Fach-
genossen bearbeitet

VON
Dr. A. von Zahn

Drei Bände:

Architektur, Sculptur, Malerei
mit Registerband.

8. broch. 11 Mark 50 Pf., eleg. geb. in
1 Bd. 12 Mark 75 Pf., in 4 Bde. geb.
14 Mark 50 Pf.

Hierzu als Supplement in gleichen
Format:

Beiträge

zu

Burckhardt's CICERONE

von

Otto Mündler, Wilh. Bode u. A.

1874. hr. 3 Mark; geb. 3 M. 75 Pf.

Die Verweisungen sind sowohl der
dritten als auch der zweiten Auf-
lage des Cicerone angepasst.

Leipzig.

E. A. Seemann.

Antiquar Herrler in Ulm offerirt:

1 Zeitschrift f. bild. Kunst. Mit Kunst-
chronik. Bd. I—XII. Eleg. lewari
2mk. (3 Bände brochirt.) Prachtvoll,
wie neues, ganz completes Exemplar,
zu 300 R.

1 Hoff. Berf. Bd. I—XII. (6 Bde.
Stilmob., 6 Bde. brochirt.) Ganz
Exemplar, ganz complet zu 260 R.

von Prof. Dr. C. von
Kappeler (Wien, Ehren-
sammlung 25) oder an
die Verlagshandlung in
Erlang zu richten.

6. Februar



à 25 Pf. für die drei
Mal gespalterte Seite
jede werden von jeder
Buch- u. Kunsthandlung
angerechnet.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (sowohl im Buchhandel als auch bei den buchhändlerischen Vertriebsstellen).

Inhalt: Ein neues Bild von A. Menzel. — Kunstausstellung in Slonay. — Die königlichen Maler in Berlin und der Provinz der Gegend. — P. v. Krüger. Die moderne Kunst und die Wandlungen der Berliner Akademie. — Bemerkungen für den Dom zu Erfurt. Südliche Neubauten in Umgebung. — Straßbauten in Düsseldorf. — Zeitschriften. — Inzerate

Ein neues Bild von Adolf Menzel.

In einem Alter, in dem sich anderen Künstlern das Auge umflort oder Finfel und Stift aus der zitternden Hand sinken, übertrifft uns Adolf Menzel Jahr aus Jahr ein mit Gemälden, Zeichnungen und Aquarellen, welche unsere Bewunderung vor diesem seltenen Manne von Jahr zu Jahr steigern. Als der Künstler vor vier Jahren mit seinem „Eisenwalzwerke“ an die Öffentlichkeit trat, glaubten wir in diesem grandiosen Zeitbilde die Krone seiner künstlerischen Tätigkeit erkennen zu müssen. Nach menschlicher Berechnung konnte ein Sechziger diese Markheit, diese Energie in der Charakteristik, diese Sicherheit in der koloristischen Behandlung, diese bewundernswürdige Treue in der Wiedergabe des Gesehenen nicht zum zweiten Male wieder erreichen, geschweige denn übertreffen.

Wir haben uns getäuscht. Als Menzel sein dreißigjähriges Lebensjahr vollendete, vollendete er auch ein Werk, das für das neunzehnte Jahrhundert von gleicher kulturhistorischer Bedeutung ist, wie etwa die „Tafelrunde Friedrich's des Großen“ für das achtzehnte, ein Werk, welches auch durch seine eminenten koloristischen Vorzüge diejenigen zum Schwanken bringen wird, welche dem Maler eine koloristische Begabung überhaupt abzuspüren beliebten.

Das Bild figurirte im Kataloge der letzten akademischen Kunstausstellung, aber auch nur im Kataloge. Zur Ausstellung gelangte es nicht mehr; der Künstler mochte ein Werk nicht gar so schnell von der Hand lassen, dem jeder neue Pinselstrich einen neuen feststehenden Zug verleihen kann. Es war kein Schade, daß

es der akademischen Ausstellung fern blieb. Das kalte, gleichmäßige, mäßig einfallende Licht des provisorischen Ausstellungsgebäudes bringt Kabinetsstücke, die mit so feinem Pinsel gemalt sind, wie ihn Menzel führt, um ihre intime Wirkung. Wenn man solche Bilder nicht isolirt betrachten kann, muß man sie wenigstens mit gleichartigen in Zusammenhang bringen. Und im letzten Jahre wäre die Hängelcommission der akademischen Kunstausstellung mehr als jemals in Verlegenheit gewesen, unter dem Wuß des Vorhandenen Sachen aufzutreiben, die sie anständiger Weise neben Menzel hätte placiren können.

Jetzt sind wir in der glücklichen Lage, den ersten Eindruck von dem unergleichlichen Bilde in der Galerie seines Besitzers, des Herrn A. Th. in Berlin, gewinnen zu können, ohne daß uns eine gleichgiltige Verleumdung die Creme des Genusses raubt oder daß uns eine fatale Nachbarschaft zerstreut und emuvert. Im Kataloge hieß das Bild „Vallsonper. (Nach Erinnerungen)“. Dieser Titel ist nicht ganz correct. Der Maler hat vielmehr jenen in der Geschichte jedes Vallsonpers ebenso wichtigen wie denkwürdigen Moment gewählt, wo die große Pause zwischen der Reihe der Tänze den Vallsonpers die Pflicht auferlegt, im eigenen oder im fremden Interesse den Sturm auf das Büffet zu wagen, den Moment, wo in dem Gewühl der Masse das Recht des Individuums zur Geltung kommt, wo sich einzelne Gruppen aus den Wogen des Menschennereers absondern und feste Gestalt gewinnen. Zum Schauplatz seines großartig angelegten, figurreichen, aber in verhältnißmäßig kleinem Raahfabe ausgeführten Bildes — 70 zu 90 Cent. — hat Menzel

zwei Räume, einen Saal und eine in denselben mündende Gallerie, ausserhalb, die im Charakter der ebenso glänzenden wie silbollen Barockarchitektur konstruiert und decorirt sind, in welchen Schläter einen Theil der Festräume des Berliner Königschlosses durchzuführen konnte. Er hat keinen bestimmten Raum vor den Augen gehabt; aber er hat ein jedes der herrlichen Decorations-motive verworthei, welche die Paradedammern des Berliner Schlosses zu den künstlerisch gebiegensten und interessantesten Festräumen Deutschlands gemacht haben. Die Wände sind mit Marmor und mit polirtem Stuck bekleidet, die Plafonds zeigen Gemälde, die von vergoldeten Stuckaturen umfäumt werden. Eine Ecke des Saales füllt ein prächtiger Kamin, und darüber erhebt sich ein Kristallspiegel, der bis zu dem reich gegliederten Deckengesims reicht. Von dem Plafond hängt ein mächtiger Kronleuchter herab, der eine blendende Lichtfülle auf das Gemüth der Ballgäste heruntersendet, und rechts und links vom Eingange zur Gallerie, die den Hintergrund des Bildes einnimmt, stehen bronzenne Randalaberträgerinnen, die ihren Reflex auf die spiegelglatte Fläche des Marmors werfen. Die Feser der „Zeitschrift“ lennen die Meisterschaft, mit welcher Menzel gerade die gewaltigen Formen der Barockarchitektur wiederzugeben weiß, aus einer gestrichenen Gouachemalerei, welche das erste Heft des ersten Jahrganges in einer Abirung von Unger vorgeführt hat. Sie stellte eine Partie aus dem Innern einer Kirche in München dar und entzückte das Auge vornehmlich durch ihre wundervolle Beleuchtung, die zu verschiedenen Effekten verworthei war und den architektonischen Formen ein starkes Relief verlieh. Das Studium des Lichts, der Lichteffekte und der Beleuchtungs-momente nimmt in dem künstlerischen Streben Menzel's eine sehr hervorragende Stellung ein. Auf seinem letzten großen Bilde, dem in diesem Blatte ausführlich besprochenen „Eisenwalzwerk“, lag der vornehmste künstlerische Reiz in dem Kampf, welchen das von draußen einfallende, graue Tageslicht mit dem durch die glühenden Eisenmassen und das Feuer des Schmelzofens mäßig erfüllten Dunkel im Innern der Schmiede kämpft. Damals scheiterte Menzel's Kunst noch an der wohl geradezu unüberwindlichen Schwierigkeit, die sich dem Maler entgegenstellte, welcher die Weißglühigkeit des Metalls durch die Farbe wiedergeben will. Hier erweist sich das Pigment zu zähe und zu körperhaft, um sich der Darstellung scheinbar flüssigen Jweers zu fügen.

Menzel liebt es nicht, wie es Rembrandt und andere große Meister der Beleuchtungseffekte zu thun pflegten, die Lichtquellen zu verdecken und nur ihre Wirkungen darzustellen. Er geht den schwierigsten Hindernissen direkt auf den Leib.

Mit einer niemals zuvor erreichten Virtuosität hat er das Licht der zahllosen Kerzen, die in dem Kronleuchter und in den Wandlandalabern stecken, die aus der Gallerie ein Flammmeer nach vorn senden, jastlich gewalt und zwar so dargestellt, daß die Absicht nicht hinter der That zurückgeblieben ist. Wir sehen keine todte Masse von pastos aufgetragenem Weiß und Gelb, sondern die Flammen scheinen vor unseren Augen unter dem Wechsel der sie umgebenden Luft zu vibriren. Wenn man das Zimmer verdunkelt, eine Lampe anzündet und das Licht, durch einen Reflector concentrirt, auf die Leinwand fallen läßt, erhöht sich die Wirkung der brennenden Kerzen noch um ein Bedeutendes. Dann scheint uns die Schwierigkeit, mit deren Lösung sich die größten Maler aller Zeiten vergeblich abgemüht, auf das glänzendste gelöst zu sein. Eine solche künstliche Beleuchtung, die im Allgemeinen als kunstwidrige Spielerei zu verworfen wäre, ist hier ausnahmsweise gefattet. Menzel hat sein Bild bei Licht gesehen und für das Licht gedacht, wohl auch für das Licht gemalt. Denn nur so erklärt sich die wesentliche Erhöhung seiner Wirkung bei Licht. Dann erst lösen sich die Gruppen in vollster Klarheit von einander ab, dann erst wird dieser oder jener Ton verständlich, der uns bei Tageslicht unwahrscheinlich oder doch räthselhaft vorgenommen ist, z. B. die gleichmäßige Beleuchtung der entblößten Nacken und Schultern der Damen, die im Vordergrund sitzen, und ihr eigenthümlich gelblicher Ton.

Eine Beschreibung des Bildes entzieht sich der bescheidenen Kraft, über welche das Wort zu verfügen hat. Der Menzel kennt, weiß, daß der Hauptreiz seiner geistprühenden Bilder in dem Unfaßbaren liegt, in dem, worauf der artistische Feinschmecker mit der Hand deutet, ohne die entsprechenden Worte dafür finden zu können.

In dem Eingang zur Gallerie, in welcher das Bild aufgestellt ist, drängt sich das Gemüth der Kommenden und Gehenden, der Befriedigten und der Unbefriedigten hin und her. Wer ein Glas Champagner oder eine andere Erfrischung errungen hat, verjügt sich nach vorn, um in stiller Beschaulichkeit und in der unbequemen Stellung von der Welt das Eroberte zu verzehren. Hier steht der scharfe Beobachter, der Humorist, auch wohl der Satiriker seinen Triumph. Das Ballpublikum setzt sich aus den besonnenen, hoffähigen Schichten der Gesellschaft zusammen: aus dem diplomatischen Corps, der Generalität, den Offizieren der Garde, aus Universitätsprofessoren, Akademikern, Geistlichen, einigen wenigen Mitgliedern der haute finance, den Räten erster und zweiter Klasse. Es ist immer dieselbe Gesellschaft, die nachgerade für einen Berliner Hofball so typisch geworden ist, daß

es für einen Berichterstatter gar keine gewagte Aufgabe ist, über ein solches Fest einen glänzenden Bericht zu schreiben, ohne dabei gewesen zu sein.

Aber welche Fülle von neuen und frappanten Motiven weiß der große Humorist und Menschenkenner, der selbst ein häufiger Besucher solcher Feste ist, aus diesem scheinbar so wechsellosen Meer von Alltäglichkeiten herauszujusen! Wie oft haben wir ihn gesehen, wie er seine blitzenden Augen durchbohrend auf die hin- und hervogende Menge einer Ballgesellschaft richtete! Da hat er seinem bewunderungswürdigen Gedächtniß die Studien eingepreßt, die er auf seinem figurenreichen Bilde so überraschend werthet hat.

Ents im Vordergrund sehen wir einen hohen Offizier, der eben einen kalten Trunk genommen hat. Um seinen Wagen nicht in Gefahr zu bringen, hält er den Schwanz noch in der hohen Bange zurück, bis er eine angemessene Temperatur gewonnen. Eine solche Figur zu erfinden und mit so köstlicher Naturwahrheit durchzuführen, ist nur Menzel im Stande. Fortuna wäre ihm vielleicht am nächsten gekommen, wenn in seiner Kunstrichtung nicht zu sehr das satirische Element die Oberhand gehabt hätte. Nicht minder köstlich ist eine Figur in der Nähe des Generals, ein Gerichtsrath, der, um sein Glas in Ruhe zu schlürfen, den unbecommen zweispitzigen Hut zwischen die einwärts gebogenen Knie geklemmt hat. Oder die Dame in leiberm Atlasgewande mit endloser Schleppe, welche am Arme eines Herrn in den Saal hinausräuscht und natürlich sofort mit einem Balkgast, der sich nicht besonders in Acht nimmt, in Collision geräth. Die Mitte des Vordergrundes nimmt eine Gruppe von Damen in leichten Halbdunel verbirgt, ist vielleicht die Krone des Ganzen, wenn man sich einmal dazu versteht, das Bild in Einzelheiten zu zerschneiden, statt es auf seine Gesamtwirkung zu betrachten. An der Seite einer jungen Dame sieht in nachlässiger Haltung ein junger Diplomat, der Vertreter Spaniens, Portugals oder einer südamerikanischen Großmacht, augenscheinlich galante Worte mit seiner Nachbarin wechselnd. Ein corpulenter Seeoffizier, der dritte im Bunde, vielleicht der Gemahl der Dame, wendet dem Paare halb den Rücken, offenbar höchst mißvergünstigt über den beengenden Einfluß seiner Uniform und die Temperatur des Saales.

Das sind einige dürftig geschilderte Blüthen aus einem üppigen Strauß. Wie sich die unzähligen Aebeln der holländischen Titelmaner, mit welchen

Menzel allein zu vergleichen wäre, nicht in Worten erschöpfen lassen, so muß auch hier das Wort um so mehr versagen, als sich das gesellschaftliche Leben, welches der Maler des neunzehnten Jahrhunderts mit dem Scharfbild des Psychologen und dem Weltbild des Kulturhistorikers schildert, fast ins Unendliche verbreitert und vertieft hat.

Hedolf Hofenberg.

Kunstaussstellung in Florenz.

Einen sanderlich befriedigenden Gesamteindruck zu empfangen, darf der Besucher moderner italienischer Kunstausstellungen in der Regel leider nicht erwarten; selten dürfte man indeß einer so trostlosen Enttäuschung anheimfallen, wie angesichts der gegenwärtig in Florenz von der „Società d'incoraggiamento dello bello arti“ gebotenen. Das Mißbehagen, welches dieselbe hervorruft, wird gesteigert durch die Erwägung, daß man es nicht etwa lediglich oder auch nur überwiegend mit Erstlingsversuchen zu thun hat, sondern daß unter den Ausstellern nicht weniger als sieben professori, Bildhauer und Maler, figuriren.

Um mit den sichersten zu beginnen, so genüge es, die Titel einiger Skulpturwerke anzuführen, um wenigstens das Stoffgebiet zu bezeichnen, dem sie angehören: „Groschatoers Heiße“ — ein nackter Knabe von Puchessi — „Die neuen Schuhe“ — ein kleines Mädchen von Lori — „Ohne Gedanken“ (namenlos), ein lächelnder Knabentopf, von der Künstler, Prof. Trojani, mit sammt dem Hute praktischer Weise noch für eine Gipsfigur, einen Mandolinenspieler, unverändert verworhet hat, ein Terracottariefel mit dem an Hübner'sche oder Courbet'sche Sensationsgemälde gemahnenden Titel: „Die Gebrechlichkeit zu Fuß und die Gesundheit zu Wagen“ u. s. w. — Beachtung verdient höchstens unter den etwa dreißig Rammern, deren Beschreibung wir uns ersparen dürfen, eine durch ein seines Köpfchen und eine tüchtige Behandlung des Rodens ausgezeichnete sitzende Psyche von Mencaressi.

Von den Selbstbildern — ungefähr 250 an Zahl — kann nur eine verschwindende Minderheit Anspruch auf das Prädikat halbwegs anständiger Mittelmäßigkeit erheben; die große Masse entzieht sich jeglicher Qualifikation, und namentlich die Landschaftsmalerei ist durch Leistungen vertreten, von denen man in der That nicht begreift, wie sie in einer Stadt wie Florenz der Öffentlichkeit preisgegeben werden dürfen. Dahin gehören, um nur das Kennerse zu bezeichnen, zwei Gemälde von einem gewissen Camillo Piffarro, das eine, wie der Katalog besagt, eine in Frankreich nach der Natur gemachte Studie; dieselbe führt uns eine Wiese vor, auf der Grün, Gelb und Violet in einer

Rebeneinanderstellung auftreten, aus der man auf die ersten Versuche eines sechsjährigen Knaben schließen möchte, die aber dem Künstler so sehr gefallen zu haben scheint, daß er sie ganz genau in einem anderen Bilde wiederholte. Ein paar Stillleben von Parrini und Giordano wirken wahrhaft erquickend in der Leere des Raumes, in welchem indes mit dem ersten der vorerwähnten Nachwerke noch ein anderer um die Palme streitet, eine Partie aus Giordano d'Azeglio in Rond- und Laternenbeleuchtung mit einer Anzahl von Spaziergängern; sie erinnert in Komposition und Ausführung geradezu an diejenige Kunstflöhe, auf der die an Jahrmärkten zur Schau gestellten Delbilder zu sehen pflegen. Daß man neben solchen Proben einheimischen Kunstbetriebes auch gegen das Ausland die wertschätzende Gastfreundschaft geübt hat und dem Publikum unter anderem Aquarelle wie den Thurm von S. Miniato und den Ponte S. Trinità von Arthur Danzell vorkührt, dem eine vertikale Linie noch Gesehmiß ist, kann kaum befremden. Als achtbare Arbeiten sind auf dem Gebiete der Landschaft nur ganz wenige zu verzeichnen, etwa ein Stimmungswall behandeltes Motiv aus Tivoli und ein paar andere kleine Bilder aus Chioggia von B. Avanzi, eine Lagunenansicht von Giardi und eine Partie des Arno mit Strandarbeitern von Gairdard. Was sonst aus Florenz oder seiner Umgebung den Stoff geboten hat, steht größtenteils tief unter dem Niveau des Genesebaren; so erscheint eine Landschaft mit Brücke über dem Mugnone in der Nähe von Fiesole wie eine Parodie der prächtigen Wirklichkeit, die man große Nähe hat in dem Bilde wiederzufinden. Etwas besser ist es bestellt um die Architekturmalerei, die durch einige ansprechende Kircheninterieurs von Caligo (S. Spirito und Chor von S. Maria Novella), Nota (Inneres von S. Loreuzo in Turin) und Romeo Ferrario (Inneres der Certosa von Pavia) vertreten ist. Die letztgenannte Kirche hat auch Carlo Ferrario für vier höchst sauber durchgeführte Aquarelle als Vorwurf gewählt, unter denen hauptsächlich das Refektorium und die alte Sakristei von einer gründlich geschulten Technik zeugen und unbedingt als das Beste der ganzen Ausstellung zu bezeichnen sind. Ihnen am nächsten steht ein Aquarell von Prugnoli, die Porta della Carta zu Venedig darstellend, während die vielmalige Riva degli Schiavoni vor einer Bereinigung, wie sie Canella ihr mit seinem Delbilde bereitet, billigerweise hätte bewahrt bleiben sollen. Enttäglich ist, als Architekturstudium betrachtet, die Südwestecke des Marktplatzes von Facioli, durch die höchst mangelhaften Figuren freilich, die der vor sich gehenden Taubensütterung bewohnen, fast beeinträchtigt. Ein Delgemälde von Barducci, der Hof des Bargello

von der Freitreppe aus gesehen, zeigt bei fleißiger Zeichnung wenig Vertrautheit mit malerischer Wirkung.

Indem wir die wenigen Historienbilder, den Verlauf Jeseph's am Pöstlberg von Falzi und Ver-lazzi's Julia, das Haupt des ermordeten Cicero erblidend, nur erwähnen, schließen wir mit einem kurzen Blick auf das Genre, das sich weder in stofflicher Beziehung — zehende Mönche, zehende Ritter, Pagen mit Falken, alles in mehreren Variationen wiederkehrend, Streichhölzchenverkäufer, altrömische Figuren in einem Atrium u. s. w. — noch in technischer Hinsicht über den Durchschnitt des in diesem Fach von der neuen Kunst Italiens Geleisteten erhebt, wohl aber nur zu häufig unter denselben herabgesunken erscheint. Trotzdem ist ein Genrebild dazu bestimmt worden, behufs Berichtigung an die Mitglieder in Kupferstich vervielfältigt zu werden: es ist dies eine in Del gemalte Ovale von Angiolo Romagnoli, die in einem Hemd von raffinierter losscher Durchsichtigkeit auf einem mit gelbem Atlas überdeckten Divan der Ruhe pflegt. Der Atlas ist nicht übel gemalt, auch das Tigerfell nicht, welches am Boden ausgebreitet ist — der Rest ist Schweigen.

Zu verwundern bleibt es, daß bei dieser Beschaffenheit der Ausstellung, die fast nur trübe Einblicke in künstlerische Mittelmäßigkeit und Lethargie eröffnet, immerhin eine relativ beträchtliche Anzahl von Nummern ihre Käufer gefunden hat, unbegreiflich dagegen, wie sich, wenn anders die zu der „esposizione solenne“ zugelassene Objekte überhaupt einer Censur von Seiten der Leitung der „Società d'incoraggiamento“ unterliegen, dergleichen Ausstellungen in der Wiege italienischer Kunst zu Stande kommen können. Eine solche Art von „Ermutigung“ kann doch wahrhaftig weder den produzierenden Kräften noch dem Publikum zum Heile gereichen. Unter diesen Betrachtungen schieben wir aus den Räumen der Ausstellung und begrüßen die nahe Piazza dell' Annunziata mit dem Gefühle eines erstönten Märtyrers.

P. 8.

Die Königlichen Museen in Berlin und der Preussische Landtag.

Die Debatte über den preussischen Entschluß war am 18. Januar von ganz besonderem Interesse für die Tragen der Kunstpflege in Preußen, so daß wir glauben, es werde unseren Lesern nicht unermüßelt sein, eine ausführlichere Mittheilung über die wichtigeren bei diesem Anlasse gehaltenen Reden zu empfangen. Den Gegenstand der Diskussion bildete vornehmlich ein Abstrich von 15,000 Mark, der aus Sparausweisrückständen an dem Vermehrungsfonds der

Museen gemacht worden war, um einige kleinere Ausgaben zu bedecken, welche sich für das Neu-Arrangement des Kupferstich-Kabinetts und einige Nebenbinge als erforderlich herausgestellt hatten.

Wenn man sich zunächst dem neuen Museumsstatut seine anerkennende Zustimmung, indem er sagte, daß er sich umso mehr verpflichtet fühle, die neu eingetretene Pflanzung der inneren Organisation zu konstatieren, als er es gewesen sei, der vor einigen Jahren auf die schreienden Mißstände hingewiesen habe, die in dieser Beziehung herrschten. Er sagte:

„Wir beschwerten uns damals darüber, daß in den Museen eine bitatorische Einrichtung bestände, welche alle Beschlüssen in der Hand einer einzigen Person vereinigte, die selbstständig nicht in der Lage sein konnte, über die einzelnen Fragen aus sachlichen Gründen zu entscheiden, welche weiter zur Folge hatte, daß jede prompte Erledigung einer Angelegenheit unmöglich wurde, gerade bei diesen Anlässen ein äußerst tief empfundenen Mißhand war und welche endlich den Abtheilungsdirektoren eine unethische und solcher Männer durchaus unwürdige Stellung zumieth. Ich freue mich, anerkennen zu können, daß dieses neue Reglement nach allen Seiten hin Abhilfe geschaffen hat, und daß damit das erfüllt worden ist, was wir damals wünschten. Es ist vor allen Dingen durch eine unabhängige Theilung der Fonds gefordert, daß der einzelne Abtheilungsdirektor in der Lage ist, dringende Sachen sofort zu erledigen und in einem nicht unbedingten Umfang selbständig vorzugehen. Es ist ferner dafür gefordert, was auch von großer Wichtigkeit ist, daß die museale Einheit aufrecht erhalten worden ist, indem der Generatordirektor und der Direktorenkonferenz, der Vereinigung der Abtheilungsdirektoren, eine wesentliche Mitwirkung bei der allgemeinen Verwaltung der Museen zugewiesen ist. Es ist endlich im hohen Grade anzuerkennen, daß das Ministerium diese Gelegenheit nicht benutzt hat, wie es nahe lag, um seine nothwendige Ingeren zu steigern, sondern daß es nach wie vor sich auf die Stellung beschränkt hat, die ihm rechtmäßig zukommt, nämlich auf die kontrollirende und allgemeine überwachende Thätigkeit.“

Zu dem erwähnten Abschrit von 15,000 Mark kommend, fuhr er fort:

„Zind wir wirklich so weit gekommen, daß wir nicht bloß nicht vorwärts gehen können, welches doch immer auch ein Rückschreiten ist, sondern daß wir in der That direkt zurücktreten müssen, daß wir unseren Erwerbungsfonds für die königlichen Museen, der maßig bemessen ist und der sich bisher auf 225,000 Mark belief, jetzt um einen nicht unbedingten Bruchtheil herabsetzen müssen, um sachliche Bedürfnisse, deren Nothwendigkeit und Dringlichkeit ich an sich nicht verkenne, zu befriedigen? Ich glaube, meine Herren, der Gewinn dieser kleinen Summe wird schwer erkauft werden durch das Ansehensverlust, welches wir uns damit vor ganz Europa ausstellen; denn dies ist eine Bissler, welche nicht bloß in Deutschland, sondern weit über die deutschen Grenzen hinaus beachtet wird, und an der man im Ausland unsern jetzigen Kulturzustand mit einkem Rechte nicht“

In sehr gehaltvoller Rede entwickelte der Abgeordnete Kaufmann (Dunn) seine Ansichten über die oben erwähnten Punkte und über die Bedeutung der Museen im Staatshaushalte überhaupt; und es ist sicher in hohem Grade ehrenlich, daß derartige Anschauungen, in so sachlicher Weise dargelegt, in einem deutschen Parlamente zur Sprache kommen.

„Wir ist es, sagte Kaufmann, angefallen, daß in ein und demselben Staatsentwurf für einzelne Kunstsinstitute, die unter staatlicher Pflege stehen, Erhöhungen vorgeschlagen sind, während bei den größten und den anderen gewiß nicht an Bedeutung nachstehenden Kunstanstalten, Abträge vorgenommen worden sind, wie eben schon bemerkt, mit 15,000 Mark an den Erwerbungsfonds für die königlichen Museen. Daß kam leicht den Zweifel hervorgerufen, ob die königliche Staatsregierung bei der Vertheilung der ihr zu Gebote stehenden Fonds auch von richtigen Prinzipien ausgegangen ist, namentlich ob man die einzelnen bisher von verschiedenen Ministerien ressortirenden Kunstanstalten auch unter einem Gesichtspunkt gebracht hat. Ich begrüße es freudig, daß man für die königliche Porzellanmanufaktur eine Erhöhung im Betrage von 65,450 Mark eingestellt hat, man hat auch für das Gewerbemuseum eine Erhöhung eintreten lassen im Betrage von 10,570 Mark, auch an der genannten Anstalt die Assistentengehälter erhöht, während das bei den königlichen Museen nicht der Fall ist.“

Ich habe im vorigen Jahre Veranlassung genommen, über das königliche Kupferstichkabinet zu sprechen und auf manche Mängel hinzuweisen, die sich in demselben bemerkbar gemacht haben. Ich glaube, daß auch unter Zurechnung der 9000 Mark, die von dem Erwerbungsfonds abgetrennt und zu Restaurationsarbeiten im Kupferstichkabinet verwendet werden sollen, die vorhandenen Mittel nicht ausreichen werden, um den geachteten Kupferstich der sehr sachverständigen Direktion entsprechend mit Energie an den sehr glückselig begonnenen Arbeiten fortzuführen.

Aus alledem konnte man die Folgerung ziehen, als halte die kgl. Staatsregierung die Förderung der sogenannten nützlichen Kunstsinstitute für wichtiger als die der Museen, die mehr einen theoretischen oder wissenschaftlichen Charakter zu tragen scheinen. Sollte eine solche Ansicht bei der Staatsregierung obwalten, so würde das meines Erachtens ein großes Mißverhältniß sein, dem auf das Entschiedenste entgegen getreten werden müßte. Alle Kunstanstalten derselben, wenn auch auf verschiedenen Wegen, dasselbe Ziel: die Kunstbildung des Volkes. Sie sind alle von eminent oökonomisch-wirtschaftlicher Bedeutung, sobald man sagen kann, sie gehören bestzutage zu den nothwendigen und unentbehrlichen Requiraten eines wohlgeordneten modernen Staates. Die staatliche Kunstpflege hat gegenwärtig eine ganz andere und tiefer einschneidende Bedeutung, als man ihr bisher zugestanden. Man hat einsehen gelernt, namentlich nach den großen Wettbewerbstellungen, daß die idealen Aufgaben der Kunst sich in eminent praktischen Resultaten verwirklichen, daß die Kunst ein mächtiger Faktor zur Hebung des Volkswohlstandes werden kann. Es ist allgemein anerkannt, daß Kunstindustrie am besten auf dem Boden der Kunstbildung sich gründen und entfalten läßt. Ich brauche nur auf unser Nachbarland Frankreich hinzuweisen, dessen große industrielle Macht ganz entschieden auf künstlerischem Boden ruht; ich weise auf Amerika hin; bei den sehr nüchternen und vor-

sugeweihte praktischen Vermoöhrern dieses jugendkräftigen Staats hat sich die Ueberzeugung Bahn gebrochen, daß die Kunst für die gewerbliche Thätigkeit eines Volkes ein außerordentlich wichtiges Moment ist. Dieser richtigen Ueberzeugung sind dann auch entsprechende Leistungen gefolgt. Die Zahl der wissenschaftlichen Museen hat sich in America seit 1876 vermehrt, man hat die bestehenden wissenschaftlichen Anstalten besser dotirt. An vielen Orten hat man jetzt in der neuesten Zeit zur Lebung des Gewerbebetriebes Gewerbemuseen angelegt, und ich bin gewiß am wenigsten geneigt, die geeignete Wirksamkeit dieser Anstalten zu bestreiten, ich will nur vor dem Irrthum warnen, als seien sie die allein fruchttragenden, dagegen die Kunstmuseen nur theatralisch wissenschaftliche Anstalten und daher nicht fruchtbar. Ich glaube, daß für die Werbung des Kunstsinnes und der Kunstercziehung des Volkes die wissenschaftlichen Kunstinstitute noch unentbehrlicher sind wie die praktischen. Beide erhalten sich untereinander wie Handbibliotheken zu unsern Zeiten, wie in gewissem Sinne Volkbibliotheken zu wissenschaftlichen Bibliotheken.

Paris, dessen Kunstindustrie gewiß unbestritten auf einer bedeutenden Höhe steht, besitzet bis auf die heutige Stunde noch kein eigentliches Gewerbemuseum; dort verstehen die Künstler und die Kunstindustricellen Bildung und Anregung aus den reichen Schätzen zu schöpfen, welche die Stadt in ihren großen wissenschaftlichen Sammlungen besitzet. Wenn das verhältnismäßig nicht reich dotirte Gewerbemuseum in Wien große Erfolge erzielt, so ist dies zum Theil dem Umstande zuzuschreiben, daß dort die Kunstindustricellen von früherer Jugend auf geübt sind, an den alten sehr reich dotirten Museen ihren Kunstsin zu bilden.

In Berlin ist das Alles anders bestellt. Das Gewerbemuseum ist seinem Inhalte nach gut dotirt, dagegen stehen die anderen, die königlichen Museen, in vielen Beziehungen hinter denen von Paris, London und Wien zurück. Sie sind eben Schöpfung neuerer Datums, hückische Zusammengebracht zu einer Zeit, als die Erweiterung der Kunstwerke schon große Fonds erforderte.

Ich halte daher dafür, daß es eine unabweisbare Pflicht der Staatsregierung ist, ihrerseits Alles aufzubieten, um die Kunstinstitute auf die Höhe zu bringen, die das Kunstbedürfnis längst dringend erheischt. Statt dessen macht man gerade am dem Erneuerungsfonds für die Museen einen Abstrich!

Die frühere Summe von 325,000 Mark mag sich groß ausprechen, aber, meine Herren, sie erscheint knapp, wenn man bedenkt, daß sie auf sieben Abtheilungen artheilt wird, von denen jede ein Museum für sich bildet; wenn man ferner erwägt, wie theuer jetzt der Ankauf von Gemälden, Skulpturen oder eines Kupferstiches sein kann, so wird die Sammlung nicht in der gewöhnlichen Weise rasch wachsen können. Um so empfindlicher macht sich hier der dem großen Etat gegenüber kleine Betrag von 15,000 Mark besonders fühlbar, ich tröste mich jedoch mit meinem Herrn Vorredner in der Hoffnung, daß dies nur als einwillig bezeichnend ist, ich hoffe, daß die Staatsregierung ihr Augenmerk darauf richten wird, daß so etwas nicht wiederkehrt, und daß sämtliche unter ihrer Pflege stehenden Kunstanstalten gleichmäßig dotirt werden. Ich ersehe mir von der Stellung eines Antragers auf Erhöhung der Position keinen Erfolg, ich will mir daher nur die Bitte erlauben, daß die königliche Staatsregierung über die von mir erhobenen Bedenken eine möglichst beruhigende Aeußerung machen wolle."

Der Regierungskommissar Geh.-R. Schöne erwidert, daß sich die Staatsregierung nur unter dem Druck der Verhältnisse und nur sehr ungern zu dem erwünschten Abstrich entschlossen habe, und daß sie, sobald thunlich, die Hand bieten werde, um die Fonds wenigstens auf ihre frühere Höhe zurückzuführen.

Entlich äußerte sich auch Virchow in analoger Weise mißbilligend, wie Kanmann und Mommsen den gefchehenen Abstrich angründend. Er sagte:

"Ich kann mich doch nur dem anschließen, daß die Regierung hier mit einer Hartherzigkeit gegen die Museen gehandelt hat, wie sie kaum irgendwo im Etat weiter herabtritt. Ich kann mir nur denken, daß diese Ausnahmeposition hervorgebracht ist durch den eigenthümlichen Zustand der Verwaltung, den wir an dieser Stelle finden, und der nun seit Jahren die gedeihliche Entwicklung des Museumwesens gehindert hat. In diesem Augenblicke scheint es ja, daß eine Aenderung sich vorbereitet, und ich muß sagen, ich wünsche dringend, daß in der einen oder andern Weise doch mindestens das herbeigeführt werde, daß die königlichen Museen in gleicher Weise activirt werden, sowohl den andern Zweigen der Staatsverwaltung gegenüber, als namentlich dem Finanzminister gegenüber, wie es bei allen andern parallelen Einrichtungen der Fall ist."

Herner: "Es ist ja in der That wunderbar, daß so kleine Summen abgelehnt werden, gegenüber den enormen Verwendungen, die wir aus Anleihen für die mannichfaltigsten Dinge machen müssen und die doch nicht dringlicher sind wie die Anläufe für die Museen; es ist wunderbar, wenn ich z. B. bedenke, daß wir in der Budgetcommission eben berathen haben über die Frage, ob wir 25 Millionen für den Centralbahnhof in Frankfurt ausgeben wollen und man hier sagt, 15,000 für sachliche Verwaltungsausgaben in den Museen, die dringend notwendig sind, könne man nicht anders aufbringen, als wenn man weniger antaust. Das ist doch ein testimonium paupertatis!"

In gleichem Sinne sprach der Abgeordnete Petri und stellte für die dritte Lesung des Finanzetat's den Antrag auf Wiedereinstellung der 15,000 Mark in Aussicht. R. S. W.

Kunsliteratur.

Die moderne Kunst und die Ausstellungen der Berliner Akademie. Von Otto von Veitner. Zweiter Band: Die Ausstellung von 1875. Berlin, Verlag von J. Guttentag (D. Collin). 1879. 8.

Die Kunst des Publikums hat sich diesem verdienstlichen Unternehmen wenigstens in dem Grade zugewandt, daß Autor und Verleger die Fortsetzung desselben wagen konnten. Der Verfasser hat sich diesmal nicht auf die akademische Ausstellung allein beschränkt, sondern auch die hervorragenden Erscheinungen auf dem Kunstgebiete, welche im verfloffenen Jahre in den Berliner Ausstellungen auftauchten, in den Kreis seiner Besprechungen gezogen. So darf das Buch den Anspruch erheben, ein umfassendes Bild von dem, zu

bieten, was Berlins künstlerische Kräfte in Jahresfrist geleistet und empfangen haben. Es fand sich dadurch für den Autor die Gelegenheit, über Böcklin, Gabriel Max und Raft zu sprechen. Was wir im vorigen Jahre gegen die Einteilung des Stoffes einzuwenden hatten, fällt jetzt weg, da der Verfasser das Material sichtlich nach Kategorien: Bildniß, Genre, Landschaft u. s. w. geordnet hat. Jeder Gruppe hat er eine Einleitung vorausgeschickt, welche den Charakter jedes Kunstgenres oft in seiner und geistvoller Abwägung definiert. Die Bemerkungen über das Porträt sind besonders treffend und bei aller Knappheit den Begriff erschöpfend. Bedenklich erscheint uns dagegen die Gruppirung innerhalb der Landschaftsmalerei. Eine Einteilung der landschaftlichen „Stimmungen“ in naturalistische, koloristische und charakteristische mag noch gelten. Aber die Maler eintheilen zu wollen in Vertreter des dunklen Koloris, des grautönen Koloris, der „reinen Farbenprobleme ohne Korrektur durch die Wirklichkeit“, scheint uns insofern unrichtig, als das koloristische Glaubensbekenntnis unserer Maler bekanntlich vielfachen Wandlungen unterworfen ist. Wer heute das graue Kolorit anbetet, schwelgt morgen vielleicht schon im „rosigen Licht“. Vorübergehende Phasen dürfen nicht als Basis für eine Charakteristik dienen. Der Kritiker muß auch etwas vom Psychologen haben und Charaktere nicht ernsthaft, Stümpfer nicht aufmunternd behandeln. Neben seiner aufbauenden Thätigkeit darf die Destruktion nicht vernachlässigt werden. Zorn wächst und das Lukrat über den Kopf. — Der Verfasser hat diesmal auf die stilistische Seite seiner Arbeit und auf prägnante und klare Formirung seiner ästhetischen Prinzipien eine besondere Sorgfalt verwendet, so daß das Buch auch nach dieser Seite hin einen wesentlichen Fortschritt über seinen Vorgänger befindet. A. R.

Vermischte Nachrichten.

R. B. Nürnberg. Prof. G. Oberlein hat hier ein großes (3 $\frac{1}{2}$ R. breit, 15 R. hoch) aus Verleih des Deutschen Kaisers angefertigt, für den Tom zu Erfurt bestimmtes Fenster ausgefertigt, welches er nach seinem eigenen, schon im Jahre 1869 gezeichneten, von dem verstorbenen J. v. Cossel vielfach modifizierten Karton aus diesem Kathedral-Glas gemalt hat. Es sind auf demselben in untere die von Engel gehaltenen Wappen des Deutschen Kaisers, als des Donators, darüber, mit Bezug auf seine Bestimmung für eine Heiligen-Blut-Kapelle drei Szenen aus der Leidensgeschichte Christi, (das letzte Abendmahl, die Arreivung und die Kreuzigung) und darüber, unter sehr reicher, schiant aussehender Baldachin-Architektur, die Patronin des Erfurter Tomes und Engel mit den Leidenswerkzeugen Christi dargestellt. Das Ganze ist in echt mittelalterlichem Geiste mit oölen Verhältniß der Größe aller Glasmalerei gedacht, komponirt und gezeichnet und als Glasbild auch in der allen stilvollen Weise durchgeführt. Es ist nämlich nicht eigenliche Glasmalerei, sondern Glasmosaik, die Zeichnung wird durch die in Blei hergestellten, die einzelnen Glasstücke zusammenhaltenden Kontouren, die spärliche Hobeierung durch aufgetragenes und eingebrenntes

Schwarzblei hergestellt. Die Gesamtstimmung des Fensters ist eine sehr harmonische und trotz der großen Anzahl intensiver Farben wohlthuende. Dabei zeigt es eine große und wahre Pracht und verspricht eine besondere Freude des Tomes zu Erfurt zu werden. Ohne Zweifel wird es sich den darin befindlichen schönen alten Glasfenstern in würdiger Weise anschließen.

Hg. Städtebauliche Neubauten in Magdeburg. Die Bevölkerung Magdeburgs hat sich wie die der meisten größeren Städte Deutschlands im Laufe der letzten Jahre so sehr vermehrt, und die Ansprüche an Comfort in Theatern, Schulen, Krankenhäusern u. s. haben sich so sehr gesteigert, daß mehrere kostspielige Neubauten notwendig wurden. Im Gegensatz zu manchen anderen Städten, wo dergleichen Baumecke als bloße Bedürfnisbauten in ganz kunstloser Weise hergestellt werden, hat der Stadtbaumeister Sturmholz es verstanden, neben gebührender Rücksichtnahme auf die notwendige Sparlichkeit, den betreffenden Bauten doch eine gewisse architektonische Würde und Schönheit zu verleihen. Er wußte die Bedürfnisse auf einem Minimum bebauter Fläche zu befriedigen, ist sparsam mit Ornamenten und wußte bei solch besserer Durchführung originellweise durch gute architektonische Verhältnisse und edle Formen. Auch dem neuen Stadt-Theater, welches er nach den ostlich modifizierten Plänen Vaccar's in solider und wahrhaft künstlerischer Weise ausgeführt hat, sind herzujuhelen die Gebäude für die Kunstschule und die beiden Realschulen, die im Bauillon-System ausgeführten Krankenhäuser-Anlagen und besonders die Kapelle aus dem Friedhofe. Sie alle sind in Hiegethobau nach Anwendung von Ornamenten in Terracotta oder Sandstein in einem Renaissance-Stil, dessen Detailbildung sich an die hellenische Anlehnung anlehnt, ausgeführt. Die Friedhof-Kapelle ist ein einfacher Kuppelbau von beschönigtem Sphärischen, welcher aber besonders in seinem Innern von großartiger Wirkung ist. Der Grundriß ist kreisförmig. Ueber der Wirkung erhebt sich, auf achteckigem Tambour, die Kuppel unmittelbar an diesem zum Gottesdienste bestimmten Raum schließen sich ein Sektions-Zimmer und ein Zimmer für das Instrumentale. Das Kellergeschloß ist als Leichenhalle eingerichtet. Diese Räumlichkeiten der Benutzung des Raumes gab Anlaß zu einer sehr geschickten Gruppierung. Die Detailformen sind einfach und würdig. Von überraschender Wirkung ist das Innere. Der Raum erhebt bei der sparsamen Anwendung von Detailformen und weil man ihn mit einem Fuß ganz übersehen kann, viel größer als er wirklich ist; er ist durch sechs Arkaden und Malerei stimmungsvoll decorirt.

B. Tüfteldorf. Die verschiedenen künstlerischen Neubauten in unserer Stadt machen rasche Fortschritte. Die große evangelische Kirche, die von Kilmann und Heyden in Berlin unter Leitung des Architekten Knobel gebaut wird, strebt rüstig empor, und ihr hoher Thurm wird bald dem Panorama der Stadt ein überaus schönes Aussehen verleihen. Die neue Kunstakademie, die der Baumeister Ernst Kiffardt baut, ist bereits unter Dach und soll im Herbst fertig eingeweiht und bezogen werden. Auch sie giebt der Ansicht am Rhein aus ein anderes, überraschendes Gepräge. Ebenso ist das städtische Haus für die rheinischen Provinzialanstalten nach den Plänen des Professors Kaffador in Berlin im Koblenz vollendet, und das vergrößerte Telegraphengebäude geht gleichfalls seiner Beendigung entgegen. Nur der Beginn der Kunsthalle läßt sich noch immer auf sich warten. Doch hofft man auch damit demnächst sorgen zu können. — Das schöne neue Stadttheater, welches Professor Ernst Giese in Dresden bereits vor drei Jahren hier vollendete, hat vor einiger Zeit nun auch mit der Aus schmückung im Innern durch die Beendigung des prächtigen, überaus gelungenen Vorhangs, den der Historien- und Genre-maler Ernst Hartmann gemalt, den bedeutendsten Schritt vorwärts gethan. Professor Camphausen hatte zur festlichen Einweihung bescheiden einen Protog gedichtet, und Schubert und Berlioz spenden der geliebten Komposition warme Anerkennung. — Für das Cornelius-Denkmal, welches ganz in der Nähe des Theaters seinen Platz erhält, wurde bereits das Fundament gelegt. Die feierliche Enthüllung des Standbildes soll noch in diesem Jahre erfolgen. Tafelbe ist bekanntlich ein Werk Donndorf's in Stuttgart.

Zeitschriften.

The Academy. No. 348—351.

The winter exhibition of the Grosvenor Gallery, von W. H. J. Weale — Archaeological notes from Rome. — The old masters exhibition at the Royal Academy (I.), von J. P. Richter. — The winter exhibition of the Grosvenor Gallery (II.), von W. H. J. Weale — Recent ceramics, von W. C. Monkhouse. — The catalogue of the National Gallery (III), von J. A. Crowe — The Imperial German archaeological Institute in Rome — Discoveries of antiquities in Italy in 1875, von F. Barushel. — The National Gallery catalogue (conclusion), von J. A. Crowe. — The winter ex-

hibition of the Grosvenor Gallery (III), von Ch. H. Middleton. — The old masters exhibition at the Royal Academy (II. u. III.), von J. P. Richter. — J. Chassat — A. A. Prékant f. — The Dutch masters in the Winter Exhibition at Burlington House, von Ch. H. Middleton. — The hand-drawn bargains in the British Museum, von M. M. Haaton. — The German archaeological Institute in Rome. — E. M. Ward f.

Chronique des Arts. No. 4.

L'Inventaire des richesses artistiques de la ville de Paris. — Correspondance d'Angoulême. — Les peintures de Paul Sandry von Og Berger. — Les peintures de Th. Chassériau, von M. Vachon.

Inzerate.

VERLAG VON S. CALVARY & CO. IN BERLIN,
W. Unter den Linden 17.

Sieben erschien und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

CAMPANIEN.

Topographie, Geschichte und Leben
der
Umgebung Neapels im Alterthum

von
J. BELOCH.

ca. 30 Bogen roy. 8^o. Nebst einem Atlas von Campanien in
13 colorirten Karten in gr. 4^o.

Erste Lieferung.

Das Werk erscheint in drei Lieferungen zu 9—10 Bogen Text
und 4—5 Karten.

Subscriptions-Preise.

Die Lieferung des Textes: 4 M. 80 Pf. — des Atlases: 3 M.
Text und Atlas zusammen: 7 Mark.

Laden-Preise nach der Vollendung (15. Februar 1879).

Text: 15 M. — Atlas 10 M. — Text und Atlas zusammen: 24 M.

Ausführliche Prospekte werden auf Verlangen gratis und franco überandt;
auch liegt die erste Lieferung in allen Buchhandlungen zur Ansicht aus.

Probe-Nummern auf Wunsch gratis und franco.

<p>Preis pro Februar u. März incl. „Deutsche Familienblätter“ nur 3 M. 84 Pf. bei allen Post-Anstalten.</p>	<p>Gegen Post-Duillung Grátis: Nachlieferung des hochinteressanten Romans „Die zwölfte Verle“ soweit bis Ende Januar erschienen.</p>
<p>Alle Postanstalten nehmen Abonnements täglich entgegen auf die Schlesische Presse Große politische und Handels-Zeitung. Beleg von D. Schillerabend in Breslau.</p>	
<p>Preis pro Februar und März incl. der Sonntags-Grátis-Beilage „Deutsche Familienblätter“ nur 3 M. 84 Pf.</p>	
<p>Täglich drei Ausgaben. Früh, Mittags, Abends.</p>	<p>Sonntags-Beilage „Deutsche Familienblätter“ bringen den neuen Roman „Die zwölfte Verle“ von Luise Erack.</p>

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Hermann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Kataloge in der am 3. März n. c. in
Frankfurt a M. stattfindenden

Versteigerung

von **Handzeichnungen und Oel-
studien**

aus dem Nachlass von Professor **Peint.**
Kuntz aus Stuttgart;

von **Oelstudien** (meistens ausgeführt,
hinterlassen von dem in Berlin verstorbenen
Hud. Wulffen aus Baden,

sowie einer kleinen Sammlung
Original-Oelgemälde guter haupt-
sächlich neuer Meister
versendet gratis u. franco der Auktionator
Rudolf Engel in Frankfurt a M.

Antiquar Retier in Hlm offerirt:

1. **Reichsarchiv** f. bibl. Kunst. Mit Kunst-
chronik. Bd. I—XII. Eleg. schm. 2
Bd. (8 Bände broschirt.) Prachtvolles,
wie neues, ganz completes Exemplar,
zu 300 M.

1. **das Wert.** Bd. I—XII. (6 Bde.
Oblond., 6 Bde. broschirt.) Ganz
Exemplar, ganz complet zu 250 M.

Im Verlag von E. A. Hermann in
Leipzig erschien:

Die
Cultur der Renaissance
in
Italien.

Ein Versuch

von
Jakob Burckhardt.

Dritte Auflage,

besorgt von
Edwig Heiger.

2 Bände broch. M. 9. —; in 2 Halb-
frambände gebunden M. 13. —; in
2 Viechbände gebunden M. 15. 50.
auf. in 1 Band in Galico geb. M. 10. 75.

Beiträge

von Prof. Dr. C. von
Kupen (Wien, Chir-
urgium-galler 25) über an
die Verlagsanstalt in
Kripty zu richten.

15. Februar



Inserate

à 25 Pf für die drei
Mal erscheinende Preis-
zettel werden von jeder
Buch- u. Kartendruckung
angerechnet.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheinung vom September bis Juli jede Woche am Donnerstag, vom Juli bis September alle 14 Tage, für die Momente der „Kunstblätter für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (somit im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern).

Inhalt: Französische Illustrationsliteratur. — Dr. Ed. Meyerheim's — Publikation über das Wiener Belvedere — Internationale Kunstausstellung in Brüssel. — Archäologische Gesellschaft in Berlin. Die älteste Geschichte des österreichischen Kaiserthums. — Zeitchriften. — Eingekauft. — Inserate

Französische Illustrationsliteratur.

Die Neujahreszeit ist der Feuz des französischen Pöbelmarktes. Da sproßt und keimt es, regt und rührt es sich überall und eine Ansehe des Schönen und Welten zieht als Weibefrühling in die Fremde. Bei uns findet vorzüglich die Illustrationsliteratur Anklang, deren Prachtangaben sich auf den Bücher-tischen einbürgern beginnen, während Auerbach's von Gautier illustriertes „Parfümele“ dagegen zu unseren Nachbarn gewandert ist. Wenn der Deutsche das trauliche Weihnachtsfest im Familienkreise feiert, so hält der Pariser dafür den offiziellen Neujahrstag, wo die Damen des Hauses im Salon sitzen und neben den Glückwünschen der Hausfreunde und Verwandten die kostbaren Bonbonspenden in Empfang nehmen, deren Darbringung die gute Sitte zum Geleche erhoben hat. Sowohl der behäbige Junggeselle, eine besonders zahlreich vertretene Klasse, als auch der jugendliche Volontär, sein zulünftiger Nachfolger, müssen sich ihm beugen; doch macht sich in den letzten Jahren ein Umchwung in der Art der Gaben geltend. Mit jeder Saison hatten Boissier und seine Genossen ihren zierlichen Lederbüchsen elegantere und kostbarere äußere Hüllen geschaffen; bald waren es hellfarbige Noire-beutel mit Goldlettern und Goldfransen, bald atlasgefütterten Schmuckkästchen nicht unähnliche Behälter, und die Preise stiegen in denselben Verhältnisse, wie dieser thörichte Luxus, bis die Käufer ungeduldig wurden und ein schönes Buch vorzogen. Seitdem hat das Bonbonbüchsen abgenommen, das illustrierte Prachtwerk ist Modeartikel für die étonnées geworden, und

die Verleger kommen der neuen Strömung gern entgegen. Zwar ist das goldene Zeitalter der Kupferstecherkunst in Frankreich mit der Epoche eines François de Peilly und eines Robert Rautenil, eines Antoine Raffin und eines Gerard Oefelind, welche ihren letzten Kahlhäuer in den beiden Trevet fand, dahin, und auch ihr Epigone Calamatta, der seinem Stiche von Ingres „Gebilde Ludwig's XIII“ sieben Jahre widmete, ist in die Gruft gesunken. Nur wenige Säulen der vergangenen Pracht, ein Henriquel Dupont, François, dann manche tüchtigen Radierer, ein Flameng, Gaillard, Jaquemart u. A., stehen noch aufrecht. Im großen Ganzen aber befindet sich die graphische Kunst und die Illustrationsliteratur der Franzosen auf keinem guten Wege, die Uebersetzung hat die sorgfältig angeführte Radirung und den gediegemen Holzschnitt immer mehr zurückgerängt und die Uebersetzung der Helio- und Zinkographie begünstigt. Dieser Abwand zwischen sonst und jetzt tritt uns in den Illustrationen der großen Pariser Kunstblätter scharf und scheidend entgegen. Die Kraft der niederländischen und deutschen Genossen war den Franzosen niemals eigen; aber dafür waren sie die Erken, wo es Eleganz, Anmuth und Wilde auszudrücken galt. Schade, daß die moderne Schule den alten Traditionen nicht die Treue zu bewahren wußte und am liebsten dem Paredsile mit seinen wilden Manieren halbtigt.

Angesichts dieser Verhältnisse freut es uns doppelt, unter der Fülle der Novitäten dieses Jahres auf einige wirklich treffliche Werte hinweisen zu können. An ihrer Spitze stehen die Erzeugnisse der tüchtlich

bekannten Pariser Firmen Quantin, Plon und Firmin Didot.

„Hans Holbein par Paul Mantz, dessins et gravures sous la direction de Edouard Livré“ lautet der Titel eines in jeder Hinsicht, zum Geschenke und zum Selbststudium, als Salon schmuck und als Zierde der Bibliothek zu empfehlenden, bei Quantin in Paris erschienenen Prachtwerkes, auf dessen Erscheinen dieses Blatt schon kurz hingewiesen hat. Es soll das erste Glied einer ganzen Serie von reich illustrierten Monographien berühmter Künstler aller Länder und aller Epochen bilden, welche der rührige Verleger alljährlich, oder wenn möglich noch öfter, je nach den zu überwindenden Schwierigkeiten, durch einen neuen Band zu vermehren beabsichtigt. Die vorliegende Probe gestattet, dem Unternehmen das günstigste Prognostikum zu stellen.

Eine Arbeit von solchem Umfange und so eleganter Ausstattung, deren Gegenstand Hans Holbein bildet, ist an sich schon berufen, in Deutschland das lebhafteste Interesse zu erwecken, und Paul Mantz, der gewiegte Kunstkritiker und Schriftsteller, war im Punkte mit Edouard Livré der redste Mann für ein derartiges Unternehmen. Der Text giebt ein klares übersichtliches Lebensbild und einen Gesamtüberblick der Werke des großen Augsburger, sodas er, selbst ohne uns Deutschen, so viel Neues wie den Landesleuten von Mantz zu bringen, doch eine willkommene Bereicherung auf dem Gebiete der Künstlerbiographie bietet. Neu sind namentlich auch für uns die wohl noch niemals in solcher Fülle vereinten Nachbildungen von Holbein's in den Kupferstichlabineten und Galerien von Basel, Windsor, Darmstadt, und Haag, Berlin, Dresden und Paris zerstreuten Arbeiten; siebenundzwanzig Radirungen und über zweihundert Photographiren und in den Text gedruckte Holzschnitte betreiben die gewaltige Schöpferkraft dieses treuesten Repräsentanten des 16. Jahrhunderts, dessen Sitten, Trachten und Anschauungen sich in seinen Werken spiegeln.

Die „Familie des Künstlers“, von Courty wiedergegeben, eröffnet den Reigen; Valentin führt uns den Schatz des Vasler Museums vom Jahre 1521, den tobtens Christus vor, von dem Ralph Wornum sagt, er sei mit „a horrible realistic power“ gemalt; Livré macht den Leser mit den zehn Wältern der „Passion“, der „Familie des Thomas More“, dem „Kampfe der Baalstuechten“, dem „Heiligen Michael“, den „Beiden Vanstuechten“ und der löstlichen Serie von Holbein's „Kostumstudien von Basler Frauen“ bekannt, welche den Meister auf der Höhe seines Talent und seiner Kraft in der Behandlung des Radierwerkzeuges zeigen. Das vom Rücken geliebte

Bürgermädchen ist ein Juwel in seiner Art. Zu dem Reigen gehört auch das von Lefort tadelloß wieder-gegebene Porträt des Erasmus, der Stolz des Leutere. Unter den übrigen Illustrationen befinden sich noch die dreundachtzig humoristischen, von dem Waler zur Erweiterung des Erasmus Rotterdams auf den Rand seines „Enchiridion morine“ aus freier Hand improvisierten Zeichnungen zum Lobe der Narrheit. Ein systematisches Verzeichniß von Holbein's Werken macht den Schluß.

Das ungewöhnlich große Format des Buches, 47 Centimeter Höhe bei einer Breite von 33 Centimetern, leistet der Ausdehnung der Wälter wesentlichen Vorkauf. Sechs verschiedene Abfassungen des Preises geben das Streben des Verlegers, das Werk allen Mitteln erreichbar zu machen, kund; die erste und theuerste derselben, ein Unikum aus Pergament, hat Lefort einen Liebhaber gefunden, und die Reihen der übrigen Serien beginnen sich schon merklich zu lichten. Auch die zweite Klasse, deren Text sich gleich den Stichen avant la lettre auf japanesischem Papiere brühet, ist gleichsam für Auswärtige reservirt, sie kostet 500 Franken; die nächsten beiden zu 300 Franken unterscheiden sich nur durch das Papier des Textes. Whotman oder chinesisches, je nach Wahl, die Stiche sind dieselben; für den weitesten Leserkreis scheint die tadelloß angefertigte, auf holländisches Papier gedruckte Serie zu 200 Franken, deren Stiche avant la lettre auf japanesischem und mit der Schrift auf holländischem Papiere gedruckt sind, berufen zu sein; die letzte im Verhältnisse zu den Genossen überaus einfache Ausgabe zeigt Velinpapier zum Texte, holländisches Papier zu den Stichen und kostet nur 100 Franken.

„Lettres de Eugène Delacroix (1815 à 1863) recueillies et publiées par M. Philippe Burty“ lautet der Titel des zweiten, milder glänzender ausgestatteten, aber ebenso interessanten und sympathischen Werkes aus demselben Verlage: Quantin in Paris. Philipp Burty, ein langjähriger Freund des großen Meisters, und von ihm mit dem Ehrenposten, seinen künstlerischen Nachlass zu ordnen, betraut, hat die Korrespondenz Delacroix's gesammelt und so zusammengefaßt, daß dieser Band sich zum einheitlichen Autobiographie gestaltet. Die beiden leuchtenden Sterne in Delacroix's Leben, denen er bis zum Grabe treu blieb, waren die Kunst und die Freundschaft; sein Testament ist zugleich „das Résumé der Geschichte seines Genies und seines Herzens“. In seinen Gemälden schätzt man den epochemachenden Künstler, das Haupt der romantischen Schule, seine Korrespondenz lehrt uns den hochherzigen Menschen kennen und lieben, indem sie uns einen tiefen Blick in sein Gemüthsleben

thun läßt. Dreihundert Briefe und Billete an seine theuersten Freunde, seine Berufsgenossen und seine Schüler, an Schriftsteller und Kunstfreunde, mußte diese Sammlung und man möchte sein Blatt aus dem Kranze missen. Neun Facsimiles seiner energischen Schriftzüge sind dem Buche beigegeben, und sein 1847 gemaltes Selbstporträt ergänzt in schwarzer Kunst die Briefe, es zeigt den Meister in der Tracht der Restauration, hohem Krage und weißer Halsbinde, und giebt den schönen Kopf mit den sinnigen erusten Augen trefflich wieder. Drei in Chromolithographie nachgebildete Paletten laden zum Studium von Delacroix's Aarbenarten ein; die erste setzte er sich beim Verlassen von Giroir's Atelier am Schlusse seiner Lehrzeit zusammen, nach der zweiten malte er 1822 sein „Massacre de Scio“, und die dritte ist eine wehmüthige Reflexion, denn die Kunsthöpfung selbst fiel der Kommune zum Opfer, es ist die Palette, welche er 1854 bei der Ausschmückung des Salon de la Pair im Rathhause zur Rückschau seines Colorits nahm.

Wurty beabsichtigt, Delacroix's Gedanken über Kunst, seine Reiseotizen und eine Anzahl ungeordneter Erinnerungen an ihn zu einem zweiten Bande zu vereinigen, welcher dem ersten baldigst folgen soll.

Das diesjährige Prachtwerk der Firma Mon & Co., „Sahara et Sabel par Eugene Fromentin“, erfüllt einen langgehegten Wunsch der Freunde des mit Pinsel und Feder gleich vertrauten Künstlers, der Schöpfkraft mit Schärfe des Urtheils, poetische Auffassung mit dem kritisch gebildeten Auge des Malers und einen frischen luftigen Stil mit der spielenden Beherrschung der technischen Ausdrücke vereinte. Schon bei der Ausstellung von Fromentin's hinterlassenen, zur Verankerung bestimmten Gemälden und Skizzen im Palais des Beaux-Arts, März 1877, war der Wunsch, die beiden schriftstellerischen Leistungen des Entschlafenen, die 1856 und 1858 im Druck erschienenen Beschreibungen seines Aufenthaltes in der Sahara und im Sabel, zu einem Bande zusammengefaßt zu sehen, wiederholt laut geworden. Die Firma Mon hat die schöne Aufgabe, diesen Inmertellenkranz auf das Grab des Künstlers zu legen, mit Ehren gefüllt und das Werk mit zwölf Radirungen, einem Gouppil'schem Vichersche und 45 Holzschnitten nach den Gemälden, Skizzen und Zeichnungen des Meisters ausgeschmückt. Das Buch sei nicht da, um das Werk des Malers zu wiederholen, sondern um auszudrücken, was es verdrückt, sagt Fromentin selbst, und der Verleger antwortet darauf in der kurzen Vorrede, die Werke des Künstlers seien hier bestimmt, seine Erzählungen zu ergänzen oder den ästhetischen Gedanken des Autors mehr auszuführen. Die Erlangung der Originale machte keinerlei Schwierigkeit, denn die Besitzer der bedeutendsten Privatgalerien

stellten ihre Schätze bereitwillig zur Verfügung, und das Ergebniß dieses schönen Zusammenwirkens ist des Strebens würdig. Da finden wir den „Tagesanbruch im Lager“, die „Kast in der Case“, den „Araber mit dem Irminjungen im Sattel“, die „Aubenz im Kalfate“ und das berühmte „Morgengebet in der Wüste“, den „Araberflam auf der Wanderschaft“, die „Kast der Efel- und Maulthiertreiber“, die „Arabischen Reiter auf Vorposten im Gebirge“, das „Land des Durkes“, den „Samum“, die „Reiserjagd“ und die „Phantasia“, lauter in Frankreich und England, in Belgien und in der Schweiz zerstreute Perlen. Fast wüchsten wir die süßne Behauptung aufstellen, Fromentin's Schöpfungen hätten durch die Radirung noch an Klarheit gewonnen, besonders die Pferdestudien suchen an Korrektheit der Zeichnung und Reinheit der Ausführung ihres Gleichen. Facsimile-Reproduktionen von einer Anzahl seiner charakteristischsten, an Ort und Stelle aufgenommenen Zeichnungen, die zum Theil schon Vorstudien zu später ausgeführten großen Gemälden sind, schließen sich an. Das Original des heliographischen Titelbildes „Der Falkenjäger“ gehört der Wittve dieses Märchenzählers mit Pinsel und Palette, mit dem Meißel und mit der Feder. Schon gleich auf Seite 3 der Sahara tritt uns in der Beschreibung eines Rembrandt'schen Blattes, die an sich schon ein Meisterwerk von Stil und Beobachtung ist, der scharfsichtige Kritiker entgegen, dessen kurz vor seinem Tode in der „Revue des deux mondes“ und dann als Buch veröffentlichte Artikel über die „Maitres d'autrefois“ so großes Aufsehen erregten. Es ist, als habe der Geist seiner Umgebung auf den warmherzigen Franzosen eingewirkt und seinem Stile jenen Hauch orientalischer Poesie aufgeprägt, der ihn bald mit lichten Sonnengold durchflüßte, bald seine wehmüthigen Schatten darüber breitet. Die Zeit der Entdeckungstheilen, wo Algier noch jungfräulicher Boden war, ist längst dahin, eine ganze Kolonie von Malern ist in Fromentin's Fußstapfen getreten, Algier und Marocco wimmeln von Meistern, und der Vollblutmalers beginnt sammt dem Vollbluthengste anzuküsterden Auzergnaten und Savoyarden verirren sich bis in die algerischen Küstenthäler, und der trennende Meeressarm ist heute zur Verbindungstraße geworden. Trotzdem hat das Interesse für Fromentin's Buch eher zuzunehmen abgenommen: es spiegelt Wahrheit und ließ sich doch wie ein Roman! Wie Fromentin von seinem Freunde Wandell, dem echten Topus des Franzosen aus den dreißiger Jahren, Abschied nimmt und dessen Silhouette am grauen Wüstenbimmel langsam verschwinden sieht, so bilden auch wir ihm im Geiste wehmüthig nach; auch unsere Kasse ging mit der Heimkehr des kühnigen Führers zu Ende, und wir legten das baronisch schöne Werk mit einem Aufathmen der Be-

friedigung und des Bedauerns zugleich aus der Hand. — Der Preis variiert zwischen 40 bis 400 Franken, aber die Ausgaben zu 60, zu 100 und zu 400 Franken waren bereits vor Weihnachten gänzlich vergriffen.

„Amsterdam et Venise par Henry Havard, Plon, Paris“, hat eine zweite Auflage erlebt. Der seit Jahren im Haag ansässige Kunstschriftsteller hat darin eine geistvolle Parallele zwischen der Königin der Amstel und der Königin der Adria gezogen, und das Buch liest sich leicht und angenehm. Siebenundzwanzig Radirungen von Städteansichten und 124 Holzschnitte ergänzen den lebendig geschriebenen Text.

„Les amateurs d'autrefois par L. Clément de Ris, Plon, Paris“, stellt sich gleichfalls als älterer Genosse mit den Novitäten des Weihnachtsmarktes ein. Es enthält in den Biographien der hervorragendsten fürstlichen und adeligen Kunstfreunde und Sammler der letzten zwei Jahrhunderte eine Art ergänzenden Katalogs der Gemädegalerie des Louvre, denn die besten Sachen sind fast ohne Ausnahme entweder durch Vermächtniß oder durch Ankauf in den Besitz dieser nationalen Schatzkammer übergegangen. Manche Gemälde wie von Tuff's Porträts Karl's I., die Wilschen Metsu's oder die besten Italiener kann man über hundert Jahre lang durch die verschiedenen Privatgalerien verfolgen, und die Radirungen geben dazu die Bilder der Sammler, unter denen Majarin, die Gräfin de la Verre, Claude Rangis, der Vermittler zwischen Maria von Medicis und Rubens, de LaHay, Zulienne, Randon de Boisset, de la Yve de Zulzy, der Kölner Jabach und Sibant-Tenon die Hauptstellen einnehmen.

Jirmin Didot's solider Verlag pflegt sich durch kulturgeschichtlich bemerkenswerthe Werke auszuzeichnen. Die glänzend ausgestatteten Arbeiten Paul Lacroix's, des Bibliophile Jacob, wie er selbst sich nennt, setzen an deren Spitze. Das Jahr 1876 brachte „Le XVIII^{me} Siècle, Institutions, usages et costumes, France 1700—1789“, einen reich mit 21 wohlgelegenen Chromolithographien und über 350 Holzschnitten nach Gemälden und Etichen der tüchtigsten Künstler der Epoche, Watteau, Canoo, Boucher, Godin und Andern ausgeschmückten Prachtband, welchen Ende 1877 die zweite, ebenso gediegene Hälfte, „Le XVIII^{me} Siècle, Lettres, sciences et arts, France 1700—1789“ folgte. Das für die ökonomischen von 1879 verheißene „XVII^{me} Siècle“ desselben geschätzten Autors wird erst Ende dieses Jahres im Handel erscheinen. Bei derartigen Arbeiten müssen Schriftsteller und Verleger zusammenwirken, um ihr Bestes zu leisten, und das Haus Jirmin Didot hat in dieser Hinsicht ein bedeutendes Verdienst um die französische Kulturgeschichte.

Auch die Novität dieses Jahres: „Les rues du Vieux Paris, galerie populaire et pittoresque par Victor Fournet, Firmin Didot et C^{ie}, Paris“, gehört derselben Kategorie an. Wer, wie Montaigne sagt, Paris bis zu seinen Bergen liebt, wird Journet's *Paterna Magica* in Wort und Bild freudig willkommen heißen. Pängst verschwundene Straßen bauen sich wieder auf, die Gräber geben ihre Todten heraus, und das Echo wiederholt die längst vergessenen Lockrufe der Verkäufer. Die nationalen, die religiösen und die volkstümlichen Festlichkeiten, die Geschichte des Carnevals, die Schreiber, die Taschenspieler und die Gaukler, die Treubourne, die Winzler und die Buntfänger, die Renniter der Gasse und die Paraden, die Anpreisungen der Verkäufer und die kleinen Handwerke unter offenem Himmel, sowie die berühmte gewordenen Typen und Gestalten, so lauten die Ueberschriften der Kapitel und das Alles zieht an uns vorbei. Eine Reihe von 165, fast ohne Ausnahme nach alten Miniaturen, Stichen oder Holzschnitten der Zeit angefertigten, in den Text gedruckten Holzschnitten erleichtert Ueingeübten das Verständnis dieser aus dem Dunkel der Chroniken an das Tageslicht beförderten Vergangenheit. Man möchte noch mehr hören, das Thema ist noch lange nicht ausnübend erschöpft, als der Autor auf Seite 656 den Bericht widersprechend abbricht und der Neugierde mit dem Scherzworte „*sat prata biberunt*“ einen Kiesel verschiebt.

Bei der zweiten Novität derselben Firma: „*Histoire abrégée des Beaux-Arts chez tous les peuples et à toutes les époques par Félix Clément, Firmin-Didot et C^{ie}, Paris*“, liegt die Sache anders als gewöhnlich: der Verleger hat sein Bestes dabei gethan, doch die Korrektheit des Textes hält nicht immer mit derjenigen der Illustrationen Schritt. Einen Abriss der Geschichte der schönen Künste bei allen Völkern und zu allen Epochen zu schreiben, erfordert neben Scharfe und Klarheit des Urtheils vor allem Unparteilichkeit und Uebersicht des zu Dientenden, und man kann, wie Felix Clément, Verfasser einer preisgekrönten „allgemeinen Geschichte der Kirchenmusik von ihrem Ursprunge bis zu unsern Tagen“ und auf dem besten Wege sein, auf dem Gebiete der Kirchenmusik Autorität zu werden, ohne daß man darum nur die Hand nach den Lorbern eines Charles Blanc, Fromentin oder Ranx ausstrecken braucht, um sie sich als fertigen Kranz aus die Stirn zu setzen. Die Kunstkritik blüht eben in Frankreich und Clément's Abriss würde als A b c für Païen neben den tiefergreifenden, umfangreicheren Werken lebhaften Beifall finden, wenn der Wille nicht das Können weit überflügelt hätte. Die französische Kritik hat dem Verfasser allerlei geschicht-

liche Ungenauigkeiten sowie die Haltlosigkeit seiner Phantasieästhetik nachgewiesen; wir beschränken uns auf den wohlmeinenden Wunsch, das Werk möge von kundiger Hand neu revidirt und dabei zugleich um die gebräuchlichen Annotas, welche in einem so knappen Resümé unumfänglich sind, verfürzt werden, — wenn es überhaupt eine zweite Auflage erleidet.

Die Jury der letzten Pariser Welt-Ausstellung hat dem Hause Rothschild in Paris außer fünf goldenen, silbernen und Bronzemedailles das Kreuz der Ehrenlegion für die dort ausgelegt gewesenen schönen Veröffentlichungen verliehen, und die reich ausgestatteten Prachtwerke, welche wir schon im Jahre 1877 auf verschiedenen Berliner Weihnachtsfesten sahen, beweisen, daß sie auch bei uns Heißfall finden. Wir meinen vorzüglich: „Venise par (h. Yriarte, Rothschild, Paris“, einen mit 525 Illustrationen versehenen Folioband, der auf 400 Seiten ein vollständiges Bild von Venedig's historischer und künstlerischer Bedeutung giebt. Er führt in die Archive und in das Arsenal, in die Kirchen und in die typographischen Anstalten der Aldi, in die Maler-Ateliers, in die Glasschmelzen von Murano und zu den Refektorien, zu der Spighelöppelerin und zu den glänzenden Aesthetikern des Dogen, auf den großen Kanal und in die stillen Lagunen, auf das flache Dach, wo die vornehme Venetianerin ihr Haar in der Sonne bleicht, und in die Rathversammlung der Jehu. Yriarte's gediegenes Wissen fußt auf dem eingehendsten Quellenstudium und seine Neugraphie der traumhaften Lagunenfahrt wird nicht leicht überflügelt werden. So wohl als Erinnerung an Genesenes und Gehobenes wie als Vorbereitung zum Auge gen Süden hat sie genöthigt auch in diesem Jahre unter manchem deutschen Christbaum gelegen.

Sermann Bildung.

Neurolog.

Friedrich Eduard Meyerheim †. In der Nacht vom 17. zum 18. Januar farb in Berlin im Hause seines Sohnes Paul der Igl. Professor Friedrich Eduard Meyerheim, den man mit Recht den Begründer der Berliner Genremalerei nennt. Seit 1870 hatte der heftige, bescheidene Mann den Pinsel aus der Hand gelegt. Ein schweres Nervenscheiden Lähme seinen Geist so regen Geistes, und sieben Jahre führte er ein qualvolles Dasein. Im Frühjahr 1877 wich die Krankheit wieder von ihm, und er konnte sich wieder mit alter Klugheit seiner Kunst hingeben. Er schickte auf die letzte akademische Kunstausstellung ein lebenswürdiges Genrebild, Harzer Holzpaarenverkäuferin, die Wiederholung eines älteren. Die jüngere Generation, welche durch die großen Fortschritte der modernen Naturalisten verdroht ist, ging freilich adios an dem unmaßigen Bildchen vorüber. Aber die Älteren gedachten in Liebe und Dankbarkeit des Mannes, der vor vierzig Jahren den Schatz der wahren Empfindung,

der echten Lieberkeit, der treuerherzigen Einsicht und des köstlichen Sinners hob, der im deutschen Bürger- und Bauerntum ruhte. Vor drei Monaten lebte sein altes Leben mit erneuerter Heftigkeit zurück. Drei Monate lang lag er ohne Bewußtsein auf dem Krankenlager. Dann erst erliefte ihn der Tod.

Meyerheim wurde in Danzig am 7. Januar 1808 geboren. Sein Vater, der ein bescheidener Staben- und Dekorationsmaler war, weihte den Knaben in die Geheimnisse seiner Kunst ein. Doch entwund der Zohn bald der leitenden Hand des Vaters. Auf der Kunstschule seines Geburtsortes gewonn er, angeregt durch den Director derselben, den Architekturmaler Schulz, eine entsehbare Vorliebe für malerische Pandalenmaler, an denen seine Vaterstadt so außerordentlich reich ist. Aus dem Kreise der Architekturalten wählte er auch den Stoff für seine erste größere Arbeit, mit der er vor die Oeffentlichkeit trat. Im Jahre 1830 hatte er die Berliner Kunstakademie bezogen, ohne sich jedoch einem der damals dort wirkenden Lehrer anzuschließen. Seiner nordischen, im realen Leben gefestigten Natur widerstand die süßliche Romantik der Dinschdorfer, wiewohl er ihr wachsam seinen Tribut zollte. Auf eigene Hand durchzuarbeiten er mit dem jetzigen Geh. Oberbauath Strad die Mark Brandenburg und machte perspektivische Aufnahmen von den zahlreichen Pachtbänken des Landes, die er später auf Stein zeichnete und publicirte. Die Stoffage, mit welcher er seine Ansichten liebte, offenbarte zwar seine eigenthümliche Begabung, die sich bald darauf zu schöner Plüthe entsaltete, als er im Jahre 1836 sein erstes selbstständiges Bild, ein Schützenfest westfälischer Bauern, ausstellte. Der Consul Wagener erwarb das Bild, und mit dessen Sammlung ging es in die Nationalgalerie über. Damit war der Weg vorgezeichnet, auf dem der Künstler fortan wandelte. Er hatte sich nur eine kleine Domaine ausersehen, das Leben der norddeutschen Bauern, besonders dort, wo es sich durch eine geistige und charakteristische Volkstracht malerischer gestaltet, im Harz und am Rhein; aber diese kleine Domaine beherrschte er mit vollkommenster Meisterhaft. Das Tragische lag seiner Natur fern; friedliche Heiterkeit und süßes Behagen waren das Lebenselement seiner Kunst, und darum gelangen ihm auch besonders humoristische Szenen aus der Kinderwelt. Seine malerische Technik war einfach und ohne Raffinement. Sie war ihm nur ein Mittel zum Zweck; wenn er sein eigenes tiefes Gefühl, sein Gemüth in seinen Bildern zum Ausdruck gebracht, hatte er sich selbst genügt. Die Galerie Kadon's in Berlin besitzt neben einigen Darstellungen aus dem Leben der Harzer Bauern auch einige besonders liebliche Kinderbilder.

Paul Meyerheim hat vor zwei Jahren seinem Vater in einem meisterlichen Porträt für das städtische Museum in Danzig ein würdiges Denkmal gesetzt.

A. R.

Kunsthistorie.

O. R. Publication über das Wiener Belvedere. Unter den Leistungen des Kunstvereines nimmt das Wiener k. k. Hofmuseum die Wiener Galleriemerke eine so hervorragende Stelle ein, daß jede neue Lieferung von allen Kunstfreunden mit steigendem Interesse begrüßt zu werden verdient. Es ist ein

Veranlassen, hier Künstler, Schriftstellers, Kunstverleger und Leser zu wachsendem Interesse zu sehen, die spätkste Jeder des vorerwähnten Kritikers Kumpf zu machen. Hier bleibt nur Arbeit für das Kleinverleger der Karätanen. Es liegen uns zwei neue Hefte und der Prospect des Ganzen mit dem Verzeichniß der nach folgenden vor. Darin sind 25 abgetheilte Hefte 25 Lieferungen mit je vier Radierungen und zwei bis drei Bogen Text umfaßt. Die Palme der letzten beiden Hefte gebührt unstrittig Dürer's Vorwille I. Aber auch Bleker's Kede mit Schiffs und Holzbau's Hartz gehören zu den glänzlichsten Leistungen der Linger'schen Nadel. Ten Kung'schen Text sind nur gewohnt nicht aus der Hand zu legen, ohne unser Wissen zu bereichern. Er zeichnet sich in dieser Beziehung auch diesmal wieder sehr vortheilhaft aus. Die kleinen, in den Text erworbenen Radierungen, Initialen und Ragnetten geben dem Ganzen eine Vornehmheit, die ähnlichen Publicationen des In- und Auslandes als Muster empfohlen werden darf. Die kaum erworbenen, gezeichnete denn vorerwähnten Motive der Renaissance drohen neuerdings in einer Ueberladung zu erstickeln, die wir auch heute noch barad in schärfsten Sinne des Wortes weunem müssen. Die vom Gang unserer Zeit zum Fortdren in Wissenschaft, Poesie, Kunst und Kunst sollte aber einer solchen iraden Ueberleite von den theilhaftigen Kreisen mit Bewußtsein entgegenzuarbeitet werden. Das Wiener Galleriewerk ist ein nachahmungsunwürdiges Beispiel für Künstler und Verleger, wie mit den allererfahnen, ja unbedenklichen Mitteln allein die edle Schönheit erreicht wird. — Wie wurden wiederholt gefragt, ob die Abdrücke mit der Schrift von gotschischen Ablesungen genommen werden Aus besser Luerie können wir versichern, daß alle Abdruckgattungen von den Originalplatten herrühren, die mit der Schrift aus den verhalten.

Sammlungen und Ausstellungen.

In Bezug auf die internationale Kunst-Ausstellung zu München geht uns von zuerstlicher Seite folgende Mittheilung an: Die Ausstellung findet bestimmt im Sommer dieses Jahres im Isl. Gaspianale zu München nach dem ausgegebenen Programme (s. Kunst-Chronik d. J., Nr. 9) statt. Eine Aenderung desselben ist nur bezüglich des Eröffnungstermines eingetreten, der entgegen dem früheren Bekanntgebungen am 1. Juli auf den 20. Juli verschoben werden mußte. Der Grund dieser Aenderung war die Rücksicht auf die Beisidung der Künstler Frankreichs, Belgians ic. deren Beise die Ausstellung als eine internationale freientlich entscheiden dürfte, die aber, weil sie jumeist im Vorher Salon zur vorherigen Ausstellung gelangen, nach dem Schluß desselben (15. Juni) nicht mehr rechtzeitig in München hätten eintreffen, resp. zur geeigneten Ausstellung gelangen können. Der Termin für die Anmeldung und Einfindung ist, mit alleiniger Ausnahme der im Salon ausgestellten Kunstwerke Frankreichs, Belgians ic. derselbe geblieben (31. März und 31. Mai) für die letztgenannten ist der späteste Einlieferungstermin der 15. Juli

Vermischte Nachrichten.

8. Archäologische Gesellschaft in Berlin. Die Sitzung vom 7. Januar wurde vom Vorsitzenden, Herrn Curtius mit geschäftlichen Mittheilungen eröffnet. Nachdem sodann der bisherige Vorstand durch Acclamation wiedergewählt war, legte Herr Curtius die eingegangenen Schriften vor: Jahrbücher des Vereins an Alterthumsfreunden im Rheinland, Heft 64; Pergamonlu — über den Ursprung des Namens Triest; Caltorgi — über die alten Gräber bei Romulo; Friedländer — über eine Münze aus Aeneid; Feder — neue Sammlung wiederter Denkmalschriften, endlich den zweiten Band der kleinen Schriften an H. Bischoe, dessen rathloser und arbeitsvoller Thätigkeit für die Förderung der kassischen Alterthumsforschung, der Vorliegende einen warmen Nachruß widmete. Herr Adler legte eine Anzahl eigener Aufnahmen und Zeichnungen aus Notend vor und sprachte daran eine ausführliche Besprechung der großen Fortschritte, welche dem Schliemann'schen Ausgrabungen erdant worden. Er wies an technischen Gelemben nach, daß seine 1876 ausgeprohene Annahme einer Er-

weiterung der Burg nach Westen hin, am Let und Stelle sich bestätigt habe und somit das Löwenthor diese jüngeren Epoche, die von Schliemann ausgehenden Turmgräber der Zeit der ersten Burg-Bauzeit angehören müssen. Die bekannten Tholentanten, deren jeht noch 14 in Griechenland nachgewiesen sind, davon 7 allein in Mykenae und der nächsten Nachbarschaft) erklärte er für Grabanlagen aus der Atridenzeit, deren innere Struktur auf ein westasiatisches Bauwesen, nämlich wahrscheinlich Eozoe und das Suesmesthal-jurandstein, während die kunstvolle Außenarchitektur mit dem Löwenthorrelief im enghen Zusammenhang steht und die unabweidlichen Spuren eines auf lykischen Traditionen beruhenden reatren Holzbauwes beudeht. Herr Büchne legte statt des verhandelten Herrn Conze das schon er-richtene zweite Heft des zweiten Jahrganges der Archäologische-epigraphischen Mittheilungen aus Lese-terich" vor und empfahl diese von Herrn Conze begründete, von den Herren Bendorff und Hirschfeld fortgeführte und von der Wiener Akademie der Wissenschaften in angeklärter Liberalität auf das dankenswerthe beste unterstützte Publication angehendlich der allgemeinen Bedeutung. Auch dieses Heft ist reich an interessanten Mittheilungen; die Zusammenstellung der römischen Schildbuden von dem Vortagehenden, die Mittheilung der Bräutigamwerk einer Wiener Brautausammlung (Trau) von Ourlitt, ein interessantes Leda-Relief des Vinsae Rufusius (von Wajonia befragten) werden durch wohlgehaltene Tafeln illustriert. Der archäologische Bericht aus Lese-terich von Bendorff, sowie Hirschfeld's Bericht über die endlich mit diesem Erfolg in Angriff genommenen Ausgrabungen von Carantium (Petronell bei Wien) sind besonders hervorzuheben. Dem schönen Unternehmen, welches nun schon die Probe vorjährigen erfolgreichen Bestehens hinter sich hat, wurde der beste Fortgang und allseitige Unterstützung gewünscht. Herr Wattenbach legte die Abhandlungen von Charles Graux über die Befestigung von Carthago vor, in welcher mit Benutzung des Hilo von Boyans in einem nach den Handschriften verbesserten Text dargelegt wird, daß die gewaltige, in ihren Resten nachgewiesene Mauer durch ein Barroer und Graben mit Bastionen geschützt war, was auch aus anderen Umständen herzuwacht und sowohl dem damals üblichen Entem als auch den Nachrichten von Thopius und Habermatum entspricht. Auf dieses Entem bezieht Graux den Ausdruck einer dreifachen Mauer, dessen durchsichtige Annahme unmaßgeblich und auch von Rommen verworfen ist. Es wurde bei der Gelegenheit auch auf die paläographischen Arbeiten des Herrn Graux, namentlich seine sorgfältigste Abhandlung über die Stadiometrie und seine Sendung nach Spanien zur Aufsuchung griechischer Handschriften in den dortigen Bibliotheken hingewiesen. An der sich diesem Vortrage anschließenden Tischflaßn betheiligten sich die Herren Kommissen, Adler und Weil. Vesterer machte aufmerksam auf eine in großem Maßstabe ausgeführte Aufnahme der ganzen Befestigung von Konstantinopel im Aufseis und Grundriß von dem griechischen Architekten Baltazzi. Diese ansehnliche recht große Arbeit befand sich 1875 auf der Gewerbe-Ausstellung in Wien und ihre Erwerbung wäre bei der Abtheilung und ununterbrochen fortschreitenden Demalirung von großem Werth. Zum Schluß berichtete Herr Curtius über die Ausgrabungen von Cimpin, deren Fortgang durch Regenwetter gehemmt worden ist. Democh sind die Diebstahlthaten durch neue Tunde ergänzt und zwei zu den Retopen gehörige Köpfe gefunden worden. Das dem südlichen Altstiohe fand sich der Obertheil eines Hots in ägyptischem Stil; in S. O. die Miltis kommen Grundmauern eines größeren Gebäudes zum Vordien. Inredem lagen architektonische Zeichnungen des Herrn Vornann von der neu gefundenen darstehen Halle aus

* Die silberne Hochzeit des österreichischen Kaiserpaars am 24. April d. J. wird in den nächsten Monatshefte festlich begangen werden. In Wien soll u. a. ein großartiger Festzug veranstaltet werden, an dessen Durchführung die Künstlerchaft hervorragenden Antheil nimmt. Mit der Zeitung des Ganzen ist ein vom Gemeinderathe bestelltes Kamiteo beauftragt, welches kürzlich über die Vorbereitungen Bericht erstattete. Nachdem die Professoren Rindmann und Masart, der Maler Schöglner und die Architekten Streiz und Wagner, welche die Wiener Künstlergenossenschaft zur Ver-

fürung des gemeinderäthlichen Comité's gewählt hatte, in das letztere eingetreten waren, wurden (sogleich die Beratungen über die Wahl und Anordnung des Festplatzes und über die Gestaltung des Festzuges gepligen. Uebereinstimmend mit den Künstlern wurde nach genauer Ermägung der lokalen Verhältnisse der Raum zwischen dem äußeren Burgtore und den f. l. Museen als der einzig entsprechende Ort für den Festplatz erklärt und beschlossen, hierzu die Zustimmung des f. l. Obersthofmeister-Amtes zu erwirken. Auf diesem Wege werden die Majestät und die dem lösterrischen Hofstaate, dem diplomatischen Corps, den f. l. Ministerien u. s. w. vorzulegenden Tribünen, ferner die Tribünen für den Gemeinderath und für die zu diesem Festzuge geladenen Betretungen, Korporationen, Zünfte u. s. w. errichtet werden. Auf Grund dieser räumlichen Dispositionen haben sich die in dem Comité vertretenen Künstler bereit erklärt, die Pläne für die erforderlichen Zuschüsse und für deren Beförderung auszuarbeiten. Im Bezug auf die Gestaltung des Festzuges wurde beschlossen, die einzelnen Korporationen, Genossenschaften und Vereine möglichst in größeren Gruppen zu vereinigen. Um den Festzug den Charakter einer dem Kaiser und der Kaiserin vorbehaltenen Fuldigung zu bewahren, wurde grundsätzlich festgehalten, denselben dort anzuweisen, daß Zeremonien und Abtheilungen der Korporationen und Genossenschaften nicht bloß in Kostümen, sondern auch im schwarzen Festkleide daran theilnehmen können. Die künstlerische Gestaltung der einzelnen Gruppen hat auf Einladung des Comité's der Professor Hans Wafart übernommen. Derselbe erklärte sich freundschaftlich bereit, die von ihm komponirten Skizzen für sämtliche Gruppen der Festkommission des Gemeinderathes zur Benutzung zu überlassen und die Ausführung der danach angefertigten Zeichnungen für die verschiedenen Abtheilungen zu übernehmen. Ein Theil der Skizzen ist theilweis schon vollendet, theils der Vollendung nahe, so daß daher merkwürdig der nächsten Tage das Comité in der Lage sein wird, die Verhandlungen mit dem Comité des Genossenschaftstages, sowie mit den Korporationen und Genossenschaften in Bezug auf die Ansetzung der Zahl der festzunehmenden Theilnehmer und die Ausrichtung der Kostüm- und Gruppenbilder beendigt zu beghnen. Inzwischen wurden auch einzelne Institute und Korporationen, sowie sämtliche gemeindliche Genossenschaften Wiens von dem Bürgermeister zur Theilnahme an dem Festzuge eingeladen. Die Vorstände der gemeindlichen Genossenschaften haben auf Grund der Beschlässe des Genossenschaftstages der Festzug nach beiderseitigen Bewilligungen Veranlassungen eintreten lassen. So viel bekannt, haben sich hieher alle Genossenschaften für die Theilnahme mit Fahnen und Bannern ausgesprochen, und die Theilnahme wird auch durch lösterrische Mitglieder vertreten sein. Größere, nach ihrem Gewerbe geeignete Genossenschaften haben auch die Bildung von künstlerisch gestalteten Gruppen nach den von Professor Wafart gefertigten Kompositionen beschlossen.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. No. 1.

Die Rückblät. — Die Bedeutung der „Vier Apostel“ Albrecht Dürers (Mit Abbild.)

Kunst und Gewerbe. No. 5 u. 6.

Die Arbeitstellung im Anstellungswesen, von J. Landgraf. — Von der Pariser Ausstellung — Eisenarbeiten (17. Jahrg.). Zeichnung von A. Niedling — Die Waagen, von Paul Meunier in Berlin. — Von der Pariser Ausstellung (Metallarbeiten.)

Deutsche Bauzeitung. No. 1-3.

Der Verband und die Sorge für Erforschung und Erhaltung der deutschen Baudenkmale, von K. E. O. Fritsch. — Die Ausstellung von Reinkupfern in Berlin.

Die Grenzboten. No. 1-4.

Springer's Raffael und Michelangelo. — Eine Songschichte von Dresden. — Zur Biographie von Felice Peolre Rubens, von A. Rosenhertz.

Literarische Rundschau 1878. No. 3 u. 17.

Springer, Raffael und Michelangelo. Von A. van Rossum.

Kunstchronik. No. 21 u. 22.

Alle Ornamente des neuen Ausgebens, von R. Bergau. — Ornaments de la Gesellschaft der Baukunst.

Journal des Beaux-Arts. No. 1 u. 2.

Exposition aux écoles artistiques d'Anvers. — La peinture aux Pays-Bas, von A. Goovaert. — Servais de Coust, von E. Mantoux. — Le Musée de la Ville de Paris. — Paul Matisse: Hans Holbein; Ph. Boute; Les lettres d' E. Delmeire; Bonnet; Goussier sur l'art et la caricature. — Charlier, Demay, Houffet. — De l'ère de F. Clément, von E. Aubry.

Formenschatz. No. 5.

Holzschlösser nach Raffael's Entwurf. — Pierino del Vega (?): Skizze zu einer Wanddekoration. — B. Negroni: Gemalteter Thronstuhl. — B. Pozzetti: Skizze zu einer Pfaffenstube. — Ueberrückter Meister: Skizze zu einer Kassette. — Das Wappen der Familie Kraus. — Holbein d. J.: Skizzen zu Ueberschriften. — B. Selous (?): Skizze zu einer Festdekoration. — Schild aus getriebenen Metall. — Stickmuster von H. Schönbauer's Musterbuch. — W. Dietrich: Entwurf zu einem reichen Permal.

The Academy. No. 352.

Ph. G. Bionerton: The life of J. M. W. Turner, von F. Woodmore. — The winter exhibition of the Grosvenor Gallery, IV, von J. P. Richter. — The German Imperial Archaeological Institute.

Chronique des Arts. No. 41.

Le procès de M. Walther contre M. Raskin. — Explorations archéologiques.

Gewerbehalle. No. 2.

L. Felice Solo in Paris: L'air Goldschmidt-Ges. — Elfenbein- und Email-Arbeit. — Placard und Cochet, Lyon: Bücherdruck. — Hase und Magnolier, Hagen: Tische. — Fr. Büttcher: Tischdruck in Leinwand. — Korb und Bergfeld, Bremen: Silberner Pokal und Kelch. — Sarcote Vincense: Füllungsornament in Holzschlösser. — P. Stott: Schreibung in Bronze. — Buchdruck aus den Sammlungen des Germanischen Museums, Nürnberg.

The Portfolio. No. 110.

Alma Tadema: Landschaften (Mit Abbild.). — John Cross, von M. H. B. B. — E. J. Goodwin: Luth und Neum. (Mit Abbild.). — Collection of Burlington House; The Grosvenor Gallery; The exhibition of the Institute of Painters in water-colours.

Eingefandt.

Ein Theil des reichen künstlerischen Nachlasses des am 22. Nov. 1877 als Professor der fgl. Kunstschule in Stuttgart verstorbenen Landeshauptmanns Heinrich Jung wird in den nächsten Hefen bei Rudolph Sengel in Frankfurt a. M. zur öffentlichen Versteigerung kommen. —

Wir machen die Kunstler und Liebhaber, sowie insbesondere die Vorsteher der Kunstakademien auf diese unergleichlich schöne Sammlung von nahe an 100 größeren und kleineren, sorgfältig aufgeführten landschaftlichen Zeichnungen aufmerksam; wir sind überzeugt, es bedarf nur eines stüdtigen Aufhauens dieser lösterrischen Blätter um Hand und Geld eines edlen Weisers in ihnen zu erkennen und von der Wahrheit der Parzellierung mächtig ergriffen zu werden. — Wenn von irgend einem Künstler, so gilt es von Jung, dem liebenswürdigsten, lauten, kindlich unbefangenen und doch so tiefsten Meister: jedes seiner Werke, das größte wie das kleinste, trägt das volle Gepräge seines inneren Wesens; keine künstlerische Richtung der Zeit, wenn sie seinem Denken und Fühlen nicht entgegen, hat ihn je verleitet, um Ruhmes oder Gewinnes willen, sich untreu zu werden. — Von Hause aus erst angelegt, in strengem, auch landschaftlich herber Umgehung aufgewachsen, aber dabei doch heiterem Sinne und noch thatkräftigen Willens, ein echter Sohn der Natur und mit ihrem geheimsten Leben und in jüngerer Vertraut und verwoben, nahm er die hier eingetragenen Bilder der Heimath in sich um sie sonntags Besuche des Rheines und die Bläthen seines späteren Wirkens.

Studienreisen in die hochgebirgigen Alpen, Deistertrich, Tyrol, die ihn bis zu den wüthigen Seen der Lombardie ausdehnten, haben ihm eine unerwähnte Fülle großer Aufgaben, und mit eisernem Fleiße wußte er zu seiner Gestaltung zu drängen, was in seinem Gemüthe lebendig war, und seinen Gehilfen die Stimmung einzubringen, welche die Landschaft selbst in ihm wachgerufen hatte. — Im letzten Jahre wußte er auf die ihm fast unerblickliche Studienreise verzichten, aber auch an das Zimmer gefesselt, arbeitete Geist und Hand unermüdet fort, und viele der schönsten Zeichnungen der oben erwähnten Sammlung, j. B. die prägnanten Kompositionen nach Offenbach's Dichtungen verdanken der Zeit schwerer Kampfes gegen das unerbittliche Geschick, den er in der stillen Abgeschlossenheit von der Welt siegreich

fämpfte, ihre hohe Vollendung und ihren tief erschütternden Ernst.

Mit Rücksicht haben wir diese Anthologie der Werke unseres theuren Arztes lieber und wieder betrachtet; möchten sie bereit bleiben oder wenigstens nicht in alle Welt

verkreut werden! — Im Besiz einer Kunstakademie könnte sie insbesondere für das heranwachsende Künstlergeschlecht eine wahre Fundgrube der Bildung werden.

Frankfurt a. M., Februar 1879

Dr. F. Weimann

Inferate.

Durch E. A. Seemann in Leipzig ist zu beziehen:

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1878.

LES

BEAUX-ARTS

ET LES

ARTS DÉCORATIFS

PAR

MM. ED. DE BEAUMONT, TH. BIAIS, ED. BONNAFFÉ, ERNEST CHESNIAU, ALFRED DARCEL, HENRI DARCEL, DURANTY, CH. SPHERUSI, L. PALIZE FILS, BENJAMIN PILLON, F. GASSAULT, LOUIS GONSE, HENRI HAVARD, HENRI LAYOIX, PAUL LÉFORT, ALFR. DE LOSTALOT, PAUL MANTZ, ANATOLE DE MONTAIGLON, BUENNE PIOT, A.-R. DE LIÈSVILLE, G. RAYET, ARTHUR RHONÉ, PAUL SÉDILLE, MARIUS VACHON ET MME OERMAINE DE POLIGNY.

Sous la direction de

M. LOUIS GONSE,
Rédacteur en chef de la Gazette des Beaux-Arts.

2 volumes in 8° grand-aigle, tirés sur papier de luxe, format ensemble 1.200 pages.

500 GRAVURES DANS LE TEXTE; 45 EAUX-FORTES ET BURINS.

TOME I: L'ART MODERNE. — TOME II: L'ART ANCIEN.

Priels broch. 35 Mark.

EINLADUNG

zur Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen Kunstausstellung im Jahre 1879.

Dieselbe wird unter den zum Turnus gehörenden Städten abgehalten wie folgt:

Constans	von 20. April	bis 4. Mai;
Zürich	„ 11. Mai	„ 8. Juni;
Winterthur	„ 15. Juni	„ 30. Juli;
Glarus	„ 6. Juli	„ 20. Aug.
St. Gallen	„ 27. Juli	„ 17. August;
Schaffhausen	„ 24. August	„ 7. September;
Basel	„ 14. September	„ 6. October.

Die Einwendungen sind bis spätestens am 15. April an das Comité der schweizerischen Kunstausstellung in Constanz zu machen.

Für Sendungen vom Auelande her muss ein Frachtbrief, sowie in den Zolldeklarationen, das Verlangen eines Freipasses für zollfreien Eintritt in die Schweiz deutlich angegeben sein. Bei Nichterfüllung dieser Formalität hat der Versender den Ein- und den Ausfuhrzoll selbst zu bezahlen.

Alle Künstler des In- und Auslandes sind eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden und es werden dieselben noch besonders darauf aufmerksam gemacht, dass neben den gewöhnlich nicht unbedeutenden Anknüpfen von Gemälden durch Private und Vereine, alljährlich noch ein Beitrag des Bundes zum Ankauf bedeutenderer Kunstwerke verwendet wird. Die Verfügung darüber steht für das Jahr 1879 dem Kunstverein St. Gallen zu.

Bedingungen siehe Kunstchronik No. 14.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Sundertshub & Wricé in Leipzig

Nachdruck erschien vollständig:

W. Lübke,

Peter Vischer's Werke.

2 Hände Folioformat. Leihdrücke auf Cartons aufgezogen mit 7 Bogen Text

Bezieh in diesem Werke die Arbeiten Vischer's, das grössten Meisters deutscher Kupfertechnik, von einem Maler, darunter eine Reihe bisher unbekannter Werke Vischer's, die seine romanische Beilage zur Kunstgeschichte betrachtet werden dürfen.

Professor Wilmanns berichtet also darüber: „Der kunsthistorische Text rührt von W. Lübke her, der unter allen deutschen Kunsthistorikern zu dieser Arbeit am meisten berufen war. Mit Peter Vischer hat er sich längst specieller beschäftigt, an allen Facetten über ihn Tagessprechen und zu neuen Entdeckungen die erste Anregung gegeben.“

Verlag von S. Soldan in Nürnberg.

Kataloge zu dem am 3. März a. e. in Frankfurt a. M. stattfindenden

Versteigerung

von Handzeichnungen und Originalen

aus dem Nachlass von Professor Deiters. Kunst aus Zeitgenossen; von Originalen (meistens ausgeführt hinterlassen von dem in Berlin verstorbenen Aus. Vossler aus Baden, sowie einer kleinen Sammlung Original-Ölgemälde seiner hauptsächlich neuer Meister) derselben gratis u. franco der Auktionator Rudolf Bengel in Frankfurt a. M.

Antiquar Kerler in Elm offerirt:

1. Zeitschrift f. bild. Kunst. Die Kunstchronik. Bd. I—XII. Geogr. Schwarz. 2. (3 Bände broschirt.) Prachtvolles, wie neues, ganz complet. Exemplar, zu 300 M.

1. d. d. d. d. d. d. Bd. I—XII. (6 Bde. Original, 6 Bde. broschirt.) Ganzes Exemplar, ganz complet zu 260 M.

Neuer Verlag

von E. A. Seemann in Leipzig

Sobes erschien:

ABRISS

der
Geschichte der Baustyle

von
Dr. Wilhelm Lübke.

Vierte umgearbeitete und vermehrte Auflage.

Mit 458 Holzschnitten.

gr. 8. broch. M. 7.50.
gebunden in Calico M. 8.75.

sind an Prof. Dr. C. von Cöppow (Wien, Theresianumstraße 25) oder an die Verlagsbuchhandlung in Krieglitz zu richten.

20. Februar



à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Zeile werden von jezt an Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (sowohl in Buchhandel als auch bei den bezüglichen und überörtlichen Postanstalten).

Inhalt: Was dem Wiener Künstlerhaufe. — Das königliche Schloß zu Wehl am Rhein, Photograph von G. H. Schmidt. — Gades Henri's Lustort im Forsthaus. — G. H. Schmidt's: U. Oswald's: — Konvention der Wiener Akademie. — Ausstellung im Deutschen Gewerbeverein in Berlin, Säger-Ausstellung. — U. H. Schmidt, Berlin's Feuerwerk, Neubau der Kunstschule in Stuttgart. — Zeitschriften. — Inzerate.

Aus dem Wiener Künstlerhaufe.

Die Februar-Ausstellung ist eine sehr ärmtliche; es ist nicht zu erwarten, daß sie ein zahlreiches Publikum heranziehen wird. Also gleich der zweite Monat im Jahre wird für die Genossenschaft so gut wie verloren sein. Die ganze Ausstellung, alle Oelgemälde, Aquarelle und die zum Theil sehr hübschen plastischen Kleinigkeiten zusammengenommen, weiß kaum hundert Nummern auf, und davon sind gut zwei Dritteltheile Ueberbleibsel von der Januar-Ausstellung. Es wäre somit kein besonderer Anlaß zum Besuche dieser Ausstellung vorhanden, selbst für die „Freischüler“ und die „Pflichtexemplare“, d. h. auch für Mitglieds- und Berichterstatter nicht, welche der Besuch der Ausstellung nur Zeit kostet — wenn sich nicht doch ein großes Bild eingefunden hätte, das man zum Aushängeschild für eine „neue“ Ausstellung hätte benutzen können. Das Bild ist Bařlav Brořil's „Gesandten Ladislav's am Hofe Karl's VII. von Frankreich“.

Nach Matejko und Munkácsy hat Brořil einen schwereren Stand als Träger und Retter einer ganzen Ausstellung. Die ihm also zuge dachte Führerrolle ist ihm sogar entschieden gespröchlich, weil sie den Beschauner verleitet, fast unwillkürlich eine strengere Kritik zu üben, als sie vielleicht unter normalen Verhältnissen geübt werden wäre. Was für die Polen Matejko, für die Magyaren Munkácsy ist, das soll wohl Brořil ungeführ für die Czechen sein. Aber wir fürchten fast, daß Professor Woltmann, wenn er noch in Prag wäre, auch Bařlav Brořil, trotz der vielen böhmischen Circumflexe, die seinen Namen zieren, den Messias für

eine czechische Kunst nicht würde anerkennen wollen. Brořil hantirt mit dem Pinsel mit ganz respektabler Geschicklichkeit, und man kann sich ihn so lange ganz ruhig gefallen lassen, so lange er uns nicht aufgedrungen und aufstöpselt wird als ein nationaler Held, der er ganz und gar nicht ist. Sein Bild hat die volle Größe der weitläufigen Polenbilder Matejko's, und Brořil hat sich die großen Compositionen des am Ende doch groß angelegten Polen mit Nutzen angesehen. Auch er bemüht sich, lebendvolle Gesichter, losbare Pelze, Sammet, Brocat, Leder und dergl. mehr zum Sprechen und zum Greifen wahr hinzusetzen, aber seine Bemühungen bringen ihn doch nur bis zu einer Grenze, bis an den Rand einer tiefen Klust, derselben, die ihn für ewig von Matejko trennt. Er komponirt anständig, er zeichnet und er malt anständig, aber er kommt auch niemals über jene in sozialer Hinsicht so sehr schätzenswerthe, im Grunde aber doch jeglicher Genialität bare Wehlanständigkeit auch nur um eines Haares Breite hinaus. Nirgends tritt aus dem Bilde eine bedeutame künstlerische Individualität hervor. Wir haben hier nicht einmal Perirrungen, dafür aber auch keine hervorstehenden Vorzüge. Es ist Alles hübsch, recht hübsch, nur etwas zu groß. Warum so groß? Ein Viertel der jetzigen Größe hätte auch ausgereicht für dieses Motiv, oder für das, was der Künstler in das Motiv hineinzu legen und aus demselben herauszuschlagen vermocht hat. Das Motiv? Wir haben ja noch gar nichts darüber gesagt, und eigentlich ist auch nichts darüber zu sagen. Jeder moderne genius loci einer interessanten Nation — Munkácsy macht eine räthliche Ausnahme —

glaubt einen Theil seiner Kulturmission darin suchen zu müssen, daß er uns zwingt, historische Spezialstudien, meist sehr unfruchtbarer Art zu machen. Trotz! hätte sich schon etwas Besseres herausfinden können. Die Brautwerbung Lubislav's am Hofe Karls VII. wurde abgewiesen, sie hatte weder eine historische oder politisch, noch eine psychologisch interessante und bemerkenswerthe Konsequenz; es scheint, wir bekommen das loslojale Bild nur darum zu sehen, damit wir sehen sollen, daß sich einmal auch tschechische Abgesandte an dem französischen Hofe präsentirt haben.

Die „Via Cassia bei Rom“ von Oswald Achenbach ist ein vorzügliches Landschaftsbild, wenn es auch nicht zu den leuchtendsten Mustern gehört, die dieser Meister schon für die nachstrebende Generation hingestellt hat. Sonst haben wir von dieser Ausstellung nur wenig noch hervorzuheben, so vielleicht einige kleine humoresquellte Genrebildchen von Hugo Rauffmann, und ganz besonders einige mit ungewöhnlicher Geschicklichkeit, mit vieler Parttheit und Grazie modellierte moderne Genrefigurchen von R. Sterrer. Seine „Drei Jahreszeiten“ in moderner Auffassung, sein „Drimtlehrender Krieger“, der von Weis und Kind förmlich erdrückt wird in lieblosender Betlichkeit, sind allerliebste Leistungen. Die letztgenannte Gruppe verträgt sogar einen sehr ernsthafte kritischen Nachhaken; sie ist mit einer Umsicht komponiert, mit einer weisen ökonomischen Fürsorge für eine gleichmäßige künstlerische Wirkung und für Gefälligkeit der Linien bei jedem Standpunkt, den man auch wählen möge, welche alle Achtung verdienen.

Das Neue ist übrigens, daß diese Ausstellung auch bei bengalischer — Borden! — bei elektrischer Beleuchtung gezeigt wird. Man macht im Künstlerhaufe Experimente, das liebe Sonnenlicht, wenn schon nicht ganz zu verdrängen, so doch zu erfassen und unnützig zu machen. Solche Experimente schaden nun freilich Niemandem, aber uns will es denn doch fraglich erscheinen, ob es einer Künstlergenossenschaft auch würdig sei, sich in solche Experimente einzulassen, die endlich sich doch a priori als fruchtlos darstellen müssen, und die weiter eigentlich sich nur wie eine Ironie auf die Kunst der Malerei ausnehmen. Die Maler hätten doch von vornherein wissen müssen, eine wie unendlich heillos, ja schier heilige Sache für sie das ehrliche Licht des Tages sei, und sie hätten protestiren sollen gegen Versuche, welche die Kunst profaniren. So stellt sich unserer Empfindung nach die Sache dar, bei aller Hochachtung, die wir dem elektrischen Lichte zollen. Man denke sich doch die göttliche Kunst eines Tizian oder Rembrandt gelibt bei elektrischer Beleuchtung — wenn eine solche Vorstellung nicht wie ein Hohn auf diese Kunst erscheint, von dem

darf man wohl sagen, daß ihm der Sinn nicht ausgegangen sei für das Geheimniß und den Zauber der Farbe. Man sagt zwar, das elektrische Licht habe vor allen anderen künstlichen Beleuchtungsarten den Vorzug voraus, daß es die Farben nicht verändert erscheinen lasse. Wenn wir das nun auch im Allgemeinen gelten lassen wollen, so will es uns darum doch als eine ziemlich rohe Auffassung erscheinen, wenn man meint, ein Licht, das grün nicht blau, und blau nicht grün macht, sei darum auch schon gut, um Werken der Malerei leuchten zu können. Ehe in Wien mit dem Baue des kunsthistorischen Museums begonnen wurde, wurde ein großes hölzernes Gebäude auf demselben Platze, aus welchem das Museum herauswachsen sollte, errichtet, lediglich zu dem Zwecke, um einmal genau zu erforschen, ob Oberlicht oder Seitenlicht für eine Gemäldesammlung zuträglich sei. Man scheute die Kosten und Umständenlichkeiten nicht, um ein klares Urtheil in dieser Frage zu gewinnen — und doch, wie verschwindend gering ist der Unterschied zwischen Seiten- und Oberlicht im Verhältnis zu dem zwischen dem ruhigen Tageslicht und dem falschen, gleichenden, irrlichtleitenden elektrischen Licht. Der Architekt des kunsthistorischen Museums ist jetzt der Obmann der Genossenschaft; er weiß es von dem Museum her, wenn nicht schon länger, gewiß genau, ein wie ungeheuer schwieriges Ding es um die Beleuchtung für Gemälde ist. Das elektrische Licht ist bei vollkommener physikalischer Theilbarkeit und bei billigerer Erzeugung sicherlich dazu berufen, große Umwälzungen in unserem sozialen Leben hervorzurufen — aber von der Kunst, wenigstens von der Malerei — für die Plastik mag es angemessen sein — halte man es ferne! Und was ist eingestandenemassen der Endzweck dieser Versuche? Man will womöglich auch zu abendlichen Ausstellungen Publikum heranziehen. Nun steht aber die Sache so: wird nichts Rechtes geboten, dann kommt das Publikum weder bei Tag noch bei Nacht; wird aber für scheinwerthe Ausstellungen gesorgt, dann wird man auch das Auskommen finden durch die Besuche bei Tage. Macht also gute Ausstellungen, und ihr braucht die ganze Electricität nicht, die ja ohnedies nur den Scheintod zu konstatiren, nicht aber wirklich Todes zum Leben zu erwecken vermag! **Baldwin Grauert.**

Kunstliteratur.

Das königliche Schloß zu Brühl am Rhein. Photographische Aufnahmen nach der Natur von Hermann Rückwardt, Igl. Hoptphotographen. Berlin 1878. Nicolai'sche Verlagsbuchhandlung (R. Stricker.)

Eine halbe Stunde von Köln, an der Eisenbahn nach Bonn, liegt eine Perle der Rococo-Architektur, die

bier zum ersten Male in einem photographischen Prachtwerke weiteren Kreisen bekannt gemacht wird. Letzteres ist allerdings nicht ganz wörtlich zu nehmen. Denn die Reispiegeligkeit des Wertes erlaubt seine Anschaffung höchstens den Bibliothekern oder sehr bemittelten Kunstliebhabern. Mit Rücksicht darauf ist auch nur eine ganz kleine Auflage veranstaltet worden, wiewohl eine noch feilere Ausgabe in Lichtdruck im höchsten Grade wünschenswerth wäre. Dem es giebt kaum ein zweites Baumwerk aus dem Rococo-Zeitalter in Deutschland, ja auch in Frankreich, das sich an Pracht, Reichthum und Geschmack der inneren Decoration mit Schloß Brühl, dem Sitz der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Köln, vergleichen ließe.

Was über die Baugeschichte des Schloßes ermittelt werden konnte, hat Dr. Dohme in einer mit gewohnter Klarheit und Präcision des Ausdrucks geschriebenen Einleitung zusammengestellt. Es scheint, daß der Franzose Robert de Cotte, der Schüler und Schwager J. H. Mansard's, den Plan zu dem rheinischen Schloße entworfen hat, das sich in seinem Grundrisse noch an den Palasttypus Ludwig's XIV. anschließt. Der Bau nahm fast ein viertel Jahrhundert in Anspruch, von 1725—1750, und demnach läßt sich auch im Inneren die Entwicklung verfolgen, welche die Decoration des Rococo vor ihrer Wanderschaft aus dem Vordere in den Hofstil durchgemacht hat. Im Jahre 1842 und in den Jahren 1876 und 77 wurde das Gebäude einer Restauration unterzogen; doch wurde dabei die pietätvolle Bewahrung der ursprünglichen Decoration als oberster Grundsatz beobachtet. „Großartigere Raumentwicklungen, reichere Prachtentfaltung, sagt Dohme, bieten eine Menge von Schloßern der Zeit, wenige aber nur lassen den Vergleich mit Brühl zu in Bezug auf die harmonische Durchbildung des Ganzen in allen seinen Theilen, in Bezug auf die bei allem Reichthum herrschende Feinsüßigkeit in der Formbehandlung, mit einem Wort in Bezug auf die Fülle reizender und anmuthiger Motive.“

Ich erlaube mir hier einige Stellen aus den Notizen anzuführen, die ich beim ersten Besuche des Schloßes gemacht habe und die sich besonders auf das herrliche Treppenhause beziehen. „Wählt man zur Treppe empor, so trifft das Auge ein riesiges Plafondgemälde mit allegorischen Figuren. Man giebt sich keine Mühe, die Einzelheiten zu interpretiren. Alles läuft auf die Glorie des Erbauers hinaus, dessen Ruhmesdiele heute längst vergessen sind. Man sieht die Gestalt der Architektur durch die Lust säweben und dem stürzlichen Erbauer den Grundriß des Schloßes zutragen. Ein großer Gedankenreichtum herrscht in diesen Schildereien nicht, aber eine kühne Phantasie, die ihre Nahrung

noch von Michelangelo und seinen nächsten Nachfolgern empfangen zu haben scheint. Man glaubt die Ruppel verlängere sich bis in's Unendliche und der blaue Himmel durchbrüche das Gewölbe. Die Galerie, die sich um den Ruppelkranz hinzieht, erhöht noch die Illusion des Beschauers, der ganz berauscht die doppel-läufige Treppe emporsteigt, um die Karpatiden aus der Nähe zu betrachten, welche das Ruppelgefirnis tragen. Die Figuren, die sich da oben zu zweien unter das Gesims stemmen, scheinen in lebhaftem Zwiegespräche begriffen. Sie gestikuliren mit einander, ihre Gesichter tragen alle einen bestimmten Ausdruck, als wüdel sich unter ihnen ein Drama ab, das mit der bewegten Handlung eben am Plafond im Zusammenhang steht... Das Mobilair des Schloßes ist überwiegend modern. Nur in den Ecken der Zimmer sieht man noch die alten Kugel- oder Kanonenlöcher, einige aus Teller Kacheln, hier und da steht noch eine Stuckuhr und ein schön gearbeiteter Beuletsch.“

Die Publikation hat sich auf die Wiedergabe des Grundrisses, der Logaden, des Treppenhauses, des Musiksaales und einiger anderer, durch die Decoration besonders bevorzugter Räume beschränkt. Auch sind einige Details besonders photographirt worden. Doch ließe sich aus den in Schloß Brühl verborgenen Schätzen noch manches werthvolle und aussergiltige Vorbild für das Kunstgewerbe gewinnen. A. R.

N. Guido Reni's Aurora ist bei G. W. Seig in Wandlbed und Leipzig in einem großen Farbendruck erschienen, der die besondere Aufmerksamkeit der Kunstfreunde verdient. Der stumpfe Ton des Fresco ist glücklich imitirt, ohne daß die Farbe trocken und hart erschiene, die Behandlung der Gewänder und des Hades ist weich und sorgfältig, der helle Gesamttintnamentlich in der kühl gelben Färbung des Himmels überaus fein und klar wiedergegeben. Wir haben nicht an, das Blatt als eine der vorzüglichsten Leistungen der Farbendrucktechnik zu bezeichnen. Das Blatt ist in G. W. Seig's Kunsthandlung in Leipzig auf Lager zu finden.

Retroslog.

Eduard Kurzbaue †. Am 13. Januar starb in München Eduard Kurzbaue, eines der begabtesten Mitglieder der deutsch-österreichischen Malercolone, nach langen furchtbaren Leiden an einem geräthenden Gesichtshodentrebs, nachdem er in der letzten Zeit fast ganz erblindet war.

Kurzbaue war am 2. Mai 1840 in Wien geboren, wo sein ihm erst vor Kurzem im Tode vorausgegangener Vater Professor der Handelswissenschaft am Polytechnikum war. Nach seinen eigenen Mittheilungen erhielt er im Elternhause eine höchst sorgfältige Erziehung, besuchte zunächst die Realschule und trat im Alter von sechzehn Jahren, da er Talent zum Zeichnen verrieth, in die bekannte lithographische Anstalt von Reiffenstein in Wien ein, um sich dort für dieses Fach auszubilden. Bald jedoch gewann er die Ueberzeugung, daß es da für ihn nichts Tüchtigeres zu

lernen gebe. Aber die Lösung des auf vier Jahre abgeschlossenen Lehrvertrages war nicht bloß mit rechtlichen, sondern auch mit schwer in's Gemüth fallenden finanziellen Schwierigkeiten verbunden. Indeß gelang sie, wenn auch mit Opfern, und nachdem dies geschehen, trat der Vater dem Herzenswunsche des Sohnes, sich ganz der Kunst zu widmen, nicht länger entgegen, und dieser bezog im Jahre 1857 die Wiener Akademie, nachdem er sich vorher noch ein Jahr hindurch einer gründlichen Vorbereitungsunterzogen, die ihm den Besuch der höchsten Kunst-Anstalt zu einem fruchtbringenden machen sollte.

Der Professor an der Akademie R. Mayer hatte Kurzbauer's Begabung, als dieser noch bei Reiffenstein beschäftigt war, für eine ganz ungewöhnliche erklärt, aber es schien, daß er sich in seinem Wohlwollen für den jungen Menschen getäuscht hatte. Allerdings galt Kurzbauer während seines sechsjährigen Besuches der Akademie als einer ihrer besten Schüler, erhielt 1861 einen Aktpreis und genoß ein dreijähriges Stipendium; gleichwohl begann für den jungen Künstler nach seinem 1861 erfolgten Abgange von der Akademie eine Zeit der getrübschten Hoffnung und der bittersten Sorgen.

Kurzbauer konnte sich nicht entschließen, jezt, wie allgemein üblich, eine Meisterschule zu besuchen, und so kam es, daß er sich die nächsten drei Jahre erfolglos abmühte; war er doch mit sich selbst noch nicht darüber in's Klare gekommen, welche Richtung er einschlagen sollte! Kurzbauer's erste Arbeiten wurden von der Kritik gar nicht, oder besten Falles nur leichtig erwähnt. Noch war das Talent nicht zum Durchbruch gekommen. Aber die Entschcheidung nahte; das Jahr 1867 brachte ihm einige Anerkennung, und damit wuchs des jungen Künstlers Muth. Fortüber war die Zeit des Schwankens und der bangen Unklarheit; die frische Kraft, sich selber überlassen, erstökte schließlich das Rechte. „Die Märdenersöhlerin“, eine figurenreiche Komposition, bahnte Kurzbauer den Weg in die Schule Piloty's, in welcher er aber nur zwei Jahre, 1868 bis 1870, verblieb.

Der Eintritt in diese Schule bezeichnete eine neue Phase seines Lebens, wenn auch die materielle Seite desselben keineswegs eine sonnige war. Verwarf sich doch Kurzbauer drei Jahre lang ohne den gewöhnlichsten Erfolg um ein Stipendium, und die Unterstützung aus dem väterlichen Hause stieß nur spärlich! Man aber entbanden mehrere kleine Genrebilder, die sich steigender Anerkennung erfreuten, und mit seinen „Dritten Fluchtlingen“ trat Kurzbauer im Frühlinge des Jahres 1870 aus den Reihen der Schüler in die von Meistern, deren Werke würdig befunden wurden, in einer der ersten Kunst-Sammlungen der Welt, in dem Belvedere zu Wien, Aufnahme zu finden. In dem genannten Werke kamen bereits alle Vorzüge seiner Darstellungsweise in herdertragender Weise zur Geltung, wenn auch die technische Durchbildung theilweise noch die letzte Vollendung vermissen ließ.

Das Ansehen, das die Genremalerei in unseren Tagen genießt, beruht zum großen Theile darauf, daß sie gelernt hat, die Kulturgeschichte in ihren Kreis zu ziehen, dem Entwidlungsgang des Menschengeschlechtes durch alle Stadien nachzuspüren, und daß man es rückhaltlos ausspricht, daß die Kenntniß der Sitten und des

häuslichen Lebens für die Beurtheilung eines Volkes zum Mindesten ebenso werthvoll ist wie die Kenntniß seiner blutigen Kriege und unblutigen Staatkationen. Um aber Kulturgeschichte zu malen, genügt es nicht Köstliche und Gerüche mit photographischer Treue darzustellen, genügt auch nicht der bloße Blick für das Materielle-Schöne. Dazu bedarf es eines allzeit offenen und hellen Blickes, eines tiefen Verständnisses für die Welt im Großen und Kleinen, für die Eigentümlichkeiten, Tugenden und Schwächen der Menschen, für ihr Haszen wie für ihr Lieben; dazu bedarf es des hohen moralischen Ernstes, wie des auch das Peinliche von der wenigst dunklen Seite nehmenden Humors. Die Zahl der Künstler, welche Kulturgeschichte malen, kann hiernach nicht groß sein. Unter ihnen nimmt Eduard Kurzbauer einen der ersten Plätze ein. Nur Wenige erzählen so lebendig, schildern das Leben so frisch, stellen charakteristische Bälle so geschickt an den Platz, auf dem sie am besten wirken können, wie Kurzbauer.

Wie drastisch schildert er uns in den „Dritten Fluchtlingen“ die Situation des jungen Bärchens, das eben miteinander dem Gymnasium und der Pension entlaufen und mit Extra-Post planlos in die weite Welt hineingefahren ist, nachdem die Mutter des lieblichen Bärchens der Sache ein Ende machen gewollt! Wie mit kaltem Wasser begossen nimmt der „Abgewiesene Freier“ seinen traurigen Abschied, denn das häßliche Tropföpfchen ist nun einmal eigensinnig genug, den langweiligen Burken nicht zum Mann nehmen zu wollen. In seinem „Ländlichen Fest in Württemberg“ gab uns der Künstler Gelegenheit, den Reichthum der Komposition, die charakteristische Gestaltung seiner Figuren und sein glänzendes sonniges Kolorit zu bewundern. Voll von lebenshöflicher Bewegung tritt dem Beschauer „Ein lärmlicher Verlobungstag“ entgegen. Noch harren die jungen Leute ängstlich der Zustimmung des sich verstimmt abwendenden Vaters des Jünglings, dessen Erkorene mit ihrer Mutter sich in seinem Elternhause eingesunken hat. „Vor dem Begräbniß“ löst all den unsäglichen Jammer eines Trauerhauses an uns vorüberziehen, das ein geliebtes Wesen für immer scheiden sieht.

Kurzbauer's scharfes Auge mußte nothwendig auch von den Erscheinungen Alt nehmen, welche die politische Aufregung unserer Tage hervorbringt. Politische Wahlen haben heute eine zum Mindesten ebenso tief gehende Bedeutung wie in den Tagen Hogarth's, und so lag es für den Künstler nahe genug, einen so brauchbaren Stoff zu erfassen, wie er in einer „Wahlbesprechung“ vorliegt. Aber Kurzbauer wollte kein politisches Tendenzbild malen, wenn auch sein Bild keinem Zweifel Raum giebt, auf welcher Seite er selber steht. Wit weißer Wägung zeigt er nur, wie die Ueberredungskunst eines in hochgeachteter Stellung befindlichen Mannes auf verschiedene angelegte Naturen wirkt, wie hier sich unbedingtes Vertrauen dem Seelenbirten auch in Angelegenheiten unterwirft, die mit seinem Verale nichts gemein haben, während hinwiederum der Geist der Keuzzeit Anderen die altgewohnten geistlichen Heßeln abgenommen hat. Aber Kurzbauer bedurfte, um zu seßeln, weder zahlreicher Figuren noch harter Affekte. Sein anmuthiges „Widnachts-Bildchen“ zeigt uns ein Kind unter dem Christ-

baum mit seinem Bilderbuch so eifrig beschäftigt, daß die Blätter desselben herumfliegen, und in seiner „Grundlosse Eiferucht“ genügen ihm drei Personen um in köstlicher Weise die Qualen der Eiferucht eines jungen schwäbischen Bauern zur Anschauung zu bringen.

Kurz nach den „Greillen Hülftlingen“ begannen sich Kurzbauer's finanzielle Verhältnisse in erfreulicher Weise zu bessern: seine Arbeiten wurden nicht bloß beachtet, sondern auch gut bezahlt. Er durfte an die Gründung eines eigenen Handwerks denken und führte am 8. Mai 1875 in der Tochter des Oberregenten Georg Zehrer in München ein geliebtes Weib heim. Eine lockende Zukunft lag vor ihm und den Seinen. Niemand ahnte, daß er den Keim einer schrecklichen Krankheit in sich trug. Sie trat zuvörderst in heftigem Zahnschmerz zu Tage und ward bald als Geschwür erkannt, gegen den selbst die Anwendung des Gutta-sereni und des Knochenweißes erfolglos blieb. Wiederholte Operationen konnten ihm das Leben nur fristen; einer letzten, die ebenso wenig günstige Aussicht bot, weigerte sich Kurzbauer entschieden, sich zu unterziehen; er hoffte vom Tode Erlösung von entsetzlicher Qual.

Und er hoffte nicht umsonst! Ein Schmerz aber blieb ihm erspart. Er, der viel auf seine soziale Selbständigkeit hielt, hatte seine Ahnung davon, daß schon seit langer Zeit — er konnte viele Monate hindurch nicht mehr arbeiten — die Noth an seine Thüre klopfte und daß es treue Freunde waren, die ihm und seiner Familie auf janzfühlende Weise über so manche Verlegenheit weghalfen, indem sie ihn glauben machten, sie seien von Kunstfreunden beauftragt, zahlreiche Skizzen und halbvollendete Bilder um namhafte Summen zu erwerben, während dieselben nachträglich seiner treulosen Gattin wieder zurückgestellt wurden. Allerdings hatte Kurzbauer kurz vor seiner Erkrankung, deren Keim er vor Jahren, ehe er sich noch verheiratet gehabt, von einer Studienreise in Italien mitgebracht, sein Atelier in luxuriöser Weise ausgeschmückt; aber es kann ihm der Vorwurf des Leichtsinns darum nicht gemacht werden, denn trotz der im Allgemeinen den Künstlern wenig günstigen Zeiten hatte Kurzbauer fort und fort Bestellungen, und es wäre ihm ohne seine Erkrankung nicht schwer gewesen, die durch die Ausgaben für das Atelier entstandenen Lücken in kurzer Zeit wieder zu schließen, was ihm leider nicht mehr vergönnt sein sollte. Kurzbauer war ein schlanker Mann von sympathischer Erscheinung und sanftem süßen Wesen, ein geistvoller Charakter und treuer Freund, und darum von Allen geachtet und geliebt, die ihn näher kannten. G. A. Regnet.

August Bréault †. Die französische Bildhauerkunst hat einen neuen schmerzlichen Verlust erlitten: August Bréault, der bedeutendste und produktivste von David d'Angers' Schülern, ist am 11. Januar sechzigjährig zu Paris einer Leberkrankheit erlegen. Er hatte den Vornamen von dem geistigen Nachbarn seines Meisters übernommen und die idealen romantischen Anschauungen desselben bis an sein Ende aufrecht erhalten. Seine Werke beleben die öffentlichen Gärten der satuenfreundlichen französischen Hauptstadt, und

lange Jahre hindurch war kein Salon ohne seine Mitwirkung verlässig.

August Bréault ward am 8. Oktober 1809 zu Paris als Sohn einer Handwerkerfamilie geboren und zunächst für den Kaufmannstand bestimmt, bis sein Talent sich gewaltsam Bahn brach und den sechszehnjährigen Jüngling, nach einer kurzen im Atelier eines Ornamentbildhauers verbrachten Vorbereitungszeit, zu David d'Angers führte. Eine ungestüme, mit dem Genius seines Meisters nahe verwandte Schöpferkraft besetzte den angehenden Kunstjünger und härte sich langsam unter David's Leitung.

Der Salon von 1833 brachte seine ersten, aus dem tiefsten Vorne der Romantik geschöpften Leistungen, zwei Vas-Reliefs, welche den Tod des Dichters Gilbert, des französischen Juvenal, im Hospitale des Heiligen-Dieu, 12. November 1780, und den aus hohen Menschenaugen blickenden Hunger „la mendicité“ zum Gegenstande haben. Im folgenden Jahre stellte er das Fragment eines Vas-Reliefs „la tuerie“, die Gruppe „la mi-ère“, seine ersten Porträtmedaillons und die „Paria's“ aus. Die „Urbine“, die beiden Vas-Reliefs „Der Anayonstrem“ und die „Königin von Saba“, sowie die stehende Statue „Heube“ folgten 1835; die Reliefsstatue Karls des Großen gehört 1836, die Statue „Carthago“ dem Jahre 1838 an.

Unter dem Einflusse der Kritik seines Meisters und der milder sorten des Publikums hatte Bréault die angeborene Uebersüßigkeit der Erfindung jäheln gelernt, und seine zahlreichen in den Pariser Kirchen und auf öffentlichen Plätzen vertheilten Werke legen Zeugniß von seiner nimmermüden Produktivkraft ab. Die Kirche St. Gervais besitzt einen Christus von 1839 von ihm, sein Abbé de l'Évêe zierte seit 1844 die Fassade des Rathhauses, der Park des Luxemburg umfaßt seine „Clemence Maure“ und die Stadt Chartres vertraute ihm 1850 das Monument des Generals Mareau an, lauter tüchtige Arbeiten, aber sämmtlich mit Anklagen an die Romantik.

Ein Rückschlag der allgemeinen Stimmung brachte ihm 1850 endlich, für sein schönes Vas-Relief „Daphnia“, die erste Anzeichnung der zweiten Medaille, und seitdem fehlte er mit Ausnahme des Salons von 1855 und 1857 bei keiner künstlerischen Session der Champs Élysées. Neben dem Porträtmedaillon, der Porträtstatue und den allegorischen oder mythologischen Schöpfungen widmete er seinen Meißel mit Vorliebe dem Gedächtnisse von ausgezeichneten Töchten. St. Roch umschließt sein Grabmal des Vaters der Taubstummen von 1840; St. Clothilde besitzt die Statue des heiligen Valerius von 1853; St. Paul die heilige Katharina von 1863; in der israelitischen Abtheilung des Parc Lachaise befindet sich sein wunderbar ausdrucksvolles Vas-Relief, das berühmte „Schweigen“, der Montmartre hat das Grabmal Nonvière's und der stille Friedhof von Montmorency ist durch Bréault's Porträtmedaillon des Dichters Markiewicz von 1868, welches der Bildhauer selbst für sein Meisterstück hielt, zum Wallfahrtsort der Kunstfreunde geworden. Auf der Denkmäler bietet sein „Gallischer Reiter“ Sturm und Wetter Trop, und die Statuette „la comédie française“ ist ein Lieblingschmuck französischer Kamine geworden; Bréault's „Ransard“ und „Venôtre“ von

1756 befindet sich in Versailles, die geflügelten Genien des Friedens und des Krieges im Louvre.

Eine seiner letzten Arbeiten war die erst vor Kurzem in Bourges entfaltete wohlgelungene Statue von „Jacques Coeur“; sein Talent und seine Kraft blieben dem Künstler bis an die Schwelle des Grabes getreu.

Als Gesellschaftler suchte Brœault seines Gleichen; wenn er im Café Fleurus sein Frühstück einnahm, pflegte seine von Geist und Witz geprägte Unterhaltung einen ganzen Kreis von Landsleuten um ihn zu fesseln. Dann leuchteten seine lebhaften Augen, zuckten seine Mundwinkel vor Heiterkeit und Spott, und sein Redefluss war unerhöflich. Er selbst kannte diese ihm eigene Force und suchte ihr unablässig durch das Aufzeichnen von pfläglich in ihm aufstauenden Gedanken, gelesenen oder gebörten Anecdotes und treffenden Schlagwörtern neue Nahrung zuzuführen. Brœault war Vellelufffranzose, mit ihm fußt abermals einer von der alten Garde aus der Zeit der Romantik in Literatur und Kunst in die Gruft, und die Trauer um ihn ist tief und aufrichtig in den Kreisen seiner Verwäggenen, seiner Bewunderer und seiner zahlreichen Freunde.

Herman Billing

Konkurrenzen.

* Wiener Akademie. Das Professoren Kollegium der Wiener Akademie der bildenden Künste hat einen der zur Ausdehnung gekommenen zwei Reichlichen Preise im Betrage von 1500 fl. dem Landschaftsmaler Julius Wenzel in Wien für seine Folge von dreizehn Kohlenzeichnungen: „Lettstreich's Waldbarriere“ zuerkannt. Der zweite, ebenfalls für Wasser bestimmte Preis kam nicht zur Vertheilung, da die fürstlich-nachgelassene Einstimmigkeit nicht erzielt wurde.

Sammlungen und Ausstellungen.

F. Im deutschen Gewerbemuseum zu Berlin sind gegenwärtig die im vorigen Jahre durch den Direktor der Sammlung, Prof. Dr. Reising, in Paris erworbenen Gegenstände für kurze Zeit zu einer Separatausstellung ordentlich worden, die zwar kein erschöpfendes Bild der herausragenden kunstindustriellen Erscheinungen der Weltausstellung zu geben beabsichtigt, aber doch in mehr als 150 Nummern eine stattliche Reihe interessanter und bemerkenswerther Studien darbietet und durch sie den bisherigen Besitz des Museums nach verschiedenen Seiten hin in sprechlicher Weise ergäuzt. Den breitesten Raum nimmt in diesem Kreise die namentlich in Frankreich und England im lebendigsten Aufschwung begriffene moderne Keramik ein. Um eine große, nach einem Entwurf von Deman gemalte Ederes-Säze, die in der gegenwärtigen Zeichnung, wie in der dazwischen stehenden farbigen, poetisch durchdrungenen Dekoration als ein erleuchtetes Prachtstück ihrer Gattung erscheint, gruppiert sich eine Anzahl von Erzeugnissen verschiedener französischer Privatfabriken, unter denen die von Billouard & Co. herührenden pâte-sur-pâte-Arbeiten als Proben einer ursprünglich von der Staatsmanufaktur zu Ederes ausgegangenen und überaus schnell zu einer solchen Beherrschung der mannigfachen Farben-Erste gelangten Technik, sowie eine Reihe mehr oder minder nach Art von Porzellanen behandelte, zum Theil nur in diesen, stetig in einander überschimmenden Tönen decorirter Porzellanen besondere Beachtung verdienen. Als Specialitäten der englischen Keramik sind dagegen außer einem Sortiment trefflicher Tischen aus Simpson & Sons, die sich theils an alte ornamentale Muster anlehnen, theils mit energisch fortwärtigen, echt orientalischen geistlichen Darstellungen geschmückt sind, vor allem die in Form und Zierrath gleich liegenden und silicidnen Steinartwaren von Doulton in Lambeth zu nennen, die, ohne irgend aber

die durch die Eigenart des Materials gebotenen Grenzen hinauszugreifen, durch ihre einfache Ornamentierung und ihre à la pâte-sur-pâte aufgetragenen verschiedenfarbigen Glasuren eine ebenso reiche wie frische und gesunde Wirkung erzielen. Nicht minder anziehend aber präsentiren sich daneben auch die Proben der von Howell & James gefertigten, fast ausschließlich Frankreich beschaffenden Fayence-malerei und der bestalen, durch ihre hierlich durchdrungene Arbeit und ihren guten Glanzbeinhalten seltenden Royal-Wareher Porzellan. Die Arbeit der sächsischen Porzellanfabriken ist u. a. durch einen Japancenteller aus Jznaim nach einem Vorbild des 16. Jahrhunderts und durch eine große braungelaste Steinmaße aus Teplitz, die eigenartige, auf der heimischen dänischen Technik ruhende und diese künstlerisch auszubildende Majolica-Produktion des Dorfes Heimbarg bei Thun durch Teller und Vasen von reichem malerischen Reiz, die Voterie Japans endlich vor allem durch eine kleine Auswahl ihrer erst seit Kurzem bei uns bekannt gewordenen, fed und geschmackvoll decorirten Japancen vertreten. — Einen nicht weniger dankenswerthen, wenn auch nicht ebenso zahlreichen Zuwachs erhält die Abtheilung der Glasarbeiten in einer Reihe aus irsirendem Glas in schmaalster Renaissanceform von Volmer in Wien, in einer Reihe in Email gemalter Gläser der Compagnie Baccarat, die sich durch außerordentlich große Zeichnung und distrete Färbung des Ernaments herzuheben, in einer Collection von Gläsern der berühmten Fabrik Venegia-Murano, die indes weniger auf den bekannten Reichtum an spielenden Details als vielmehr auf eine edlere und strengere Reinheit der Formen abgesehen, und in einer Anzahl von Proben der neuesten englischen Fabrikationsweise, die deutlich durch das Vorbild Venegias inspiriert wird, dabei aber keineswegs ihre eigene Selbstständigkeit opfert. — Das glanzvolle Prachtstück der Ausstellung, eine nach dem Entwurf von J. Storr und C. Dunder in Wien gefertigte sachte Schüssel aus geschliffenem Bergkristall in argoletter, mit reichem farbigen Email bedeckter Silbermontirung, die in der vornehmsten und im Detail außerordentlich prägnanten Schönheit der Zeichnung, sowie in der Beglückung und Zellensache der Arbeit an die besten alten Stücke heranreicht, leitet zu den Arbeiten in Edelsteinen über, unter denen namentlich die von Trimm in New-York herührende, den berühmten Arbeiten von Castellani völlig ebenbürtige Wiederholung eines aus Halsketten, Ohrringen, Armbränden u. bestehenden aus Cupern gefundenen Goldschmuckes, ein auf dunklen Grunde mit farbigen Steinen gewetztes Collier aus Karaffa und ein in Gold- und Silbermagnen hergestelltes, gleichfalls mit farbigen Steinen besetzter neugotischer Frauenhalschmuck Erwähnung fordern. Unter den Bronzearbeiten lobens zwei auf theilhaftem, fast schwarzen Grunde mit eingetieftem Metall und Email decorirte japanische Vasen aus entzündlicher Annuth der in üppiger Fülle über den bausigen Körper der Gefäße herabhängenden, mit unnaheahmlicher Keiterkraft in verchieden getönten Gold und Silber ciselirten Blätter und Wägenmajdel in weitaus erster Linie. Ihnen reihen sich weiterhin ein prächtiger japanischer Cloisonné-Teller, zwei altperische, in Bronze geschmitten und in Gold laufsirende Flaschen oder eleganter, schlanker Form, überschöne aus Lux in Wien nach Motiven des 16. Jahrhunderts ausgeführte, auch um ihrer Färbung willen bemerkenswerthe Bräzen, mehrere galoppantische Nachbildungen herorraagender Renaissancearbeiten von Eltingham in London und endlich ein von J. Storr entwarfenes, aus Silber in Wien in Schmelzweihen hergestelltes und nach einem neuen Verfahren distret mit eingetranntem Goldornament decorirtes, gefällig ausgebautes Standleucht. — Kur ganz kurz sei zum Schluss noch der Arbeiten der Textilindustrie gedacht: vierer kleiner Webstoffe mit Gold- und Silberdruck und eines anderen aus gemultertem Sammet mit Metallbedruckungen von Pollat u. Joppich in Wien, einer schönen, aus dem 16. Jahrhundert stammenden, auf rothem Grunde in Gold gestirnten und mit eingetragenen Medaillons decorirten Porte stensischer Herkunft und einer ansehnlichen Collection theils orientalischer, theils der, italienischen Renaissance angehöriger kostbarer Stoffe und Stickereien in Seide und Wollwaden, unter welchen letzteren eine Sammlung alter maroccanischer Stickmusterstücke als eine besonders glückliche Erwählung erscheint.

* **Jäger-Ausstellung.** Seit dem 9. d. M. findet im Wiener Künstlerhause eine reiche Ausstellung Jäger'scher Bilder und Zeichnungen statt, welche fast Alles umfaßt, was in den Wiener Galerien und Triasammlungen von dem Meister vorhanden ist. Dabei befinden sich auch die von dem Sohne Jäger's († 1875) hinterlassenen Werke seines Vaters, welche testamentarisch theils in das Eigenthum der Akademie übergegangen, theils bestimmt sind, zum Zwecke der Errichtung eines akademischen Preisstipendiums veräußert zu werden. Diese Kulturen findet im Wiener Künstlerhause Ende d. M. statt. Zur Verherrlichung gelangen im Ganzen etwa 50 Oelgemälde, darunter einige vollendete Bilder und sehr schöne Porträts, sowie ungefähr 200 Handzeichnungen, Kompositionen, Studien u. s. w.

Vermischte Nachrichten.

* Der Landschaftsmaler Anton Hlaváček erhielt vom österreichischen Unterrichtsministerium den Auftrag, ein Panorama von Wien und seinen Umgebungen auszuführen und ist dieser Aufgabe durch Anfertigung einer zwei Meter langen Bleistiftzeichnung nachgegangen, welche eine Ansicht der Kaiserstadt, vom Eisehtal bei Ruzbars aus gesehen, giebt. Dieser Standpunkt ermöglicht es dem Künstler, nicht nur das Häusermeer der ehemaligen Stadt mit den zahllosen Thürmen, Kuppeln und Schornsteinen, in seiner weiten Ausdehnung und reichen Profilierung vorzuführen, sondern zugleich eine volle Anschauung zu bieten von den näheren Umgebungen derselben, vor Allem auch den breiten Donaustrom, der in sanfterm Bogen die Stadt umfließt, und über den eine Reihe von Brücken in das Markfeld hinüberführen. Die Behandlung der Zeichnung, welche zwischen Zeichnung und malerischer Ansicht die glückliche Mitte hält, bringt alle beachtenswerthen Details zu bestimmter Geltung und trägt hoch in ihrer kühlen, geistvollen Ausführung durchaus den Stempel eines landschaftlich abgerundeten Kunstwerkes. Das vortheilhafte Blatt wurde der Handzeichnungen-Sammlung der Wiener Akademie einverleibt.

* Anjem Krucabach legt eben die letzte Hand an das große, für die Wiener Akademie bestimmte Denkmals, den Thronsturz, und genehm dasselbe zu Ehren an seinen Bestimmungsort abzugeben. Auch die übrigen kleineren Ge-

mälde, welche das große umgeben sollen, sind in der Composition soweit vorbereitet, daß der Meister demnächst an ihre Untermauerung schreiben kann. Einer aus Venedig kommenden brieflichen Mittheilung entnehmen wir, daß das große Bild sich als ein Werk von „unabsehbar freier Kraft und Schönheit“ erweist.

B. Stuttgart. Der Neubau der Kunstschule soll nun endlich nach langen Verzögerungen und nach Befreiung verschiedenerartiger Hindernisse im Frühling in Angriff genommen werden, nachdem sich der Kultus- und der Finanzminister mit den aus dem Vorterroncoment vorgelegten Plänen einverstanden erklärt haben. Dieses Ereigniß langer Beratungen ist mit Freude zu begrüßen, da der Mangel geeigneter Unterrichtsräume und guter Ateliers bisher für den Aufschwung der Kunstschule und des gesammten künstlerischen Lebens in Stuttgart überaus hinderlich war. Das jetzige Gebäude soll dann ganz für die Sammlungen der Gemälde, Kupferstiche, Skulpturen u. s. w. eingerichtet werden und in dem, in unmittelbarer Nähe zu bauenden neuen Hause sämtliche Räume zu Atelier- und Bildhaueratelier, Lehrsälen u. dergl. dienen. Diese Trennung, die sich schon anderwärts bewährt hat, dürfte sich auch hier unter den gegebenen Umständen als practisch erweisen.

Zeitschriften.

Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins. No. 1 u. 2. Deutsche Revueance vien and jetet, von Georg Hirth. (Mit Abbild.) — Kunsthistorische Ergebnisse der Pariser Weltausstellung, von Fr. Pecht. — Die kgl. Kunstgewerbeschule in München. — Die moderne Kunstindustrie und die Restauration. — Der „Soll“ unserer Zeitschrift — Mittheilungen aus dem bayr. Kunstgewerbeverein. Abbildungen: Facade zum Verwahrhause No. 4 bayr. Kunstgewerbeverein in München. — Rudolf Selts Gaskrausbacher, Wandmaler — O. Friltscher; Pläne für ein geistliches Resonanzschloß — J. Reisinger; Stiefmutter. — H. Kellner; Copirpresse. Deutsche Bauzeitung. No. 6 u. 7. Ueber den Werth verschiedener Lichtpunkt-Methoden, von Zacharias. — Thüren der Schlosskirche am Wittenberg und der Bartholomäus Kirche zu Berlin. — Gotische Wandmalereien in Marburg, von C. Schäfer. Kunst und Gewerbe. No. 7. Von der Pariser Ausstellung: Metall-Arbeiten.

Inzerate.

H. G. Gutekunst's Kunst-Auktion

in Stuttgart, No. XIV.

Mittwoch den 5. März und folgende Tage im Saal der Lieberhalle Versteigerung einer reichen Sammlung von Kupferstichen (besonders schönen Grabstichblätter), Radirungen, Holzschnitten, Zeichnungen und Kupferwerken (1674 Nummern).

Kataloge gratis zu beziehen durch Herrn Hermann Bogel in Leipzig oder auch dem Unterzeichneten.

H. G. Gutekunst,
Auctionshandlung,
Clagstraße 1b. Stuttgart.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Register

Zeitschrift für bildende Kunst.

IX.—XII. Jahrgang.

7 Bogen. broch. 2 Mark 40 Pf.

Antiquar Kerler in Hlm offerirt:

- 1 Zeitschrift f. bild. Kunst. Mit Kunstchronik. Bd. I.—XII. Eleg. schwarz. Halbfranz. (3 Bände brochirt.) Prachtvolles, wie neues, ganz completes Exemplar, zu 300 M.
1 daff. Werk. Bd. I.—XII. (6 Bde. Subimp., 6 Bde. brochirt.) Gutes Exemplar, ganz complet zu 260 M.

Sobien erschien:

Kat. 45. Kunstgeschichte. Illustrierte Werke. Seltenheiten.

Gratis und franco auch durch jede Buchhandlung.

Leipzig, 13. Februar 1879

Simmel & Co.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Die Galerie zu Kassel

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. W. Ungler. Mit illustriertem Text. Ausgabe auf weißem Papier eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chin. Papier in Mappe 40 Mark; dergl. mit Goldschnitt gebunden 45 Mark.

Durch E. A. Seemann in Leipzig ist zu beziehen:

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1878.

LES
BEAUX-ARTS

ET LES
ARTS DÉCORATIFS

PAR
MM. ED. DE BEAUMONT, TH. BIAIS, ED. BONNAFFÉ, ERNEST CHESNEAU,
ALFRED DARCEL, HENRI DARCEL, DURANTY, CH. EPHRESSI,
L. FALIZE FILS, BENJAMIN FILLON, P. GASSAULT, LOUIS GONSE,
HENRI HAVARD, HENRI LAVOIX, PAUL LEFORT, ALFR. DE LOBTALOT,
PAUL MANTZ, ANATOLE DE MONTAIGLON, EUGÈNE PIOT,
A.-R. DE LIESVILLE, O. RAYET, ARTHUR RHONÉ, PAUL SÉBILLE,
MARIUS VACHON ET MME GERMAINE DE FOIJONY.

Sous la direction de

M. LOUIS GONSE,

Rédacteur en chef de la Gazette des Beaux-Arts.

2 volumes in 8° grand-aigle, tirés sur papier de luxe, format ensemble
1.200 pages.

500 GRAVURES DANS LE TEXTE; 45 EAUX-FORTES ET BURINS.

TOME I: L'ART MODERNE. — TOME II: L'ART ANCIEN.

Preis broch. 35 Mark.

Neuer Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Soeben ist erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

ITALIENISCHES SKIZZENBUCH.

Organ für das Studium architektonischer und kunstgewerblicher Denkmäler der italienischen Renaissance, nebst Erläuterungen.

Unter Mitwirkung von Fachgenossen

herausgegeben

von

LEOPOLD GMELIN

Architekt, Assistent an der Kunstgewerbschule in Carlsruhe.

Erstes Heft.

Die geschnittenen Thüren des Vatican.

8 Blatt in Photo lithographie, mit Text. Preis 2 Mark 50 Pf.

Dieses Skizzenbuch soll dazu dienen, zunächst solche Denkmäler der italienischen Renaissance in correcten, mit genauen Maassen versehenen Originalaufnahmen zu veröffentlichen, die bisher gar nicht oder doch nur unvollkommen publicirt wurden. Je 12 Hefte à 8 Blatt kl. Fol. bilden einen Band. Jährlich werden 10 bis 12 Hefte à 2 M. 50 Pf. ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertfund & Pries in Leipzig.

Neuer Verlag
von E. A. Seemann in Leipzig

Soeben erschienen:

ABRISS

der

Geschichte der Baustyle

von

Dr. Wilhelm Lübke.

Vierte umgearbeitete und vermehrte Auflage.

Mit 468 Holzschnitten.

gr. 8. broch. M. 7,50.

gebunden in Calico M. 8,75.

Die

Cultur der Renaissance

in

Italien.

Ein Versuch

von

Jacob Burckhardt.

Dritte Auflage,

besorgt von

Ludwig Geiger.

2 Bände broch. R. 9. —; in 2 Calico-
franzbände gebunden R. 13. —; in
2 Liebhaberbände gebunden R. 15. 50.
auf in 1 Band in Calico geb. R. 10. 75.

Die

Städel'sche Galerie

zu Frankfurt.

Zwei und dreissig Radirungen

von

Joh. Eissenhardt.

Mit Text von Dr. Veit Valentin.

Erste Ausgabe: Künstlerdrucke, chinesisches Papier, Gr. Fol. 300 Mark. — Zweite Ausgabe: Von aller Schrift, chinesisches Papier, Fol. 64 Mark. — Dritte Ausgabe: Mit Ausstellungen, chinesisches Papier, Qu. Quart, 48 Mark. Vierte Ausgabe: Kl. Quart, hr. 24 Mark. eleg. geb. 38 Mark 50 Pf. Mappen in Calico mit Goldschnitt zu Aug. 1 sind zu haben à 7 M. 50 Pf. Zu Aug. II à 7 M. Zu Aug. III à 6 M.

Die Galerie zu Braunschweig

in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. W. Unger. Mit erläuterndem Text. Fol.-Ausgabe, chinesisches Papier, in Mappe 27 M.; Quart-Ausg., fein geb. m. Goldschn. 22 M.; Quart-Ausg., weißes Papier, broch. 12 M.; desgl., eleg. geb. 16 M.

sind an Prof. Dr. C. von
Cäsaro (Wim, Cherr-
strummpasse 26) oder an
die Verlagsbuchhandlung in
Kreuzing zu richten.

27. Februar



à 25 Pf. für die drei
Mal erhaltene Drück-
stelle werden von jeder
Vend- u. Kaufbuchung
angerechnet.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern.

Inhalt: Restaurationen und Bauprojekte in Venedig — Korrespondenz: Kreuzing. — W. Köhler, Geschichte der italienischen Malerei. — Österreichischer Kunstverein, Stuhl über Kunststätten in Genofuit a. M. — Deutsches Gewerbeverein in Berlin. — Briefe vom Kunstmarkt: Wien, Stuttgarter Kupferdruckerei. — Malers-Kalender. — Zeitstellen. — Inzerate.

Restaurationen und Bauprojekte in Venedig.

Es wird für viele Leser von Interesse sein, zu der Korrespondenz aus Venedig in Nr. 15 des Beiblattes neben einigen berichtigenden Worten auch etwas Genaueres hinzugefügt zu erhalten. Dem Dank, den Herr Maler Wolf in dieser Korrespondenz ausdrückt für die einstweilige Hinausschiebung der totalen Restauration der Hauptfassade von S. Marco, muß man im Allgemeinen beipflichten, wenn man annimmt, daß hier in derselben nicht zu rechtfertigenden Weise vorgegangen werden würde, wie bei der Renovierung der Nord- und Südseite der Kirche. Ist diese sicher ungemein sauber und sorgfältig durchgeführt, so hat doch zumal die Wahl des schreiend streifigen Marmors für den Neubesatz der Wandflächen hier den großen Reiz abgestreift, der in der gleichmäßigen Patina lag und liegt, welche das Ganze im Laufe der Jahrhunderte angenommen. Ich habe die Proschüre, welche Graf Zorzi angefertigt dieser drohenden Restaurationsgefahr geschrieben, nicht gelesen, weiß also auch nicht, ob darin Vorschläge niedergelegt sind, wie bei dem über kurz oder lang zu gewärtigenden Falle einer gänzlichen Restauration Abhilfe geschafft werden sollte; doch kann ich mir sehr wohl denken, daß — wo absolut neue Platten und sonst Stücke neu einzustellen nöthig werden, — diese durch ein Material ersetzt werden könnte, welches entweder von Natur mit dem alten wohlklingenden Tone harmonisirt oder in der Weise präparirt werden müßte, daß es das Auge nicht beleidigt und den Zauber der Schönheit nicht wegnimmt, der

bei S. Marco nicht im architektonischen Aufbau, sondern nur im Kolorit beruht.

Daß man in der in den letzten Jahren restaurirten nördlichen Seite die ohnehin plumpen Köpfe der oberen, direkt unter dem Blätterkarnies des Abschlußgesimses herausstehenden Nischen wieder mit den langen bleiernen Ausgüssen versehen hat, die schon in der Hauptfassade, wie der ganze Karnies, das Erzeugniß einer früheren ungenauen Reparatur zu sein scheinen, (an der südlichen Seite sind sie vermieden) wäre nicht recht verständlich, wenn es nicht etwa der Nothwinde halber geschehen ist, die das Regenwasser aus den kurzen Nischen zu sehr an die Wand, an die Kapitäle u. s. w. schlugen. An der Südfront sieht auch endlich der Sims richtig auf dem Fries auf, während er an der nördlichen Seite, auf den unteren Keinen Rinneuläusen auflagernd, etwa 15—20 Ctm. heraussteht, so daß diese Rinneuläpfe gewissermaßen als Keuskeln erscheinen.

Wenn die Regierung die herkömmlichen Subventionen für die Erhaltung der Marktwirche in letzter Zeit strich, so darf man bei der Finanzlage Italiens mit ihr nicht zu sehr hadern. Als Venetien noch die „theure“ Provinz Oesterreichs war, hatte 1556 Kaiser Franz Joseph auf Verfürwortung des Erzherzogs Maximilian allerdings 22,000 Gulden angewiesen mit der Bestimmung, daß, was von dieser Summe für Erhaltungskosten nicht ausgehe, solle kapitalisirt werden und Eigenthum der Kirche S. Marco verbleiben. Unter österreichischer Herrschaft wurde die vorerwähnte nördliche Seite restaurirt, zugleich die Krypta (unter dem südlichen Kreuzarm) wieder in Stand gesetzt, die lange Zeit, seit 1580, wegen des einströmenden Wassers

(Ihr Fußboden liegt unter dem Meeresspiegel) einfach zugemauert war. Nun ist sie wieder geöffnet, doch scheint das Uebel nicht gänzlich beseitigt, da ich bei einem Besuche in derselben in dem durch die Matten des Fußbodens eingedrungenen Wasser spazieren mußte, welcher Fall Einem zur Zeit harter Pluth auf dem so schon weilige Terrain des Mittelschiffes auch passieren kann. Bei dem Legen des neuen Mosaikfußbodens unter der nördlichen Gallerie des Langschiffes ist man jetzt sicherer zu Werke gegangen, wie ich mich durch Augenschein überzeugen konnte.

Der Grund ist ca. 80 Ctm. tief mit Béton ausgegossen, der heiß hineingegossen und festgeklopft wurde, nachdem man die geschlagenen Steine in den frisch gelöschten Kalk (von Pisa) hineingeschüttet und mit diesem — so zu sagen — gelocht hatte. Diese feste kompakte Masse liegt auf den Seitenmauerfundamenten mit auf und es ist wohl nicht zu befürchten, daß hier das Wasser durchdringt; es bleibt nur zu wünschen, daß ein gleiches, solides Verfahren später auch bei den andern Haupttheilen unter den Kuppeln des Lang- und Querhauses beobachtet werde, wo sich durch Anbringung sicher gegründeter Pfeiler (um den großen Spannungen zu begegnen) leicht Stützpunkte für die Bétonschicht gewinnen lassen. Die so rühmlich bekannte Firma von Salviati hat die Herstellung des Mosaikfußbodens übernommen, die einstweilen in Angriff genommenen 40 □ Mtr. (à 900 Frc.) werden auf 36,000 Frc. kommen, die Erneuerung des ganzen Bodens etwa 2 Millionen beanspruchen. Die einzelnen Felder des nach der alten Zeichnung wieder hergestellten und herzustellenen Pflasters dieser Seite sind größtentheils aus Aechten gebildet, die wieder von den Ecken aus getheilt sind und schachbrettartige Muster aufweisen, — im Ganzen mit viel Geschick behandelt und in guter Wahl der Farben. Dazwischen sehen sich, vielleicht weniger in den Charakter des Fußbodenmosaiks hineinpassend, Thiergestalten, so z. B. Pfauen auf Rankenwerk, Ungeheuer mit Flügeln u. s. w. In der Hauptanordnung hat man sich streng an das Gewölbesystem gehalten, unter den Gurten gehen auch im Fußboden breite Gurten oder Streifen durch, mit größeren Ornamenten oder kreisförmigen Theilungen; dazwischen sitzen dann die vorerwähnten Felder, oft ohne gehörigen Zusammenhang. Wenn an den neu hergestellten Theilen dieses Fußbodens etwas zu tabeln wäre, so möchte es das sein, daß die einzelnen Stücken oft nicht in gleichem Maße wie die alten genommen sind, sondern größer, wodurch der an den alten Mustern so wohlthuende Zusammenhang der Farben, die in neuem Zustande ohnehin grell wirken, verloren gegangen ist.

Der Reparaturen am Palazzo Ducale hat

der Herr Korrespondent in Nr. 15 nicht gedacht. Das dreißigste Gerüst um die Ecke des Palastes, nach der Piazzetta und dem Molo hinausreichend, macht leider schon in's vierte Jahr hinein einen vollen, ungetrübten Anblick dieses ersten, mächtigen Baues unmöglich. So solid und penibel hier überall gearbeitet wird, so langsam geht es eben auf der anderen Seite, wenn auch in diesem speziellen Falle zuzugeben ist, daß allein schon das Legen der Fundamente für die Auswechslungsrüstungen u. viel Zeit in Anspruch nehmen mußte. Die Hallenbögen dieser Eckpartie sind sämtlich mit doppelten Gerüsten unterfangen, da es sich um Auswechslung mehrerer Säulen, schadhafter gefragener Kapitelle, theilweise Erneuerung der Gewölbe, vor allem aber um Einstellung einer neuen Ecksäule handelt. Hierbei habe ich mich denn auch überzeugt, daß das untere Hallenbodennetz früher durchaus weder höher gewesen sein kann, wie man oft vermutet, noch daß die Säulen Bösen gehabt haben, wie etwa die Ecksäule an der porta della carta. Leider sangen nun auch die Hospartien an, reparaturbedürftig zu werden, so daß man bei dem Anfang aller dieser Bauten in einem ewigen Restauriren verleben wird.

Daß die Fortführung der Restauration von Sta. Maria dei Miracoli, von S. Salvatore, wie von S. Giovanni e Paolo in's Stoden geraten sind, ist wohl sehr zu bedauern, dem Studium sind diese Bauten deswegen aber nicht entzogen, wie der Herr Berichterstatter erwähnten Orts angegeben. Im Gegentheil giebt der Vorstand des Ingenieurcorps, dem die Renovirung untersteht, jederzeit und mit bekannter italienischer Höflichkeit und Zuverlässigkeit, die so angenehm gegenüber unserer deutschen schwerfälligen Beamtenleisheit wirkt, jedem, der dort studiren will, Erlaubniß und Schlüssel. Ich selbst habe z. B. in Maria dei Miracoli, welche Kirche Jakob Burckhardt mit Recht das keine Juwel unter den denizianischen Kirchen nennt, vor nicht allzu langer Zeit acht Tage hintereinander, während der Tagesstunden eingeschlossen, gearbeitet und war für den Moment eigentlich recht dankbar, daß die Restauration still stand, denn nur so gestatteten die stehen gebliebenen inneren Rüstungen ein Ansehen und Studium der reichen Ornamentik in allen Theilen bis in die Kuppel des Sanctuariums hinaus. Die kleine Kirche wurde im Jahre 1481 begonnen und zwar in Folge einer ausgeschriebenen Konkurrenz von Pietro Lombardi. Eine kürzlich von einem Wiener Blatte gebrachte Notiz, daß der Bau seinem Ruin entgegenstehe, ist gänzlich falsch; was bis jetzt restaurirt ward, ist gut und solid gemacht, der Bau vollständig intakt und die Schwärme von Tauben, welche darin nisten sollen, beschränken sich in Wirklichkeit auf wenige Stück — ich sah nie

mehr als zwei darin. Der Besuch von Miracoli aber, wie von Salvatore, kann nicht genug empfohlen werden; man höft die Erlaubniß, am besten gegen 9 Uhr früh, im Ufficio del Genio civile, Palazzo Loredan, Campa S. Stefana.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz.

Leipzig, den 16. Febr. 1870.

Gestern fand die feierliche Uebergabe des vom Stadtrath und Verlagsbuchhändler Alpbens Dürr gestifteten Freskensmucks im Sculpturensaale unseres Museums an die Stadtgemeinde statt. Eine ansehnliche Gesellschaft, bestehend aus Mitgliedern des Stadtrathes, des Stadtverordneten-Kollegiums und des Kunstvereins-Vorstandes, hatte sich zu dem Ende in dem nunmehr einen wahrhaft herrlichen Eindruck hervorgerufenen Raume zusammengefunden. Der Schenker begrüßte die Versammlung, für die zahlreiche Theilnahme an derselben dankend, und sprach sich in kurzen schönen Worten über die Absichten aus, die ihn bei seinem Vorhaben, das stattliche Haus, in welchem der Kunstsinne der Stadt seinen sichtbaren Ausdruck gefunden, mit einem neuen würdigen Schmuck auszustatten, geleitet hätten. Der Gedanke, in einem Freskenzyklus die Stätten zu veranschaulichen, an denen die Sculptur in alten und neueren Zeiten geklüßt, sei die Aufgabe gewesen, die er seinem Freunde Heinrich Gärtner gestellt, und daß diese Aufgabe, wie er glaube, zu Jedermanns Freude aufs Glückliche gelöst sei, verpflichtete ihn zu besonderem Danke gegen den wackern Künstler und seinem bei der Ausführung thätigen Gehilfen. Zugleich bemerkte der Redner, daß ein ungenannter Kunstfreund, um dem also geschmückten Raume ein stattlicheres Ansehen zu geben, den Fußboden mit dem jetzigen Studierzug (Terra-zzo) habe versehen und die alten Holzstufen durch Marmorplatten habe ersetzen lassen. In warmen, aus dem Herzen gesprochenen Worten dankte hierauf der Bürgermeister Dr. Trüblich dem Schenker für die imposante, Auge und Herz erfreuende Stiftung und dem Künstler und seinem Gehilfen für die treffliche Ausführung der ihnen gestellten Aufgabe. Er betonte dabei, daß, wenn er an anderen Orten, deren Kirchen, Paläste und öffentliche Plätze für den edlen Kunstsinne ihrer Bürger in vergangenen Zeiten augenscheinliches Zeugniß ablegten, zwar die lebhafteste Empfindung gehabt habe, daß Leipzig keine Kunststadt in diesem Sinne sei, ihn aber doch stets die Thatsache mit besonderer Genugthuung erfüllt habe, daß gerade in gegenwärtiger Zeit kaum eine deutsche Stadt zu finden sei, wo mit gleicher Hochherzigkeit und

Opferfreudigkeit von Seiten der Bürger für den Schmuck und Glanz, den die Kunst einer Stadt zu gewähren im Stande sei, Sorge getragen werde. — Nachdem hierauf die Beschäftigung der in Form eines durch Pilaster in einzelne Felder getheilten Frieses sich unter dem Eims hinziehenden Malereien stattgefunden, hielt der Director des Museums Dr. Lübke vor einem größeren Hörerkreise, der sich inzwischen in dem Vortragssaale des Museums eingefunden, einen kurzen orientirenden Vortrag über den dem Freskenzyklus zu Grunde liegenden Gedanken und über die Ausführung, die derselbe durch die Hand des Künstlers erfahren. Wir behalten uns vor, auf die künstlerische Seite des Werkes bei einer späteren Gelegenheit zurückzukommen, wo wir dann den Lesern der Zeitschrift zugleich durch eine Abbildung von L. Schulz einen Anhalt für das eigene Urtheil zu geben im Stande sein werden. S.

Kunstliteratur.

Geschichte der italienischen Malerei vom 4. bis ins 16. Jahrhundert, von Wilhelm Lübke. Erster Band. Mit 160 Illustrationen in Holzschnitt. Stuttgart, Ebner und Seubert. 1875. XIV u. 367 S.

Das neueste, seit Kurzem zur Hälfte vollendet vorliegende Werk des berühmten Autors ist die reife Frucht einer mehr als dreißigjährigen Beschäftigung mit dem Gegenstande. Schon während der Studienjahre in Berlin, dessen I. Gemäldegalerie besonders der geschichtlichen Betrachtung der italienischen Schulen ein ergiebiges Material darbietet, bildete die Malerei Italiens ein Lieblingsthema des angehenden Kunstforschers. Ein wiederholter längerer Aufenthalt im Süden machte Lübke seitdem mit allen Hauptansammlungen und monumentalen Bilderschätzen Italiens bekannt, und zahlreiche, in seinen gesammelten Studien wie in Zeitschriften niedergelegte, Einzelarbeiten haben Zeugniß für die Gründlichkeit und Feinheit der Anschauungsweise abgelegt, mit welcher er auch auf diesem großen Gebiete der alten Kunst sich heimisch zu machen wußte.

Niemand konnte es daher anders erwarten, als daß ein Talent von Lübke's nachhaltiger und elastischer Gestaltungskraft, wenn es die Ergebnisse langjähriger Studiens zu einem umfassenden Gesamtbilde vereinigte, ein von der ganzen kunstfreundlichen Welt mit Beifall zu begrüßendes Werk schaffen werde. Einer speciellen Motivirung des Unternehmens hätte es wohl kaum bedurft. Lübke findet dieselbe aber, wie er im Vorworte betont, in dem gegenwärtigen Zustande der einschlagenden Fachliteratur. Die durch Fülle des Stoffes und Zergalt der Kritik bedeutendere Leistung

derselben aus den letzten Jahren, das köstliche Werk von Cremona und Cabalcaesle, ist ausschließlich für die kunstgelehrten Kreise bestimmt; es hat und eine neue Grundlage für die Forschung geschaffen, von der nur zu wünschen wäre, daß sie recht bald auch den Meistern der höchsten Blütezeit, einem Leonardo, Michelangelo, Raffael, Correggio (die in den bisher erschienenen Bänden noch fehlen) zu Gute käme. Diesen engen Leserkreis hat Lübke's Buch nicht im Auge; es wendet sich „an die Gemeinde der kunstsinigen Laien, die sichtlich von Tag zu Tage wächst“, und will den gewaltigen Stoff nicht in breit detailirender und kritisch analysirender, sondern in knapper und lebensvoller Form vortragen.

Die Art und Weise, wie dies geschieht, ist im Wesentlichen aus Lübke's früheren Büchern verwandten Charakters bekannt; sie ist eine vorwiegend historisch-ikonographische. Nach gedrängter und farbig angelegter Schilderung der allgemeinen Verhältnisse, welche den Zustand der Kunst und deren Umgestaltungen bedingen, wendet sich der Autor der Charakteristik der verschiedenen Schulen und ihrer Hauptmeister zu. Das Schwergewicht legt er auf die genaue Würdigung der einzelnen Werke; hier bewährt sich seine große Denkmälerkenntnis, hier entwickelt er in der geistvollen Beschreibung und historischen Kritik der Bilder alle glänzenden Eigenschaften seiner Darstellungsgabe. Wir wüßten kein zweites Werk der neueren Literatur zu nennen, in welchem der normale Entwicklungsengang und zugleich der charaktervolle Gestaltenreichtum der italienischen Malerei und mit gleicher Lebendigkeit und Klarheit vorgeführt wäre, wie hier.

Nur in einem Punkte weicht unseres Autors neuestes Buch von seinen bekannten älteren Werken ähnllicher Bestimmung ab, und zwar nach unserer Meinung nicht zu seinem Vortheile: in dem vollständigen Verzicht auf jede Literaturangabe. Im Vorwort gedenkt der Verf. nur der wichtigsten Publikationen, welche als bildnerische Hilfsmittel und als Ergänzungen der Illustrationen seines Buches dienen können. Sonst findet sich von der umfassenden und namentlich in jüngster Zeit um so manchen wertvollen Beitrag bereichernden Literatur zur Geschichte der italienischen Malerei weder im Text noch in etwaigen Noten irgend eine Spur. Wir halten es zwar für eine Darstellung dieser Art weder für nötig noch auch für ausführbar, den ganzen Quellen-Apparat anzuführen oder etwa zum Schluß beizufügen. Das gäbe leicht ein Zwitwending zwischen gelehrter und populärer Behandlung, wie es uns neuerdings häufig begegnet, keineswegs immer zu unserer Befriedigung. Aber am Anfang jedes größeren Abschnittes oder an besonders wichtigen und von der neueren Literatur erst in's Klare gebrachten

Stellen sollten die besten Monographien und Quellenwerke kurz verzeichnet stehen, ganz wie in Lübke's Geschichte der Architektur, welche auch in dieser Hinsicht eine musterhafte Lösung ist. Dadurch entsteht kein überflüssiger Ballast für die eigentliche Darstellung und der wißbegierige Leser, der sich zu weiterem Studium angeregt fühlt, erhält für dieses gleich die nützlichsten Behefte.

Der erste Band von Lübke's Buch enthält die Geschichte der italienischen Malerei von der altchristlichen Epoche bis zum Ende der Frührenaissance. Die kleinere Hälfte desselben ist der Frühzeit und den mittelalterlichen Stilen gewidmet und von den letzteren hebt sich die Gestalt des großen Bahnbrechers Giotto in ausjührlicher, plastisch starrer Behandlung ab. Mit dem Hervortreten des persönlichen Elements, das namentlich im Zeitalter der Frührenaissance in einer dichten Schaar marianter Charaktere sich verkörpert, wird die Darstellung immer farbenreicher und lebendiger. Der Gesamtschilderung der italienischen Kunstzustände am Beginn der neuen Zeit und der Würdigung der Florentiner Schule des Quattrocento in ihren zwei aufeinander folgenden Generationen möchten wir unter sämtlichen Abschnitten die Palme geben.

Nicht den geringsten Vorzug des durchaus geschmackvoll angelegten Buches bilden die zahlreicheren vortrefflichen Illustrationen. Für einen Kunstverleger, wie Ebner, wäre es ein Leichtes gewesen, das Werk zum größeren Theile mit den älteren Vorläufern seines Illustrationsmaterials auszustatten. Dies ist jedoch nicht geschehen, sondern fast Alles nach Originalvorlagen, Farbendruck und Photographien neu hergestellt. Das versteht dem Ganzen eine Frische und giebt dem Buche auch in seinen Abbildungen eine Bedeutung, welche über die Grenzen der gewöhnlichen populären Literatur weit hinausgreift. Und dies um so mehr, als die Holzschnittabbildungen mit richtiger Erkenntnis der Aufgabe solcher Illustrationen nicht in volle koloristische Wirkung gesetzt, sondern zwischen streng zeichnerischer und malerischer Behandlung in der Mitte gehalten sind. Wir werden nach dem Erscheinen des zweiten Bandes auf das Werk ausführlich zurückkommen und hoffen dann unsere Beprehung mit einigen Proben dieser musterhaften, und gewiß mit großen Opfern hergestellten Illustrationen jieren zu können.

Sammlungen und Ausstellungen.

II Oesterreichischer Kunstverein. Nach so vielen sogenannten Sensationsbildern und anderen Spektakelstücken der Malerei mit ungewöhnlichem Inhalt und ungewöhnlicher Beleuchtung endlich ein Kunstwerk — und eines in des Wortes schönster und edelster Bedeutung! Dezzregger's „Andreas Holzer“, den der Berliner Meilen der Chronik bei den Lesern einführte, ist nicht allein eines der besten

Werte des berühmten Künstlers, es ist überhaupt eine der begünstigten Leistungen, welche die neue Geschichtsmalerei aufzuweisen hat. Das Gemälde mag Manche beim ersten Anblick in seiner Echtheit erschauern; es hat nichts Fikantes, nichts äußerlich Bedrückendes, weder in der Composition noch in der Farbe: aber, wie ein Werk echter Poesie erst bei wiederholtem Lesen seine volle und nachhaltige Wirkung ausübt und die Größe und Harmonie desselben aus der sinnigsten Charakteristik des Einzelnen sich erklärt, so offenbart sich auch die Wirkung dieses Kunstwerkes erst bei längerem Betrachten und tieferem Einsehen. Der Betrachter wird zum Lenden herangezogen durch den denkenden Künstler, und je weiter er folgen vermag, desto nachhaltiger wird der Genuss an dem Werke sein. Wer kennt nicht Kiefer's Hesperid, das den Heldentod des Sardanapal aus dem Bassor begriff! „In Romina in Bander“ lag, durch Verrott an den Franzosen gefangen genommen, der Oberanführer des Tatarer Landheeres, und ein Blick auf die Thaten erhebt seine Tod binnen 24 Stunden. Beim Morgengrauen des 20. Februar 1810 erliegt Andreos Hoyer seine Wunde und nahm auf dem Range zum Kampfe noch am seinen mitgeführten Kambaluten Mädchen. Vielen Moment hat Zeichner in seinem Bilde ausgeführt. Aus dem düsternen Festungsthore tritt von den Wänden und dem Pfeiler begleitet, Hoyer's herrliche Gestalt in den Kreis der eintönigen Kompagnonien. Ein dumpfer Schmerz, der bis in's Mark hinein die Seele durchdringt, ist über die traurige Scene ausgegossen; keine wichtige Sentimentalität, kein äußerliches Klagen ist wahrzunehmen, Männer sind es und Helden, die um das edlere Gut, ihr Vaterland gekämpft und die nun ihrem Führer das letzte Lebenswort sagen. Die einen sind aus dem Mäntel ihres Landes auf die Kniee gesunken und klammern sich an seine Hand, andere drängen sich heran, seine Rechte verehrungsbevoll zu küssen; Schwärme haben sich herbeigeschleppt und belagern mit gebrochenen Herzen das Equidat ihres Theuersten. Jede einzelne der lebensgroßen Figuren ist meisterhaft gezeichnet und charaktervoll individualisiert. Vor Allen ist es die Hauptfigur, an der immer wieder das Auge haftet und stets neue feine Züge wahrnimmt. So schreiet ein Held dem Tode entgegen, und der Edelmuth, der aus seinen durch das Unheil erschallenen Lippen spricht, gilt nicht dem heimlichen Verlust seines Lebens, er gilt allein dem nun preisgegebenen Vaterlande. Es mochte auch nur ein Sohn Trois die Seelensprache seiner heimathlichen Typen ja berechtigt zum Ausdruck bringen, wie wir es auf dem Bilde wahrnehmen. Aber auch jene Gestalten, deren Anblick erschüttert ist, sprechen deutlich in dem ergreifenden Chor dieses Trauerpicci; man betrachtet nur den am Fuße Verwundeten (links oben) und jene in dem Gemälde besessene Gestalt an der Wand hinter dem Helden. Gemalt ist das Bild, wie jenen beschriebenen Mitteln, die der Künstler bisher angewendet, und somit ist auch in farblicher Beziehung jeder die Gesamtimmung bewirkende Effect erzielbar. Das Treppengerüst des Bildes ist wieder ein schöner Beweis dafür, daß man in der Geschichtsmalerei auch ohne Allegorie und theatralische Kostümaufzüge eine große Wirkung erzielen kann, wenn nur der Stoff im Kern erfasst wird. — Noch aus einem Anderen unserer Besten hat die Ausstellung eine Reihe aus Bildern und Zeichnungen gebracht. Von E. Kurbauer, dem so früh Dahingegangenen, sind eine Anzahl seiner wohl schon bekannten, aber stets gerne gesehenen Bilder und 11 Kohlenzeichnungen aus E. Keller's Novelle „Roméo und Julie auf dem Dorfe“ ausgeführt. Es ist das letzte Werk des liebeswürdigen Künstlers und reißt sich seinen früheren Arbeiten würdig an, um sein Andenken in der Welt und Nachwelt lebendig zu befestigen. G. Rüchner's „Klosterbräuererei“ ist zu bemerken, als daß man darüber noch Lobesworte oestere dürste. Kunze's „Erziehung des Verwundeten“ kann nur den schwächeren Bildern des Künstlers zugerechnet werden. Von Prof. L. C. Müller begegnet uns sein durch E. Hügel's Kunstsalz trefflich in Celourid reproducirte Gemälde „Corio nach der Flucht am Karlsruhplatz“; aus E. Friedgruber's eine historische Kindergruppe; ferner sind noch gute Bilder von Fr. Neubaus, L. Klemm und E. Blas zu verzeichnen.

O. B. Frankfurt am Main. Das hiesige Kunststreben ist so still, daß es kaum noch zu Jahresberichten Stoff liefert. Und doch hat die Administration des Städtischen Kunst-

instituts endlich den „überflüssigen“ Schritt, wie ihn ein böser Kalauer nennt, gethan, und ist auf das geistliche Minister übergegangen. Jeder scheint aus der alte Geist in das neue Gebäude übergegangen zu sein. Noch immer verstaubt nichts aus der Zeituna neuer künstlerischer Lehrrichtungen. — Der erste Anlauf ist wiederum, selbstverständlich auf dem Lammeg über die Institution des hiesigen Künstlervereins, ein wenig ansprechendes Bild aus einem allerdings seltenen und vorzüglichem Meister der Luftperspective. Der Raum im Bilde, namentlich der Durchblick in das zweite Zimmer, ist meisterhaft. Aber das große Bild leidet an einer gewissen Kecke, so daß wir es vollständig begrifflich finden, wenn uns die Dame im ersten Zimmer gelangweilt den Rücken kehrt und der Herr im zweiten Zimmer nach Belieben zum Fenster hinausschaut. Die Sonnenstrahlen an der Wand und auf dem Boden sind gegen das grün nachgedunkelte Licht der Fenster so schwarz in's Weiße gemacht, daß sie fast wie Lichtlöcher aussehen. Das Bild hängt zu hoch, wie wir hören nur provisorisch, um über die feinsten Qualitäten etwas sagen zu können. Das Bild soll 42,000 Th. gekostet haben. Hiern zu hinausgehen, daß es ein Bitter de Hoch ist, so ist das nicht thuer. Eine andere Frage ist aber, ob es nicht praktischer wäre, die guten Bilder der besten neueren Meister zu kaufen. Die Stiftung ist nicht den Liebhabern und Sammlern, sondern der hiesigen Bürgerschaft zu Ruh und Frommen errichtet. Daß dieser Bürgerschaft mit Bildern, welche allerdings selbst als Material das Interesse der Eingeweihten noch in Anspruch nehmen, nicht gebietet ist, kann die Administration jeden Tag hören, wenn sie es nicht schon weiß; und eine so unerantwortliche Körperlichkeit, sollte sich gerade besonders verantwortlich fühlen, auf die Wünsche und Bedürfnisse der Erben, nämlich der Bürgerschaft, Rücksicht zu nehmen. Auch würde es der Würde und Unabhängigkeit einer solchen Körperschaft mehr entsprechen, wenn sie nach dem Beirath Sachverständiger direkt kauft, als wenn sie sich an ein Kompositio bündet. Es giebt Dinge, die ausschließlich legal zugehen, — und dafür bürgen hier ja die hochachtbaren Namen aller Betheiligten, — und die doch in der Form zu nehmen, am gerechtesten Bedenken Betreffenden kann sich ein Kunstinstitut bei seinen Käufen nicht auf den Rath der Angehörigen verlassen, so giebt es nur einen Weg, es fragt Sachverständige.

F. Deutsches Gewerbeinstitut in Berlin. Als ansehnliches Geschenk eines Zeitgenossen, des Herrn Albert Kay in Orlitz, ist dem deutschen Gewerbeinstitut neuerdings ein werthvolles Denkmal deutschen Kunstfleißes zugeführt worden, dem bereits die Gefahr drohte, in's Ausland, und zwar nach Holland, verkauft zu werden. Es ist eine, abgesehen aus einzelnen angelegenen und eisernen Details, in geliebter Arbeit hergestellte und theilweise verarbeitete Silberstatuette des heil. Georg, die, bisher in Elbing befindlich, von einem dortigen Meister im 15. Jahrhundert angefertigt wurde und ursprünglich als Reliquienknoten diente. Ihre runde Basis, die aus drei kleinen, aus braunem gothischen Blattwerk emporwachsenden Figuren außer Männer getragen wird, stellt sich als ein leichtgängiges, von einem artig gearbeiteten Gehege eingesetzter Hügel dar, der, durch allenthalb kriechendes und Nistendes, in winzigem Maßstab gebildetes Gethier belebt, als Bewahrung des Tragen gedacht ist und durch einen Tabakspfeifenstiel nebst überarmabhängendem Gebeten aus das von diesem ausgehende Verderben hindert. Inmitten dieses sorglich durchgeführten Terrains, am dem seitwärts die reich ornamentirte, einst durch einen Krachall geschlossene, jetzt durch Fede sowohl als auch des ehemaligen Anhalts bezaubte eisenbüchse Reliquienknoten heraustritt, ragt die Gestalt des jugendlichen Kitters empor, dessen Speer an dem Schuppenpanzer des Heimbereits in Stufe vertheilt ist. In schwerer Schienenrüstung auf dem Rücken des belämpften Langethums dahingehend, hält er in der gelenten Linken den Schild, während die Rechte, mit einem kurzen, krummen Schwert bewaffnet, zum Streich ausstößt. Bei aller Bewegtheit der Scene geht indeß die Composition der Figur weniger auf eine realistische Wahrheit in der Schilderung der vorgetragenen Aktion als vielmehr auf die Erzielung einer ruhigen statuarischen Haltung aus, die sich auch darin bekundet, wie dem emporgerichtet, den herabhängenden Schild mit den Zähnen padenden Raden auf

der anderen Seite der hochauferigste Schwanz des sich am Boden windenden Angehewers das Gleichgewicht hält. In ihrer eigenthümlich überluden und schmiegsamen, bei fast herber Knappheit der Formen eine gräßliche Knutheit und Eleganz anstrebenden Bewegung ist die Natur dabei ebenso sehr eine charakteristische Probe der Kunstweise des späteren gotischen Stils wie in der Bedeutsamkeit und Delikatetheit der Arbeit ein treffliches Musterwerk technischer Behandlung.

Einen ganz besonderen Reiz aber gewinnt sie endlich noch dadurch, daß sie in stimmungsvollen Details der Tracht, wie u. a. in dem seltsamen, aus einer Schärre gedrehten, oberhalb der Stirn eine phantastische Blume befestigenden Kranz, der das lange Melod des Ritters umschlingt, das Profanostüm der Zeit vollständig getreu wiedergibt, was sie im Hinblick auf verordnete Arbeiten als ein außerordentlich seltenes und doppelt bemerkenswerthes Stück erscheinen läßt.

Berichte vom Kunstmarkt.

Wien, im Februar 1870.

Am 17. März und an den folgenden Tagen steht uns ein Ereigniß bevor, welches danach angethan ist, die Stille unseres Kunstlebens energisch zu unterbrechen und ein glänzendes Gegenstück zu bilden zu der Delisle'schen Versteigerung, von welcher Ihnen im letzten Quartal berichtet wurde. Wir meinen die für den bezeichneten Termin angeordnete Auktion der berühmten gräflich Enzenberg'schen Kupferstichsammlung, deren Inszenirung das Haus C. J. Bawra übernommen hat. Schon der eben erschienene Katalog, eine ebenso gediegene wie glänzend ausgestattete Arbeit des genannten Kunsthändlers, vermag den Liebhabern, denen die Sammlung nicht näher bekannt ist, einen Begriff zu geben von dem Reichthum und der Kostbarkeit des hier Gebotenen. Es ist eine der umfangreichsten und bedeutendsten Sammlungen dieser Art, welche in Wien in neuerer Zeit zur Versteigerung gekommen sind, die Frucht eines mehr als fünfzigjährigen Sammelleibes. Der Besitzer der Sammlung, Graf Franz Joseph von Enzenberg auf Schloß Trauberg in Tirol, hatte unter zahlreichen anderen Kunstschätzen mannigfacher Art auch diese prächtige Auswahl alter Kupferstichblätter, Holzschnitte und Radirungen in seinen Mappen aufgehäuft. Manche dieser Kostbarkeiten stammen aus berühmten Sammlungen, sind als Unica bekannt und in den Verzeichnissen der neueren Kunstschritsteller, z. B. in Passavant's Peintre-gravure beschrieben. Wir wüßten keine Schule, keinen Zweig der Stecherkunst zu nennen, die hier nicht ihre hervorragende Vertretung fänden. Zur näheren Orientirung über die Glanzpunkte der Sammlung diene das Folgende:

Vor Allem weist der Enzenberg'sche Katalog eine stattliche Reihe zum Theil höchst wichtiger, einzig dastehender Incunabeln des Kupferstiches auf. So gleich das merkwürdige Blatt, welches dem Katalog, in einem photographischen Presseindruck von J. Vöner in Wien, als Titelkupfer vorgelegt ist, die Geburt Christi, ein bis jetzt nirgends erwähntes oder beschriebenes Blatt von dem deutschen Meister E. S., eine bedeutende Komposition mit besonders edler h. Jungfrau und reicher Landschaft im Hintergrunde; ferner der ebenfalls im

Nichtdruck reproducirte h. Johannes auf Palmes von dem deutschen Meister B. M., ein im Stil des Martin Schöns gehaltenes Blatt, von dem die drei einzigen bisher noch bekannten Exemplare sich in der Albertina und in der Wiener Hofbibliothek, sowie im Britischen Museum zu London befinden; dann die in vorzüglichen Abdruck vorliegende Versuchung Christi von dem Meister L. C. Z., eine phantastisch reiche Darstellung von der größten Seltenheit; aus etwas späterer Zeit die h. Jungfrau, auf einem Erdhügel sitzend, umgeben von sieben kleinen Medaillons mit Darstellungen aus dem Leben Christi, von dem Meister S. (um 1520), ein bisher unschriebenes Unicum; sodann — um auch aus der Zahl der seltenen alten Holzschnitte ein Beispiel zu nennen — die Bauern im Kampf mit nackten Männern von dem deutschen Meister N. H. (Passav. III, 443, 2), in sehr schönem Abdruck mit den vollständigen Versen auf dem unteren Rande. — Hier mag dann gleich auch angefügt werden, daß die berühmten Hauptmeister des altdutschen Kupferstiches und Holzschnittes ebenfalls, wie selbstverständlich, in großer Vollständigkeit und in prachtvollen Drucken sich vorfinden, so vor Allem Schöngauer mit über 40 Num., von denen etwa 20 von höchster Schönheit sind, darunter das seltene Hauptblatt, der h. Jakobus von Compostella im vorzüglichen ersten Abdruck vor der Schrifttafel oben in der Mitte; ferner Barthel Schöns mit dem Unicum der zwei Bauernjungen, die sich gegenseitig bei den Haaren fassen (von Passav. III, 499, 40a als Kopie nach dem Meister von 1480 beschrieben); dann, Dürer, dessen Werk fast vollständig vorhanden ist, mit den geschnittenen Hauptblättern (z. B. Adam und Eva, dem h. Hieronymus, dem Verlorenen Sohn, Christus am Delberg, dem Spaziergang, Ritter, Tod und Teufel u. a.) in Abdrücken von seltener Schönheit, und nicht minder sorgfältig gewählten Holzschnitten, von denen die Große Passion in ersten Abdrücken vor der rüsfigen Schrift, das Titelblatt im Probedruck auf Ochsenkopfpapier, ferner das Porträt von Dürer's Freund Eoban Hess, ein Flugblatt mit beigelegten Versen (Thausing, S. 476 ff.) in vorzüglichem Druck vorliegt, um nur dieses Wenige hervorzuheben. Ueber die große Zahl der übrigen alt-

deutschen und sonstigen nordischen Meister, einen Martin Jüngling, P. S. Beham, Aldegreder, Altdorfer, Fr. v. Wecholt, B. Wott, Glodendon, Melchior Vorst, auch über das in sehr schönen Exemplaren repräsentirte Werk des Lukas van Leyden müssen wir mit dieser Aufzählung in bunter Reihe kurz hinweggehen; nur des höchst merkwürdigen Stiches von P. S. Lautensack mit der allegorischen Darstellung der Belagerung Wiens durch die Türken (monogrammiert und datirt 1559) sei noch in wenigen Worten gedacht. Dasselbe ist bis jetzt nur in einem einzigen Abdrucke bekannt, welcher aus der Haller'schen Sammlung zu Nürnberg 1851 in die k. Hofbibliothek in Wien übergegangen ist; von diesem Abdruck weicht jedoch der zweite in mehreren Punkten ab; auch das Datum ist ein Jahr später als auf dem anderen Plattenzustande.

Sehr schön sind auch die altitalienischen Stecher vertreten, besonders Marcanton mit seinen Kapitalblättern in vorzüglichem alten Abdrücke; wir nennen z. B. den Kindermord (vor dem Tannenbäumchen), die fünf Heiligen, die Poesie nach Raffael's Deckenbild in der Stanza della Segnatura, dann den sehr seltenen Guitarrspieler (B. 469); ferner Mantegna, auch der Meister mit dem Würfel (den der Auktionator nicht, einer eingetragenen Katalog-Anstalt folgend, „Dado“ hätte nennen sollen) und vornehmlich Giulio Campagna mit seinem seltenen Hauptblatt: „Christus und die Samaritaner“, das in dem Kopf der letzteren merkwürdige Anklänge an die sogenannte „Fornarina“ der Uffizien von Sebastiano del Piombo aufweist.

Aber den Hauptreiz der Sammlung für diejenigen Kreise der Kunstfreunde, welche weniger nach Kuriositäten und Karitäten als nach Werken von vollendeter Schönheit der Grabstichetechnik oder der Radirkunst Verlangen tragen, bilden die Werke der Meister aus den letzten drei Jahrhunderten. Da ist vor Allen Rembrandt mit unvergleichlich schönen Abdrücken seiner Hauptblätter (z. B. der Verkündigung an die Hirten, der Erweckung des Lazarus, der Landschaft mit den drei Bäumen, dem Schwein), dann Kugelsaal mit der sehr seltenen Landschaft mit dem Reisenden (B. 4), der Landschaft mit dem Kornfeld (B. 5) u. a., ferner das außerordentlich schöne Werk des Phafe, der im kostbaren ersten Abdruck vorliegende große Bauerntanz von Teniers, das vollständige Werk des Barth. Drezenberg in dem berühmten Esbail'schen Exemplar, da sind ferner die Radirungen eines J. le Duc, die „Hühn Schaaf“ von Jakob van der Voet, die bis auf eine Nummer (die bekanntlich von der höchsten Seltenheit ist) vollständig vorhandenen Landschaften von Waterloo, die Thierfolgen von Adv. van de Velde u. s. w. — Noch brillanter endlich stellen sich die eigentlichen Stecherkulturen dar, sowohl die

niederländische (ein Pontius, Boldwert, Vorstermann, Zuyderhoef, C. van Dalen, Jan und Cornelis de Bisscher u. A.), als auch die deutsche, italienische, französische und englische. Von den letzteren wollen wir, um den Bericht nicht mit zu viel Details zu beladen, hier nur kurz auf die berühmten Hauptblätter eines Edelind, Waffon, Peauvarlet, Wille, Vedneyer, Richomme, Strange, Carlom und Woollett hinweisen, die wir uns nicht erinnern irgendwo in reicherer Auswahl und in so leuchtender Schönheit der Abdruckgattungen gesehen zu haben.

Wie der Katalog anzeigt, soll die Sammlung in ihren Hauptbestandtheilen eine Woche vor der Versteigerung im Künstlerhause ausgestellt werden. Ohne Zweifel wird dies für die Kunstfreunde Wiens ein mächtiger Impuls zur Theilnahme an dem edlen Wettkampfe sein, der sich um den Besitz dieser unvergleichlichen Schätze entspinnen wird. Daß dabei die Verwaltungen unserer Museen an patriotischem Eifer nicht zurückstehen werden, darf wohl als ausgemacht gelten.

* **Stuttgarter Kupferstichausstellung.** Am 5. März und an den folgenden Tagen findet in Stuttgart durch die rühmlichst bekannte Kunsthandlung von H. G. Gutkunst die Auktion einer merkwürdigen, besonders an schönen Grabstichblättern reichen Sammlung statt, auf welche wir die Kunstfreunde hiermit besonders aufmerksam machen.

Auktions-Kataloge.

- C. J. Wawra in Wien.** Kupferstichsammlung S. Exzellenz des Herrn Franz Joseph Grafen von Enzenberg. Versteigerung am 17. März im Künstlerhause. 424 Nummern.
- J. M. Heberle in Köln.** Versteigerung der Gemäldesammlung des Herrn Georg Stange in Låbeck, am 20. und 21. März. 123 Nummern.
- Rad. Lepke in Berlin.** Katalog einer werthvollen Bibliothek, worunter viele Kupferwerke, Manuscripte, Caricatur. Versteigerung am 4. u. 5. April. 388 Nrn.

Zeitschriften.

- Chronique des Arts. No. 5 n. 6.**
M. de Geunet f. — M. Zimmermann f. — Correspondance de Belgique. — Peintures de P. Baudry, von L. Genet. — Correspondance d'Angleterre.
- Deutsche Banzeitung. No. 8—11.**
Gothische Wandmalereien in Marburg.
- The Academy. No. 353 n. 354.**
The eighth school at Burlington House, von F. Wedmore. — The exhibition of the Royal Scottish Academy, von J. M. Gray. — J. H. Anderson f. — M. Montague f. — C. F. Strømme f. — Cornus Imperial Archaeological Institute.
- Anzeiger für Kunde d. deutschen Vorzeit. No. 1.**
Ein Baudruck aus dem 11. Jahrhundert. — Silberfund zu Meßdorf.
- Christliches Kunstblatt. No. 2.**
Ein Rückblick (Schluss). — Die Bedeutung der „Vier Apostel“ Albrecht Dürer's.
- Kunst und Gewerbe. No. 9 u. 10.**
Von der Pariser Ausstellung: Die Mittel. — Das „Conservatoire des arts et metiers“ in Paris. I. — Von der Pariser Ausstellung (Möbel).
- Mittheilungen des österr. Museums. No. 161.**
Die Volkstheater-Ausstellung im Oester. Museum. — Die Falschen von Olzon. — Terracotten aus Belcherathgebäude. — Vandalen des Zechenunterrieths in Wirtzenberg.
- Im neuen Reich. No. 7.**
Robert Vischer: Lessi Signorilli und die italienische Renaissance.

Kölnener Gemälde-Auktion.

Die Gemälde-Sammlung des Herrn

Georg Stange in Lübeck

kommt am 20 u. 21. März durch den Unterzeichneten in Köln zur Versteigerung. — Dieselbe enthält ausgezeichnete Original-Arbeiten älterer Meister in vorzüglichen Qualitäten (dabei Avercamp, Jan und André Both, Brouwer, van de Capelle, Dusart, Frz. Franck van Goyen, Dirck Hals, Heda, Corn. de Heem, Hobbema, Hondius, P. de Hooghe (2), Huochtenburg, Lundens, van der Meer van Haarlem, Miercvoit, Molenaar, Molijn, Aart van der Neer, Adr. van Ostade, Palamedes, Poelenborg, J. Ruysdael, S. Ruysdael, Toniers d. Aelt. u. d. Jüngere, Terburg, Titian, A. v. W. van der Velde, van der Venne, S. de Visser, Wynants etc.) 125 No.

Der mit 10 Photo-Lithographien illustrierte Katalog ist zu haben.

J. M. Heberle (H. Lempertz's Söhne) in Köln.

Kunst-Auktion

von C. J. Wawra's Kunsthandlung in Wien.

Sieben erschien der Katalog der kostbaren und überaus reichen Kupferstich-Sammlung Sr. Excellenz des Herrn Grafen Franz von Enzenberg. Versteigerung Montag den 17. März und folgende Tage im Künstlerhause zu Wien.

Illustrierte Kataloge (soweit der Vorrath reicht) à Mark 10. — Nicht-illustrierte Kataloge gratis und franko.

H. G. Gutekunst's Kunst-Auktion

in Stuttgart, No. XIV.

Mittwoch den 5. März und folgende Tage im Saal der Fieberhalle Versteigerung einer reichen Sammlung von Kupferstichen (besonders schönen Grabstichelatern), Abdrücken, Holzschnitten, Zeichnungen und Kupferwerten (1674 Nummern).

Kataloge gratis zu beziehen durch Herrn Hermann Vogel in Leipzig oder von dem Unterzeichneten.

H. G. Gutekunst,
Kunsthandlung,
Eisastraße 1b. Stuttgart

EINLADUNG

zur
Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen
Kunstaussstellung
im Jahre 1879.

Dieselbe wird unter den zum Tarnus gehörenden Stätten abgehalten wie folgt:

Constanz	vom 20. April	bis 4. Mai;
Zürich	" 11. Mai	" 8. Juni;
Winterthur	" 18. Juni	" 30. Juli;
Glarus	" 6. Juli	" 20. Juli;
St. Gallen	" 27. Juli	" 17. August;
Schaffhausen	" 24. August	" 7. September;
Basel	" 14. September	" 6. October.

Die Einsendungen sind bis spätestens am 15. April an das Comité der Schweizerischen Kunstaussstellung in Constanz zu adressiren und es muss in Frachtbrief, sowie in den Zolldeklarationen, das Verlangen eines Freipasses für zollfreien Eintritt in die Schweiz deutlich angegeben sein. Bei Nichterfüllung dieser Formalität hat der Versender den Ein- und den Ausfuhrzoll selbst zu bezahlen.

Alle Künstler des In- und Auslandes sind eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden und es werden dieselben noch besonders darauf aufmerksam gemacht, dass neben den gewöhnlich nicht unbedeutenden Ankaufen von Gemälden durch Private und Vereine, alljährlich noch ein Beitrag des Bundes zum Ankauf bedeutenderer Kunstwerke verwendet wird. Die Verfügung darüber steht für das Jahr 1879 dem Kunstverein St. Gallen zu.

Bedingungen siehe Kunstchronik No. 14.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Humboldt & Pries in Leipzig.

Der Kunstverein

in Hamburg

fordert Künstler und Betreuer auf, bis 15. Mal b. 3. offene Kupferstiche, die sich für ein Vereinsblatt pro 1879 eignen, einzusenden. Bedarf 1200 Grpl. Der Vorstand.

Ein tadelloses, neues Exempl. von **Eaux-Fortes et Gravures des Maîtres anéens.**

(Heliogravure Armand-Durand), 310 Blatt in 4 eleganten Mappen, soll baldigst verkauft werden durch **Paul Bette, Berlin, W., Kronenstr. 37.**

Antiquar Gerler in Ilm offerirt:
1. Zeitschrift f. bild. Kunst. Mit Kunstgeschicht. Bd. I—XII. Eleg. schwarz gebunden. (3 Bände broschirt.) Bruchstückes, wie neues, ganz completer Exemplar, zu 500 Th.
1. daff. Zeit. Bd. I—XII. (6 Bde. Schönb., 6 Bde. broschirt.) Gutes Exemplar, ganz complet zu 260 Th.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

POPULÄRE AESTHETIK.

Von Prof. Dr. Carl Lemcke.

Fünfte vermehrte u. verbesserte Auflage.

Mit Illustrationen.

1879. gr. 8. br. 9 Mark 50 Pf.; geb. 11 Mark.

DÜRER.

Geschichte seines Lebens und seiner Kunst.

Von

Moris Thausing,

Prof. an der k. k. Universität und Direktor der Albertina in Wien.

Mit einem Titelkupfer und zahlreichen

Illustrationen in Holzschnitt.

gr. Lex.-8. broch. 22 M.; eleg. geb. in Calico 25 M.; in echtem Pergament oder rothem Saftian 30 M.

GESCHICHTE

der deutschen Kunst im Elsass.

Von

Dr. Alfred Woltmann,

Professor an der k. k. Universität in Prag.

Mit 74 Illustrationen in Holzschnitt.

gr. Lex.-8.

Preis 10 M., in Halbfrz. geb. 12,50 M.

von Prof. Dr. C. von
Casper (Wien, Ober-
Sachsenstr. 23) oder an
die Verlagsbuchhandlung in
Krieglitz zu richten.

6. März



à 25 Pf. für die drei
Mal gelieferte Pen-
sile werden von jeder
Bsch. n. Kaufbuchung
anzunehmen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Ercheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 5 Mark (sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Puholskellen).

Inhalt: Aus Olympia. — St. Markus, über Begriff, Stellung der archaischen Bildhauerei etc. — Mittheilungen der Holzschnittechule der Kunstschule in Wien. — Mittheilungen der Kunstgewerbe-Verein in Frankfurt a. M. — Etruskisches Museum in Berlin. — Ein neues Bild von Mantegna, Ordensregeln des Staatsausstellungen. — Entlang für die Dresden'sche Galerie. — Umgebungen des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Zur Biographie Ed. Meyersheim's. — Eingelände. — Berichtigung. — Inferate

Aus Olympia.

Anfang Februar 1879.

Selbst die eingehendste Vorbereitung auf ein Kunstwerk vermag uns nicht vor Ueberraschung zu schützen, wenn wir schließlich einmal das, was wir längst mit dem inneren Sinn erfasst haben, endlich auch mit leiblichem Auge schauen. Am wenigsten aber läßt sich bei der Anblikung der wirkliche Anblik durch das Betrachten selbst vollkommener Abbildungen ersetzen. Wer glaubt nicht die Akropolis zu kennen? Und eine kurze Stunde, bei klarem attischen Himmel auf dieser einzigen Stätte zugebracht, belehrt uns, daß die Wirkung im Raume, der Eindruck des Materials, endlich der Zusammenhang des Werkes mit seiner näheren und ferneren Umgebung sich nur durch Antephe völlig begreifen lassen. Kechnlich erging es mir mit der Akropolis von Olympia. Von den Schuljahren an beschäftigt sich der Geist mit diesem Centrum hellenischer Kunst und Kultur; mit Hülfe der Beschreibungen und Photographien entwirft sich die Phantasie ein Bild dieser Klüme, und sobald man ihnen naht, ist das erste Gefühl doch das der Bewunderung, daß diese Beifahrt unserer eifrigsten archaischen, topographischen und technischen Bemühungen gerade so und nicht anders ausfällt. Hat man dann eine Woche warmen und heitern Wetter's Zeit gehabt, sich über die von Schutz gereinigten Gebäudeteile und die in den „Museen“ gebergenen beweglichen Funde genügend zu orientiren, dann fñhlt man sich wohl wie ein alter Bekannter in diesen Räumen und hat ein Bild in eine Seele aufgenommen, das man als ein *αἰῶνα*

εἶς ἔσσι in den kälteren und ärmern Norden mit sich zu führen hoffen darf.

Angeichts der sachlich eingehenden Mittheilungen, welche die Mitglieder der Expedition regelmäßig über die Erfolge ihrer Bemühungen im Deutschen Reichsanzeiger veröffentlichen, kann ich meinen Bericht auf das in der letzten Zeit (belehrt) beschränken, um dann in Kurzem dasjenige hervorzuheben, was mir als der wesentlichste Gewinn für die Erkenntniß der alten Kunst erscheint.

Nachdem in den früheren Kampagnen der erste Theil der Hauptaufgabe, die Aufdeckung der beiden großen Heiligthümer, glücklich gelöst und der dabei gemachte, über Erwarten reiche Schatz an beweglichen Funden bergen war, hat sich die Aufmerksamkeit der Expedition diesmal zunächst auf das westlich vom Heraion anherab der Akropolis befindliche Gymnasion erstreckt. Der nördliche Theil desselben liegt jetzt aufgedeckt vor uns; ein im Süden gelegener Graben läßt den Plan des Ganzen mit Sicherheit erkennen: ein reicher Säulenbau theils ionischer theils dorischer Ordnung vielleicht, wie Architekt Dörpfeld, der technische Dirigent der Ausgrabungen, annimmt, noch aus der Diadochenzeit. Nahe dabei westlich vom Heraion, aber innerhalb der Akropolismauer sind die Fundamente und Trümmer eines runden Peripteros zu Tage gekommen, in welchem die Herren der Expedition mit völliger Sicherheit das *Ψήφισμα* erkannt haben. Die runde Cella wurde im Innern durch Halbsäulen gegliedert, deren Kapitäl (2 Reihen schön geforneter Akantusblätter unter einem zweireihigen Kranz von schmälereu Blättern) eine eigentümliche Bildung zeigt, am

nächsten verwandt der Form, welche in Athen häufig z. B. am „Turm der Winde“ vorkommt. Der Peribolos war ionischer Ordnung, die Decke desselben wurde von Kalammaten mit rautenförmigen Kassetten gebildet — eine Form, die hier möglicher Weise zum ersten Male in Anwendung gekommen ist. Bis auf das Dach der runden Zella (Kuppel?) ist eine Rekonstruktion des ganzen Baues aus den vielfach erhaltenen Theilen möglich.

Bei der weiteren Aufklärung des Ausgrabungstermins östlich vom Heraion ist zunächst südlich von dem früher schon gefundenen Thebauren die Reihe der Basen gefunden, auf denen zweifellos die aus Pausanias genau bekannten, von den Strafgelehrten errichteten Zwänge gestanden haben. In derselben Richtung mehr nach Süden hin kommen die Fundamente zweier oblonger Hallen zu Tage, beide wohl erst aus römischer Zeit. Endlich ist Heer Dörpfeld in den allerletzten Tagen noch weiter nach Osten gegangen und hat, dem überwählten Gange folgend, den Anfang des Stadiums gefunden, also des Baues, der geneitisch und geschichtlich für Olympia den ersten Rang einnimmt. Wälder Erwartung hat sich herausgestellt, daß die Ase dieser Rennbahn sich von Osten nach Westen erstreckt. Wo nun der Hippodrom zu suchen sei, ist eine noch zu lösende Frage.

Eine reiche Ausbeute hatte schon früher die oft erwähnte byzantinische Mauer gegeben, welche in Form eines großen Quadrates von Olympieion an, dieses selbst in sich schließend, sich nach Süden erstreckte. Dieses Vollwerk ist lebhaft aus Fragmenten gestürzter oder abgebrochener Bauwerke Olympia's ausgeführt und hat vor Allem an seiner Nordseite die Säulen und das Gebälk des Metroons fast vollständig zurückgegeben, so daß eine Rekonstruktion auch dieses kleineren Tempelbaues, von dem über dem Stylobat nur eine Säulentrümmer in situ geblieben war, möglich wurde. Ueber die zahlreichen und höchst interessanten architektonischen Fragmente aus gebrannter Erde, die sich ebenfalls zumest in jener inhaltsreichen Festungsmauer gefunden haben, wird weiter unten noch zu sprechen sein.

An beweglichen Funden hervorragender Art ist die letzte Periode nicht so ergiebig gewesen, wie die früheren Kampagnen, was zum Theil aus der Natur des Terrains hervorgeht, auf dem gerade jetzt gegraben wird. Die Funde an kleineren Bronzen und Terrakotten, an solchen Warmorresten, die zu den Giebelkulpturen gehören, und Architekturfragmenten dauern natürlich fort. Der wichtigste Fund der letzten Wochen besteht in Trümmern eines Reliefs mit ca. 0.55 Mtr. hohen Figuren aus weissem Kalkstein, mit deutlich erhaltener Bemalung. Der Bildung nach

müßte man es in die Zeit kurz vor das Jahr 500 verweisen; andererseits ist eine solche Darstellung von kämpfenden Kriegern, die lässig verschlungene Gruppenbildung meines Wissens noch ohne Beispiel für jene vorionische Zeit. Man kann vielleicht darin den Anfang der historisch-dramatischen Darstellungsweise sehen, für deren höchsten Ausdruck wir den Aries von Phigalia halten. Der Zweck des Reliefs als Architekturbild erscheint zweifellos; vielleicht entscheiden weitere Funde noch das Dilemma, ob wir einen Aries oder die Fällung eines Aries anzunehmen haben.

Die nahe bevorstehende offizielle Ausgabe des 3. Bandes der „Ausgrabungen von Olympia“ wird den bibliischen Beleg zu dem eben erwähnten und einigen der noch zu erwähnenden Werke in willkommener Weise geben und mir selbst vielleicht noch einmal Gelegenheit bieten, auf einige hier berührte Punkte einzugehen.

Bis zu einem gewissen Abschluß sind also die rastlosen, mit Energie und Geschick um bald vier Jahre lang geleiteten Bemühungen unserer Alterthumsforscher und Architekten geblieben: der Laufgang der Altis ist der Hauptsache nach festgestellt, die wesentlichen in denselben erhaltenen Bauwerke sind als Trümmer entdeckt, auch über die außerhalb der Altismaner liegenden wichtigsten Gebäude ist bereits einiger Aufschluß erreicht. Es scheint mir, daß man Angesichts dieser erfreulichen Resultate wohl jetzt schon einmal die Frage aufwerfen und beantworten kann: Welche Vortheile erwachsen der Alterthumsforschung aus diesen bedeutenden Opfern an Geld, Kraft und Gesundheit? In welcher Weise ist unsere Kenntniss von dem Wesen und der Entwicklung der alten Kunst durch die Excavationen am Alpeios gefördert? Indem ich diese Antwort kurz und bündig aus eigener Erfahrung und Anschauung zu geben versuche, richte ich sie zugleich als eine Art von Apologie an die „Gebildeten unter den Berächtern“ dieser Art von „Mantelwerkthätigkeit“. In der That habe ich von Seiten denkender Menschen unerwartete Einwürfe hören müssen, denen in Folgendem zu begegnen, der indirekte Zweck dieser Mittheilungen ist.

Unsere Kenntniss des griechischen Tempels, um mit der Architektur zu beginnen, leidet, wie jedem Alterthumsforscher bekannt ist, an einer fühlbaren Armut des Materials. Der gelehrte, kenntnißreiche und feinfühlende Forscher, dem wir das System der griechischen Architektur verdanken, hatte für einige Tempelarten nur wenige Beispiele zur Verfügung. Der Zeustempel vermehrt die malerischen, imponirenden Tempelruinen Siciliens und Griechenlands um ein Prachtexemplar, ohne unsere Kenntniss des vorrhenen Systems wesentlich zu erweitern. Das letztere gilt auch von dem Metroon. Nun aber das Heiligthum der Hera

Die zwei Stufen des Stylobats, die verschiedene Pflanzung der Säulenschäfte und Echin, die verschiedenen Azenweiten sind bekannt; es sei mir gestattet, zur Erklärung dieser auffallenden Erscheinung die mich im höchsten Grade ammutende Hypothese Dörpfeld's hier vorzutragen: der ganze Bau war ursprünglich Holzbau; das Episthobon ist bis in die späteste Zeit von Holz gewesen, dadurch allein findet die ganz auffallende Zothache ihre Erklärung, daß sich nicht ein Stück des Architravs, der Triglyphen und des Geison gefunden hat. Die hölzernen Säulen nun wurden allmählich, je nachdem sie dienstunfähig wurden, durch kleinere ersetzt, daher ihre Verschiedenheit. Aus Pietät oder sonstigen priesterlichen Rücksichten behielt man im Episthobon, wo sich natürlich die hölzernen Räume länger erhielten, die aus Pausanias bekannte letzte Holzsäule bei. Vergl. die bekannten Stellen im „Stil“.

Als Wahrchein für den Uebergang aus der klassischen in die hellenistische Zeit steht dann der elegante Rundbau des gewaltigen Hellenenbündigers da. Gerade weil wir das Philippeion (die Deutung des Gebäudes scheint zweifellos) mit Bestimmtheit in das 7. Jahrhundert des 4. Jahrhunderts verweisen können, wird es wohl seinen sehr interessanten Details (die leicht noch durch neue Funde in dem Gymnasion vermehrt werden können) ein werthvolles Material für die Geschichte der griechischen Architektur liefern. Vielleicht haben wir hier den ältesten griechischen Rundbau mit Innenarchitektur, der dann also am Beginn der alexandrischen Periode über Beschäftigung der bekannten Semperschen Ansicht über die Entstehungszeit der Centralbauten stehen würde.

Wenn das Gymnasion wirklich der Diadochenzeit angehört, wie die Herren der Expedition hier annehmen, nicht etwa erst aus römischer kommt, dann hätten wir in ihm für eine an Architekturtechniken arme Periode ein interessantes Beispiel und zahlreiche Muster für Ornamente, Säulenbildung etc.

Es folgen die römischen und byzantinischen Bauten, über die sich nach weiteren Ausgrabungen der Hallen, die jetzt zum Vorschein gekommen sind, besser wird berichten lassen.

Endlich muß hier die überreiche Sammlung von Fragmenten architektonischer Theile aus gebodener Erde als einzig in ihrer Art hervorgehoben werden; mir wenigstens ist keine ähnliche Zusammenstellung bekannt, welche uns die Anwendung des Ornamentes aus gebranntem Thon in der besten Zeit des Alterthums so deutlich vor Augen führte. Wir müssen in der Nähe von Olympia geradezu Fabriken à la Worch-Charlottenburg voraussetzen. Es sind zum großen Theil Zinnen mit sehr fein geformten Eckenköpfen; die Farbe des Thons ist ein schönes Hellgelb; Kyma,

Mäander meist auch die Platt- und Palmettenreihen sind mit dunkleren Farben aufgemalt, während ein Kranzornament, sehr hübsch als Borellief geformt, zwischen den Eckenköpfen der Zinnen sich hinzieht. Neben diesen häufig wiederkehrenden Motiven finden wir noch eine ganze Reihe anderer Formen, sowohl alterthümlichen als auch reiferen Charakters. Zahllos sind die als Palmetten geformten Akroterien verschiedener Gestalt, meist von sehr feiner Form. Eine überaus schöne farbige Kofette fiel mir auf, die man sich wohl als Füllung einer Holzlatte zu denken hat, u. A. m. Wenn wir nach den Gebäuden forschen, an denen diese interessanten Fragmente verwendet waren, müssen wir wohl zunächst an die Thesaurien denken, doch sind auch andere Heiligthümer des Tempelbezirks nicht ausgeschlossen.

Zusätzliche Spuren farbiger Ornamente haben sich an Resten kleinerer Gebäude vielfach gefunden, indessen hat auf keinem Echinus oder Abacus weder des Zeustempels, noch des Heraions trotz eifrigsten Suchens das aufgemalte Kyma, resp. der Mäander entdeckt werden können, während der Stucküberzug theilweise noch ganz vorzüglich erhalten ist.

Den Uebergang zur Skulptur bilden am besten die Mädelgruppen des Zeustempels — jedenfalls eine der werthvollsten Errungenschaften der Ausgrabungen. Durch die Ausstellung im Campesanto zu Berlin und die beiden ersten Bände der offiziellen Publikationen sind dieselben ziemlich bekannt. Ist auch keine Figur vollständig erhalten, so fehlt doch aus beiden Mädeln nur noch eine einzige Figur ganz. Die Komposition ist durch Dr. Treu's eifrige Bemühungen außer Zweifel gestellt, und wir haben in diesen 42 Figuren das vollständigste erhaltene Beispiel der mit Marmorgruppen geschmückten Kōtoi eines hellenischen Tempels. Das will etwas sagen, wenn wir bedenken, daß wir außer den Aegineten, und den Parthenonskulpturen überhaupt nichts nach dieser Richtung aufzuweisen haben.

Die heikle Frage über den Stil dieser Werke mag ich heute nur berühren; sie zu erschöpfen wäre jedenfalls erst dann möglich, wenn eine bessere Aufstellung eine genauere Untersuchung möglich machte. Verlässig läßt die griechische Regierung sie noch immer in dem „Museum“, einem haubigen, schlecht erleuchteten Bretterschuppen, liegen. Daß die Füllung des Mädelens wirklich von dem Künstler der Mitte herrühren soll, wie Pausanias behauptet, erscheint dem Dr. Treu höchst unwahrscheinlich, — mir auch. Auch hat sich bei mir hier vor den Originalen, wie schon vor den Gypsabgüssen die Ansicht befestigt, daß wir für diese Gruppen verschiedene Hände anzunehmen haben.

Soll ich noch ein Wort über den kostbaren Schatz sagen, den wir dem olympischen Boden verdanken?

Was Photographie und Gypsabguss des Parietalischen Hermes ahnen ließen, giebt das Original in entzückender Klarheit. Welche Zeite des Kunstwerkes man auch speziell in's Auge faßt: die Schönheit des verklärten Körpers, die Behandlung der Haut, der göttlich-schöne Gesichtsausdruck, das Raffinement in der Arbeit des Gewandes (sowohl des Knöchelchens als auch des am Stamm hängenden des Gottes) — in Allem erblicken wir die Hand eines absoluten Meisters. Ein solcher Hund allein würde für die Mühe und Kosten der Ausgrabungen genügend entschädigen, und je seltener solche Werke dem griechischen Boden entspringen, desto mehr müssen wir unser Glück preisen, daß die Raubgier der Römer und die Zerstörungswuth der Barbaren uns diesen Schatz übrig ließ.

Was außer diesen hauptsächlichsten Funden noch an Werken der plastischen Kunst zu Tage gekommen ist, zerfällt in zwei Hauptgruppen: eine Reihe römischer Marmorfiguren und viele archaische Arbeiten. Jene, wohl ausnahmslos Porträtstatuen, obwohl sich dies bei dem Mangel an Köpfen nicht überall feststellen läßt, zeigen neben Mittelgut, wie es in allen Museen der Welt zu finden ist, einige vorzügliche Arbeiten, so zwei weibliche Gewandfiguren virtuosester Technik, einige loylose Imperatoren, deren feine, mit Nachrelief geschmückte Panzer einen feinsinnigen und gewandtesten Künstler des ersten Jahrhunderts v. Chr. verrathen. Das Ornament des einen zeigt eine auf der sängenden Wölsin stehende Athene mit Schild und Lanze, die von zwei herbeistürgenden Niten getränkt wird, rechts und links zu ihren Füßen Eule und Schlange, — also eine ganz absichtliche Vermischung attischer und römischer Religionsvorstellungen. Farbenspuren, wie etwa bei dem Augustus des Braccio nuovo, auf diesen Kaiserbildern zu entdecken, ist mir nicht gelungen.

Auch über die eben erwähnten Werke wird das in Aussicht stehende 3. Heft vollkommenen Aufschluß geben.

Weit lehrreicher, wenn auch weniger schön, sind die Sculpturen archaischen Charakters. Gerade in den letzten Wochen sind überaus interessante Werke dieser Art zum Vorschein gekommen. Den ersten Rang an Zeit und Wichtigkeit nimmt eine Bronzeplatte von etwa 0,90 M. Höhe ein, welche in vier sich nach oben leicht verzüngenden Reihen sehr fein gearbeitete und selten gut erhaltene Nachreliefs enthält. Es ist kein griechisches Werk; irgend ein Fürst oder Privatmann Kleinasiens mag es hierher gestiftet haben; vielleicht gehörte es zu einer vierseitigen Basis. In der untersten Reihe steht eine gestülpte weibliche Figur mit Köcherband, die mit jeder Hand einen Pöwen an einem Hinterbein trägt, darüber schießt der liegende Herakles einen Kentauren mit menschlichen Vorderfüßen, in

nächstfolgender Reihe stehen zwei Greife, in der obersten drei Adler.

Au die asiatische Kunst auf hellenischem Boden schließen sich zahlreiche Werke derjenigen griechischen Kunstweise an, die noch im Wanne der kleinasiatischen Muster und Schulen steht: kleine bronzene Weibchengeselle, darunter eine Aphrodite alterthümlicher Weise, die, obwohl vollständig bescheidet, den bekannten Gestus der Knadomene zeigt; eine andere weibliche Figur der schon reiferen Kunst, von feiner Arbeit, in welcher Herr Dr. Kurtwängler eine Artemis erkennt. Dann ist ganz kürzlich ein archaischer Ikonosaler Kratertopf aus Kalkstein gefunden worden, der zunächst auf den gemüthlichen Namen „Tante Clara“ getauft wurde, bis der eben genannte Gelehrte genügende Gründe gefunden hat, in ihr den Rest des Kultobbildes der Hera zu erkennen, welcher in dem großen Tempel dieser Göttin verehrt wurde. Auch über die eben genannten Werke werden die nächsten Publikationen weiteren Kreisen Gelegenheit geben, sich ein Urtheil zu bilden. Es würden sich dann in chronologischer Folge etwa hieran die schon oben kurz charakterisirten Relief-Fragmente schließen. —

Schon aus dieser kurzen Skizze, die nur das Wichtigste zu berühren beabsichtigt, geht hervor, daß es nach den bis jetzt gemachten Funden keinen Zweifel der antiken Plastik und Architektur giebt, deren Kenntniß durch die hiesigen Ausgrabungen nicht in der werthvollsten Weise für uns bereichert worden wäre. Die antike Kunstgeschichte wird fast in jedem Kapitel Gelegenheit haben, auf die Olympischen Funde und Forschungen Bezug zu nehmen. Es ist begründete Aussicht vorhanden, daß diese Entdeckungen durch den weiteren Verlauf der Arbeiten noch in entsprechender Weise vermehrt werden. Wir wünschen deshalb aufs dringendste, daß das angefangene Werk zu einem glücklichen Abschluß gebracht werde und die beweglichen Funde eine Aufstellung erhalten, die es dem Forscher und Liebhaber ermöglicht, sie zu feinen Zwecken zu benutzen. Noch etwa 2—3 Kampagnen wird die deutsche Expedition nöthig haben, um die Akropolis und die zunächst angrenzenden Erbsübe anzudecken. Es verlanget, daß dann die archäologische Gesellschaft in Athen die ferneren Arbeiten in die Hand nehmen will, dieselbe gelehrte Körperschaft, welche bekanntlich in Athen eine rühmliche und erfolgreiche Thätigkeit entwickelt hat und jetzt mit dem Plan umgeht, Delphi zu erschließen. Ob die griechische Regierung die beweglichen Schätze nach Athen bringen oder in einem hier anzulegenden Museum bergen wird, ist noch nicht entschieden, — für beides lassen sich Gründe anführen; jedenfalls wird die aufgedeckte Akropolis ohne dies bald die Schritte des Alterthumsforschers und des gebildeten Dilettanten in das

Alpseinsthal loden. Von einer Eisenbahn zwischen dem Hafen Kataloko und Pyrgos ist schon die Rede.

Je größer die Beugung ist, mit der wir auf das Erreichte zurückzusehen, um so mehr muß man das kostbarste Opfer beklagen, das diese Arbeiten fordern. Der Aufenthalt in der Fieberluft des sumpfigen Alpseinsthales, vor Allem aber in den feuchten Gräben und auf der frisch umgeworfenen Erde nagen an der Gesundheit sowohl der einheimischen Arbeiter als auch der nordischen Gelehrten. Von diesen wird nicht nur eine bedeutende wissenschaftliche Bildung, und schweren Tienstes tägliche Bewahrung, sondern auch eine brutale körperliche Konstitution verlangt. Die Malaria ist ein häufiger Gast unter den Arbeitern und im deutschen Hauke, so daß ein deutscher Arzt als händiges Mitglied der Kommission hier seinen Einzug gehalten hat. Es war dies dringend nöthig, denn seit Wochen lag der erste Archiolog Dr. Treu schwer krank darnieder, so daß der zweite Gelehrte Dr. Furtwängler diesen Theil der Arbeiten allein leiten mußte, nur vorübergehend unterstützt durch Dr. Richhöfer aus Athen. Erst in nächster Zeit wird Dr. Körte aus Athen als dauernder Kemptagant eintreten. Die technische Leitung liegt in den Händen der Herren Architekten Dörpfeld und Pormann. Sei Kollekies diesen tapfern Pionieren müß gefunkt!

B. Köster.

Kunsthliteratur.

Ueber Begriff, Umfang, Geschichte der christlichen Archäologie etc. von Dr. Fr. Kraus. Freiburg L. Dr., Herder. 1870. 55 S. 8°.

Dr. Fr. Kraus hat seine Antrittsvorrede an der Universität Freiburg mit so werthvollen Rollen und Erklärungen bereichert, daß dieser Vortrag über den Augenblick hinaus von Bedeutung ist. Es wird darin nämlich Reue gehalten über die Literatur aller Völker in der Richtung auf archaische Kunst und Kultur von den Anfängen im 10. Jahrhundert bis auf die Gegenwart herab und dabei einer Unzahl von Schriften erwähnt, die mitunter heute noch für Spezialforscher belangreich, aus den gewöhnlichen Handbüchern aber verschwinden sind, der Verdienste all der Männer gedacht, die zum Aufbau der Wissenschaft beigetragen, und speziell die Epigraphik gewürdigt, der die Archäologie allermüßigste große Fortschritte verdankt. Ingleich bemerkt Kraus die Gelegenheit, die dem gewandten Vortrag beigegebenen, besonders interessanten Illustrationen zu besprechen. Diese kurz gefaßte, sorgfältig gearbeitete Literaturgeschichte der christlichen Archäologie und Kunstwissenschaft wird gewiß jedem erwünscht sein, der Einblick in dieses Gebiet verlangt oder selbst in demselben thätig ist.

S. „Meisterwerke der Holzschneidekunst“ ist der Titel eines dankenswerthen Unternehmens der Verlagshandlung von J. A. Neber in Leipzig. Der Gründer dieser Firma und der von ihr seit 1843 herausgegebenen „Illustrirten Zeitung“ hat ein wesentliches Verdienst an der Verlesung und Förderung der deutschen Topographie. Die „Illustrirte Zeitung“ war das erste größere periodische Unternehmen in Deutschland, welches der wiedererstandenen Technik des Formschneides eine weitere Perspektive eröffnete, das Talent wackte und die entstehende Bilderwelt des Volkes von Neuem anzuregen und zu entwickeln wußte. Die Anfänge waren schwer, und nur langsam mußten die Kräfte heben,

auf die sich der Betreuer stützen konnte, um mit seiner Unternehmung nicht hinter den englischen und französischen Vorbildern zurückzubleiben. Es gebührt ihm aber der Ruhm, fortbemerkt demüthig gewesen zu sein, das künstlerische Niveau der „Illustrirten Zeitung“ zu erhöhen und das Interesse des Publikums durch gute Nachbildungen hervorragender Erzeugnisse der modernen Malerei, Skulptur und Baukunst auf künstlerische Dinge hinzuwenden und es vertraut zu machen mit dem künstlerischen Streben und Schaffen der Gegenwart. Das gegenwärtige mit der ersten Lieferung sich empfehlende Unternehmen bildet eine Art Fortsetzung der früher von derselben Verlagshandlung herausgegebenen Folio-Bände, die unter dem Titel: „Illustrirtes Weihnachtsalbum“ von Zeit zu Zeit eine Reihe der besten Holzschneide aus den jüngsten Jahrgängen der Illustrirten Zeitung zusammenstellten. Die Ausstattung ist eine ähnliche, die Anordnung nur insofern anders, als jeder Holzschneide mit einem erläuternden, leider etwas dilettantisch behandelten Texte versehen ist. Die Ober des Unternehmens ist, gewissermaßen einen künstlerischen Extrakt aus den einzelnen Nummern der Illustrirten Zeitung zu liefern, und der Gedanke, die zeitgenössische Kunstentwicklung auf diese Weise anschaulich zu machen, hat ohne Zweifel seine gute Berechtigung, wenn er auch ohne den Anspruch auf systematische Form und Regel auftritt. Jeder Jahrgang ist auf 12 Hefte mit 8 Bilderseiten berechnet und der Preis für jedes Heft 1 Mark so billig gestellt, daß der Erfolg nicht ausbleiben kann.

Nekrolog.

Fredrick Ebersten, der ausgezeichnete dänische Seemaler, ist am 21. Januar in Kopenhagen gestorben. Als er am 5. Febr. 1815 auf der Insel Saunby geboren wurde, lebte damals sein Vater als Kaufmann und war zugleich Besitzer und Führer eines kleinen Schiffes; früh schon haben sich also wohl die Gedanken und Vorstellungen des Knaben mit dem Elemente beschäftigt, dessen gesammten Charakter, dessen Regungen und Stimmungen er später mit so reichem Erfolge darzustellen wußte. Vierzig Jahre alt kam er bei einem Kopenhagener Hausmaler in die Lehre, wurde bald darnach als Schüler der Kunstakademie aufgenommen und bildete sich in einigen Jahren so eifrig als Dekorationsmaler aus, daß es ihm anvertraut werden konnte, sich an der künstlerischen Ausschmückung von Thorwaldsen's Museum zu betheiligen. Bald wurde er jedoch der süßstehenden Kunstvielfalt überdrüssig; es rief und erregte ihn die reiche, unmittelbare Natur.

Sein erstes Gemälde war ein Winterbild von der Küste des Sundes, halb Landschaft, halb Marine; es wurde 1843 ausgestellt, und jetzt folgte von Jahr zu Jahr die fast unablässige Reihe seiner originellen Schöpfungen. Um wenige derselben wissen erst ausgestellt, als er sich schon die allgemeine Anerkennung erworben hatte. Der kunstsiebende König Christian VIII. wurde auf das empfehlende Talent aufmerksam und erlangte im Jahre 1846 Ebersten, mit einer Arrogante nach den Küsten des Mitteländischen Meeres zu gehen. Begünstigungen dieser Art wurden ihm später oftmals zu Theil; jedesmal brachte er eine reiche Ernte von Studien nach Hause. Im Jahre 1856 wurde er Mitglied der Kopenhagener Kunstakademie und erhielt 1869 den Professortitel.

Fredrick Ebersten gehört zu denjenigen dänischen Künstlern, die auch außerhalb der Grenzen des Vaterlandes gefaßt sind; seine Werke sind Allen verständlich, seine Technik war ebenso ausgebildet, wie seine künst-

letzte Entfaltungsweise gesund und tief. Wie sämtliche bemerkenswerthe dänische Zeichnen, hat er sich ursprünglich stark an die Studien des 1553 verstorbenen Ederberg angelehnt. Obgleich selbst schon sehr geistvoller Künstler, wurde Ederberg doch der Kunstschule Kopenhagen ein trefflicher Lehrmeister, und steht noch nach seinem Tode da als der erste Zuchtmeister, das Kennrath der künstlerischen Welt, welcher eingehendes Studium der einzelnen Formen, strenge Beobachtung der Pläne, Richtigkeit in der Angabe der Verhältnisse dringend forderte. In Zörensens hat er einen Nachfolger gehabt, der sich den Ansprüchen, welche der Altmeister in Beziehung auf gründliche Untersuchung der Formen und wahrheitliebendes Wiedergeben stellte, niemals entzog. Das Auge Zörensens entwickelte sich aber schon früh in anderer Richtung, als das des Meisters; die ersten Bilder unseres Künstlers zeigten bereits, in wie weit höherem Grade er es nicht nur liebte, sondern auch verstand, reiche und interessante Farbengegenstände und Wirkwirkungen wahrzunehmen und wiederzugeben. In den besten seiner Werke findet man einen Schimmer, eine Farbenpracht, den der man bei Ederberg nichts Entsprechendes wahrnimmt; war diese auch im Tone feiner, so ist dafür der jüngere Künstler bei weitem reicher an Variation und wechselnder Stimmung. Zörensens war ein Virtuose ohne die gewöhnlichen Mängel eines solchen; er suchte die glänzenden Effekte, und von ihnen erzählte er stark und überzeugend; niemals hat er solche jedoch „aus dem Innern seines Bewusstseins“ konstruirt; oftmals waren sie von seltener Art, immer aber doch wahr. Als eine biedere, durchaus gesunde Natur stand er da; immer werden seine vorzüglichsten Werke ihren Rang neben den besten Leistungen besaßen, die innerhalb seines Jahrhunderts kennt.

Sigurd Müller.

B. Adolf Heind, Maler und Lithograph, starb in Oberlößnitz bei Dresden im Februar 1879. Er war 1812 in Dresden geboren und begann auch dort seine künstlerischen Studien. 1838 bezog er sich nach Düsseldorf, wo er bis 1841 die Akademie besuchte. Später kehrte er in die Heimat zurück. Er malte Genrebilder und Landschaften und war sehr geremdt im Zeichnen wohlgetroffener Bildnisse auf Stein, worin er namentlich aus der allgemeinen Verbreitung der Photographie einen großen Ruf erworben hatte, der ihm in verschiedenen Städten viele Aufträge verschaffte.

Sammlungen und Ausstellungen.

Der Mitteldeutsche Kunstgenosse-Verein in Frankfurt a. M. wird am 16. März l. J. mit der permanenten Ausstellung moderner Kunstwerke der Vereinigung, welche bisher in gemieteten Sälen untergebracht war, in die eigenen, in Ausschließungsmengen vorzüglich geeigneten Räume des bisherigen Städtischen Anstalts überziehen, und beabsichtigt, diesen Anlaß zu einer bedeutenden Ausdehnung der Ausstellung zu benutzen.

M. Christliches Museum in Berlin. Es liegt uns wieder ein Nachschickensbericht vor über den Fundus des von Prof. Piper in Berlin gegründeten Christlichen Museums. Derselbe verdient hier herabgehoben zu werden, weil er uns Kenntniß gibt von verschiedenen Denkmälern und Schriften, welche auch für weitere Kreise von Interesse sind. Piper giebt seit dem Jahre 1849 in solchen kurzen Berichten (Deutscher Reichs- und f. Preuss. Staats-Anzeiger 1875, Nr. 166 u. 167) nicht nur über den Bestand und die Erweiterungen des genannten Museums, sondern auch über die Bedeutung des Ganzen und Einzelnen mit der diesem Geschlechten eigenen Sorgfalt und Sachkenntniß Aufsicht; was nicht verschmähen

konnte, die Sache zu fördern und der Wissenschaft selbst zugute zu kommen.

Vermischte Nachrichten.

Ueber ein neues Bild von Watteau schreibt man der „A. Z. Presse“ aus Kroatien folgendes: „Nach seiner im vorigen Monat erfolgten Rückkehr aus Rom legte der palatinische Historienmaler die letzte Hand an sein neuestes Bild: „Die Niereloge bei Barma“, das seit einigen Tagen in der hiesigen Gemälde-Galerie für kurze Zeit zur Besichtigung ausgestellt ist. Dasselbe ist gewissermaßen ein Pendant zu dem letzten Werke des Meisters, zur „Schlacht bei Grunewald“. Nachdem in dem letztgenannten ein über die deutschen Kreuzritter errungener Sieg der alten Polen dargestellt wurde, wird nun in dem jetzigen Bilde Watteau's der letztere völkerverlöbende — durch ihren muthwilligen Feindestruß wohlverdiente — Niereloge bei Barma im Kampfe mit den herzoggeordneten Türken im Jahre 1444 geschildert. Watteau's jüngstes Bild, das nur circa ein Quadratmeter groß ist, stellt hiezu für die Polen unglückliche Schlacht in dem Augenblicke dar, da der junge Palatinus Vladislaus auf seinem kräftigen, sich däumenden Schloßtrusse, umwallt von dem rathen, mit Harnem verbrämten Knecht, sich mitten im Kampfe befindet. Diese im Vordergrund des verhältnismäßig kleinen Bildes befindliche königliche Erscheinung, aus milden kämpfenden Janschören umringt, macht einen sich imponirenderen Eindruck als der Wirth in der „Schlacht bei Grunewald“. Indem wir die Kritik über den Werth dieses neuesten Kunstwerkes von Watteau's Nachkommen überlassen, wollen wir nur noch hinzufügen, daß dasselbe — nach der Behauptung hiesiger Kunstkenner — dieselben Fehler besitzt, welche allen bisherigen kleinen Bildern des berühmten Meisters durch das unferreulich wirkende Aufkommenbringen einer Unzahl von kämpfenden Menschen und hinzunehmenden Verden aus beschränktem Raume eigen sind.“

* Oesterreichische Staatsausstellungen. In der letzten Monatsversammlung der Wiener Künstlergenossen ist wurde ein Gegenstand verhandelt, welcher für das künftliche Wien von Bedeutung zu werden verspricht. Der Ausschuss stellte den Antrag auf Einreichung einer Petition in Gemeinschaft mit der Wiener Akademie der bildenden Künste an den Reichsrath um periodisch wiederkehrende subventionirte Staatsausstellungen im Künstlerhause. Die zur Verlesung eingebrachte Petition betont, daß die systematische Abhaltung von staatlichen Kunstausstellungen eine Quelle des materiellen Wohlstandes der Staaten sei und zur Hebung ihres Ansehens noch Nutzen wesentlich beitrage. In Erkenntniß dieser Wahrheit veranzalteten die Regierungen aus Frankreich, England, Italien, Rußland, Belgien und Holland aus staatswegen Kunstausstellungen; auch in Deutschland werden in neuerer Zeit ähnliche Anstrengungen gemacht, und es droht daher die österreichischen Künstler die Gefahr, von allen Seiten überflügel zu werden. Es wird deshalb an den Reichsrath die Bitte gerichtet, derselbe möge alljährliche Ausstellungen im Künstlerhause unterstützen und zu diesem Behufe einen entsprechenden Betrag in das Jahresbudget einstellen. Die Petition wurde unter allgemeinem Beifalle genehmigt und der Vorstand ermächtigt, dieselbe an den Reichsrath zu dirigiren.

Stiftung für die Drebbener Malerei. Der in Treviso verlebende Maler Prall-Hauer hat in Betreff seines auf 300.000 M. geschätzten nachlassigen Vermögens getroffen, welche der Kunst zu Gute kommen. Er hat eine von dem fönlgl. föchl. Ministerium des Innern zu veranlassende Stiftung errichtet und bestimmt, daß die Jansen seines Nachlasses zum Ankauf von Bildern hervorragender deutscher Meister für die fönlgl. Gemäldegalerie verwendet werden sollen. Es ist jedoch ausdrücklich angeordnet, daß die Malerei nur auf den Drebbener Kunstausstellungen angetan werden dürfen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Eiffers, G., Strand- und Landbilder von der Ostsee. Neun Originalradirungen. I. Heft mit 3 Bl. kl. Fol. Berlin, J. Sonntag.

Franken, D. Adriaen van de Venne. Mit 1 Radirung. 113 S. s. Amsterdam, Gogh.

Fritzsche, G. Moderne Bucheinbände. Sammlung künstlerischer Originalentwürfe zur Ornamentierung von Buchdeckeln. Mit Beiträgen von C. G. Aeckerlein, C. Graff etc. 4. Heft. Mit 7 Tafeln in Farbendruck. Kl. Fal. Leipzig, G. Fritzsche (Erscheinung nicht weiter; das Ganze enthält 26 Tafeln in Farbendruck).

Graf, Hugo. Opus Francigenum. Studien zur Frage nach dem Ursprunge der Gotik. Mit 9 autogr. Tafeln. 116 S. gr. s. Stuttgart, K. Wittwer.

Italienisches Skizzenbuch. Organ für das Studium architektonischer und kunstgewerblicher Denkmäler der italienischen Renaissance. Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von Leopold Gmelin. Heft I. Die geschnittenen Thüren des Vaticanus. 8 Bl. Photolithographie u. 2 S. Text. Fal. Leipzig, Seemann, (jährlich ca. 10—12 Hefte a 2 Mk. 50 Pf.)

Lübke, W. u. Litzow, C. von. Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwicklungsganges etc. Dritte verbesserte und vermehrte Auflage. 2 Bände gr. Fol. mit 198 Tafeln in Kupferstech und Farbendruck und 482 S. Text kl. 4. (Auch in 39 Lieferungen a 4 Mk.) Stuttgart, Ebner & Seubert. 100 Mk.

Meisterwerke der Holzstempelkunst aus dem Gebiet der Architektur, Skulptur und Malerei. 1. Lieferung. 8 Bildersseiten mit Holzschnitten. 4 S. Text. Fal. Leipzig, Weber. (Monatlich ein Heft a 1 Mk.)

Pantus, E. Die Cistercienser-Abtei Maulbrunn. Mit 290 Holzschn. u. 1 lithogr. Tafel. 37 S. gr. Fol. Verlag des Württembergischen Alterthumsvereins in Stuttgart. In Kommission bei K. Krabbe. In Mappo 30 Mk.

Warbach, A. Die französischen Maler des 18. Jahrhunderts. (Klassiker der Malerei 3. Serie.) 1—4. Lieferung a 2 Bl. Lichtdruck n. 4 S. illust. Text. Fal. Stuttgart, Neff. (Das Ganze ist auf 30 Lieferungen a 2.50 Mk. berechnet).

Zeitschriften.

Chronique des Arts. No. 7.

Voies prochaines; Objets d'art et de haute curiosité; Collections de M. L. de L.; Tableaux anciens; Peintures découvertes; Sculptures sculptées et choisies; Porteurs de l'époque Louis XV.

Journal des Beaux-Arts. No. 3.

Les grandes publications modernes. — Les nouvelles gravures — Esquisse Promettis, von H. Jouin.

Gewerbeblatt. No. 3.

Kemio, Bronce-Vase, Schrank in russischem Stil, Chotelaino, Decke im Palazzo Ducale in Mantua, Tisch und Stuhl, Niello Ornamente, Schale in Emaille de Limoges (16. Jahrh. aus der Apothekarie des Louvre zu Paris).

Kunst und Gewerbe. No. 11.

Das „Conservatoire des arts et métiers“ in Paris. — Von der Pariser Ausstellung; Die Möbel. — Die Ankäufe von der Pariser Ausstellung für das Deutsche Gewerbeverein.

Deutsche Bauzeitung. No. 14 u. 15.

Das Marktor-Denkmal in Duisburg, von H. Schöike. (Mit Abbild.) — Mittelalterliche Wandmalereien im Kgr. Sachsen, von H. Altdorff.

Zur Biographie Ed. Meyerheim's.

In Nr. 18 des Beiblattes der Zeitschrift für bildende Kunst enthält der Refektorial von Friedrich Eduard Meyerheim eine kleine Urtheilung, die auf Grund offenkundiger Materialien in der Lage bin zu bekräftigen und es wünsche, weil sie auch in andere Blätter übergegangen ist. Es heißt dort: „Auf der Kunstschule seines Geburtsortes gewann er, angeregt durch den Director derselben, den Architekturmaler Schulz“ u. Professor Schulz trat erst am 2 Januar 1833 sein Amt als Director der hiesigen Kunstschule an, als Nachfolger des Professors Breyßig, der am 29. August 1831 starb und bis dahin Director der hiesigen Kunstschule war. Wenn Meyerheim bereits 1830 die Berliner Kunstakademie besog, konnte er nicht Schüler von Schulz gewesen sein. Breyßig war übrigens auch ein hochachtbarer Architekturmaler.

Danzig, 10. Febr. 1879.

E. Ehrhardt,

Regierungsrath und Bau-Rath,
interimistischer Director der Kunstschule.

Eingekandt.

Franz von Wierßig. In meinem Referate über den Katalog der Berliner Galerie glaubte ich der gewöhnlichen, auf Houbertan zurückgehenden Angabe über den Tod des Franz von Wierßig (12. März 1681) die Noth zu danken gegenüberstellen zu dürfen, der in seiner 1675 erschienenen „Leutschen Akademie“ den frühen Tod des Meisters erwähnt. Aber nach einer brieflichen Mittheilung, die mir von Julius Meyer, dem Director der Berliner Galerie, zugeing, muß ich zugeben, daß in diesem Falle die spätere Quelle der früheren gegenüber Recht zu haben scheint. Ich hatte nicht geglaubt, daß das Nachschmeißen in Amsterdam ein Bild des Wierßig, „Die Briefschreiberin“, mit der Inschrift: „F. von Wierßig Anno 1680“ bemerkt, und ich sehe jetzt in meinem Exemplar des Amsterdamer Katalogs, daß ich diese Inschrift nicht beachtet habe, obwohl mir sonst fast bei der Hälfte aller hier in „Faksimile“ mitgetheilten Zeichnungen Korrekturen nothwendig schienen. Schon lenne ich datirte Bilder des Künstlers nicht vor dem Jahre 1675, mit welchem die Kunstzeiger in Dresden und das Familienbild in den Uffizien bezeichnet sind.

Woltmann.

Berichtigung.

Herr A. D. de Vries macht in Nr. 36 des „Niederländische Spectator“ o. J. 1878 zu meinen in der Kunst-Chronik v. J., Nr. 44 gebrachten Mittheilungen über verschidene alte Galerien in Holland einige Korrekturen, von denen ich Akt nehmen muß. Danach heist der Meister des Bildes in Raarden Kametaciuss, ferner ist das Portrait ebendieselbe vom Jahre 1616 und stellt einen Prädikanten im Alter von 67 Jahren vor, nicht den Vater Laurent Susbert; ferner ist das für einen Rembrandt ausgegebene Portrait des Professors Verrius im Ultramar abstrahmten Semestrial von Raes gemalt und das für einen Franz Hals ausgegebene Portrait des Professors Hoornbeek eine Kopie Rudolf Heidenbachers.

Inferate.

Kunst-Auktion

von C. J. Wawra's Kunsthandlung in Wien.

Sieben erschien der Katalog der kostbaren und überaus reichen Kupferstich-Sammlung Sr. Excellenz des Herrn Grafen Franz von Enzenberg. Versteigerung Montag den 17. März und folgende Tage im Künstlerhause zu Wien.

Illustrirte Kataloge (soweit der Vorrath reicht) à Mark 10. — Nicht-illustrirte Kataloge gratis und franko.

Der Kunstverein

in Hamburg

fordert Künstler und Betheger auf, bis 15. Mai d. J. passende Kupferstiche, die sich für ein Vereinsblatt pro 1879 eignen, einzusenden. Bedarf 1200 Expt.

Der Vorstand.

Prächtige Confrimationsgeschenke!

Die Bibel in Bildern

von
J. Schnorr v. Carolsfeld.

240 Blatt in Holzschnitt.

In Carton (die Blätter einzeln) 30
Mark. Gebunden in Leinen mit Gold-
schnitt 12 Mk., in Leder mit Gold-
schnitt 47 Mk.

Verlag von **GEORG WIGAND** in Leipzig.

Die Bibel

oder
die ganze heilige Schrift.

Nach der Faksimile von Dr. Maria Luther's.
Mit 140 Bildern in Holzschnitt nach
den grossen Zeichnungen von
Schnorr von Carolsfeld.
Gebunden in Leinen mit Goldschnitt
42 Mk., in Leder mit Goldschnitt 48 Mk.
Dgl. m. 2 Bronzeschlössern 70 Mk., etc.

Verlag von **GEORG WIGAND** in Leipzig.

Die periodischen Ausstellungen des rheinischen Kunstvereins für das Jahr 1879
werden stattfinden während der Monate

April zu Baden-Baden,	Mai zu Freiburg i. B.,
Juni zu Carlsruhe,	Juli zu Heidelberg,
August zu Wannheim,	September zu Darmstadt,
October zu Wiesbaden.	

Die Kunstvereine der Städte Baden-Baden, Carlsruhe, Darmstadt und
Weidenburg veranstalten ausserdem während des ganzen Jahres

permanente Ausstellungen.

Häheres wird durch die einzelnen Kunstvereine oder den Unterzeichneten
bereitwillig mitgeteilt werden. Darmstadt im Januar 1879.

Der Präsident des rheinischen Kunstvereins
Dr. Müller, Geheimrer Oberbaurath.

Neuer Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Soblen ist erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu be-
ziehen:

ITALIENISCHES SKIZZENBUCH.

Organ für das Studium architektonischer und kunstgewerblicher
Denkmäler der italienischen Renaissance, nebst Erläuterungen.

Unter Mitwirkung von Fachgenossen

herausgegeben

von

LEOPOLD GMELIN

Architekt, Assistent an der Kunstgewerbeschule in Carlsruhe.

Erstes Heft.

Die geschnitzten Thüren im Vatican.

8 Blatt in Photolithographie, mit Text. Preis 2 Mark 50 Pf.

Dieses Skizzenbuch soll dazu dienen, zunächst solche Denkmäler
der italienischen Renaissance in correcten, mit genauen Maassen
versehenen Originalaufnahmen zu veröffentlichen, die bisher gar
nicht oder doch nur unvollkommen publicirt wurden. Je 12 Hefte
à 8 Blatt kl. Fol. bilden einen Band. Jährlich werden 10 bis
12 Hefte à 2 M. 50 Pf. ausgegeben.

Verlegt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von **Humbert und Pries** in Leipzig.

Soblen erschienen in unserem Com-
missions-Verlage und sind durch
alle Buch- und Kunsthandlungen zu
beziehen:

Darstellungen aus der Heiligen Geschichte.

Hinterlassene Entwürfe

von

Alexander Iwanoff.

Lieferung 1. 15 Illustrationen in Farbendruck,
gross-Folio in Mappe

Ladenpreis 80 Mark.

Diese hinterlassenen Entwürfe eines
in seinem Vaterlande hochgeschätzten
Russischen Künstlers werden vom
Kaiserlich Deutschen Archaeo-
logischen Institut herausgegeben.

Das vollständige Werk wird 232
Tafeln enthalten und in Lieferungen
von je etwa 15 Blättern erscheinen.
Pro Lieferung zum Ladenpreise von
80 Mark.

Prospecte in Deutscher und Rus-
sischer Sprache sind durch jede Buch-
handlung, sowie direct von uns zu
beziehen.

Berlin, Unter den Linden 5.

A. Asher & Co.

Ca. 1800 verschiedene nach Engel-
mann geordnete

Kupferstiche von Chodowiecki.

vorzüglich erhalten, sind zusammen
zu verkaufen. Näheres durch die
Buchhandlung von **Ernst Kamish** in
Berlin, W., Taubenstrasse No. 17.

Antiquar **Arter** in **Wien** offerirt:

1 Zeitschrift f. Bild. Kunst. Mit Kunst-
chronik. Bd. I—XII. (Eleg. schm. u.
Halbfranz.) (5 Bände broschirt.) Pracht-
volles, wie neues, ganz completes Exem-
plar, zu 300 R.

1 daf. Vert. Bd. I—XII. (6 Bde.
Folianten, 6 Bde. broschirt.) Ganz
Exemplar, ganz complet zu 260 R.

Neuer Verlag

von **E. A. Seemann** in Leipzig

Soblen erschien:

ABRISS

der

Geschichte der Baustyle

von

Dr. Wilhelm Lübke.

Vierte umgearbeitete und vermehrte
Auflage.

Mit 468 Holzschnitten.

gr. 8. broch. M. 7,50.

gebunden in Calico M. 8,75.

hundert ein imposanter Laminmantel mit einer vierthürigen Gialenreihe und zwei Grindrüße als Konsolen des Balkenträgers. — Eine völlige Umgestaltung erfuhr der Saal im Anschluß an den 1569 vollendeten Vorbau durch eine reiche Renaissance- und eine Täfelung mit Büreinsassung und Sedilien in kostbarer Massivholzarbeit, mit skulptirten Zwischensäulen und Zierrathen. Dem Balkenträger verließ man, wie die alten Stiche nachweisen, einen besondern Schmuck durch einen in der Mitte angebrachten, achtseitigen Baldachin mit Wappendekoration, der ein horizontales, mit der Thurmruhr in Verbindung stehendes Zeigerwerk umschloß. Die Wände wurden bis zur Höhe der Fenstersohle mit gewirkten Teppichen bekleidet, welche bis zu den Sitzbänken herniederhängen und ringsherum mit dem Römischen Wappen geschmückt waren. Eine Inschrift auf der Särwand in Antiqua-Lettern mit einer barocken Einfassung markirte noch, wenn auch späteren Ursprungs, die Traditionen der Renaissance. Aus dieser Zeit haben sich die Decke und die Täfelung in fast intakter Erhaltung herübergerettet und auch eine dritte Wandlung überdauert, die der Saal in dem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts über sich ergehen lassen mußte. — Von den französischen Freiheitsmännern wurden die gewirkten Teppiche und alles, was sonst noch an der Decke und in den Füllungen des Götter-Wappens kunstig heruntergerissen; der gothische Stein-Kamin wurde durch einen geschmacklosen neuen ersetzt, den Wänden eine einfache Holzbekleidung gegeben, über welcher längs der Särwand und in der Höhe der Fensterfelder ein Cyclus von allegorischen Bildern leichtesten Charakters von Joseph Hoffmann paradirte. Sogar bis an den Balkenträger stieg das Neuerungsfeber; an Stelle der charakteristischen Grindrüße wurden zwei langweilige, tief in die Wandfläche hinunterreichende Holzsäulen angebracht. Die grün angestrichenen Gipsbüsten Voltair's, Rousseau's und Robespierre's endlich vollendeten den unharmonischen Gesamteindruck der Einrichtung. Von den Hauptbestandtheilen dieses Revolutionedekors war der Saal schon befreit, als man neuerdings den Entschluß zu seiner Wiederverwendung faßte; seine weiteren Anhängel, die sächterne Holzbekleidung mit dem Kamine und den Konsolen, mußten folgen, um an der Hand der wirklich stilkvollen Ueberreste früherer Zeiten ein Urtheil zu gewinnen, in welchem Charakter seine Wiederherstellung am angemessensten zu bewirken sei.

Bergegenwärtigen wir uns demgemäß noch einmal die vorhandenen Anhaltspunkte, so finden wir auch gothischer Zeit außer dem mit dem Balkenträger abschließenden konstruktiven Gefüge nur vier Inschriften; aus der Renaissanceperiode dagegen eine herrliche

Kassettendecke und eine lösbare Täfelung, welche nur in kleineren Partien der Ergänzung bedürfen. Angehört dieser letzteren, ebenso bedeutamen wie erhaltungswürdigen Ueberreste war der Weg der Restauration von selbst gewiesen; dieselbe durfte bloß eine Wandbekleidung in demselben Charakter vorsehen und die Verglasung der Fenster herstellen; alle übrigen Arbeiten waren rein skablonenmäßige, für die das vorhandene Material in Verbindung mit den vorgenannten Kupferstichen über die frühere Ausstattung des Raumes die hündigte Richtschnur darboten.

An maßgebender Stelle scheint jedoch eine Erneuerung des Saales in moderner Sinne beabsichtigt zu werden, welche theils unabhängig von dem Alten, theils in anachronistischer Ergänzung desselben, was noch verwirklicht ist, vorgeht und auf einzelnen Punkten schon erkennbar ist. Man hat damit begonnen, von den vier interessanten Christbändern in gothischer Minuskelchrift, an denen drei Jahrhunderte schonend vorübergegangen, zwei vollständig zu überstülpen, den beiden andern den Kalfantrieb so nahe zu rücken, daß die Endigungen der Buchstaben bereits nicht mehr sichtbar sind. Dieser letztere Umstand in Verbindung mit der Thatsache, daß von den überstrichenen Inschriften vorher Pausen abgenommen wurden, würde schon die Wahrscheinlichkeit nahe gelegt haben, daß man überhaupt auf die ursprüngliche Erhaltung irgend einer derselben keinen Werth legt. Es ist aber die Gewißheit ihrer vollständigen Vernichtung geradezu dadurch ausgesprochen, daß man die Wandflächen zu tapezieren beabsichtigt. Da es sich hierbei in Ermangelung einer allenfalls zulässigen alten Ledertapeze nur um die Anbringung einer gewöhnlichen Papierdekoration handeln kann, so ist damit die Modernisierung des Saales schon entschieden. Seinem Charakter entsprechend waren nur zwei Arten des Wandschmuckes möglich. Entweder man griff auf die früher vorhandene Einrichtung zurück und ließ in der Sockelhöhe der Fenster gewirkte Teppiche nach dem Muster der alten bis auf die Sitzbänke herniederhängen unter entsprechender Abtönung der oberen Wandpartien und Belassung der Inschriften, oder man ging zu einer polychromen Musterung der ganzen Wandfläche über. In dieser letzteren aber hätten die gothischen Christbänder mit ihren markigen, lichten Lettern auf dunkeln Hintergrunde und ihrem in Organismus des Gemeinbewusens nicht oft genug zu wiederholenden Wahrspruch: „*audiatur et altera pars*“, einen ebenso wirkungsvollen wie sinnreichen Wandschmuck abgegeben. Hauptsächlich wird diese Möglichkeit, da bis jetzt die Wände noch tapetenfrei sind, noch nicht ganz ausgeschlossen sein. Bedenklicher ist eine bereits vorhandene Abweichung von dem Stilcharakter des Saales in den

neu angebrachten Konsolen des Balkenträgers. Der letztere ist, wie schon gesagt, noch rein gotisch und offenbar wegen seiner mächtigen Wirkung und edlen Profilierung von den Werkmeistern des Renaissance-Platzes als ein tüchtiger Abschlußpunkt der konstruktiven Einrichtung des Saales erhalten worden. Die ursprünglichen Konsolen des Trägers waren daher, seinem Charakter entsprechend, gotische und zwar nach den vorhandenen Zeichnungen zwei charakteristische Girkämpfe. Nachdem die an Stelle der letzteren während der Fremdherrschaft angebrachten Holzträger entfernt waren, hätte zunächst die Frage erwogen werden müssen, ob die nunmehr erforderlichen als Kragsteine eines gotischen Unterzuges und gewissermaßen integrierende Theile eines in seiner konstruktiven Gliederung dem 15. Jahrhundert angehörenden Saales nicht ebenfalls gotisch zu behandeln oder aber ob dieselben dem Formenreife der dort an der Decke und Lüftung vorhandenen Renaissance-Einrichtung anzupassen wären. Ein Einblick in die alten Stiche hätte wahrscheinlich die Frage am allerleichtesten zu Gunsten der früher vorhandenen Massenträger entschieden. Anstatt dessen hat man unter Innehaltung der geschmacklosen Längenverhältnisse der entfernten Holzstreben eine Konsole in dem verwirrten Renaissance-Geschmack der Neuzeit und in deren Lieblingsmaterial, in Elend, dort angebracht, welche sich aus folgenden Motiven zusammensetzt: direkt unter den Balkenträger legt sich ein vieredriges, etwa acht Zoll hoher Kasten mit einem Deckel und einem in Relief gearbeiteten Fries mit Renaissance-Motiven. Den Träger dieses Abfuges bildet eine zurückspringende Schneckenkonsole, welche sich seitlich äußerst stark in dem Charakter des Frieses fortentwickelt, vorn aber ein ganz neues dekoratives Moment erhält durch einen vorspringenden Löwenkopf, an dessen Oberseite ein modernisiertes Wappenschild im Stil des Cinquecento befestigt ist. Dadurch, daß letzteres ungefähr in der entgegengesetzten Linie des hinteren Schenkels unten ansetzt, bildet sich ein leerer Raum zwischen seiner Rückseite und dem Schenkels; dieser leere Raum wird durch eine Streu natürlicher Eichenblätter sinnerreich ausgefüllt, während der Schlußabsatz der Konsole, damit ja keine Stilperiode unvertreten sei, Tropfen eines griechischen Gebälks als Abschluß erhält. Die Schritte endlich zeigen statt einer dem Saale gleichzeitigen Herakles das neue deutsche Reichs- und das preussische Wappen. Abgesehen davon, daß diese einzelnen Gliederungen nun wieder unter sich in einem schreienden Mißverhältnis stehen, finden sich also in dem Gesammt-Aufbau der Konsolen ebenso sehr die Einseitigkeit der dekorativen Mittel als die denselben entsprechenden Zeitperioden vergeblich, was

um so auffallender ist, als sich im Rathhause allerdings die tüchtigsten Vorbilder für dieselben vorfinden. (Schluß folgt.)

Restaurationen und Bauprojekte in Venedig.

(Schluß.)

Bei der Kirche S. Salvatore scheint der Berücksichtigung werth, daß schon Giorgio Spavento 1506 nach dem von ihm entworfenen Plan den Bau begann, der dann lange Zeit geruht, da erst 1530 Tullio Lombardo mit dem Weiterbau beauftragt wurde. Spavento hat allerdings nur die Apsiden errichtet, doch auch den Grund zu den übrigen Theilen gelegt. Sansovino's Thätigkeit an dem Bau beschränkt sich nur auf Hülfeleistungen bei der Ausführung, höchstens sind Einzelheiten im Kreuzgang ihm zuzuschreiben. Dagegen ist allerdings von ihm das schöne Denkmal des Dogen Francesco Venier, datirt 1556; die Figuren in den Nischen, Spes und Caritas, sind von seiner eigenen Hand. Hier (im rechten Kreuzarm) ist auch ein Grabmal der Caterina Cornaro, von Bernarbo Centini, einem Bruder Antonio da Ponte's, und andere. Die Fassade der Kirche wird dem Valbazare Longhena (1663) zugeschrieben, scheint aber doch eher von Guisepe Sardi zu sein und ist auf Kosten des reichen Kaufmannes Jacopo Gallo mit einem Aufwande von 50,000 Dukaten errichtet.

Die Kirche S. Giobanni e Paolo ist, da Gottesdienst darin abgehalten wird, Jteem geöffnet und eine reiche Fundgrube für Grabmälerarten, unter denen die Beste das des Vendramin ist, dem die Erschließung des Lichtes durch Einlegen der Fenster des Chores, welche seit dem Brande bis jetzt zum Theil durch Bretter vermagelt waren, sehr zu Statten kommen wird. Langsam geht es aber auch hier. Weniger bedauerlich, schon mit Rücksicht auf das nüchtere Restaurationsprojekt, welches am Eingang unter Glas und Rahmen hängt, ist es, daß die dort befindliche Kapelle del Rosario bis heute in ihrem verfallenen Zustande geblieben ist. Sie brannte im August 1567 nieder, und es soll damit ein Werth von einigen 20 Millionen Frcs. zu Grunde gegangen sein. In ihrem früheren Gewande mag sie allerdings einen ungleich prächtigeren Einbruch gemacht haben, doch wirkt sie auch in ihrem Verfall, den blauen Himmel zum Theil über sich, mit dem Tabernakel Aless. Vittoria's im Hintergrunde noch vortheilhaft.

Was in besagter Korrespondenz über die prächtigen Wohnsitz der Conti Papadopoli und des Baron Franchetti gesagt, ist vom künstlerischen Standpunkt aus doch nicht zu unterschreiben — hier wie dort, am Palazzo Tiepolo wie am Palazzo

Cavalli, hätte sich mit weniger Geldaufwand Bedeutenderes, Entsprechenderes schaffen lassen. Eine Entfaltung von Pracht konnte ich nicht finden, wohl aber beim neuen Flügelbau des Pal. Tiepolo eine langweilige Kafernen-Façade — von den Fenstern ist nur die allgemeinere Form, nicht aber auch die feineren Theilung x. von der aus der Zeit von 1475—1485 stammenden Canal-Façade herübergezogen — und bei dem Palazzo Cavalli ist es doch wohl zu bedauern, daß die schöne, malerische Partie der Gartenseite (der Thurbau mit der nach außen tretenden Treppe) einer in ihrer Wirkung sicher sehr zweifelhaften, glattlaufenden Façade Platz machen mußte. Ob hier die Besitzer die Schuld trugen oder die bausüchtigen Ingenieure-Architekten, weiß ich nicht.

Die endliche Ueberführung des Museo Correr in die hergerichteten Räume des alten Fondaco dei Turchi ist mit Freuden zu begrüßen; die jetzigen Räumlichkeiten sind ja so unzulänglich, daß Vieles nicht aufgestellt werden konnte, sondern in Kisten verpackt steht.

Die Idee, die im fertigen Projekt vorlag, die Eisenbahn vermittelt einer neuen Brücke von 700 Mtr. Länge nach der Giudecca überzuführen und die Station an's Ende, gegenüber S. Giorgio maggiore, hinguerlegen, angefaßt der Salute und Dogana, der Piazzetta mit der Bibliothek Sansovino's, dem „prächtigsten Profanbau Italiens“, dem mächtigen Dogenpalaste, im Hintergrunde S. Marco, angefaßt der Riva — scheint man fallen gelassen zu haben und sich nun mit der billigeren Ueberführung nach den Zattere, lediglich aus Rücksichten für den Frachtenverkehr, zu begnügen. Schade, daß die Geldmittel — das Projekt war auf ca. 5 Millionen veranschlagt, an denen die Regierung, Stadt und Handelskammer participiren sollten — nicht aufzutreiben waren. Den Besucher der Lagunenstadt müßte beim Aussteigen — überfahre er doch gleich auf einmal alle Herrlichkeiten — der Anblick überrascht und bewältigt haben, mehr als jetzt in der Station Sta. Lucia, wo der Wunderbau der eisernen Brücke, auf die zuerst der Blick fällt, einen sehr nichternen Eindruck hervorbringt. Denkt man sich bei Anlage dieser Idealstation auf der Giudecca noch das Projekt Napoleon's I. durchgeführt, der durch Verlegung von Terrassenbauten (bestimmt zu Verkaufsbuden, Bären, Gondelstationen u. s. w.) die Riva auf gleiches Niveau bringen wollte, so hat man die Summe dessen, was für die architektonische Neugekaltung der Stadt wünschenswerth und fruchtbringend wäre. Mit der Anlage der Terrasse ginge der Neubau der Häuser, die ja nicht in dem jammervollen Zinsbauscharakter der Via Vittorio Emanuele gehalten zu werden brauchen, Hand in Hand. Immerhin aber wird dies Alles

noch lange frommer Wunsch bleiben, wie der längst geplante Durchbruch einer breiteren Straße von S. Moisé nach der Akademiebrücke.

Ob man sich jetzt für einen Platz zur Aufstellung des Victor Emanuel zu errichtenden Denkmals in Venedig entschieden hat, vermag ich nicht anzugeben. Als ich Venedig verließ, kursirten darüber noch die abenteuerlichsten Gerüchte, und ich gefesse, daß mir, und sicher den Meisten, die in solchen Dingen ein Urtheil haben, die in mehreren großen kolorirten Projekten vorgeschriebte Idee des Professors Castellazzi, das Denkmal als Anbau an den Marcusthurm zu setzen, nicht sehr glücklich schien. Die Architektur lehnte sich ganz und gar an die der Loggetta Sansovino's an, war jedoch unglücklich flacher gehalten; in einer mittleren großen Nische hatte das Standbild Victor Emanuel's Platz gefunden. Außerdem stritt man über die Aufstellung eines Reiterstandbildes im Volksgarten, im Giardini Reale, auf der Piazza S. Marco, auf Piazza S. Moisé u. s. w. Ich glaube, und habe diese Idee schon früher in Venedig ausgesprochen, man thäte am besten, eine halbkreisförmige Terrasse vor dem Säulenpaar der Piazzetta in die Lagune resp. den Hofen hinauszubauen und dorthin das Standbild zu stellen — den Halbkreis so weit, daß sich zu richtiger Uebersicht überall ein Standpunkt nehmen ließe. Der Entwurf, daß durch einen solchen Ausbau die Strömung nach dem Canal grande gehindert werde, ist durchaus nicht stichhaltig, ebenso wenig wie ein anderer, daß das Anlegen der Triester Dampfer an der Dogana dadurch gehindert sei.

Den Wünschen, die Herr Wolf am Ende seines Berichtes ausspricht, pflichte auch ich von Herzen bei.

Ctto Schute.

Kunsliteratur.

Italienisches Stizenduch. Organ für das Studium architektonischer und kunstgewerblicher Denkmäler der italienischen Renaissance. Nebst Erläuterungen. Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von Leopold Osmelin. Erstes Heft: Die geschmitten Thürzen des Basilica. Leipzig, C. A. Seemann. 1879. Fol.

Das Endziel, welches dieses höchst beachtenswerthe Unternehmen sich gesetzt hat, ist die Hebung des ganzen Schazes der italienischen Renaissance an architektonischen und kunstgewerblichen Meisterwerken, für Lehre, Studium und praktische Verwendung unserer Tage. Das Werk soll demnach ein Gegenstand bilden zu Ortwein's „Deutscher Renaissance“, nur mit dem Unterschiede, der sich aus der verschiedenen Stellung der beiden Kunstgebiete in der einschlägigen Literatur von selbst

ergibt. Für die deutsche Renaissance war der Boden erst neu zu schaffen; sie war bis zu Pöschke's und Orwein's grundlegenden Arbeiten fast eine terra incognita. Bei der italienischen Renaissance liegt die Sache anders. Die Beschäftigung mit ihr, zunächst mit ihren Bauwerken, reicht bis an den Anfang des Jahrhunderts zurück. Seit den Tagen eines Percier und Fontaine, eines Grandjean de Montigny und Ramin, eines Gauthier und Vétarouilly bis auf unsere Zeit folgten sich in größeren Werken, Monographien und Zeitschriften eine unübersehbare Menge von Publikationen der hervorragenden Renaissance-Denkmal Italiens. Die nächste Aufgabe des vorliegenden Unternehmens wird es daher sein müssen, die Lücken der älteren Literatur auszufüllen, und in erster Linie solche Gegenstände zu bringen, welche bis jetzt noch gar nicht oder doch noch nicht in genügender Form publiziert worden sind. In zweiter Linie werden sich daran auch gute ältere Aufnahmen, die sich zerstreut in schwer zugänglichen Werken oder in Zeitschriften befinden, anzuschließen haben, nicht minder die neuerdings mit Recht so aufmerksam studirten Originalentwürfe der alten Meister in den Handzeichnungen-Sammlungen. Alles dies zusammengewonnen wird in der That ein in solcher Vollständigkeit bisher nicht dagewesenes Gesamtbild der wunderbaren Kunst jener goldenen Tage darstellen, ebenso wichtig für das wissenschaftliche Studium wie für die moderne Praxis, namentlich wenn sich Herausgeber und Verleger die für das vorliegende erste Heft sirrite Behandlungsweise der Tafeln und des Textes zur strengen Richtschnur nehmen.

Das verbesserte photolithographische Verfahren, durch welches die Tafeln hergestellt werden, ermöglicht nicht nur eine vollkommen treue Reproduktion der Originalvorlagen, sondern es zeichnet sich auch durch Klarheit und Reinheit der Strichwiedergabe sehr vortheilhaft aus vor dem autographischen Druck und ähnlichen Vertriebsarten. Bei dem zunehmenden Verständnis unserer jüngeren Architekten für die Formensprache der Renaissance und bei ihrem in erfreulichem Wachsthum begriffenen Geschick, auch die feineren Unterschiede der Vorklassiken und Meister charakteristisch wiederzugeben, dürfen wir hoffen, daß das Werk auch in Bezug auf Stiltreue der Aufnahmen den früheren Publikationen weit überlegen sein werde. Die Proben des ersten Heftes, z. B. die Details aus der Eingangstür der Loggia Raffaele's, bieten dafür die beste Gewähr, wenn man sie mit den von Voitte gezeichneten Aufnahmen im IX. Jahrgange der „Gewerkschalle“ und mit den nicht einmal in den Verhältnissen, geschweige denn in der Detaillirung den Originalen entsprechenden Stichen in Vétarouilly's großem posthumen Werk „Le Vatican“ vergleicht. — Die Dar-

stellungen sind so eingerichtet, daß sie nicht nur dem Architekten beim Entwerfen sicheren Anhalt gewähren, sondern auch dem Handwerker über die technische Herstellung aller konstruirten und dekorativen Einzelheiten vollen Aufschluß geben. So ist z. B. bei der Darstellung der Loggienthür besondere Rücksicht auf die Struktur derselben genommen; die Stoßfugen sind genau kenntlich gemacht; auf die Farbe des Materials und auf sonstige, für das Verständnis wichtige Punkte weist der Text hin, der auch über Entstehungszeit, Urheber, Erhaltung der Objekte und dergl. alle erwünschten Angaben enthält.

Außer der wahrscheinlich unter Clemens VII. entstandenen Loggienthür enthält das erste Heft noch Aufnahmen der Thüre und eines Fensterladens in der Stanza dell' Incendio, welcher letztere namentlich in den süsslichen Theilen und in dem prächtigen Mosaikbältenwert wohl den Höhepunkt dieser unter Leo X. ausgeführten Arbeiten bezeichnet. Das Schlußwert, welches die Füllungen der Vorderseiten füllt, gilt bekanntlich in der Hauptsache als Arbeit des Gian Barile; „doch deutet (wie Smelin sagt) die nicht selten zwischen den völlig gleichen Kompositionen der zusammengehörigen Thürfüße bestehende Verschiedenheit der Ausföhrung auf die Mitwirkung anderer, weniger geistiger Hände“ hin. Die perspektivischen Intarsien an den Rückseiten röhren von Fra Giovanni da Verona her.

Von den Mitarbeitern, deren der Prospekt Erwähnung thut, ist der Architekt A. Otto Schulze, einer der geschmackvollsten Zeichner kunstgewerblicher und architektonischer Gegenstände der jüngeren Generation, gegenwärtig mit der Aufnahme zahlreicher Objekte für das Smelin'sche Werk beschäftigt. Die erste Frucht seiner Studienreise: „Marmorfüllungen vom Dogenpalast zu Venedig“ bringt die demnächst erscheinende zweite Lieferung, welcher im Laufe dieses Jahres noch acht bis zehn weitere (jede mit 8 Tafeln und 1 Bl. Text) folgen sollen.

Neues Stichmutter-Buch von Guido Eypenheim. Frankfurt a. M., Verlags-Druckerei von Gottlieb und Müller. 1879. Cu. 30l.

Das vorliegende, zwölf Tafeln umfassende Buchlein unterscheidet sich von den meisten in neuerer Zeit publizierten ähnlichen Werken dadurch, daß es nicht alte Kupfer, sondern Original-Entwürfe für Kreutzarbeiten enthält. Die Vorlagen dürfen unseren kunstfertigen Frauen und Mädchen empfohlen werden. In einigen Fällen könnte Vereinfachung der Kupfer nicht schaden.

n. Von der dritten Auflage der Denkmäler der Kunst, herausgegeben von W. Lübke und E. o. Luyken ist fochten im Verlage von Ebner & Seubert die 39. Lieferung erschienen, mit welcher dieser einzig in seiner Art bestehende Kunstkalender abschließt. Das ganze Werk liefert auf 154 Tafeln gegen 2000 Einzelabbildungen zur Geschichte der lebenden Kunst. Die neue Ausgabe, zu welcher E. o.

Sowohl den Text besorgte, ist um 37 neue Tafeln vermehrt, von denen 18 auf die Kunsthistorische der letzten unangenehm Jahre fallen. Ein sorgfältig gearbeitetes Crib- und Künstler-Kalender erleichtern die Bequemlichkeit des Gebrauchs.

x. Die Französischen Waler des XVIII. Jahrhunderts. Unter diesem Separattitel erscheint bei B. Neff in Stuttgart die dritte Serie der „Maillier der Malerei“ in derselben Ausstattung, wie die vorhergehenden Serien mit Lichtdrucken nach Kupferstichen, ausgeführt von C. Kimmel. Ten der gleichen Zeit hat Alfred von Wurzbach in Wien übernommen, welcher bereits bei der zweiten Serie des Werkes in erprießlicher Weise mit beschäftigt war. Das Ganze ist auf 60 Blatt berechnet, welche in Lieferungen a 2 Blatt ausgegeben werden. Die bisher erschienenen drei Lieferungen fielen dem Unternehmen das günstigste Prognostikum.

Konkurrenzen.

* Der Verein zur Förderung des Kunstgewerbes in Braunschweig hat den ersten Preis in der zur Entwürfe von Silberarbeiten ausgearbeiteten Konkurrenz dem Architekt Ernst Meißner in Dresden, dem zweiten dem Bildhauer Ernst Hode in Wilhelmshütte, dem dritten dem Baumeister Max C. Herloh in Braunschweig zugesprochen.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Wafars's Antwort** für den Aethyus, welcher im April in Ehren des sterreichischen Kaiserpaars in Wien stattfand, waren in den letzten Wochen im Wiener Gemeinderathssaale und dann im Künstlerhaufe öffentlich ausgestellt. Es sind im Ganzen 27 in Oel gemalte Schyzen von etwa 2 Fuß Höhe und 10 Fuß Länge, mit farbenprächtigen, airtous auf die Kennung hingschriebenen Bildern der verschiedenen Gruppen des Juges, wie der Weiber sie sich im Großen und Ganzen angeordnet und fast immer bemt. Wir leben uns in die Gemälde der deutschen Renaissance, in die Zeit Holbeins und Türers's; der für Maximilian I. komponirte Triumphzug des letztgenannten Keisers scheint Wafar's ursprüngliche zu seinen Kompositionen inspirirt zu haben, die übrigens freier etwas mit anbequämlicher Treue den alten Malern folgen, sondern das Genre des modernen Künstlers in freier Entfaltung offenbaren. Eine prächtige Schaar aus Eroben, Bannerträgern und Trompetern eröffnet den Zug. Weiber und Pferde in schimmerndem Schmuck, daran reihen sich die Gruppen der verschiedenen Stände, Jüngel und Kerne, deren Anleinanderfolge jedoch bis jetzt noch nicht definitiv festgesetzt ist, die meisten mit reichgezierter Trumphingegen, dem Türer'schen Brachtenagen Maximilian's verknüpft, geschnitten mit allenhergen oder der Wirklichkeit entlehnten Figuren mannigfacher Art, so z. B. der prächtige Wagen der Beschauweiber, auf welchem Reichthum und Ueberflus thronen; der Wagen der Bäcker, der von Blumen und Früchten reich umwundert ist und inmitten der bestehenden und prägnanten Gaben der Natur die Göttin Flora trägt; der Wagen der Eisenbuben, nicht in Gestalt einer Locomotor, sondern in höchst origineller, künstlerischer Artσκευή mit den allergeringsten Figuren aus Feuer und Wasser, die sich stürzlich aneinander schmiegen; endlich — um nur dieß noch zu nennen — die stänigend ausgefallene Gruppe der Jäger, an deren Herkule sich anreihend die hohe Aristokratie zu beteiligen gedenkt. Nachdem die Details näher bestimmt sein werden, können wir im Einzelnen auf das großartige Unternehmen zurück.

B. **Tünderl's**. Unsere künftige Gemäldegalerie hat im Jahre 1875 eine sehr erfreuliche Bereicherung erfahren. Anselmus hat ein großes Bild „Capri“ von Cosmo's Achenbach, und durch Vermählung des in Frankfurt a. M. geborenen Landschaftsmalers Eduard Wilhelm Böse, eines geborenen Düsseldorfers, erhielt sie dessen Landschaft „Torre quinto in der romischen Campagna“. Ferner möchte ihr ein hiesiger Kzt. Sammler Dr. Gerhard, zwei Studienköpfe von C. F. Leiffing und von Emanuel Leube von Meißner, von denen besonders der Kopfköpfe von Meißner für uns ist, weil dieser Meister, der einen so maßhaltigen Ein-

Kuß auf die Entfaltung der Düsseldorf'schen Schule geübt hat, bisher leider noch nicht in der Galerie vertreten war, während dieselbe glücklicherweise bereits eines der schönsten Silber Leiffing's aus seiner besten Zeit besitzt. Der Beitrag aus städtischen Mitteln zur Vermehrung der Galerie soll aus nächsten Rechnungsjahr ab von selbstredend auf zweitausend Mark erhöht werden, was ebenfalls dankbar anerkannt zu werden verdient.

Vermischte Nachrichten.

Wändener Künstlerhaus. Die wändener Kunststadt an der Nar soll also auch ein Künstlerhaus erhalten, und zwar mit Räumen zur Ausstellung großer Kunstwerke und zur geistliche Zwecke. Es soll nicht bloß den Künstlern, sondern auch dem Kunstpublikum offen stehen und die Wechselwirkung zwischen den Kunstproduktoren und den Kunstgenießenden erleichtern und fördern. — Also lesen wir in Wändener Lokalblättern und freuen uns, wenn das Projekt nicht dieses Projekt bleibt, was freilich einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit für sich hat. Daß die Künstler gern ein hiesiges und zweckmäßigeres Anstalt hätten, als das in ihrem Zinslande an der Lustlosigkeit, ist begrifflich genug. Daß aber die Herren, die das Projekt ausgearbeitet haben und nun eifrig vertreten, an der Rohbenigkeit sprechen, Räume zur Ausstellung „großer Kunstwerke“ zu schaffen, streift haarfährig an's Komische, denn aus einem Saal an Ausstellungsstellen selbst für die größten Kunstwerke kann in Wänden vernünftiger Weise keine Rede sein. Abgesehen von den Ausstellungskosten der Kunstwerke, welche sehr wohl Eintragung besserer Oberlichter allein billigen Anforderungen entsprechen, und abgesehen davon, daß auch die neue Akademie Künstlern für diesen Zweck kaum ganz erschlossen bleiben dürfte, heißt Wänden für möglich große Ausstellungen das den Künstlern unentgeltlich zur Verfügung stehende Ausstellungsgelände am Sommerplatz, in welchem seit mehreren Jahren während des Sommers Festausstellungen der hiesigen Künstler mit Erfolge stattfanden und der offizielle Saalplatz hat 1855 und 1861 großartige Kunst-Ausstellungen beherbergt und wird in wenigen Monaten wieder eine miträumliche Kunstausstellung aufnehmen. Zu die Rohbenigkeit eines Künstlerhauses nach dieser Seite hin dürfte unter solchen Verhältnissen die Fortempfer derselben wohl schwerer zu glauben, was freilich nicht zu best, daß sie Anderer daran glauben machen möchten. Und finden sie Glasblase, nun so kann uns das auch recht sein! — Gegen Einiges aber müssen wir, ganz abgesehen von sanitären Standpunkt, im Namen der Kunst protestiren, dagegen, daß die Unternehmer den Vorben und Vorben des sehr mit Gartenanlagen geschmückten Maximilianplatzes für den Bau in Anspruch nehmen. Herr Hofgarten-director's A. Sinner sollte nach ihrer Erklärung damit einverstanden sein, heißt sie aber mit aller Entschiedenheit zu wider sprechen. Hebrigens wäre an dieser Stelle gar nicht einmal Raum für ein Gebäude, was, wie projektirt ist, größer als die vorhandenen Ausstellungsräume, einen großen Längsauf zu enthalten soll. Und das heißt dann das nicht, wenn man den Weg ganz absperrt wollte. Da das nun aber unmöglich scheiden könnte, wäre weiter in Betracht, daß der Bau als ganz freistehend oder Fronten erhalten müßte, ein Umstand, der die Kosten ganz außerordentlich erhöhen würde. Abgesehen von einem enen Kreise, in welchem die Projektirenden das große Wort führen, findet der Gedanke bei den Künstlern wenig oder gar keinen Anklang; es scheint deshalb auch die Hoffnung auf werthvollere ergiebige Unterstützung aus dieser Seite zum mindesten eine höchst unangenehme.

C. A. E.

B. **Stuttgart**. Der so dringend nötige Neubau der Kunsthule, der, wie wir in Nr. 19 d. Bl. berichtet, demnächst beginnen sollte, hat leider abermals eine unheilbare Verzögerung erfahren. Durch den wiederholt ererbten Plan der eine normale Vorlage derselben, sowie der ganzen Bauangelegenheit, an dem Württembergischen B. geordnetem Hofe nötig geworden, obgleich Künstler und Lehrercomitè völlig einverstanden waren und eine Mehrvertierung aber die früher bereits demnützte Kaufsumme nicht erforderlich geworden. Die Anfertigung der Pläne und Berechnungen hatte nun aber so lange gedauert, daß die

Zeichn der Kammer ihrem Ende entgegen sah und für diesen Zweck allein nicht verlängert werden konnte. Zudem erkannte auch noch der zum Referenten bestimmte Abgeordnete, Professor Baumgärtner, und so konnte kein Beschluß, resp. keine Genehmigung der Stände mehr erfolgen. Die Session ist am 22. Februar geschlossen und der Neubau der Kunstschule damit ebenfalls in der Stände verfallen. Man hofft nun allerdings, daß die Stände im Fall wiederzusammentreten und dann sofort die Angelegenheit rasch in erwünschter Weise erledigen. Aber immerhin sind einige Monate Zeit verloren, die schon zum Bauen nicht benutzt werden können, und dann gewinnen inzwischen wieder die Verloren und Partien, welche überhaupt gegen den Bau sind oder doch einen andern Platz dafür durchziehen wollen oder aber noch ganz andere weit aussehende Pläne für die Neugestaltung der Schule hegen, Gelegenheit, ihren Einfluß von Neuem geltend zu machen. Die nochmalige Verjögerung ist deshalb in jeder Beziehung zu beklagen.

B. Ivan Annasowitsch, der berühmte russische Marinemaler, hielt sich kürzlich einige Wochen in Stuttgart auf, wo er mehrere seiner Gemälde im Museum der bildenden Kunst ausstellte, von denen das größte und werthvollste, ein Kottus von der Korbbe, von der Königin Olga erworben und der Württembergischen Staatsgalerie zum Geschenk gemacht wurde. Dies muß um so mehr Freude erregen, als die Marinemalerei darin bisher nur durch die beiden Hüter von Gubin und Tjesschawin vertreten war. Auch von den andern zehn Gemälden Annasowitschs gelangten mehrere durch Stuttgarter Kunstfreunde zum Ankauf. Die Schildern weist die ruhige oder demagte Flut des Meeres, theils Ansichten von Petersburg, Konstantinopel, der Krim, des Cretus oder Italiens und zeichnen sich sämtlich durch meisterhafte Behandlung von Luft und Wasser und eine fast blendende Lichtwirkung aus.

Ankauf der Casa Bartholdy für das deutsche Reich. Dem Etat für das deutsche Kaiserthum Amt für das Jahr 1879—1880 ist eine Denkschrift beigegeben, die namentlich das Interesse unserer Kunstlerkreise erregen wird. Es handelt sich um den Ankauf und den Ausbau der Casa Bartholdy oder Zuccari in Rom und zwar zu dem Zwecke, um einen langgehegten Wunsch der deutschen Kunstlerkreise in Rom, einen dauernden Mittelpunkt für die Studien und das Berufsleben der deutschen Künstler zu gewinnen, in Erfüllung geben zu lassen. Gegenwärtig ist das deutsche Kunstleben in Rom dadurch einer doppelten Gefahr ausgesetzt, daß der Aufenthalt baldzeit mehr und mehr unseren Kunstlern verleidet wird, oder daß dieselben, da sie sich keine Artierslocher schaffen können, unter Entsagung von ernstlicher Arbeit im höheren und ohne Leitung in größeren Entwürfen sich mit kleinen Studien und der Malerei von Modellen oder Studien begnügen. Aus diesen Gründen erscheint es der deutschen Reichsregierung gerechtfertigt, auf Unterstützung der deutschen Kunstlerkreise in Rom Bedacht zu nehmen und ein den Kunststudien und den Kunstinteressen gewidmetes Institut in Rom zu begründen. Es soll nun in diesem Behufe die sogenannte Casa Bartholdy auf dem Monte Jimico in Rom, Eigenthum der Familie Zuccari, angekauft und eingerichtet werden; man will darin 17 Artierslocher und eine Anzahl Wohnzimmer einrichten. Für den Ankauf des Hauses sind 300,000 Lire und für den Ausbau 112,500 Lire, also im Ganzen 412,500 Mark erforderlich.

Berliner Auhmesthalle. Die Aufschüchtlung des großen mit Glas gedeckten Hofes der Berliner Auhmesthalle mit Bildhauerarbeiten ist dem Prof. Heinrich Weges übertragen. Diefelbe wird in zwei mächtigen, Pfeilerartigen aus der Zeit Friedrich's I. bestehenden Marmorfiguren, die am Fuß der Treppe ihren Platz erhalten, und aus zwei Sandsteinreliefs bestehen.

Vom Kunstmarkt.

Die Gemäldesammlung des Herrn Georg Stange in Lübeck scheint nach dem vorliegenden, mit einer Anzahl von Lichtdrucken ausgestatteten Kataloge, eine der interressantesten und werthvollsten zu sein, welche seit längerer Zeit bei J. R. Heberle in Köln unter dem Hammer gekommen

Die überwiegende Anzahl der Bilder, im Ganzen 123 Nummern, gehören der niederländischen Schule des 17. Jahrhunderts an und neben Ternen erster Größe wie J. und S. Amandiel, Teniers, Pieter de Hoogh u. erscheinen eine große Anzahl von Namen minder glücklicher, immerhin aber sehr beachtenswerther und tüchtiger Künstler wie Dirk Hals, Hondius, Voetmberg, Ludtenburg u. Die meisten Erwähnungen hat der gegenwärtige Besitzer in England gemacht und ist, nach der Versicherung des Auktionators, bei seinen Ankäufen ebensomäßig von Glück begleitet, wie von seinem eigenen guten Glücke geteilt worden.

Auf der Versteigerung Auktion, Berlin 1. u. 5. Februar, wurden u. a. folgende Preise erzielt: Für Andr. Schenbach, Landschaft mit Wasser und Staffage, 4500 Mk.; Cosm. Schenbach, Italienische Landschaft mit Bild auf dem Felsen, 2500 Mk.; Scherer, Mittelstrand bei Gensler, 1900 Mk.; Brendel, Scheriffall 2970 Mk.; eine Landschaft von Ch. Hogart, 2025 Mk.

Pariser Kunstauktionen. Wir notiren einige interessante Preise, die auf den letzten Pariser Auktionen erzielt wurden. 1. Sammlung Vangelart: „Der Winzberg“ von Paul Potter 33,000 Frs.; „Straßenprospekt einer holländischen Stadt“ von Jan van der Heyden und Adrian van de Velde 2500 Frs.; „Ruhige See“ von Willem van de Velde 4850 Frs. 2. Sammlung eines Anonymus in Neuport und Sammlung Herrmann: „Landschaft mit Eichen“ von A. Schenbach 1520 Frs.; „Wolf seine Beute verteidigend“ von Brascassat 15,000 Frs.; „Der Jägermann“ von Corot 16,200 Frs.; „Der Tisch von Bille d'Ormeau“ vom bemalten 3200 Frs.; „Tiger und Schlange“ von Eugen Delacroix 7000 Frs.; „Der Veresgartener“ von Diaz 2900 Frs.; „Schwarzbeere“ von Dupre 6650 Frs.; „Die Predigt“ von Leys 9000 Frs.; „Landschaft“ von Meissonier 25,000 Frs.; „Feuerbrunst“ von Schreyer 12,500 Frs.; „Lohn vor dem Pfluge“ von Troyon 17,500 Frs.; „Weibliche Ruhe“ vom bemalten 19,000 Frs. 3. Sammlung Gaudet: „Die Jährenmacht“ von Brouais 5800 Frs.; „Das Heißhuhn im Walde“ von Marilhat 4400 Frs.; eine Zeichnung vom bemalten „Rubric auf dem Pferde“ 1620 Frs.

Zeitschriften.

The Academy. No. 355.

China and Japan at the Burlington fine arts club, von G. Wenkhaus.

Christliches Kunstblatt. No. 3.

Die Lil. Anstellung der Künste Akademie der Künste zu Berlin 1878. — Die Kirche an Martineau. von Pauler Hücher. Mit Abbild.

Kunst und Gewerbe. No. 12.

Das „Conservatoire des arts et métiers“ in Paris. — Von der Pariser Anstellung die Möbel. — Abbildung: Entwurfs ein hebraisches aus Siche von J. A. Duzerann (16. Jahrh.).

Meisterwerke der Holzschnitkunst. No. 1.

Die beiden Freudenläden. von H. Makart. — Die Reiten von Alton. von A. Ringler. — Christus erweist das Jähres Teuchtrich von Tode, von G. Meis. — Die Leinwand, von G. Meis. — Während des Gebetstuhls im Klosterlehrer, von E. Grünberg. — Dume mit sphärischem Klotzen, von K. Wenneberg.

The Portfolio. No. 111.

H. Herkman: Words of comfort, von H. Görken. (Mit Abbild.) — Oxford, The Reformation and the Reformation, von A. Laag. (Mit Abbild.) — John Crome, von M. M. Heaton. — Examples of modern domestic architecture, von J. J. Stevenson. Mit Abbild. — Fishing-boats, steeple by G. Stratton Parrier.

Deutsche Bauzeitung. No. 16 u. 17.

Die Altherwürdiger von Mykema — Studien zur Frage nach dem Ursprung der Grotte.

Befträge zur Kunstgeschichte. 2. Heft.

Die altsächsischen Bilder im Lehniger Museum und Grotte's angeblicher Anfaßt über sie. — Archaische Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig vom 16.—17. Jahrh. — Leipziger Maler-Ordnung von 1516 und 1577. Von G. Wasmann.

Berichtigung.

Auf S. 47 der Zeitschrift dieses Jahres sind in § 23 u. § 25 von oben statt £ 42,000 und £ 100,000 (Pfund) § 42,000 und § 100,000 (Dollars) zu lesen.

Kunstausstellung der Königl. Akademie der bildenden Künste zu Dresden.

Die diesjährige Anstellung von Originalwerken der bildenden Künste wird

am 15. Mai eröffnet und
am 15. Juni geschlossen

werden.

Die auszustellenden Kunstwerke sind

längstens am 26. April

einzuliefern.

Nach dem 26. April eingehende Sendungen werden nicht ausgestellt.

Das Nähere enthält das Regulator, welches auf frankierten Antrag von der Ausstellungskommission unentgeltlich überliefert wird.

Die Ausforderung zur Besichtigung der Ausstellung giebt nur dann Anspuch auf Trachtbefreiung nach Maßgabe des Regulators, wenn dieselbe speziell für die Ausstellung des laufenden Jahres erfolgt ist.

Dresden, am 24. Februar 1879. Die Anstellungs-Kommission.

EINLADUNG zur Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen Kunstausstellung im Jahre 1879.

Dieselbe wird unter den zum Turnus gehörenden Städten abgehalten wie folgt:

Constanz	von 20. April	bis 4. Mai;
Zürich	„ 11. Mai	„ 4. Juni;
Winterthur	„ 15. Juni	„ 30. Juni;
Glarus	„ 6. Juli	„ 29. Juli;
St. Gallen	„ 27. Juli	„ 17. August;
Schaffhausen	„ 24. August	„ 7. September;
Basel	„ 14. September	„ 8. October.

Die Einwendungen sind bis spätestens am 15. April an das Comité der schweizerischen Kunstausstellung in Constanz zu adressiren und es muss im Frachtbrief, sowie in den Zolldeklarationen, das Verlangen eines Freipasses für kollektiven Eintritt in die Schweiz deutlich angegeben sein. Bei Nichterfüllung dieser Formalität hat der Versender den Ein- und den Ausfuhrzoll selbst zu bezahlen.

Alle Künstler des In- und Auslandes sind eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden und es werden dieselben noch besonders darauf aufmerksam gemacht, dass neben den gewöhnlich nicht unbedeutenden Ankäufen von Gemälden durch Private und Vereine, alljährlich noch ein Beitrag des Bundes zum Ankauf bedeutenderer Kunstwerke verwendet wird. Die Verfügung darüber steht für das Jahr 1879 dem Kunstverein St. Gallen zu.

Bedingungen siehe Kunstchronik No. 14.

Kunst-Auktion

von C. J. Wawra's Kunsthandlung in Wien.

Sobien erschien der Katalog der kostbaren und überaus reichen Kupferstich-Sammlung Sr. Excellenz des Herrn Grafen Franz von Enzenberg. Versteigerung Montag den 17. März und folgende Tage im Künstlerhause zu Wien.

Illustrirte Kataloge (soweit der Vorrath reicht) à Mark 10. — Nicht-illustrirte Kataloge gratis und franko.

Kölnener Gemälde-Auktion.

Die Gemälde-Sammlung des Herrn

Georg Stange in Lilbeck

kommt am 20. u. 21. März durch den Unterzeichneten in Köln zur Versteigerung. — Dieselbe enthält ausgezeichnete Original-Arbeiten älterer Meister in vorzüglichen Qualitäten. 125 Nummern.

Der mit 10 Photo-Lithographien illustrierte Katalog ist zu haben.

J. M. Heberle (H. Lempertz's Söhne) in Köln.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Gundert's Buch- & Brief-Druckerei in Leipzig.

Antiquar Herter in Ulm offerirt:

1) Zeitschrift f. bild. Kunst. Mit Kunstchronik. Bd. I—XII. Eleg. schwa. Halbdr. (3 Bände broschirt). Prachtvoller, wie neues, ganz complet's Exemplar, zu 300 R.

1) Hoff. Ber. Bd. I—XII. (6 Bde. Halbdr., 6 Bde. broschirt) (Gutes Exemplar, ganz complet zu 260 R.

Zu verkaufen.

Zeitschrift für bildende Kunst 1866—77. Band I—VII in Originalband, Band VIII—XI umgebunden — beides tadellos erhalten. Preis fl. 120. O. B. — Abreise durch die Expedition dieses Blattes.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

POPULÄRE AESTHETIK.

Von Prof. Dr. Carl Lemcke.

Fünfte vermehrte, verbesserte Auflage.

Mit Illustrationen.

1879. gr. 8. br. 9 Mark 50 Pf.; geb. 11 Mark.

DÜRER.

Geschichte seines Lebens und seiner Kunst.

Von

Moris Thausing.

Prof. an der k. k. Universität und Director der Albertina in Wien.

Mit einem Titelkupfer und zahlreichen

Illustrationen in Holzschnitt.

gr. Lex.-8. broch. 22 M.; eleg. geb. in Calico 25 M.; in echtem Pergament oder rothem Saffian 30 M.

GESCHICHTE

der deutschen Kunst im Elsass.

Von

Dr. Alfred Woltmann,

Professor an der k. k. Universität in Prag

Mit 74 Illustrationen in Holzschnitt.

gr. Lex.-8.

Preis 10 M., in Halbfrz. geb. 12,50 M

SCHLOSS STERN

bei Prag.

Nach Originalaufnahmen herausgegeben von Ph. Baum.

Autographirt von demselben und M. Haas.

40 Tafeln. gr. Fol. cart. 16 Mark.

(Separatabdruck aus „Italienische Renaissance“ auf grösserem Format.)

Beiträge

von Prof. Dr. C. von
Cappon (Wien, Ehren-
amtsgehilfe 25) über ein
die Verlagsabhandlung in
Kriegsga zu rufen.

30. März



Inserate

à 26 Pf. für die drei
Mal gelieferte Peti-
tion werden von jeder
Bau- u. Handabhandlung
angerechnet.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 4 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Buchhändlern.

Inhalt: Die Restauration des Senatssaales im Kölner Rathshausthurm. (Schluß). — Korrespondenz: Dem + Herz. — Dr. Cippmann, Zeichnungen alter Meister. — Michael Ecker + Antonio Fontana. — Die Bildhauerei des Deutschen Ordens-Meisters Jean Krensch's Portrait des Grafen Wolff, Kottenbusch-Kunstsammlung. — Die Kempischen Statuen, Proceß der Erzherzöge Eugenie gegen den Staat. — Zeitschriften. — Auctionskataloge. — Inserate

Die Restauration des Senatssaales im
Kölner Rathshausthurm.

(Schluß.)

Nicht minder unglücklich ist die neue Verglasung ausgefallen. Während die unteren Fensterflügel der Viertheilung mit Büchenscheibchen in einer äußerst grell wirkenden rötlichen Einfassung versehen sind, tragen die oberen gotische Schilde, in denen außer den Reichs- und Stadtwappen diejenigen von vierzehn Geschlechtern figuriren, aus denen hervorragende Bürgermeister der Reichsstadt im 15. und 16. Jahrhundert hervorgingen. Mit dieser strengen, der gotischen Struktur des Thurmes entsprechenden Schildform sieht man leider die Zeichnung der in letzteren Wappen vorkommenden Embleme, welche der viel späteren, energielosen Schablone eines Wappensbuches von 1686 entlehnt sind, in schreiendem Widerspruch, während gerade bei dieser historischen Illustration des Saales eine Vermittlung der in denselben vertretenen Zeitsperioden durch eine markante Stilisirung der Schilde und des Helmsschmuckes der aufeinanderfolgenden „Regierenden“ ebenso naheliegend wie geboten war. Völlig unverständlich aber wird die mit diesem Fenster schmucke beschriebene Beherrschung der um das kölnische Gemeindefwesen verdienstlichen Geschlechter dadurch, daß bei den einzelnen Wappen, welche als solche doch keinen Anspruch auf allgemeineres Vorkommen machen können, die Namen der Träger fehlen. Die Arbeiten an der Decke haben sich bis jetzt auf die Herstellung der stellenweise beschädigten Kassetten-Einfassungen beschränkt. Die Hauptaufgabe aber bleibt noch zu lösen übrig. Jede der

beiden Plafond-Abtheilungen besteht nämlich aus drei Ornamentreihen, welche von profilierten Leisten im Vierpaß und anderen Figurationen umgeben und stellenweise durch Rosetten und Maskarons mit einem herabhängenden Bogen in Traubenform belebt werden. In den beiden äußeren dieser Ornamentreihen wechseln in reliefirter Behandlung farbig abgetönte Portrait-Medaillons römischer Kaiser mit rechteckigen Feldern in Wappensform. Die mittlere Reihe jeder Abtheilung jedoch zeigt flache Felder — jedesmal zwei runde mit einem mittleren Oval, — welche nur mit einer plastischen Einfassung umgeben, im Uebrigen aber leer sind und jedenfalls früher mit Wappen ausgemalt waren, die man in der Franzosenzeit überländert hat. Es sprechen hierfür sowohl der Umstand, daß sich auch nicht die Spur einer plastischen Dekorirung aus früherer Zeit dort vorfindet, als auch die weiteren Merkmale, daß dieselben Flachfelder sich als Mittelreihen auf jedem Plafond-Abschnitt wiederholen, und daß sie jene reliefirte Einfassung tragen, welche bei den Kunden in einem in die Fläche hineingeschobenen Kranze, bei den Ovalen in einem den Rand umgebenden Perlschabe besteht und offenbar den Zweck hatte, die innere Malerei wirksam abzuschließen. Die Zeichnungen für die Wiederbelebung dieser Felder liegen noch nicht vor. Es muß aber, soll nicht auch hier die Disharmonie des Mederren Flaz greifen, erwartet werden, daß, da gerade diese Felder die ganze Decken-Aus schmückung zum Abschluß bringen, man sich vorher die Ueberzeugung verschaffe, ob der in denselben anzubringende Wappenschmuck sich auch genau in den Stiftern und in der Farbengebung den vorhandenen Motiven an-

schließe. Eine besonders heikle Aufgabe bleibt dann noch immer die harmonische Abtönung des Plafonds unter möglichster Beibehaltung der in den Relieffeldern angelegten alten Gold- und Farbenmischung. Der reiche Charakter der in dem Saale vertretenen Holzintarsien — eines im Jahre 1603 vollendeten Werkes des Kölnischen Kunstschneiders Melchior von Rheidt — läßt sich schon von außen in den auf das wunder-vollste mit Sinaisprüchen und Blumen-Ornamenten versehenen, etwa 1½ m. starken Thürschwaben an. Die nach dem Saale führende Thür nebst deren innerer Umrahmung ist denn auch sowohl in ihrem monu-mentalsten Aufbau als in ihren einzelnen Gliederungen, Kompartimenten, Zwischensägen und Nischen, bei denen sich die schwingelvollsten figürlichen Darstellungen mit den elegantesten Ornamentmotiven begegnen und in Fladarbeit und plastischer Technik abwechseln, geradezu ein Meisterwerk der Holzbelegungskunst der Renaissance. In gleicher, wenn auch einfacher, Ausstattung sind die längs den Wänden hinaufenden Sitzbänke gehalten. Dieselben erheben sich auf einem 8 Zoll hohen, mit einer markuntern Verborseite versehenen Podium, über welchem der in eingelenkten Füllungen mit Eisen durch-setzte Trittstoß der Sitzbank eine zweite Ornament-Etage bildet. Lehnen tragen die Bänke nicht, weil, wie schon früher bemerkt, Wandteppiche bis zu den Zügen herabherabhängen. In Ermangelung dieses Schmuckes wirken die nur durch vier höher hinaufgehende seitliche Kopfsäule an der West-, Ost- und Südwand abge-schlossenen Bänke etwas sehr nächstern. Es wünte daher nur als eine höchst zweckmäßige und durchaus stilgerechte Verbesserung betrachtet werden, wenn, wie außerdem Vernehmen nach beabsichtigt wird, die Vorder-seite des Podiums, welche wegen der Bestimmung des letzteren zur Aufnahme der Warnwasserleitungsröhren ohnehin einer eisernen Grillage weichen muß, als Tritt-stoß für die Sitzbank unter entsprechender Erhöhung hinaufsrückte und die dadurch verfügbar werdende zweite Intarsienwand als Rücklehne hinter die Sitzbank träte. Genau mit einer solchen Lehne versehen finden wir nämlich auf den mehrgedachten alten Kupferflächen eine zweite, mit den seitlichen Wandbänken parallellaufende Reihe in den Saal vorgeschobener Sedilien, welche leider nicht mehr auf uns gekommen sind. Nicht min-der wirkungsvoll würde es uns erscheinen, wenn an der Nordseite des Saales, wo nach den Kupferflächen zu beiden Seiten unter dem, den mittleren Fenster-spiegeln einnehmenden, Christusbilde von Joh. Jak. Soenigen die regierenden Bürgermeister ihre Sitze hatten, vor jedem der letzteren das Podium um ½ m. im Quadrat vorgeschoben würde, wofern man nicht überhaupt vorziehen sollte, durch Wiederanbringung jenes noch im Museum befindlichen Bildes an seiner

früheren Stelle, die damalige Einrichtung im Ganzen wiederherzustellen. So bereitwillig wir aber verbin eine durch die Umwechslung der Intarsienreliefs be-zweckte Anbringung von Rücklehnen an den Sedilien als eine wesentliche, überaus stilvoll wirkende Ver-besserung anerkannt haben, so entschieden müssen wir uns gegen eine Modernisirung aussprechen, welche auch an dieser Fälschung verübt werden soll. Von den vor-gedachten Kopfsäulen, welche die Sitzbänke an den Enden flankiren und früher, wie noch an der Decke des Gesimses erkennbar ist, geknickte Aufsätze trugen, fehlt nämlich eine, welche im Stile und Sinne der vorhandenen neu hergestellt werden soll. Die letzteren zeigen nun ihre Zusammengehörigkeit dadurch an, daß auf je zweien die Dioskuren der Kölnischen Helden-legende, Marcellus und Agrippa, unter einer Bogen-stellung angebracht sind, in deren Zwickeln liegende Frauengestalten mit den Attributen der vier Elemente sich befinden. Die dritte Kopfsäule stellt unter einer in ihren Flächen ähnlich belebten Arkade den Kölnischen Bauer und die Jungfrau dar, während rechts und links über dem Bogen Sommer und Herbst aus dem Cyclus der vier Jahreszeiten personificirt sind. Bei dem in den zuerst beschriebenen Komplementstüden er-kenntbaren innigen Zusammenhange zwischen den Haupt-figuren und den allegorischen Gestalten hätte die Dar-stellung auf der dritten Kopfsäule den striktesten An-halt für die Erfindung der vierten abgeben und dem-nach jedenfalls dazu führen müssen, daß, wie bei jener, so auch hier zwei Hauptpersonen im Bogenbilde, in den Zwickeln aber die beiden korrespondirenden allegorischen Figuren vorgelesen wurden. Statt dessen finden wir auf der bereit in Arbeit gegebenen Zeichnung für die vierte Kopfsäule nur eine Figur im Hauptbogenfelde, und zwar wiederum eine Darstellung des Kölnischen Bauern, und in den Zwickeln zwei unsagbar steife, in einer Art Empiriegewandung drapirte symbolische Figuren, welche, jeder Zusammengehörigkeit mit den auf der Gegenwand vorhandenen spottend, als Attri-bute eine Pocomotive und den Telegraphenbly führen, mit einem Worte also dem Ergänzungswerke die unberechtigte Signatur der Neuzeit aufdrücken.

Hoffentlich wird es nur dieser Fingerzeige be-dürfen, um die Restauration des Senatsaales in andere Bahnen zu lenken. Mehrkosten sind dazu gar nicht erforderlich; in den Grenzen der bewilligten Kredite läßt sich das Ergänzungswerk würdig und im Geiste der uns überkommenen Reste durchführen. Gegen das jegige Verfahren aber appelliren wir an die Einsicht der städtischen Behörden mit dem Mahnruf: *Videant consules!*

Korrespondenz.

New-York, im Februar 1879.

Der Druck, welcher in Folge des geschäftlichen Stillstandes sich allwärts mehr oder weniger fühlbar macht, wird selbstverständlich auch hier in einem gewissen Maße empfunden. Die Kunstliebhaber kaufen nicht mehr nach einem so großartigen Maßstab wie vor einigen Jahren, man klagt über die niedrigen Preise, welche bei den Gemäldeauktionen geboten werden; dennoch fehlt es nie an Käufern, und zuletzt kommen doch Summen dabei heraus, welche bei dem hier geringeren Werthe des Geldes freilich nicht so viel bedeuten, wie es in Deutschland der Fall sein würde, allein immer noch einen ziemlich ergiebigen Markt anzeigen. Eine der letzten bemerkenswerthen Auktionen war die von der Artists Fund Society alljährlich veranstaltete, wozu die Mitglieder ein oder mehrere Bilder beitragen, deren Ertrag dem Fonds zu gute kommt. Acht und neunzig Bilder waren beigeigert, und wenn die Künstler bei dieser Gelegenheit auch nicht gerade ihre größeren Leistungen einzuschleiden pflegen, so gewährt die Sammlung doch in Erwartung der großen akademischen Ausstellung einen Blick auf die verschiedenen Richtungen in der amerikanischen Kunstwelt, zumal da sowohl die ältere, akademische, par excellences amerikanische, so wie die neuere, den europäischen Vorbildern nachstrebende Schule hier ihre Vertreter finden. Wie immer, herrschte die Landschaft vor; frischgrünes Waldesgrün, stimmungsvolle Dämmerung, die sonnige Farbenpracht des amerikanischen Herbstes und das Grau des einbrechenden Winters waren von T. A. Richards, David Johnson, Homer Martin, E. H. Miller, Whittredge, den beiden Giffords, Sontag, Shurtless, Anechel und A. Barton ansprechend dargestellt. Eastman Johnson, J. G. Brown, H. H. Moore und Thomas Hicks hatten einige artige Genrebilder ausgestellt, Tait und W. H. Beard ein paar ihrer beliebten Thierbilder, de Haas und Quartley Seehäute, so daß es keineswegs an Mannigfaltigkeit fehlte. Die besondere Gunst des Publikums wurde einem Bild von E. J. May zu Theil. Es stellt ein junges Mädchen dar, das der Rückkehr des ausgegangenen Schiffers angstvoll am Uferbrande harret, und ist gut ausgeführt, aber etwas anpruchsvoll, mit einem sentimentalen Anhauch. George Boughton, der schon seit vielen Jahren in England lebt, hat wie gewöhnlich, auch diesmal seinen Beitrag herübergeschickt, aber das kleine flüchtig gemalte Bild: „Der Garten der Wittve“, mit zwei steifen Figuren in schwarzem Umriß, liefert eher eine Illustration seiner Ringe als seiner Vorzüge.

In der Schauwischen Galerie ist ein großes figuratives Bild von Edwin Blashfield ausgestellt, auf

das die Aufmerksamkeit des Publikums mehrfach durch die Tagespresse gelenkt wurde. Commodus als Herkules verklärt mit seinen Begleitern, welche die Siegespreise tragen, das Colosseum. Der Künstler ist ein Schüler Gérôme's und hat sich eine achtungswerthe Technik angeeignet, aber das ist einseitig auch alles. Die Gestalten sind steif und leblos, und anstatt wie die Werke seines Lehrers und Vorbildes den Beschauer in die Situation zu versetzen, ihm Wesen und Sitten der alten Römer zu vergegenwärtigen, machen sie den Eindruck von Kostümbildern.

Die permanente Ausstellung in der Knoedler'schen Galerie ist gegenwärtig ausnehmend reich und anziehend. Anerkennung Größen und aufgehende Sterne, Franzosen, Deutsche, Italiener, Spanier, Niederländer und auch einige Amerikaner sind in bunter Reihe vereinigt. Ein spinnendes Bauermdädchen von Jules Breton ist ein Meisterwerk, unwiderstehlich anziehend und unergezählich. Es bildet den Mittelpunkt der Ausstellung, dem sich Karl VI. und Odetta beim Kartenspiel von Merle, zwei schöne Corot's, ein Mädchenkopf von Gabriel Naz, Pferde von Gérôme und Schreyer, Landschaften von Daubigny, Jules Dupré und Bolt anreihen. Boughton begegnet man in einem anziehenden Genrebilde. Ein junges Mädchen, das seine Erziehung im Kloster erhalten, sieht im Begriff, in's elterliche Haus zurückzukehren. Eine alte Nonne giebt ihr das Geleit durch den Garten und theilt augenscheinlich zum Schluß noch weisen Rath und mütterliche Warnungen aus, während unter den Bäumen, etwas nach hinten, ein junger Mann — ob Bruder, Vetter oder ein untergeordneter Voté der Eltern, ist nicht ganz klar — gleichsam den Uebergang in die schöne Welt vermittelt, die draußen ihrer harret. Eine absichtliche alterthümliche Steifheit in der Haltung und Stellung der Figuren läßt sich freilich nicht ableugnen, aber trotzdem sind sie voll Leben und Charakter und erzählen ihre Geschichte selber. Von J. G. Brown, dem beliebten Kindermaler, sind zwei Darstellungen aus dem Straßenleben zu erwähnen. Auf dem größeren sehen wir eine Schaar rothbüdiger, von Leben und Lust strahlender Gamins, Straßenflehret und Stiefelpußer von New-York „große Parade“ spielen. Die aufgerichteten Rehröden müssen dabei als Gewehr, eine verbogene alte Blechbüchse als Standarte, Bergen als Degen und ein Bißkasten als Trommel dienen. Das Bild athmet einen gefunden, heitern Realismus, und man wird nur durch die ganz gerade Wand geführt, welche den Hintergrund bildet und in der Perspektive so mangelhaft ist, daß sie gar nicht zurücktritt. Die Figuren, welche ebenfalls in gerader Reihe stehen, sehen in Folge davon aus, als wenn sie darauf geleimt wären. Das andere Bild führt gleichfalls den New-Yorker

Straßenjungen vor, der einen Apfelband während der augenblicklichen Abwesenheit des Eigentümers, welcher wahrscheinlich zum Mittagessen gegangen ist, beobachtet und mit höchstem Behagen in einen Apfel beißt. Freilich fehlt diesen Bildern die vollendete Technik der deutschen und französischen Maler, aber trotz mancher Mängel ziehen sie mit ihrem gesunden Humor immer ungleich mehr an, als die noch vor ein paar Jahren so beliebten eleganten Zimmer mit prächtig gemalten Möbeln und Damen in unübertrefflich wiedergegebenen Stoffen, bei denen man sich mit dem besten Willen nichts auf der Welt denken kann.

Vor Kurzem kam eine Sammlung von 160 Bildern, ebenfalls das Eigentum des Hauses Knoedler, zum Verkauf. Auch hier fehlte es nicht an Bildern hervorragender europäischer Künstler, darunter Louismouche, Vessel, Vaubinet, Vibert, Meyer von Bremen, Volk und Schreyer; meistens jedoch waren es nicht gerade ihre bedeutendsten Werke. Außerdem bot eine reiche Auswahl anziehender Leistungen jüngerer, hier noch weniger bekannter Maler, besonders Italiener, Spanier und Franzosen, den Liebhabern Gelegenheit zu lohnenden Erwerbungen. Es ging bei der Preissteigerung denn auch sehr lebhaft her, und die Summen, welche geboten wurden, übertrafen jede Erwartung. Den höchsten Preis, 1500 Dollars, brachte ein Bild von Meyer von Bremen: „Die gut gelehrte Veltion“. Darauf folgten „Schweinen zu Pferde“ von Schreyer und „Kunstgegenstände aus dem Vendoir der Königin Marie Antoinette“, von dem hier überaus beliebten Desgoffe, welche jedes für 1475 Dollars verkauft wurden; ferner ein kleines Kabinettbild von Vibert: „Der Kardinal und der Depeschenträger“ für 1020 Dollars und „Der faule Lehrling“ von Munkácsy für 900 Dollar.

Die American Water Colour Society hält gegenwärtig ihre zwölfte jährliche Ausstellung in den Sälen der Academy of Design. Der Katalog enthält 595 Nummern und bezeichnet einen Fortschritt in Bezug auf Einrichtung und Anordnung. Fast alle bedeutenderen hiesigen Künstler sind vertreten, und man findet eine Fülle wohlgelegener, ansprechender Landschaften und Genrebilder von Shurtleff, H. Swain Gifford, Thomas Moran, Nicoll, E. Parsons, Mayrath, Walter Zatterly, Shirlaw, Whant, Kufeman van Elten, Reinhart, T. B. Wood, Eaton, Chase, Henry Farrer, Pranshinoff, Sartain und Walter Brown. Auch ein paar europäische Berühmtheiten haben sich eingefunden. Darunter eine Skizze von Fortuny, eine Karnevalszene in Venedig, für welche 1000 Dollars gefordert werden, und ein prächtiger französischer Husar mit Pferd von Détéalle, der zu 750 \$ angelegt ist. Auch ein Paar schöne Bilder im Besitz des Herrn Abery sind

angestellt, von denen besonders ein Hofnarr mit zwei anderen Gestalten von Simoni und eine Venezianerin von Tesano bemerkenswerth. Selbstverständlich fehlt es auch nicht am Mittelmäßigen und Schlechten. Winotox Hemer allein hat die Ausstellung mit neun und zwanzig Bildern bedacht, grotesken, wenn auch nicht leblosen Gestalten in hintergrundlosen Landschaften von nachlässigster Ausführung. Pflanzenstücke findet man in allen Schattirungen und Abstufungen vom Tadellosen bis zum naivsten Dilettantismus. Der illustrierte Katalog giebt in 62 Holzschnitten ein Memoire an die Ausstellung. O. A.

Kunsliteratur.

Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett der königlichen Museen zu Berlin. Herausgegeben von Friedrich Lippmann. In Vichtrud vervielfältigt von Albert Frisch. Berlin, Verlag von A. Frisch. 1870. Erste Lieferung.

Eine Reihe glücklicher Erwerbungen, unter denen besonders die der Hausmann'schen, Zuermondt'schen und Pasompi-Hullot'schen Sammlung hervorzuheben sind, haben den Schatz der Handzeichnungen, welchen das königliche Kupferstichkabinett zu Berlin beherbergt, allmählich so vergrößert und in seinem Werthe erhöht, daß sich die Berliner Sammlung, namentlich in Bezug auf die deutschen und niederländischen Schulen, der des Britischen Museums, des Louvre und der Albertina fast ebenbürtig an die Seite stellen kann. Die Hauptblätter dieser Sammlungen und fast aller übrigen Europa's sind durch den Photographen Braun in getreuen Reproduktionen der gelehrten Forschung zugänglich gemacht. Es ist überflüssig hier zu wiederholen, von wie großem Einfluß diese Reproduktionen, welche das Material zu hochwichtigen, vergleichenden Studien geliefert haben, auf die Förderung kunstwissenschaftlicher Arbeiten gewesen sind und noch sind. Nur die Berliner Sammlung war in diesem weitwichtigen Material noch unvertreten. Jetzt soll auch diese Lücke ausgefüllt werden. Der erste Schritt dazu ist durch obige Publikation geschehen, von welcher die erste, 25 Blatt enthaltende, Lieferung ausgegeben werden ist. Das ganze Unternehmen ist auf sechs solcher Lieferungen berechnet. Der Preis weicht nicht von dem der Braun'schen Photographien ab; aber die Reproduktion durch den Vichtrud, welche den säubrenden Glanz verleiht, erhöht den Werth und die Durchsichtigkeit des einzelnen Blattes. Auch hat sich A. Frisch bemüht, den Originalen in Farbe und Ton näher zu kommen, als es Braun gelungen ist. Namentlich hat er große Sorgfalt auf die Behandlung des leeren Hintergrundes verwendet, der bei den getönten Plättchen Braun's ge-

wöhnlich denselben Ton bestimmen hat wie die Zeichnung. Es liegt in der Abicht Krisk's, einige Blätter der folgenden Vierungen auch mehrfarbig zu reproduciren.

Die 25 ersten Blätter enthalten hauptsächlich Zeichnungen der deutschen und niederländischen Schule, darunter allein acht Blätter von Dürer, alle aus der Fesensy-Sammlung, das Bildniß des Engländers von Holbein aus der Sammlung Sacromenti, welches bereits in der „Zeitschrift“ publicirt worden ist, das Innere eines Hofes, eine meisterliche Copiezeichnung von Rembrandt, einen Esate, u. a. m. Die italienische Schule ist nur durch zwei Blätter vertreten, den Kopf eines alten kätigen Mannes von Lorenzo Costa und das Studium zu einer männlichen Figur, welches angeblich von Giorgione herrühren soll. Letzteres Blatt hätte ohne Schaden fortbleiben können. Abgesehen davon, daß es dem Herausgeber ziemlich schwer werden dürfte, den Beweis für dessen Authentizität zu führen, ist sein abseiter Werth ein höchst geringer. Im Uebrigen wird man die Wahl der reproducirten Blätter nur gutheissen können. Ein erläuternder Text soll der Schlußlieferung beigegeben werden. A. K.

Retzlog.

Michael Echter †. Am 1. Februar schied in München einer der geachteten und liebenswürdigsten Künstler nach langen schweren Leiden aus dem Leben: der Historienmaler und Professor an der lgl. Kunstgewerbeschule doselbst, Michael Echter.

Er war in München am 5. März 1812 geboren und der Sohn eines beim lgl. Hofbankamt beschäftigten Tischlers. Nachdem der Knabe die Volksschule hinter sich gebracht, fand er zweijährige Beschäftigung; dahem in kleinen häuslichen Arbeiten, wie das bei armen Familien üblich, und daneben in der St. Michaels Hofkirche als Singkabe, wozu ihn eine gute Stimme und die in der Volksschule erlangte Ausbildung derselben befähigte.

Wierzehn Jahre alt, trat Echter in die damals mit der Kunstakademie verbundene Vorschule und genoss dort den Unterricht von Seidel, dann von Heinrich Heß, Clemens Zimmermann und zuletzt von Julius Schnorr von Carolsfeld. Erst sechs Jahre später versuchte sich der Kunstschüler in selbständigen Kompositionen. Das war damals der gewöhnliche Verlaß der Dinge: die künstlerische Ausbildung wurde noch nicht mit Dampf betrieben. Er sah — es war im Jahre 1835 — in Olivier's Schule, als ihm die erste Bestellung zu Theil ward: es galt für 30 Gulden für die Kirche in Oberbaching bei München ein Altarblatt mit dem heil. Georg zu malen. Dem heil. Georg folgten andere historische Kompositionen, die freilich längst verschollen sind: eine Verweisung Petri aus dem Kerker, ein Gang nach Emmaus, eine h. EisaBeth u. a., schließlich ein zweiter St. Georg für die

Kapelle auf dem Schloßberg bei Rosenheim. Dieser brachte Echter das Glück der Bekanntschaft Kaulbach's. Aber dieselbe schien nur eine vorübergehende bleiben zu sollen. Inzwischen gab ihm Schnorr Beschäftigung bei seinen großen Wandgemäßen im Festsaal der Münchener Residenz, und durch Klenze's Vermittelung erhielt er Aufträge zu einem Altarbild in der Garnisonskirche in Kronstadt und zu Porträts von Kieper, März und Steinheil für die Sternwarte in Passau.

Als Kaulbach darauf ging, die Gemälde im Treppenbaue des Neuen Museums in Berlin auszuführen, erinnerte er sich Echter's wieder und gewann ihn neben Julius Rubr als Gehilfen. Echter's langjähriger geschäftlicher und familiärer Verkehr mit dem berühmten Meister halte tiefegehende Folgen. Aus jener Zeit datirte die hohe Achtung, die Echter dem Werkmanne zollte, und zugleich das Verlangen nach schöner Form als Mittel ihn anzusprechen. Zwischen seinen Arbeiten im Neuen Museum fand Echter noch Wuße, das Treppenhaus des Grafen Kozynski mit Wandgemälden zu schmücken. Auch König Maximilian II. war auf Echter aufmerksam geworden und übertrug ihm die Ausführung eines großen Ceilbildes: „Die Ungarnschlacht auf dem Sechster im Jahre 955“, welches zu den besten der für das Maximilianum gemalten Bilder gehört und 1860 vollendet wurde. Ebdert führte der Künstler bald nachher ein großes Wandgemälde aus „Der Vertrag von Pavia“, und diesem folgten zwei andere im ersten Stockwerke des bayerischen Nationalmuseums: „Die Verarmung Kaiser Friedrich's des Rothbartes mit der schönen Beatrir von Burgund“ und „Das Begräbniß Walthers' von der Vogelweide in Würzburg“. In demselben Jahre, 1865, in welchem Echter das erwähnte Bild ausführte, entstanden auch „die vier Elemente“ in ebensoviel Overtürbildern für den Reichsstraß v. Kramer-Klett in Nürnberg mit reizenden Kindergehaltn. Drei Jahre vorher hatte Echter in der Einsahrtshalle des Münchener Staatsbahnhofs — unumgehigen Centralbahnhofs — zwei große allegorische Kompositionen, „die Telegraphie“ und „der Eisenbahnverkehr“, gelb in roth ausgeführt, und 1864 in den Atrien der Durchfahrten desselben Gebäudes in derselben Weise die Verbindung der Fässer durch Eisenbahnen und Telegraphie dargestellt, lauter Werke, die ebenso geistreich aufgefaßt wie prächtig komponirt waren. Leider werden sie bei dem bevorstehenden Abbruch der bezeichneten Bauen zerstört werden, und es wäre deren Reproduktion im Neubau des Bahnhofs dringend zu wünschen, auch leicht auszuführen, da die Kartons noch vorhanden sind. Auch König Ludwig II. betraute Echter mit umfassenden Aufträgen. Für ihn malte der Künstler im lgl. Theatergang der alten Residenz; dreißig Szenen aus Rich. Wagner'schen Musikdramen und viele große Aquarelle aus „Tannhäuser“, „Lobengrin“ und „Tristan“, wobei er sich streng an die Aufsenirung derselben im Münchener Hoftheater zu halten hatte. Im Sommer des Jahres 1873 vollendete Echter ein großes Del-Deckenbild für ein Privatbans an der Ringstraße in Wien. Dasselbe zeigt als Mittelkomposition „Phantasie und Foesie“, zwei Aquarellgehaltn von idealer Schönheit, und dazu in Nebalkens die Bildnisse Raffael's, Beethoven's, Thorewalden's und Schiller's mit den entsprechenden Genien der Malerei, Musik, Plastik und Poesie. Zwei

Jahre später entluden zwei andere in Del ausgeführte Tedenbilder für das Haus eines Frankfurter Kaufmanns, die „Aurora“ und eine in den Wolken schwebende „Aenus“, beide von reizenden Genien umhüllt. Die Echter überkaufte das Amnuthige mit Vertiebung und Geschick darstellte, dafür sprechen auch seine „Hoch Monate als Kinderfiguren dargestellt“, Deckengemälde im Hause des Kaufmanns Westermann, die Allegorie des Tapferigkeitswesens bei Herrn Steinmich in München &c.

Zeit dem Herbst 1868 wirkte Echter als Professor an der Kunstgewerbeschule in München. Bald nachher zeigten sich Anzeichen eines hartnäckigen Nictitidens, für welches er in Nagaz nur vorübergehende Binderung fand, und dazu stellte sich später eine denarrührende Verminderung der Sehraft des einen Auges ein, aus der sich nachmals der grüne Star entwickelte. Zwei nach einander in München und Erlangen vorgenommene Operationen ließen ohne den gewünschten Erfolg; kurz nach der zweiten war der arme Schönheitstüchtige Künstler von ununterbrochener Nacht umgeben.

Aber noch war das Raaf; seiner Yeiden nicht voll. Eine allmähliche Fortschüderung des Nogens, begleitet von den heftigsten Schmerzen, machte schließlich seine Ernährung unmöglich. So ward der Tod ihn zur Wohlthat.

Echter war kein bahnbrechendes Genie, aber ein Talent von ungewöhnlich entwickeltem Schönheitssinn, als Künstler, wie als Mensch stets wahr und natürlich, bedeutenden Effekten abgeneigt, glücklich in der Wahl seiner Stoffe, feinsinnig in deren Behandlung, ein mehr amnuthiger als energischer Kolorist und ein geistvoller Zeichner. Er besaß eine reiche aber harmlose Humors, der namentlich in seinen Kindergruppen zu Tage trat, wie z. B. in den bereits erwähnten „Elementen“. Am tüchtigsten aber sprudelt dieser Quell in dem vor etwa drei Jahren vollendeten Kinderstücke, der die Folgen der Gründung der Photographie in köstlichster Weise zur Anschauung bringt. Seine große persönliche Liebeshüchtigkeit und Ehrenhaftigkeit erwarben ihm alle Herzen. Er war Ehrenmitglied der Münchener Akademie, Ritter des bayer. Verdienstordens vom hl. Michael I. Klasse, Inhaber der bayer. Ludwigsmedaille für Kunst und Wissenschaft und Ritter des belgischen Leopoldordens.

E. H. Regnet.

Todesfälle.

Der Bildhauer Antonio Tanarini ist am 7. März in Mailand gestorben.

Sammlungen und Ausstellungen.

F. Die Möbelammlung des Deutschen Gewerbe-Museums ist neuerdings um eine große niederländische Truhe aus dem 16. Jahrhundert, die, auf der Vorderseite mit dem Wappenstein acht ablicher Familien geschmückt, ebenfalls wahrscheinlich zum Besitz eines Erbprinzen gehörte, und außerdem um eine dem 17. Jahrhundert angehörige, aus den indischen Elementen portugiesischer Kinder-niege armiert worden, die als eine der interessantesten neueren Erwerbungen des Museums gelten darf. Nach europäischem Entwurf aus einem indischen Arbeiter aus barmherzigem Holz geschnitten, zeigt sie bei technisch meisterhafter Behandlung der überaus reichen, über sämtliche

Thiele sich ausbreitenden figürlichen und ornamentalen Decoration die eigentümlichste Vermischung europäischer und indischer Kunstweise. In dem gesammelten Aufbau, den nach unten hin breit auslaufend, durch einen Luerballen verbundenen und mit orichthynen Arabesken in flüchtiger gezierter Vöfen, in denen das aus einer doppelten Reihe bogentragender Balustraden zusammengefügte, an den beiden Stirnseiten mit je einem giebelförmigen Aufsatz versehene Betztgestell hängt, tritt der Charakter des Renaissance-Stils ebenso deutlich zu Tage, wie in der schwungvollen Komposition jener flüchtigen, durchbrochenen Abschlüsse der beiden Schmalseiten, deren einer zwei aus tierischem Kantenornament herauswachsende, eine Kugel haltende Tritonen zeigt, während in dem anderen zwei herpotenartige Negerfiguren einen helmgekürnten Wappenstein schmücken. Die Formen erschöpfenden indes hier, wie nach mehr in den gelagerten pantherartigen Thieren, die sammt den von ihnen sich ausschmügenden Delphinen die Basis der beiden tragenden Vöfen bilden, in die spärliche und weitläufige Phantasie der indischen Kunst, um schließlich in den beiden rund herausgearbeiteten stehenden Figuren, die beiderseits den gesammelten Aufbau in der Längsachse abschließen, kaum noch eine Spur europäischer Aufstellung erkennen zu lassen. Einen einseitigen Eindruck und eine ungeliebte künstlerische Betreibung vermag diese seltsame Vermischung sich innerlich widerstrebender Elemente allerdings nicht zu erzielen; wohl aber verdient sie die höchste Beachtung als eine kunstgeschichtlich wie psychologisch in hohem Grade interessante Erscheinung, die uns in unseren Sammlungen nur durch wenige Arbeiten verwandter Art in annähernd gleicher Weise veranschaulicht wird.

F. Franz Lembach's Porträt des Grafen Wolff, dessen Kauf um den Preis von 12,000 Mk. bereits am vorigen Zeit gemeldet wurde, hat nunmehr seit Kurzem in einem der Säler der Nationalgalerie des zweiten Stockwerkes der Nationalgalerie seinen Platz gefunden. Es zeigt den Darsteller in höchster, nur mit dem eifernen Kreuz gezierter Interieursumform, über die der Mantel geschlagen und unterhalb der Brust derart zusammengekommen ist, daß noch die halb in den Falten überbergende linke Hand sichtbar wird. Der nur wenig seitwärts gewandte, am rechts her beleuchtete Kopf hebt sich in förmlich plastischer Abklärung von einem tiefdunklen Hintergrund ab und imponirt gleich sehr durch seine frappante Porträthäufigkeit, wie durch die ungewohnte Größe des Ausdrucks, der allem aber durch den meisterhaft beobachteten, durchdringenden Blick des Kar und sehr auf sich hinzuwendenden Auges. In der gesammelten Behandlung und Durchföhrung läßt das Bild kaum eine Spur der flüchtigsten Haltung bemerken, die sonst nicht selten den Eindruck Lembach'scher Porträts beeinträchtigt, während es mit dem besten derselben an Wucht und Kraft der materialischen Wirkung und an lebendiger, unübersehblich potender Gemalt der Charakteristik weitest.

In Rotterdam findet die alle drei Jahre sich wiederholende akademische Kunst-Ausstellung in diesem Jahre vom 1. Juni bis 13. Juli in den Sälen der Akademie statt. Die Gemälde und Kunstgegenstände sind zwischen dem 5. und 17. Mai d. J. mit einem Briefe, welcher Namen und Wohnort des Künstlers, sowie Bezeichnung des Gegenstandes für den Katalog angeht, franco an die Direktions-Kommission der Kunstausstellung, im Akademie-Gebäude, Colchof in Rotterdam, zu adressiren, welche auf parteifreie Anfragen nähere Auskunft ertheilt.

Vermischte Nachrichten.

S. Die hessischen Statuen für das im nächsten Jahre auf dem Dreiecker Markt zur Aufstellung gelangende Monument, welche in dem Atelier von H. Cellas zu Florenz in karawassischem Marmor ausgeführt werden, gehen ihrer Vollendung rüftig entgegen. Fertigt ist bereits die eine 7 1/2 hohe Figur der Germania, die, von acht monumentalen Kräft durchdrungen, dem Platte, für den sie bestimmt ist, zur höchsten Höhe gerichtet wird. Die mächtige Gestalt sieht, wie manchen Leser dieser Mittheilung aus dem Entwurf bekannt sein wird, mit gekröntem Haupte halb aufgerichtet da, in der erhobenen Rechten das Banner haltend, mit der Linken

sich auf den Schild fähend. Ein Eisenkranz umgibt ihr Haar, das aufwärts in groß behandelten Rollen über den Rücken herabfällt; ein mit Diamanten besetzter Gürtel legt sich um das Gewand, unter dem ein Panzerhemd zum Vorschein kommt. Die Aufklärung der kolossalen Figur, die wunderliche technische Schwerkraften darbot, zeigt uns den größten Erfolg und bei der ersten Durchdringung des Einzelnen ist der Forderung der Gesamtwürdung, die der Aufstellungsort der Statue stellt, in betriebsmäßigster Weise gerecht geworden. Von den sitzenden allegorischen Gestalten, welche das Besämen umgeben sollen, ist der Frieden, der mit der Linken die Palme hält und die Reute — nach unierem Gefühl etwas unnothig — erhebt, in der Ausführung am weitesten vorgeritten. Ganz prächtig zur Geltung kommen in ihrer kolossalen Größe die Figuren der Weisheit und besonders die der Wissenschaft, die, durch ihre großartige Einseitigkeit unbedingt die gelungenste von allen, mit uberrindenbergelagerten Beinen, ein offenes Buch aus dem Schooße, das sie in dem ebegeformten Antlitz wie in der stilvollen Trümpfung des eingeschobenen Studiums klassischer Vorbilder erkennen läßt. — Was für eine Gehalt sich als vierte hinzugesellen wird, ist, wie wir von Dem. Cellajohn, aus dem Künstler zur Zeit noch nicht entscheiden können, hoffen wir, daß sie der Kategorie der Wissenschaft mächtig zur Seite trete!

Prozeß der Kaiserin Eugenie gegen den Staat. Am 12. Februar sollte das Pariser Civiltribunal sein Urtheil in dem Prozesse, den die Kaiserin Eugenie und der kaiserliche Prinz gegen den Staat angehängt haben und worin es sich um Juridischerhaltung des kaiserlichen Ansehens, welches die Kaiserin für ihr Privatvermögen ausgab und das sich in Fontainebleau befindet, um Zurückgabe der Waffensammlung an Napoleon III., die früher in Pierrefonds war und heute im Besitze ist, sowie um die Zurückgabe der der Privatdomäne angehörenden Gemälde, Möbel, Teppiche u. dgl. mehr handelt oder, falls der Staat diese Gegenstände behalten will, um die Bestätigung einer Summe von 11,665,000 Frs. — Das Urtheil sprach sich dahin aus:

1) Das kaiserliche Ansehen muß den übrigen künftigen gleichgestellt werden, welche, in den kaiserlichen Palais aufgestellt, der Staatsdomäne dem Artikel 1 des Senats-Conjults von 1852 gemäß anheimfallen. Wenn diese Sammlung der Souveränin oder den Offizieren der kaiserlichen Expedition geschenkt wurde, so war dieses nur eine dem Kaiser in der Person seiner Gemahlin und in Folge dessen Frankreich dargebrachte Ehrenbezeugung. Die Sammlung ist eine Trophäe und eine Kriegsbute, welche ein nationales Interesse hat und dem Staate verbleiben muß.

2) Die Waffensammlung des Schloßes an Pierrefonds. Diese Gegenstände gehören in die Kategorie der Kunstdenkmäler. Sie bilden eine künstlerische Sammlung, welche für den Staat zu bewahren, ein öffentliches Interesse ist. Uebrigens ist Pierrefonds ein Anhangsel des kaiserlichen Hauses zu Compiègne, und als der Kaiser dort sein Waffenkabinet unterbringen ließ, gab er nicht die Absicht kund, es für sich zu behalten. Die Waffensammlung muß deshalb ebenfalls im Besitze des Staates bleiben.

3) Gemälde, Hüfen und Statuen. Der Staat hat sich erboten, 14 der Kaiserin angehörende Gemälde zurückzugeben. Der Gerichtshof nimmt An davon und befiehlt die Zurückgabe dieser Gegenstände. Die übrigen Hüfen, Statuen und Statuetten, welche nicht dem Charakter der Privatdomäne an sich tragen, bleiben Eigenthum der Staatsdomäne.

4) Erzeugnisse der Manufakturen von Sèvres, der Bobelins und von Beauvais. Alle von dem Kaiser angekauften Produkte sind das Eigenthum der Privatdomäne, mit Ausnahme derer, welche zur Ausbesserung der kaiserlichen Häuser verwandt worden sind. Diese letzteren gehören der Krone an, wie auch die in den Manufakturen aufbewahrten Typen und Modelle.

5) Das in den Tuilerien verbrannte Mobiliar der Privatdomäne. Dieses Eigenthum wird vom Staate nicht bezichtigt, welcher der Kaiserin und dem kaiserlichen Prinzen für bezahlte unter folgenden Bedingungen Rückung tragen muß: Es wird eine Bestimmung gemacht, welche den Einkaufspreis eines jeden Möbels, dessen Werth juridischermaßen

ist, bestimmt. Von diesem Preise wird für jedes Gebrauchsjahr 5 Proc. für Erweiterung abgezinst. Der Gesamtpreis wird den Käufern mit den Zinsen am Tage ihrer Abgabe an gezahlt werden.

6) Die Entschädigung für die vom Kaiser im Lager von Chalons errichteten Bauten. Aus den Dokumenten des Krieges- und des Finanz-Ministeriums geht hervor, daß diese Bauten als Hauptquartier des Kaisers im Lager von Chalons auf Staatskosten gemacht wurden. Wenn der Kaiser gewisse Veränderungen anbringen ließ, so müssen sie ihm zur Last fallen.

7) Die Waffen des Kaisers, welche sich in den Tuilerien befinden. Das Gericht nimmt An aus dem Anerbieten des Staates, sie zurückzuführen.

8) Die am 4. September 1870 am Mobiliar der Krone fehlenden Gegenstände. Die Kaiserin, in der Unmöglichkeit, die fehlenden Gegenstände zu ersetzen, hat dem Staate eine Summe von 700,000 Frs. als Ertrag angeboten. Das Gericht nimmt dieses Anerbieten an.

9) Die Domäne von Châtouneray. Die Kaiserin will dieselbe dem Staate für die Summe von 18,720 Frs. überlassen. Das Gericht nimmt dieses Anerbieten an.

10) Die Forderung des Staates, daß ein Theil der Ciailiste, welche der Kaiser im Monat September 1870 erhoben, juridisch bestätigt werde, weis der Gerichtshof zurück. Der jmolste Theil der Ciailiste sei immer am 1. eines jeden Monats im voraus erhoben worden, und der Staat habe daher nicht das Recht, die Zurückstattung dieses Zinsbetrags am 4. September an zu verlangen. Ueber die Forderung der Kaiserin und des kaiserlichen Prinzen, daß ihnen ein Vorbehalt von 2, Millionen gemacht werde, spricht sich das Gericht noch nicht aus; es anerkennt, daß erst die Abrechnung gemacht werde, und erweist deshalb die Parteien auf einen von ihm bestimmten Richter. (Köln. Zeitg.)

Zeitschriften.

The Academy. No. 356 u. 357.

Christian Lacroix in the Irish Laagane, von J. O. Westwood. — The fine arts in France, von Ph. Burty. — The German Imperial Archaeological Institute. — La relation ancienne et moderne, von T. H. Waré. — The Dudley Gallery, von J. Camys Carr. — Boston, Ouzingham's British painters; W. Walker, Handbook of drawing. — The new catalogue of the Berlin Gallery, von J. P. Richter. — Mrs. Cameron, von J. R. Cotton.

Mittheilungen der k. Central-Commission. No. 1.

Das vorgeschichtliche Kupferbergwerk auf dem Mittelberg (Salzberg), von Malinck. (Mit Abbild.) — Kunsttopographische Reisenreisen, von A. Hg. — Der Glockenturm zu Tramin, von Aia. — Die Leonstolzer Capelle in Gortzen, von K. Lind. (Mit Abbild.) — Notizen. (Mit Abbild.)

Der Formenschatz. No. 4.

Arabische Vase aus der Alhambra. — Gotischer Kronleuchter aus Schmaldeisen (um 1250-1300). — Buchverzierungen aus des Johannes Beigelmann's „Iptians in Almagosom Ptolema". — Prälatengrub von Andrea Contino, gen. Nazzolino in der Kirche Santa Maria del Popolo zu Rom. — Albrocht Dreyer, Thielheit zu seinem Marienbilde. — Dache aus dem Schloß Treuberg. — Jost Anzani; Zach Schindlergraben. — Hans Treuberg von Vries; Viet Tische. — Grabkreuze und Wandern aus Schmiedeleisen. — G. B. Piranest; Ideal. Anzahl eines altrömischen Oltars.

Mittheilungen des k. Osterreich. Museums. No. 162.

Anton D. Ritter von Ferkeln's +
Revue Artistique. No. 14-20.

Les beaux arts à l'exposition universelle de Paris; écoles suédoises et norwégiennes; école et norwégiennes; école hollandaise von C. Reaard. — Le peintre Harmp de Ryckers, von P. G. Gérard. — Exposition au cercle artistique d'Anvers. — Exposition de la société centrale d'archéologie de Belgique. — Atelier de M. E. Wauters, von L. Solway. — Granotur et décadence de Luc. Krabbermann, von L. van Keymolen.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 2.

Deutsche Gläser im germanischen Museum, von A. Esenwein. (Mit Abbild.)

Italienisches Skizzenbuch. Heft 1. u. 2.

Die geschichtlichen Thüren im Vatican, aufgenommen von L. G. G. G. — Marmorstellungen aus der Klosterkirche Santa Maria della Pace in Venedig, aufgenommen von F. G. G. G.

von Prof. Dr. C. von
Cipon (Wien, Ober-
warthgasse 25) eben an
die Verlagsbuchhandlung in
Köln zu richten.

27. März



à 28 Pf. für die drei
Mal gelagerte Zeit-
stelle werden von jeder
Buch- u. Kunstverlagung
angerechnet.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, ist jedoch allein bezogen jeder der Jahrgang 4 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern.

Inhalt: Die Plastik am Wiener Parlamentsgebäude — Die Kunstvergnügend für den Bau des Königl. Hofes zu Dresden. — Bremen, 1. Bild. — Das Kreuz und die Kreuzgänge. Mitter aldruidischer Kremlhäuser. — B. Baumgarten; C. Punt; — Das Olympia. — Dr. G. Jentsch — Südböhmischer Kunstverein — Münchener Internationales Ausstellung. — Der Nachlass des Friedrich v. Sibir. — Straßfeste des Buch- und Kunsthandels — Zeitkritiken. — Inserate.

Die Plastik am Wiener Parlamentsgebäude.

Zeit unseres letzten Bericht über diesen Bau in Nr. 15. der Kunst-Chronik, in welchem wir die Hoffnung ausdrückten, daß es gelingen möge, den von Hansen projectirten plastischen Schmuck zur vollen Ausführung zu bringen, hat das Baucomité einige wichtige Beschlüsse gefaßt, von denen hier Notiz zu nehmen ist.

Davon dürfte man jetzt wohl allgemein überzeugt sein, daß der früher vom Reichsrath eingenommene Standpunkt, das Gebäude veräußert ohne plastischen Schmuck zu lassen, nicht haltbar ist. Im Baucomité wenigstens ist diese Ueberzeugung durchgedrungen; und da der Architekt bei den bisherigen Arbeiten sehr bedeutende Summen — wie wir hören, 200,000 fl. gegenüber dem Veranschlage — in Ersparung gebracht hat, so konnte auf Rechnung derselben die Ausführung eines Theiles der reichen plastischen Decoration des Gebäudes in's Auge gefaßt werden. Es wurden mehrere Wiener Bildhauer zu einer beschränkten Konkurrenz eingeladen und bei ihnen Skizzen in $\frac{1}{4}$ natürlicher Größe für einen der beiden großen Giebel, für zwei von den acht kleinen Giebeln, für die Quadrigen auf den Flügelbauten, endlich für drei von den sechzehn darunter befindlichen Reliefs bestellt, und zwar bei je drei Künstlern für jedes der genannten Objekte. Wir werden nicht verschmähen, seiner Zeit ausführlich über den Ausgang dieser beschränkten Konkurrenz zu berichten.

Neuer das Material, in welchem diese Bildwerke anzuführen seien, hat sich ein lebhafter Streit entsponnen, der in den großen Wiener Journalen und

selbst in den Beiblättern sein mannigfaches Echo fand. Von dem Architekten war Terracotta in Aussicht genommen, welche man in der vorzüglichsten Wienerberger Fabrik bekanntlich von großer Schönheit und Wetterbeständigkeit fabricirt und deren sich Hansen bei verschiedenen seiner großen Bauten in ausgiebigem Maße bedient hat. Das Baucomité hat sich der Ansicht der Architekten nur in Betreff der Krokotrien angeschlossen, welche auf den zehn Giebeln des Gebäudes anzufesteln sind, vielleicht von der Ueberzeugung ausgehend, daß diese äußeren Siebelzierden später jederzeit durch Werke in Marmor ersetzt werden könnten. Die zwischen den korinthischen Pilasterkapitulen projectirten ornamentalen Friese, welche Hansen ebenfalls in Terracotta ausführen lassen wollte, und von denen ein sehr schön wirkendes Bruchstück als Probe am Gebäude angebracht ist, sollen nach den Beschlüssen des Baucomité's ganz in Wegfall kommen. In welcher Art und Uebereinstimmung die übrigen Siebelfulpturen und die dreizehn unter den Quadrigen projectirten Reliefs auszuführen sind, darüber ist bisher noch keine Bestimmung getroffen.

Die Ausführung der Karpantiden an den Unterfahrten der Hoflogen wurde den Bildhauern Pilz und Veit übertragen. In diesen Arbeiten ist dadurch eine Verzögerung eingetreten, daß der für die Figuren in Aussicht genommene Kaiser (Tiroler) Marmor nicht geliefert werden konnte. Im Interesse unserer Skulptur wie vom nationalökonomischen Standpunkte aus müssen wir es beklagen, daß die Ausbeutung dieses ganz vorzüglichen Materials nicht in irgend einer Weise vom Staate gefördert und unterstützt wird. Der Kaiser

Marmor wäre nach dem Urtheile der Sachverständigen durchaus danach angethan, dem Carrarischen Marmor Konkurrenz zu machen. Der in letzter Zeit erschlossene Sterzinger Marmorbruch bietet wegen der kurzen Dauer seines Betriebes noch nicht die notwendige Garantie rechtzeitiger Gewinnung so großer, vollkommen reiner Stücker. So wurde denn, besonders auch mit Rücksicht auf die wünschenswerthe Harmonie mit dem architektonischen Gerüst der Untersahnen (Postament, Gebälk und Balustraden), der lichteste Karst- marmor für die Ausführung der Karpatiden gewählt.

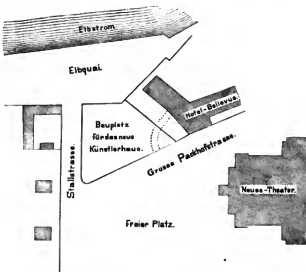
•

Die Konkurrenzpläne für den Bau des Künstlerhauses zu Dresden.

Einer am 2. November vergangenen Jahres (vergl. Nr. 12 d. Bl.) von der Kunstgenossenschaft

zu einer möglichst einfachen Grundrissdisposition ge- nöthigt war, so regte andererseits die vollständige Unregelmäßigkeit in der Figur des Bauplatzes (s. den beigegebenen Holzschnitt) und im Terrain zu einer ver- schiedenartigen Gruppierung des Gebäudes an. Im Allgemeinen hat man die Seite der Packhofstraße mit dem Bilde nach dem neuen Theater als Hauptfronte aufgefaßt; nur wenige haben der rücksichtig gelegenen Fronte, mit der Aussicht nach dem Garten und dem Elbstrom, den Vorzug gegeben.

Alle Entwürfe mit Ausnahme eines einzigen haben in der Hauptsache eine rechteckige Grundform. Nur dieser eine Entwurf zeigt die Lösung in dem spitzen Winkel des Grundstückes, als Langbau mit coupirter Ecke. Die innere Anlage des Hauses betreffend, variiren die Entwürfe hauptsächlich darin, daß man das Halbgeschoß entweder als Entresol, zwischen Par- terre und Etage, oder als Dachgeschoß angelegt hat.



unter ihren Mitgliedern erlassenen Aufschreibung zu- folge, sind am 14. Februar 29 Arbeiten eingeleistet worden. Die Ausstellung dieser Arbeiten in dem Kunstausstellungsgebäude auf der Brühl'schen Terrasse hatte für Künstler und Laien eine große Anziehungskraft und war äußerst zahlreich besucht. Ein flüch- tiger Blick über sämtliche Pläne ließ schon erkennen, daß die gesammte Anlage des Gebäudes und seine künstlerische Ausschmückung wesentlich unter dem Drucke der bescheidenen Bausumme von 180,000 Mk. ge- schaffen werden mußte. Wenn der Architekt deshalb

Obgleich im Programm die Bestimmung ziemlich klar ausgesprochen war, so ließ sich die Abweichung vom Dachgeschoß zum Entresol doch rechtfertigen, da die letztere Anlage durch die Benützung des Raumes unter dem Festsaal gestattet, eine geräumige Garderobe — wie im Musikvereinsgebäude in Wien — anzulegen. In stilistischer Beziehung war sich von vorn herein ein Jeder bewußt, daß das „Künstlerhaus“ nur in reinen Renaissanceformen errichtet werden kann. Die Bestrebungen unserer jetzigen Zeit, die deutsche Re- naissance des 16. und 17. Jahrhunderts zu verschmelzen.

hat ſich auch bei dieſer Konkurrenz; in verſchiedenen Entwürfen geltend gemacht. Obenan ſteht in dieſer Richtung der Entwurf der Herren Architekten Elzner und Hauſchild. Als eine beſondere Zugabe hatte der Letztere noch einen perſpektiviſchen Schnitt angefertigt, nach Art des berühmten Schnittes von Mylius und Blunſchli bei der Hamburger Rathhauskonkurrenz, welcher von dem talentvollen Architekten Thierſch ausgearbeitet worden war. Ein beſonderes Intereſſe nahm die Arbeit des Architekten Manſred Semper in Anſpruch. An edler Gliederung und edler, künſtleriſcher Conception gehört der Entwurf unbedingt zu dem Beſten, was die ganze Konkurrenz aufzuweiſen hat. Leider iſt der Hauptſaal, obgleich für Ausſtellungen ſehr günſtig, für die Bedürfnisse der Kunſtgenieſenſchaft in ſeiner Form ſowohl, als auch in der Größe nicht befriedigend.

An künſtleriſchem Werthe darf der Entwurf des Architekten Bernhard Schreiber mit in erſte Linie geſtellt werden, doch iſt die Raumvertheilung nicht nach der für das Gebäude bedingenen Oekonomie geſchaffen.

Eine in jeder Beziehung edel aufgefaßte und vorgeſtellte Arbeit war der Entwurf des in Karlsruhe gebildeten Architekten Carl Schid. Die durch ihre ſtärkeren Siege bei Konkurrenzen bekannten Architekten Gieſe und Weidner haben diesmal die Erwartungen nicht ganz erfüllt. Imponirend war auch bei dieſem Entwurfe die maſerſche ſeine, virtuoſe Darſtellung. Nur entfernte ſich der Entwurf zu weit von den Erforderniſſen des Programms.

Bom Standpunkte der programmgemäßen Beſtimmungen, in Hinſicht der Größe und der beſten Ausnutzung des Hauſes, wären endlich noch die Entwürfe von Sommerschuh und Kumpel, Hänel und Adam hervorzuheben.

Das Preisgericht, welches nach den eingehendſten Prüfungen ſich am 6. Februar entſchieden hatte, ertheilte den Herren Elzner und Hauſchild den erſten Preis, den Herren Sommerschuh und Kumpel den zweiten Preis, den Herren Hänel und Adam den dritten Preis. Mit dem erſten Preise iſt die Verhandlung über die Ausführung des Baues verbunden. Der Kunſtgenieſenſchaft iſt durch die Auszeichnung des Hauſchild'schen Entwurfes ein großer Vortheil erwachſen, da, wie verlautet, Hauſchild ſich verpflichtet wird, das Haus unter allen Umſtänden für 150,000 Mk. zu bauen und für einen etwaigen Mehraufwand aufzukommen. Hoffentlich kann recht bald über die Grundſteinlegung berichtet werden.

Graß Hefcher.

Kunſtliteratur.

Das Kreuz und die Kreuzigung. Eine antiquariſche Unterſuchung v. Hermann Julda. Mit 7 lith. Tafeln. Breslau, Wiß. Köbner 1878. VIII und 346 Seiten in 8°.

Ueber die gelehrten Kreiſe hinausgreifend und vielfach die Künſtlerwelt berührend, wird das genannte Buch Intereſſe und ohne Zweifel auch Widerſtreit hervorrufen, da gerade in letzter Zeit dieſes wichtige Thema ſorgfältige Bearbeitung gefunden hat und der Verf. nur in einigen Punkten mit ſeinen Vorgängern übereinſtimmt, in den meiſten aber ihnen gegenüber ſieht. Vor Allem ſei konſtatirt, daß Archäologen und Künſtler hier Alles beſammen finden, was irgendwie das Thema berührt, und daß die vier Erturſe außer dem Einzelſtehen erörtern, die in der Gefamtdarſtellung weniger markirt werden konnten. Daß die Literatur dazu gehört, verſieht ſich von ſelbſt. Nebenbei bemerkt, hat ſchon 1759 J. Jul. Chr. Julda zu Leipzig eine lateiniſche Abhandlung über das Zeichen des Kreuzes herausgegeben und nun in ſeinem Namens-Verwandten einen Nachfolger erhalten, der, ſtatt wie jener auf Papius (1595) zu baſiren, gerade dieſe Grundlage aller Nachfolger vollkommen zu beſeitigen beſtrebt iſt. Doch hierdon ſpäter. Der Veſer mache ſich geſagt darauf, in dem Buche all' den Schönen und Schreden, welchen der Menſch ſchon bei den Worten: Kreuzigen, Wäſſeln u. dgl. Todesqualen empfindet, in vollem Maße ertragen zu müſſen, denn jede, auch die größlichſte Scene ſolcher Hinrichtungen des Alterthums wird nicht nur erzählt, ſondern bis in's Detail ausgeführt und der Phantaſie in lebhaften Farben nahegerückt. So beginnt der Verf. mit der Entfaltung der Strafgeſetze in den früheſten Zeiten und charakteriſirt die Todesſtrafe bei den verſchiedenen Völkern und zwar eingehend auf 45 Seiten. Nun folgt erſt die Kreuzesſtrafe auf weiteren 145 Seiten, wo mit Ausſchluß der Kreuzigung Chriſti dieſelbe nach ihrem Urſprung, ihrer Vorbereitung, Methode, Ausführung und Abſchaffung bis in's kleinſte Detail dargeſtellt wird. Daran ſchließt ſich dann die Geſchichte des Kreuzes beim Tode Jeſu und ihre fernere Entwicklung. Zu letzterer gehört die Verehrung des Kreuzes. Die Erturſe erſtreden ſich über die genannten Theile des Wertes, ſo der erſte über die bibliſchen Beweiſe für die Rechtmäßigkeit der Todesſtrafe, der 2. über die ſurca der Römer, der 3. über die Annagelung der Hände bei der Kreuzigung überhaupt und bei der von Chriſtus inbeſondere. Die Literatur mit beſonderer Werththeilung der neuſten Bearbeiter: Dr. Zſermann, Stoßbauer und Jäckler, ſingt ſich S. 299 an den 3. Erturſe an, worauf noch die oſſen geblichenen Fragen und ver-

züglich wichtige Belege der Alten über dies Thema zusammengestellt sind und die Register aller im Buche citirten Stellen und der Sachen den Schluß bilden. Das Titelblatt vorgegenwärtigt in deutlicher Weise das Ergebniß der Untersuchung in Bezug auf das Kreuz Christi, indem dasselbe seinen Querbalken hat, vielmehr an dem einen oder Kingsbalken die Hände hoch über dem Haupte emporgehalten und von Außen angezogen, die Füße aber nur durch Stricke (oder Näse) festgebunden sind. Doch muß beachtet werden, daß der Verf. diese Art nur für die wahrscheinlichste, nicht aber für die einzig mögliche erklärt. Indeß ist dieselbe nicht nur die unwahrscheinlichste, sondern als Kreuzigung die ganz und gar unmögliche, weil sie den Begriff des Kreuzes aufhebt. Hier ist der Punkt, wo sich der auffallende Mangel in der Kenntniß der neuesten Literatur entscheidend geltend macht, da im *Bonner theolog. Literaturblatt* 1875, Nr. 17, 18 und 19 Carl Friedrich evident dargezogen hat, daß diese Form nicht unter die Gattung „Kreuz“ sondern „Nahl“ rangirt, daß die Römer die Urheber der Kreuzstrafe sind und nicht, wie auch der Verf. glaubt, die Orientalen, daß letztere die senkrechten, erstere hingegen, wie das *patibulum* und die *furca* zeigen, die wagerechten Strafwerkzeuge vorgezogen und daß durch die Hinzufügung des Querbalkens (*patibulum*) erst das Kreuz entstanden ist. Die Beweisführung ist so durchschlagend und überzeugend, daß Prof. Keil in der neuen Auflage seiner biblischen Archäologie 1875. S. 723 dieselbe vollkommen acceptirt und unter Hinweisung auf jene Aufsätze im gen. *Literaturblatt* ausdrücklich zu der feinen gemacht hat. Auch Höcker macht noch nachträglich von denselben Gebrauch, so daß es auffällig und besagenswerth erscheint, daß Hulda dieselben nicht gekannt hat. Denn in Bezug auf das *patibulum* und darin, daß die Griechen kein eigenes Wort für Kreuz gehabt, das vorhandene (*σκαφος*) aber in der späteren Zeit beides (Pfahl und Kreuz) bezeichnet habe, stimmt Hulda ganz mit Friedrich überein, dem es aber gelungen ist, eine Erklärung davon zu geben und die Frage zu lösen. Uebrigens konnte der Verf. auch außerdem seine künstliche, sachlich unbegründete Darstellung von Tertullian's Aeußerungen selbst leicht als unhaltbar erkennen, wenn er zur einen Stelle *adv. Marc. III., 19*, die andern gehalten und hier wie überhaupt unterlassen hätte, die Anschauungen dieser Autoren kritischen, hier und da sogar belachen zu wollen. In den Schritten ad *Nationes*, de *Idololatriis*, *advers. Judaeos* und *Apologes*, spricht sich Tertullian in demselben Sinne, ja theilweise mit denselben Worten über das Kreuz aus, und wenn der Verf. von Minucius Felix richtig urtheilt, warum stößt er sich gerade an Tertullian, der das Gleiche

sagt und sagen will? Wenn er des Justinus Erpöfition geschmacklos findet, was leut das zur Sache? All diese Männer, wozu auch Irenaeus gehört mit seinen betehrenden Worten über das Kreuz, haben die Kreuzigung im römischen Strafverfahren noch erlebt, und gerade der im römischen Rechts- und Strafverfahren vorzüglich bewanderte Tertullian bietet für die Wichtigkeit seiner gelegentlichen Aeußerungen über die Kreuzstrafe vollkommene, jeden Zweifel ausschließende Gewähr. Ich muß Verwahrung gegen eine solche Methode einlegen in der Wissenschaft, die vielfach in der Unkenntniß der von solchen Autoren erwähnten Gegenstände begründet scheint. Oder will uns der Verf. die römischen Trophäen erst lehren, die mit Nichten eine bloße Stange, aber kein Querbalken erfordert hätten? — Die römischen Tenturialer überleben uns hier des Streites, ebenso bei Tertullian's Hinweis auf die Kreuzform in den *Thou-Modellen* des Pfastes; denn von diesen, nicht aber von der fertigen Statue, ist die Rede, der Pfahl bedarf zur Herstellung des *Thou-Entwurfes* eines kreuzförmigen Gestells für eine *Athena* u. dgl., weil der menschliche Körper Arme hat, also ein Querbalken für den daran zu befestigenden *Thou* (*argilla*) erforderlich ist. In allem Ueberflus hebt Tertullian letzteres noch hervor und sieht schon in dem menschlichen Körper, am deutlichsten beim Ausstrecken der Arme, die Kreuzform, wie nicht minder im Schiffs-Nahl mit der Segelstange — ganz wie Minucius Felix. Beide wollen zeigen, daß die Heiden mit ihrem Spott auf das Kreuz der Christen nicht berathen seien, da sie ja selbst am Körper des Menschen, an ihren Sieges-Trophäen, am Schiffe ebenso wie an den *Thou-Modellen* ihrer Götterstatuen, d. h. an deren Herstellungs-Apparaten die Kreuzform ausgeprägt sähen, und wenn dann bei den Bildern von Göttern noch die Verehrung hinzukomme, völlig den Christen gleichen, ihre Genossen in der Ehre für die Kreuzform seien — das ist der einfache und öfters wiederkehrende Gedanke. Nirgends setzt Tertullian für Christus eine besondere Kreuzform voraus, ja er konnte es nicht, da er sich sonst vor seinen Zeitgenossen, die sehr gut wußten, wie ein Kreuz beschaffen sei, nur lächerlich gemacht hätte. Der Ausdruck „*inignitor*“ entspricht den „*notae manifestae*“ *adv. Jud.* gegen den Schluß und wegen *Apolog. 9* ist Dehler's Ausgabe zu vergleichen, wo „*votive*“ richtig erklärt ist. Näher kann ich hier nicht auf die Sache eingehen. Mir scheint umgekehrt der Verf. seine Vorstellung eines Kreuzes mit diesem Kingsbalken den Vätern imputiren zu wollen, die davon nichts wußten. Wenn übrigens Tertullian bei dem Verf. kein rechtes Verständnis finden wollte, warum wird dann der ihm viel früher Irenaeus vollkommen ignerirt? Doch nicht etwa des

halb, weil dessen Kreuzform-Schilderung den Querbalken gar zu deutlich erkennen läßt? Uebrigens hat ja schon Friedrich gezeigt, daß solche Todes-Instrumente, wie sie Juida hier darstellt, allerdings existiren, aber nicht „Kreuz“ genannt wurden. Hierüber muß ich, da die Anführung nicht dieses Urtes sein kann, auf die genannte Abhandlung selbst verweisen, wo Juida viele seiner Sätze bestätigt finden wird, zugleich aber sich überzeugen kann, wie gerade ihm der Schritt über Pippins hinaus trotz der Anführung nicht gegliedert ist. Pippins nämlich nennt den einfachen Pfahl ohne Querbalken das Kreuz in seiner zweiten Würdigung entziehen läßt. Nachdem die von Pippins getroffene Einteilung in alle Bücher übergegangen ist, kann sie auch der neuesten Aenderung gegenüber, wie sich solche in dem Buche Juida's präsentiert, immerhin festhalten, während sie durch Friedrich vernichtet ist. Vetterer hat also nicht nur früher als der Verf., sondern auch in Wahrheit jene alte Grundlage mit ihren vielen Irrthümern befestigt. Für Künstler*) enthält das Buch eine Fülle von Stoff, der vielleicht Verfall findet.

H. Reimer.

Muster altdeutscher Leinwanderei. Von der mit großem und ungeliebtem Beifall aufgenommenen Publikation von Künstern altdeutscher Leinwanderei durch Prof. Dr. Julius Zeffing (Verlag von Franz Viewegh in Berlin) liegt schon eine zweite, etwas vermehrte und in der äußern Ausstattung wesentlich verbesserte Auflage vor, welche wärend als erster Band einer in Aussicht gestellten größeren Heftensolge als „Musterbücher zur weiblichen Handarbeit herausgegeben von der Redaktion der *Wochenzeitung*“ sich darstellt, in welcher nach und nach „sämmliche Zweige der Kunstlerisch zu behandelnden weiblichen Handarbeit eintragen werden sein sollen“.

R. B.

Kretolog.

Honoré Daumier. Wiederum hat Frankreichs Künstlerchaft einem Veteranen aus der glorreichen Zeit der dreißiger Jahre das letzte Ehrengelocke gegeben. Honoré Daumier, der geniale Karikaturzeichner, ist am 11. Februar zu Valmondois in dem kleinen Hause, dessen angehörrten Besitz er der Großmutter seiner Jugendfreunde Corot, Jules Dupré und Daubigny vermachte, siebzähnjährig einem Schlaganfall erlegen. Durch seine eminenten Begabung gehört Daumier zu jener langen Reihe von französischen Kulturhistorikern

und Ehrenmännern mit dem Pleistite, dem Grabschädel und der Kadriade, welche mit Collet und Abraham Bosse beginnt, den Dupliss-Vertant und Charlet fortgesetzt wird und in Raffet, Traviss, Gaborini und Cham bis zu unserer Ära reicht; aber seine Charakteranlage hat ihm eine eigenartige Stellung unter diesen Genossen gesichert. Collet's Schöpfungen charakterisirt ein Zug naiver Züchtigkeit in einer Epöke, wo die Jumentalität in allen Klassen der Gesellschaft herrschte, in Charlet's Hand ward die Lithographie zur juchbaren Verkündeter für die politische Meinungsgenossen, Raffet war Soldatenfreund bis auf den Grund der Seele, Gaborini durch und durch kalter Skeptiker und Satiriker, Cham weiß das Heilige in den Staub zu ziehen, während Daumier die Schärfe des Politikers mit der Milde des wahrerzigen Künstler erreichte; bei ihm überwiegt der fröhliche Humor die Reizung zur Karikatur, und der Gründlichkeit seiner Ausbildung in Bezug auf Anatomie und Technik kam nur sein sprichwörtlich gewortenes Mißgeschick gleich.

Honoré Daumier war ein Kind des Silens, seine Wiege stand in der alten Pöbelkategorie Marceille, doch nicht in einem der Paläste der Canchière, sondern im Hause eines armen Glasers, dessen poetische Äter sich bei dem Sohne in Munschinn verwanbelte. 1810 geboren, kam Honoré jung nach Paris, wo er seine Zeit bei einem Lithographen verlebte und 1832 einer der thätigsten und beliebtesten Mitarbeiter des *Wochenblattes* „La Caricature“ ward. Da all seine Sympathien der Republik galten, erklärte er der Jumentarchie, den Ministern und den Kammern den Krieg, Thiers und Guizot gehörten vorzüglich zu seinen auserwählten Opfern, und die Septemberepöke hatten auch Daumier's überhäufte, allzu getreue Darstellungen im Auge. Er pflegte die Rüge der ihm vorkommenden Gestalten in Thesen zu motivieren, che der Pleistite sein Werk begann, gewiss eine seltene Gewissenhaftigkeit für den Karikaturzeichner eines *Wochenblattes*. Leider überließ er Andern den Text dazu, die Legende, wie der Franzose sagt, und die Ehre seiner trefflichsten Arbeiten ward ihm dadurch invertirt geküßert. In der Serie seines „Robert Macaire“, dessen Erfolg seines Gleichen suchte, hatte Charles Philippon den Text geschrieben und beanspruchte darum den Ehrenantheil des Besfalls.

Auch der „Charivari“ brachte unablässig Proben seines unerschöpflichen Humors. Die Serien der „Femmes socialistes“, die „Divorceuses“, die „Gros“, die „Bons Bourgeois“, die „Locataires et Propriétaires“ und die „Papas“ sind lanter epochemachende Produktionen von Daumier's fleißiger Hand. Wenige wußten wie er den Typus des echten Pariser an das Papier zu setzen und bei allem Uebermuthe doch die Grenze des guten Geschmacks innezuhalten.

Treppen brachten diese rastlosen Arbeiten ihm kaum mehr als das tägliche Brod, und seine Malereien in Aquarell und Öl fanden keine Käufer. 1849 stellte er im „Salon“ aus, lehrte aber bald nothgedrungen zu seiner früheren Beschäftigung zurück. Die Wäke, seine Gemälde in das rechte Licht zu stellen, hohe Preise zu fordern und sich den Händlern gegenüber in die Präm zu werfen, fehlte ihm, und seine Freunde Jules Dupré, Corot und Daubigny bemühten sich

*) H. Vetter's *Maaspa*, B. B. L. *Maaspa's* *Musikere* nach *Wotard's* *Publicola* auf der letzten Pariser Ausstellung beweisen, daß unsere Künstler auch vor dem Grabschädel und Abseitigen keineswegs zurückstuden, für die eine und andere der in diesem Buche geschilderten Epöken also nicht unzugänglich sein dürfen.

vergeblich, den Jugendgenossen in's Schlepptau zu nehmen, als Ruhm und Ehre ihnen verhehlen. Dem Stiefsohn hatte Daumier seine ersten Vorbeeren zu verdanken, und ihm mußte er mit schmerzlichen Entfagen bis an sein Ende treu bleiben.

Noch bis vor fünf oder sechs Jahren war er Mitarbeiter des „Charivari“, und seine, vier Decennien französischer Geschichte umfassenden, Arbeiten sind historischen Dokumenten gleichgewachsen. Unter Louis Philipp hatten ihm die Septemberepische die politische Satire unterlegt, und er rächte sich dafür an den Väterlichkeiten der Bourgeoisie. Seine „Histoire Ancienne“ geht mit den elenden Epigonen, welche in Louis David's Spuren zu treten und das klassische Alterthum zu Borwürfen auszubuten suchten, erbarmungslos in's Gericht. Nach den Hebruarthürmen lenkte er wieder in die alte Bahn und gestielte die Reaktionspolitik des Komite's der Rue de Poitiers, das Schauspielsystem der Uleantisten, der Vegetinisten und der Imperialisten, sowie endlich der Kupfister und Ausbeuter der Decembertage.

Keine zweifelhafte politische Größe, keine fragliche Gehalt, kein Fehlgriff der Regierung, kein sociales Vahler, keine Schwäche der Gesellschaft und der Zeit entging seinem Argusauge, und Alles fand seinen Platz auf den Blättern, deren Inbalte erst nach Daumier's Tode volle Weedschigkeit widerfahren wird.

Dieses rastlosen Schaffens ungeadert hatte der liebendwürdige Träumer — denn ein solcher war und blieb der Südransose im praktischen Leben — trotz seiner genauen Kenntniß der Verhältnisse, keinen Sparspennig für das Alter zurückzuliegen vermocht. Die Jahre schwanden, und der mögliche Verlust des Gesichtes bebängte als drohendes Adredgespenst näher und näher zu rücken. Eine kleine Pension von 2400 Franken war Alles, was er besaß; so sah er denn schweren Herzens den Entschluß, sein geliebtes Paris zu verlassen und sich mit seiner treuen Lebensgefährtin in Balmondois niederzulassen. Hier zeichnete er noch manche Karikatur für den „Charivari“ und führte ein still beschauliches Leben. Der Sommer brachte ihm liebe Nachbarn: Jules Dupré, der in Jöle-Adam wohnte, und die Familie Taubigny's, dessen Gut Auvèrs in nächster Nähe lag. Die jüngere Generation widmete dem greisen Künstler nach dem Beispiele der Väter eine trene Anhänglichkeit, und ihr Gepolauer verstaute ihm manche Stunde, als die Nacht ihn mehr und mehr umhüllte. Wie Gena mußte er von Licht und Sonne vor dem Leben Abschied nehmen, die Augenschwäche nahm zu, obgleich man ihn noch acht Tage vor dem Tode die Hand zur Unterzeichnung einer für einen Freund bestimmten Skizze führen konnte. Ein Schlaganfall beschloß am 11. Februar sein an äußeren Erfolgen armes, an Seelenbrüden reich und zweifelsohne auch an Nachruhm überreiches Dasein. Die Töchter Taubigny's wachten mit der Wittwe an dem Sterbelager und sprachen ihr Trost zu: die Freundschaft war einer der Sterne von Daumier's Leben gewesen.

Beder die frühe Morgenstunde, noch das schlechte Wetter und die andershalbblindige Fahrt mit der Nordbahn hatten die Kunstgenossen des Todten verbindet, zu seiner Beisetzung am 18. Februar in Balmondois zu erscheinen: über hundert Maler, Bild-

hauer und Schriftsteller begleiteten Honoré Daumier zur letzten Ruhe, Dorfbewohner trugen den mit Blumen und Kränzen bedeckten Sarg nach dem kleinen, steil an Abhänge, unweit des Waldhaumes gelegenen Friedhofe des Ortes. Das Ministerium der schönen Künste hatte sich telegraphisch erkoben, alle Kräfte zu bestreiten, wenn die Beisetzung in Paris erfolge. Die Wittve glaubte im Weiste des geliebten Todten zu handeln, indem sie dem grünen Fleckchen Erde auf der Höhe oberhalb des engen Thales von Balmondois und der lachenden Ebene von Jöle-Adam den Vorzug gab. Kein Ordenszeichen ward dem Sarge des greisen Künstlers vorangetragen. Daumier hatte sich geweigert, die nöthigen Schritte zur Erlangung des Ordens eines Ritters der Ehrenlegion zu thun, aber es geschah aus wehmüthiger Bescheidenheit, weil man ihm diese Auszeichnung erst am Abende seines Lebens bot, nicht aus Neigung zum Eclat wie bei Courbet, der sein Erstaunen über diese Anschauung kund gab: „Aus Daumier wird niemals Etwas werden, er ist ein Träumer!“

Die ganze ländliche Bevölkerung gab ihm das Geleite, und der Maire von Balmondois widmete dem Beweher seiner kleinen Gemeinde ein offenes Grab einen kurzen Nachruf, während Herr Champfleury den Künstler und sein Talent feierte. Herr Corjet schloß die einfache Feier durch die Vorlesung eines Gedichtes von André Gill.

Hermann Bildung.

Todesfälle.

Carlo Fini, Director des Kupferstichkabinetts und der Buchzeichnungsammlung der Uffizien, ist am 6. März in Florenz gestorben.

Kunstgeschichtliches.

Aus Olympia sind, nachdem die im Osten der Akropolisgeführten Ausgrabungen die Fundamente wieder erreicht haben, neue Nachrichten über wertvolle Funde eingegangen. In der Gegend vor der Halle der Echo und der Südwesthalle sind im Laufe der letzten Wochen gefunden worden: ein Herakleskopf von einer Metope des Jüsterempels, der Kopf des Dinomaos vom Chisikel, der linke Fuß der Nike (an das Bein genau anpassend), ein alexandrinisches Bronzerelief (Herakles als Dogenführer), ein wohlbehaltener Bronzefimer und eine Gruppe dreier allegorischer Gestalten, im Waffenspiele wie das Heronion und die Eulen noch am Platze stehend. (Kön. Zeitg.)

Personalnachrichten.

Dr. Hubert Janitschek, bisher Privatdocent an der Wiener Universität und Cufios am Oesterreichischen Museum, wurde zum außerordentlichen Professor der Kunstgeschichte an der Universität Prag ernannt und wird mit dem nächsten Wintersemester sein neues Lehramt antreten.

Kunstvereine.

Da der Fond des Sächsischen Kunstvereins für öffentliche Zwecke wiederum auf ungefähr 15,000 M. angewachsen ist, so hält es das Directorium des Kunstvereins für an der Zeit, eine satzungsmäßige Vermehrung desselben durch Schenkung eines dem allgemeinen Interesse dienenden Kunstwerkes statthabenden zu lassen. Zu diesem Zwecke wurde vorwiegend in Aussicht genommen: entweder die an den beiden Stützorten der Regensburghalle des neuen Kunstmuseums zu Rom projectirten vier Kuppeln, zu welchen die Sandsteinbohlen bereits vorhanden sind, herstellen zu lassen, oder die Ku-

des Königl. Gymnasiums zu Neustadt-Dresden mit Wandgemälden zu schmücken. Behufs der Beschaffung sind darüber, welcher dieser beiden Vorschläge zur Ausführung gelangen soll, war eine außerordentliche Generalversammlung der Mitglieder des Kunstvereins auf den 8. März d. J. berufen worden. Es wurde beschlossen, den derzeitigen Bestand des Fonds für öffentliche Werke zur Ausschmückung der Wände des Königl. Gymnasiums in Neustadt-Dresden mit Wandgemälden zu verwenden. (38. Zeitg.)

Sammlungen und Ausstellungen.

Wünderer Internationale Ausstellung. Ueber die in diesem Jahre in München abzustehende Internationale Kunstausstellung hielt in der Wünderer Magistrats Sitzung der Bürgermeister Dr. Erhardt einen eingehenden Vortrag, auf Grund dessen beschlossen wurde, in better Linie, d. h. nach Vorgang des Vermögens der Künstlergenossenschaft mit 12,000 Rtl. und der Staatsgarantie von 34,000 Rtl. für Eventualitäten mit einer Gesamtsumme von 46,000 Rtl. aufzukommen. Private haben in dieser Beziehung bereits 50,000 Rtl. gezeichnet, davon ein Bankhaus allein 10,000 Rtl. (38. Zeitg.)

Vom Kunstmarkt.

R. B. Der Nachlaß des Freiherrn v. Bibra. Viele Kunstfreunde, welche in den letzten Jahren Nürnberg beachtet haben, werden sich mit besonderer Freude der Wohnung des Freiherrn Ernst v. Bibra erinnern, welcher in einem Alt-Nürnbergger Hause sich eingerichtet und seine Wohnung in höchst ansehnlicher Weise mit allem Gerath aller Art, alten Möbeln, Häfen, Geschirz aus Japanec, Glas, alten Gemälden, Buchschreibern u. auch mehreren wissenschaftlichen Sammlungen, — er war Naturforscher und hat vor einem halben Jahrhundert Amerika bereist — ausgestattet hatte. Er hatte während seines langen Lebens und um Theil noch unter sehr günstigen Verhältnissen gesammelt, und die einzelnen Stücke nach und nach in das harmonisch geführte Ganze eingeträgt. Der alte Freiherr ist vor Kurzem gestorben; die Familie wird Nürnberg verlassen. Jetzt kommt das alterthümliche Haus mit seinem schön ge-

stalteten Saal und der interessanten Halle im Hinterhause mit seinem reichen Inhalt zum Verkauf. Die Möbel, Häfen, alles Gerath und die Sammlungen sollen am 31. März d. J. und an den folgenden Tagen in öffentlicher Auction verkauft werden. Ein gedruckter Katalog ist durch den Antiquitäten-Händler Georg Rößel in Nürnberg zu beziehen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

- Balto, Cam., Leonardo e Michelangelo. Studio d'arte. Milano, 1878. 8°. 200 S. 3 Mk.
- v. Eye, A., Das Reich der Schönen. Berlin, 1878. Wasmuth, 8°. 626 S. 10 Mk.
- Heitenroth, F., Trachten, Haus-, Feld-, und Kriegsgewandstücke der Völker alter und neuer Zeit. Gezeichnet und beschrieben. (In ca. 10 Lfgn.) t. Lfg. Stuttgart, 1878. G. Weise. 4°. 10 S. Mit eingedr. Holzschn. n. 12 Steinrad. 5 Mk. 50 Pf.; Ausg. mit Taf. in Farbendr. 5 Mk.
- Janitschek, H., Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst. Stuttgart, 1879. Spemann. 8°. VII, 120 S. 4 Mk.

Zeitschriften.

- Kunst und Gewerbe. No. 13. Das „Conservatoire des arts et metiers“ in Paris, von Seehorst. — Von der Pariser Ausstellung: Die Möbel, von Stockhauer. (Mit Abbild.)
- Meisterwerke der Holzschneidekunst. No. 2. Die Wacht am Rhein, Skizzen von P. Roth. — Ein Klabberkampf in Zoologischen Garten zu Köln, von L. Beckmann. — Mordbeobachtungen in Holland, von E. Schleich. — Am Strand bei Amst. von A. Ritschlik. — Plafondschilder für das Spielzimmer im Palais des Princes Leopold von Bayern in München, von Fr. Widmann. — Der Ehrenstolz, von M. Scheld. — Die Schwammerl, von O. Tschackert.
- Mittheilungen der k. k. Central-Commission. No. 1. Römische Reliefs in Brösching und Scheibthelm, von Fr. Kasser. (Mit Abbild.) — Die Basreliefs der Benedictiner-Abtei Kladratz, von C. Lenzl. (Mit Abbild.) — Bericht über die Thätigkeit der Central-Commission 1878.

Inserate.

EINLADUNG
zur Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen
Kunstausstellung
im Jahre 1879.

Dieselbe wird unter den zum Turnus gebörenden Städten abgehalten wie folgt:

Constance	vom 20. April	bis 4. Mai;
Zürich	„ 11. Mai	„ 8. Juni;
Winterthur	„ 18. Juni	„ 30. Juni;
Glarus	„ 6. Juli	„ 20. Juli;
St. Gallen	„ 27. Juli	„ 17. August;
Schaffhausen	„ 24. August	„ 7. September;
Basel	„ 14. September	„ 6. October.

Die Einladungen sind bis spätestens am 15. April an das Comité der schweizerischen Kunstausstellung in Constance zu adressiren und es muss im Frachtbrief, sowie in den Zolldeklarationen, das Verlangen eines Freipasses für sollfreien Eintritt in die Schweiz deutlich angegeben sein. Bei Nichterfüllung dieser Formalität hat der Versender den Ein- und den Ausfuhrzoll selbst zu bezahlen.

Alle Künstler des In- und Auslandes sind eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden und es werden dieselben noch besonders darauf aufmerksam gemacht, dass neben den gewöhnlich nicht unbedenklichen Ankäufen von Gemälden durch Private und Vereine, alljährlich noch ein Beitrag des Bundes zum Ankauf bedeutenderer Kunstwerke verwendet wird. Die Verfügung darüber steht für das Jahr 1879 dem Kunstverein St. Gallen zu. (5)

Bedingungen siehe Kunetchronik No. 14.

Abonnements-Einladung.
1879. II. Quartal.

Illustrirte Zeitung
für kleine Leute

pr. Qu. 1 N. 50 Pf. Band IX. 2. Qu.

Band I-VIII vollständig.

Mit vielen bunter Illustrationen.

Bestellt unter Umhüllung von Hugo Sin, R. Klunzsch, Georg Knapp, G. Heald, Joh. Meyer, St. Viel, Dr. G. Vög, H. Weber, W. Roth, Frau Victoria Schenk, G. Ziegler und Kasper.

Stag. cont. Preis 4 Bnd + Post.

☞ Durch jede Buchhandlung zu beziehen. ☞
Expediton von W. Koch in Leipzig.

Zu verkaufen.

Zeitschrift für bildende Kunst 1866-77.
Band 1-VII in Originalband, Band VIII-XI ungebunden — beides tafelförmig erhalten. Preis fl. 120. C. W. — Abreise durch die Expedition dieses Blattes. (2)

Beiträge

sind von Prof. Dr. C. von Cseh (Wien, Ehrenkommissionär 25) aber an die Verlagsanstalt in Leipzig zu richten.

5. April



Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gegebene Preisliste werden von jeder u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 4 Mark (einschl. im Buchhandel als auch bei den besprochenen österreichischen Postanstalten).

Inhalt: Preller-Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie. — Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus. I. — Leybuck zu Seemann's Familienalbum. Monographie über Ernst Jander. — Neues Künstlerverzeichnis. Jahresbericht des Künstlervereins im Rheinland und Westfalen. — Kather-Bübe auf der Wartburg. Deutsches Scherenschnitt. Der Bildgärtler von Quentin Massys. — Nachbildungen in München. Versteigerung des Kabinets der Kaiserin Elisabeth in München. — Neugestaltung des Dach- und Kuppelbela. — Zeitverteilung. — Inzerate.

Preller-Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie.

Die siebente der periodischen Ausstellungen, welche Direktor Jordan seit 1876 im obersten Stockwerke der Nationalgalerie zu veranstalten pflegt, ist dem Meister der historischen Landschaftsmalerei, Friedrich Preller, gewidmet. Das Kunstinteresse der Berliner ist bekanntlich nicht übermäßig groß, und wenn dasselbe auch in jüngster Zeit etwas lebendiger geworden ist, so darf demselben doch nicht so viel auf einmal zugemuthet werden, wie es jetzt zum Schaden der Preller-Ausstellung geschieht. Im Uebersahe der Akademie ist von Seiten des Künstlervereins Makart's „Einzug Karl's V. in Antwerpen“, aufgestellt, und zieht täglich ungezählte Scharen an. Im bescheidenen Ausstellungslokale des Künstlervereins in der Kommandantenstraße ist Munkácsy's Nilten zu sehen, dessen ruhige Noblesse zwar bei weitem nicht die Sensation hervorruft wie das Makart'sche Bild, aber gleichwohl die sonst so öden Räume des trübseligen Lokals angenehm belebt. Die Chronik derselben weist während des letztverflossenen Jahres fast lauter leere Blätter auf: Porträts und Porträts, aus deren langer Reihe höchstens einmal das Bildniß einer prinzipalen Braut von unserem reformten Hofmaler H. v. Angeli hervorragt, ohne indessen neues Material der Werthschätzung des trefflichen Künstlers zuzuführen, Landschaften und Genrebilder, die den ständigen Bedarf unseres Kunstmarktes mehr als dreifach decken, als und zu eine Sammlung von Studienblätter und den Namen eines Künstlers, dessen Namen vorläufig noch

nicht mit goldenen Lettern in die kunstgeschichtlichen Annalen der Gegenwart eingetragen ist, — in diesem ewigen Einerlei spannt sich die innere Geschichte dieses unseres einzigen permanenten Ausstellungslokales ab. Die jährlichen akademischen Kunstausstellungen haben diesem Lokale den Zufluß an einheimischem Material vollständig abgeschnitten. Was dort noch hineinkommt, ist Marktwaare oder es sind Wanderbilder, wie die beiden, um welche sich jetzt das kunstsinigende Berlin scharrt.

Der Künstlerverein hat in den periodischen Ausstellungen, welche Direktor Jordan veranstaltet, neue Schwärzung seiner Interessen zu sehen geglaubt. Mit welchem Unrecht, beweist das sekundäre Resultat dieser Ausstellungen, welches in gar keinem Verhältnis zu den aufgewandten unsäglichen Mühen steht. Für das mäßige Eintrittsgeld wird noch ein elegant und sauber gedruckter, sehr sorgfältig gearbeiteter Katalog mit biographischer Einleitung gratis ausgegeben. Ist ohnehin schon kein Gewinn aus diesen Ausstellungen zu erwarten, so ergibt sich gerade jetzt aus den augenblicklichen Komplikationen eine Benachtheiligung für die Nationalgalerie.

Ueber den künstlerischen Entwicklungsengang Preller's und die Hauptphasen seines Schaffens sind die Leser der „Kunst-Chronik“ erst kürzlich durch einen Bericht anlässlich der Ausstellung von Werken des Meisters in Weimar (S. No. 37 und 38 des vor. Jahrgangs) orientirt worden. In Weimar waren etwa 200 Blatt ausgestellt, in Berlin sind es etwa 500 einzelne Zeichnungen, Skizzen, Studien, Aquarelle und Gemälde mit Ausnahme der im Besitze des Großherzogs von

Weimar befindlichen Arbeiten Preller's ist hier fast der gesammte künstlerische Nachlaß des Meisters zu einem imponirenden und höchst lehrreichen Gesammtebilde vereinigt. Da die Nationalgalerie die in den Jahren 1854—56 entstandene zweite Bearbeitung der Dvoffsee-landschaften besitzt, hat man hier die schönste Gelegenheit, die verschiedenen Wandlungen und Umgestaltungen kennen zu lernen, welche dieses Hauptwerk des Meisters von dem Jahre 1832 bis zum Jahre 1869 durchgemacht hat. In der ersten Fassung, die im Jahre 1834 im Hürtel'schen Hause zur Ausföhrung gelangte, waren es nur sieben Kompositionen, die uns noch im Stadium des Entwurfs in Sepia und Aquarell vor Augen geföhrt werden. Auf ihnen ist die künstlerische Eigenart Preller's bereits völlig zum Durchbruch gelangt. Es ist interessant, an seinen ersten landschaftlichen Kompositionen zu beobachten, wie er sich langsam zu seiner für ihn so charakteristischen Ausdrucksweise an dem Vorbilde eines J. A. Koch, eines Poussin, ja sogar eines Philipp Hackert emporarbeitete. Er komponirte und stillirte römische Landschaften, namentlich Partien aus der unerhöplichen Umgegend von Clevano, ganz im Geiste der drei genannten Meister, bis er sich endlich und zwar als verhältnißmäßig noch junger Mann zu jener Größe der Naturauffassung emporchwang, welche am reinsten in den Dvoffsee-landschaften zum Ausdruck gekommen ist.

Zu dieser eigenthümlichen, auf das Großartige gerichteten Auffassung der Landschaft gelangte er auf Grund der sorgsamsten und treuesten Naturstudien, die er bis in sein spätes Alter fortsetzte. Der achtundsechzigjährige Greis zeichnete die Eichen von Clevano noch mit demselben Eifer, demselben rührenden Fleiße wie es der fünfundzwanzigjährige Jüngling gethan. Nur sagte sein Blick in den späteren Jahren die Einzelformen der Natur bereits so einfach groß, so von allen Zufälligkeiten gereinigt, so stillirt auf, wie er sie für seine idealen Kompositionen brauchte. Die Zeichnungen, besonders die schönen Bleistiftstudien aus den letzten zwanziger und den dreißiger Jahren, zeichnen sich nicht nur durch liebevolle Wiedergabe der Natur, sondern auch durch einen ungewein wohlthuenden Adel der Auffassung aus. Ich könnte mir keine besseren und zweckentsprechenderen Vorlagen für unsere arg vernachlässigten Zeichenunterricht in Volksschulen, Gymnasien und Realschulen denken, als diese Preller'schen Baustudien. Im günstigsten Falle legt man wohl hier und da zum Studium des Baumschlags Lithographien nach Calame vor. Aber welchen Kontrast bilden die manierirten, mehr auf den malerischen Effekt berechneten Zeichnungen des Schwelgers zu den feineren, detaillirten und charaktervollen Studien Preller's!

Die zweite Bearbeitung der Dvoffsee-landschaften, die nunmehr auf sechzehn erweitert wurden, fällt in die Jahre 1854—56. Es sind die Kohlenzeichnungen, welche, gleich nach ihrer Vollendung in Berlin bei Sachse ausgestellt, namentlich auf der Münchener Kunstausstellung von 1855 den Ruhm ihres Schöpfers begründeten und jetzt im Besitze der Nationalgalerie sind. Es will mir fast scheinen, als hätte die Bearbeitung letzter Hand, die nach den gegenwärtig hier ausgestellten Farbenskizzen in der Loggia des Weimarer Museums ausgeführt ist, den grandiosen und einfachen Charakter der Berliner Kartons nicht mehr in allen Stücken festgehalten. Dies gilt namentlich von der Staffage, deren Gruppierung nicht überall so klar ist, wie auf den Exemplaren der zweiten Bearbeitung. Hier sind auch einzelne Baulichkeiten reicher und wirksamere gehalten, und die Bewegung dieser und jener Hauptfigur ist minder theatralisch. Vielleicht mag aber auch die farbige Ausföhrung diesen unruhigen Eindruck hervorbringen. Preller war kein Kolorist im modernen Sinne. Seine ganze geistige Richtung weist ihn noch in die klassische Epoche der neueren deutschen Malerei hinein. Aber nichtodestonemiger suchte er mit der koloristischen Bewegung der Neuzeit gleichen Schritt zu halten, und bis zu einem gewissen Grade gelang es ihm auch, mitzutommen.

Seine in Oel ausgeführten Landschaften, von denen wohl die schönste, *Acqua acetosa* bei Rom, im vorigen Jahre in Paris war, haben fast alle die Eigenthümlichkeit, daß der gewöhnlich von einem durch Gewitterwolken verüsterten Himmel scharf beleuchtete Mittelgrund mit vollendeter Meisterhaft ausgeführt ist, die sich sowohl in koloristischen Feinheiten als ganz besonders in der charaktervollen Behandlung des Terrains kundgiebt. Gegen den Vordergrund wird die koloristische Haltung immer unruhiger und verzerrt sich schließlich in kleinliche Effekte, welche den Genuß am Ganzen stören. In seinen Kartons fällt diese Schwäche selbstverständlich fort.

Nach sei besonders auf die fleißigen Aktstudien hingewiesen, die Preller nicht bloß in seiner Jugend, sondern auch später für die Figuren im Dielenzimmer und auf den Dvoffseebildern trieb. Die genaue Kenntniß des menschlichen Körpers ging später nicht mehr mit der liebevollen Durchföhrung Hand in Hand. Trotzdem erinneren diese Zeichnungen nach dem lebenden Model an die Art Schnorr's von Carolsfeld, an den auch eine stattliche Sammlung sehr fein und geistreich charakterisirter Porträts gemahlt, welche bis in die sechziger Jahre des Jahrhunderts hineinreichen. Zu den liebevollsten dieser Sammlung gehört das Bildniß Albert v. Jahn's, zu den merkwürdigsten das Geneti's. Es scheint, als hätte Preller längere Zeit nach der Ausföhrung der

selben das energische Profil seines Freundes und die Hauptpartien des Haars noch einmal in jener eigenwilligen, nicht jedem Geschmack zufagenden Manier umrissen und warft, welche Genelli zu seiner charakteristischsten Ausdrucksweise gemacht hatte: ein harmloser, aber amüsanter Scherz, der bei den innigen Beziehungen zwischen der beiden Männern sicherlich von Betroffenen selbst, wenn er je zu seiner Kenntniß gelangte, am meisten belustigt haben wird.

Ueber Preller's deutsche und norwegische Landschaften, über seine Marinen ist in den beiden Artikeln des *Belmarer Korrespondenten* bereits so viel Treffendes gesagt worden, daß ich auf eine weitere Ausführung verzichten kann. Auch diese Ausstellung hat im gleichen Maße wie die früheren alle Kunstfreunde und Kunstforscher zu aufrichtigem Danke gegen den Herrn Direktor verpflichtet.

A. R.

Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

I.

Am 20. März wurde die 10. Jahresausstellung der Wiener Künstlergesellschaft im Beisein des Kaisers und mehrerer Erzherrzoge feierlich eröffnet. Die Besucher nahmen dabei, außer dem etwa vierhundert Nummern umfassenden Katalog, zur Freier des glücklich überstandenen ersten Decenniums eine Denkschrift retrospektiven Inhaltes in Empfang und wurden, ehe sie noch das Künstlerhaus betreten hatten, einer künstlerischen Ueberraschung theilhaftig. *Wagner's* *Nichelangelo* und *Schmidgruber's* *Albrecht Dürer* sind endlich in Marmor vollendet worden, nachdem die Gypsabgüsse der Modelle schon Jahre lang die Zierden des Vestibules gebildet, und hatten am Eröffnungstage der 10. Jahresausstellung ihre Plätze vor dem Portale des Künstlerhauses eingenommen. Die beiden funkelnagelneuen Marmorstatuen waren festlich betragt und versehen die Besucher gleich beim Eintritt in gehobene Stimmung. Ein reicher Pflanzen schmuck war aufgeboten, um das Stiegenhaus und die Ausstellungssäle zu zieren, und da auch das sonstige Arrangement mit Geschick und Geschmack getroffen war, machte die Ausstellung, als Ganzes genommen, einen recht gefälligen und behaglichen Eindruck. Dieser günstige erste Eindruck kommt der gesammten Ausstellung nicht wenig zu Statten; er wirkt ausgleichend und verjüngend, wenn man dann bei näherem Zusehen nach und nach darauf kommt, daß die Ausstellung für eine festliche Jahresausstellung doch etwas ärmlich ausgefallen ist.

Als Thatsache, nicht etwa als Vorwurf, sei es erwähnt, daß sich unter den in diesem Jahre zusam-

mengelesenen Kunstschöpfen kein Sensationsbild befindet, wenigstens keines im Stile von *Matejko's* „Schlacht bei Grunewald“ oder *Munácsfy's* „Milton und seine Töchter“, die wir jüngst besprochen haben. Einen fragwürdigen Glanz verleihen der Ausstellung die hervorragendsten deutschen und österreichischen Maler — den Glanz ihrer Abwesenheit. Die deutschen Künstler sind fern geblieben, weil sie die große Ausstellung in München zu besichtigen haben, und unsere heimischen Künstler haben sich für ihre eigene Unternehmung nicht sonderlich echauffirt. *Angeli*, *Canon*, *Felix*, *Malart*, *Petitotosen* haben gar nicht ausgestellt, *Defregger* und *Gabriel Max* haben auch nichts geschickt, selbst *Stammgäse*, wie *Lenbach* und die Gebrüder *Achenbach*, sind dieses Mal ausgeblieben, von *Kraus* und *Sauter* er und den meisten der übrigen namhaften deutschen Künstler ganz zu geschweigen.

Reicher, als es sonst gewöhnlich der Fall zu sein pflegt, ist dieses Mal die Plastik vertreten, und die geschickte Vertheilung und ansprechende Gruppierung der plastischen Werke trägt nicht wenig dazu bei, der Ausstellung zu ihrem glänzigen Gesamteindrucke zu verhelfen. Eine besondere Anziehungskraft erhält dieselbe außerdem durch einen kleinen Staat im Staate, der durch eine im Stiftersaale ausgebreitete *Kurzbauer's* Ausstellung gemacht wird. Letztere besteht vorläufig aus neununddreißig Bildern, Skizzen und Studien des jüngst verstorbenen Meisters; doch soll sie in kurzer Zeit noch wesentliche Bereicherungen erfahren.

Wenn wir vom Stiegenhaus den großen Mittelsaal betreten, so fällt uns zuerst das von *Sigm. V. Allemant* gemalte große Reiterbildniß des Generals *Loubon* in die Augen. Dem Bilde wurde nicht ohne Berechtigung der Ehrenplatz auf der Ausstellung angewiesen. Es hat bereits auf der Pariser Weltausstellung, wo es prämiirt wurde, seine Feuerprobe bestanden; es ist frisch gemalt, von lebendigster Auffassung, dabei ganz geeignet, patriotische Gefühle zu erwecken; es bildet im Ganzen einen guten und glücklichen Mittelpunkt für eine österreichische Ausstellung und bietet endlich auch eine vortreffliche Folie für die beiden *Tilgner'schen* Büsten des österreichischen Kaiserpaars, die zu beiden Seiten des Bildes, von reichem Blätterschmuck umgeben, aufgestellt sind. Keinem zweiten Künstler hat die Ausstellung so viel zu verdanken, wie *Tilgner*; keiner hat mehr, keiner Besseres, und keiner auch Wirkungsvolleres geliefert als er. Fünfzehn Büsten von ihm beleben die Ausstellung in allen ihren Räumen, und keine ist unter denselben, die nicht durch eine frappirend scharfe Charakteristik, durch Reichheit der Behandlung, durch effectvolles Arrangement

und malerische Auffassung den Besucher „stellen“ und anhaltend interessieren würde. Wir möchten nicht gesagt haben, daß alle diese Büsten auch durchaus klassische Meisterwerke seien; wir meinen, daß, wenn einem Werke der Plastik nachgesagt werde, es sei malerisch aufgefaßt und arrangirt, dies in der Regel ein zweifelhaftes Kompliment sei: aber wir hätten bei alledem nicht den Rath, dem Künstler den Rath zu ertheilen, er solle es anders machen. Unsere moderne Menschheit unter das klassische Maas gestellt und in klassische Behandlung genommen — nein, das geht nun einmal nicht. Tünger hat die von ihm Dargestellten mit echt moderner Rücksichtslosigkeit fixirt und damit wahrhaft glänzende Charakterköpfe geliefert. Alle Tünger'schen Arbeiten machen den frischen Eindruck eines glücklichen Wurfes, auch die beiden Büsten des Kaisers und der Kaiserin. Was speciell den Kaiser betrifft, so ist er noch niemals, sei es auf der Leinwand oder in Thon oder Marmor mit mehr Frische ergoßt und besser getroffen worden, als in dieser Büste. Auch die Züge der Kaiserin scheinen uns mit sicherem Blicke erfasst zu sein; ganz authentisch ist freilich auch dieses Bildniß nicht. Die hebe Frau saß nämlich dem Künstler nicht, und da sie auch seit einer Reihe von Jahren nicht porträtirt worden ist, so war Tünger fast ausschließlich auf sein plastisches Gedächtniß angewiesen, das ihn denn auch nicht im Stiche gelassen hat. Wahrscheinlich wird jetzt diese Büste für längere Zeit als Grundlage dienen für alle Porträts der Kaiserin, nach welchen selbstverständlich stets im Publikum eine lebhafteste Nachfrage ist.

Mit besonderer Freude und andächtiger Stimmung haben wir zwei Bilder von Gebhardt in Düsseldorf, eine „Altdeutsche Hausfrau“ und einen „Christus“ betrachtet. Es spricht ein adelicher Künstlergeist aus diesen einfachen, schlichten Schöpfungen. Es steckt eine so durch und durch ehrliche, wir möchten fast sagen keusche Arbeit in den Bildern, daß man durch sie fast unwillkürlich an die großen altdeutschen Meister, insbesondere an Holbein erinnert wird. Gebhardt will mit seinen Werken nicht gleich ein Loch in die Welt schlagen, wie es im Allgemeinen die Intention unserer koloristischen Schreibhülse zu sein pflegt; dafür geht auch die Wirkung, die er ausübt, mehr in die Tiefe als in die Breite. Es wäre im Interesse der deutschen Kunst recht sehr zu wünschen, daß es Gebhardt verbönnen sein möchte, neben seiner rein künstlerischen auch eine schulbildende Kraft zu entfalten. — Friz August Kaulbach lehnt sich mit seinem Bilde: „Frau mit Knaben in alter Tracht“ ebenfalls an alte Meister an; doch hier treten die archaischen Tendenzen nicht so ehrlich und auch nicht so naiv auf, wie bei Gebhardt, und so liebendwürdig sie auch sich geben mögen, sie erschei-

nen doch zu bewußt, um nicht auch einen etwas kofetten Eindruck zu machen. Bei einem zweiten Bilde: „Landschaft mit Figuren“ hat Kaulbach, was den landschaftlichen Theil betrifft, dem Watteau über die Achsel gesehen. Die Roth- und Blaublümlein sind mit vielem Geschmack in das saftige Grün hineingesetzt, und es ist nur zu bedauern, daß der Maler mit den bunten Blumen unumthigigerweise auch die Gesichter der Figuren in Konfurrenz treten läßt; so erhält das ganze Bild den Charakter süßlicher Porzellanmalerei: ein Uebelstand, dem nicht schwer vorzubeugen gewesen wäre.

Ein merkwürdiges Bild hat Hermann Eichler (Wien) zur Anstellung gebracht. Auf einer kolossalen, fast quadratisch zugeschnittenen Leinwand zeigt er ein „Bildniß“ im Freien mit modernen lebensgroßen Figuren. Das Bild selbst ist zu beiden Seiten von je einem pilasterartigen, mit ebenfalls sehr niedrigen Ornament-Motiven bedeckten Seitenfügel flankirt. Man sieht, eine höchst sonderbare Idee! Der Beschauer wundert sich beinahe über sich selbst, daß ihm das Bild nicht einen lächerlichen und absurden Eindruck macht; die Vorbereitungen dazu wären ja vorhanden. Wenn dieser Eindruck sich trotzdem nicht einstellt, so hat das seine Begründung darin, daß in dem merkwürdigen Werke doch auch ein sehr bemerkenswertes Talent steckt. Das lichtfarbige Bild ist offenbar als Detonation für einen modernen Epysseal gedacht, und als solche kann man es schon seiner im Grunde doch anziehenden Originalität halber gelten lassen. Die Technik ist eine dekorationsmäßig-schizzenhafte, und das ist ein wahres Glück für das Bild, das bei ernsthafter, sorgfältiger Durchbildung geradezu unerträglich werden müßte. Wie die Farbengebung, so ist auch die Zeichnung frei, leicht, kaum über das Skizzenhafte hinausgehend, und nicht ohne Grazie. — Franz Ruz hat eine Gruppe von Halbfiguren ausgestellt, die ein tüchtiges Können und waderes koloristisches Streben verräth. Die Mitte des Bildes nimmt ein weiblicher Kopf ein, der aus der Gesellschaft der gut im Hellbunzel gehaltenen Männerköpfe vollständig herausfällt. Man begreift erst die ganze Geschichte nicht, und denkt, daß hier, wie das bei alten Bildern oft vorkommt, ein Stümper das Bild „restaurirt“ und den unmöglichen Kopf hineingemalt habe. Man wirft noch einen Blick in den Katalog, und da findet man richtig einen Anhaltspunkt zu einer Kombination, mit deren Hilfe das Räthsel theilweise gelöst werden kann. Das Bild heißt „Hinter dem Geußissen“, man wird sich also die Dame geschminkt vorzulesen haben. Freilich könnte man fragen: Warum sind denn dann die Männer nicht auch geschminkt? Aber man fragt lieber nicht, denn in diesem Falle wäre das ganze Bild ungenießbar. Am Ende redet sich auch Kaulbach bei seinen Porzellanfiguren

mit der Schminke heraus! Auf geschminkte Gesichter sollte sich ein Maler überhaupt nicht einlassen; jedenfalls darf das Kupfsche Bild ohne seine Etiquette nicht einen Schritt über die Gasse machen, ja sicherheitsshalber sollte der Titel des Bildes gleich mit auf die Leinwand gemalt werden, damit er da so lange vorhalte, wie das Bild lebt. — Robert Kupf, der Bruder des eben genannten Künstlers, hat drei Landschaften ausgestellt, die durch ihre brillante Technik bestechen, ohne jedoch ein nachhaltiges Interesse erwecken zu können. Es dürften nimmermehr zu zehn Jahre sein, seit Robert Kupf durch seine Eisenzer Bilder die ersten sensationellen Erfolge erzielte, und wir können nicht sagen, daß er seither einen nennenswerthen Fortschritt gemacht hätte. Es scheint, daß er keine Bestrebungen seit jener Zeit fast ausschließlich auf die Erreichung einer stupenden Pinselfertigkeit gerichtet hat, ohne sich lange mit der Gründung des Geheimnisses der Stimmung und des Farbenzaubers aufzuhalten.

Von Wertheimer finden wir einen lebensgroßen, etwa zehnjährigen Knaben, der hinter einem Vorhang mit einem Glase Wasser in der Hand lauert, um den zunächst Eintretenden neugierig anzuschauen. Der Katalog besetzt uns, daß das ein Porträt sei. Wir brauchen uns wohl nicht in Untersuchungen darüber zu vertiefen, ob eine solche Auffassung bei Porträts — und handle es sich auch um Kinderporträts — zulässig sei oder nicht. Ein „Kauf“ desselben Künstlers führt uns den Gedankenbetden in ziemlich ungenügender Gestalt vor. Gröhner schildert eine „Aleserweintese“; das Bild ist mit demselben Humor gemalt, der seine früheren Werke auszeichnet, hat aber vor diesen eine gediegenere Technik voraus. Schönleber ist durch eine sehr wirkungsvolle Landschaft „Küste von Hiddensö“, und Wolf (Griepenkerl) durch drei solid gemalte lebensvolle Bildnisse vertreten. — Damit hätten wir unsere Wanderung durch den ersten Saal beendigt. Rückwärts von dem Uebrigen!

Waldwin Gröler.

Kunsthistorie.

x. Von dem Textbuche zu Cermann's kunsthistorischen Bilderbogen ist nunmehr das erste Heft erschienen, welches sich mit der Kunst des Alterthums befaßt. Der ungenannte Verfasser, der sich in Allem als ein gründlicher Sachkenner kundgibt, hat sich nicht etwa darauf beschränkt, Text für Text und Bild für Bild mit einem trocknen Commentar zu versehen; er hat vielmehr die Form eines kunsthistorischen Leitfadens gewählt, und damit, ganz abgesehen von seiner bedeutenden Aufgabe, ein längst vorhandenes Bedürfnis befriedigt. Knapp in der Form und klar in der Darstellung, ist die Arbeit in ihrer Art ein kleines Meisterwerk, dessen Nutzen sich in einzelnen Ausführungen, namentlich bei dem mit besonderer Vorliebe behandelten Abdruck über das antike Kunsthandwerk, als ein Mann von reifem Urtheil und selbständigen Ideen kennzeichnet. Von einem so trefflichen Führer begleitet, werden die „Bilderbogen“ erst den rechten Nutzen stiften können. Besonders lassen die beiden noch in Aussicht gestellten Hefte, welche die Kunst des Mittelalters und

der neueren Zeit behandeln sollen, nicht zu lange auf sich warten. — Gelegentlich ist dem ersten Hefte ein Künstler- und ein Ortsregister für die gesammte Folge der „Bilderbogen“, eine Zugabe, welche allen Besitzern derselben nur willkommen sein kann.

* Monographie über Wenzel Jamnitzer. Im Verlage von Paul Petz in Berlin erscheint demnächst ein von Prof. Petzau herausgegebenes Werk mit etwas über hundert Tafeln: „Wenzel Jamnitzer's Entwurfs- und Praxishandeln in Silber und Gold“, welches eine möglichst vollständige Sammlung von guten Nachbildungen aller Blätter des sogenannten Meisters vom Jahre 1555 und jener Abdrungen, welche Sigis Lotis nach betreffenden Zeichnungen des Goldschmieds ausgeführt hat, enthalten wird. Da alle diese Kupferstiche jetzt überall selten, wohl kaum in irgend einer Sammlung vollständig beisammen sind, mußten die Originale für diese Publikationen aus den verschiedensten öffentlichen und privaten Sammlungen zusammengeholt werden.

Kunstvereine.

Der Darmstädter Kunstverein hat nach den Angaben seines vor Kurzem veröffentlichten 13. Jahresberichtes auch in verflohenen Jahre trotz der schwierigen Zeiten im Ganzen recht befriedigende Erfolge erzielt. Die Anzahl seiner Mitglieder hat sich zwar zum ersten Male seit dem Bestehen des Vereins vermindert (von 1311 auf 1272) und der Besuch der Gemäldeausstellung war ebenfalls geringer als in dem Vorjahre, allein die Verminderung war nicht so bedeutend, daß dadurch die bisherige erfolgreiche Wirksamkeit des Vereins wesentlich beeinträchtigt wurde. Auf die Befähigung der vorjährigen Ausstellung und, was als ganz besonders erfreulich hervorzuheben zu werden verdient, auf den Anlauf von Gemälden durch Priocole hatten die Zeitverhältnisse keinen fühlbaren Einfluß. Es waren im Ganzen 440 Kunstwerke ausgestellt, also mehr als je zuvor, darunter recht viele durch Größe und Kunstwerth hervorragende. Da die Ausstellung höher in der Kunst-Chronik noch nicht besprochen wurde, möge es gestattet sein, bei dieser Gelegenheit nachträglich einige der bedeutendsten ausgestellten Bilder kurz zu erwähnen. In diesen gehört vor Allem das umfangreiche Bild von Hugo Louis: „Junius Brutus zeigt dem Volke von Collatia die ermordete Lucretia“, ein historisches Bild im wahren Sinne des Wortes, das, wenn es auch in der malerischen Durchbildung noch Etwas zu wünschen ließe, doch durch die lebendige Auffassung, durch die ergreifende Wahrheit des Ausdrucks und durch die schmale Stimmung, wie vor einem drohenden Gewitter, die sich über die Volkversammlung ausbreitet, die historische Bedeutung des Vorgangs vollständig vergegenwärtigt; ferner das große Wandbild von M. Grünwald „Abend der Schmelz“, auf dem neben diesem mythischen Schutzpatron der Goldschmiede besonders die schöne Hefenstücker dem Charakter der nordischen Sage recht gut entspricht; dann „der gefesselte Prometheus“ von D. Seib, der die verwesenen Anstrengungen des Titanen zur Befreiung von seinen Fesseln und seinen gewundenen Qualen in höchst realistischer Weise zur Darstellung brachte. Erfreulich jedoch war die „Vorelei“ von W. Strag, die „Schöne Jungfrau“, auf höchem Reineffeln vom Abendsonnenschein umflossen, in der sich der Zauber der Schönheit in feiner dämonischer Gemalt offenbart. Großes Interesse erregen, auch schon durch ihren Gegenstand, die „Abführung Napoleons“ bei Sebon durch Bülow“ von W. Compagnon und der „Einzug der Deutschen in Orleans“ von L. Braun, von denen letzteres besonders durch die glückliche Benutzung der verschiedensten Bedeutungsmotive eine portreffliche Wirkung hervorbrachte. Durch lebendigen Ausdruck und drohende Wirkung der Kontakte übten eine große Anziehungskraft „Vasovier's Bergbau“ von L. von Langemann und „Söhne von Verdingungen“ von B. Knäuper. Unter den Genrebildern fanden besonders „Im Herrenschloß“ von G. Schulz in Düsseldorf, früher in Wormen, und die „Näcker von Schützenlage“ von W. Lüben durch die lebensvolle Darstellung des gemüthlichen heinsüßlichen Pöbelstrebens wohlverdienten Beifall, das letztere namentlich durch eine reiche Fülle überprägnanter Momente; ferner durch historisches Reiz und sorgfältige Ausführung

der „Wochenbesuch bei der Gutsherrschaft“ von J. Leisten, sowie die „Steuerzahlung“ von H. Cechmann und das erste größere Bild unseres talentvollen Landmannes, der „Äckermitztag“ von F. Neuhaus. Neben einer meisterhaften „Marine“ von H. Achenbach, in der das endlose Meer vor dem Ausbruch eines Sturmes in voller Naturmächtigkeit geschildert war, möge von den vielen vortheilhaften Landschaften nur der großartig ausgeführt, stimmungsvolle, weite „Bild auf die Oberbayerische Ebene“ von C. Ludwig hervorzuheben werden, ferner die imposante „Große Waldlandschaft“ in Gewitterstimmung von D. Hofelich, das ansprechende „Kotiv aus Soltau“ von C. Jungheim, die „Winterlandschaft“ von S. Jacoblen, eine prächtige Vulkanallee mit frischem, lodernem Sämer, und die freundliche, sonnige „Waldlandschaft“ von F. Edel. Wir müssen diese höchst unvollständige Uebersicht mit der Bemerkung schließen, daß auch die übrigen Gebiete der Kaiserrei ebenso gut vertreten waren, um noch auf das finanzielle Resultat der Ausstellung einen Blick zu werfen. Im Ganzen wurden auf derselben 40 Kunstwerke für 23,291 Rtl. angekauft, darunter 14 von Bräuten für 9400 Rtl. (gegen 8914 Rtl. im Jahre 1877), 22 für 7681 Rtl. für die Verloosung und 4 für die Gemäldeabnahme des Vereins für 6850 Rtl. Im Jahre 1877 betrug der Gesamtwerth der angekauften Gemälde 30,593 Rtl. Da aber der Mehrbetrag von 6902 Rtl. daraus bestrahlt, daß in dieser Summe der Preis eines größeren, längere Zeit vorher bestellten Bildes enthalten ist, so darf das Ergebnis des vorliegenden Jahres im Vergleich mit den früheren wohl als ein befriedigendes bezeichnet werden.

n. Der Jahresbericht des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen für 1877—78 weist eine Einnahme von 80,350 Rtl. an Mitgliedsbeiträgen und ca. 4000 Rtl. an sonstigen Einkünften nach. Aus dem Fonds A (für Stiftung öffentlicher Kunstwerke) wurden folgende Ausgaben bestritten: 1. Für ein Gemälde von Jof. Schrey (Weseler an die Stadt Wesel), „Wesel wird von den Holländern unter Johann von Gend abtrumpft“ 7500 Rtl.; 2. Für ein Gemälde von E. v. Langemann „L. Rasch's Verhaftung“ 4000 Rtl.; 3. Für ein Gemälde von S. Knipfer, „Ged. von Verhörungen“ 6500 Rtl.; 4. Für ein Gemälde von A. Baur, „Ctto L. an der Seite seines Bruders Thoma“ 9000 Rtl.; 5. Für ein Gemälde von R. Gränzold „Wieland der Schmied“ 10,000 Rtl. Diese fünf Gemälde wurden auf der Veranstaltung der Verbindung für historische Kunst im Herbste 1877 erworben. Ferner wurde gepachtet an den Maler E. Hartmann Honorar für den Bühnenvorhang des neuen Stadttheaters in Düsseldorf 7500 Rtl.; Juchspil für die Herstellung der Kartons zu den Choristen der evangelischen Kirche in Bochum an den Maler Franz Müller 1000 Rtl.; Resthonorar an den Bildhauer Kibermann für das Kriegerdenkmal in Neuß 12,000 Rtl.; Beitrag zu dem Karton des projektierten Reiterdenkmals in Duisburg 6000 Rtl. — Aus dem Fonds B (zur Verloosung) wurden angekauft 36 Gemälde für zusammen 38,850 Rtl. Der Fonds C (zur Beschaffung von sog. Notenblättern) reichte dieß Mal für seine Bestimmung nicht aus und mußte daher die Fonds A eine Anzahl erheben, doch ist Aussicht vorhanden, daß durch den Verkauf älterer Kupferstich-Platten der Restbetrag bald ausgeglichen wird. Es wurden mit Aufträgen auf Stücke beauftragt C. Forberg, Fr. Ludw., Fr. Dingel. Ersterer richtete Achenbach's „Adenwinkeln in Amherdam“, der zweitgenannte „Das widerpenfliche Kobold“ von F. Knous, der letztgenannte ein Thierstud. von Chr. Kräner „Vor dem Kampfe“. — In diesem Jahre wird der Verein den Jubeltag seines 50jährigen Bestehens festlich begehen.

Vermischte Nachrichten.

A. Luther-Bilder auf der Wartburg. Die Brothesenen Einnig und Struß von der Kunstschule zu Weimar sind gegenwärtig mit der Ausföhrung von sechs historischen Bildern für die Luther-Zimmer der Wartburg beschäftigt. Es würde hiermit der aus achtzehn Bildern bestehende, Hauptmomente aus dem Leben des Reformators vortreffliche Entwurf vollendet. Begonnen wurde er von Baumeister und Thumann, von denen ersterer sieben Bilder (1. Der Chor-

knabe Luther bei Frau Cotto, 2. Luther und sein Freund, den ein Mischthal niedergetrennt hat, 3. Luther's Aufnahme in's Kloster, 4. Luther in der Klosterkirche studierend, 5. Luther auf der Pilgerreise nach Rom. „Sei mit gekrönt, heilige Roma“), 6. Luther schlägt zu Wittenberg die 95 Thesen an, 7. Disputation Luther's mit Kardinal Capetan, letzterer fünf Bilder (1. Luther verbrannt zu Wittenberg die Bonaventura, 2. Luther auf dem Reichstag zu Worms, 3. Luther's Ankunft auf Wartburg, 4. Luther auf Wartburg, die Bibel überlegend, 5. Luther im Gehöf von Haren in Jena) malte. — Von den sechs noch auszuföhrenden Bildern wählte sich Einnig, Luther pflegt Kranke während der Pest in Thüringen, Die Heirath Luther's und Kirchenvisitation von Luther, Struß, Luther's Predigt in der Stadtkirche zu Leipzig, Verführung der beiden Brüder Grafen Knecht durch Luther und Luther's Tod. — Da die Bilder nicht fortlaufende Fresken, sondern einzelne in die Vertiefung der oberen Wandfläche eingelassene Colonnaden von ungleichem Formate sind, fällt das Bedenken, daß durch die verschiedenen Individualitäten der vier beistehenden Maler die Einheit der Erscheinung beeinträchtigt werden könnte, hinweg. Vielmehr entsteht durch diese Verschiedenheit der Behandlung, und dadurch, daß sich jeder einzelne Maler die ihm am meisten zugehörigen Motive wählen konnte, ein eigener Reiz. So hat Struß bei dem jetzt nahezu vollendeten Bilde „Luther's Tod“ seiner Vorliebe für dramatischen Ausdruck, seiner ihm eigenthümlichen breiten plastischen Behandlung von Form und Farbe volles Genüge thun können, während Einnig seiner Neigung für Lichtwirkung und poetische Farbenstimmung bei dem Bilde „Luther während der Pest“, indem er den Vorgang in eine als Vortext benutzte bausällige Scene verlegte, frei nachgehen konnte. Sicherer ergiebt er hiermit den künstlerischen Eindruck, daß das Ganze durch die Mäße der Beleuchtung mehr wie ein schwerer Traum, nicht als die, bei einem derartigen Motiv kaum zu vermeidende, gräßliche Realität erscheint.

F. Deutsches Gewerbemuseum. Aus Kulaß der am 13. März (statuehoben) Vermählung der Prinzessin Louise Katgarie von Preußen mit dem Herzog von Connaught sind auf Befehl des Kaisers mehrere hohen englischen Würdenträger werthvolle Ehrengeschenke überreicht worden, zu deren Herstellung die Mitwirkung des Deutschen Gewerbemuseums, und zwar die der Sammlung sowohl, als auch diejenige hervorragender Kräfte der Unterrichtsanstalt, in Anspruch genommen wurde. Für zwei silberne Prachtgeräthe hat das genannte Institut in zweien der prächtigsten Stücke des in seinem Besitze befindlichen Lüneburger Silberhohes, dem schlan aufgehoben, mit dem reichsten Renaissance-Ornament in getriebener Arbeit bedeckten sogenannten Jagdbücher und der einloch und edel getrimmten fachen Schale mit dem emaillirten Wappen der Stadt Lüneburg, die Modelle dar, deren Nachbildung in ersten Silber, von der Firma D. Bollgold und Sohn in einer bis auf das geringste Detail meisterhaften Arbeit ausgeführt, den Originale in der Form wie in der Vergoldung getreu entworfen und nur dadurch von ihnen abweicht, daß sowohl in der Schale das runde Mittelfeld mit dem Lüneburger Stadtwappen als auch in dem Fesal das Wappen der Familien Borckhoff und Störtegge, aus das sich die den Kaufbau betreibende Ritterschule stützt, durch den in Email ausgeführten preussischen Adler ersetzt wurden. Zu diesen beiden Schau-Stücken gestellt sich ferner eine Bibel in kostbarer Einbanddecke aus dunkelgelbem Chagrinleder, deren durchbrochene, theilweise vergoldete und emaillirte, reich mit edlen Steinen besetzte Beschläge der von den Berliner Weihnachtsmessen her bekannte Juwelier Schaper mit Benutzung von Angaben des Baumeisters Luthmer lieferte, während das von einer gleichfalls in Silber gearbeiteten, aus einem mit Engelköpfen gezierter Kreuz sich entwickelnde, von Poletten umrahmte, ein gewisses in Email gemalte mittlere Medaillonbild eines Ecco homo von dem Porzellanmaler Bañante herührt. Das letzte Stück endlich ist ein anschlüssiger Kasten aus Ebenholz, zu dessen Herstellung sich der Director der Unterrichtsanstalt des Museums, Professor Gwald, mit dem Baumeister Luthmer verband. Von letzterem stammt der Entwurf und die gräßliche ornamentale Decoration des in Knappen und schlichten Renaissanceformen gehaltenen, an die

alten „Kunstschöden“ erinnernden Aufbaues, dessen Umfängen sich in je zwei, durch einen Pilasterstreifen getrennte Fächer gliedern, während die Schmalseiten aus je einem, in gleicher Weise verteilten Fache bestehen, von Emald dagegen die jene quadratischen Stützungen schmückende Malerei, die an den Schmalseiten die umkränzten Wappen Preussens und Englands, an der vorderen Langseite aber die von prächtigen Götten geleiteten und beträumten Gestalten einer jugendlichen Frau und des in ritterlicher Rüstung daherschreitenden Bräutigams, an der hinteren die Figuren eines Herolds in den preussischen und eines anderen in den englischen Farben, sowie schließlich auf den schmalem oberen Streifen des Deckaufsatzes, rechts und links von dem preussischen Adler, die leicht schwebenden Flügel der Schiffer in Olivenzweige und zu Winden steigt, zwischen denen sich ein Inskriptionsband mit den Worten „Guillelmus I. Imperator et Rex“ hinzieht.

Der Hügelaltar von Cuernin Raffaele in der Victoriastraße zu Rom ist von der belgischen Regierung für das Museum in Brüssel angekauft und mit 200,000 Franc. bezahlt worden. Es wurde damit ein großes Opfer gebracht, da der Kaiser, Fonds, der zum Ankauf aller Gemälde bestimmt ist, sich nur auf 250,000 Franc. beläuft. Das Museum ist jedoch dadurch um ein Meisterwerk ersten Ranges, die bedeutendste Schöpfung des Cuernin Raffaele reicher geworden.

Vom Kunstmarkt.

Kunstausstellungen in Amsterdam. A. van der Willigen ist allen Kunstfreunden schon durch sein verdienstvolles Werk: „Les artistes de Harlem“ wohl bekannt. Wie er in diesem Werke ein reiches, aus Urkunden geflopptes Material über die pastorei Künstler niederlegt und auch sonst für die Geschichte der niederländischen Kunst so manchen sehr merkwürdigen Beitrag liefert, so war er auch ein fleißiger Sammler. Seine zumische die Kunst seines Vaterlandes repräsentierende Sammlung vereinigt nur die besten und seltensten Stücker. Die treffliche Erhaltung derselben, so wie die prächtige Aufwandsweise, welche bei der Sammlung einen vornehmen Anstrich. Diese Kunstsammlung kommt jetzt unter dem Namen: „Kunstbändler Dr. Müller in Amsterdam“, der den Katalog mit aller Gewissenhaftigkeit besorgt, wird den ersten Theil der Sammlung am 16. und 17. April verfeigert. Diese Auktion enthält in 653 Nummern nur Künstlerporträts. Es sind große Kostbarkeiten darunter; manches Blatt kommt uns zum ersten Male vor die Augen. Kein berühmter Künstler fehlt, mehrere sind vielfach vertreten, so Rubens allein sechsmal, dann einmal mit seiner ersten Frau, geb. Brandt, dann nochmal mit derselben und seinem Kinde; auch Rembrandt's Bildnis ist sechsmal vorhanden, natürlich von verschiedenen Stücken. Am Schluß ist für besten Benutzung des Kataloges ein alphabetisches Verzeichniß der dargestellten Künstler beigegeben. Während diese Auktion an zwei Abenden zum Verkauf gelangt, wird an den Vormittagen in demselben Auktionslokal die zweite Abtheilung der Denkmäler aus dem Besitze des Herrn Glindhuysen in Rotterdam verfeigert werden. Der gedruckte Katalog zählt 426 Nummern auf. Unter den älteren Meistern sind besonders Kiercamp (der Stammvater), J. Wafzigen, Borssum, J. Toomer (Rembrandt's Schüler), Goedingen, G. Goltius, J. van Goyen, Hobbema, H. Woghuem, Rubens, J. Ruysschaert, J. G. Saiteren, H. Saillart, J. Tindemans, A. Waterloot, J. de Wit, und Ph. Wouterman hervorzuheben; unter den neueren finden uns Calame, ten Cate, Huisman, Kockhof und Schelhouf auf.

Die Mittelbrandtsche Alterthumsammlung, welche am 15. April in München zur Verfeigerung kommt, umfaßt noch dem von der Montmorillon'schen Kunsthandlung ausgegebenen, mit Bildtafeln und Lithographien ausgestatteten Kataloge 612 Nummern. Museumsvorständen und Liebhabern bietet die Verfeigerung eine seltene Gelegenheit zu interessanten Erwerbungen. Unter Anderem sei auf eine vollständige gotische Zimmer Einrichtung, auf vier vollständige Kuppeln, auf eine päpstliche Beichtkammer nebst Stempelplatte von Kaiser Friedrich und einen großen Hofmusikbecher mit Silberfassung vom Jahre 1711 hingewiesen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Mezeyard, E. Choice Examples of Wedgwood Art: A Selection of Plaques, Cameos, Medallions, Vases etc. from the Designs of Flaxman and others. Reproduced in permanent Photography by the Autotype Process, with Descriptions. London, 1878. Fol. 75 Mk. 50 Pf.

Müntz, Eug. Les Arts à la cour des papes pendant le XVI^e et XVII^e siècles. Recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines. Première partie. Martin V. — Pie II. (1417—1464). Paris, 1878. 8°. 368 S. 10 Mk.

Yong, J. J. The Ceramic Art: A Compendium of the History and Manufacture of Pottery and Porcelain. Illustrated. New York, 1878. 8°. IV, 499 S. 50 Mk.

Les Beaux-Arts et les Arts décoratifs à l'Exposition de 1878, par de Beaumont, Darcel, Faliz, Mantz, de Montagnon etc. sous la direction de L. Gosse. 2 vols. Tome I: L'Art moderne. Tome II: L'Art ancien. Paris, 1878. 4°. VIII, 1060 S. Mit 45 Taf. u. zahlreichen Abbildg. 40 Mk.

v. Lelzner, O. Die moderne Kunst und die Anstellungen der Berliner Akademie. II. Bd. Die Ausstellungen von November 1877 bis August 1878. Der Berliner „Salon“ von 1878. Berlin, 1878. Gutentag, 8°. VIII, 133 S. 5 Mk.

Mantz, P. Hans Holbein. Avec 25 gravures hors texte et 49 planches contenant plus de 500 sujets. Paris, 1878. Fol. 207 S. 100 Mk.

Middleton, C. H. Descriptive Catalogue of the etched Works of Rembrandt Van Rhyu. London, 1878. 8°. 390 S. 57 Mk. 50 Pf.

Jewitt, Llewellyn. The Ceramic Art of Great Britain. Mit Illustr. 2 Bde. gr. 8. London.

Birch, W. de G., u. H. Jenner. Early Drawings and Illuminations. An Introduction in the Study of Illustrated Manuscripts. 8. London.

Reichensperger, Dr. August. Die Renaissance im heutigen Kunstgewerbe. (Aus Anlass einer unter obestehendem Titel erschienenen Schrift von Dr. Julius Lessing.) 43 Seiten 8. Aachen, Rudolf Barth, Ladamens 1 M.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. No. 1-3.

La tribune de Florence, von Charles Blanc. — Les arts à la cour des Mediceis au XVI^e siècle, von Ch. Yvelin. — A propos de deux tableaux de Rembrandt, von H. Hevard. — Le buste de Ph. Bruni au Louvre, von L. Gosse. — Les dessins d'Albrecht Dürer, von Ch. Ephraïm. — Une nouvelle biographie de Holbein, von H. Müntz. — Les antiquités de Mythes, von Fr. Leuzemann. — Diane de Poitiers et son goût dans les arts, von A. de Montagnon. — Musées du Nord, von Ch. de Sia. — Anatomie de la tête d'après Lœnax, von Champfleury. — Notes sur le Valentin, von A. Duverger. — Promenades au Louvre: Remarques à propos de l'art égyptien, von Darant. — Portrait de Mousaïgue Fin, gravé par Gellord, von L. Gosse. — La Chapelle de Portinari à Saint-Eustorge de Milan, von Lechevallier-Chervignard. — Engine Frontonin, von L. Gosse. — Journal du voyage du Cavalier Bernin au France, von Chantelat.

Im neuen Reich. No. 11.

Dodon, seine Bäume und seine Geschichte, von U. Köhler.

Kunst und Gewerbe. No. 14.

Die schlichten Zeiten und das Kunstgewerbe, von J. Lundgraf. — Von der Pariser Ausstellung: Die Papierkunst. Mit Abbildg.

Revue Artistique. No. 21.

Grandes et décadentes de Los Krabbermann, von L. Van Keymolen. — Les beaux-arts à l'exposition universelle de Paris: Ecole Allemande.

Chronique des Arts. No. 10.

Propriété artistique, saertes de nom. — Les Illustrations de l'art. — Les expositions américaines sur l'art.

The Art. Mag., No. 358.
 — *Envois de art.*, No. T. H. Ward. — German Imperial Archæological Institute. — Notes from Rome. — Drawings of Henry Dawson. — Illustrations of Old Warwickshire Houses, by W. Nixon, von H. Heathcote Stothon. — A descriptive catalogue of the etched work of Rembrandt; in Valente, Album d'un album. — The early christian antiquities of Upper Egypt, von Gr. J. Chester.

Deutsche Bauschätzung. No. 18—21.
 Die Anstellung von Holzschützen in Berlin im Frühjahr 1879. — Ueber den Werth verschiedener Lichtpaß-Methoden, von J. Kolk. — Restauration des Sontessales im Kaiser Rathhaus. — Ueber das Verfahren des öffentlichen Konkurses, nach einem Vortrag von K. E. O. Fritsch. — Studien zur Frage nach dem Ursprung der Gotik.

Gewerbehalle. No. 4.

Modernes Kunstwerke: Vergoldete Bronze-Uhr (Louis XIV., Schrank, Lant, Jantines in Majolica, etliche Gebrauchsgegenstände, Bettstelle. — Flachornamente von Bauwerken der italienischen Renaissance.

Meisterwerke der Holzschneldekunst. No. 3.

Der Liebesbote, von Ch. Heptia. — Freigeprochen, von J. Weiser. — Scene aus „Iago und Intrigue“, von A. Lissac-Mayer. — Das „Hundertgoldenthat“, von Rembrandt (gen. von F. Weber). — Königs Erlaubnis von Engelard unterschreibt das Todsurtheil der Maria Stuart, von A. Lissac-Mayer. — Stappensperde nach einem Gemälde, von F. Zvorina. — Baschea und Arlinda, von J. Schillie.

Journal des Beaux-Arts. No. 5.

Le Jugement dernier de B. Orley. — Notice sur L. Backhuysen, von Heris. — Extrait des procès verbaux de la Commission royale des monuments. — L'histoire de l'art, von H. Joain. — Exposition des arts de nos jours.

Inferate.

<p style="text-align: center;">Gratis und franco gegen Einbindung der Postquittung Die Memoiren der Frau v. Macowiha: („Ihre Beziehungen zu Ferdinand Vassalle.“)</p>	<p style="text-align: center;">Abonnementspreis pro II. Quartal bei allen Postanstalten nur 5 Mark 75 Pfennig</p>
<p style="text-align: center;">Einladung zum Abonnement und die Schlesische Presse</p>	
<p style="text-align: center;">Uebrig zeitliche nach Fortschrittem, Hgl. 3 Mark. Bei allen Postanstalten bei Bestellung jedes pro Quartal nur 5 Mark 75 Pfennig.</p>	
<p>Das Feuilleton eröffnet die von allen Seiten mit so außerordentlicher Spannung erwarteten hochsensationalen</p> <p style="text-align: center;">== Memoiren der Frau Helene v. Macowiha == geb. v. Donnigars.</p>	
<p>„Ihre Beziehungen zu Ferdinand Vassalle.“</p>	
<p>Gratis und franco gegen Einbindung der Postquittung erhalten alle neu abonnirenden Abonnenten auf die „Schlesische Presse“ pro II. Quartal die Memoiren der Frau Helene v. Macowiha, soweit sie bis Ende März im Feuilleton dieser Zeitung erschien. (2)</p>	
<p>Mittheilung des Verlegers: die bedeutendsten Autoren der Gegenwart wie J. B. Paul Lindau, E. G. Kraus, W. Jensen u.</p>	<p>Die Memoiren der Frau v. Macowiha erscheinen f. Reichthum nur in der „Schlesischen Presse.“</p>

Vorzügliche Abdrücke auf chines. Papier
 in Kl.-Folio

von folgenden in der »Zeitschrift für bildende Kunst« neuerdings erschienenen
 Radirungen sind à 2 Mark zu beziehen:

Koch, J. A., Motiv aus Olevano, rad. v. F. L. Fischer. (No. 97.)

Charlemont, E., Ein Landsknecht, rad. v. Joh. Klaus. (No. 98.)

Fischer, L., Arabisches Wohnhaus. Originalradirung. (No. 99.)

Kaulbach, F. A., Das Burgfräulein, rad. v. W. Wörnle. (No. 100.)

Ludwig, C., Dorfparthie in der Eifel, rad. v. Ft. L. Meyer. (No. 101.)

Tiepolo, G. B., Antonius und Kleopatra, rad. v. W. Unger. (No. 102.)

Ferner:

Fortuny, Mar., Männliche Figur, Federzeichnung, Holzschnitt
 von Klitzsch & Rochlitzer. (No. 104.)

und à 6 M. vor aller Schrift (à 3 M. mit Schrift):

Tizian, Eleonora Gonzaga, rad. v. W. Unger. (No. 105.)

Leipzig,

E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Bries in Leipzig.

Kunstanktionen in Amsterdam.

16. und 17. April 1879.

I. Die höchst interessante Sammlung
 gestochener und gezeichneter

Portraits

Niederländischer Maler, Gra-
 veurs etc.,

Nachlass des Dr. A. van der Wiltigen Pz. in Haarlem, Verfasser des
 Werkes: „Les Artistes de Harlem“.

II. Die ausgezeichnete Sammlung

ähterer Handzeichnungen,

Collection des Herrn J. F. Ellinck-
 huyzen in Rotterdam, enthaltend
 u. And. Zeichnungen von Avercamp,
 Cuyp, van Everdingen, Goltzins, van
 Goyen, Hackaert, Lingelbach, Rem-
 brandt, Roghman, Rubens, Ruysdael,
 Saftleven, Saillant etc. — Nebst einer
 Sammlung *Modernere Aquarellen*
 von Bishop, Bles, Bosboom, A. van
 Everdingen, Galloit, Campotosto, Ci-
 polia, H. v. M. ten Kate, Henriette
 Römer, Springer u. And.

Versteigerung unter Direction der
 Herren *Frederik Muller & Co.*
 in Amsterdam. Kataloge werden auf
 Anfrage franco zugesandt.

Dresdner Kunst-Auktion.

Rudolph Meyer, (Dresden, Circus-
 strasse: 39. II.) Donnerstag d. 17. April
 etc. Versteigerung des Nachlasses des
 Herrn A. Hauptmann, Bildhauer u.
 Ornamentisten. Kataloge gratis durch
 Herrn Herm. Vogel, Buchhdlg. in
 Leipzig, und von obiger Adresse zu
 beziehen.

Ein umfangreiches, französisch
 geschriebenes

Pergament-Manuscript,

mit 2 großen Miniaturen und sehr vielen
 Initialen, wünscht zu verkaufen
 H. Mactzel, Cuxhaven.

Beiträge

von Prof. Dr. C. von
Engen (Wim., Ober-
baumgasse 25) ober an
die Verlagsbuchhandlung in
Gripping zu richten.

10. April



Inserate

à 25 gr. für die drei
Mal gefaltene Preis-
zettel werden von jeder
Buch- u. Kunsthandlung
angerechnet.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (somit im Buchhandel als auch bei den buchhändlerischen Vertriebsstellen).

Inhalt: Die Hände am päpstlichen Hof. — Die Muscagabungen in Neapel. — Grevy's Formationslehre. — Münchener Kunstverein. — Deutsche Gewerbeausstellung. — Jahresberichte des Germanischen Museums. — Preis auf der kaiserlichen Auction in Berlin. — Ereignisse bei Buch- und Kunsthandels. — Zeitbröckchen. — Jnserate.

Die Künste am päpstlichen Hof.

Den Lesern der „Gazette des Beaux-Arts“ und der „Revue archéologique“ war es seit längerer Zeit bekannt, daß Engen Müng, der gelehrte Bibliothekar der Pariser Kunstakademie, dessen Verdienste um die Geschichte der altitalienischen Teppichwirkerei ein gewählter Mitarbeiter der Zeitschrift für Kunstgeschichte gewährt hat, mit einem umfassenden Quellenwerk über die Kunstpflege der Päpste im Zeitalter der Renaissance beschäftigt sei. Namentlich seine Abhandlungen über das Inventar der Sammlung antiker Vasen im Besitze Paul's II. und über die Skulptur unter Sixtus II. in den genannten beiden französischen Journalen konnte man als vielversprechende Proben aus der größeren Publikation ansehen, deren erster Band nun unter dem obigen Titel an's Licht getreten ist*). Es ist der Anfang einer ungemein wichtigen, für die Kunstgeschichte der italienischen Renaissance epochemachenden Arbeit, welche der in unseren Tagen so rühmlich fortschreitenden Denkmälerforschung von archaischer Seite zu Hilfe kommt, und unsere lückenhafte Kenntniss mit einem Schlage um eine Fülle neuer Aufschlüsse und Thatsachen bereichert.

Freilich, wer da meinen sollte, die Geschichte der Kunstpflege am päpstlichen Hof könne nur aus dem

Vatikanischen Archiv geschöpft werden und die Ausbeutung dieser bisher verschlossenen Schätze hier erwartete, würde sich arg enttäuscht finden. Die Aufzeichnungen des päpstlichen Geheimarchivs im Vatikan bleiben nach wie vor ein Buch mit sieben Siegeln, und bleiben es auch für den unter den Auspicien einer kirchenfreundlichen Regierung arbeitenden Pariser Gelehrten, so bereitwilligen Entgegenkommens sich derselbe auch sonst bei seinen römischen Studien in geistlichen wie Laien-Kreisen zu erfreuen hatte. Was hier zuerst an's Licht der Öffentlichkeit tritt, entstammt — wenige Ausnahmen abgerechnet — den außervatikanischen Archiv- und Bücherschätzen der ewigen Stadt, welche nach der Aufhebung der weltlichen Herrschaft des Papstes zu Anfang der siebziger Jahre durch die Behörden des Königreichs Italien aus den päpstlichen und kaiserlichen Archivbeständen und Bibliotheken zusammengestellt und der Wissenschaft erschlossen wurden. Die Details dieser Bergzüge gehören nicht hierher und sind auch bereits in einem sehr lehrwerthen Aufsatze von Gregorovius im 36. Bande von Subel's Historischer Zeitschrift (1876) ausführlich geschildert, auf den wir besonders die gelehrten Freunde der italienischen Kunst, denen er etwa entgangen sein sollte, hiermit aufmerksam machen wollen. Als die Hauptfundgrube für den Forscher auf diesem Gebiete steht das nun gegründete römische Staatsarchiv in S. Maria in Campomarzo und besonders dessen Finanzabtheilung da, in welcher die Rechnungen des päpstlichen Haushaltes aufbewahrt werden. Ein großer Theil der von Müng mitgetheilten Daten entstammt dieser ergiebigen Quelle.

*) Les arts à la cour des Papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle. Recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines par Eugène Müntz. Première partie. Martin V. — Pie II. 1417—1464. Paris. E. Thorin. 1878. 264 pp. 8°. (Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome. Fasc. IV.)

Die Publikation ist auf drei Theile berechnet. Der erste, vorliegende Theil gehört noch ganz der Frührenaissance an, der Epoche von Martin V. bis auf Pius II. Der zweite und dritte werden ohne Zweifel der Uebergangszeit vom 15. in's 16. Jahrhundert und der Blüthezeit des letzteren gewidmet sein. Was wir da noch zu erwarten haben, läßt sich nach dem Vorliegenden errathen. Vielleicht nur für die Zeit Leo's X. — allerdings einen der wichtigsten Abschnitte — dürften die Quellen minder reichlich fließen. Wenigstens berichtet Gregorovius, daß die Rechnungsbücher über den Haushalt dieses Papstes im römischen Staatsarchiv fehlen. Aber auch ohne diese Nachweise wird sich dem Spürreifer unseres Forschers gewiß eine Menge neuen Materials ergeben haben.

Münz beginnt mit einer Schilderung Roms am Beginn des 15. Jahrhunderts. Die lange Kirchenspaltung hatte das Aussehen der Stadt tief verändert. Das Gras wuchs auf den Straßen; Stadt und Umgebung wimmelten von Diebgesindel. Als Martin V. Colonna (gewählt am 11. November 1417) seinen Einzug gehalten hatte, lag ihm zunächst daran, die Sicherheit herzustellen und das Nöthigste für die öffentliche Reinlichkeit zu thun. Seine Aufgabe, wie die seines Nachfolgers, Eugen IV., war vor Allem, zu restauriren, zu erhalten. Zu neuen großen Schöpfungen war die Zeit noch nicht gekommen.

Und doch darf die Regierungszeit dieser beiden Päpste nicht als eine so völlig kunstlose bezeichnet werden, wie es vielfach geschieht. Münz erinnert an die Aufträge, mit denen Martin V. einen Gentile da Fabriano, Vittore Pisanello und vor Allen Masaccio betraute. Er bringt hündige Beweise dafür bei, daß der Geiz, dessen man diesen Papst beschuldigt hat, auf Verleumdung beruht. Martin bewährt im Gegentheil ein lebhaftes Interesse für Alles, was den Glanz seines Hofes und seiner Erscheinung zu erhöhen vermag. Er ist ein begeisteter Freund werthvoller Schmuckgegenstände und kostbarer Stoffe; selbst das Geschick seiner Maulthiere und Rosse prangte in Emailn und Nischen. Als er sich eine neue Tiara und eine Schließe für das Rindiale machen lassen wollte, dachte er an keinen Geringeren als an Lorenzo Ghiberti, um ihn mit dieser Arbeit zu betrauen. Er ist also in Wahrheit der Erste in der langen Reihe der kunst- und prachtliebenden Päpste der Renaissance. Namentlich für die Bestellungen Martin's bei Goldarbeitern, Verfertignern von Südereien und Teppichen bringt Münz eine Anzahl interessanter Nachweisungen bei. Unter den Goldsachen signiren in erster Linie die goldenen Rosen und Ehrenkränze, welche die Statthalter Christi jedes Jahr zu Otern und zu Weihnachten zu vergeben pflegten. Es ist unterm Forscher gelungen, eine vollständige Liste

dieser kostbaren Ehrengaben von der Zeit Martin's V. bis auf die Poul's III. den römischen Archiven zu entnehmen. Auch die Namen der Meister haben sich gefunden; man wird nun für die erhaltenen Arbeiten dieser Art leicht die Urheber nachweisen können. Im Jahre 1419 wurde die Signoria von Florenz durch Martin V. mit der goldenen Rose beehrt. — Ein ganz besonderes Interesse zeigt Martin für die Werke der Kunststickerei und Weberei. Im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts begann die Lust an den farbenprächtigen Stoffsapeten aus Artois sich an den italienischen Höfen zu verbreiten. Martin V. erhielt 1423 von Philipp III. dem Guten, sechs solcher Wandteppiche mit figurenreichen Darstellungen aus dem Leben der Maria zum Geschenk. — Die Stickerei hatte vornehmlich für den Schmuck der Mitren, Dalmatiken, Kirchenfähnen u. s. w. zu sorgen. Auch in diesem Gebiete bezeichnet die Regierung Martin's V. den Beginn der unter Nicolaus V. und Paul II. culminirenden Blüthe.

Nicht minder bedeutend stellt sich das Verdienst Papi Eugen's IV. dar. Wie zu den hervorragenden Humanisten der Epoche, einem Poggio, Biondo, Cyriacus von Ancona u. A., so stand er zu den Hauptmeistern der Malerei und Bildnerei, einem Fra Angelico, Jehan Fouquet, Donatello, Ghiberti in vertrauten Beziehungen. Der Anblick von Ghiberti's Thüren in Florenz gab ihm den Gedanken ein, bei Antonio Filarete die noch erhaltenen, allerdings dem Vorbilde keineswegs ebenbürtigen, Bronzethüren der Peterskirche zu bestellen*). Unter den mit großem Kostenaufwande ausgeführten Restaurationsarbeiten aus Eugen's Regierungszeit verdient namentlich die Freilegung und Neubebauung des Pantheons erwähnt zu werden: um so mehr, als die Epoche des „Ruinenkultus“ damals noch nicht angebrochen war. Obwohl höchst bescheiden, soll schließlich in seinem Befehl, liebt es doch aus dieser Papi, nach Platina's Versicherung, seinen Thron und sein öffentliches Auftreten mit dem Glanze der Kunst und des Luxus zu umgeben. Da bricht der Venetianer in ihm hervor. Eine Tiara, die er bei Ghiberti bestellte, wog — wie wir aus des Künstlers Aufzeichnungen wissen — 20 Pfund und war mit Edelsteinen in dem enormen Werthe von 38,000 Dukaten geschmückt.

Im Jahre 1432 erscheint der Venetianer Antonio Riccio als Leiter der Arbeiten im Vatikan und an

*) Münz macht (S. 41) aufmerksam auf die bei Gemälden verzeichnete Inschrift der Thür, aus der wir den Namen von Antonio's Vater kennen lernen: Antonius Petri de Florentia fecit MCCCXLV.

der Peterskirche *). Wenn dieser Meister identisch ist mit dem berühmten Bildhauer und Architekten, dem wir u. A. den Bau der Hofcapelle des Dogenpalastes verdanken, so müssen die Daten über dessen Lebenszeit einer Revision unterzogen werden, da man ihn gewöhnlich erst um 1430—40 geboren sein läßt. (Vergl. z. B. Perino, Ital. Sculptors, S. 190; Mothes, Bauht. u. Bildn. Benedigs I, 259). Im Uebrigen sind es vorzugsweise Florentiner, die der Papst beschäftigt: so die Goldschmiede Angelo di Niccolò, Rinaldo di Giordanni Gini und dessen vermeintlicher Bruder Simone; eine Ausnahme macht Silvestro dell' Aquila, den wir als Wirtusheber der Skulpturen am Triumphbogen des Alphons zu Neapel kennen, und zu dessen bisher noch sehr dunkler Biographie Müng einige neue Daten beibringt.

Mit Nikolaus V. (1447—55) beginnt nun, wie männiglich bekannt, Rom's mächtiges Eingreifen in die Bewegung der Renaissance. Die Zeit der Vorbereitungen, der Kämpfe war vorüber, der päpstliche Staatscharakter gefüllt und in Thomas von Sarzana, dem ehemaligen Bibliothekar der Medic, sah nicht nur ein grundgelehrter und feingebildeter, sondern vor Allem ein Mann voll hoher Gedanken und edler Ruhmbegier auf dem päpstlichen Stuhl. Unter den architektonischen Plänen des Papstes, deren Umfang um Giannozzo Manetti in seiner Biographie genau schildert, standen der Umbau des Borgo zur päpstlichen Residenz und die Erneuerung des Vatikans mit der Peterskirche obenan. Aber auch das Innere der Stadt war nicht vergessen: dem Papste schwebte ein Gedanke vor, der uns an die Stadtpläne der Diadochenzeit, an Antiochien oder an das alte Byzanz erinnert, mit ihren breiten hallenumsäumten Straßen und großen, regelmäßig angelegten Plätzen. Das Grundmotiv seines Bauwesens war der Ruhm der Kirche, der Glanz des Papstthums. Allerdings hat er bei Weitem nicht alle seine Pläne verwirklicht, sie kaum zur Hälfte nur beginnen können; aber ihm bleibt die Ehre, geplant zu haben, was seine Nachfolger Einer nach dem Andern zur Ausführung brachten.

Verglichen mit der Architektur, hatte die Skulptur sich einer nur geringen Förderung durch den Papst zu erfreuen; nicht aus Abneigung gegen diese „heidnische“ Kunst, wie man irrthümlich vermuthet hat, sondern weil er vor der Vollenbung seiner großen Baunternehmungen nicht dazu kam, an deren plastische Aus-

stattung zu denken. Sehr beachtenswerth ist hingegen die häufige Erwähnung von Arbeiten in Holzintarsia. Der Cosmatenstil tritt uns in diesen Werken gleichsam überseht in ein anderes Material entgegen.

Für die Malerei brach unter Nikolaus eine Zeit neuen Glanzes an. Florentinische und umbrische Meister wurden zur Ausschmückung der Gemächer des Vatikans berufen. Sixtus IV. hat in seinem Wandgemälde der päpstlichen Kapelle nur fortgesetzt, was Nikolaus V. begonnen hatte. Ebenso fanden die Glas- und die Miniaturmalerei unter diesem die eifrigste Pflege. Und nicht die letzte Stelle unter den Mitteln zur Erhöhung des weltlichen Glanzes der Kirche wies der Papst den Kleinmünzen und Luxusgewerben an. Bieleicht auch, daß er durch den Aufwand von kostbaren Gewändern und Schmuckstücken die Mängel seiner zarten, gebrechlichen Gestalt verhüllen und durch Kunst ersehen wollte, was ihm die Natur versagt: kurz, er entsaltete in allen diesen Dingen eine Pracht, wie sie Rom seit den Tagen Bonifaz' VIII. nicht gesehen. Nicht nur die Werkstätten von Rom und Florenz, auch die Kaufstädte von Venedig, Siena und Paris mußten ihre werthvollsten Stücke hergeben für die Ausstattung der Prunkgemächer des Vatikans und der Sakristei von St. Peter. Die Summe der Ausgaben aus der päpstlichen Schatzkammer für Perlen, Edelsteine, Goldsachen, kostbare Stoffe u. dergl. belief sich in einem einzigen Jahr (1452) auf über 4000 Dukaten. Dazu kamen die massenhaften Geschenke von Fürsten, Orden und sonstigen Gebern, welche nauentlich aus Anlaß des Jubiläums v. J. 1450 in Rom zusammenfloßen.

Außerordentlich reich sind die Ergebnisse der archaischen Forschungen unseres Autors für die Künstlergeschichte dieser Zeit. Allerdings gerade für den bedeutendsten der um Nikolaus V. geschaarten Architekten, für L. B. Alberti, blieb die Unterforschung ohne jedes nennenswerthe Resultat. Etwas ist dagegen die Festigung der neuerdings (z. B. von Reumont, Milanesi u. A.) in Zweifel gezogenen Angabe Vasari's, daß Bernardo Rossellino — und nicht Bernardo di Lorenzo — bei den Bauunternehmungen des Papstes eine Hauptrolle spielte. In den von Müng publicirten Dokumenten führt der Meister den Namen „Bernardo di Matteo di Firenze“ v. i. Bernardo, Sohn des Matthäus, mit dem Familiennamen (unberechtigt, gen. Rossellino) auf. Ueber den Zeitpunkt seines Eintritts in den päpstlichen Dienst als „Ingegniere di Palazzo“ liegen keine bestimmten Angaben vor; Ende 1451 bezog er bereits ein Salair von 15 Dukaten, vermuthlich für einen Monat. Sein Vorgänger im Amt scheint Meister „Antonio di Francesco“, ebenfalls aus Florenz, gewesen zu sein, der sich v. J. 1447 an in den päpstlichen Baurechnungen nachweisen läßt.

*) Eine ihm geleistete Zahlung ist mit folgenden Worten notirt: „1432. 8 octobris. Provido viro Antonio Riccio de Venetiis magistro et operario super fabrica palatii et ecclesiae S. Petri in deductionem suae provisionis for. auri d. c. 30“. Müng, S. 40.

In Florentiner Urkunden, welche G. Milanesi dem Pariser Gelehrten mittheilte, führt derselbe den Titel „maestro del popolo di San Lorenzo“; er ward am 22. April 1430 in die Liste der „maestri di pietra o di legname“ seiner Vaterstadt eingetragen und figurirt dort bis 1479; von 1465 an erlöst man ihm die Taxen, da er das 65. Jahr überschritten hatte. In den Florentiner Aufzeichnungen findet sich der Beisatz: „fu capomaestro del papa“; über die Identität der Person kann also kein Zweifel obwalten und wir sind somit über eine der bedeutendsten künstlerischen Persönlichkeiten am Hofe Papst Nikolaus V., die sich bisher dem Auge der Forscher entzogen hatte, reichlich geworden. — Auch in Betreff des Aristotele di Fioravante von Bologna, des berühmten Technikers und Theoretikers, der einen Thurm — ohne ihn abzutragen — zu versetzen verstand, führt Müntz den Beweis, daß er mit dem Titel „maestro“ in Diensten des Papstes Nikolaus stand.

Wir übergehen die Meister Giacomo di Cristoforo da Pietrafanta und andere, für Bildhauerwerke und sonstige dekorative Zwecke verwendete Künstler und sehen uns nach den Malern um, welche der Papst beschäftigte. Fiesole sand Nikolaus bereits in Rom, als er den Stuhl Petri bestieg. Am 13. März 1447 (eine Woche nach seiner Wahl und sechs Tage vor der Krönung) begannen die Arbeiten in der nach Nikolaus benannten Kapelle des Vatikan^{*)}. Müntz fand im Rechnungsbuch v. J. 1449 (das, beiläufig bemerkt, so schadhast ist, daß es dem Leser unter den Händen zu zerfallen droht) einen Posten von 182 Dukaten für die Ausmalung des „studio“ (Arbeitskabinett oder auch vielleicht Privatkapelle?) des Papstes „cioo por salario di Fra Giovanni da Firenze et suoi gharzoni“ etc. Man ersieht aus den Rechnungen, wer unter diesen „gharzoni“ des Fiesole zu verstehen ist: unter Anderen Benozzo Gozzoli, der ja den Meister auch nach Trieveto begleitete, um ihm in der Kapelle des Doms zu helfen, wenn es während der Sommermonate in Rom ihres Bleibens nicht war; ferner Giovanni d'Antonio aus Florenz, Jacomo d'Antonio aus Bell, Carlo di Ser Vazaro aus Narni und Pietro Jacomo aus Forl. Auch für die sonstigen, in der Kapelle ausgeführten Kunstarbeiten bieten die Quellen zahlreiche Nachweisungen, aus denen man ersieht, mit welcher Prachtliebe und zugleich mit welcher Sorgfalt für das münchliche

Detail Alles in diesem kleinen Raum ausgefattet und durchgeführt wurde. Mit dem Jahre 1450 begannen dann, aus den reichen Mitteln der Jubiläumsgelder, die Arbeiten in den übrigen Räumen des Palaests. Hier tritt, unter den nach Rom berufenen Umbriern, vornehmlich Benedetto Buonfiglio, einer der bedeutendsten Vorläufer des Perugino, uns entgegen (Crowe und Cavalocelle, Gesch. d. ital. Mal. IV, 145 ff.). In den Rechnungen heißt er einfach „Benedetto da Perugia“; 1450 kommt er hier zuerst vor, drei Jahre später finden wir ihn in seiner Vaterstadt, wo er dann 1454 die Wandbilder in der Kapelle des Rathhauses beginnt. Die von Vasari erwähnten Malereien im Vatikan fallen also vielleicht in die Zeit zwischen 1450—53, nicht erst, wie man meinte, unter das Pontifikat Innocenz' VIII. — Der Lehrer des Niccolò Alunno, Bartolommeo di Tomaso, tritt ebenfalls unter den von Nikolaus V. beschäftigten Künstlern auf; er malte in dem „zweiten Saale“ des Vatikan. — Endlich, um nur diesen Einen noch hervorzuheben, war auch der treffliche Andrea da Castagno in seinen letzten Lebensjahren bei den großen römischen Unternehmungen mit betheiligigt (Müntz, S. 94). — Und nicht nur alle tüchtigsten Kräfte der Schulen Italiens bemühte sich der Papst in seine Kreise zu ziehen: auch einzelne Deutsche und Niederländer finden wir theils auf den Listen der Arbeiter, theils erscheinen sie als Gäste auf dem Boden Roms und erregen durch ihre naturwahren und farbenprächtigen Bilder die Bewunderung Italiens.

C. v. L.

(Schluß folgt)

Die Ausgrabungen in Mykenä.

Athen, am 24. Febr. 1879.

Nächst den am Akropolis gemachten Funden hat der immer noch so fruchtbare Boden Griechenlands seit Vangem nichts herausgegeben, was an kunst- und kulturhistorischem Interesse den von Dr. H. Schliemann auf der Akropolis von Mykenä gefundenen Schätzen zu vergleichen wäre. Wenn ich im Folgenden zu der schon vorhandenen Literatur noch einige Bemerkungen füge, so geschieht es, weil ich die Diskussion über diese merkwürdigen Gegenstände noch als eine offene betrachte. Nachdem es mir, Dank der Güte des Herrn Dr. Kumanudis jun., gestattet war, das neue Museum, das jetzt in dem kaum vollendeten Athenischen Polytechnikum neben dem Vatizis-Museum ein passendes Unterkommen gefunden hat, aufs Genaueste zu betrachten und die einzelnen Stücke zu untersuchen, habe ich einen andern Eindruck gewonnen, als es durch die bloßen Abbildungen möglich war und die Wahrscheinlichkeit einiger neuer

*) Es ist auffallend, daß die Kapelle in den Rechnungen wiederholt „chappella di S. Pietro“ genannt wird, während sie doch Sakramentskapelle hieß und auch nicht in S. Peter, sondern im Vatikan sich befindet. — Müntz weiß diese Schwierigkeit nicht zu lösen. Sollte es sich da nicht etwa doch um zwei verschiedene Kapellen handeln?

von der Schliemann'schen abweichender Erklärungen ist mir nahe getreten. Nur dürfte es kaum schon an der Zeit sein, den Mykenischen Gräberfunden ihren ganz bestimmten Platz in der Entwicklung der orientalischen (resp. hellenischen) Kunst und Kultur anzuweisen. Zunächst, scheint es mir, bilden sie nur einen, allerdings sehr schätzendwerthen, Theil des großen Inventars, das gesammelt und vervollständigt werden muß, bevor man im Stande sein wird, „die Geschichte der Kunst und Kultur in den Küstenländern des ägäischen Meeres im 2. Jahrtausend v. Chr.“ zusammenzustellen. Die in Spata gemachten und mit den Mykenischen zusammen aufgestellten Funde beweisen, daß die Hoffnung auf eine weitere Vergrößerung dieses Inventars keine unbegründete ist. Das Beste und Wichtigste wird freilich der Boden Kleinasien selbst liefern müssen. Denn mit einer auf wesentlich anatolischen Einflüssen basirenden Kunst haben wir es hier freilich zu thun. Dieser Gesichtspunkt wird wohl jetzt schon allgemein ohne Widerrede angenommen und ist ja auch schon früher für den Anfang der hellenischen Kunst (meines Wissens zuerst von G. Semper) mit aller Entschiedenheit aufgestellt worden. Ueber diesen allgemeinen Satz aber kann man heute schon einen Schritt hinausgehen. Schon Ulrich Köhler*) hat auf die Verschiedenheit hingewiesen, die zwischen dem berühmten Löwenkorrelief und den Schmuckfassen und Trinkgeschloß der Gräber herrscht. Die anmutigende, schon längst von Semper, Braun, Friederichs aufgestellte Hypothese, daß das anatolische Fürstengeschlecht der Pelopiden von ihren lydischen oder „Iarischen“ Vorfahren die wunderbaren, in Europa technisch einzig dastehenden Tholosbauten ausführen und das Vönerthor bauen ließen, läßt sich dann auch auf den größten Theil der fraglichen Funde, — vielleicht auf alle Metallarbeiten übertragen; nur daß auch bei diesen eine hülfreiche Verschiedenheit und bemerkbare technische Unterschiede offenbar vorhanden sind. Dies ist auch ganz begründlich, wenn wir annehmen, daß dem hohen Verstorbenen ein Theil des seit mehreren Menschenaltern gesammelten Königsschatzes in die Gruft gelegt wäre. Daß nun ferner die von den Pelopiden vertretene, auf hellenischen Boden übertragene Kunst und Kultur in ihren Wurzeln afrikanischen Ursprungs sei, wird, wie es scheint, schon fast als eine Thatsache angesehen. So schön es wäre, wenn wir eine Kette herstellen könnten zwischen Niniveh und Argolis, so gern man es glauben möchte, daß die Goldarbeiten, die wir jetzt in der Patistiastraße ausbannen, der äußerste Spröß einer am Tigris entstandenen Kunsttechnik seien,

— so fehlen doch leider zur Zeit durchaus noch die nöthigen Mittelglieder in dieser Kette. Das in Myra so entwickelte und schöne Pflanzenornament*), das nur von der hellenischen Kunst der reifen Zeit später übertroffen wurde, tritt in Mykenä nur ganz vereinzelt und äusserst roh auf; das Liniennormament herrscht durchaus vor. Die ebenfalls so charakteristischen religiösen Figuren der Äthorer vermissen wir bis auf zwei auffallende Frauengestalten, zum Aufnähen oder Aufnageln bestimmte Kepoussarbeiten von Goldblech; — offenbar Darstellungen der Molitta-Ishtar, wie die ihr um den Kopf schwebenden Tauben, die auf ihre Prüsse deutenden Hände und die sehr deutlich ausgebildete Scham beweisen**). U. Köhler hat hierauf wohl zuerst aufmerksam gemacht; die Abbildungen in der von mir citirten deutschen Schliemann'schen Ausgabe unter Nr. 267—268 sind nicht gut, während im Uebrigen die meisten Illustrationen dieses Werkes die Originale so gut wiedergeben, wie dies eben bei solchen Gegenständen in Holzschnitt möglich ist.

Beiläufig bemerkt: dieses Idol, mit einer jüngst von mir erwähnten bronzenen Aphrodite in Olympia verglichen, giebt einen beachtenswerthen Fingerzeig für die Art und Weise, wie die Hellenen die rohen und gemeinen Ausdrucksweisen des phönizischen Kultus allmählich zu veredeln wußten. Es scheint in der That, daß der Gestus der Venus in der Tribuna zunächst in seiner ersten Darstellung ein Hinweisen auf die die weibliche Fruchtbarkeit darstellenden Körpertheile bedeutet, nicht ein Verbergen derselben, — vielleicht einer der wunderbaren Beweise, neben so vielen wunderbaren, für die Fähigkeit des griechischen Kunstgefühls, auch das Gemeinste zu veredeln und sich zu assimiliren.

Auch der kleine, von Schliemann richtig als Tempel bezeichnete Bau (ebenfalls Kepoussarbeit aus Goldblech) Nr. 423, der dreimal vorkommt, muß wegen der Tauben wohl als ein Astarte-Tempel bezeichnet werden. Aus dem Original geht mit völliger Sicherheit hervor, was die Abbildung nur mangelhaft wiedergiebt, daß wir die Nachahmung eines Balkenbaues auf einem Fundament von Steinquadern vor uns haben.

Ob die häufig vorkommenden, im Sprung auf einen Hirsch begriffenen Löwen, in Kepoussarbeit auf Spannen oder auch als einzelnes Schmuckstück (Nr. 470, 471) religiöse Bedeutung haben (in den semitischen Mythologien tritt der Löwe bisweilen als Vertreter der Sonnenglut auf), lasse ich dahingestellt; zweifel-

*) In seinem lehrwürdigen Kufsage im 3. Hefte der Mittheilungen des archäol. Institutes in Athen.

*) Bergl. u. A. die Abbildungen bei Rawlinson, The five great Monarchies, I, p. 1279.

**) Rawlinson a. a. O. I, pag. 139—140.

haft muß man verkäuflich auch sein, bis auf weitere Beweismittel, bei den Darstellungen der Vogelpaare, Fischpaare, Kappenpaare (?), die als kleine Schmuckstücke aus Goldblech häufig vorhanden sind (Nr. 264, 265, 266, 274, 279 u. A.). Sehr wahrscheinlich ist es mir bei dem einige Male als Ornament vorkommenden Delphin. Es die beiden kleinen goldenen Waagen und die zahlreichen goldenen Schalen (bei Schliemann auf Seite 194 ff. gut abgebildet) aus Goldblech Andeutungen auf das Leben im Jenseits geben — die sehr gut geformten Schmetterlinge, Blätter verschiedener Art und die Sonnenscheibe könnten Symbole der Unsterblichkeit sein! — lasse ich dahin gestellt.

Es kommt ja vorläufig überhaupt nicht darauf an, alle denkbaren Möglichkeiten aufzustellen; Thatsache ist zunächst, daß wir einen weiteren und zwar sehr wichtigen Baustein zur Konstruktion einer Geschichte der protorischen Kunst in den Funden von Mykenä und Spata besitzen — man gestalte mir diesen Namen für die im 2. Jahrtausend auf griechischen Boden geübte Kunst. Weiter aber geben uns auch diese seltenen Kunstwerke zunächst nichts. Darauf müge man achten! Sie helfen uns nur in den leisesten Andeutungen das Vordringen der semitischen Kunst Vorderasiens über das ägäische Meer verstehen, sie geben uns vor Allem den ersten Aufschluß über den räthselhaftesten und dunkelsten Punkt in der ganzen orientalischen Kunstgeschichte nicht, nämlich über die Genesis der speziell hellenischen Kunst, wie sie sich auf der Grundlage der protorischen und aus ihr heraus entwickelt. Es mag feststehen, daß die Dorer, als sie am Ende des 2. Jahrtausends in Hellas und dem Peloponnes einbrachen, Kohheit an Stelle der asiatischen Hyperkultur setzten, die ja aus der Verfallungsweise deutlich hervorgeht; — in ähnlicher Weise, wie 1½ Jahrtausend später die Goten relative Kohheit und Gesundheit nach Italien trugen. Wir können vielleicht noch verfolgen, wie die ersten Geschlechter der Träger ihrer Ahnen im Stich liegen, mit ihrem Anhang über das Meer zogen, dort ein neues frisches Leben begannen, und wie sich nun dort an der anatolischen Küste im ersten Drittel des ersten Jahrtausends die alten arischen Göttergötzen, die indischen längst auf die berühmtesten Männer der erlauchten Geschlechter umgedeutet waren, in die unsterblichen homerischen Gesänge umformten. Wie aber gleichzeitig die neue Kultur, in wahrscheinlicher Abhängigkeit von der protorischen, den Grund zu ihrer eigenen Größe legte, erfahren wir aus diesen Sachen nicht. Und doch wäre das ein Ziel, auf's Innigste zu wünschen! Es ist möglich, daß der Boden Griechenlands ein neues Wunder thut und seinen Schooß abermals öffnet, um uns auch dieses Räthsel zu lösen. Einige der in Olympia

gemachten Funde sind in dieser Hinsicht von höchster Wichtigkeit. Ich habe darauf in meinem letzten Bericht hingewiesen und sehe in dieser Möglichkeit einen Grund mehr, die Arbeiten an Mykenä mit aller Kraft bonos ad exitus weiter zu führen.

Unterdessen reißt auch heute der uner müdliche Enthusiast, dem die Archäologie und Kulturgeschichte zu größtem Dank verpflichtet ist, abermals nach Troas, um seine Ausgrabungen fortzusetzen. Es verdient als ein besonderes Glück bezeichnet und hervorgehoben zu werden, daß Reichthum und Energie hier einmal in so lohnender, erfolgreicher Weise verwendet werden. Vielleicht findet dann Schliemann später an andern Punkten Kleinasien noch weitere Gelegenheit, sein glückliches Findetalent zu bewähren! Zunächst hofft er im Laufe der folgenden Monate so weit zu kommen, die trojanische Frage endgültig zu lösen. R. F.

Kunsliteratur.

Hirth's Formenschatz. Der von Dr. Georg Hirth in München herausgegebene „Formenschatz der Renaissance“, welcher von Anfang an in ganz Deutschland und weit darüber hinaus mit ungetheiltem Beifall aufgenommen wurde, ist jetzt bis zum dritten Bande vorgeschritten, hat aber im Laufe der Zeit seine Grundzüge wesentlich geändert. Wenn es Anfangs vorzugsweise den lange Zeit vernachlässigten und wenig bekannten Schatz der deutschen Renaissance, speziell der Ornamentik derselben, zu heben und allgemeiner bekannt zu machen suchte, hätte mit Vorliebe der italienischen Renaissance sich zuzuwende, so hat er jetzt im dritten Bande, welcher nicht mehr Formenschatz der Renaissance, sondern einfach „Formenschatz“ heißt, die Kunstwesen aller Zeiten, vom klassischen Alterthum bis auf das Zeitalter des Rococo, in den Bereich seiner Darstellungen gezogen; auch beschränkt er sich jetzt nicht mehr auf die Hüttenarbeit von Kupferblech, Holzschmitten und Zeichnungen, sondern bringt auch Abbildungen ganzer ausgeführter Gegenstände, Möbel, Kronenkränze, Rüstungen etc. zum Theil direkt nach photographischen Aufnahmen der Originale, zum Theil nach guten Zeichnungen derselben, ja sogar größerer hässliche Kompositionen; die Publikation ist jetzt also allmählich, vielleicht öfter es zu wollen, in die Art des bekannten französischen Journals „L'Art pour tous“ hineingekommen und ersetzt zuletzt die Stelle von Espemann's bekanntem, leider zu früh eingegangenen „Kunstschönerwert“. Besonders rühmend hervorzuheben ist noch, daß Dr. Hirth auch den Original-Zeichnungen bedeutender Künstler, eines Wäldich, Landis, Hölzlin u. A. besondere Aufmerksamkeit schenkt und dieselben aus dem Dunkel der Kappen hervorzieht. R. B.

Kunstvereine.

R. Der Münchener Kunstverein zählte im letzten Vereinsjahr 5101 Mitglieder. Die Einnahmen betragen 104,147 RM., die Ausgaben 102,449 RM. Schulz' Erwerb von 166 Gemeinnutzen und Beschaffung des Vereinsgeldes wurden verausgabt 83,475 RM. Der höchste Verkaufspreis eines Kunstwerkes, mit 1500 RM., wurde in zwei Fällen gegeben, der niedrigste, mit 50 RM., ebenso oft. Als Nebenbei-Eigenhum des Vereins sind vier's „Aten“ (Verkaufspreis 1200 RM.) zurückgeblieben. Die Zahl der Kodgenüsse betrug 20. — Durch den Tod verlor der Verein die Künstler: Aug. Horomeyer, Heinrich Hofer, Karl Kiehl, Max Jos. Kuer, Andre. Zieschmann, Jul. Lange, Wilhelm Vogart, Fern. Deslmann, Joh. Roel. Bernaj und Aug. Max Zimmermann. — Als Vereinspräsident wurde ein Onkel von Hermann Balde nach Defregger's „Zitagedel“ mit einem Kostenaufwande

von 10,350 M. hergestellt, so daß auf die Gewinne 70,725 M. verblieben. — Der Jahresbericht hebt sichtlich hervor, daß durch die Bemittelung des Conservators und Sekretärs Privatverkäufe mit etwa 40,000 M. abgefloßen wurden. Da drängt sich die Frage auf, ob die Bemittelung von Verkäufen in der Gesellschaft der genannten Beamten liegt oder ob derselbe dieses Geschäft privatim betreibt. Die Statuten, welche keine darauf bezügliche Bestimmung enthalten, lassen letzteres annehmen, und der Conservator und Sekretär des Vereins erheben hiernach zugleich als Kunsthändler, welche beiden Eigenschaften der Natur der Sache noch nicht wohl zu vereinigen sein dürften.

Sammlungen und Ausstellungen.

F. Dem Deutschen Gewerbemuseum wurde von der Kaiserin Augusta vor einiger Zeit ein dem sechsten August selbst entnommenes Kaiserstück alter Goldschmiedekunst überwiesen, das die Sammlung um ein erlesenes Beispiel einer der venezianischen Renaissance eigenthümlichen Technik bereichert. Das in jedem Betracht kostbare Werk, das schon vom weitem aus seiner Umfassung hervorsticht, besteht in einer runden, im Durchmesser etwa 40 Centimeter betragenden, aus stark vergoldetem Kupfer getriebenen flachen Schale, deren Profil eine in leicht schwebender Bewegung sich befindende und wieder sonst anknirschende Linie bildet. In sie schmiegen sich sechzehn schlanke, langgezogene Büdel ein, die, von dem gehobenen Mittelstück ausstrahlend, sich über den vorliegenden Innenraum hindreiten, und diesen entsprechen wieder ebensovielle kleinere medallionartige Büdel des breiten, durchbrochen gearbeiteten Randes, der die Schale mit einem grasig-fomponirten, palmettenartigen Ornamente umrahmt. Seinen besonderen, ganz eigenartigen Reiz gewinnt das Werk indes erst durch die reiche, aus korallen, geschnittenen Steinen und farbiger Emailirung bestehende Decoration, der die gefällig lebte Form als Unterlage dient. Ein in matter Koralle geschnittener, von einem durchbrochenen, tiefblau emailirten Ornamente eingelassener Comos schmückt das runde Mittelstück, und sechzehn ovale, an den Büdel des Randes angehängte Cameen aus verschiedenfarbigen Steinen bilden im Verein mit Nüssen, an die Spitzen der Palmetten angehefteten emailirten Muscheln die äußerste Umsäumung der Schale, von ihrem golden schimmernden Grund aber hebt sich effectvoll ein sichtlich aufgeschnittenes, mit einem dichten Netz von Korallenbüdeln getülltes Muster ab, in das wieder auf der Höhe der Büdel in dunklem Blau und Grün emailirte Wülsten eingesetzt sind. In gleicher Weise wechselt in dem durchbrochenen Rande das helle Roth der in Gold gefassten Korallen mit farbigem, tiefgetöntem Email, während die schmalen, die inneren Büdel von einander trennenden Streifen, deren Ornamente in der Zeichnung an aufrecht stehende Mützenstempel erinnert, überdies noch mit sichtlichem lapis lazuli eingelegt sind. Die Gesamtwirkung dieser farbreicheren, zu wohlthuender Harmonie des Colorits zusammengeschnittenen Decoration ist die einer freudig heiteren und zugleich vornehm ruhigen Prosa. Trotz der Fülle ihres Schmuckes, der sich übrigens auch auf die mit Gravirungen gezierter Muscheln erstreckt, ist die Schale doch weit entfernt davon, irgendwie überladen zu erscheinen. Dem Reichthum der Details stellt sich vielmehr die vollendetste Klarheit der sich frei und leicht in organischer Hoheitsfähigkeit entwickelnden Compositionen, und mit der üppigen materialistischen Schönheit, die der venezianischen Demuth des seltenen Werkes vollaus würdig ist, weitest in dem Formen eine feine Abwägung der Verhältnisse und eine in jedem Zuge schwingvolle und elegante Grazie der Zeichnung.

Vermischte Nachrichten.

Jahresbericht des Germanischen Museums. Das Germanische Museum zu Nürnberg, welches im vorigen Jahre bekanntlich sein fünfundsiebenzigjähriges Jubiläum feierte, hat kürzlich seinen 25. Jahresbericht ausgegeben, welcher ein erfreuliches Bild von dem Gedeihen und Wachsen dieser einzig in ihrer Art dastehenden Anstalt gewährt. Das Directorium hat unablässig und stetig an der weiteren Entwicklung des Museums gearbeitet und seine Thätigkeit ist von dem erwünschten Erfolge belohnt worden. — Das schon sehr

umfangreiche Verzeichniß der Gönner und Freunde des Museums ist auch in diesem Jahre erheblich vergrößert worden. Alle Abtheilungen der Sammlungen wurden vermehrt, am meisten die Kupferstichsammlung, auf welche der größte Theil der für Ankäufe disponiblen Summe verwendet worden ist. Auch dem erzielte die Kunstsammlung reichlich Zuwachs, sowohl durch Ankäufe als durch Vermächtnisse und Geschenke. Die Bibliothek ist besonders durch die Liberalität der deutschen Buchhändler und Autoren, sowie durch Schriften-Austausch mit gelehrten Gesellschaften und Vereinen vermehrt worden. Angekauft wurden nur einige seltene alte Druckwerke. — Großen Gewicht wurde auch im verfloßnen Jahre auf die bauliche Thätigkeit gelegt; es wurden nicht nur die Räume zur Aufstellung der Sammlung vermehrt, sondern auch einzelne Theile vorhandener Gebäude verbessert und geschmückt. Von dem auf Kosten des Deutschen Reichs in Angriff genommenen Neubau eines großen Flügels an der Ostseite ist nur erst ein Theil in Hobhaub vollendet. Die Bildung des Handels-Museums macht erfreuliche Fortschritte. Von Publikationen des Museums ist außer dem laufenden Jahrgange des „Anzeigers für Kunde Deutscher Vorzeit“ nur eine neue Auflage des „Führers durch die Sammlungen“ zu erwähnen. — Die Rechnung über Einnahmen und Ausgaben des Museums bezieht sich noch auf das Jahr 1877. Darnach betragen die Einnahmen im Ganzen 144,122 M. Darunter 107,442 M. regelmäßige Jahresbeiträge von Seiten des Deutschen Reichs, von Staaten, Städten, Vereinen und Privaten und 3659 M. Eintrittsgelder. Die Ausgaben betragen 136,223 M., darunter, abgesehen von den Kosten der Verwaltung, der höchste Posten nämlich 40,559 M. für Vergütung und Zahlung von Schulden, dann 28,102 M. für Bauten und nur 16,373 M. für die Sammlungen.

K. K.

Vom Kunstmarkt.

Auf der Lepke'schen Auktion in Berlin vom 17. März wurden unter andern folgende Preise erzielt, für

	Wurf
J. Kraus, Junge Dame. Halbfigur	600
H. Salentin, Sindergruppe	600
H. Louis, Scene aus dem Kaufmann von Venedig	630
Fr. Soly, Kindespiel an der Tränke	600
Fr. Werner, Holländisches Interieur	1200
J. W. Biber, „Le Valot“	2013
Herrn Kaufmann, Vor der Schmelze	495
Gallant, „Art et industrie“	6000
Genisson, Interieur einer Kirche	750
Dequet, Stürmische See	2145
C. v. Kamede, Wollenhänder See	678
Brenzel, Schiffsall	1278
Deßl., „Vor der Schmelze“	693
Ed. Hildebrandt, Chinesische See mit einer Dampfk.	1200
Deßl. Bread am Strande von Teneriffa	900
Reybet, „Lexamen de l'heritage“	2403
Verdour, „Der Postillon“	750
Toulmouche, „Die Bräutlerin“	690
E. Nibner, „Die Spinnerin“	660
C. Arndt, „Juchhaab“	600
Bautier, Brustbild eines Mädchens	615
Starbina, „Kunststrunbe“	510
Willems, „La repense“	2376
H. Schner, Gedrängtenlandschaft	654
J. Knoch, Mittelalterliche Stadt	798
Munkácsy, Zwei Porträts. Halbfiguren	780
E. de Schampfleer, Holländische Landschaft	798
Schinkel, Allegorie auf den Frieden von 1815	1200

Ein Theil dieser Gemälde stammt aus der vormaligen Straußberg'schen Sammlung.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Stark, C. B., Handbuch der Archäologie der Kunst. I. Band. Einleitender und grundlegender Theil. 1. Abth. 1. Hälfte. Leipzig, Engelmann, 256 S. gr. 8.

Textbuch zu Seemann's Kunsthistorischen Bilderbogen, nebst Künstler- und Ortsregister. I. Heft: Die Kunst des Alterthums. kl. 8^o. 72 u. 20 S. broch. 60 Pf.

Peeth, Fr., Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen. Zweite Reihe. Nördlingen, Beck. 379 S. s.

Zeitschriften.

Deutsche Bauzeitung. No. 22 u. 23.
 † Carlo Pini und die Sammlung der Handschriften in den Officinen zu Florenz, von H. v. Geymüller. — Ueber das Verfahren bei öffentlichen Conkurrenzen. — Das Schicksal des Architekten-Vereins zu Berlin am 13. März 1879.

Kunst und Gewerbe. No. 16.
 Die Kunst-Industrie auf der Siant in Frankreich, Vortrag von Dr. Stigmann. — Von der Pariser Ausstellung: Textilarbeit. (Mit Abbild.) — Germanisches Museum Nürnberg.

Chronique des Arts. No. 11.
 Le musée des arts décoratifs. — Correspondance d'Angleterre. — La collection Zaballos à Lima.

Christliche Kunstblatt. No. 4.
 Die Kirche zu Marienhau. — Die Ausstellung der Königlich-Preussischen Akademie der Künste zu Berlin 1878. — Ueber altchristliche Monumente in Sizilien.

Hirth's Formenschatz. No. 7.
 Andrea Sansovino; Totalschnitt selbst zwei Detaildarstellungen von einem der Präfekturbauwerke in A. Maria del Popolo in Rom. — Stef. da Bergamo; Schützensaal im Chor von S. Pietro in Perugia. — Ein Stück aus Albrachi D'Oras's grosser Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I. — Hans Holbein d. J.; Zwei Handschriften. — Pater Pigeret; Interieur-Ornamente. — Zwei weitere Stücke aus dem Modelbüchlein von König. — Wandkacheln mit Wasservertheilung nach einem alten Original in Nürnberg. — W. Dittler; Kartenzug an einem Wappenstein mit zwei Kindern. — Drei Zeichnungen, deutsche Arbeiten aus der Zeit von 1590—1620.

Revue Artistique. No. 22.
 Graduaire et décoration de L. C. Krahmann, von L. Van Keymolen. — Cercle artistique d'Anvers, Exposition.

Inserate.

Breslauer Kunst-Ausstellung.

Gemäss Verabredung mit den Kunstvereinen zu Danzig, Königsberg und Stettin werden wir, wie üblich, in diesem Jahre, während der Monate Mai und Juni hieselbst eine grosse Kunst-Ausstellung von Gemälden, Zeichnungen und plastischen Arbeiten von lebenden Künstlern veranstalten; Copien und Dilettanten-Arbeiten sind ausgeschlossen. — Wir erlauben uns hiervon Künstler, sowie Besitzer von Kunstwerken, welche eine solche anvertrauen wollen, mit dem Ersuchen in Kenntnis zu setzen, Anmeldungen für die Kunst-Ausstellung mit genauer Angabe des Gegenstandes, des Künstlers, ev. des Verkaufspreises bis spätestens Mitte April an uns z. H. unseres Schatzmeisters, des Kunsthändlers E. Karsch gelangen zu lassen; die Kunstwerke selbst sind bis spätestens Ende April an dieselbe Adresse zu befördern.

Neben der statutenmässigen Verloosung an unsere Actionaire werden wir auch in diesem Jahre eine besondere Verloosung, von auf unserer Ausstellung angekauften Kunstgegenständen, veranstalten; Loose sind für den Preis von 3 Mark bei Herrn E. Karsch zu erhalten.

Breslau, den 18. März 1879.

Schlesischer Kunst-Verein.

EINLADUNG

zur Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen Kunstausstellung
 im Jahre 1879.

Dieselbe wird unter den zum Turnus gehörenden Städten abgehalten wie folgt:

Constance	von 20. April	bis 4. Mai;
Zürich	„ 11. Mai	„ 8. Juni;
Winterthur	„ 15. Juni	„ 30. Juni;
Glarus	„ 8. Juli	„ 29. Juli;
St. Gallen	„ 27. Juli	„ 17. August;
Schaffhausen	„ 24. August	„ 7. September;
Basel	„ 14. September	„ 6. October.

Die Einsendungen sind bis spätestens am 15. April an das Comité der schweizerischen Kunstausstellung in Constance zu adressiren und es muss im Frachttarif, sowie in den Zolldeklarationen, das Verlangen eines Freipasses für zollfreien Eintritt in die Schweiz deutlich angegeben sein. Bei Nichterfüllung dieser Formalität hat der Versender den Ein- und den Ausfuhrzoll selbst zu bezahlen.

Alle Künstler des In- und Auslandes sind eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden und es werden dieselben noch besonders darauf aufmerksam gemacht, dass neben den gewöhnlich nicht unbedeutenden Ankäufen von Gemälden durch Private und Vereine, alljährlich noch ein Beitrag des Bundes zum Ankauf bedeutenderer Kunstwerke verwendet wird. Die Verfügung darüber steht für das Jahr 1879 dem Kunstverein St. Gallen zu.

Bedingungen siehe Kunstchronik No. 14.

Hierzu eine Beilage von Paul Hoff in Stuttgart.

Hesigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers C. J. Seemann. — Druck von Humboldt und Fries in Leipzig.

Kunst-Auktion.

Am Dienstag, den 22. April cr., von 10—2 Uhr, versteigere ich im Kunst-Auktions-Haus zu Berlin, Kochstrasse 29, die Gemälde-Sammlung des Herrn Gustav Schulz, in welcher von neuen Meistern bedeutende Bilder von: Amberg, Angeli, Benezetti, Boldini, Daubigny, Dias, Goubis, Hoff, Isabey, Knaut, Magnus, Makart, Munkacsy, Munthe, Navone, Scheffhuth, Scherres, Sohn, Vautier, Verboeckhoven, Verschauer, Volts und Fr. Werner, sowie einige Gemälde älterer Künstler vertreten sind. Den Katalog versende gratis.

Rudolph Lepke,

Auktionator u. deutscher Auktions-Commissarius für Antiquitäten,
 Berlin S.-W., Kochstr. 29.

Antiquar-Kerler in Hlm offerirt:

- 1 Zeitschrift f. bibl. Kunst. Mit Kunstchronik. Bd. I—XII. 6 Hef. (jeweils 3 Bände broschirt.) Prachtb. u. wienens. ganz complet. Exemplar, zu 300 Br. (10)
 1 Hoff. Wert. Bd. I—XII. (6 Bde. Nblomb., 6 Bde. broschirt.) Gute Exemplar, ganz complet zu 200 Br.

Soeben ist erschienen:

TEXTBUCH

zu

SEEMANN'S

Kunsthistorischen Bilderbogen.

Nebst

Künstler- und Ortsregister.

I. Heft:

Die Kunst des Alterthums.

kl. 8. broch. 60 Pfennig.

Das Ganze wird in 3 Heften von ziemlich gleichem Umfang ausgegeben.

Beiträge

finden Prof. Dr. C. von Kögler (Wien, Chronologisches 26) über an die Verlagsanstalt in Leipzig zu richten.

17. April



Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal erscheinende Zeitungsblätter werden von jeder Buch- u. Kunstausstellung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 5 Mark (somit im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern).

Inhalt: Florentiner Privatgalerien. — Mühlstein's Chronologischer Katalog der Malerinnen Rembrandt's. I. — Ed. Suida's Les tapisseries decoratives du Musée de la Ville de Paris. — Thomas Coster's. — Deutsches Gewerbemuseum, München. Internationale Kunstausstellung, Basel. — Prof. H. Wolf's Standbild des Fürsten Blumhoff in Köln. Magistrate's Kunstausstellungs-Kalender. — Porträt Antonen. — Museum-Kataloge. — Japan.

Florentiner Privatgalerien.

Daß neben den drei berühmten öffentlichen Gemäldesammlungen von Florenz, welche bekanntlich allein über 2000 Nummern enthalten und somit das Interesse jedes mehr oder weniger flüchtigen Besuchers vollaus in Anspruch nehmen, die Privatgalerien der Stadt verhältnismäßig nur geringe Beachtung finden, darf kaum befremden, um so weniger als keine derselben sich der Bedeutung rühmen kann, wie etwa die beiden großen Galerien Doria und Borghese zu Rom, deren Besuch für jeden Kunstfreund geradezu unerlässlich ist. Trotzdem bietet sich Künstlern und Kunstfreunden auch in den Florentiner Privatsammlungen nicht nur vieles Beachtenswerthe, sondern auch manches Hervorragende, das, von den landläufigen Handbüchern mit Stillstimmigen übergangen, so wenig genannt wird, daß es berechtigt erscheinen dürfte, auf die hauptsächlichsten an dieser Stelle in Kürze hinzuweisen.

Am meisten des Besuches würdig und auch noch am meisten frequentirt ist die am Lungarno gelegene Galerie Corsini, welche in einem ihrer Räume eine Reihe edlerer Perlen vereinigt, darunter ein von Florentiner Einflüssen zeugendes Gemälde des Signorelli, eine Madonna mit Kind, dem h. Hieronymus und einem Benediktiner, ferner ein Rundbild von Botticelli, die Madonna das Kind auf ihrem Schooße liegend und von sechs reizenden Engeln umgeben, sehr ähnlich der im 1. Saal der Galerie Borghese zu Rom aufbewahrten Komposition, sodann zwei hervorragende Madonnenbilder von Filippino Lippi, von denen leider das eine, Nr. 37, theilweise durch Ueber-

malung entstellt ist, das andere, ein Medaillon, welches Madonna vor einer reich ornamentirten Nische sitzend zeigt, das Kind auf dem Arme haltend, welchem einer der links nahenden Engel eine Schale mit Blumen darreicht, während auf der anderen Seite drei singende Engel knien, die das Verhältniß Filippino's zu seinem Lehrer recht deutlich veranschaulichen, und im Hintergrunde der kleine Johannes herantreibt. Rechts neben diesem Gemälde befindet sich eine schöne heilige Familie, ein angeblich von Fra Bartolommeo in Gemeinschaft mit Albertinelli angeführtes und mit dem bekannten Monogramme, sowie mit dem Datum 1511 versehenes, doch nicht unbezweifeltes Werk. Einen höchst werthvollen Schatz besitzt die Sammlung in dem ebenfalls in diesem Räume aufbewahrten Raffaelschen Karton zu dem berühmten Porträt Julius' II., einer Erwerbung des Kardinals Ricci Corsini. Von Andrea del Sarto sei hervorgehoben eine mythologische Darstellung, Apoll und Daphne, vermutlich ein Jugendwerk des Künstlers, während zwei Madonnen, die seinen Namen tragen, sicher nur von Schülerhand herrühren. Unter den übrigen Nummern verdienen besonders mehrere Bildnisse aus der Florentiner Schule Beachtung, so das wohl mit Unrecht von Greuze und Cavalcaresse dem Ant. Pollajuolo abgesprochene Porträt eines jungen Mannes und andere von Rid. Ghirlandajo und Pontormo. Eine gute Kopie des Raffaelschen Violinspielers von der Hand des Giulio Romano bietet für das der Welt leider unnahbar gemachte Original des Palazzo Sierarra einen nicht unwillkürigen Ersatz. Die Venezianer sind durch Tizian mit einer Tollethe machenden Venus, Paolo Veronese mit einer Verkün-

digung und andere Arbeiten vertreten. Es befindet sich ferner dort eine wenn auch nicht sicher auf Sebastian del Piombo zurückzuführende, so doch höchst bedeutende Kreuztragung Christi.

Wir übergehen die Bilder der Bologneser Schule, die Schlacht- und Marinesgemälde des Salvator Rosa sowie das von Ribera Vorhandene und die Porträts des fruchtbaren Eufersmanns, die hier wie in der weiterhin zu erwähnenden Galerie Bertè sehr zahlreich sind, und wenden uns zu der jenseits des Arno liegenden Sammlung Torrigiani, die ebenfalls einige interessante ältere Stücke enthält, so in 2. Zimmer die zum Schmucke von Hochzeitstrüben bestimmten figurenreichen Kompositionen aus der Geschichte des David, die, früher dem Benozzo Gozzoli zugeschrieben, nach der sehr wahrscheinlichen Vermuthung von Crowe und Casalcaselle wohl vielmehr auf einen der Befelli zurückzuführen sind. Das eine der zwei trefflich erhaltenen Tafelbilder zeigt in erzählendem Nebeneinander den jungen Helden als Hirten bei seinen Kindern, seine Vorbereitung zum Kampfe, sein Erscheinen vor Saul und den Kampf mit dem Riesen und dessen Fall; in der anderen Darstellung hüllt der Sieger seinen Einzug in die Stadt, mit der Schleuder und Goliath's Haupt auf dem Triumphwagen stehend; die Sicherheit in den kühnsten Werthungen des Heldenleibes erinnert an Gozzoli und Paolo Uccelli, von welchem das Bild Nr. 13, ein Argonautenzug, in dieser Hinsicht zum Vergleich auffordert. Denselben Zwecke, wie die vorerwähnten Kompositionen dienend und ebenfalls dem alttestamentlichen Stoffkreise angehörig sind vier Historien der Esther, eine schöne Jugenddarbeit des Filippo Lippi. Von Pollajuolo findet sich im 3. Zimmer unter Nr. 20 ein männliches Brustbild von trefflicher Charakteristik, desgleichen eines von Luca Signorelli, angeblich ein Selbstporträt, mit zwei Hirten im Hintergrunde, ähnlich denen in dem bekannten Rundbilde der Madonna, welches im ersten Korridor der Uffizien aufgehängt ist. Mit dem dem Pinturicchio zugeschriebenen Hochzeitsfesten kommen wir freilich in die Sphäre gewagter Nomenclaturen, an welchen der Katalog eine selbst für eine Privatsammlung auffallend lange Reihe von Beispielen bietet; so werden, um von den Holbein, Rubens, van Dyck und andern Ausländern zu schweigen, mit Namen wie Albertinelli, Peruzzi, Tizian, Tintoretto, Guido Reni u. s. w., Bilder beehrt, die selten auch nur für leidliche Nachahmungen der betreffenden Meister gelten können. Aus neuerer Zeit seien noch zwei Gemälde des Tiepolo angeführt, eine Kreuztragung und Alexander der Große, eine Ansprache an seine Krieger haltend.

An Umfang geht den Florentiner Privatsammlungen voran die Galerie des Marchese Pancia-

tichì, welche in 16 Zimmern über 400 Gemälde, darunter allerdings manches Mittelgut, vereinigt. Im ersten Raume bezieht man einer Anzahl von Arbeiten aus Giotto's Schule und einem Martyrium des Sebastian von Raffaelin del Garbo, im zweiten einigen meist recht zweifelhaften Niederländern, unter denen Menzing und „Luca di Leida“ nicht fehlen, zwei den Namen des Andrea del Sarto führenden Radonnen, von denen allerdings die eine, mit brauner Untermalung, den Eindruck der Echtheit macht, während das angebliche Brustbild des Baccio Valori sich nur als eine schwache Nachahmung erweist. Auch die dem Fra Bartolommeo beigelegten Nummern sind nichts weniger als sicher. Ein prächtiger weiblicher Kolossalkopf als *fresco*, den der Katalog dem Michelangelo zuschreibt, läßt es bedauern, daß eine minder prächtige, aber sichere Benennung nicht festgestellt ist. Von Raffael's Madonna della seggiola befindet sich in dem nämlichen Raume eine vorzügliche alte Kopie von unbekannter Hand. Als Perle der ganzen Sammlung ist indes wohl das Kniebild einer Madonna mit dem Kinde, dem ein Engel Weintrauben auf einer Schale darreicht, von Filippo Lippi zu bezeichnen; dasselbe hat viele Verwandtschaft mit dem schönen Bilde ähnlichen Gegenstandes in der kleinen Galerie des Arcispedale di S. Maria Nuova, auf welche wir bei dieser Gelegenheit aufmerksam machen wollen, übertrifft es jedoch noch an Innigkeit der Empfindung. Auch von Fra Diamante beherbergt derselbe Raum eine Madonna mit Kind, das kleine Nebengewäch eine Reihe von Arbeiten, bei denen man wieder mit der Benennung — man liest Namen wie Caspagnò, Botticelli, Ghirlandajo, Mantegna u. s. w. — theilweise sehr kühn verfahren ist. Ein anderes Zimmer vereinigt Meister der Bologneser Schule und Arbeiten des Tigoli, Salvati, Bassano und anderer. Von Eufersmann finden sich weiterhin drei Kinder der Familie Kinenes, von Philipp Roos zwei große Landschaften, darunter hervorzuheben die Cascaden des namenverleihenden Tivoli. Wohl sicher echt dem Kolorit und dem Kopftypus der Hauptfigur nach ist die als Bonifazio bezeichnete Madonna, die das schlafende Kind anbetet, daneben der kleine Käufer. Von den Gemälden des vergangenen Jahrhunderts, die besonders zahlreich in der Sammlung vertreten sind, möge ein geistreich behandeltes Porträt des Metastasio von Pompeo Battoni genannt sein. Eine bessere Anordnung als die gegenwärtige, bei der man nicht erkennt, ob überhaupt ein bestimmtes Princip maßgebend gewesen, wäre der Sammlung sehr zu wünschen.

Zum Schluß noch einige Worte über die aus Palazzo Guadagni stammende kleine Galerie Bertè (Via de' Malcontenti Nr. 9), die sich zum größten

Theil aus Gemälden des 17. Jahrhunderts zusammen-
 setzt. Susemansi ist, wie erwähnt, stark vertreten; von
 Carlo Dolce findet sich ein Rabonnenlopf und ein
 Brustbild der Judith, von Bassano eine Taufe Christi,
 eine Verlobung der Geburt Christi an die Hirten
 und ein Presepio; Thiersküde von Rosa da Tivoli und
 mehrere Landschaften von Salvator Rosa, ein fast ge-
 waltiges Bild von Tiepolo, die Auffindung des
 h. Kreuzes durch Helena. Für eine schöne Darstellung
 des h. Sebastian wird im Katalog, wohl sicher mit
 Recht, Schiavone als Urheber angesprochen. P. 8.

Middletton's chronologischer Katalog der Radirungen Rembrandt's*).

I.

Standpunkt der forschung und Anforderung der Praxis.

Es ist ein offenkundiges Geheimniß, daß die
 Klassifikation der Kupferstiche, welche von Bartsch
 in die Literatur eingeführt und von Passavant und
 Anderen bis auf den heutigen Tag fortgesetzt und ge-
 übt wurde, allerdings dem praktischen Bedürfnisse ent-
 spricht, daß sie aber den Anforderungen, welche die
 Wissenschaft an einen beschreibenden Katalog eines
 Stecher- oder Radirer-Werkes stellt, nach keiner Rich-
 tung hin genügt. Die einzig rationelle Lösung dieser
 Aufgabe besteht in der Ausstellung chronologischer Ka-
 taloge, und die Herstellung solcher, nach der Zeit der
 Entstehung der einzelnen Blätter geordneten Verzeich-
 nisse bildet die nächste und dringendste Aufgabe der
 Kupferstichkunde.

Bei der wissenschaftlichen Erörterung kunstge-
 schichtlicher Fragen ist die Zeit der Entstehung des
 Kunstwerkes die erste Frage, aus deren Beantwortung
 alle übrigen zu entscheiden sind. Es muß unviver-
 leglich sichergestellt sein, wann ein bestimmtes Kunst-
 werk entstanden ist, um entscheiden zu können, wer es
 hervorgebracht hat. Dem umgekehrten Vorgange fällt
 mehr als die Hälfte der zahllosen Irrthümer, welche
 die Kunstgeschichte entstellen, zur Last. Die Frage
 ist ebenso wichtig für Dürer, für Marc Anton, für
 Lucas van Leiden wie für Rembrandt und jeden An-
 deren, aber bei keinem der Genannten spielt sie eine
 so maßgebende Rolle, wie bei dem Letzten.

Der erste Schriftsteller, der für Rembrandt einen
 derartigen chronologischen Katalog anzustellen versuchte,
 war Bodmaer, und wir haben an einem anderen
 Orte** die Vorzüge und Schwächen dieser Arbeit

*) A Descriptive Catalogue of the etched Works
 of Rembrandt van Rhyen by Charles Henry Middletton
 H. A. London, John Murray. 1878.

**) Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1878, Nr. 68, 69
 und 73.

hervorgehen; hier wollen wir nur erwähnen, daß
 Bodmaer in anerkennenswerther Weise das gesammte
 Werk des Meisters, seine Gemälde, Radirungen und
 Handzeichnungen in den Bereich seiner Aufstellung
 zog. Gestützt auf diesen Versuch Bodmaer's und an
 der Hand der Ausstellung von Rembrandt's Radir-
 ungen, welche der Burlington Fine Arts Club im
 Jahre 1877 in London veranstaltete, ist nunmehr
 Middletton an die Lösung dieser Frage herantreten,
 indem er sich hierbei lediglich auf die Radirungen
 des Meisters beschränkte.

Dieser ordnete man die Radirungen oder Stiche
 eines Meisters, selbstverständlich auch die Rembrandt's,
 nach dem Gegenstande, den sie darstellen; man grup-
 pirte biblische und mythologische Sujets, Selbstporträts,
 Studienköpfe, Porträts zc. zusammen, um das Auf-
 finden bestimmter Blätter zu erleichtern und über-
 haupt zu ermöglichen. Es ist einleuchtend, daß dieser
 Weg ein verhältnißmäßig einfacher ist; man braucht
 nur darüber einig zu sein, was ein Blatt vorstellt,
 um über den ihm anzuweisenden Platz zur allgemeinen
 Befriedigung entscheiden zu können. Dies kommt aber
 selbstverständlich bei einem chronologischen Kataloge
 nicht mehr in Betracht; die Produktionen eines Meisters
 sind in Beziehung auf den klassifikatorischen Werth des
 Gegenstandes ganz unabhängig von seinem Charakter;
 dagegen ihrem inneren Gehalte, ihrer Wesenheit,
 Form und technischen Behandlung nach in weit höhe-
 rem Grade an seinen Entwicklungsstadium gebunden.
 Ein chronologischer Katalog kann somit nicht nach
 äußeren Unterscheidungszeichen, sondern er muß nach
 inneren unumstößlichen Beweisgründen geordnet sein;
 oder mit anderen Worten: die Schwierigkeiten, die sich
 einem derartigen chronologischen Verzeichnisse entgegen-
 stellen, sind so bedeutend, sie erfordern eine so voll-
 kommene und minutiöse genaue Kenntniß der Indivi-
 dualität, des gesammten Charakters und jeder Phase
 des genuinen Entwicklungsanges des Künstlers, daß
 es Niemandem befremden kann, wenn es bis heute noch
 keinen, nur halbwegs genügenden Katalog eines Meister-
 werkes gibt und auch noch lange nicht geben wird.

Die Gründe, welche die chronologische Einreihung
 eines Blattes bedingen, sind nur dann für Jedermann
 leicht kenntlich, wenn das Blatt echt bezeichnet und
 datirt ist. Wenn es aber nicht bezeichnet und nicht
 datirt ist, dann liegt die Sache anders; dann ist für
 die Einreihung eines solchen die Entscheidung von Fall
 zu Fall zu treffen, und derjenige, der dieselbe fällen will,
 muß über so impendirende Kenntniße verfügen, daß er
 seine Klassifikationen entweder motiviren kann, oder daß
 wir ihm, wenn er dies zu thun nicht in der Lage wäre,
 welcher Fall unzählige Male vorkommen dürfte, auf
 sein Wissen und seine Erfahrung hin glauben können.

Wir müssen ihm die Fähigkeit zutrauen können, daß er in der Lage ist, ein Gesetz für seinen Meister zu normiren und müssen überzeugt sein, daß er, wenn er auch nicht jedes Wort mit seinem Motivenberichte begleitet, diesen doch stets zur Verfügung hat, um auf jede Interpellation antworten zu können. Und dies ist der wunde Punkt des Middleton'schen Buches; er bringt nicht nur keinen ausreichenden Notizenbericht bei, er verfügt nicht einmal über einen solchen.

Trotz der angeführten Schwierigkeiten ist die besprochene Ausgabe für Rembrandt verhältnismäßig leicht, denn eine bedeutende Anzahl seiner Original-Radirungen ist datirt, und wir haben datirte Blätter nahezu aus allen Jahren seiner künstlerischen Thätigkeit. Das Miskliche an diesen datirten Radirungen ist nur das Eine, daß auch unter ihnen solche Blätter enthalten sind, d. h. Blätter, welche betrügerischer Weise mit der Bezeichnung Rembrandt f. und einer Zahl versehen wurden. Diese Blätter müssen vor allen anderen bestimmt und unumstößlich aus dem Werke ausgeschlossen werden, denn sie äßen uns unaufhörlich in der Bestimmung der anderen.

Ueber diese erste und wichtigste Frage ist aber Middleton mit sich nicht nur nicht klar, sondern er ist mit sich überhaupt nicht einig darüber, was an Rembrandt's Radirungen wirklich echt oder falsch ist. Allerdings ist die Lösung dieser Hauptfrage erst das Schluß-Resultat eines chronologischen Kataloges; aber für denjenigen, der einen solchen publicirt, muß die Frage bereits unabänderlich erledigt sein. In diesem Punkte darf sich keine Unsicherheit, kein Herumtasteln, vor Allem kein Rathen zeigen, sondern ein positives, fest gegründetes Wissen, basirt auf die genaue Kenntniß des Entwicklungsganges des Meisters. Von wem die Fälschung oder das unterschobene Blatt herrührt, das ist eine andere Frage; darüber kann man verschiedener Ansicht sein; aber ob es von dem Meister, oder ob es nicht von dem Meister ist, darüber darf der Verfasser eines solchen Kataloges nicht in Zweifel sein. Middleton ist auch nicht in einem einzigen Falle seiner Sache gewiß. Sein Notizenbericht, wenn er einen zu geben in der Lage ist, beschränkt sich auf eine zweifelhafte Hin- und Her-Ratherei; in zwanzig Fällen muß der arme Vel, in anderen zehn Fällen der gute Vivens, in weiterer Roth der wadere Vliet zu der haltlosen Rnthmachung erhalten, daß er es gewesen sein könnte, von dem irgend ein Blatt herrührt; in anderen Fällen wird noch ein vierter oder fünfter hergeholt: Middleton glaubt stets, meint stets, vermuthet stets, daß dies nicht Rembrandt's Hand sei, sondern die eines Anderen; er glaubt es! — Ja, wenn Middleton's Glaube nur sicher, nur überzeugungstreu wäre, wie irgend ein anderer Glaube, so möchten wir ihm auch

glauben; aber so glauben wir ihm nicht nur nicht, sondern wir sind eher geneigt, das Gegentheil dessen zu glauben, was er sagt, und werden in den meisten Fällen gut daran thun.

Wir haben mit den vorstehenden Zeilen nur den Standpunkt klar zu stellen gesucht, von welchem eine derartige Ausgabe ausgehen muß, wenn sie den Anforderungen genügen oder überhaupt ein Resultat haben soll. Auf Nebenumstände einzugehen, ist unthunlich, weil Middleton anderer Ansicht sein dürfte, als wir, und eine Meinungsverschiedenheit darüber, ob ein Blatt in das Jahr 1630 oder 1640 gehört, nicht das Oeringste entscheiden kann, sondern lediglich geeignet wäre, das Chaos noch zu vergrößern.

Es handelt sich also um einen Prinzipienpunkt, um einen Grundpfeiler, aus dessen Fallten oder Stehenbleiben sich entweder ein unbilliges Urtheil unsererseits oder die Unfähigkeit Middleton's, eine solche Arbeit anzufassen, die Wertlosigkeit dieses Kataloges und die Richtigkeit seiner sämmtlichen Hypothesen ergeben muß.

Ehe wir aber an diese theoretische Erörterung gehen, müssen wir der praktischen Seite des Buches mit einigen Worten gedenken; wir meinen damit diejenige Fassung desselben, die es vom Standpunkte des gesunden Menschenverstandes haben muß, um überhaupt literarisch brauchbar zu sein. Es hat beinahe den Anschein, als hätte Middleton 25 Jahre lang darüber nachgedacht, wie er es anfangen müsse, um sein Buch für Jedermann — auch für ihn selbst — unbrauchbar zu machen.

Was citirt die Rembrandt-Radirungen nach der von Vartsch, Claussin, Wilson oder Ch. Blanc eingeführten Nummernfolge. Jeder der Genannten hat eine eigene Nummerirung vorgenommen; weil dies aber der Fall ist, hat es noch jeder Nachfolger des Vartsch für unumgänglich nöthig gehalten, da er nicht allein auf der Welt ist, seiner Nummer jene seiner Vorgänger beizugesellen, um einen Rückweis zu ermöglichen, und überdies seinen Katalog mit rückführenden Bezeichnungen versehen, um, wenn die Vartsch- oder Claussin-Nummer eines Blattes bekannt ist, die Ch. Blanc-Nummer zu finden. Middleton hat nicht nur unterlassen, die alten Nummern anzugeben, sondern sich auf ein einziges solches Verzeichniß beschränkt, in welchem sich der Leser, wenn er Lust hat, zurechtfinden mag; uns ist dies nicht gelungen. Nun sollte man aber erwarten, daß Middleton sein chronologisches Verzeichniß durchführen werde? Weit gefehlt! Er führt es nicht durch.

Er theilt seine Radirungen abermals nach Sujets und unterscheidet: Studienköpfe und Porträts, biblische und religiöse Darstellungen, Phantastische und Land-

Schaften, und ordnet jede dieser vier Abtheilungen für sich chronologisch.

Wir haben also nicht ein, sondern vier chronologische Verzeichnisse bekommen, und haben bei der ganzen Procedur nichts gewonnen als eine neue Nummerirung der Rembrandt-Kabirungen, welche unhaltbar, unbrauchbar und nicht einmal praktisch zu verwenden ist.

Alexd von Wurzbach.

Kunsthistorie.

Les tapisseries décoratives du Garde-Meuble par Ed. Guichard. Texte par Armand Darcel. Paris, Boubry, 1878. Fol. (10 Lieferungen zu 10 Blättern).

Zur Herausgabe dieses Werkes, das man wohl als eine Sammlung von Urkunden zur Geschichte der dekorativen Kunst bezeichnen darf, haben sich zwei bewährte Männer vereinigt. Der „Architecte décorateur“ Ed. Guichard, dem das Verdienst gebührt, die aus dem Gebiete des Geschmacks und der Mode tonangebende „Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie“ gegründet zu haben, besorgte die Auswahl der schönsten Musterstücke aus der Schatzkammer des Garde-Meuble; Armand Darcel, gegenwärtig „Administrateur des Gobelins“, übernahm den Text, der, da die geschichtliche Einleitung dem Schluß des Werkes vorbehalten ist, sich vorderhand in den Grenzen sachmännischer Beschreibung der theils in Lichtdrucken, theils in Farbendruckem vervielfältigten Kunststoffe, Gemälde auf Seide, auf Leinwand, Plattstickereien u. s. w. hält. Ueber die Auswahl des Gebotenen steht uns kein Urtheil zu, da wir weder von dem Umfang des staatlichen Vorrathes, noch von dem Zustande der überhaupt benutzbaren Tapeten irgend welche Kenntniss haben. Anders verhält es sich mit der eingehenden Behandlung jedes Blattes unter der Feder A. Darcel's; da können schon jetzt, obgleich uns erst drei Lieferungen vorliegen, die Alten mit einem unbedingten Lob geschlossen werden. Jeder in der französischen Literatur bewanderte Kunstfreund weiß ja, wie gründlich und anziehend zugleich der Verfasser des „Trésor de Conques“, der „Excursion artistique en Allomagne“, der treue Mitarbeiter der „Annales archéologiques“ und der „Gazette des beaux-arts“ zu schreiben versteht.

Es ist bekannt, in welcher genialer Weise Colbert durch die in äußerst kurzer Zeit bewirkte Hebung der Industrie der verschwenderischen Prachtliebe Ludwig's XIV. in die Hände arbeitete. Raum zehn Jahre nach seiner Thronbesteigung besah das Land schon 44,200 Webstühle für Wolle, erzeugten die Seidenarbeiter schon um mehr als 50 Millionen Francs Stoffe,

wetteiferten die französischen Spitzen, Tücher, Glas- und Tüpfelwaaren mit den Erzeugnissen der am meisten vorgeschrittenen Staaten. Der unergiebteste Luxus, mit dem der junge König sich zu umgeben wünschte, sollte dem trägerischen Glanz seiner ersten kriegerischen Erfolge entsprechen. Die Sonne begnügte sich in ihrem Reiche nicht damit zu glänzen; sie sollte blenden. Wer schickte sich hiezu besser als Maler und Weber? Sie hatten auch vollauf zu thun, um alle Gemächer, Säle und Galerien der Residenzen mit steifen, hochtrobenden Geschichtsbildern oder heiteren Phantasiegebilden zu zieren. Es galt, ungewöhnlich große Flächen sinnig und sinnlich zu beleben, gleichsam zu besetzen. Allein nicht nur das Talent, die Uebung auch macht erfindend; ein ganzes Geschlecht von Künstlern entwarf mit erstaunlicher Leichtigkeit, eine Schaar geschickter Schüler führte ihre Skizzen mit unglaublichem Eifer aus. Doch selbst die leichtsinnigste Verschwendung aller Kunstmittel konnte nicht die Tuileries, Versailles und all' die andern königlichen Lustschlöffer gleichzeitig decoriren. Die Gobelins waren entmuthigt, die Manufacture de Beauvais griff ihnen nach Müglichkeit unter die Arme, endlich wurde auch die Hilfe der „Manufacture royale des tapis de Turquie“ zu Chaillot aufgeboten, und dennoch mußten auch in Flandern Tapeten bestellt werden, ja man versiel sogar, um Zeit zu gewinnen, auf das Aushülfsmittel, auf gespannte Seidenzeuge Tapetenmuster zu malen! Unter Ch. Lebrun, der von 1660 bis 1690 als Director der Gobelins wirkte, und unter seines Nachfolgers P. Riguard Leitung lieferten die beiden Goppel, Charoles und Noël, Claude Hallé, Fr. Desportes, J. P. Dubry die geistvollsten und lebendigsten Entwürfe, aus welchen uns der Geschmack des frivolen XVII. Jahrhunderts mit einer lebenswichtigen Ungebundenheit anspricht; doch bringen die Herausgeber auch Blätter aus dem XVI. Jahrhundert: Jagden nach Bernard van Orley und einen „Triumph“ nach einem Karton Giulio Romano's.

Die Darstellungen dieser beiden unterscheiden sich wesentlich von den Formweisen der französischen Künstler. Ihre Gemälde sind keineswegs speziell für den Bestuhl entworfen, gehören, wie so manche Kompositionen Lebrun's oder Mignard's, zu jenen Leistungen, die auf der Leinwand gezeichnet und gemalt, vom Kunstweber nur nachgebildet worden sind. Die auf solche Art vervielfältigten Bilder enthalten sich selbstverständlich des reichen Zeichners, der überquellenden architektonischen und figurlichen Zierathen, der Blumengewinde, Fruchtgirlanden, Blätterornamente und Schimären aller Art und Unart, kurz all des halben Unsinns und spielenden Uebermuthes, den wir gemeinlich als „Arabesken“ begrüßen. Sie aber, diese launigen und

lustigen Improvisationen, machen eben die originelle Eigenart der französischen Tapeten unter Ludwig XIV. aus, durch sie, und nur durch sie wurde der moderne Kunstmarkt mit den uns beschäftigenden musterartigen Vorlagen bereichert.

Diese heftig angefeindeten, arg veremundeten Arabesken, aus wie unzähligen einseitigen und gründlichen Angriffen sind sie nicht schon siegreich hervorgegangen! Noch bevor sie von Gio. v. da Udine, ihrem modernen Vathek, ausgeführt worden, waren sie bereits von Plinius und Vitruvius geschmäht und verfolgt, so daß ihnen Monsignore Barbaro, der Herausgeber des letzteren, flugs das Lebenslicht auszublasen vermeinte, indem er sich zu schreiben vermaß, sie hätten keine Berechtigung des Daseins, weil es ihnen an jedem einseitlichen Grundgedanken, jeder Seele jeder Komposition, mangle. Serlio verfährt zwar etwas gnädiger mit ihnen, doch läßt er sie aus kritischer Darmherzigkeit nur für unwesentliche Räume gelten. Für die tempelatorischen Augen Vasari's bilden sie nur eine Gattung ausgearteter, beslagenwerther Malerei, Milizia endlich, ärgerlich darüber, daß es ihm nicht gelingt, sie systematisch abzuhandeln, fertigt sie gar mit einem barschen „abusu d'ornamento“ ab. Allein — wozu der Kämm? Polidoro, il Rosso, Perino del Vaga, Maturino, Giulio Romano, ja ein Raffael sogar haben sich der lebensvollen, unsterblichen Hindlinge mit Liebe angenommen, sie gepflegt und gehegt, vielleicht sogar ein wenig verzärtelt. Und ein Bramante wagte es, sie farbenprächtig in einen seiner reizendsten Renaissancebauten, die Incoronata einzuführen; ein Semolei hielt sie der Sala d'oro des Dogenpalastes würdig — und wenn wir aus unseren Tagen nur an die reizenden Arabesken im Wiesenzimmer des Weimarer Schlosses erinnern wollen, geschieht es nur, weil sich jeder Leser leicht vorstellen mag, in welche angenehme Aufregung und die wiederholte Durchsicht dieser dreißig Blätter versetzt hat.

Sie haben uns in der That durch den Reichthum der Motive, die gleichsam sorglose, jedoch bei näherer Betrachtung vorsorgliche Vertheilung und Beherrschung derselben, durch das stets befolgte, wenn auch nicht leicht zu erfassende Gesetz der Symmetrie, dieser wahren Harmonie für das kunstsinelige Auge, durch die ungeschulte, bald hätten wir gesagt, natürliche Grazie der Anordnung einen wahren, einen anregenden Genuß gewährt. Je vertrauter wir mit diesen scheinbar willkürlichen Gebilden wurden, je lauter wir diese brillanten Capriccio's in unserem Inneren nachklingen ließen, desto deutlicher erkannten wir, daß die Blüten und Blumen der Renaissance keineswegs kaleidroskopische Zufälligkeiten, vielmehr stets, wenn gleich nur lose und

leise durch den Faden des Witzes oder stärker, strenger, durch das Band eines Octankens zusammengehalten werden. Allein die Aufgabe, das Bild oder die Abbildung der Tapete, die der Beschauer mit einem Blick genießt, dem Leser in allen hundertfältigen Einzelheiten zu beschreiben, möge uns als eine ohnehin unzulängliche, zu undankbare Erlaß werden. Der müßige Kunstfreund, der wißbegierige Intellektuelle dürfte nach dem Gesagten wohl darüber im Klaren sein, nach welcher Bereicherung seiner Kenntniße er in diesen Hundgruben zu schürfen hat. Doch mögen zu ihrer genaueren Orientirung etwa noch die folgenden Angaben dienen.

Die bisher erschienenen Blätter gehören fünf längst nicht mehr vollständig erhaltenen Serien an, von denen jede aus zwölf Tapeten bestand; jede einzelne derselben wird durch eines der Zeichen des Thierkreises wieder besonders gekennzeichnet und meist überdies noch unter die Oberhoheit einer heidnischen Gottheit gestellt. Die so verschiedenartigen Farbendichtungen wachsen folglich jederzeit aus einem mythischen Boden heraus und entwickeln sich als allegorische Gebilde. Das Haupt- oder Mittelbild gibt so nur den Grundton an, in dem sich die reich erdstrimte Melodie bewegt; es wird sehr häufig durch die schwanken Ranken der Arabesken von seiner ersten Stelle verdrängt, in seinem Ansehen geschwächt. Das ist allerdings eine argere Verfündigung an der ästhetischen Zucht und Regel. Aber möge ein Anderer diesen Uebermuth beurtheilen! In unsern Augen hat dieses freie große Bölllein einen uralten Freidrieh, denn:

Was sich nie und nirgends hat begeben,
Das allein veraltet nie.

Eug. Obermayer.

* Friedrich Voigt hat von seinen größeren biographischen Sammelwerke: „Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts“ eben den zweiten Band veröffentlicht, welcher ein Charakterbild theils lebender, theils un längst verordener Meister enthält, darunter die Charakteristiken Weibel's, Genelli's, Kaulbach's, Rempel's, Lenbach's, Degeger's und Mafart's. Wir kommen aus das sehr geschriebene, mit jahrelangen persönlichen Erinnerungen durchwobene Buch demnächst ausführlich zurück.

Todesfälle.

Thomas Couture, geboren am 21. December 1815 in Genio, ist am 30. März einem Magenkrebseiden erlegen.

Sammlungen und Ausstellungen.

F. Im Deutschen Gewerbemuseum ist gegenwärtig eine Ausstellung weiblicher Handarbeiten veranstaltet, die, aus Beiträgen des Badischen Frauenvereins zu Karlsruhe und aus solchen der Frau W. Beeg, geb. v. Ruffel, zu Karlsruhe bestehend, sowohl bei der Eröffnung, deren Beachtung sie in erster Linie herausfordert, als auch, abgesehen von diesem zunächst beteiligten Kreise, bei jedem Geringe unseres modernen Kunstgewerbes auf ein reges Interesse rechnen darf. Der Badische Frauenverein, der unter dem Protektorat und der lebhaftesten persönlichen

weibliche Terracottafigur mit einer Taube 2100 Frk. — Die übrigen Kationen der letzten Wogen waren nicht von besonderem Belang. Ein Jagdstück von H. Bouverman. das am 17. März zur Versteigerung kam, erzielte 10,500 Frk.; aus der am 17. Februar verfertigten Sammlung Caspeller merzen wir an: „Ein Frühstück“ von Gherdin 3150 Frk.; „Mädchen mit Hund“ von Fragonard 2260 Frk.; „La Resistance“ von demselben 3000 Frk.; ein Porträt Georg's IV. (?) von Gainsborough 2150 Frk.; Bildnis des Louis Tocqué von Rattier 6500 Frk.; „Christus

am Kreuz von Trub' von 5000 Frk. — Am 28. April kommt die Sammlung Reiset zum öffentlichen Auftrieb, die namentlich der Frühitaliener wegen, die sie enthält, größeres Interesse hervorruft.

Auktions-Kataloge.

Rud. Lepke in Berlin. Gemälde-Sammlung des Herrn Gustav Schultze. Versteigerung am 22. April. 58 Nummern.

Inserate.

<p>Gratis und franco gegen Einbindung der Postquittung Die Memoiren der Frau v. Racowitza: („Ihre Beziehungen zu Ferdinand Kasfall“)</p>	<p>Abonnementspreis pro II. Quartal bei allen Postanstalten nur 5 Mark 75 Pfennig</p>
<p>Einladung zum Abonnement auf die</p> <h2 style="text-align: center;">Schlesische Presse</h2>	
<p>Drucke politische und Gesellschaftl. Bl. 3 Bogen. Bei allen Buchhändlern bei Dresden Königsplatz No. 10</p> <p>Das Feuilleton veröffentlicht die von allen Seiten mit so außerordentlicher Spannung erwarteten hochsensationalen</p> <p style="text-align: center;">== Memoiren der Frau Helene v. Racowitza == geb. v. Donniges.</p> <p style="text-align: center;">== „Ihre Beziehungen zu Ferdinand Kasfall“ ==</p> <p>Gratis und franco gegen Einbindung der Postquittung erhalten alle neu hinzutretenden Abonnenten auf die „Schlesische Presse“ pro II. Quartal die Memoiren der Frau Helene v. Racowitza, soweit sie bis Ende März im Feuilleton dieser Zeitung erschien. (3)</p>	
<p>Hilfsleiter des Feuilletons: die bedeutendsten Autoren der Gegenwart mit 3 B. Paul Lindau, R. E. Franzos, W. Jenkin etc.</p>	<p>Die Memoiren der Frau v. Racowitza erscheinen f. Norddeutschland nur in der „Schlesischen Presse.“</p>

EINLADUNG

zur Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen
Kunstausstellung
im Jahre 1879.

Dieselbe wird unter den zum Turnus gehörenden Städten abgehalten wie folgt:

Constanz	vom 20. April	bis 4. Mai;
Zürich	11. Mai	8. Juni;
Winterthur	15. Juni	30. Juni;
Glarus	6. Juli	20. Juli;
St. Gallen	27. Juli	17. August;
Schaffhausen	24. August	7. September;
Basel	14. September	6. October.

Die Einladungen sind bis spätestens am 15. April an das Comité der schweizerischen Kunstausstellung in Constanz zu adressiren und es muss im Frachtbrief, sowie in den Zolldeclarationen, das Verlangen eines Freipasses für zollfreien Eintritt in die Schweiz deutlich angegeben sein. Bei Nichterfüllung dieser Formalität hat der Versender den Ein- und den Ausfuhrzoll selbst zu bezahlen.

Alle Künstler des In- und Auslandes sind eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden und es werden dieselben noch besonders darauf aufmerksam gemacht, dass neben den gewöhnlich nicht unbedeutenden Ankanfen von Gemälden durch Private und Vereine, alljährlich noch ein Beitrag des Bundes zum Ankauf bedeutenderer Kunstwerke verwendet wird. Die Verfügung darüber steht für das Jahr 1879 dem Kunstverein St. Gallen zu. (6)

Bedingungen siehe Kunstchronik No. 14.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Gundertstund & Fries in Leipzig.

Verlag v. W. F. Seigl in Weimar.

Plafonds- Decorationen.

Entwürfe

zur Verzierung der Decken
von Zimmern und Sälen.

Componirt und geseichnet von
KARL SCHAUPERT,
Architekt in Stuttgart.

30 Blatt in Quarto.

1879. Quarto in Mappe. 15 Mk.

Die hierzu gehörigen „Detaile in natürlicher Größe“ erscheinen gleichzeitig in besonderer Mappe auf 15 Bogen grünes Format und kosten 7 Mk. 50 Pf. sind nach getrennt zu haben.

Vorrätig in allen Buchhandlungen.

Antiquar Serier in Him offerirt:

1. Zeitdrift f. bild. Kunst. Mit Kunstchronik. Bd. I—XII. (Eleg. schweiz. Goldbr.) (3 Bände broschirt.) Prachtvolles, neuere, ganz complet. Exemplar, zu 300 Mk. (11)
1. das Werk. Bd. I—XII (6 Bde. Nblinob., 6 Bde. broschirt.) Gutes Exemplar, ganz complet zu 260 Mk.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig:

POPULÄRE AESTHETIK.

Von Prof. Dr. Carl Lemcke.

Fünfte vermehrte u. verbesserte Auflage.

Mit Illustrationen.

(1879. gr. 8. br. 9 Mark 50 Pf.;

geb. 11 Mark.

DÜRER.

Geschichte seines Lebens und seiner Kunst.

Von

Moriz Thausing.

Prof. an der k. u. Universität und Direktor der Albertina in Wien.

Mit einem Theilgraphen und zahlreichen
Illustrationen in Holzschnitt.

gr. Lex.-8. broch. 22 Mk.; eleg. geb. in Calico 25 Mk.; in echtem Pergament oder rothem Saffian 30 Mk.

ecclesia militans erzeugt in der Regel andere Vorstellungen; doch wir wollen mit dem Künstler darüber nicht rechten. Weiser's Technik ist eine zersahrene und skizzenhafte; bei aller Hochachtung für die „künstlerische Breite“ müssen wir doch sagen, daß hier des Guten zuviel geschehen ist. Die Breite der Technik hat in einem entsprechenden Verhältnis zu der Größe der zu behandelnden Figuren oder Motive zu stehen. Auch Meißner hat ja eine breite Technik, und doch halten die Pinselstriche auf seinen kleinen Bildern auch unter der Lupe Stolz. Weiser's Breite in der Behandlung ist hier nicht im Einklang zu der Größe der Figuren, und so kommt es, daß das Bild einen ungeringen Eindruck macht. Der Grad der Entwicklung, bis zu welchem das Bild geführt wurde, mag anstreichen, wenn es sich nur um einen Atelierstudium handelt, weiter nicht. Es ist das eine sehr häufig anzutreffende Erscheinung, daß die Maler aufhören, an einem Bilde zu arbeiten, so wie sie nur das „Farbenbouquet“ beschaffen haben, in der vielleicht nicht immer unbegründeten Furcht, jeder fernere Pinselstrich werde die schon erzielte Wirkung abschwächen. Daher die vielen unterstigen Bilder auf allen Ausstellungen, die auf dem Irrthume basiren, daß nämlich genau dieselben Wirkungsbedingungen maßgebend seien für ein Bild, wie für eine Skizze.

Niemlich stark ist das schöne Geschlecht auf der Ausstellung vertreten, und an den vorliegenden Leistungen merkt man es nicht, daß dieses Geschlecht auch das schwache ist. Wir haben die Gräfin Fötting und die Gräfin Káro; sie malen so gut, wie sehr viele, und die Gräfin Nemes und Tina Blau wie sehr wenige ihrer männlichen Kollegen. Die Gräfinnen Fötting und Nemes haben Selbstporträts ausgestellt; das Bild der Ersteren ist eine recht frische Leistung, die freilich sich neben dem Werke der Letzteren nicht zu behaupten vermag. Es steht eine seltene und sorgfältig gepflegte Begabung in diesem mit schlichter Ehrlichkeit gegebenen Bildnisse der Gräfin Elisa Nemes, eine Begabung, die Einem Respekt abzwingt. Tina Blau nöthigt uns daselbe Kompliment auf landschaftlichem Gebiete ab. Man sieht ihren Bildern freilich noch immer an, daß sie durch die Schindler'sche Schule gegangen ist; aber einmal ist diese Schule eine gute Schule, und dann trennt sie ihren Meister oft sehr nahe; sie ist offenbar durch eine künstlerische Wahlverwandtschaft an denselben gebunden. Denn jenes prädelnde, mouffirende, perlende Etwas, das Schindler's Gemälden ihren eigenthümlichen und pitanten Reiz verleiht, ist auch in Tina Blau's Landschaften nachzuweisen, ohne daß man dabei die Empfindung hätte, hier sei die Marke nachgemacht und der löbliche Stoff gefälscht worden.

Der den Lesern dieser Zeitschrift wohlbekannte Kupferstecher Joh. Klaus hat sich, wie er das gelegentlich zu thun pflegt, wieder einmal in der Malerei versucht und einige Bildnisse ausgestellt, welchen man es nicht ansieht, daß ihr Urheber kein Maler ist. Mit sicherem Blick ergoß er die Individualität der darzustellenden Persönlichkeit und zeichnet mit markanter, entschlossenem Strich; dabei braucht er immer nur Kupferstecher und nicht mehr zu sein. Seine Technik ist frei, seine Farbe gut; auch als Kupferstecher hat er zu viel Geschmac, um an einer geklärten Technik seine Freude zu finden. Und wenn seine Farbe gesund und gut ist, so kommt das daher, daß er als reproduzierender Künstler daran gewöhnt ist, scharf zuzusehen und nachzumachen, was er sieht. Er reproduziert also die Natur, wobei wir allerdings nicht sicher sind, ob er nicht bisweilen als echter Kupferstecher und aus tiefer Gewohnheit seine Bildnißmodelle verkehrt malt. Da, wo ihm der Kupferstecher nicht mehr im Raden sitzt, da wagt und schwankt er häufig. Wie er seine Porträts in den Rahmen hineincomponirt, wie er die malerische Anordnung besorgt, darin zeigt sich eine Unbeholfenheit, die fast rührend wirkt im Kontrast zu der enormen Sicherheit, mit welcher Klaus auf der Kupferplatte hantiert. Auch Rumpfer's Kinderporträt ist unfrei im Arrangement. Im Uebrigen hat das Bild manche Vorzüge in der Zeichnung und Färbung, wenn es auch nicht anreicht, uns einen rechten Begriff von der Thätigkeit des vielgerühmten Künstlers zu geben. Ein wunderlichs, ungemein delikates behaartes Frauenbildniß haben wir von Freschl erhalten. Es kann im Interesse des jungen Malers nicht dringend genug gewünscht werden, daß er die hier erreichte Qualität zur Regel mache; er hat es nun bewiesen, daß das in seiner Hand liegt.

Eine Reihe entzückender Aquarelle hat wieder Meister Rudolf Alt geliefert. Es giebt nichts auf der Ausstellung, was reicheren Genuß bieten würde, als diese prächtigen Blätter, wenn man sich einmal so recht in ihren Aufbau verfenkt. Straßenansichten, Interieurs aus prunkvollen Kirchen und reichbesetzten Privathäusern, Alles ist mit einer Frische, einer Lebendigkeit, einer erstaunlichen Accurateffe gemacht, daß Einem das Herz ausgeht vor Freude, wenn man diese genial gemalten Lebenswirklichkeiten vor Augen hat. Rudolf Alt, der sich mit seinem Farbensitten barmlos, und ohne sich durch etwas ablenken zu lassen, in das Getümmel der Wiener Straßen hineinsetzt, um ein interessantes Bouweil abzumalen, hat auch das Zeug zum Gelegenheitsmaler; er hat mit seiner „Freiwilligen Eröffnung der neuen k. l. Akademie der bildenden Künste in Wien“ ein Gelegenheitsbild geschaffen, dem man die Schwierigkeiten, unter welchen es entstanden

ist, ganz und gar nicht ansieht. Auf dem Blatte sind ein paar Dugend Porträts zu erkennen, und doch erscheint keine Figur gestellt, nirgends macht sich eine präventive Absichtlichkeit in der Anordnung geltend. Das muß Alles so und kann nicht anders sein. Ein Selbstbild Alt's, „Die Stefanskirche zu Wien“, allerdings aus dem Jahre 1834, befindet wieder, daß Alt mit der Delarue nicht ganz so geschickt manipuliert, wie mit den Wasserfarben, aber das Bild zeigt in seiner strengen Zeichnung doch den ganzen Alt, und bildet zudem durch seine reiche Stofflage eine höchst interessante futurgeschichtliche Reminiscenz an eine vergangene Generation.

Salvin Gröller.

Die K. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden.

Die Generaldirection der I. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden hat vor Kurzem ihren Bericht über die Verwaltung der Sammlungen in den Jahren 1876 und 1877 veröffentlicht. Die eingehende, klare Darlegung ist von allgemeinem Interesse und giebt ein erfreuliches Bild von der regen Thätigkeit, mit welcher man auf die Erhaltung, Vervollständigung und Ausbarmachung der weitberühmten Dresdener Sammlungen bedacht ist. Wir entnehmen demselben einige Notizen.

Die Ausgabe für die Vermehrung der Sammlungen in der verflochtenen Finanzperiode betrug 347,216 Ml. Von dieser Summe fallen auf die Gemäldergalerie 188,109 Ml., die Sammlung der Kupferstiche und Handzeichnungen 25,559 Ml., das Museum der Gypsabgüsse 11,210 Ml., das historische Museum 3455 Ml., die Antiken-Sammlung 40,764 Ml., die Porzellan- und Gefäßsammlung 3046 Ml., das Grüne Gewölbe 2523 Ml., die Gewebegalerie 1755 Ml., und auf die wissenschaftlichen Sammlungen das Uebrige. Die bedeutsamsten Erwerbungen wurden für die Gemäldergalerie und das Antikenkabinet gemacht. Das erstere Sammlung betrifft, so glückte es derselben, eine ganze Reihe von Werken der hervorragendsten Meister, wie Andrea Mantegna (aus der Sammlung Castrake in Venedig), Lodovico Mazzolino, Hans Memling (aus der Sammlung Kuhl in Köln), Jan Steen, Jan van der Meer von Harlem, Barthelmeus van der Hest (aus der Sammlung Kuhl), François Clouet u. A. zuzuführen. Ebenso ist Erhebliches für die Abstellung der modernen Gemälde geschehen. Es wurden treffliche Werke erworben von Andreas und Oswald Achenbach, Alex. Calame, Franz Defregger, Theodor Curtz, G. A. Kung, C. F. Lessing, H. Pauwels, Val. Ruyss, Ed. Schleich, C. Schid, R. Schiebold, A. Thiele und A. Zimmermann. Auch für die Antiken-

sammlung fand sich die glückliche Gelegenheit zu mehreren Ankäufen von außergewöhnlicher Bedeutung. So wurde zunächst eine Sammlung von Gegenständen buddhistischen Ursprungs aus Djoolarta auf Java erworben; ferner ein römischer Mosaikfußboden, 36 □m. groß, über welchen bereits in diesem Blatte berichtet worden ist; der Torso eines Apollino oder Eroß, von echt griechischer Arbeit aus der Diadchenezeit; der Torso eines Dionysos von römischer Arbeit, mit dem vorigen in der Campagna di Roma gefunden; der Mannorkopf eines Athleten, wie endlich eine aus 94 Nummern bestehende Bronze-Sammlung, hervorragend besonders durch einige vorzügliche Statuetten aus guter griechischer Zeit und eine Reihe vorzüglicher orientaler Werke der Kleinplastik. Alle wichtigsten Fundorte, Aegypten, Griechenland, Etrurien, Pompeji, Pränche, Cäre, der Coquilin, und demgemäß die verschiedenen Stilperioden des Alt-Griechischen, des Schön-Griechischen, des Etrurischen, des Römisch-Griechischen sind in derselben vertreten.

Von den baulichen Herstellungen gedient der Bericht insbesondere der im Frühjahr 1876 erfolgten Vollendung des Umbaues des ehemaligen Galeriesäules, welcher nothwendig wurde, um für die Sammlungen des historischen Museums und der Porzellane, die in ihren früheren Lokalitäten dem Verderben entgegengehten, günstiger, auch für die Betrachtung geeigneter Räume zu gewinnen. Die Kosten dieses Umbaues beliefen sich auf 559,750 Ml.; für Beschaffung des neuen Ausstellungsmobiliars für die beiden genannten Sammlungen wurden ca. 97,500 Ml. verausgabt. Durch die Verlegung des historischen Museums ist anderen Sammlungen, namentlich auch den Sammlungen der Gypsabgüsse, ein sehr erwünschter Raumzuwachs geworden. Auch hat in dieser Periode die Verlegung des Münzkabinetts stattgefunden, welches im Residenzschlosse, unmittelbar neben dem grünen Gewölbe, eine neue Räumlichkeit erhielt. Die Verlegung, beziehungsweise Erweiterung des historischen Museums wie der Porzellan-Sammlung, welche eine vortheilhaftere Aufstellung derselben ermöglichte, sowie namentlich die Heizung der Räume hatte eine ganz erhebliche Zunahme in der Benutzung dieser Museen zur Folge. Das historische Museum, welches früher in den kalten Monaten überhaupt kaum besucht wurde, ist im letzten Vierteljahr des Jahres 1877 von 2610, im ersten des Jahres 1878 von 2315 Personen besucht worden, und während die durchschnittliche Aequenz sich früher auf 12,500 Personen bezifferte, sind vom 15. April 1877 bis zum Ende desselben Jahres 17,265 Personen in das Museum eingetreten. In der Porzellan- und Gefäß-Sammlung, welche früher von durchschnittlich 3325 Personen im Jahre besucht

wurde, ist die Frequenz im Jahre 1877 auf 7472 gestiegen. Bei beiden Museen sind noch mehrere Tausende von Kunsthandwerkern und Gewerbetreibenden hinzuzurechnen, denen die Verwaltung den unentgeltlichen Besuch derselben gestattete. Für Studienzwecke erwiderte sich die neue Ausstellung namentlich des historischen Museums sehr vorteilhaft, sofern eine Menge der kunstreichsten Gegenstände, welche früher sehr verachtet geblieben hatten und kaum beachtet worden waren, jetzt in ein günstigeres Licht haben gestellt werden können.

Zur Kupferrückbildung der Sammlungen tragen wesentlich auch die Reproduktionen von Sammlungsgegenständen bei. Aus der Gemäldegalerie, der Sammlung der Handzeichnungen, dem Museum der Gypsabgüsse und der Antikensammlung, sowie aus dem historischen Museum waren bereits in den Jahren 1871—75 umfassende photographische Publikationen hervorgegangen. Einige dieser Folgen, nämlich diejenige aus der Gemäldegalerie und diejenige aus dem Museum der Gypsabgüsse, wurden in dieser Periode erheblich vermehrt und gegen 300 der kunstgewerblich interessantesten Gegenstände des grünen Gewölbes von den Hofphotographen Kämmerer und Jonas in Dresden, für den Verlag von Paul Wetke in Berlin durch Lichtdruck vervielfältigt. Die Zahl der Formen zur Anfertigung veräußerlicher Gypsabgüsse Johann, welche am Schlusse 1875 schon 124 betrug, darunter 80 von Gegenständen aus der Antikensammlung und dem Museum der Gypsabgüsse, 10 von Skulpturen im Lande und 34 von Gegenständen des historischen Museums, wurde in dieser Periode um 10 Stück nach Antiken und Gypsabgüssen vermehrt. Die Verzeichnisse dieser Folgen sind bei der Direktion des Museums der Gypsabgüsse, unter deren Leitung die Formerei steht, zu haben.

An Katalogen wurden während der zweijährigen Anwartsperiode 15,293 Exemplare verkauft. Die Einnahme der Sammlungen an Eintritts- und Führungsgeldern bezifferte sich auf 101,358 Mk. und die Verwaltungskosten betragen 175,182 Mk. C.

Kunsthistorie.

3 Stodbauer, Nürnbergisches Handwerksrecht des sechzehnten Jahrhunderts. Nürnberg, Korn'sche Buchhandlung. 1879. 4.

Wenn es sich um Verbesserung der Gewerbe und der Industrie unserer Tage handelt, so finden wir mit vollem Recht zuerst die mustergheligen Arbeiten „unserer Väter“. Zum vollkommenen Verständnis derselben gehört aber nicht nur die Kenntniss der verschiedenen Arten der Technik, in welchen sie ausgeführt sind und der allgemeinen Kunstgeschichte, sondern auch

die Kenntniss der Lebensverhältnisse der Meister, welche solche Dinge geschaffen und der näheren Umstände, unter welchen sie sie zu Stande gebracht haben, d. h. vor Allem der theils fördernden, theils hemmenden sehr strengen Gesetze der Zünfte, welche übrigens an verschiedenen Orten sehr verschieden gewesen zu sein scheinen. Diese Gesetze sind bis jetzt nur zum allergeringsten Theile bekannt; die Kenntniss derselben beschränkt sich im Wesentlichen auf einzelne Aufschlüsse, meistens ohne Zusammenhang, welche einige Forscher zufällig in Archiven gefunden und publicirt haben.

Es ist das Verdienst Dr. Stodbauer's, diese Lücke nicht nur erkannt, sondern, so weit sie Nürnberg, das Emporium der Deutschen Kunst-Industrie alter Zeit, betrifft, auch ausgefüllt zu haben. Er fand im Königl. Archive zu Nürnberg einen Pergament-Coder in Folio vom Jahre 1535, welcher die Gesetze fast aller Nürnberger Gewerte enthält*). Stodbauer studirte sie eingehend und stellte daraus ein anschauliches Bild von dem Nürnberger Gewerbeleben des sechzehnten Jahrhunderts zusammen, welches als besonderes Buch von künstlerischer Ausstattung soeben erschienen ist.

Der Verfasser spricht darin von den Bedingungen, unter welchen die Handwerker Meister werden konnten, von der Beschaffenheit der Meistersüde, von der Schau, in welcher alle zum Verkauf gestellten Arbeiten in Bezug auf ihre Güte geprüft wurden, von dem Verhältnis der Meister zu den Lehrlingen und den Gesellen und der Meister untereinander, von dem Einkauf des Materials für die Arbeiten und dem Verkauf der fertigen Waaren, und bezieht sich bei allen Einzelheiten auf seine Quelle, welche er zum Theil wörtlich anführt.

Man ersieht aus dieser Darlegung, daß die Zunftgesetze sehr strenge waren und die Freiheit der Einzelnen in empfindlichster Weise beschränkten. Aber es leuchtet aus ihnen auch das eifrige Bestreben hervor, dem Handwerker eine solide Bildung zu verschaffen, auf Sitte und Ordnung im Gewerbe zu halten und nur gute, solide Arbeit auf den Markt zu bringen, überhaupt die Ehre des Gewerks in jeder Beziehung hoch zu halten.

Die ganze Darlegung Stodbauer's zeigt deutlich den Geist der Handwerker alter Zeit, wirft interessante Streiflichter auf manche schon bekannten, aber bisher nicht recht verständlichen Thatsachen und ist ein höchst werthvoller Beitrag nicht nur zur Kunst- und Gewerbegeschichte von Nürnberg, sondern auch zur allgemeinen Kulturgeschichte.

H. Bergau.

*) Ein vollständiger getreuer Abdruck dieser Gesetze wäre, trotz Stodbauer's verdienstlicher Arbeit, als Grundlage für Studien verschiedenster Art, noch immer sehr erwünscht.

Olympia. Eine Osterfahrt in den Peloponnes von
Fritz Wernid. Leipzig, Erwin Schönap.
1877. 8.

Das kleine Buch ist das Resultat einer Reisenreise nach den ionischen Inseln und dem westlichen Theile des Peloponnesos. Ein Drittel des Raumes ist der Schilderung von Olympia, der Beschreibung des Lebens im „Deutschen Hause“ und der Thätigkeit in der Altis gewidmet. Die breite, meist geschmackvolle Schilderung der Landschaft macht das Buch zu einer empfehlenswerthen Lektüre für Laien, die ohne große Mühe einige allgemeine Eindrücke jener Theile Griechenlands gewinnen wollen. Die Auslassungen über antike Kunst bieten etwas Besonderes Neues nicht. Einen Satz, wie folgenden: „Die Welt kennt im gesammten Bereich der vorliegenden Kunst nichts Höheres, nichts Edleres, nichts von so einfacher, ruhiger, würdevoller Schönheit als die besten dieser Marmorgebilde“, z. (S. 127) muß der Verfasser vertreten. Ob er bei so fälschen Behauptungen irgend einen Stützpunkt finden wird, scheint uns zweifelhaft, denn er spricht, wohlverstanden, nicht bloß von dem Praxiteleschen Hermes und etwa der Nike des Pheidias, sondern von jener „Hülle von Gestalten“ aus der Zeit des Phidias, die dort an's Tageslicht gefördert und in den „Museen“ geborgen sind. Es ist nicht zu verwundern, daß eine so einseitige Beurtheilung das andere Extrem der Kritik herausfordert und die häufig vorkommende Unterschätzung der olympischen Bemühungen hat veranlassen können. Indessen hat ja das arme Olympia den Verwandt zu noch weit schlimmeren literarischen Verheerungen abgeben müssen, so daß wir das Wernid'sche Buch gern gelten lassen wollen als das, was es zu sein beansprucht: für den nicht wissenschaftlich gebildeten Reisenden oder Leser Führerdienste zu leisten nach den ionischen Inseln und Westgriechenland.

R. F.

Bücher's „Obr-Italien“ steigt in der neuen, eben erschienenen II. Auflage vor Allen höchst beachtenswerthe Ergänzungen und Verbesserungen des kunsthistorischen Materials. Seinen früheren, oft bewährten Takt zeigte der Herausgeber, indem er alle die Kunst betreffenden Bemerkungen der Redaktion Anton Springer's anerkannte. Hiermit ist eigentlich schon Alles gesagt! Durch eine knappe, aber mühevolle Einleitung in den ganzen Band, durch besondere Einleitungen zu den einzelnen Städten und Galerien, endlich durch eingetragene kurze Notizen und Citate lenkt der Meister der deutschen kunsthistorischen Literatur das Urtheil des ungebildeten Laien, ohne ihn übermäßig zu beanspruchen. Wir haben hier einen treffenden Beweis für die oft aufgestellte, selten besagte Regel, daß zu wahrhaft populärer, d. h. belehrender Darstellung nur der reise Geist berufen ist. Bei der Erwähnung des norditalischen Kirchenbaues im XI.—XII. Jahrhundert hätte vielleicht bestimmt betont werden können, daß die Grenze zwischen nordischem (aber vielleicht germanischem) und südlichem Kirchenstil nicht die Alpen, sondern die Apenninen sind. Indessen wollen wir, statt um solche kleinere Fragen mit dem oerbeten Verfasser zu rechten, lieber die Hoffnung aussprechen, daß derselbe seine behende Hand allmählich über die gesammte Serie dieser trefflichen Reisehandbücher erstrecken möge. B. F.

Aetolog.

Ludwig Weiser, Professor und Inspektor der Kupferstecherschule, Lehrer für die kunstwissenschaftlichen Fächer und Mitglied des Lehrer-Kollegiums der Königl. Kunstschule in Stuttgart, ist doctest den 26. Februar 1879 an einer Rippenfellentzündung gestorben.

Als der Sohn eines Pfarrers, wurde er in Untertullingen, Oberam Herrensberg im Königreich Württemberg, den 2. Juni 1823 geboren. Er besuchte die Schulen in Reutlingen, wohin seine Mutter, die bereits 1825 Wittve geworden, übergesiedelt war, und erhielt hier auch den ersten Zeichenunterricht, nachdem sich schon frühzeitig sein künstlerisches Talent offenbart hatte. Da sich daselbst immer mehr entwickelte, so wurde der Plan, ihn dem geistlichen Stande zu widmen, aufgegeben und beschlossen, ihn zum Künstler auszubilden zu lassen, was mit seinen eigenen Wünschen nicht völlig übereinstimmte. Die damals sehr in Ansehen stehende Lithographie schien eine erfolgreiche Kaufbahn in jeder Beziehung für ihn zu versprechen, und deshalb wurde er nach seiner Konfirmation dem vortheilhaft bekannten Lithographen Küstner in Stuttgart zu deren Erlernung übergeben. Schon während seiner zweijährigen Lehrzeit, besonders aber nach derselben, besuchte er den in der damaligen Gewerbeschule befindlichen Antikensaal, der vor der Erbauung der jetzigen Kunstschule der einzige Ort in Stuttgart zum Studium der Kunst war. Durch den Tod seiner Mutter ganz auf sich selbst angewiesen, machte er für mehrere Stuttgarter Verlagsabhandlungen Zeichnungen zu Titeln und Lithographien, illustrierte verschiedene Werke und sicerte u. A. für die bei Krabbe erschienenen ersten deutschen Uebersetzungen der Romane von Boz (Dickens) Federzeichnungen auf Stein.

Um die Zeit begannen auch seine wissenschaftlichen Studien in Philosophie, Kunst- und Kulturgeschichte, denen er in heißem Wissensdrang Tage und Nächte opferte. Ebenso nahm er Anatomie, Proportionslehre, Perspektive u. s. w. mit der ihm eigenen Gründlichkeit durch. Als durch die Ereignisse des Jahres 1848 der Buchhandel fast ganz darniederlag, übernahm Weiser in Stellvertretung die Redaktion des von Ludwig Plan gegründeten politischen Wochens „Lutespiegel“ und wurde wegen eines darin veröffentlichten, jedoch nicht von ihm verfaßten Artikels mit Illustrationen wegen Majestätsbeleidigung der das Schwurgericht gestellt, welches ihn zu acht Monaten Festungshaft auf dem Hohenasperg verurtheilte.

Nach seiner Entlassung nahm er seine frühere Thätigkeit wieder auf, der er mit gewohntem Eifer nach verschiedenen Richtungen hin erfolgreich oblag. Lange und sorgfältig vorbereitet, begann er dann 1854 die Herausgabe seines großen Werkes: „Bilder-Atlas zur Weltgeschichte“. Nach Kunstwerken alter und neuer Zeit gezeichnet und herausgegeben von F. Weiser, mit erläuterndem Text von Dr. Heinrich Reyz (Stuttgart, Verlag von W. Neichle, 2 Bände), welches erst 1868 beendet wurde. Daselbst enthält in kleinen Nachbildungen eine Sammlung der vorzüglichsten oder besonders charakteristischen künstlerischen Darstellungen aller bedeutenden Ereignisse und Personen von der

Urzeit bis zu unserem Jahrhundert und verdient als musterähnliches Ergebnis deutschen Fleißes und unerschöpfender Kenntnisse gerühmt zu werden. Auswahl und Zusammenstellung sind immer einsichtsvoll und zweckentsprechend und zeigen für die darauf verwendete Mühe und die Gründlichkeit weitestgehenden Fleißes. Im November 1855 wurde Weiser zum Inspektor der Kupferstichsammlung ernannt, und hierdurch fand er das passende Feld für seine Fehlschätzung. Weder ein Inventar noch ein Katalog war vorhanden: so begab er sich denn zunächst an die äußerst mühevollen Arbeit, die reichhaltige, aber bisher ziemlich vernachlässigte Sammlung zu katalogisiren. Nach fünfjähriger angestrengter Thätigkeit war er damit zum Ende gelangt, und sein allen Ausprüchen genügender Katalog, der zweipundert acht und dreißig Bände umfaßt, würde allein schon genügen, keinem Namen ein ehrenvolles Gedächtniß zu stiften, wenn er auch nicht Anderes geleistet hätte. Fortwährend suchte er dann die Sammlung zu erweitern und zu ergänzen und so ist es ihm gelungen, sie auf eine ansehnliche Höhe zu bringen. Als Zeichen der Anerkennung wurde ihm 1863 der Professortitel verliehen. Schon lange vorher war er auch zum Lehrer der kunstwissenschaftlichen Fächer an der Königl. Kunstschule ernannt worden. So sehr aber auch seine Zeit durch diese Stellen in Anspruch genommen war, so blieb er immer noch schriftstellerisch thätig. Er übernahm es, den erläuternden Text für das in Vierungen erscheinende Prachtwerk zu schreiben, welches seit einigen Jahren bei Karl Neff in Stuttgart erscheint, unter dem Titel: „Die Kunst für Alle. Eine Sammlung der vorzüglichsten Malereien, Radierungen und Aquarelle des 15—17. Jahrhunderts mit besonderer Beziehung auf Kunst und Kunstgeschichte herausgegeben von H. W. Gutschalk.“ Das Werk gehört nach Inhalt und Anordnung zu den bedeutendsten Erscheinungen der Gegenwart, und die jedes Bild erläuternden kurzen Aufsätze Weiser's machen es noch werthvoller. Leider sollte er es nicht zu Ende führen! Weiser's sonst so kräftige Gesundheit hatte schon in den letzten Jahren eine merkliche Abnahme gezeigt, wezu die ungesundeten Räume, in denen sich die Kupferstichsammlung befindet, gewiß wesentlich beigetragen haben. Den von ihm schuldig erhofften notwendigen Neubau der Kunstschule, der auch hierin eine Besserung verspricht, war es ihm nicht mehr vergönnt, zu erleben. Er starb nach vierwöchentlicher Krankheit, allzu frühe für so Vieles, was er noch zu leisten gedacht. Weiser war ein bescheidener, pflichttreuer, charaktervoller Mann, streng gegen sich selbst und von einem unerlässlichen Ehrgefühl erfüllt. Er lebte für sein Amt, für die Kupferstichsammlung, die ihm ihre jetzige Bedeutung verdankt. Innere Wahrheit, schlichte Ueberzeugungskraft und tiefgehende, umfassende Bildung sprachen aus seinen Worten, aus seinem ganzen Wesen. Rednerisch nicht begabt, wurde er warm und beredt, wenn es sich um künstlerische und ästhetische Fragen handelte. Nach Einfluß, nach äußeren Ehren, nach Genuß und Verschall hat er nie gestrebt; so ist sein Wirken denn auch nur wenig beachtet und allzu wenig gewürdigt worden. Er hinterläßt eine Wittwe, die ihm bei seinen Arbeiten, namentlich bei der Katalogisirung der Kupferstichsammlung eine fleißige, verdienstvolle Helferin war, und zwei Töchter, von denen sich die ältere bereits

als Hysteriemalerin vortheilhaft bekannt gemacht hat. Die jüngere bildet sich zur tragischen Schauspielerin aus.
Moriz Steudert.

* * * Joseph Arnold †. Am 22. Februar dieses Jahres starb in Innsbruck der Hysteriemaler Joseph Arnold, der sehr viele Raritäten — mehr als irgend ein anderer Künstler — mit Selbstern und Fresken schmückte und dadurch von großem Einflusse war. Der Sohn eines Zimmermanns, wurde er zu Ende des Schwab am 17. März 1788 geboren. Schon beim Besuch der Dorfschule begann er auf die Schiefertafel und in die Schreibehefte allerlei Figuren zu zeichnen. Endlich erklärte er dem Vater: er lauge wegen seines lahmen Fußes nicht zur Bauernarbeit und wolle Maler werden. Man übergab ihm einen Knüttel in Schwab. Als sein Vater 1805 starb, mußte Arnold zum Unterhalt der Familie beitragen und schickte für die Bauern Holzschnitte. Nach drei Jahren fand er an einem Ruch des Klosters Ried, dem Vater Oberhard, eine Hilfe; dieser war selbst ein guter Zeichner und überließ ihm allerlei Kupferstiche als Vorlagen und verschiedene Bücher über Malerei. Bald erhielt er allerlei kleine Aufträge; so wurde für den neuen Altar im Trebsen, der heilige Laurentius, bestellt. Ein Maurer, der beim betäubten A. Schöpf gezeichnet hatte, unterrichtete ihn in der Behandlung des Mörtels und der Farben. Auch die Ausführung von Ölgemälden für die Kirchen von Margareten, Klänker, Klauen, Wollens wurde ihm anvertraut. Endlich war eine kleine Summe erspart, und so wanderte er 1816 in Fuß nach München. Hier begann er sehr ernst zu kopiren, vorzüglich nach Raffael, Murillo, Guido Reni und anderen Meistern. Durch trauers Eingehen auf die Originalen erwarb er große Anerkennung und ein paar hundert Gulden. So ging er dreißig Jahre alt in die Akademie in Wien; dort verarbeitete er die freie Zeit um Kopiren italienischer Bilder und stellte damit seinen Unterhalt. Er rang sich mühsam empor, endlich wurden seine Professoren: Canova, Kraft, Petter, Nebel auf ihn aufmerksam, und bald galt er als einer der besten Schüler, dem auch seine sittlichen Eigenschaften, Ehrlichkeit, Wahrhaftigkeit und Arbeitsfleiß, Achtung erwarben. Er blieb von 1818 bis 1825 in Wien. In diese Zeit fallen Oelgemälde für Rariden in Schütters, Mühlbach, Brunn und Gnadenwald. Im Jahre 1824 bewarb er sich um die zwei ausgeschriebenen Freie; keine beiden Kompositionen wurden gekürt. Die eine „Tapis und Kabinat“ die andere „Tod der Sappho“ und schied sich in der Sammlung des Ferdinandeum zu Innsbruck. Zum Abschied gab ihm die k. Akademie der bildenden Künste ein glänzendes Zeugnis. Bereits in Wien verheiratete er sich mit Franziska Ruchits aus Gussau in Böhmen, einer Frau, die den Künstler gewinnlich förderte und für die Tage des Alters seinen Sparpennia hinterlegte. Er hatte zwei Söhne, Klaus und Joseph, beide wandten sich der Malerei zu; sie starben mit der Mutter lange vor ihm, jener als melkfüchtiger Krenid in der Compagna von Rom. Im Herbst 1829 ging Arnold nach Rom, wo er sich nur drei Monate aufhielt, weil ihn das Fieber zur Rückkehr nöthigte. Von jetzt ab blieb er in Tirol, wo er durch seine vielseitige Geschäftigkeit geradezu die kirchliche Kunst beherrschte. Seine zwei und fünfzig Altarblätter sind in Bayern, Böhmen, Oesterreich und vorzüglich in Tirol zu treffen. In Trebsen malte er die Kirchen zu Ories am Brenner 1829, Wien 1831, S. Jakob zu Innsbruck 1832, Rallter 1836, Lahn 1845, S. Aldeus in Innsbruck 1846, Certen 1847, Enneberg 1848, Cassian 1849, St. 1850, Langensfeld 1852 und Brandenberg 1853. In den Friedhöfen von Bogen, Innsbruck, Wien und Sterzing sieht man ebenfalls Fresken von ihm; Heiligensbilder, Kreuzwege, Passionsbilder und Wachstafelgruppen findet man an vielen Orten, auch zahlreiche Tafelbilder meist religiösen Inhaltes kennen wir von ihm. Sein letztes Fresko schmückte die Fassade der Kirche zu Dreibrunnen bei Innsbruck, 1863. Nicht die neue Richtung in der Kunst verdrängte ihn, sondern die zunehmende Schwäche der alten Augen. Sein letztes Oelgemälde begann er im 91. Jahre für das städtische Versorgungshaus zu Innsbruck, wo er auch starb. Der Stadtmaurer war nicht möglich, dem vielerleidenten Kunststereben den Unterhalt. — Arnold gehört einer älteren Zeit; von nazarenischer Besessenheit und Obsidial mußte er nicht. Nach Stil und

Zeichnung war er Akademiker; seine Farbe war licht und klar, seine Technik ausgezeichnet. Der schärfste und fromme Mann war in hohem Grade populär, er wußte Sinn und Herz des Volkes zu treffen, das ihm überall warme Theilnahme entgegenbrachte. Die schönen und treuerhigen Gestalten der Reichsadelsstämme bei den Franziskanern zu Andover wurden süßgesüßigt und wanderten fortwährend als Bildstöcke überall auf dem Land, dort sind sie ausgeschmitten und auf Holzstiften in den Hausputzen die Kreuze der Kinder und mögen des modernen Renold Andenken noch lange erhalten.

* Albert Friedrich Ötner, der bekannte Stuttgarter Verlagsbuchhändler, ist am 7. April nach längerer Krankheit im 68. Lebensjahre gestorben. Als Verleger der Hauptwerke Franz Kugler's und von Heider's und Fritzelberger's Centralen des österreichischen Kaiserthums — um aus der neuen Anzahl seiner Verlagsartikel nur diese hier zu nennen — hat Ötner sich um die Entwidlung der neueren Kunstgeschichtlichen Literatur in Deutschland und Oesterreich verdienliche Verdienste erworben. Er hinterläßt zwei Söhne erster Ehe, Ludwig und Richard; der Erstere führt bereits seit Jahren das von Vater übernommene Verlagsgeschäft und hat in letzter Zeit u. A. auch Schmale's großes Werk vom dem früheren Verleger (Waldemar in Düsseldorf) angekauft; der zweite Sohn des Verstorbenen lebt als Maler in München.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Die belgische Regierung hat den Befehl erteilt, nach dem Wunsche der von Ludwig XIV. gestifteten und seit dem Jahre 1801 in der Villa Medici untergebrachten französischen Malerschule eine „Ecole Belge“ in Rom zu gründen. An die Spitze dieses Kunstinstituts soll Forciac treten. (Zf. Stg.)

Vermischte Nachrichten.

Wauß-Denkmal. Der vom Bildhauer Schaper in Berlin angefertigte Entwurf zu dem in Braunschweig zu errichtenden Denkmal des Mathematikers Wauß ist nunmehr zum Aufh in dem Atelier des Prof. Hornow in Braunschweig eingetroffen und dort zusammengestellt worden. Die Figur ist etwa 3 m. hoch. Der ausdrucksvolle Kopf darf als ein Meisterwerk der plastischen Kunst bezeichnet werden. Wauß ist als in seinem Studierzimmer gehend aufgefaßt worden, daher das Köpfchen auf dem Haupte und die Umhüllung des ganzen Körpers mit einem selbstbestimmten Hemd. In der Linken hält er ein Buch. So wird das alte Braunschweig demnach um ein Kunstwerk reicher sein, welches sich den übrigen würdig anreicht. (Zf. Stg.)

Im Atelier des Bildhauers Galandrelli in Berlin sind gegenwärtig ungemessen interessante Arbeiten in der Ausführung begriffen, es sind schon viel vornehme Besucher ein, um die Werke schon in ihrem Entstehen zu beschätzen. Es wird baldich an der Kolossalstatue des Kaisers Wilhelm in der Kaiserlichem Hofen mit dem Kronmangmantel und dem Feldherrnkranz in der Rechten, sowie an der des kaiserlichen Friedrich I. im Ritterharnisch für das Nationaldenkmal auf dem Marienberg bei Brandenburg gearbeitet. Beide Werke werden in Gipsstein ausgeführt. Die für die Zeitreize der National-Galerie bestimmte Bildsäule des Königs Friedrich Wilhelm IV., deren Vollendung gleichfalls dem Meißel des obengenannten Künstlers anvertraut wurde, schreitet ziemlich rasch vorwärts. Das Gipsmodell zu der Reiterstatue ist bereits fertig und es wird nun der Aufbau des Modells für den Aufh vorgenommen.

Defregger's „Poet, zum Tode gehend“, ist durch Vermittlung der Kunsthandlung Dübner & Kay vom Königsberger Stadtmuseum zum Preise von 35,000 Mk. erworben worden.

In Olympia ist, während der deutsche Gesandte in Athen, Herr v. Hadowitz, zugegen war, der Kopf des Fluchgottes Kladon wiederhalten aufgefunden worden nebst mehreren römischen Alterthümern.

Vom Kunstmarkt.

Bei der Versteigerung der Stange'schen Gemäldesammlung am 20. März (vergl. Kunst-Chronik Nr. 22) wurden im Ganzen gute Preise erzielt. Nachstehende Liste giebt einen Ausblick über die interessantesten Nummern des Katalogs:

Nr.	Verb. Bol.	Porträt eines jungen Mannes	Wert.
10	Jan u. Andr. Bots, Landschaft mit Staffage	800	
12	Andr. Bots, Landschaft mit Staffage	850	
13	Andr. Bots, Landschaft mit Staffage	2300	
16	Brouwer, Fröhliches Bauernpaar	500	
19	Jan van der Capelle, Marine	540	
57	Jan van Goyen, Holländische Landschaft	1350	
38	Dirk Hals, Lustige Gesellschaft	1910	
40	Klaas Heba, Stillleben	600	
41	Goenels de Heem, Stillleben	500	
42	Soebma, Waldlandschaft	1620	
43	Poncius, Bergsiedlung	650	
45	Pieter de Hooghe, Das Kartenpiet	4200	
46	—, Holländische Straße	3000	
47	Duchenburg, Die Reitschule	1500	
54	Gerrit Kunderb, Bauernhochzeit	2100	
57	Dirk Raas, Vor der Scene	1100	
58	Jan v. d. Meer von Haarlem, Landschaft	1100	
59	Wiercott, Bildnis eines Mannes	2500	
61	Jan Wiense Rotenar, Interieur	700	
63	B. Wolyn, Landschaft	500	
70	Reisich, Männliche Halbfigur	850	
73	Jan van Os, Blumenstück	700	
74	H. von Thade, Der Feuerlöchermann	1200	
75	—, Der sechste Jüder	1510	
79	Boelburch, Große Landschaft mit Kyppen	520	
80	Jak. Ausubodt, Marine	1180	
91	Sat. Ausubodt, Waldlandschaft mit Fluh	1050	
92	Wydert, Interieur	600	
98	Teniers d. J., Große Landschaft mit Riggenern	1250	
99	Terburg, Nachtstube	600	
108	Erbrion van de Velde, Bewegte See mit Schiffen	5750	
114	Simon de Stieger, Strandbild	1080	
119	Wynants, Große Landschaft mit Staffage von Einzelbild	810	

* Frankfurter Auktionsnotizen. Am 5. Mai und an den folgenden Tagen kamen durch Brechel in Frankfurt a. M. drei werthvolle Handzeichnungensammlungen zur Versteigerung. Die erste derselben stammt aus dem Besitze des Herrn B. Guernoncourt in Kopenhagen und umfaßt mehrere Hundert Blätter, vorzugsweise niederländischer Meister, aus den früheren Sammlungen Walden, van der Willigen u. a. Dem letztgenannten Forscher gehörte u. B. das merkwürdige, höchst geistreich gezeichnete Blatt von Rembrandt an, welches von der Hand des Meisters die laubereiche Landschaft trägt: „na een oostindisch Poppetje gescheut“ (nach einem ostindischen, d. h. japanischen Mädchen (Saur)). Es ist ein neuer Beweis für das vielseitige Künstlervermögen des großen Künstlers, um dem noch eine ganze Reihe anderer solcher Zeugnisse zum Auffich kommen. Besondere schon ist ferner der alte Pieter Bruegel vertreten, so namentlich durch das prächtige Bauernfest; ferner Kiersey, Brill, Stalder und andere Künstler jener kunstgeschichtlich so interessanten Hebergangsperiode. Zu den Berlin der Sammlung gehört noch — um von allem Anderen hier zu gedenken — das Porträt des letztgenannten Malers von der Hand des van Dyck. — Die zweite, gleichzeitig zum Verkauf gelangende Sammlung stammt aus der Verlassenschaft des in Bonn verstorbenen Professors Heimsoeth, dessen Nachlass an Kupferstiche vor 17 Jahren veräußert wurde; auch hier enthält viel sehr Werthvolles. — Die dritte Sammlung, aus dem Nachlasse des Freiherrn v. Marschall, umfaßt namentlich Blätter von modernen Meistern, d. B. von Koch, Schwind, Steinle u. A. Außerdem gelangt auch noch eine werthvolle Kupferstichsammlung zur Auktion.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

- Comte, Jules, La tapisserie de Bayeux**, reproduction d'après nature. Paris, Rothschild. 100 fr.
- Baudry, P., Entrée de Saint-Ouen** chaireton de Saint-Julien et l'église de Saint-Sauveur de Ronen. Mit 4 Radirungen. Rouen, Mézière 37 S. 4^o.
- Raffael, Drawings and studies of H.** in the University Galleries, Oxford. Etched and engraved by J. Fischer. New edition enlarged and revised. London, Bell & Sons. 4^o.

Zeitschriften.

- The Academy. No. 361.**
The renaissance of art in France by Mark Pattison, von G. Drury. — E. Fortnum. — German Imperial Archaeological Institute.
- Gazette des Beaux-Arts. No. 4.**
Le comtable de Montmorency, von F. de Lesatoyrie (Mit Abbild.) — Les antiquités de Mycènes II, von Fr. Lenormant. (Mit Abbild.) — Musée impérial des Égyptiens à Saint-Petersbourg, von Clément de Ris. (Mit Abbild.) — Les architectes de Saint-Pierre de Rome, von E. Muntz. (Mit Abbild.) — Les médaillons italiens des XVe et XVIe siècles, von B. Pilon. (Mit Abbild.) — J. B. Madon, von G. Lamouzier. (Mit Abbild.)
- Kunst und Gewerbe. No. 17.**
Die Kunst-Industrie und der Staat in Frankreich, von Dr. Siegmund. — Von der Pariser Ausstellung: Die Textil-Industrie. (Mit Abbild.)
- Blätter für Kunstgewerbe. No. 3.**
Die Technik der Henry-Doux-Gefässe — Modernes Entwurfs-Bochschloß — Krystallgefäße: Glasröhre aus Eisen: Communionstisch-Tafel; Koffer, eingelegte Holzarbeit.
- Im neuen Reieh. No. 15.**
† Prof. Karl Ludwig Weisner, von Fr. Fischer.

- Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 3.**
Ursprüngliche Beiträge zur Künstlergeschichte Silesiens, von E. Wenzlich.
- Deutsche Bauzeitung. No. 26 u. 27.**
Die Konkurrenz für die Petruskirche in Leipzig (11). (Mit Abbild.) — Der Künstlerbau-Pan in Dresden.
- L'Art. No. 211—224.**
La peinture à l'exposition universelle de 1874: l'école anglaise, l'école allemande, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Le Musée National Bavarois à Munich, von Chr. von Weber. (Mit Abbild.) — De l'école de la rue des sauteurs, von E. Vitton. — Galerie royale de l'Amateur et de carrière. — Les musées de Florence. Le Musée Egyptien-Etrusque, von A. Gottl. (Mit Abbild.) — Raffaet, von G. Duplessis. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1878. Les collections de monnaies antiques au Trocadéro, von H. de Villafraza. — La correspondance d'Engrès Delacroix, von E. Vitton. (Mit Abbild.) — Lettres anglaises, von J. Duboulet. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1878. L'art ancien au Trocadéro, von E. Bonnamy. (Mit Abbild.) — Charles Le Brun et son influence sur l'art décoratif, von A. Guéyvat. (Mit Abbild.) — Trois jours à Milan, von P. Lerol. (Mit Abbild.) — L'art préhistorique et l'anthropologie à l'exposition universelle de 1878, von G. de Rivière. (Mit Abbild.) — Boudin et les écoles normandes de Saint-Jean, von G. Saint-Raymond. (Mit Abbild.) — La sculpture à l'exposition universelle de 1878, von L. Méraud. (Mit Abbild.) — Études sur quelques maîtres graveurs des XVe et XVIe siècles, von S. Colvin. (Mit Abbild.) — Exposition Municipale des Beaux-Arts à Rouen, von E. Vitton. — Bibliothèques d'artiles contemporaines, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Exposition Universelle de 1878, M. Edouard Védier et „l'art“ — La „Society of Decorative Art“ de New-York, von H. K. Powers. — Cabinet des estampes de Bruxelles, von H. Hymann. — Les frères de Nain, à propos d'un recueil mortuaire, von E. Arago. (Mit Abbild.) — L'oeuvre et le genre à l'exposition universelle de 1878, von A. de Lottin. (Mit Abbild.) — Les eaux-fortes d'Irland, von Ch. Tardieu. — Le palais de San Donato et ses collections, von P. Lerol. (Mit Abbild.) — L'art dans les cercles, von Ch. Tardieu. — Auguste Pröschel, von E. Chenevix. — Mit Abbild.)

Inserate.

Sächsischer Kunstverein.

Konkurrenzanzeige.

Der Sächs. Kunstverein fordert die in Sachsen lebenden oder daselbst geborenen Künstler auf, sich an der für Auszeichnung der Kunst des Königl. Gemälniss zu Hundert Trosden durch Wandgemälde eröffneten Konkurrenz zu betheiligen.

Die näheren Bedingungen für dieselbe sind im Ausschreibungskolofe des Vereins auf der Brühlschen Terrasse oder bei dem Sekretär desselben, Herrn Adv. August Bier, Zeughausstraße 3, II, zu erhalten.

Dresden, den 5. April 1879.

Das Direktorium des Sächs. Kunstvereins.

Dr. Stübel.

Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen.

Auf Antrag des Komités für die 1880 in Düsseldorf projektirte „Gewerbe-Aussstellung für Rheinland, Westfalen u. benachbarte Bezirke, in Verbindung mit einer Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung“ hat der Ausschuss des Kunstvereins beschlossen, die nach § 4 des Vereinsstatuts „in der Regel“ alljährlich zu veranstaltende Kunstausstellung im Jahre 1880 ausstellen zu lassen, u. seine nach § 3^o zum Zwecke der Verwirklichung unter die Mitglieder vorzunehmenden Anstöße in der qu. Kunstausstellung auszuführen.

Zugleich sollen zur Befriedigung von Kunstwerthen zu öffentlicher Bekämpfung auf der vorgenannten Ausstellung seitens des Kunstvereins Mittel aus dem nach § 3^o des Statuts gebildeten Fond bis zum Betrage von R. 40,000. — mit der Maßgabe zur Verfügung gestellt werden, daß diese Gelder nur insofern Verwendung finden, als Kunstwerke höheren Stiles nach Ansicht des Ausschusses vorhanden u. zur Erwerbung seitens des Kunstvereins geeignet sein werden.

Zur dringen diesen Beschluß hiedurch zur öffentlichen Kenntniß. (1) Düsseldorf, 10. April 1879.

Der Verwaltungsrath:

3. 2.
Dr. Kuhnt.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Quadertand & Pries in Leipzig.

Kölner Auktionen.

1) Versteigerung der nachgelassenen Gemälde-Sammlungen der Herren Geh. Regier.-Rath Landrath Wagnen in Leobschütz, Kunsthändler D. S. Schachtner in München etc., den 2. u. 3. Mai. 268 Bilder älterer u. neuerer Meister.

2) Versteigerung der nachgelassenen Kupferstich-Sammlung (Prachtblätter, Grabstichelblätter, Kupferstiche, Radirungen, Zeichnungen, Porträts, Ornamentische, Couvolute etc.) den Herrn Kunsthändler D. Schachtner in München, den 3. bis 15. Mai.

3) Versteigerung der Kupferstich-Sammlungen der Herren San.-Rath Dr. Braun in Göttingen, Gutshausleiter Scholl in Theresienstraße, 6. Stange in Lübeck etc. (einschl. hundert Prachtblätter, Grabstichelblätter, Kupferstiche, Radirungen, Zeichnungen etc.) den 16. bis 21. Mai.

Kataloge sind zu haben.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Sohn) in Köln

Antiquar Kerler in Wien offerirt:
1) Zeitschrift f. bild. Kunst. Mit Kunstchronik. Bd. I—XII. Eleg. schm. Halbton. (3 Bände broschirt.) Prachtvolles, wie neues, ganz complettes Exemplar, zu 300 R. (12)
f. Hoff. Werk. Bd. I—XII. (6 Bde. gebunden, 6 Bde. broschirt.) Ganz Exemplar, ganz complet zu 260 R.

Beiträge

von Prof. Dr. E. von
Lapanz (Wien, Corre-
spondenzblatt 26) oben an
die Verlagsanstalt in
Erlangen zu richten.

1. Mai



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal gelieferte Pro-
balle werden von jeder
Buch- u. Kunsthandlung
angegnommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet das Jahrgang 5 Mark (somit im Buchhandel als auch bei den bescheiden und überreicheren Verlagsstellen).

Inhalt: Neue Ausgrabungen und Museen in Griechenland. — Das Wismar-Festmal in Köln. — Erbsliche Hochschule in Berlin. — Gofab-Fundamentierung in München. — Die Denkmäler für die große internationale Kunstausstellung in München. Director Carl v. Piloty, Berliner Kunstschreiber, Arbeiten am Berliner Gofab-Festmal. Der Passier-Gewandtheit. Ein neues Museum in Jülich. — Kupfer-Buch-Katalog von Jacob Meiser in Hildesheim; Justus Quastmann. — Zerstörungen des Buch- und Kunsthandels. — Gedächtnis. — Kunstwissenschaft. — Inzerate.

Neue Ausgrabungen und Museen in Griechenland.

Athen, 5. März 1879.

Nach den mannigfachen Entdeckungen und Funden der letzten Jahre scheint die Frage gerechtfertigt, ob wir in der Erkenntnis des hellenischen Kunstlebens nicht immer noch Anfänger sind. Wie viel neue Aufschlüsse sind uns nicht erst ganz kürzlich noch gegeben worden, wie viele alte Ansichten mußten wir revidiren und corrigiren! Die Entdeckungen Boeck's in Ephesus setzten uns nicht nur in den Staub, uns eine Anschauung von dem großartigen ionischen Tempelbau der entwickeltesten Zeit zu bilden, sondern gaben auch in den köstlichen Fragmenten der „columnae caelatae“ einen Beleg für die Plastik der Skopas'schen Schule. Vielleicht blüht der Archäologie ein ähnliches Glück, wenn erst einmal die Räume des andern großen Tempels desselben Meisters in Tegea untersucht werden. Gleichzeitig wird uns für den Kunstcharakter seines großen Zeitgenossen, des Praxiteles, in dem Hermeos zum ersten Male eine feste, unverrückbare Grundlage geboten, von der aus nun erst die verschiedenen jugendlichen, auf einem Beine ruhenden, mit dem Oberkörper sich auflehrenden antiken Männergestalten verständlicher werden, indem wir im Stande sind, aus der Kopie heraus oder durch die verallgemeinernde Nachbildung hindurch das göttliche Urbild des anmutigsten Meisters zu ahnen. Die Entdeckungen in Ephesus, Olympia und Mykenä nebst Sparta sind ebenso viel neue Kapitel der griechischen Kunstgeschichte. Von ähnlicher Wichtigkeit sind die in den letzten Jahren

südlich von der Akropolis, gelegentlich der Wiegung des Akropolis, gefundenen Skulpturfragmente verschiedener Art, zumiß Weiße'schen an den dort verehrten Heiligt.

Neben den Arbeiten der großen attischen Meister erkennen wir immer deutlicher die Thätigkeit namenhafter Künstler aus der Zeit von Myron an bis über Praxiteles hinaus, die, getragen von der gewaltigen Strömung jener unvergleichlichen Zeit, aus ihren Werkstätten Produkte hervorbringen ließen, denen wir vielleicht den ersten Rang in der gesammten Skulptur einräumen würden, wenn die Erinnerung an jene Allergreßten sich nicht erhalten hätte. Wenn etwas einen Begriff von der Unverwundlichkeit und inneren Lebenskraft des attischen Kunstlebens geben kann, so ist es die Thatfache, daß viele Werke, die offenbar von geringeren Meistern, in kleineren Werkstätten, zu untergeordneten Zwecken gearbeitet waren, uns heute noch in ihren Trümmern und ohne die bezaubernde Kraft des ursprünglichen Kolorits einfach durch die unbeschreibliche Einsalt in der Auffassung des Gegenstandes und die suspende Technik fast niederschmettern. Ich muß bekennen, daß ich bei vielen dieser Werke eine Art Scham empfunden habe, daß eine solche Jugendlichkeit überhaupt möglich ist. Natürlich denke ich hier in erster Linie an die attischen Grabreliefs, deren schönste noch in situ an der „Fagia Triada“ zu schauen sind, und einen Genuß, eine Erkenntnis der antiken Kunst bieten, womit verglichen alle unsere Museen arm erscheinen. Neben der Schönheit der einzelnen Werke ist es die Masse der Funde und die Mannigfaltigkeit der Motive (selbstverständlich sehr

es nicht an Wiederholungen einzelner Züge, aber es finden sich keine direkten Kopien), welche uns in Erfahrung versetzt. Die meisten der hiesigen Museen enthalten etwas von diesem Reichtum, drei herrliche Stücke sind in dem Theleon untergebracht, aber weit aus das Meiste hat jetzt seinen Platz in dem neuen Patissia-Museum gefunden, das noch in der Entstehung begriffen ist. Dort findet man überhaupt das Beste der attischen Skulpturen, soweit sie nicht, wie die schon erwähnten, an dem Plage des Hundortes geblieben sind. Nur das zur Akropolis selbst Gehörige ist auch dort untergebracht.

Die in Aussicht stehende Publikation der attischen Grabreliefs von Genze und Michaelis wird auch denen wenigstens eine Ahnung dieses verschwenderischen Reichtums an Kunstideen geben, denen es nicht vergönnt war, den heiligen Boden Attika's zu betreten. Mit ihnen in mancher Hinsicht zu vergleichen, wenn schon von geringerer Wichtigkeit, sind nun die oben erwähnten Reliefs, die vor ca. 2 Jahren in der Nähe des alten Asklepeions südlich der Burg gefunden wurden und vorläufig (?) unpassend genug in dem Vorhof der Akropolis aufgestellt sind. Wenn man die grauehafte Zerstörung der kleinen Werke schmerzlich beklagen muß, so entsetzt man doch noch in den Trümmern eine solche Fülle von Poesie und Anmuth, man thut so tiefe Blicke in das religiöse Leben der Athener und in die Werthitäten ihrer Bildhauer, daß in der That durch diese Junde unsere Kenntniß der antiken Kunst, des antiken athensischen Lebens wesentlich erweitert wird. Es sind die bekannten Darstellungen der Totenmahl, Peritragearten mit symbolischen Reliefs, meist aber Ephe, die den helfenden Göttern dargebracht werden. Vier von ihnen hat kürzlich v. Duhn*) als Votivreliefs an den Asklepios erkannt und abbilden lassen, bei vielen ist des ruinföhen Zustandes wegen (Köpfe sind wenig erhalten) eine bestimmte Deutung sehr erschwert. Natürliche sind auch im Einzelnen große technische Unterschiede zu bemerken, schon deshalb, weil wir die Werke aus einer Zeit von etwa 200 Jahren vor uns haben; auch an Kuriositäten fehlt es nicht: auf einer Basis ist das Bestek eines Chirurgen im Basrelief angebracht: ein glücklicher Ehemann weicht dem Asklepios zum Danke für die Heilung seiner Frau von einem Augenleiden ein plastisches Abbild der geretteten Glieder, — und noch weit nähere Dinge sind zu schauen! Was die Relieftechnik dieser kleinen Werke anlangt, so finden sich alle Nuancen von dem flachsten Bilde an bis zu Figuren, die etwa zu $\frac{3}{4}$ aus der

Fläche hervorspringen: ein Verhältniß, wie wir es bei Reliefs so keinen Maßstabes bisher kaum kannten. Denn die Sepulkraltwerke haben offenbar eine Reizung zum Flachrelief, wenn sie, wie die beschriebenen Arbeiten, nur in einem Maßstab von ca. $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{5}$ Lebensgröße auftreten. Es ist also durch diese im Süden der Akropolis aufgefundenen Fragmente das schon vorhandene Material an ähnlichen Werken, welches in der bekannten Publikation von Schöne so trefflich gesammelt vorliegt, unbeschwerter Weise quantitativ wie qualitativ weit über den bisherigen Bestand hinaus erweitert, und es ist nur zu wünschen, daß eine gleich gute Zusammenstellung und Veröffentlichung dieser Reste bald veranlaßt wird; einstweilen haben wir Veranlassung, wenigstens für die theilweise Herausgabe von Duhn's und Köhler's sehr dankbar zu sein.

Arbeiten aus gebranntem Thon werden fort und fort gefunden, wenn auch Schätze wie die Rippesfiguren aus Tanagra nicht oft dem Boden entstiegen. Von letzteren sind eine Reihe der köstlichsten in den Besitz des Museums der archäologischen Gesellschaft im Barvakion gelangt und zwar sorgt dieselbe mit rühmendwerther Genauigkeit dafür, daß die ursprüngliche Farbe erhalten bleibt und nicht, wie bei den meisten nach auswärts verlaufen, durch den geschäftshundigen Händler erst gemacht wird.

Das eben erwähnte Museum im Barvakion ist auch sonst reich an neueren Junden hohen Kunstwerthes: die bekannten attischen Thondasen, farbige Umrißbilder auf weissem Grunde, vorzüglich den Totenkultus betreffend, lernt man eigentlich erst hier kennen. Es enthält ferner einige bronzene Spiegel, darunter gravirte, an deren Griffen aus griechischem Boden man früher bekanntlich lange gewweifelt hat. Erst in den letzten Jahren haben sich eine Reihe derselben in Griechenland gefunden, die jetzt von Professor Nydonas*) in einer besonderen Schrift aufgezählt, erklärt und zum Theil abgebildet sind. Das interessanteste Stück befindet sich aber in Korinth im Privatbesitz, wo es mir kürzlich gestattet war, das Prachtexemplar zu besichtigen: Korinthos in zeugnisähnlichem Typus sitzt auf einem Thron und wird von der Jungfrau Leukos (beide Namen sind dabeigelesen) bekängt, eine Arbeit, die an Schönheit der Anordnung und Feinheit der Technik sich den besten in Etrurien gefundenen Gravirungen an die Seite stellt. Der Gegenstand selbst erinnert uns an die Zustände der Zeit des peloponnesischen Krieges: wahrscheinlich sollte die Treue und Unterwürfigkeit der einen Kolonie gefeiert werden, der das pietätlose Verhalten der widerpenftigen Akroira zur Folge diente.

*) Im 2. Bande der Mittheilungen des hiesigen archäol. Instituts, ebendasselbe ein weiteres von Ulrich Köhler veröffentlichtes. Eine Aufzählung und Beschreibung dieser Junde im 35. Bande der Archäol. Jg. (1877) von Duhn.

*) *ἑλληνικὰ κάτοπτρα*, Athen 1870. Nydonas beschreibt 39 Spiegel, darunter den von mir beschriebenen.

Im Gebiete von Korinth, wo dieser Spiegel gefunden wurde, gräbt man jetzt förmlich nach Schätzen, findet jedoch in vielen Gräbern nur Thongeschirr, zum Theil allerdings von vorzüglicher korinthischer Arbeit.

Wenn ich die Thätigkeit der hiesigen archäologischen Gesellschaft eben rühmend erwähnte, so mag hervorzuheben werden, daß auch in anderen griechischen Städten das Interesse für Leben und Kunst der Vorfahren erwacht ist und sich in Erläuterungen von Vokal- und Umlauten kund giebt. Dárin erblicke ich einen großen Gewinn, weil nun gewiß Vieles, was früher nicht beachtet, oder verschleudert wurde, der Landtschaft erhalten bleibt. Bei wie vielen Werken ist es aber von Wichtigkeit, ihren Hundert genau zu kennen oder sie mit andern in derselben Gegend gefundenen vergleichen zu können! Es ist Aussicht vorhanden, daß dadurch allmählich eine der vielen Fragen, die für uns noch in der Geschichte der griechischen Plastik bestehen, bestimmter beantwortet werden kann, als es bisher möglich war: die Frage nach dem Unterschiede der verschiedenen Stämme in Bezug auf die Kunst, namentlich nach dem Unterschiede zwischen dorischer und ionischer Plastik. Je weniger Belege wir bisher für jene hatten, desto erwünschter ist der von den Herren Treffel und Willhöfer verfaßte Katalog des Museums in Sparta, der im 2. Bande der Mittheilungen des hiesigen archäol. Instituts und auch separat erschienen ist. Es scheint mir allerdings, als werde man auch weiterhin einen Unterschied zwischen dorischer und attischer Kunst annehmen müssen, der sich vielleicht erst zur Zeit des Pösyppus anfängt zu verwischen, um in der Diadochenzeit völlig zu verschwinden.

Auch in anderen Städten sind solche Museen in der Bildung begriffen. Im Rathhaus von Argos haben einige dort und in der Umgegend gefundene Antiken eine gute Aufstellung gefunden. Ein dafelbst befindliches Flachrelief: ein unbekleideter speertragender Mann neben seinem Pferde, jedenfalls ein Grabstein, ist von Furtwängler im letzten Hefte der Mittheilungen des hiesigen archäol. Instituts publicirt und mit dem „Ranen“ des Polyklet in Verbindung gesetzt worden. Das interessanteste Stück dieses Museums ist wohl eine ca. 1 m. hohe Marmorstatuette guter Arbeit, die eine freie Kopie der Aphrodite von Melos giebt. Die Haltung ist in dem reizvollen Keinen Werke, das bereits ebenso wie das oben erwähnte Relief derselben Sammlung von Martinelli abgeformt ist, dieselbe wie bei den Exemplaren in Paris und Neapel, das Gewand aber reicht bis unter die Brust und bedeckt die Hüfte halb. Wesentlich erscheint es, daß in dem vorliegenden Werke der Gegenstand, auf den die Göttin den erhobenen linken Fuß stellt, im Gegensatz zu den oben citirten berühmten Werken, trefflich ken-

servirt ist: ein Schwan, der sich unter dem Tritt der hohen Frau windet. Dennoch müssen wir uns vor übereilten Schlüssen auf die Beschaffenheit des ursprünglichen Typus hüten, zumal die herrliche bronzene Siktoria in Brescia und lehrt, daß das nämliche Motiv auch noch zu andern Zwecken im Alterthum verwendet wurde. Außerdem konnte es bei der Reproduktion in kleinerem Maßstabe dem Künstler noch leichter bekommen, einen gezeichneten Zug in das Werk zu tragen.

Die anerkanntenswerthe Thätigkeit der hiesigen archäologischen Gesellschaft, die ich eben erwähnte, wird sich, wie man sagt, auch noch nach anderen Richtungen erstrecken. Man spricht von Ausgrabungen auf dem Gebiete von Delphi, doch ohne bestimmte Angaben, wann und in welcher Ausdehnung sie erfolgen werden. Thatsache ist, daß in Griechenland noch viele, viele ungehobene Schätze unter dem Boden ruhen. Neben anderen Orten müßte auch die Umgegend des Tempels von Suision einmal aufgeräumt werden. Dieser seiner Lage nach vielleicht einzige Tempel war ein dorischer Peripteros Hexastylus; die Zahl der Säulen auf den langen Fronten läßt sich nicht feststellen. Es sind 11 Säulen, eine Ante und Architravtheile in situ erhalten, von den sonstigen Theilen liegt genug umher, um eine Rekonstruktion des Ganzen zu ermöglichen, nur Theile der Sima habe ich nicht gefunden. Der Marmor ist von schlechtem Korn, er findet sich in der Nähe des Tempels und leistet den Einklüffen der Witterung schlechten Widerstand, so daß selbst die noch aufrecht stehenden Säulen zum Theil zerstört sind. So kommt es, daß die am Boden liegenden Relieftheile fast völlig unkenntlich geworden sind. Auf einer Metope erkennt man noch die Reste eines kämpfenden Mannes mit Schild, auf einer andern die eines Kentauren; ein anderes Relieftstück von größerem Maßstab scheint zu einem Fries gehört zu haben. Es ist höchst wahrscheinlich, daß die Statuetten, die bei der Zerstörung des Tempels durch ein Erdbeben günstig gefallen sind, sich unter der Erde besser erhalten haben und Nachgrabungen lohnen würden, die in dem weiten Raum, den die noch gut erhaltenen Festungsmauern einschließen, wohl auch sonst noch Rekrutale hätten.

Gräberfunde in der Umgegend Athens gehören so wenig zu den Seltenheiten, daß ich über die in den letzten Tagen hier gemachten Ausgrabungen, denen ich gelegentlich beimohnte, nur wenig zu sagen habe. Südlich von der Hagia Triada, rechts von der zum Piraeus führenden Straße hinter der Götteranstalt, läßt Herr Wesnesio das ihm gehörige Grundstück von gebübten Penten untersuchen. Diese Arbeiten, bei denen ich

gelegentlich zugegen war, haben reichlichen Erfolg gehabt. In den 4—5 Tagen nach Beginn derselben hat sich bereits ein ansehnlicher Schatz zusammengefunden, der hauptsächlich aus Bronzegehirn besteht; außerdem sah ich einige Kinderthonsfiguren, menschliche und thierische Figuren aus gebranntem Thon, letztere von der bekannten rothen Form, und einige bronzene Xsträ. Der Werth des Kleinen so gesammelten Schatzes, den in seinem Hause zu betrachten, mir eben der Besitzer mit großer Liberalität gehattete, beruht auf den Gefäßen, die der Mehrzahl nach alterthümlichen Stiles (schwarze Figuren resp. Ornamente aus röthlich braunem Grunde) sind. Im Ganzen scheinen es indessen Gräber wenig bemittelter Leute gewesen zu sein, nach der ärmlichen Ausstattung zu schließen, von der nur einige beachtenswerthe Ausnahmen machen. Bisweilen fanden sich über Gräbern der älteren Zeit solche aus späteren, z. Th. römischen Jahrhunderten. Das meiste ist, wie gesagt, Mittelgut, das unsere Kenntniß der attischischen Gefäßbildung nicht erweitert, einzelne Stücke indessen beanspruchen eine besondere Aufmerksamkeit. So die Scherben einer sogenannten panathenäischen Vase, deren es erst wenige geben soll; — es scheint, daß die Trümmer eine vollständige Zusammenfügung des Gefäßes ermöglichen. Vor Allem reizte mich eine jener weißen Vasen freizeil attischer Technik, eine der schönsten, die ich mich gesehen zu haben erinne, mit einer kleinen, sehr grazills gemalten Gruppe. Die nahe Kreuze verhiinderte mich, den Schatz im Einzelnen zu prüfen und die vollständige Hebung desselben abzuwarten. Der wohlhabende Besitzer scheint die Sachen nicht verkaufen zu wollen.

Von anderen Gräberfunden in der Nähe von Patissa meldeten einige der hiesigen Zeitungen; — es ist mir indessen nicht gelungen, etwas Genaueres darüber zu erfahren, was die mit den hiesigen Verhältnissen Vertrauten nicht gerade Wunder nehmen wird.

Ich benutze diese Gelegenheit, um meinem obigen Berichte als Ergänzung hinzuzufügen, daß von den im Kofferpion gefundenen Botivretirets aus in dem 2. Bande des hier erscheinenden „Bulletin de Correspondance hellénique“ durch Paul Witard sechs als Helio-gravuren veröffentlicht worden sind.

Hier in Kerthra (so pflegen die Neobellenen das als Corfa bekannte herrliche Eiland wieder zu nennen), wo ich meinen Bericht schlicke, befindet man sich in einem jener Erdwinkel, wo die Natur soviel für den Menschen gethan hat, daß ihm fast nichts mehr zu thun übrig bleibt. Auch die übelbekanntem altkorinthischen Kolonisten haben nur geringe Spuren ihrer Thätigkeit zurückgelassen. Das keine Museum im Gymnasium bietet wenig; ein nettes kleines Kellier aus guter Zeit, das Todtenmaße für einen Mann ritterlichen

Standes darstellend, jedenfalls attische Arbeit; ferner einen dorischen Zuleitankauf sehr merkwürdiger Bildung mit einem plastisch geformten Blattüberfall zwischen Hypotrachion und Schinus, also ähnlich den Formen des sogenannten Ceres-Tempels in Posium. Ein Hexameter auf dem Abkufs besagt, daß wir die Grabstele des Xenovarens (u ist ein Digamma) des Sohnes des Kleixis vor uns haben.

Diese und einige andere Kleinigkeiten, ferner in den Straßen die Spuren alter Venezianischer Herrlichkeit sind das Wenige, das in Hinsicht der Kunst hier zu erwähnen wäre. Aber die Natur hat dafür gesorgt, daß man diesen Mangel bei kurzem Aufenthalt kaum empfindet. **B. Förster.**

Das Bismarck-Denkmal in Köln.

Durch die Enthüllung des Bismarck-Denkmalis am 1. April beging die Stadt Köln den Geburtstag ihres großen Ehrenbürgers in würdiger Weise. Der Tag der Enthüllung ward zum Triumphe für den Urheber des Werkes, den Bildhauer Friedrich Schaper: das fertige Standbild entsprach den höchsten Erwartungen und präsentirte sich, trotz der geringen Ausdehnung des Platzes, so vortheilhaft als Hilde deselben, daß bei dem der Feier folgenden Festessen, — ein charakteristisches Zeichen für die allgemeine Befriedigung und die vorherrschend patriotische Stimmung, — weitere 40,000 Mark für ein projektirtes Rottke-Denkmal gezeichnet wurden.

Ein Sockel von röthlichem polirtem Granit trägt in Goldlettern die in ihrer Einfachheit vielsagende Inschrift „Bismarck“ und darüber prangt die stolze Keckengefalt des Reichskanzlers in voller wohlgetroffener Porträtähnlichkeit. Der Kopf mit dem gelichteten Haare und den dichten borstigen Brauen über dem unerschrockenen Auge, mit dem kurzen Schnurrbart und dem charakterischen Profill, ruht leicht zurückgelehnt auf dem kräftigen Nacken; die breite Brust umschließt die wohlbekannte Uniform, doch nicht das Hestleid mit den blühenden Epauletten und den Ordensnernen fast aller europäischen Nationen, sondern der zwanglose Interimbrod, den auch Kaiser Wilhelm besonders liebt. Mit der Rechten greift der Kanzler in die Uniform, aber so, daß die ganze zur Faust geballte Hand sichtbar bleibt und nur der Daumen halb verschwindet; die Linke hält den Pallasch und stützt sich darauf in der ungezwungenen Haltung des eleganten Reiteroffiziers. Das linke Bein ist vorgeschoben, als lausche der Reiter eben in ruhiger Aufmerksamkeit der Antwort des Gegners. Nicht minder getreu als die Wiedergabe der Persönlichkeit ist auch die der Uniformstücke. Von der Stellung der Reitere

bis herunter zu den Stiefeln ist jede Kleinigkeit beobachtet, der Interimsvord unterbricht die drohende Einförmigkeit der Linien in wechselläufiger Weise und die zahllosen, durch die Bewegung der beiden Arme, sowie durch die Koppel des aufrecht stehenden Kavaliers veranfaßten Falten und Fältchen an Brust und Rücken, wie am Schooße der Uniform, sind mit feiner Beobachtung wiedergegeben. Dabei treten die kräftige Muskulatur und der breite Rücken, der so Vieles mit Klugheit zu tragen verstand, die gewaltige Brust, der Deutschland zum Segen so manches tühne Wort entließ, und der staatliche Wuchs des Fürsten scharf ausgeprägt hervor.

Es wäre Unrecht, wollte man Schaper's Darstellung idealisirt oder geschnitten nennen; wer den Reichskanzler nur einmal den Angesicht zu Angesicht sah, wird das bezeugen; aber der Künstler hat seinen Helden in einem Momente aufgefaßt, wo der Staatsmann und der Dichter nicht allein das Feld bederrschten, ohne daß seine Schöpfung durch den edelmenschenlichen Zug, welchen er dem Antlitze des großen Mannes verliehen, an Würde oder Naturtreue verloren hätte. — Ein schmuckloses Eisengitter umschließt das Standbild. Schade, daß der Ort der Aufstellung die schöne Wirkung des Denkmals auf den Beschauer wesentlich beeinträchtigt. Rings bezugen Häuser den Horizont, den Hintergrund bildet die weiße Fassade des Givilisinos's und der Wid des ehernen Kanzlers taucht in ein Gewirre wintlicher Gassen, deren Beileitigung erst durch die bevorstehende Stadterweiterung zu hoffen ist. Wohl sieht das Denkmal an der Hauptpulsader des Verkehrs und sein Vord in darin ein glücklicheres als das des Königs-Denkmal auf dem Heumarkt, aber der Raum ist zu beschränkt für den erzwungenen Gedanken des Bildbauers, der mit Kraft und Milde die Statue des Gewaltigen zu schaffen wußte.

Permanna Bildung.

Personalnachrichten.

Irakische Hochschule in Berlin. Zum Rektor der aus der Vereinigung der Bau- und Gewerbe-Akademie hervorgegangenen, am 1. April d. J. in's Leben getretenen Berliner Technischen Hochschule wurde der bisherige Direktor der Bauakademie, Geh. Regierungsrath und Professor Wiebe für die Zeit vom 1. April 1879 bis zum 1. Juli 1880 ernannt. Als Prorector ist der bisherige Direktor der Königl. Bau- und Gewerbe-Akademie, Geh. Regierungsrath und Professor Reuleaux, bestellt worden. Die Abtheilungs-Vorsicher sind folgende: für die Abtheilung Architektur — Professor Kühn; für das Bau-Ingenieurwesen — Professor Winter; für das Maschinen-Ingenieurwesen — Geh. Regierungsrath Reuleaux; für Chemie und Hüttenwesen — Professor Hammelberg; für die allgemeinen Wissenschaften z. — Professor Kranold. Nach Ablauf dieses Jahres tritt dann, wie die „R. Z.“ schreibt, die Wahlerlösung in Kraft.

Sammlungen und Ausstellungen.

R. Volkskunstausstellung in München. Neben der diesjährigen großen internationalen Kunst-Ausstellung im Glaspalast wird unsere Stadt auch eine Volkskunstausstellung im

Ausstellungsgebäude am Königsplatz aufzuweisen haben, die Ende Mai beginnen wird. In der letzten Generalexposition der Münchener Künstlergenossenschaft nun brachte der Maler Karl Wagenstein den Antrag auf selbständige Befestigung des Institutes der Jury für die Volkskunstausstellungen ein, der in einer demnach abzuhaltenden weiteren Generalexposition endgültig zu beraten ist. Das genannte Institut hat sich übrigens in den letzten Jahren so trefflich bewährt, daß man dessen Befestigung lebhaft beflagen müßte, während man dem Etiquettenwesen, wie die diesjährigen Kunstvereinswochen beweisen, auch auf anderem Wege wirksam begegnen kann.

Vermischte Nachrichten.

R. Die Vorbereitungen für die große internationale Kunstausstellung in München nehmen nach jeder Seite hin erfreulichen Fortgang. Der von dem Architekten Albert Schmidt ausgearbeitete Plan für die Einrichtung und Ausschmückung der Innenräume des Glaspalastes findet die allseitige Billigung der Künstler und Kunstfreunde. Da nun jetzt an größere Kunstausstellungen sich alle vier Jahre wiederholen werden, so mußte der Architekt darauf bedacht sein, Einrichtungen und Dekoration so zu gestalten, daß sie auch für kommende Jahre benutzt werden können. Da hiermit die Kosten für wiederholte Neubefestigung vermindert, so ist es möglich, auf die erste Herstellung mehr zu verwenden, als sonst der Fall gewesen wäre. — Beim Eintritt in den Glaspalast sieht sich der Besucher zunächst in einem den Geschäften der Ausstellung gewidmeten Barraum und tritt dann durch ein großes Portal in ein vorzügliches Vestibül, welches gewissermaßen das Herz des ganzen Ausstellungs-Lagers und einen allen Räumen gleichmäßig gereinigten Centralraum bildet. Derselbe wird hoch oben im Transept durch eine Kuppel abgeschlossen, die sich an einen Oberlicht-Ring anlehnt, durch den ein gespanntes Licht einströmt. In dieses mächtige Vestibül führen sich beiderseits in der Längsachse des Glaspalastes die Ausstellungsräume nach Ost und West an und es erheben die in der Mitte befindlichen Hauptstiege Ober-, die rechts und links davon angebrachten Kabinete aber Seitenstiege. Jede Seite des vierstöckigen Hauptvestibüls öffnet sich in der Breite der Mittelstiege in Form von Triumphbögen. Ihr Scheitel bildet das Kranz-Gewölbe, dessen Widerlager auf der Höhe der ersten, unteren, Galerie ruht. Indem nun der Baumeister das Widerlager zu einem Gewölbe erweitert, dessen dazwischen liegende Schmalgalerien, die Seitenportale, die bis auf die Galleriehöhe geführte Stützmauer aus dem Hauptportal aufnehmen, schafft er für jede der beiden Längsgruppen einen Barraum, dessen Aufgabe darin besteht, zugleich Orientierung und Circulation mäßig zu erleichtern. Von diesen vier Triumphbögen bildet, wie bereits erwähnt worden, der erste das Hauptportal für den Eintritt in das quadratische Vestibül, das gegenüberliegende zweite wird in der Aus schmückung Bayern als dem die Ausstellung anerkennenden Lande gewidmet sein und das dritte und vierte an den beiden Längsachsen des Portales werden zu den Abtheilungen für das deutsche Reich und beziehungsweise für die übrigen sich an der Ausstellung beteiligenden Länder führen. Hinter dem Haupteingange gegenüber liegenden Portale wird ein Saal geschaffen, der als Mittelraum der Architektur beigegeben und zur Aufnahme werthvoller Modelle bestimmt ist. — Da, wo die Längsachse des Gebäudes ost- und westwärts die kleinen Brücken in den Seitenflügeln durchschneidet, werden die Hauptstiege die Form von Archäden erhalten, die durch eine Kuppel und einen Oberlichtring abgeschlossen werden, welche die übrigen Hauptstiege bedeutend überragen und zur Aufnahme plastischer Werke dienen werden. Zwei Seiten dieser Archäde öffnen sich in der Längsachse der Mittelstiege, zwei in der Richtung der Querachse nach den Seitenabtheilungen und in den vier übrigen Seiten werden Nischen für plastische Werke angebracht. Auf diese Weise erhält einerseits die Plastik bestimmte, entsprechend beleuchtete Räume und findet der Besucher andererseits, nachdem er mehrere Widerläufe durchschritten, zugleich Ruhe und Abwechslung in einem anderen Räume. Die Uebersichtlichkeit der Münchener Künstler bewährt sich auch in diesem Falle wieder auf's Glänzendsten. Sie ließen sowohl die figurlichen Künste zum Schmuck des

Residuum als auch die plastische Gruppe für die Portale und alles was an Ornamenten noch ist, während der Erfinder des Plans seinerzeit auch noch alle Details entworfen macht. — Der Antrag auf Einsetzung einer Annahme-Jury als eines Schiedsgerichts über die Zulassung der Kunstwerke zur internationalen Ausstellung (siehe in der ungenügend häufig besuchten Berichterstattung der „Münchener Künstlergenossenschaft“ auf lebhafteste Opposition. Diefelbe ging von der Befürchtung aus, daß durch diese Einrichtung wieder einem „Laienhaufen“ Berathen Verzicht geleistet werde. Dagegen wurde geltend gemacht, daß die Jury bereits im Programm enthalten und auch durchaus nöthig sei, nachdem der Titeltentativismus in bedenklicher Weise um sich zu greifen habe. Aus der Wahl gingen nachdenkende 5 Maler, 2 Bildhauer, 2 Architekten, 1 Kupferstecher und 1 Kupferstecher hervor: die Herren Maler Frz. Adam, Prof. Pfeuffer, K. Gyps, Prof. Lindenschmit, Prof. Löfly, die Herren Bildhauer Prof. Wagnmüller, Prof. A. Sch. die Herren Architekten Prof. Hauberich, Oberbaurath Kreuzhuber, die Herren Kupferstecher Prof. Haas und Kupferstecher H. Hecht. Als Erstvortragener wurden gewählt die Herren Maler Heinrich Lang, Alex. Viesemann, Prof. Meißner, H. Schanler und E. Wilschäfer; die Herren Bildhauer Prof. Halbreiter, J. Langereit; die Herren Architekten Albert Schmidt und G. Seibel; die Herren Kupferstecher Frz. Vogel, der Kupferstecher Th. Anselm. Nach den vorliegenden Annahmen beteiligen sich an der internationalen Ausstellung außer dem deutschen Reich insbesondere Italien, Frankreich, England, Oesterreich, die Schweiz, Belgien und Holland.

R. Direktor Carl v. Piloty hat sein vielbesprochenes Bild für den neuen Rathhausaal in München nach langjähriger angestrengter Thätigkeit vollendet. Es handelt sich um eine malerische Besichtigung von Verlonen, welche sich um die Stadt in herodotischer Weise verdient gemacht haben, unter Aufsicht des lebenden Jahrs. Diesen Gedanken hat Piloty in einem Delibide von ca. 17 m. Länge und ca. 6 m. Höhe ausgeführt, um welchem er die einzelnen Figuren im Köpfe ihrer Zeit und im nächtlich mit Verträglichkeit darstellt. Die Komposition erinnert im Allgemeinen einigermaßen an „Kainach“ „Zeitbilder der Reformation“ im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin, aber mit schärferer Betonung der Allegorie, während andererseits der Realismus klarer hervortritt. In der Mitte des Bildes tritt die „Konache“ in romanischem Kostüm, tragen mit höchsten Freidriegen zur Seite, aus einer Kri. von Halle, in deren Handflächen die Statuen hervorragender dazwischengefügter Fürsten angebracht sind. Auf den Ecken, die zur Halle zwispendeln, ruht linker Hand die „Fruchtbarkeit“. Neben ihr steht der Anführer der Wälder (den Familien, der als einfacher Brautweib hier eingemindert ist, als Vertreter der Münchener Bierbrauerei. Auf deutschen Straßen rechts sehen wir die allegorische Figur der „Nar“ und neben ihr den heutigen Repräsentanten der Tüchtigkeit (Hörsing) der 1477 begonnenen Franzensische die Nar herabgestürzt. — An die Figuren der Mittelgruppe reichen die links die Kirchenfürsten, Gelehrten, Gelehrten, Dichter und Künstler. Wir sehen da den Bischof Otto von Freisingen, bekrönt als Chronist und weil er durch seinen Streit mit Heinrich dem Helfen, wegen des Hebräer Salysolles, mittelbar Anlaß zur Gründung der Stadt München gab, den Dichter Jakob Balde vom Orden Jesu, die kunstreichen Brüder Hans, den Gelehrte Baron Kreittmayr, den Geschichtsschreiber Peterpretner, den Organist der Münchener Realschulen, Pfeiffer J. Braun, von Kindern umgeben etc. — Rechts von der Mittelgruppe vereinigen sich Krieger, Staatsmänner; Schwepmann, der hauptsächlich A. Schwarz, der Tuchmacher in der Schlacht bei König, Kenedi, die Gründer des St. Geistspitals (!), die Kurfürstin Maria Anna, welche dem von Karl Theodor beabsichtigten Verkauf Bayerns an Oesterreich entgegentrat, der Gefängniswärter Kufbaum und der Schreiber Poppel, die Gründer (!) des Münchener Rathshauses u. s. w.

Berliner Kunsthandwerke. Ein prachtvoller Tafelaufsatz ist zu der Hochzeit des Erbprinzen von Mecklenburg-Schwerin in dem Atelier von Bollig und Sohn aus Silber angefertigt und von der Rittergast Mecklenburgs

zum Geschenk dargebracht worden. Auf einem kunstvoll mit Flecken und musizierenden Geiten reicherem Plateau, auf welchem die Romen stämmiger Geber eingravirt sind und das Weppen der Rittergast angebracht ist, erhebt sich in der Mitte eine Wase, zu deren beiden Seiten sich zwei Freudschalen befinden. An dem Fuße der letzteren befinden sich Gruppen, von denen die eine Ackerbau und Viehzucht, die andere Jagd und Fischerei vorstellt. Außerdem sind an dem Fußgestell Abbildungen der Schöpfer von Ludwigslust und Schwerin in Mecklenburg, sowie von Peterhof, Tziss und Porzjan in geätzter Relief angebracht. An den Seiten der Schalen befinden sich Greifen, die Schildhalter des Mecklenburgischen Wappens. Auf der Wase selbst ist an der Rückseite die Heimkehr des Mecklenburgischen Herzogs Heinrich I. aus 27jähriger Gefangenschaft unter den Sarazenen zu seiner Gemahlin Anastasia dargestellt, während auf der Vorderseite der Abschied des jungen Paars von Tziss und ihr Empfang in Schwerin veranschaulicht wird. Entworfen ist das Kunstwerk von J. Wessert, während die einzelnen Ornamente und Figuren von Professor Galandrelli, Wittig, Ullmann und Waler modellirt sind.

Die Arbeiten am Berliner Goethe-Denkmal haben in diesem Winter einen bedeutenden Fortschritt gemacht. Die drei allegorischen Gruppen, welche das colossale Fußgestell umgeben sollen, sind nahezu vollendet. Auch die Kolossalstatue Goethe's wird aus dem Reben herausgearbeitet. Dennoch dürfte noch ein ganzes Jahr vergehen, bevor das Denkmal seine Gestalt gefunden hat, das dieselbe ausgeführt werden kann. Leider reichen die bisher gesammelten Beiträge noch nicht völlig aus, weshalb das Komitee sich an den Magistrat gewandt hat, damit derselbe den Rest decke. Als Zeitpunkt der Enthüllung ist der Geburtstag Goethe's, der 28. August im folgenden Jahre, in Aussicht genommen.

Der Pariser Gemeinderath beschließt, dem großen Ahronomen Leverrier auf dem Kreuzweg vor der Sternwarte, dem Standbild des Parichalls entgegen, ein Denkmal zu errichten. — Ein viel umfänglicher Plan ist außerdem von der Seine-Präfektur dem Kunstausbau des Gemeinderaths unterbreitet worden. Derselbe betrifft die Ausschmückung der Höfen des neuen Hôtel de Ville. Es handelt sich dabei um nicht weniger als 254 Standbilder und 144 Basreliefs, die Reiterstatue Etienne Marcel's und die dekorativen Sculpturen, welche den Platz vor dem Stadthaus schmücken sollen, nicht mitgerechnet. Der Kostenschätz für die Basreliefs ist auf 287,000 und der für die Standbilder auf 904,500 Fr. angesetzt, und das Ganze soll binnen zwei Jahren fertiggestellt werden.

Ein neues Museum in Florenz. Das Ministerium hat jüngst die Gründung eines Archäologischen Museums in Florenz genehmigt. Der Vorschlag hierzu ging von Professor Vigorini aus, welcher, nachdem im vorigen Sommer der Unterhalt bei der Museumsverwaltung bekannt gemacht worden, als löstlicher Kommissär nach Florenz entsendet und mit der Unterlegung, resp. Neuordnung der Verwaltung beauftragt wurde. Vigorini befreit nicht nur die Gegenwart von den bisherigen Zuständen, sondern erbarmt sich auch der Zukunft. Er wird veranlassen, daß alle diejenigen, zum großen Theile sehr seltenen und werthvollen Objekte, welche entweder in den alten Museen (Uffizi, Uffizio, Nazionale etc.) ungünstig untergebracht, ja verwaist sind, aber in den zahlreichen Vorratssäumen unrentabil oder mit Absicht vergessen, ungeachtet in wüster Unordnung unterlagern, in dem neuen Museum zu ihrem verdienten Rechte kommen. Da zu den genannten Alterthümern noch die neuen Funde etruskischer und samnitischer Antik, welche täglich im toskanischen Boden gemacht werden, sich hinzugesellen werden, so dürfte in nicht langer Zeit in dem an interessanten Sammlungen schon so reichen Florenz eine neue entstehen, die ihres Gleichen sucht. Zur Aufnahme der Sammlung wurde vom Ministerium vorläufig der geräumige Palazzo della Crocetta angewiesen. Näheres behalten wir uns vor.

Dom Kunstmarkt.

Der Kunsthändler Fred Müller in Amstern gab einen kleinen Kupferstich-Katalog mit Breiten heraus, welcher eine ausserordentliche Sammlung von Bildnissen französischer

und englischer Mediciner, Naturforscher und Mathematiker enthält. Die Sammlung, ein Theil des Nachlasses des Dr. A. van der Willigen in Paris, dürfte nicht allein Sammler aus den genannten Belehrentkreisen, sondern jedermann interessieren, da vorzügliche Blätter der besten Meister, oft in fetten Abdruckzuständen darunter sind. Die Preise erscheinen für unsere Zeit nicht hoch gegriffen.

Karlmann Hausmann. Die Sammlung von Kupferstichen, Handzeichnungen und Kunstbüchern, welche durch Förner's Auktions-Institut in Leipzig am 13. Mai zur Versteigerung gelangt, ist in doppelter Hinsicht beachtenswerth; einmal um ihres vorzüglichen Inhaltes und dann auch um ihres früheren Besizers willen. Sie wurde nämlich von dem am 13. Mai 1875 in Hannover verstorbenen Oberbauath Hrn. Hausmann hinterlassen, welcher der Kunstwelt durch sein gediegenes Werk über Dürer's Kupferstiche und Holzschnitte, besonders über die Priorität der Rodenrucksände, sowie über die Papstverzeichnisse bekannt ist. Neben seinen Berufsarbeiten war er von Jugend auf bemüht, zur die Ergründungen der Kunst ein offenes Auge, einen empfindlichen Sinn sich zu bewahren. Bereits 1806 legte er den Grund zu seinen Sammlungen. So entsand in günstigen Zeitumständen eine Urmalerei-Sammlung, die in den Besitz des Königs Georg V. überging. Die reiche Sammlung aller Handzeichnungen erwarb das Berliner Cabinet; ein fast vollständiges Werk von Dürer's Kupferstichen und Holzschnitte nebst einer Reihe kostbarer Originalhandzeichnungen desselben Künstlers befindet sich gegenwärtig in den Händen des Hr. Bischofs in Braunschweig. Was sich sonst an Kunstblättern in den vielen Jahren angeammelt hat, wird nun verzeigert. Der Katalog, welcher fast tausend Nummern umfasst, wird von Sammlern nicht ohne Nutzen durchgesehen werden. Kommen von Künstlern, deren Werke stets ihren Liebhaber und Käufer finden, können jahtreich darin vor; besonders reich vertreten sind Albrecht, Altorfer, die beiden Scham, Burgkmair, E. Cranach, A. Dürer, Lucas von Leyden, G. Pencz, Rembrandt u. A. Unter den Handzeichnungen dürfte der künstlerische Nachlass Knyer's, des Freundes und Seifebesizers Goethe's in Sicilien, von besonderem Interesse sein. Von den Kunstbüchern sind besonders hervorzuheben ein kostbares Exemplar des Livre d'heures, wahrscheinlich bei Simon Lotre in Paris um 1500 entstanden, dem die Seiten-Ornamente, gedruckt 1492 bei P. Schöffer in Mainz, ein Zosenwanz mit Holzschnitte nach Holwein, 1360, das Cabinet Choiseul von Balan, 1771, und andere mehr. — Einige kleine Sammlungen aus anderem Besitz, die auch viel Wertes enthalten, sind angehängt. Der Katalog ist mit gewohnter Künnersamkeit revidirt und auch in seiner äußeren Form gefällig.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Bourassé, l'abbé J. J., Archéologie chrétienne, ou l'écrit de l'histoire des monuments religieux du moyen âge. 9e édition, révisée et complétée par l'abbé C. Chevalier, de la Société archéologique de Touraine. Tours, Naine, n. 400 S. Mit Abbildg. 2 fr. 50 c.
inventaire général des oeuvres d'art appartenant à la ville de Paris dressé par le service des beaux-arts. Edifices civils I. Band. Edifices religieux I. Band, imp. Chaux. 2 Bände. Protecteur du département de la Seine, Directeur des travaux n. 800 S.

Zeitschriften.

L'Art. No. 224.
 Guillaume Gégauy, exposition de son oeuvre, von K. Mentzer. (Mit Abbildg.) — David Scott, von M. M. Henton. — L'aquarelle et la gravure à l'exposition universelle de 1875, von A. de Lestre. (Mit Abbildg.)
The Academy. No. 362.
 Souvenir of Mrs Vigée Le Brun, von A. D. Atkinson. — Letter from Athens, von Ch. Waldstein. — Japanese Bronzes and porcelain.
Chronique des Arts. No. 15.
 Les outils des Peintres. — Le Triptyque de Quentin Messys à la collégiale de Saint-Pierre à Louvain.
Revue Artistique. No. 33.
 Gravures et Médailles de Luc. Krabbmann (V.), von L. van Knyemmen. — Les beaux-arts à l'exposition universelle de Paris.
Deutsche Bauzeitung. No. 28 u. 29.
 Studien zur Frage nach dem Ursprunge der Gotik.

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln. Kupferstich-Sammlung aus dem Nachlasse des Herrn Dominicus Schachtner. Versteigerung am 5. Mai 3032 Nummern.
 — Gemälde-Sammlung des Herrn Dr. Wolfgang Müller. Versteigerung am 26. u. 27. Mai. 168 Nummern.
C. G. woerner in Leipzig. Kupferstich-Sammlung des Herrn Oberbauath B. Hausmann. Versteigerung am 15. Mai. 959 Nummern.
R. W. P. de Vries, Pirma C. w. eddopohl in Amsterdam. Sammlung alter Handzeichnungen und Stiche, sowie ein Porträt J. van den Vondel's von Ph. de Koninck. Versteigerung am 15. Mai. 1252 Nummern.

Inserate.

Kunst-Auktion in Frankfurt a. M.

Am 5. Mai c. und folgende Tage

werden durch den Unterzeichneten

die Handzeichnungs-Sammlung des verstorbenen Herrn Professors Dr. F. Helmreich in Bonn. Die Handzeichnungs-Sammlung des Herrn B. Zuerchsdot in Regau; beide Sammlungen Originalzeichnungen der bedeutendsten Meister aller Schulen enthaltend;

die Handzeichnungs-Sammlung des verstorbenen Freiherrn Carl Marjall von Hiederrath, darunter eine große Zahl von Entwürfen und Studien von Joh. ant. Rod. Zeichnungen von J. G. Stübiger, Renouelle von Vuille etc.; die Kupferstich-Sammlung des Herrn W. H. K. sowie und letzter Theil, mit den gewöhnlichen und kostbaren Abdrücken der Illustrationen und Stiche von Meistern aller Schulen bestehend;

die Kupferstich-Sammlung des verstorbenen Herrn J. M. Meier, Ersten Rechnungsrevisors und Hömmer-Inspector zu Frankfurt a. M., wobei das sehr kostbare Werk von J. B. Groux,

zum öffentlichen Verkauf kommen.

Kataloge sind durch alle Buch- u. Kunsthandlungen zu beziehen, sowie durch

J. A. G. Prestel,
 Kunsthändler.

Berlag von **G. A. Sermann** in Leipzig.

Die
Cultur der Renaissance
 in
Italien.

Ein Versuch
 von
Jacob Burckhardt.

Dritte Auflage,
 besorgt von
Eudwig Geiger.

2 Bände broch. H. 9. —; in 2 Halbfranzbände gebunden M. 13. —; in 2 Liebhaberbände gebunden M. 15. 50. wj. in 1 Band in Calico geb. M. 10 1/2

Probe-Nummern auf Wunsch gratis und franco.

Während der Sommer-Monate

eröffnet die

„Schlesische Presse“

ein besonderes Abonnement für die Monate Mai u. Juni zum Preise von nur Mark 3. 84 Pfg.

Die „Schlesische Presse“ bringt vormittags ihrer täglichen drei Ausgaben (Früh-, Mittags- und Abend-) aus.

alle politischen und Handels-Nachrichten
früher

wie jede andere Zeitung, da sie außer ihrer Morgen- und Mittag-Ausgabe auch noch ein

Abendblatt

herausgibt, welches Nachmittags 4½ Uhr erscheint und mit jedem zumeist abgehenden Zuge den auswärtigen Abonnenten geliefert wird.

Das Feuilleton der „Schlesischen Presse“ veröffentlicht neben interessanten Beiträgen schätzbare Feuilletonisten die neuesten Romane und Novellen unserer berühmtesten Autoren, wie z. B.: *B. Averbach, W. Jensen, Rudolf Lindau, Eduard Polke, M. v. Schönerich, K. Trümmer, E. Völs, H. Wochensagen, J. v. Witten etc.*

Abonnements übernehmen alle Postanstalten im Deutschen Reich und Oesterreich-Ungarn zum Preise von

nur 3 Mark 84 Pfg. pro Mai und Juni zusammen

incl. Postzuschlag für täglich dreimalige Versendung.

- Die geehrten Leser, welche während der Sommersaison die „Schlesische Presse“ nach ihrem Bade- oder Reise-Aufenthalt zurückgeliefert wünschen, haben dies nur dem Post-Amte ihres Wohnortes gegen Zahlung von 50 Pf. Ueberweisungsgebühr bekannt zu geben und dürfen dann der promptesten Zusendung sich versichert halten.

Insgarnt finden in der weltberühmten „Schlesischen Presse“ den lebendigsten Erfolg. Trotz der grossen Auflage beträgt die Insertionsgebühr nur so Pfg. pro Zeile.

Breslau, im April 1894.

Verlag der „Schlesischen Presse.“

Probe-Nummern auf Wunsch gratis und franco.

Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen.

Auf Antrag des Comités für die 1880 in Düsseldorf projektierte „Gewerbe-Ausstellung für Rheinland, Westfalen u. benachbarte Bezirke, in Verbindung mit einer Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung“ hat der Ausschuss des Kunstvereins beschlossen, die nach § 4 des Vereinsstatuts „in der Regel“ alljährlich zu veranstaltende Kunstausstellung im Jahre 1880 anfallen zu lassen, u. seine nach § 35 zum Zwecke der Verlosung unter die Mitglieder vorzunehmenden Ankäufe in der qu. Kunstausstellung auszuführen. —

Zugleich sollen zur Beschaffung von Kunstwerken zu öffentlicher Bestimmung auf der obgenannten Ausstellung seitens des Kunstvereins Mittel aus dem nach § 3 des Statuts gebildeten Fond bis zum Betrage von M. 40,000. — mit der Rückgabe zur Verfügung gestellt werden, daß diese Gelder nur insofern Verwendung finden, als Kunstwerke höheren Stiles nach Ansicht des Ausschusses vorhanden u. zur Erwerbung seitens des Kunstvereins geeignet sein werden.

Wir bringen diesen Beschluß hierdurch zur öffentlichen Kenntniss. (2)

Düsseldorf, 10. April 1879.

Der Verwaltungsrath:

L. H.
Dr. Ruhste.

Der Westfälische Kunstverein zu Münster in Westfalen

er sucht Künstler und Betreuer, Kupferstiche, welche sich für ein Vereins Mittheilungsblatt eignen, bis zum 1. August e. einfinden zu wollen. Der Vorstand.

Verlag von E. M. Seemann in Leipzig.

Register

zur
Zeitschrift für bildende Kunst.

IX.—XII. Jahrgang.

7 Bogen. broch. 2 Mark 40 Pf.

Rechtigt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. M. Seemann. — Druck von Gundershuf und Pries in Leipzig.

Im Verlag von Ebner & Seubert in Stuttgart ist erschienen:

Denkmäler der Kunst.

Zur Uebersicht ihres Entwicklungsganges von den ersten Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart.

Dritte vermehrte u. verbesserte Auflage.

Bearbeitet von

W. Lübke und C. von Lütow.

Enthaltend 186 Stahlstichtafeln.

7 Farbtafeln und 39 Bogen Text.

2 Bände. Querfolio.

Preis: In Carton 160 Mk. Elegant gebunden 180 Mk.

Nach annehmlicher Vollenndung der dritten Auflage erscheint dieses Werk auf's Neue als

Prachtwerk ersten Ranges,

bereichert mit 37 neuen Tafeln und fortgeführt bis auf die neueste Zeit. Es gewährt auf den in Stahlstich, Radirung und Farbendruck ausgeführten Tafeln eine Uebersicht über die Werke der Kunst sämtlicher Zeiten und Völker in einer Ausdehnung und Zuverlässigkeit wie keine zweite Publikation und zeichnet sich durch die klare Anschauung des enorm reichhaltigen Materials, sowie durch den zwar knappen aber präcisen Text vor andern derartigen Erscheinungen vortheilhaft aus.

Grundriss der Kunstgeschichte

von
Dr. Wilhelm Lübke.

Professor am Polytechnikum und an der Kunstschule in Stuttgart.

Ante, durchgesehenes Auflage.

2 Bände. Gr. 8.

Mit 194 Holzschnitt-Illustrationen und dem Portrait des Verfassers.

Preis brochirt 14. 40 Pf. Elegant gebunden 17 Mk.

Zum achten Male bietet sich dieser Grundriss in neuer gefälliger Form dar, durchgesehen und mit den Ergebnissen der neuesten Forschungen bereichert, abermals vermehrt um etwa 100 Holzschnitte, deren Gesamtzahl neben dem trefflich geschriebenen Text als reiches Anschauungs-Material gelten kann.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

GESCHICHTE

der deutschen Kunst im Elsass.

Von

Dr. Alfred Woltmann,

Professor an der k. k. Universitäts in Prag.

Mit 74 Illustrationen in Holzschnitt.

gr. Lex. 8.

Preis 10 Mk., in Halbfrz. geb. 12,50 Mk.

von Prof. Dr. C. von
Sibow (Wim., Chem-
senmpasse 28) über an
die Verlagsabteilung in
Königsig zu richten.



à 25 Pf. für die drei
Mal gelieferte Pri-
mitte werden von jeder
Euch n. Korbhandlung
angegenommen.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (einschl. im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern).

Inhalt. Middleton's chronologischer Katalog der Radirungen Rembrandt's. II. — Thomas Costere †. — Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Verein für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens. — Münchner Kunstverein, Ausstellung von architektonischen Reliefs (Fugen in Berlin; König). Staatsgalerie in Stuttgart. — Abbildungen des königlichen Schreiners. Ueber die Denk- und Grabmäler der Berliner Tischlergilde. Prof. P. Jensen in Düsseldorf; Das Naturspiel zu Wien, Das deutsche archäologische Institut in Rom. — Kunstausstellungen in New-York. — Auctions-Kataloge. — Invenit.

Middleton's chronologischer Katalog der Radirungen Rembrandt's.

II.

Unhaltbare Hypothesen und nachweisbare Wahrheiten.

Bei Beurtheilung des inneren Wertgehaltes des Middleton'schen Kataloges handelt es sich, wie bereits gesagt, um einen der Grundpfeiler, auf welchen das Haus Rembrandt steht, und welchen Middleton abzutragen im Begriffe ist.

Wir sind hierbei genöthigt, zunächst auf die eingehende Untersuchung in diesen Blättern*) hinzuweisen, welche die „Große Erweckung des Lazarus“, eine der bedeutendsten Radirungen Rembrandt's zum Gegenstande hatte. Middleton behauptete in einer seinem Kataloge vorangeschickten Reihe von Aufsätzen**), daß dieses Blatt eine Arbeit Blicet's, eines Schülers von Rembrandt, sei; wir glauben dagegen den Beweis erbracht zu haben, daß dasselbe keine Arbeit Blicet's sein könne, abgesehen davon, daß es eine der großartigsten Leistungen ist, die Rembrandt's Nadel jemals hervorbrachte.

Dies sind jedoch, genau genommen, Meinungsverschiedenheiten, über welche schließlich jede Diskussion ein Ende nehmen muß; anders steht es mit der Begründung solcher Meinungsverschiedenheiten. Middleton

beweist die Echtheit der Radirung weil er die Signatur des Blattes: RH. van Ryn f. nicht für echt hält und behauptet, diese Bezeichnung habe nicht Rembrandt selbst, sondern nur sein Schüler Blicet bei jenen Arbeiten gebraucht, die er nach Zeichnungen Rembrandt's radirte. Von dem Verfasser eines Rembrandt-Kataloges kann man aber verlangen, daß er bestimmt wisse, daß Blicet diese Bezeichnung in Radirungen nach Rembrandt nur deshalb gebrauchte, weil Rembrandt selbst bis zum Jahre 1632 und vielleicht noch später: R. H. van Ryn, R. van Ryn oder Rembrandt van Ryn signirte.

Middleton müßte ferner wissen, daß die Signatur auf der „Großen Erweckung des Lazarus“ sich wesentlich von den ähnlichen Bezeichnungen Blicet's unterscheidet. Bei dem Zusammensetzen dieser Umstände müssen alle Zweifel an der Echtheit des Blattes, die vor Middleton nie Jemand geltend gemacht hat, fallen; und eben deshalb müssen alle von ihm ausgesprochenen Zweifel an der Echtheit einer zweiten Radirung fallen, welche dieselbe Bezeichnung trägt. Diese ist: „Jakob beweint den angeblichen Tod Joseph's“ oder „Der blutige Rod“. (Wartsch 38; Gh. Blanc 10.) Middleton bezweifelt deren Echtheit lediglich deshalb, weil auch diese Radirung die Bezeichnung trägt: Rembrandt van Ryn f. Da die Echtheit dieser Bezeichnung längst nachgewiesen ist, fällt die Frage von selbst, und die Diskussion ist nur darüber zulässig, wie dies dem Verfasser des chronologischen Kataloges unbekannt sein konnte!

Beide Blätter reißt Middleton dem Jahre 1633 ein; das erste, die „Große Erweckung des Lazarus“, deshalb, weil Bodmaer berichtet, daß sich in der Darmstädter Galerie ein Bild eines anderen Rembrandt-

*) Ein englisches Urtheil über Rembrandt's „Große Erweckung des Lazarus“, Kunst-Chronik, 13. Jahrgang, 1878, Nr. 33.

**) Notes on the etched Work of Rembrandt. London, John Wilson. 1877.

Schülers, Namens J. de Wet befindet, welches eine ähnliche Erweckung des Lazarus darstellt und 1633 datirt ist. Warum aber Middleton den „blutigen Rod“ ebenfalls in das Jahr 1633 verlegt, vermögen wir nicht anzugeben, und auch Middleton dürfte um einen Grund verlegen sein; es müßte ihn nur die große Keckheit in der technischen Behandlung bederr, insbesondere aber die auffallende Bildung der Hände, und die bereits erwähnte Bezeichnung dazu veranlaßt haben, sie nebeneinander zu stellen.

Aber Middleton behauptet, daß nicht Rembrandt, sondern sein Schüler Vliet die beiden Blätter radirt habe. Dann ist es ja an und für sich gleichgiltig, wann sie entstanden sind, denn in diesem Falle gehören beide nicht in das Werk Rembrandt's, sondern sie gehören in das Werk seines Schülers Vliet. Entweder sind sie von Rembrandt oder sie sind nicht von Rembrandt! Wozu also diese unhaltbaren Vermuthungen? Diese überzeugungsschwachen Zweifel? Hinaus mit ihnen, wenn sie falsch sind und dorthin, wo sie hingehören; hinaus, wie mit jenen Landschaften, welche Middleton als falsche Rembrandt-Landschaften in einem Appendix zusammengestellt hat!

Warum that dies Middleton nicht, wenn er seiner Sache gewiß ist? Und ist er seiner Sache nicht gewiß, warum eine gänzlich haltlose Vermuthung hinschreiben, und unrichtigen, unweisen, durch nichts zu betätigenden Vermuthungen einen wissenschaftlichen Charakter verleihen? Sind das die Resultate eines fünfundsundzwanzigjährigen Studiums der Radirungen des Meisters? Fünfundsundzwanzig Jahre könnten wirklich noch glauben machen, daß diese Zweifel irgend eine wissenschaftliche Berechtigung haben. Und sie haben keine; nicht die geringste. Beide Blätter sind echt; kein Kenner des Kupferstichs kann ihre Echtheit bezweifeln.

Aber andere Blätter sind falsch, und müssen aus dem Werke des Meisters ausgeschlossen werden. Wir sind weit entfernt, die Vermuthungen Middleton's um eine oder mehrere vermehren zu wollen; aber die Sache, welcher diese Zeiten gelten, fordert ein eklatantes Beispiel; darum müssen wir Middleton ein Blatt bezeichnen, welches bestimmt falsch ist; es ist aber nicht von Vliet, auch nicht von Bol, auch nicht von Kievens, ja es ist ganz gleichgiltig von wem es ist, denn es ist eine willkürlich zusammengeborgte Komposition, eine brutale Fälschung. Es ist sogar eine datirte Fälschung, denn sie trägt die Bezeichnung: Rembrandt f. 1635. Sie kann also für die Rembrandt'sche Technik weder im Jahre 1635 noch in irgend einem anderen Jahre maßgebend sein.

Wir meinen das Blatt: „Christus jagt die Verkäufer aus dem Tempel“ (Vartsch 69; Ch. Blanc 44.). Middleton hält dasselbe für echt; wir erklären, daß

dieses Blatt eine Fälschung ist. Middleton schreibt darüber S. 190:

„It has qualities in which he was pre-eminently distinguished above all etchers of his school; the spirited action of the crowd is admirably rendered; all is life and motion in the foreground, while the introduction of the scene in the distance is eminently suggestive of the contemptuous indifference with which the chief Jewish authorities regarded our Lord“.

Das ist doch ein Urtheil über eine Radirung! Wir würden es nicht wiederholt haben, wenn es nicht so glänzend wäre, und wenn wir in Middleton nicht einen Kenner der Rembrandt-Adirungen vor uns hätten, der dieselben 25 Jahre lang studirt hat und somit doch wissen muß, daß diese „Jewish authorities“ den „our Lord“ gar nicht anders ansehen können, als mit einer „contemptuous indifference“, denn der ant Lord und diese Jewish authorities sind, wie das ganze Blatt, aus den verschiedensten Kompositionen zusammengesetzt; der our Lord ist aus Dürer's kleiner Passion; das ist Middleton selbst bekannt, denn es ist auch seinem Vorgänger Charles Blanc bekannt gewesen; die Jewish authorities sind aber aus den Radirungen Rembrandt's: die kleine Bescheidung (Vartsch 45; Ch. Blanc 21) und Christus unter den Lehrern (Vartsch 66; Ch. Blanc 37) in so willkürlichen Reminiszenzen herübergenommen, daß der Fälscher nahezu vergessen hätte, dem im Hintergrunde vor den Gelehrten erscheinenden Christus — eine laieue Stellung zu geben; die vorn laufende Kuh ist aus der Verkündigung an die Hirten (Vartsch 44; Ch. Blanc 17), die übrigen Figuren sind aus Kompositionen Luca Giordano's, Bassano's und wohl noch Anderer entlehnt. Wir glauben, daß nicht ein Strich in dem Blatte originell ist. Wer noch daran zweifelt, der möge nur die ganz unmöglichen und undenklichen Größenverhältnisse der Gruppe rechts, gegenüber der Hauptgruppe im Vordergrund links, in's Auge fassen, und die ganz abgeforderte Scene im Hintergrunde mit den Jewish authorities ansehen, die gar nicht hinein gehört und nichts mit dem Vorgange im Vordergrund zu thun hat. Es hat eben ein Fälscher aus den verschiedenartigsten Reminiszenzen eine Komposition gemacht, und dieselbe Rembrandt unterworfen; es ist dies übrigens eine sehr alte Fälschung, denn es existirt ein Quer-Folio-Blatt aus Saery's Verlag, welches vielleicht über die Entstehung dieser Radirung einigen Aufschluß zu geben geeignet ist.

Middleton kennt dieses kunstgeschichtlich sehr interessante Blatt nicht, obwohl er andererseits viele sogenannte Rembrandt-Kopien mit großer Genauigkeit bespricht und z. B. auch die Unterscheidungs-

zeichen angeht, durch welche sich eine Kopie von Kowelli oder Cumano von einer Original-Kopirung Rembrandt's unterscheidet. Ein Notiz der Kupferstichkande kann sie allerdings blind unterscheiden, aber Middleton muß nicht in der Lage sein, in seinem Rembrandt-Publikum solche Kenntnisse voraussetzen zu können. Und das ist der einzige Entschuldigungsgrund für diesen Katalog, der nicht selten eine Sachkenntnis zur Schau trägt, die geradezu ungläublich ist.

Rr. 215 beschreibt Middleton den Saint Jérôme en méditation. (Wartsch 105; Ev. Blanc 76). In seiner Bemerkung zu diesem Blatte heißt es wörtlich: „A similar subject, although differently arranged, appears twice among Rembrandt's paintings; the Saint with the accessories of spiral staircase, and the window with its oval pane, are reproduced; both these were formerly in the De Venec Collection; they have been engraved, the one by Ludovicus Surugue, in 1754, the other by Longhi.“

Das ist richtig; aber es ist zu dürftig, denn nicht nur das eine wurde von Surugue gestochen und das andere von Longhi, sondern beide; nicht nur von Beiden, sondern noch von zehn anderen Stechern; aber dies ist nebensächlich; Thatsache ist auch, daß beide Bilder ehemals in der Sammlung de Venec sich befanden; aber dies war vor 129 Jahren der Fall, denn die Sammlung de Venec wurde im Jahre 1750 verkauft, und darum möchten wir wissen, wo diese beiden Bilder heute sich befinden, denn Middleton selbst müßte fünfmal so lange Rembrandt studirt haben, als er dies in der That gethan, um diese Bilder in der Sammlung de Venec zu sehen, die doch schätzwerth gewesen sein müssen. Und gewiß waren sie das, ja sie waren sogar berühmt, sehr berühmt und hochgeschätzt. Denn die französische Krone hat sie bereits im Jahre 1754 für den damals hohen Betrag von 13,000 Livres angekauft, in Folge dessen sie noch heute im Louvre hängen und unter dem Namen der „beiden Philosophen“ eine kunstgeschichtliche Berühmtheit besitzen.

Es ist bedauerlich, ja kläglich, daß dies dem Verfasser des „Descriptivo Catalogue“ unbekannt ist, denn sonst hätte er im Katalog des Louvre (wir citiren die Ausgabe vom Jahre 1872) Nr. 408 der niederländischen Schule aufgeschlagen; da wird er wörtlich finden: „Dieses Bild ist links unten, in außerordentlich feiner und schwer lesbarer Schrift bezeichnet: R. van Ryn 1633“. Ja, auch die „Philosophen“ im Louvre, zwei über jeden Zweifel erhabene Werke Rembrandt's, sind wie die von Middleton bezweifelten „Große Erwachung des Lazarus“, und wie der „Blutige Rod“ bezeichnet: R. H. van Ryn oder R. van Ryn.

Damit dürfte wohl die Echtheitsfrage der großen Erwachung des Lazarus ein für alle mal entschieden

sein. Diese Unkenntniß der Elementarbegriffe wissenschaftlicher Unterfuchung verurtheilt aber die sämtlichen holländischen Hypothesen, von welchen das Buch streift.

In der That, dieser „Descriptive Catalogue“ der Rembrandt-Kopirungen von Middleton macht uns denselben Eindruck, den uns ein Buch über Raffael machen würde, dessen Verfasser keine Kenntniß hätte von der Existenz der Sixtinischen Madonna.

Wir glauben uns hiernach jedes weiteren Urtheils über den inneren Werth desselben enthalten zu können.

Alfred von Wurzbach.

Retrológ.

Thomas Couture †. „Mit dreißig Jahren ein preisgekrönter Meister, mit vierundsechzig ein Verschollener!“ möchte man Thomas Couture, dem am 30. März gestorbenen Schlossbesitzer von Billers-le-Bel nachrufen. Der gelehrte Maler der „Römer der Verfallzeit“ im Puzembourg und des durch Kolerit und Zeischnung gleich ausgezeichneten „Hollers“ in der Sammlung Rabené war freiwillig von seiner stolzen Höhe herabgestiegen, seit er die Kunst zum Handwerk erniedrigt hatte und, selbst ein „Pariser der Dekadenz“, die er so wohl zu zeichnen wußte, seinen Ruhm in Gold prägen ließ. Thomas Couture hat seinen Platz in der Kunstgeschichte, aber seine Biographie ist gleichsam in den Titeln seiner Gemälde enthalten. Die unterlegenen Mitbewerber um die Preise von 1847 und 1855 hätten ihm am Abend seines Lebens die Worte aus Juvenal's 6. Satire, welche er seinen „Römern der Verfallzeit“ als Motto mitgab, zurufen können, indem sie Luxuria als das Paster der Sucht nach Geld und Gut aufzählten:

Luxuria incubuit, victamque ulciscitur orbem.“

Der frühe glänzende Erfolg hatte ihn berauscht und ihm als Selbstüberschätzung Verderben gebracht. Mehr als zwanzig Jahre lang malte er fast nur für das Ausland, vorzüglich Amerika, und bot seinem Vaterlande, das vergeblich neue Proben seines meteorartig aufgetauchten, vielversprechenden Talentes erwarrete und sich endlich enttäuscht von ihm abwandete, voll kindischer Thorheit Trost. Seit dem für ihn glorreichen Jahre 1855 hat er nichts Hervorragendes mehr ausgeführt, und ein letzter Versuch, die achilles verheerete Kunst der Pariser durch ein größeres Gemälde auf einem der letzten Salons wieder zu gewinnen, mißlang in traurigster Weise, das alte Prestige war dahin, sein Pinsel hatte im hastigen Schaffen für den Markt die Leichtigkeit eingebracht, und die Kritik erpörte ihm die bittere Wahrheit nicht, es war zu spät, wieder in die Arena zu treten, Hand und Blick ließen ihn im Stich.

Thomas Couture wurde am 21. Dezember 1815 zu Senlis als Sohn eines Schuhmachers geboren und erhielt seine weitere Ausbildung als die der Kommunal-schule. Frühreif wanderte er erst fünfzehnjährig nach Paris und trat 1830 in das Atelier des damals allgewaltigen Baron Gros, des Meisters der „Bestraffen

von Jassa", ein, um dessen begeisterter Schüler zu werden. Nach Gros' Tode übernahm Paul Delaroche das Atelier, und Couture lauschte auch seinen Lehren. Trotzdem erhielt er 1837 nur den zweiten Preis und begab sich zu einer längeren Studienreise nach Italien. 1840 stellte er den „Jungen Venetianer nach einer durchschweiferten Nacht“ aus, 1841 die „Bittve“, die „Rückkehr aus dem Felde“ und den „Verlorenen Sohn“, ein Bild, welches mit Recht großen Beifall fand und dem jungen Maler die Aufmerksamkeit der Kenner zuwendete. In nachlässiger Haltung sitzt der verlorene Sohn mit herabhängenden Beinen auf einem Felsen; die Auffassung war nicht ungewöhnlich, aber die Ausführung verrieth eine angesprochene Begabung für Colorit und Zeichnung.

Von nun ab ging es mit Riesenschritten bergan. 1843 brachte er den „Troubadour“, dessen Randonneurspiel zwei liebliche Mädchen gestalten lauschen, und mehrere Porträts, 1844 die von der Regierung für das Museum von Toulouse angekaufte „Geldgier“, ein wahrhaft geniales Gemälde, und 1847 das große Ereigniß der damals noch im Veuve abgehaltenen Ausstellung der Beaux-Arts, das lotofale, figurreiche Gemälde: „Die Römern der Verfallzeit“ oder die „grande orgie“, wie es anfänglich auch genannt ward. Es nahm den Ehrenplatz des „Salon carré“, die große Wand, wo sonst Paul Veronese's Hochzeit von Rana das Auge zu entzücken pflegte, ein und erregte einen jubelnden Beifallsturm den allen Seiten, weil es zur rechten Zeit kam. Die lange Reihe von Delacroix's Schülern und Nachahmern hatte sich in Farbendiluvionen überboten, Couture's elegante, glatte Darstellung, seine gewandte Gruppierung der Gestalten, seine technische Fertigkeit, die correcte Zeichnung der Prachtarchitektur, sowie die Anklänge an die Meisterwerke der venetianischen Schule in der Wiedergabe der Einzelheiten pflügen sich der herrschenden Geschmacksrichtung an, und Couture wurde der Held des Tages. Trotzdem pulstir kein Leben in den Adern dieser verweichlichten Abkömmlinge der ehernen Weltverbesserer; der Maler führt ein einträgiges Besigtagel vor, aber seine Frauen sind keine Hetären nach dem Vorbilde der Griechen, sondern moderne Courtisänen, seine Römern sind Pariser aus den vierziger Jahren, und den halb heisch, halb spöttlich zuschauenden Philosophen fehlt die ernste Würde der Antike. Das Gemälde, eines der Prunkstücke der Ausstellung der Beaux-Arts, gewann Couture die erste goldene Medaille und das Kreuz der Ehrenlegion und brachte ihm 1855 bei der Weltausstellung nochmals eine Fülle von Ruhm und Verberern. Mehr noch als dieses eine Fläche von 4,66 und 7,73 Met. bedeutende Bild, dessen Figuren Lebensgröße haben, ist sein zweites, gleichfalls auf dem „Champs de Mars“ angehängtes Werk: „Der Kalmern“, Couture's Meistereiübung, in dem seine Thätigkeit gipfelte. Im glücklichen Silberne steht der schwarzgekleidete Jüngling mit dem langen Haar und dem schönen Antlitz, den Falten auf der Brust, da. Ein Bildhauerkind des Boulevard Montmartre erwarb das Gemälde für 1200 Franken und stellte es in sein Schaufenster, bis sich unter all den Enttäuschten ein Käufer fand. Auch für das Porträt war Couture hervorragend begabt und begann, ermutigt von dem Beifalle, der seine Schöpfungen

im Salon begrüßte, neben dem Entwurfen zu den bedeutenden, ihm von der Regierung zugewendeten Bestellungen, sich vorzüglich der Porträtmalerei zu widmen.

Leider sollte der überraschende Erfolg und die dadurch in ihm gewedete Selbstüberschätzung zur Klippe für Couture's Zukunft werden. Gleich Courbet hielt er sich fortan für den Reformator der Kunst, erdünnete in der Rue de la Tour d'Auvergne ein vielbesuchtes Schüleratelier und überwarf sich bald in Folge seines hochfahrenden Wesens mit der Mehrzahl seiner Genossen.

Ein zweites umfangreiches Bild: „Die Einstellung der Freiwilligen von 1792“ sollte das Gegenstück zu den „Römern der Verfallzeit“ werden, aber Hand und Geist erwütheten vor der Vollendung, da Couture Zeit und Kraft durch die Uebernahme jedes Auftrages von fern und Nah zerplitterte, und er kam nicht über die Vorarbeiten zu dem großartigen Kulturkrisis aus der Revolution hinaus. Im Auftrage der Regierung unternahm er die beiden umfangreichen Gemälde: „Die Rückkehr der Truppen aus der Krim“ und die „Laufe des kaiserlichen Prinzen“, 1855 ward ihm die Ausschmückung der Kapelle Unserer Lieben Frau in der Kirche St. Eustache in Paris anvertraut, aber das Ergebnis blieb hinter den hochgepannten Erwartungen zurück, vielleicht weil Couture, zur Enttäuschung des Pfarrers, den Kaufmann bis in die heiligen Hallen mitnahm: selbst in der Kirche ertheilte er den Fremden, welche sich um seine Skizzen, Zeichnungen und Gemälde bewarben, Tag für Tag Audienz und ward rasch zum reichen Manne, während in Kunstkreisen sein Ansehen in demselben Maße abnahm.

Ein kleineres Bild, „Pariser der Verfallzeit“, vier betrunkene Masken, von denen der noch aufrechtstehende Handwurm die drei halb bewußtlos am Boden liegenden Genossen mit der Melancholie des nahen Stokajammers betrachtet, bezeugt sein Herabsteigen von der hohen Höhe der Gemaltät zu dem flachen Niveau der Mittelmäßigkeit. Auf dem Gebiete des Porträts zählen seine schönen Zeichnungen von George Sand und Beranger zu dem Besten, was er geschaffen hat. Bezeichnend für das Ansehen von Couture's Arbeiten auf dem Kunstmarkt sind die bei der Auktion der Sammlung Laurent-Richard am 25. Mai 1878 für seine beiden Gemälde, „le Pietrot malade“ und „l'Orgie“ im Hotel Trouet erzielten Preise: 5000 und 6300 Franken.

Als ein letzter Versuch, die einstige Stellung durch ein spätes Wiederaufleben im „Salon“ neu zu erobern, schickte er Paris und zog sich auf sein Schloß Nillers-le-Vel zurück, wo man den reichen Mann weit in der Runde achtete, den Künstler dagegen wenig kannte. Seit lange malte er nur für Amerika; er hatte die Heimat verläugnet; jetzt gab sie es ihm zurück, und seine unterste Gestalt mit dem breiten Schultern und der selbstbewußtesten Haltung ward auf den Veuveards ein seltener Gast.

Auch mit der Feder war Couture gewandt und tüchtig, was um so erstaunlicher ist, da er, wie gesagt, nur die Rommenschule durchgemacht hatte. Er schrieb mehrere pamphletarische Abhandlungen: „Methode und Unterhaltungen aus dem Atelier“ und verkaufte sie, charakteristisch für seine Eitelkeit, bei sich im Hause, mit seiner autographischen Bleistiftunterschrift versehen. Bedäufte Ausfälle gegen ihm missliebige Zeitgenossen

dienen ihm zum Relief für die alten Meister, denen er auf Kosten der modernen reiche Vererber spendet. Seine ästhetische Bemerkungen und Fingerringe über Alericit und Technik finden sich in der Schrift vor.

Hermann Billing.

Kunstvereine.

H. Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen hat in seiner Ausschussung vom 6. April beschloffen, die alljährlich stattfindende Ausstellung im Jahre 1880 ausfallen zu lassen und seine Anstalt in der von der deutschen Kunstgenossenschaft beabsichtigten allgemeinen deutschen Kunstausstellung vorzunehmen, welche 1880 in Verbindung mit einer Gemeinde-Ausstellung für Rheinland und Westfalen in Düsseldorf abgehalten werden soll, und auf welcher dann auch Kunstwerke höheren Stils bis zum Betrage von vierzigtausend Mark aus dem Fonds für öffentliche Zwecke angekauft werden sollen. Ferner beschloß der Ausschuss, für die Verteilung eines Kaiser-Medaillons an dem auf der Gedächtnis-Notte im Kreise Stempeln auszuführenden Denkmale 2000 Mark zu bewilligen, sowie der Düsseldorf-er evangelischen Gemeinde auf ihren Antrag einen Zuschuß von sechshundert Mark zu gewähren für die in fünf Orientreisen ihrer neuen Kirche herzuführenden Glasmalereien. Unter der Bedingung, daß dem Ausschuss die Ausmaß der Kontingentermasse stehe.

I. Der Verein für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens wird im Juni dieses Jahres zu Münster zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens eine Ausstellung westfälischer Alterthümer und Kunsterzeugnisse veranstalten. Derselbe ist bestimmt, alle merkwürdigen oder werthvollen Alterthümer und insbesondere Erzeugnisse sämtlicher Zweige der Kunst und des Kunsthandwerks, welche dem Westfalenlande in seinem früheren Umfange angehören, ohne Unterschied des Stoffes (Holz, Metall, Elfenbein, Stein, Thon, Glas, Seide, Wolle, Linnen u.) aus allen Jahrhunderten bis zum Beginn des laufenden zu umfassen. Westfalen besitzt einen reichen Schatz werthvoller Werke der Kunst und des Kunsthandwerks aus allen Perioden des Mittelalters und der Renaissance, die für den Kunstfreund und Archäologen großes Interesse zu bieten geeignet sind. Da seitens der Korporationen, Städte, Kirchen und der Privatbesitzer, überhaupt von allen Seiten sich ein reger Eifer für diese Ausstellung und eine eifrige Bereitwilligkeit, den Aufforderungen des Komitees zur Beschickung derselben nachzukommen, zeigt, so ist es als gesichert zu erachten, daß eine Fülle der werthvollsten, seltensten und interessantesten Kunstobjekte und Gegenstände aus allen Gebieten und allen Jahrhunderten in der Ausstellung oernehmlich sein und ihr einen großartigen Charakter verleihen werden. Dem Archäologen wie dem Kunstfreund wird ein reiches Gemüth geboten werden, und es ist dem Besuche der Ausstellung eine um so größere Bedeutung beizulegen, als sehr viele der interessantesten Gegenstände bisher niemals zur öffentlichen Ausstellung gelangt, und viele überhaupt zu anderen Zeiten gar nicht, oder nur sehr schwer der Beschickung zugänglich sind. Für die Ausstellung ist die Zeit vom 1. bis 15. Juni in Aussicht genommen.

Sammlungen und Ausstellungen.

H. Münchener Kunstverein. Ein neues Werk von Franz Adam bildet den Gesprächsgegenstand aller hiesigen Kunstfreunde. Die Stellung der älteren Schlachtenmaler war jener der neueren gegenüber eine entschieden günstigere; es kamen ihnen nicht bloß die Mannigfaltigkeit und malerische Thierfameit der Tracht und Ausrüstung, sondern auch die frühere Taktik zu statten, welche die großen Schlachten im Einzelkampfe auslöste, in denen die persönliche Tapferkeit den Ausschlag gab und so dem Künstler Gelegenheit verschaffte, seine Kunst in Darstellung lebensvoller Bewegung und Bewegung zu zeigen. In Folge der neueren Taktik bedingten sich die modernen Schlachtenmaler meist darauf, einzelne Epochen des Kampfes zur Anschauung zu bringen, und regelmäßig fürstlichen und anderen Feldherren die Hauptrollen zugewiesen, während der Kampf im Hintergrunde

ausgesprochen ward. Auch Franz Adam's Vater, der treffliche Albrecht Adam und Peter Deß Witten es noch in den meisten Fällen so. Franz Adam war der Erste, der die Soldaten und ihre unmittelbaren Führer in den Vordergrund stellte und zeigte, daß es nicht Strategie und Taktik allein sind, welche heute Schlachten gewinnen, sondern daß sie schließlich doch wieder auf den Opfermuth und die Ausdauer der Truppen angewiesen sind. Franz Adam's neuestes, für die Berliner Nationalgalerie bestimmtes Bild behandelt, dem Auftrag entsprechend, dieselbe Episode aus der Schlacht von Sedan und zeigt dasselbe Terrain, wie sein für den Herzog von Weiningen gemaltes Bild: den Angriff der aus Chassours d'Afrique und Abianen bestehenden Reiterbrigade auf deutsche Infanterie beim Dorfe Floing zu dem Zwecke, um der in und um Sedan eingeschlossenen französischen Armee den Durchbruch zu ermöglichen. Die Windhaube gemehrte lebenden tausendfachen Tod in ihrer den Hügel herabstürmenden Reiterei; bald maren Ross und Reiter, so den Bajonetten würdevoll, nur noch ein wirrer Haufen; und durchdrungen auch Eingriffe die eiserne Feste, so war hinter ihr Tod oder Verlangenschaft ihr fideses Loos. Der Meister hat diesen Moment der Anstürmens der auch von der rechten Flanke der in's Schnellfeuer genommenen Reiterbrigade, zu deren Linken wir uns die Ross zu denken haben, mit unvergleichlicher Lebensfülle und überzeugender Wahrheit dargestellt und zugleich den Grundcharakter beider Nationen auf das Glücklichste zur Anschauung gebracht; dem Glanz des Franzosen steht die kalte Ruhe des Deutschen gegenüber. Dem französischen Feuer die deutsche Jähigkeit. Damer läßt in seinem Kampfe um Zion seinen Krieger an derselben Stelle des Körpers oerumdet werden. Ebenförmig wiederholt sich bei Franz Adam eine Stellung und Bewegung, und man steht hienieden vor dem Werke, das seiner Natur nach jede Modellmalerei ausschließt und doch bis in's Kleinste am höchsten Wahrheit ist. Weicher Reichtum an künstlerischer Erfahrung in einer Zeit, in der Andere jeden Fuß und Stiefel nachlangend als Modell vor sich haben. Und diesen Kampf, den ersten Schichtenmaler der Gegenwart, hat man vierundsechzig Jahre alt werden lassen, bis man ihm den Titel eines Professors verlieh! Sein eminentes Verhältniß aber, das sich an Kunstakad., Hof, Pracht, Prinzlich Rang, von Gehmlichkeit u. s. so glänzend bewährte, glaubt der Staat wenigstens nicht bezuzug zu lassen. — Justus Kerner erzählt in seiner „Leben von Freoort“ von einem Geiste, der sich, als eine langere Konvaleszenz in Aussicht stand, eigenhändig einen Stuhl herbeizog. Daran erinnert der „Geistesgruß“ von Gabriel. Was in hehrlicher Weise. Einer am Piano sitzende Dame in Trauerkleidern klappt eine sichtbar Scherzhand auf die Schürze, wie etwa ein alter Freund des Hauses, dessen Eintreten sie, in die Spiel verfallen, überhört hat, sich ihr bemerkbar macht. Die Scherzhand löst sich hinter dem Geländ in Rauch auf und es bleibt fraglich, ob die Dame dies dieses neueste Geisteskopfs spürt oder auch die Hand sieht: ihr Bild ist dahin getrieben, wo der Kopf der Körper sich befinden mußte, zu dem die Hand gehört. Das Ankleh der Dame zeigt wieder jene wunderbare Durchdringung und jene ich möchte sagen, feuchte Lechn, welche War charakterist. Trotzdem macht das Bild einen primären Eindruck durch die Bermischung heidender und grobmaterieller Elemente. Wir hätten auch ohne die „Scherzhand“ gefühlt, daß die Dame der Geist ihres verstorbenen Gatten umschwebt, dessen Erblichkeitsloze sie eben gespült. Was wir aber hier sehen, können wir nur als eine unge Berührung bezeichnen. Die den kanthastischen Tragen von Paul Heber, dem eben genannten Bilder, hervor. Die erste Gedächtnis einen Bild zwischen den letzten Schümmen eines Buchenwaldes auf ein nahe liegendes, von der Sonne belesenenes Gebüsch; die zweite zeigt anmuthiges Hügelland, hinter dem blane Berg auftauchen. Beide aber sind von jener sehr poetischen Stimmung durchweht, die Paul Heber's Werken eigen. An sie schließen sich ein „Morgen“ und „Abend“ (berühmte Gedichte von Herrn Baish murbit an, beide reich mit Buch stofft. — Hugo Kautmann brachte fünf eminente Studienkopfe: Damern, Hausnacht, Antischneider von sprechender Lebensmährheit, die jeder Kanteie Geir machen würden. Einen hohen Genuß gewährten Dannerlein's plastische Gruppen: „Handel und Bergbau“ für den neuen Münchener

Stücke, deren Preise sich in mannigfacher Abstufung von etwa 75 bis 1500 M. bewegen, werden überaus von jetzt ab auf Bestellung bei der Direktion des Gemäldemuseums noch weitere Exemplare angefertigt und an öffentliche Sammlungen sowohl als auch an private Kunstliebhaber abgegeben werden, so daß sich auswärtige Käufer fortan nur bei den sehr wenigen Stücken, die, wie die große Statuette der Maria mit dem Christkinds, der Bürgererkirchhof, das von Clephanen getragene Trankhoen und der mit reidem, über der Natur geformten Zierath überlebens kleine Fokal, durch ihre komplizierten Details der galvanischen Reproduktion die denkbare größten Hindernisse entgegensetzen, mit einer bloßen photographischen Nachbildung zu begnügen brauchen.

Ueber die Denkmäler und Grabmäler der Berliner Kaiserfamilie hielt Herr Alfieri kürzlich im Verein für die Geschichte Berlins einen Vortrag, in welchem er auch bei der Restauration entbeden Wandmalereien eingehend gedachte. Das große Fresco-Gemälde, das unmittelbar auf der älteren Zeitbeimwand der Kirche dastete, ist vollständig zerstört worden. Den oberen Theil desselben umgibt ein rother farbiger Bogen, in welchem Christus auf dem Regenbogen thronet, die Heile segnend abgibt. Zu beiden Seiten des Frieses befinden sich zwei Figuren, darunter eine weibliche. Die gestaltreiche große Darstellung schloß nicht mit dem Fußboden des Orgelchores, sondern steigt in einer zweiten Abtheilung die zur Verdamnung und zur ewigen Seligkeit Abgeführten, in einer dritten die Menschen, denen der Lohn ihrer Thaten gezeigt wird, und die Hölle. Unter diesen drei Reihen fanden sich nach Wegnahme der Ehre noch weitere Malereien, unter denen die Bilder der Apostel sich auszeichnen, wenn sie auch aus einer späteren Zeit stammen. Zwischen dem Propyläenportal und dem ersten Pfeiler der nördlichen Wand entdachte man unter dem Buh ein weiteres Bild in Temperamalerei: Christus auf dem Wege nach Golgatha. Während der Restaurationsarbeiten wurde dasselbe indes zerstört. (31. Febr.)

O. A. Prof. B. Janin in Düsseldorf ist seit einiger Zeit mit einem Entlus historischer Bilder für den Rathhausaal von Erfurt beschäftigt. Mehrere Kompositionen schmücken schon den monumentalen Bau; für andere Wandgemälde hat er in diesem Winter die Kartons vollendet. Das ganze Werk stellt die Hauptmomente aus der Geschichte Erfurts dar, welche in vielen Punkten mit der allgemeinen deutschen Geschichte zusammenfällt. So die Befreiung der Sachsen durch Bonifacius, welcher auf der Wegsende den Erfurtern das Christenthum predigt, „Die h. Elisabeth, der h. Martin und der Kinderkreuzzug“, „Eintritt der Römer vor Barbarossa auf dem Reichstag zu Erfurt“. Von mehr örtlichem Interesse sind dann: „Scene aus der Befreiung der Hauburgern Thüringens unter Rudolph von Habsburg durch die Erfurter“, „Der Beginn des tollen Jahres von Erfurt“, „Oberverleger Kellner wird im Rathhausaal vom Bolke zur Rechenstoch gezwungen“, „Johann Philipp von Raing nimmt Besitz von der durch ihn mit Hilfe der Franzosen genommenen Stadt“, „Höchst bedeutungsvoll für unsere Zeit ist dann „Die Südseite der Stände vor dem preussischen Königs-paar, Friedrich Wilhelm III. und der Königin Louise“. Den Schluß des Ganzen bildet symbolisch für unsere Befreiung von der Fremdherrschaft: „Die Zerstörung des zu Ehren Napoleons errichteten Triumphbogens durch die Erfurter“. Wenn man an Kartons spricht, so verdrängt man damit gendhntlich die Idee von etwas Unvollendetem; man er-

wartet einige Umrisse zu sehen, die den Gedanken mehr andeuten als erschöpfen; umso mehr wird man beim Anblick dieser Kohlenzeichnungen überredet, die trotz der Farblosigkeit den Eindruck vollendet, höchst wirksam-cooler Kunstwerke zu sein. Die Zerstörung einer Hauburg durch Erfurter Bürger, einer der in diesem Winter ausgeführten Kartons, trotz von Leben. Man meint die im langen Zuge herabkommenden modernen Gesellen, welche auch einmal Soldaten gewesen sind und manches Beutestück mitschleppen, jauchzen und sich räumen zu hören; so kurzem auch die wilden Raubritter unter dem Joch, indes Rudolph von Habsburg mit stolzer Ruhe auf das Getümmel herabsieht. Gleich tüchtige Charakteristik tritt uns in der Volksszene im Rathhausaal entgegen. Die Predigt des h. Bonifacius ist im ersteren Stil gehalten, dem Gegenstand angemessen. Dieser bot dem Künstler, da er schon „ob und gut behandelt wurde, besondere Schwierigkeiten. Aber er hat die Abgalt glücklich aus eigener Kraft gelöst, sich volle Selbständigkeit wahrten. Wenn man historischen Gegenständen so warmes Leben einzuhauchen versteht, wenn man sie dem Betrachter so nahe rückt, dann muß bald das Vorurtheil gegen dieselben schwinden. Durch solche Werke, wie dieser geschichtliche Causus es ist, wird am wirksamsten Propaganda für die historische Kunst gemacht.

* Das Kaiserfest in Wien hat einen erhabenen und glänzenden Verlauf genommen. Der Aufbruchstag, der Commemorationstag der Feiert, fand am 27. April unter ungeheuren Jubel und nach bei herrlichem Wetter statt, nachdem die Launen des April die Abhaltung des Festes am ursprünglich festgesetzten Tage verhindert hatten. Eine ausführlichere Beschreibung des Ganzen, soweit es in den Rahmen dieser Zeitschrift fällt, bringen wir in der nächsten Nummer.

* Das deutsche archäologische Institut in Rom beging am 21. April unter zahlreicher Theilnahme seiner Mitglieder, der Behörden und des kunstverwandten Publikums die Feiert seines fünfzigjährigen Bestandes. Auch auf dieses Fest, dessen wissenschaftliche und nationale Bedeutung wir hier nur anzuzeigen brauchen, werden wir in Kürze zurückkommen.

Dom Kunstmarkt.

O. A. Kunstauktion in New-York. Vor Kurzem wurde die Spemannsche Sammlung in Auktion verkauft; etwa fünf- und sechs hundertjährige Kabinetsstücke, in denen die ganze Aristokratie der lebenden und jüngstverstorbenen modernen französischen Genter- und Lombardensmaler vertreten war. Viele kostbare Werke befanden sich darunter und es ist zu bedauern, daß das königliche Museum nicht die Mittel zum Ankauf der Sammlung besaß und daß sich auch kein reicher Kunstfreund fand, welcher sie unerschöpflich hätte erwerben können. Bei der Auktion wurde überaus eifrig geboten, und der Ertrag belief sich auf 52,000 und ein paar Hundert Dollars.

Auktions-Kataloge.

C. G. Boerner in Leipzig. Am 15. Mai Versteigerung der Kupferstichsammlung des Herrn Oberbaurath H. Hausmann, ehemals in Hannover, nebst einem Anhang alter und neuer Kunstblätter aus verschiedenem Besitz. (989 Nummern.)

Inserate.

Von der im letzten Heft der Zeitschrift für bildende Kunst erschienenen Redirung:

Jagdgruppe aus dem Festzug zur silbernen Hochzeitsfeier des österreichischen Kaiserpaares, von William Unger

nach dem Gemälde von Hans Makart sind Drucke vor aller Schrift auf chinesischem Papier zum Preise von 3 Mark durch den Buch- und Kunsthandel zu beziehen.

E. A. Seemann.

Im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig ist soeben erschienen:

Beiträge zur Kunstgeschichte III.
Das Motiv des aufgestützten Fußes in der antiken Kunst und dessen statuarische Verwendung durch Lysippos. Von Konrad Lange. Mit einer Tafel. gr. 5. Preis 2 Mark

Kölner Gemälde-Auktion.

Die Gemälde-Sammlung des verstorbenen Herrn
Dr. Wolfgang Müller von Königswinter

kommt am **26. und 27. Mai** durch den Unterzeichneten zur Versteigerung; dieselbe enthält:

- 1) **Bilder älterer Meister** (dabei Brekelenkamp, Bronwer, van Goyen, Janssens van Keulen, P. Mierevelt, Molenaar, Raphael, Ravestein, Kubens, Teniers etc.). 46 Nummern.
- 2) **Moderne Bilder** (dabei A. Achenbach, O. Achenbach, Adloff, Becker, Böttcher, Camphausen, Diezmann, Fay, Gesellschaft, Hamel, Hilgers, Hübner, Hüntea, Knau, Lessing, Meyer von Bremen, Mintrop, Munkacsy, Scheuren, Schirmer, Schrader, Siegert, Tidemand, Vautier, Waldmüller, Weber etc.). 85 Nummern.
- 3) **Eingerahmte moderne Zeichnungen, Aquarelle etc.** 37 Nummern

Der mit 8 photolith. Abbildungen illustrierte Katalog ist zu haben.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln.

Kunst-Auktion von C. G. Boerner in Leipzig.

Donnerstag, den 15. Mai 1879.

Sammlung des Herrn Oberbaurath Hausmann
in Hannover:

Kupferstiche, Zeichnungen, Mosaiken, Kunstbücher
und Kupferwerke.

Cataloge gratis und franco von der
Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

Kunstverein

für die

Rheinlande und Westfalen.

Die diesjährige Kunst-Ausstellung wird am Sonntag, den 29. Juni
ert., im Kaiserlande der hiesigen Tonhalle hierfeldt eröffnet.

Indem wir unter Hinweisung auf nachstehende Bestimmungen die Künstler
zur Befähigung dieser Ausstellung einladen, erlauben wir ganz ergeben, durch
zahlreiche Zusendungen, auch von größeren umfangreicheren Kunstwerken, zur
Förderung der diesjährigen Ausstellung möglichst beizutragen.

Bestimmungen:

1. Die Dauer der Kunst-Ausstellung ist auf den Zeitraum bis zum 12. Juli
incl. beschränkt.
2. Alle für die Ausstellung bestimmten Kunstwerke müssen längstens bis zum
22. Juni d. J. im Ausstellungsgebäude abgeliefert werden. Einfendungen
nach jenem Termine sind ohne Ausnahme zur Ausstellung nicht mehr
zulässig.
3. Kunstwerke, welche in den, der Ausstellung vorhergehenden vier Wochen
in hiesiger Stadt öffentlich ausgestellt waren, werden zur Ausstellung nicht
zugelassen.
4. Die Delgemälde sind unter Rahmen, die Aquarelle, Zeichnungen, Kupfer-
und Stahlstiche, sowie Holzschritte unter Glas und Rahmen einzuliefern.
5. Der Kunstverein trägt nur den Transport in gewöhnlicher Fracht.
6. Mit dem Ankaufe eines Kunstwerkes seitens des Ausschusses geht das Recht
der Verleihungsgabe derselben an den Kunstverein über.
7. Anmeldungen mit genauer Angabe des Gegenstandes und des Preises der
einsendenden Kunstwerke werden längstens bis zum 22. Juni ert. erbeten.
Dieselben können entweder schriftlich an den Geschäftsführer des Vereins,
Herrn A. Bender, Königplatz 3, eingehandt, oder in die, im Vereinslo-
cale der Gesellschaft „Kaisersaal“ ausliegende Liste eingetragen werden.
8. Die Ausstellungs-Commission entscheidet über die Annahme.

Düsseldorf, den 30. April 1879.

Der Verwaltungsrath.

J. A.
Dr. Kuhnke.

(1)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers C. A. Seemann. — Druck von Gundertstund & Bries in Leipzig

Kunstauction.

Wittmoth, den 14. Mai kommt im
Gemäldesaal von Rudolph Dangel in
Frankfurt a/Main, alle Nothhofstraße 14,
eine höchst vortheilhafte Sammlung von
Gemälden alter und neuer Meister aus
Privatbesitz, darunter Camp. v. Campen,
v. d. Heyden, Jordaens, Mignon, v.
Essenbeck, Koller, Zerner d. A. u. d.
J., v. d. Werth, Cranach, Garacci,
Correggio, Claude Gellée, Pannini; v.
Reueren: A. Kadenbach, C. Junf, v.
Sch., Ed. Hildebrandt, C. Morgenstern,
A. u. C. Schleich, Boller u. L. Boller
zur öffentlichen Versteigerung. Katalog
sind durch den oben genannten Auctionator
zu beziehen.

Hamburger Kunst-Auktion

in den Räumen der Gemälde-Kunststellung

Louis Bock & Sohn.

Gr. Brücken 34.

Am Donnerstag den 8. und Freitag
den 9. Mai 1879 von 12—1 und 2—4
Uhr öffentliche Versteigerung der
reichhaltigen Sammlung eines hiesigen
Kunstfreundes, bestehend aus modernen
Delgemälden, Aquarellen, Bronzen,
Kunstbüchern etc.

Ausstellung vom 2. bis incl. 7. Mai
Kataloge sind vom 2. Mai an durch die
Unterzeichneten zu beziehen.

Louis Bock & Sohn,
Kunsthändler.

Neuer Verlag

von E. A. Seemann in Leipzig.

Seeben erschien:

ABRISS

der

Geschichte der Baustyle

von

Dr. Wilhelm Lübke.

Vierte umgearbeitete und vermehrte
Auflage.

Mit 468 Holzschnitten.

gr. 8. broch. M. 7.⁵⁰
gebunden in Calico M. 8.⁷⁵

TEXTBUCH

von

SEEMANN'S

Kunsthistorischen Bilderbogen.

Nebst

Künstler- und Ortsregister.

I. Heft:

Die Kunst des Alterthums.

kl. 8. broch. 60 Pfennig.

Das Ganze wird in 3 Heften von ziem-
lich gleichem Umfange ausgegeben.

Beiträge

finden Prof. Dr. C. von
König (Wien, Chrono-
schematische 25) über an
die Verlagsanstalt in
Krieglitz zu richten.

15. Mai



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal gelassene Prei-
zelle werden von jeder
Buch- u. Handlung
angerechnet.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 6 Mark (inbald im Buchhandel als auch bei den künftigen und überreichlichen Postbestellungen).

Inhalt: Die Wiener Feiertage. — H. v. Warzsch, Goldene Bibel, Käßler's Ereigniß der Kunstgeschichte, Die deutschen Bräutigänge über das Lebensrecht am Pfaffen der habsburg. Kaiser. — W. Dregalin: — Willensäußerung in Form. Archaische Vereinfachung in Wien. — Verlesung der W. Müller'schen Gemäldesammlung, Kontonre Nachforschungen. — Festspiele des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Insetate.

Die Wiener Feiertage.

Wien, Ende April 1879.

Die Huldigungsfeyer, welche die Völker Oesterreichs ihrem Herrscherpaar zum Feste der silbernen Hochzeit widmeten, hat sich zu einem Triumphfest für die Kunst gestaltet, wie man feiergleichen bisher in den Annalen der modernen Zeit nicht zu vergleichen hatte. Wir haben von vornherein zu Tenzigenen gehört, welche von dieser Feiertage, deren künstlerischer Theil bei ernstern Beurteilern auf mannigfache Zweifel und Bedenken stieß, die außerordentlichsten Erwartungen hegen; denn wir kannten die Kräfte, die da thätig waren, wir vermochten die reichen Mittel abzuschätzen, über welche die Veranstalter des Festes verfügten, und den Lesern daher schon vor dem Beginn der Feiertage ein ungefähres Bild dessen zu entrollen, was zu geschehen war. Aber wie weit sind unsere Vorhersehungen übertroffen worden! Namentlich in dem Punkte, auf den von uns das Hauptgewicht zu legen war, in dem Maße der wirklichen Volkstheilnahme bei der glänzenden künstlerischen Festfeier. Endlich — so können wir jetzt mit voller Zuversicht behaupten — ist die Kunst wieder auf dem Wege, das zu werden, was sie in den Zeiten unserer Väter war: der Stolz und die Freude des ganzen Volkes, das edle Gemeingut von Hoch und Niedrig, von Reich und Arm!

Der sichere Grund für diese erhebende Erscheinung, ohne dessen Vorhandensein das ganze Fest überhaupt nicht zu denken gewesen wäre, ist die Einmütigkeit von Fürst und Volk, wie sie mächtiger und aufrichtiger, als in diesen Tagen, wohl auch nicht leicht in weber-

ner Zeit irgendwo sich kundgegeben hat. Alle Völker und Stämme des weiten Reiches vom Erzgebirge bis zu den Thälern der Save und Bosna, vom Bodensee bis in's siebenbürgische Sachland, alle Stände und Schichten der Bevölkerung, Gemeinden und Behörden, Vereine und Körperschaften jeder Art scharrten sich fest und treu um ihren Herrscher, und der Ten, in welchem der Fürst seinen Völkern Dank sagte, war in seiner Schlichtheit und Herzlichkeit der unmittelbare Wiederhall der aufrichtigen Manifestationen der Liebe und Verehrung, welche Millionen Herzen dem Kaiser entgegenbrachten. Dieser einmütige Geist ist die Frucht der freiheitlichen Entwidlung Oesterreichs; die edle Gestalt aber, welche derselbe in diesen festlichen Tagen angenommen hat, die Weihe, die er empfangen, ist ein Geschenk der in energischem Aufstreben begriffenen überreichlichen Kunst. Daß Freiheit und Kunst sich unter dem Scepter Franz Joseph's I. zu bisher in diesen Landen kaum geahnter Blüthe entfaltet haben, das gerichtet seiner Regierung zu unvergänglicher Ruhm.

Wie unsere Lesern aus einem früheren Aufsatze bekannt, bildete den ersten künstlerischen Hauptmoment der Feiertage die Uebergabe und Einweihung der Votivkirche. Nachdem der Architekt den vollkommensten Bau am 23. dem versammelten Bau-Komitee feierlich übergeben hatte, erfolgte am 24. April im Beisein der Majestäten die Weihe des Gotteshauses. Zu der kirchlichen Feiertage hatten sich etwa sechzig Prälaten aus allen Theilen des Reiches eingefunden und wirkten mit ihren goldstrahlenden Gewändern neben den glänzenden Uniformen und Nationaltrachten des Heeres und des Adels zu dem farbenprächtigen Bilde zusammen, welches das

Innere der Kirche gewäherte. Eine zur Feier des Tages geprägte Medaille und eine reich ausgeplattete Denkschrift, welche die vollständige Beschreibung des Bauwerks und die Geschichte seiner Entfaltung enthält, wurden im Namen des Bau-Komite's dem Kaiser überreicht. Leider hörte ein am Festmorgen eingetretener Regen die großartige Wirkung der Kuffahrt des Hofes zur Kirche. Trotzdem hatten Tausende von Zuschauern auf dem Platz vor derselben und an dem Theile des Rings, durch welchen der Zug kam, sich eingefunden und schon an jenem Tage konnte man sich eine ungefähre Vorstellung von den riesigen Dimensionen machen, welche die Feier am Hauptfesttage, dem des Huldigungstages, nehmen werde.

Feiler mußte letztere Feier des andauernd regnerischen und kalten Wetters wegen bis zum 27. verschoben werden. An diesem erstarrte das festlich geschmückte Wien endlich in der erschten Frühlingssonne, und der Sonntag hatte an Stelle der inzwischen etwas enttäuscht wieder abgereisten Fremden Tausende von Landleuten und Bewohnern der nächsten Ortschaften in die Stadt gelockt, so daß die Zuschauer, welche dem glänzenden Schauspiel im Freien beiwohnten, abgesehen von der ungezählten Menge, die in den Häusern selbst Unterkunft und Aufstellung nahm, auf viele Hunderttausende geschätzt werden dürfen.

Bevor wir zur Beschreibung des Festzuges und Huldigungstages übergehen, ist es nöthig, auf den Festplatz einen Blick zu werfen, dessen architektonischer Ausstattung in unserem früheren Artikel nur kurz gedacht werden konnte. Er befand sich vor dem äußeren Burgplatz, zwischen dem Burgthor und den neuen Museen, und bildete ein großes Oblongum, durch dessen Längsaxe die Ringstraße hindurchlief. An der Seite gegen die Museen zu, deren Gerüste in Grün und Wappenschildern prangten, war der Platz von einer amphitheatralisch ansehnlichen Niesentribüne abgeschlossen, auf deren Rückwand sich Obelisken und adlerbekrönte Triumphsäulen erhoben. An der gegenüberliegenden Seite, mit dem Rücken gegen das Burgthor, lag das kaiserliche Prachtzelt, rechts und links von segmentförmigen Colonnaden und Pavillons flankirt. Man weiß von der Weltausstellung her, wie trefflich man es in Wien versteht, solche Festbauten von vorübergehender Bestimmung in zweckentsprechender und würdevoller Weise zu gestalten. Der Architekt Otto Wagner, welcher den ehrenvollen Auftrag erhalten hatte, den Festplatz zu organisiren, hat sich durch die ebenso geschmackvolle wie imponirende Lösung derselben allgemeine Anerkennung erworben. Den Glanzpunkt in der Dekoration des Platzes bildete natürlich das Kaiserzelt. Während die Seitenbauten in streng architektonischen Formen gehalten waren, hatte man für den

Aufstellungsort des Hofes die Gestalt eines Zeltes gewählt, weil die Stelle, an welcher dieser Bau sich erhob, des freien Verkehrs durch das Burgthor wegen erst kurz vor dem Festzuge geschlossen werden durfte. Das Zelt bestand aus einem Gerüst mächtiger, polychrom bemalter Holzsäulen, welche ein mit dunkelrothem Tuch bespanntes Dach trugen, dessen First mit zwei kaiserlichen Adlern bekrönt war. Das Innere des Zeltes war mit Tropfsäulen aus der Türkenzeit, mit prachtvollen Möbeln, Gobelins und Blumen reich ausgestattet. Ebenso trugen die Aufgänge zum Zelt vom Podium des Festplatzes aus prächtigen Schmuck von Teppichen und Blattpflanzen.

Schon bald nach Sonnenaufgang begannen die Ringstraße und die umliegenden Plätze mit den Theilnehmern am Festzuge sich zu beleben; Karrosse auf Karrosse, mit Damen und Herren in der Tracht der Tage Maximilian's gefüllt, eilte dem Prater zu und ein unerschreiblich kunter und mannigfaltig bewegtes Bild entfaltete sich hier, unter den eben im ersten Frühlingsgrün prangenden Bäumen, bis endlich die zahllosen Gruppen der Körperkassen, Vereine, Deputationen u., dem mat d'ordre der Festordner folgend, ihre Plätze eingenommen und sich zum Abmarsch bereit gestellt hatten. Der Arrangeur des Zuges, Architekt Streit, und Malart, der geniale Urheber des Ganzen, mühen schwere Stunden durchlebt haben, bevor die kolossale, an 12,000 Köpfe zählende Menge, mit ihrem Hunderten von Reitern, den Reihern der Prachtwagen und Fußkolonnen sich in Bewegung setzte.

Mittlerweile hatte der Weg, den der Zug nehmen sollte, die Praterstraße und der ganze Ring von der Koperndbrücke bis zur Augartenbrücke, sein lebendiges Festkleid angelegt. In allen Etchwerken der mit Guirlanden, Teppichen und Fahnen geschmückten Häuser füllten sich die Fenster, und unten säumte eine dicht geschlossene Doppelphalanx von Zuschauern, theils auf den Tribünen, theils vor und neben ihnen, die durch Mistür frei gehaltene Feststraße ein. Es zeugt genöthig ebenso sehr für den Gespicksgeistinn und die Gutwilligkeit unserer Bevölkerung, wie für die Bortrefflichkeit der von den höchsten Behörden getroffenen Maßnahmen, daß trotz des ungeheuren Massenandrangs weder vor noch während des Festzuges auch nur die geringste Störung vorgefallen ist.

Punkt 9 Uhr hatte die erste Abtheilung des Zuges ihren Sammelplatz bei der Rotunde der Weltausstellung verlassen und eine Viertelstunde später rückte sie in die Praterstraße ein. Aber es dauerte geraume Zeit, bis Alles in regelrechte Bewegung kam, erst um halb 12 Uhr betrat die Schlußabtheilung des Zuges die Praterstraße, und kurz nach 11 Uhr begann das Defilé auf dem Festplatze vor den Rajestäten.

Der kostümirte Festzug war in die Mitte des ganzen Hulbigungszuges gestellt. Vor und hinter dem kostümirten Zuge schritten die Festtheilnehmer in moderner Tracht einher, und zwar an der Spitze die akademische Jugend der Wiener Hochschulen, mehrere Tausend an der Zahl, dann die Turner, Schützen, Deputationen der Vereine und gewerblichen Genossenschaften, welche nicht im Kostüm erscheinen wollten, zum Schluß die Jüge der modernen Jagd, die Feuerwehren, Veteranenvereine u. s. w. Für unsere Leser hat nur der kostümirte Theil des Zuges ein specielles Interesse und auch in seiner Beschreibung dürfen wir uns kurz fassen, da die Aufeinanderfolge und manche wichtigeren Details der Gruppen bereits in dem einleitenden Aufsatze unseres letzten Festes geschildert worden sind. Allerdings, wer hätte ahnen können, was wir jetzt in Wirklichkeit gesehen! Vor der größten Gefahr, an der das Ganze scheitern konnte, nämlich der einer theatralischen Maßregel, war der Wiener Festzug durch den Ernst, mit dem die Sache angefaßt wurde, von vornherein bewahrt. Aber wie vieles konnte da noch an der Unzulänglichkeit einzelner Kräfte, an der Kürze der Herstellungszeit, an der Reue und Koschallität des ganzen Unternehmens schreien! Von allen diesen Möglichkeiten ist zum Glück nicht eine einzige eingetroffen. Das Schauspiel hat sich in so überwältigender Schönheit und Gediegenheit vor unsern Augen entfaltet, wie auch die höchstgespannteste Erwartung es sich nicht glänzender hätte ausmalen können.

Wie nur die ersten Spitzen des Zuges sich zeigten, da war es, als ob ein Geist künstlerischer Andacht, wie vor der Darstellung eines ernst Drama's, die Massen durchdränge und immer wieder, wenn neue Jüge die Blide fesselten, hielt das bewundernde Schauen den Jubel zurück, welcher der Brust sich entringen wollte, bis dann vor irgend einer Gestalt oder einer Gruppe von überwältigender Schönheit Alles in brausendes Hochrufen ausbrach.

Dies geschah gleich beim Auftreten der ersten Hauptabtheilung, des kostümirten Jagdzuges, welcher durch Freiheit der farbigen Wirkung und solide Pracht einen der gelungensten Theile des Ganzen bildete. Da ritten und schritten, dem Bannerträger mit der Fahne des h. Hubertus folgend, die Träger der ältesten Welfenmann Oesterreichs, die Grafen Wiczetz, Brunner Popow u. A., angethan mit dem alten Waffenschmuck ihrer Rüstkammern und wohlgewähltem, mit aller Treue durchgeführtem Kostüm an der Spitze ihrer Leute einher, deren Gestalten und Waffen auch lauter Figuren aus Burghnair's Triumphzug glichen. Den Mittelpunkt des Zuges bildete der Wagen des Jagdkönigs, dessen riesiges, schöngeschwungenes, vergoldetes Gestell ganz mit Grün und prächtigem Pelzwerk überdeckt war.

Auf dem Vordertheil erhob sich die schlanke silberne Gestalt der Jagdgöttin von Zumbusch, mit der einen Hand den vergoldeten Bogen, in der andern die Leine ihres Windhunds haltend. Inmitten des Wagens, zu Füßen des Jagdkönigs, war das Schant'sche Hornquartett postirt, welches die Menge von Zeit zu Zeit durch seine melodischen Weisen erfreute. Ganz besondere Sorgfalt hatte man auf die Wahl und Beschirmung der herrlichen Kasse verwendet. Das Riemenzeug der Wagenpferde bestand aus braunem, mit moosgrünem Tuch besetzten Leder. Die Kummere hatten lange Schaufelhölzer, die in Frauentöpfe endigten, leichtere, wie alle Beschläge, reich vergolbet. Unter den Gruppen, welche dem Wagen folgten, zogen namentlich die Soliatzgestalt des Rüdenmeisters und der Führer einer Gruppe in Gelb und Weiß gekleideter, hochstämmiger Leute, Rittmeister Buchwald mit seinem mächtigen Zweihänder, sowie die Halconiere mit ihren Bogen die Blide auf sich, jugendlich kräftige Gestalten auf mutbig courbettirenden Rossen, an denen ein Xenophon seine Freude gehabt hätte, so verwundersam ihm auch ihre in Gold und Farben glühende Tracht vorgekommen wäre. Den Schluß der Abtheilung bildete ein kleiner, ganz in Roth gekleideter Rohrentnabe, der einen riesigen Hund milksam an der Leine führte; eine Gestalt, wie aus einem Bilde von Tiepolo herausgeschnitten, ein heller Jubelruf der Farbe nach den sanften Accorden von Grün, Braun und Grau, welche die Welt des Waldwerts darbot.

Nun folgten, jede immer wieder neuen Reiz enthaltend, die Gruppen und Wagen der zahlreichen Genossenschaften, welche alle Stände und Kreise der menschlichen Beschäftigung repräsentirten; die Gruppen des Garten- und Ackerbaus, des Handels und der Industrie, wie wir sie neulich den Lesern aufgezeigt haben. Wir verweilen darunter zunächst noch für einige Augenblicke bei dem großartigen Bilde der Eisenbahngruppe. Diese war nicht nur an Zahl der Theilnehmer und Reichthum der Ausstattung eine der wirkfamsten von allen, sondern sie verdient hier namentlich deshalb speciel hervorgehoben zu werden, weil sie in ihrem Prachtwagen ein wahrhaftes Kunstwerk von dauerndem Werth aufzuweisen hatte.

Der Urheber desselben ist der junge Wiener Bildhauer R. Weyr, ein Schüler Cesar's und Bauer's, der mit Rundmann zusammen den Grillparzer-Denkmal ausführt und sich früher schon durch eine Reihe von dekorativen Arbeiten (einen Tafelaussatz, Reliefs an den kaiserl. Museen u. A.) als ein vielverheißendes Talent anbot. Mit seiner plastischen Aufschwüzung des „Triumphwagens des Feuertgottes“ hat er unter allen seinen Konkurrenten beim Festzuge den Vogel abgeschossen. Vornehmlich die drei an der Spitze des

Wagens frei schwebenden Ruhmesgenien und die Nixen, welche die rückwärtigen Boluten an den Seitenwänden stützen, sowie der sonstige rein ornamentale Theil der Ausstattung des riesigen Gefährtes atmen durchaus den freien, originellen Geist der Renaissance und sind auch unter dem rein technischen Gesichtspunkte betrachtet im höchsten Grade bewundernsworth: alle diese wenig unter Lebensgröße messenden Gestalten wurden nämlich in der kurzen zur Verfügung stehenden Zeit aus Holz geschnitten, ebenso wie die beiden mächtigen Flügel, welche unter der Gruppe des Feuergettos und der Meereshöttin aus der Rückwand des Wagens herausragen. Zu der figurenreichen, fast durchweg verguldeten Masse des Wagens bildeten die acht schweren andalusischen Rappen in ihrer mit rothem Sammet und Gold reich verzierten Beschirmung, sowie die in Schwarz und Roth gekleideten Feuermänner, welche den Wagen begleiteten, einen ernst und großartig wirkenden Gegensatz.

Etwas eigenthümlich Anziehendes hatten diejenigen Gruppen, welche die von ihnen repräsentirten Gewerke in lebendiger Thätigkeit zeigten, wie die Gerber, die an der Esse arbeitenden Schmiede, die Buchbinder u. A. Letztere vertheilten ein im Stile des Theuerdand verfaßtes und in gothischen Lettern des 15. Jahrhunderts gedrucktes fliegendes Blatt mit einer poetischen Verherrlichung des Kaisers, als des Befreiers der Presse, unter das Publikum.

Schließlich haben wir noch der letzten Gruppe des bestimmten Zuges zu gedenken, der Gruppe der Künstler. Hier concentrirte sich natürlich — soviel des Geschmackvollen und Reichen dieser Theil des Zuges auch sonst noch darbot — alles Interesse auf eine kleine, in Schwarz gekleidete Gestalt, welche in zweiter Linie in der Schaar der Reiter allein auf goldgeschirrtem Schimmel daherritt — auf Hans Malart. Sobald die Menge seiner ansichtig wurde, erdübute die Lust von Hochrufen: von nun an kennt jeder Mann aus dem Volk in Wien seinen Malart; durch ihn, der an diesem Tage seinen eigenen Trümmern hingab, ist die Kunst wieder vollständig, ein Gegenstand der allgemeinen Begeisterung, des allgemeinen Verständnisses geworden.

Als der ganze Zug vor dem Kaiserzelt vorbeigezogen war, erfolgte der ergreifende Schlußact der Feier. 1500 Sönger bildeten einen Halbkreis um die glänzende Versammlung des Hofes, und in den Tönen der Gesänge und das Klängen der Posaunen mischten sich die Klänge der Volksymme. Da sah man den Kaiser, von Bewegung ergriffen, seinen Platz verlassen, die Stufen herabsteigen und dem Bürgermeister mitten in den herandrängenden Schaaeren der Gemeindevorretreter und Sönger die Hand zum Danke reichen. Welcher

europäische Monarch unserer Tage könnte sich eines ähnlichen Ereignisses rühmen? —

Auch einiger Momente aus den verschiedenen Festlichkeiten, welche der öffentlichen Feier folgten, müssen wir hier noch in kurzen Worten gedenken. Dem genialen Erbauer der Votivkirche, Heinrich v. Ferstel, wurde von seinen Schülern ein Festcomité veranstaltet, zu welchem außer 500 Studenten der technischen Hochschule, an welcher Ferstel bekanntlich als einer der ausgezeichnetsten Lehrer wirkte, eine große Zahl von Künstlern und Gelehrten, Vertreter der Akademie und andre Notabilitäten erschienen waren. Ein zweiter Festabend, welcher von der Gemeinde veranstaltet wurde, gatt den künstlerischen Urhebern des bestimmten Zuges, an ihrer Spitze Hans Malart. Beim Mahle theilte der Bürgermeister den Anwesenden mit, daß der Gemeinderath beschloffen habe, Meister Malart den Auftrag zu ertheilen, den Festzug der Stadt Wien vom April 1879 im großen Repräsentantsale des neuen Rathhauses als Friesdecoration auszuführen. Der in unserem früheren Aufsätze ausgesprochenen Hoffnung ist somit die Verwirklichung auf dem Fuße gefolgt, als eine der schönsten Früchte, welche das Kaiserfest den Kunstfreunden einbringen konnte! E. v. Z.

Kunstliteratur.

Goldene Bibel. Die heilige Schrift, illustriert von den größten Meistern, herausgegeben von A. v. Wurzbach. Stuttgart, P. Neff. 1879. 101.

Selbst für den Fall, daß Judenthum und Christenthum aus der Reihe der religiösen Bekenntnisse verschwinden sollten, wird die Bibel stets ein unschätzbares Dokument zur Geschichte der Kultur der Menschheit bleiben. Sie gewinnt noch dadurch an Bedeutung, daß sie in ihren großartigen Erzählungen und Gestalten dem Dichter wie dem Künstler die reichsten Motive darbietet und, weil sie in kurzer, prägnanter Weise erzählt, der Phantasie des Künstlers freien Spielraum läßt. Kein Wunder daher, daß wir schon in der ältesten christlichen Zeit Künstler finden (wenn wir auch ihre Namen nicht kennen), welche biblische Vorgänge zum Gegenstande der Darstellung wählten, wie z. B. in den Katakomben. Als die Kunst den Gipfel der Vollendung erreicht hatte, blieb die Bibel gleichfalls der unererschöpfliche Born, aus welchem die Künstler schöpften und zu den herrlichsten Werken begeistert wurden. Historienmaler aller Schulen schöpften an dieser Quelle: die Ausnahmen wären zu zählen. Als durch die Erfindung des Buchdrucks und die Vermählung desselben mit dem Holzschnitt im 15. und 16. Jahrhundert die Bibel, besonders durch Luther, dem Volke in die Hand gegeben wurde, da entspannen unzählige Auflagen der

heil. Schrift, welche mit Holzschnitten illustriert waren; denn das Volk verstand besser das Wort, dem zur Seite das Bild ging. Auch der Stich wurde später zur Illustration der Bibel verwendet. Illustrierte Bibelausgaben bilden eine ganze reiche Bibliothek. Neben diesen cumulativen Illustrationen gehen dann die Einzeldarstellungen her, die Gemälde der Künstler, die irgend eine biblische Begebenheit zum Stoffe haben, und die Kupferstiche, welche tüchtige Stecher nach dieser Gemälden lieferten.

Es war ein glücklicher Gedanke A. v. Wurzbach's, aus der Fülle dieser Kunstwerke das Beste auszuwählen und durch den Lichtdruck vervielfältigt eine Illustration der heil. Schrift zu liefern, welche mit Recht die „Goldene Bibel“ genannt wird. Neben der einschlagenden Bibelstelle angebracht, wird das Bild auf seine Quelle zurückgeführt, und das Wort ist andererseits der beste Interpret der Komposition. So bildet die „Goldene Bibel“ ein religiöses und zugleich ein künstlerisches Erbauungsbuch. Bis jetzt liegen uns zwei Lieferungen des prächtigen Werkes vor. Dieselben enthalten „Salamons's Urtheil“, nach N. Poussin gezeichnet von A. Morel, „Rain und Abel“, nach Dietrich gest. von J. Doullé, „Sagar in der Wüste“, nach P. da Cortona gest. von J. B. Michell und „Jakob's Flucht“, nach V. Giordano gest. von Selma. Der Umschlag ist mit Benennung eines Stiches von Goldzins (B. 2), der Titel sehr geschmackvoll aus der Becham'schen Bibel komponiert.

Zur Reproduktion sind die schönsten Abdrücke der theilweise sehr seltenen Stiche angewählt. — Das Werk ist auf 25 Lieferungen à 2 Blatt berechnet. Der Preis von M. t. 50 pro Lieferung ist gewiß bei der vorzüglichen Ausführung nicht hoch zu nennen und auch dem minder Bemittelten erschwinglich. Die rührige Verlagsgesellschaft von P. Neff, von welcher bereits eine Reihe gleich empfehlenswerther Prachtwerke ähnlicher Richtung vorliegen, hat Alles gethan, um auch dieses Werk zu einem kostbaren Hausbesitze jeder Familie zu gestalten. J. E. W.

* Von Köhler's Grundriß der Kunstgeschichte ist kürzlich die achte Auflage erschienen, deren Text von dem Verfasser wiederum in manchen Theilen, besonders auf dem Gebiete der antiken Kunst, verbessert und bereichert worden ist. Die neuen Funde in Rußland, Ägypten, Troja u. a. C. sind verarbeitet; die „vorchristlichen“ Alterthümer haben in der Einleitung ihre eingehende Würdigung gefunden; auch die Abbildungen erfahren ansehnliche Verbesserungen und Verbesserungen. In dem Abschnitt über die Kunst des 19. Jahrhunderts wäre Verfasser nicht als Kaiser „kaiserlich“, sondern des Titels Volkstheaters zu charakterisiren gewesen.

— n. Die deutschen Reichsgesetze über das Urheberrecht an Werken der bildenden Kunst und an Kupfern und Modellen sind nun auch in der fortlaufenden Sammlung der Reichsgesetze erschienen. Der ungenannte Herausgeber hat den beiden Gesetzen einen Kommentar beigegeben, der das Wichtigste aus den Verhandlungen des Reichstages, aus den Kommissionsberichten und den Berechnungen der Sachverständigen enthält. Ueber das wichtigste Wesen des von uns bei einer

anderen Gelegenheit*) einer näheren Besichtigung unterzogenen §. 12 (Anderweitiger Abdruck der in periodischen Werken erscheinenden einzelnen Werke der bildenden Kunst) findet sich hier ebensomöglich Aufklärung, wie in dem Klotzmann'schen Kommentar. Daß kein einziger Sachverständiger an den Bestimmungen dieses Paragraphen Anstoß genommen, ist eine von den Sonderbarkeiten in der Geschichte der Gesetzgebung, für die es keine ausreichende Erklärung gibt.

Neurolog.

S. Wilhelm Druggin, Inhaber der im Jahre 1856 von ihm begründeten Firma Leipzig's Kunstcomptoir, einer der einmüthigsten Kunsthändler der Gegenwart, dessen Aktionen sich eines Vertrauens erfreuten, ist am 24. April, 57 Jahre alt, längerem Leiden erlegen. In den letzten Jahren hatte sich Druggin dem Trübsinn zugewandt und durch geschmackvolle Ausstattung der aus seinen Werken hervor gehenden Werke sich um den Fortschritt auf dem Gebiete der Typographie ein unleugbares Verdienst erworben.

Vermischte Nachrichten.

Weltausstellung in Sydney. Die Regierung von New South Wales hat sich bereit erklärt, für eine 70 Colonnade, die von deutschen Kisten der Ausbeutung überwiegen werden würden, sämtliche Kosten der Veranlagung, eventuell auch die Ausfahrt zu tragen. Hähere Mittheilungen über diese Angelegenheit ertheilt der deutsche Ausstellungs-Kommissär in Berlin, Geh. Regierungsrath Neuland.

S. Archäologische Gesellschaft in Berlin. In der Sitzung vom 4. Februar legte Herr Curtius die vom Verfall der Gesellschaft überlebende Schrift: „Geschichte der Stadt Greifswald“ von Th. Pul vor und besprach A. von Gallé's „Räunen der Kaiserin Alexander's in Galicien und Indien“ sowie H. Tresler's Schrift über die Entdeckung des Monte Testaccio in Rom. Er theilte die letzten Nachrichten aus Olympia mit, berichtete über die Funde von Eretria's und ebernen Waffenscheiden, über die Basis des Erzhänders Epitaphes und die merkwürdigen Entdeckungen im Stadium. Die von Dr. Treu gemachte Zeichnung eines ganz alterthümlichen weiblichen Idols in ägyptischem Stile wurde vorgelegt, sowie Situationspläne der jetzt gefundenen Grundmauern. Aus den neuesten Erwerbungen des Antiquariums legte Herr Curtius eine aus Västum stammende Bronze vor, die auf einer ionischen Säule stehende Figur einer Amazonen, ein Weibsgesicht der Sibylle, Tochter des Charonides, an Äthina. Ferner wurde eine farbige Terra-cotta, bei Jülich ausgegraben, vorgelegt; ihr antiker Ursprung erübrigt sehr zweifelhaft. Herr Engelmann legte eine genaue farbige Zeichnung den von Quatana veröffentlichten und bisher ganz verschollenen Koloß mit dem Sonnenaufgang vor, welches vom Geh. Hofrath Starb in der Sammlung Sr. Erlaucht des Grossen Erbprinzen von Ruem aufgefunden ist; das Koloß verleiht die höchste Aufmerksamkeit nicht nur wegen der Mischung von Allegorie und Naturalismus in der Behandlung von Naturvorgängen, sondern vor allem wegen der Farbennüancen, die darin angebracht sind. Es ist übrigens wahrscheinlicher, daß das Koloß nicht, wie man sich gewohnt hat, auf den Sonnenaufgang, sondern vielmehr auf den Sonnenuntergang zu beziehen ist. — Sodann machte der Vortragende unter Vorlage von Treu's Mittheilungen über die Art und Weise, in welcher Herr Hoffmannbauer Wille Gipsabgüsse von Papierabdrücken hergestellt hat. Herr Hauptmann Stenzen gab eine ausführliche Erläuterung der von ihm für die von dem Archäologischen Institut unternommene Karte eines Theiles von Attika ausgeführten Aufnahme des Symbrotos, unter Theilnahme der stielich neuen Ergebnisse für Topographie und Denkmalpflege. — Die Sitzung vom 4. März begann mit der Mittheilung über Aufnahme eines neuen Mitgliedes. Sodann legte Herr Curtius verschiedene neue der Gesellschaft überlebende literarische Erscheinungen vor: 2 Hefte der Atti dell' Accademia dei Lincei; Erliche der Gesellschaft für nützliche Forschungen in Trier 1877—78; de Witte, Katalog

*) Vergl. Kunst-Blatt. 12. Jahrg. Sp. 270.

der Sammlung Paravey; Konrad Lange, über die Komposition der Aegineten (ein Versuch), nachzuweisen, daß die Gruppe figurativer, als man bisher angenommen; Barclay B. deak, Arabian imitations of Athenian coins; Barton, the Discovers at Olympia (in Edinburgh Review 1879, Nr. 305); Ahrens, über die Inschrift aus Olympia, Nr 7 (Archäol. Zeitung 1876, Heft 6). Daran knüpfte der Vorkliegende eine Uebersicht über die Ergebnisse der Ausgrabungen im Januar und Februar (Schäfer, Südtrasse, Stadium, Praxiteles), über die Auffindung von drei alten Grindungen im S. W. und die neuesten Bronze-funde. Herr Fränkel legte eine dem Kgl. Münzkabinet gehörige goldene Halbdrachme einer schon öfter publicirten Elektron-Münze vor, welche Eigentum der Bank von England ist und im Britischen Museum aufbewahrt wird. Die Umschrift liest er: „*Θα βία δα Βασιλευσιν της Βοιωτιας*“; in dem letzten Worte erkennt er einen sonst nicht nachweisbaren Namen der Artemis Das Denkmal sei daher ein wichtiger Beleg für den von Ernst Curtius erkannten wesentlichen Charakter mancher griechischen Münzen. Da die vorliegende ionische Dialekt hat und aus Kleinasien stammt, so sei sie wahrscheinlich noch Artemision in Ephesos geprägt; wie sie, tragen die späteren Münzen dieser Stadt den Hirc als Zeichen. Der Charakter der Christliche erweise die Münze als uralt, sie gehöre in das 7. Jahrh. v. Chr. und sei vermutlich die älteste aller erhaltenen mit Schrift versehenen Münzen, sicher aber eines der ältesten Denkmäler griechischer Schrift überhaupt. Herr Conz machte auf zwei im Kgl. Museum neben einander aufgestellte Vortragsköpfe aufmerksam. Der eine (in zwei Exemplaren vorhanden) ist der herkömmlich ganz mit Livestock Genannte, in dem man jetzt vielmehr einen Dichter der alexandrinischen Epoche sucht, während der zweite das schärflich beglaubigte echte Bildnis des Seneca mit dem bekannten Sokrateskopfe als Doppelfigur gepaart zeigt. Die Substantion von Lorenzo Rd (Seneca e Socrate, Roma 1816) giebt die überaus sehr gut ausgeführten Ergänzungen, namentlich beider Rufen und auf der linken Gesichtshälfte des Seneca, nicht an. Herr Robert legte die Schrift von W. Klein über den Vasen-maler Cyprianos vor und wies auf deren Bedeutung für das Studium der antiken Vasenmalerei hin. Herr Kammen legte ein dem Besten Museum gehöriges Fragment eines römischen Mithrasbildes vor, dessen Relief an einer römischen Stelle nicht unweifelhaft ist. Herr Curtius legte eine Reihe antiker Brunnenschrauben aus Bronze und Verhulden vor und besprach den auf einem Brunnenschneide stehenden Vornauszieher, von dem er der Gesellschaft eine Zeichnung Adolf Hensel's vorlegen konnte. — In der Sitzung vom 1. April legte Herr Curtius vor: die von Herrn Dr. Imhof-Klauer überlieferten „Vortragsköpfe römischer Münzen“, ferner Gossadin, *Intorno al alcuni sepolcri scavati nell' Arsenalo Militare e Di antico sepolcro a Ceretala* und die Balletins des *Commissarius Royales d'art et d'archéologie aux' Bruxelles*, sowie die neuesten Atti dei Lincei. Er besprach fobann den 3. Theil von J. Zentrant, *La Manne dans l'Antiquité* und das neueste Heft des *Athenischen Mittheilungen* über den merkwürdigen Grenzinschrift aus dem Piräus. Herr Professor Starz aus Heidelberg legte zunächst drei Abbildungen in Lithoform von zwei interessanten und seltener methosolen Alexanderköpfen vor, von denen der eine in der Sammlung des Grafen Erbad in Erbad im Obernord befindet, im Jahre 1718 in der Villa Hadrian's bei Triest gefunden ward, der andere aus Alexandria stammt und von dem Britischen Museum erworben wurde. Das Interesse des Erbacher Kopfes von griechischem Marmor liegt vor allem in der seltensichen Behandlung und geistigen Auffassung, welche nicht auf Psephos, sondern auf die attische Schule hinweist. Vor allem kommt hierbei die Thätigkeit des Zeuxos für das Delphion in Olympia und dem Psephos vereint für Thelipi in Betracht. Derselbe legte ferner Plasterfiguren über das Terrain römischer Ruinen der Deideler vor, welche bei Gelegenheit des Baues von Krankenhäusern zu Tage getreten sind. Es handelt sich um eine Straße auf den Redar zwischen römische Straße, die die Richtung auf Spier verfolgt, ferner um die daran sich anschließenden zahlreichen (keinen vierfachen) sorgfältig gebauten Souterrains von Säulern mit einigem Holzoberbau, ferner um wohl-

erhaltene Topfererde, um eine Menge regelmäßiger brunnent-artiger Schächte, angefüllt mit Thonfragmenten, mit farbigem Wundflud u. dergl., endlich um die Holzreste einer römischen Brücke über den Redar und die Fortsetzung des Straßenzuges auf der anderen, der rechten Redarseite des dem Dorfe Keunenim, bekannt durch das Ritterhaus, wo bisher allein die römische Niederlassung gesucht ward. Meistensteins mit Imperatoren-Namen des 3. Jahrh. n. Chr. wurden in einem jener Souterrains sorgfältig zusammengelegt gefunden, auch (und sich) Eisenwerkzeuge und Ueberreste einer Reparatur. Unter den Vorkommnissen nimmt die vollständige Einrichtung eines Brunnens mit Eimer, Hafen, Ketten, eine hervorragende Stellung ein. Herr Curtius legte Zeichnungen der in Olympia letztgefundenen Schießel- und Netzschöpfe vor, sowie die von Herrn Rhambold der Gesellschaft überlieferten Photographien des Hermes- und Apollon-Kopfes in natürlicher Größe; er berichtete dann über die neuen Funde die zum 21. März, unter denen er namentlich die wichtige Hand des Apollon im Westgiebel heroorhob. Herr Häbner legte das neue Balletin der Nobilität Akademie der Geschichte, Reich's französische Bearbeitung des römischen Bezugsverzeichnisses von Sipaco, S. Saldos) Abhandlungen über die Religion der Gallier und über die christlichen Ansichten von Irland vor und besprach die im nördlichen Portugal ausgegrabenen Reste einer leiblichen Stadt (Emania) nach den von Herrn Jaacum de Sa's concellos in Porto eingesandten Photographien und Berichten und im Anschluß an die eigene Darstellung, welche Herr Sacconellos in seiner Zeitschrift *Archaeologia artistica* in das Portugiesische überetzt hat. Herrna legte derselbe die neu eingegangenen Berichte des Herrn Robert Blair über die von ihm geleiteten Ausgrabungen des römischen Castells von East Field's im nördlichen England (unweit von Remakto) vor, wobei Professor William Wright's Deutung der dieselbst gefundenen paläontologischen Inschrift, sowie die sonderbaren Funde von Schmutzgefäßchen aus Sel, zum Theil mit lateinischen Aufschriften, besprochen wurden, über deren Echtheit noch Streit herrscht.

Vom Kunstmarkt.

Die von Wolfgang Müller († 1873) hinterlassene Gemäldesammlung kommt am 26. Mai bei J. R. Heberle in Köln unter den Hammer. Der seltene Dichter stand bekanntlich in hoher Bezeichnung von dem Kunstleben der jüngsten Vergangenheit und war als Kunstschriftsteller für mehrere hervorragende Zeitschriften thätig. In Düsseldorf erzog und aufgewachsen, trat er schon in jungen Jahren in freundschaftlichen Verkehr mit vielen hervorragenden Mitgliedern der Düsseldorfer Malerschule und begann seit Anfang der fünfziger Jahre den Versuch zu seiner Gemäldesammlung zu legen, zu welcher vorzugsweise Düsseldorf'sche Meister beizutreten. Als besonders bemerkenswerth heben wir hervor: eine prächtige Eitelandschaft von C. J. Lessing, fünf Landschaften von Anders Wendenach, „Der Reiter“ von Oswald Wendenach, zwei Landschaften von Schirmer, „Der aufgestiegene Pöbelstreich“ von Bantler, verschiedene Genrebilder von Geseffschag, das „Gänsemädchen“ von Klaus in kleinerer Uebersetzung und Kunstler's Ehgen zu besten Bilde „Die letzten Tage eines Perurtheilten“. Auch die Handzeichnungen und Aquarelle von Dröcker, Netzel, Kintrop, Schmidt, Steine u. verdienen die Aufmerksamkeit der Kunstliebhaber. Außer den modernen Bildern enthält die Sammlung 46 Gemälde alter Meister, darunter drei Porträts von Karschlein, einen Brouwer, einen Teniers u. s. w.

Londoner Kunstauktionen. Bei Christie, Manson und Wood in London wurden kürzlich die hinterlassenen Werte des unlängst verstorbenen Malers und Akademikers C. R. Ward versteigert. Einige Gemälde wurden gut bezahlt. „Die letzte Unterredung zwischen Apostolen I und der Königin Paise von Bruchsen in Tiffat“ erzielte 100 Guineen; „Anna Bolcan an der Königin's Treppe im Tower“ 450 Guineen; „Die Made des Tempels — Maria Theresie, Tochter Ludwig XVI., den Thurm ihrer Gefangenschaft von Gärten aus blickend, Paris 1795“ 90 Guineen; „Oberzimmer im Ebleichal während der letzten Stunden Karl's II.“, das Westwerk Dorbe, 900 Guineen, u. f. w.

— Ein Theil des Nachlasses des bekannten Malers Sir Francis Grant, lange Zeit Hofmaler der königlichen Akademie, bestehend aus Gemälden von seiner Hand und Aquarellen, sam ehenfalls von Grant bei der Sommer. Im dem Stahl, auf welchen die unter den Stichen ein lebhafter Streif. Dieser Stahl hat dem Sir Joshua Reynolds angehört und wurde von ihm zu gleichem Zweck verwendet. Später gelangte er in die Hände von Sir Thomas Lawrence und Sir Martin Archer Shee. Es erlief ihm der Amtsnachfolger Crom's, Sir G. Knigton, derzeitiger Präsident der königlichen Akademie, für einen ansehnlichen Preis. Die verfertigten Gemälde erzielten zum Theil recht gute Preise, je ein Porträt Sir Walter Scott's, nach der Natur gemalt, 250 Guineen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

- Beschreibende Darstellung der Älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete. Herausgegeben von der historischen Commission der Provinz Sachsen. I. Heft. Halle 1879, Hendel. 8^o VIII, 76 S. 3 Mk.
- Beiträge zur Kunstgeschichte. III. Das Motiv des aufgestützten Fußes in der antiken Kunst und dessen statuarische Verwendung durch Lysippos von K. Lange. Mit 1 Tafel. 8^o. 64 S. Leipzig E. A. Seemann. 2 Mk.
- Blanc, Chr. Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1878 Paris, Louve. 5^o 389. S.
- Brunard, J. Le Recueil de l'art et de la curiosité, ou Revue des ventes publiques en 1875—1878 à Paris, hôtel des commissaires-priseurs, de tableaux, dessins, sculptures, porcelaines et faïences anciennes, tapisseries, livres, vieux meubles et autres objets d'art et de curiosité. Paris, Delamotte. 8^o. 234 S. 6 fr.
- Castelar, E. Fra Filippo Lippi. Novela histórica. 3 Bde. Barcelona, 1878. 4^o. 252, 290, 340 S. 45 Mk.
- Ceruti, Ast. I principii del duomo di Milano fino alla morte del dnca Gian Galeazzo Visconti. Mailand, 1878. 8^o. 224 S. 6 Mk.
- Courajod, Louis. Alexandre Lenoir, son journal et le musée des Monuments I. Band. Paris, Champion, 5^o. 211 S.
- Davillier, Le Baron Ch., Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne au moyen âge et à la renaissance. Documents inédits tirés des archives espagnoles. Paris, A. Quantin. 1879. 4.
- Delaeroix, E. Lettres d'Engèle Delaeroix (1815—1863) recueillies et publiées par Philippe Burty. Paris, Quantin 8^o. 397 S. mit Porträt und Facsimiles. 10 fr.
- Fehrman, E. G. Die architektonischen Formen der Renaissance und ihre Decoration. Photographische Aufnahmen plastischer Vorlagen etc. Unter Mitwirkung von K. Weisbach. I. Lfg. Dresden, 1879. Gilbers. Fol. 10 Lichtdrucktafeln. (Soll in 9 Lfgn. erscheinen.) 10 Mk.
- Gruner, L. Die decorative Kunst. Beiträge zur Ornamentik für Architektur und Kunstgewerbe aus den Schätzen der kgl. Sammlung für Handzeichnungen und Kupferstiche. I. Lfg. Dresden, 1879. Gilbers. Fol. 10 Lichtdrucktafeln. (Soll in 10 Lfgn. erscheinen.) 10 Mk.

- Hades, F. S., The etched Works of Rembrandt. A Monograph, written for the Purpose of Introducing Substantiating new Views as to the unauthentic Character of certain of those Etchings. Mit einem Anhang. London 1879. 8^o. 6 Mk.
- Herrmann, H., u. G. Reichardt. Schloss und Domkirche zu Marienwerder. Mit 3 Kupfertafeln. Berlin, Ernst & Korn. kl. Fol.
- Klela, W., Enphronios. Ein Studie zur Geschichte der griechischen Malerei. Wien, 1879. Gerold's Sohn. 4^o. 119 S. 5 Mk.
- Les Beaux-Arts et les Arts décoratifs à l'Exposition universelle de 1878, par MM. de Beaumont, Darcel, Emia, Mauz, de Montaignon etc.; sous la direction de M. Louis Gosse, rédacteur en chef de la Gazette des Beaux-Arts I. Band. L'Art moderne. II. Bd. L'Art ancien. Paris, Gazette des Beaux-Arts 2 Bde. 4^o. 1060 S. Mit 45 Holznchn. und zahlreichen Kupfern 40 fr. (II a été tiré 50 expl. sur pap. de Holl. du prix de 60 fr.)
- Monreal, Jul., Cuadros viejos. Colección de pinceladas, toques y esbozos, representando costumbres españolas del siglo XVII. Madrid, 1878. 4^o. 484 S. 6 Mk. 50 Pf.

Zeitschriften.

- Meisterwerke der Holzschneldekunst. No. 4. Unsere wiedergezogenen Schwedern, von K. Eckweil. — Am Sternbergersee, von F. Vollz. — Die Einbringung des Herrschers Klaus Störtebeker in Hamburg, von K. Gebritz. — Letzte Aufgeben, Scene aus der Trilogie Volkskatholik im Jahre 1809, von F. Deffragger. — Der Schlosshof von Meisen, von H. Pflüner. — Der alte Jungfernstich am Alsterbassin in Hamburg, von C. Oesterley. — Nicht an Hansel von J. Hasterlich.
- Im neuen Reich. No. 16 u. 17. Das deutsche archäologische Institut, von Ad. Michallia. — Ein neuer Kopfstein nach Leonardo's Abendmahl, von R. Bergau.
- Unsere Zeit. No. 8. Friedrich Preller f. J. P. A. Aestgen f.
- Kunst und Gewerbe. No. 18 u. 19. Von der Pariser Ausstellung: Die Textilarbeiten. (Mit Abbild.)
- The Academy. No. 363 u. 364. A. F. Bouché: Die Röcher-Ornamentik der Renaissance, von J. W. Bradley. — Robert Vischer: Louis Bignon's nach die italienische Renaissance, von J. A. Crowe. — German Imperial Archaeological Institute. — W. Heilig: Beiträge zur altitalienischen Kultur und Kunstgeschichte, von A. S. Murray.
- Chronique des Arts. No. 16 a. 17. La quatrième exposition, faite par un groupe d'artistes indépendants, von Darceuly. — La peinture dans les Musées d'Europe. — Correspondance d'Angletorre. — La Salon et le Jury, von Darceuly. — Comité des sociétés des Beaux-Arts.
- Journal des Beaux-Arts. No. 7. Exposition de la école artistique d'Avignon. — Exposition de la société française, von J. K. van den Busche. — Les Naves de M. Levergne. — La planctothèque d'Albiens, von A. de Conleiner. — Collection Estiat à Paris, von G. Lenti.
- L'Art. No. 225 u. 226. Les arts décoratifs de l'Espagne au Trecento, von Heron Devillier. (Mit Abbild.) — David Scott, von Mary M. Weston. (Mit Abbild.) — La peinture à l'opacités catalana de 1878, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.)
- Gewerbehalle. No. 5. Zimmerdecoration von der Pariser Ausstellung; Sobemack-geopolade; Tisch in Holz geschliffen und vergoldet; Zimmer (XVII. Jahrh.) im National-Museum in München; Obensche in Fayence; Füllungsgegenstand; Schmiedefabrik Larnes; Südbank (XVII. Jahrh.) im Musée Clévy in Paris.
- Deutsche Bauzeitung. No. 30, 31 u. 32. Studien zur Frage nach dem Ursprunge der Döthik, von H. Urf. — Die Ausstellung von Reiseklassen in Berlin.

Inserate.

Der Westfälische Kunstverein zu Münster in Westfalen

erucht Künstler und Betreger, Kupferstiche, welche sich für ein Vereins-Rienblatt eignen, bis zum 1. August e. einfinden zu wollen.

Verlag von E. M. Seemann in Leipzig.
Krieger, E. C.

Reise eines Kunstfreundes durch Italien.
Der Vorkand. 1877. 8. br. 4 Bl., geb. 5 Bl. 50 Pf.

Sind an Prof. Dr. C. von Kármán (Wien, Ehrenboimergasse 20) oder an die Verlagsbuchhandlung in Leipzig zu richten.



à 25 Pf. für die drei Mal gefaltene Zeitschrift werden von jeder Seite 2. Umständlich angeschlossen.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint vom September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 4 Mark (sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern).

Inhalt: Amerikanische Kunstausstellungen I. — S. A. Nees, Roma veterana; H. Prödl, Kathacismus der Zeitgen. — Gottfried Semper's Nönlischer Knechtverein. — Die Eröffnung der Sächsischen Kunstgewerbeschauung in Leipzig; Die Eröffnung des Pavillon „Solan“. — Der französische Overbrennraum. — München, Nürnberg; Die Höfen des neuen Wiener Rathhauses. — Zeitschriften. — Inserate.

Amerikanische Kunstausstellungen.

I.

New-York, im April 1879.

Die zweite Ausstellung der Society of American Artists, der jüngeren Künstler, welche sich von der Oberherrschaft der Akademie losgemacht haben, in der Kurz'schen Galerie, ist in den letzten Tagen des März geschlossen worden. Der Katalog enthält 168 Nummern, und die Ausstellung ist jedenfalls als ein Erfolg zu rühmen, sowohl hinsichtlich des Wertes der ausgestellten Werke als des Anklanges, den sie beim Publikum gefunden. Der Einfluß der europäischen Schulen, vorzüglich der Münchener und der französischen, welcher sich fast in jedem Bilde mehr oder weniger ausgesprochen, giebt sich zunächst in dem selbst dem unerfahrenen Laien in die Augen springenden technischen Fortschritte kund. In der Behandlung des Lichts und der Farbe, bisher eingeständenermaßen die schwache Seite der amerikanischen Maler, hat ein vollständiger Umschwung stattgefunden, und wenn man auch in diesen Bildern nicht nur sofort die Schule erkennt, sondern auch findet, daß der Künstler sich einstweilen noch streng auf die Nachahmung des Meisters beschränkt hat, so zeigen Andere so viel Geist und Eigenthümlichkeit, daß man eben nicht sanguinisch zu sein braucht, um eine neue Aera in der Entwicklung der amerikanischen Kunst vorauszusagen.

Wie im vorigen Jahr, steht William Chase in erster Reihe unter denjenigen, welchen die technischen Errungenschaften, die sie dem Ausland verdanken, nicht als Ziel, sondern nur als Mittel dienen, um seine

Gestalten in lebendiger, eigenthümlicher Darstellung zu veranschaulichen. Er hat vier Bilder aufgestellt. Ein von Leben und heiterer Wirklichkeit sprühendes Porträt (Kniestück) des Malers Frank Duveneck, der seitwärts auf einem Stuhl sitzend dargestellt ist, die Lehne dem Zuschauer zukehrt, welchem er auch das Gesicht zuwendet. Ein anderes Porträt giebt F. S. Church, ebenfalls einen Kunstgenossen, lebendvoll wieder. Auf einem neuen Gebiete lernen wir Chase in einem schönen Architekturbilde, dem Battisterio von San Marco kennen, und ferner in einer Landschaft, die über Felsenpartien veranschaulicht und in stimmungsvoller Behandlung einen eigenthümlich anziehenden Eindruck hervorruft. — Frank Duveneck, gleichfalls ein hervorragender Repräsentant der neuen Richtung, fand vielen Anklang mit einem rauchenden Jungen, einem erdlichen Vertreter der Straßenjungen, der sich in dem Bewußtsein sonnt, seine Männlichkeit unweiderleglich und thatsächlich an den Tag zu legen. Auch ein Kopf: „Gertrude“, mit schweremüthigem Ausdruck, und eine Dame mit Fischer sind lebendvolle, geistreiche Darstellungen. Alben Weir hatte eine Scene „Im Port“ aufgestellt, eine Gruppe lebendiger, charakteristischer Gestalten, an denen nur die Größe auszuheben ist, die in keinem Verhältniß zu dem durchaus gerechtfertigten und in sich nicht eben inhaltsvollen Vorwurf steht. Ein Studientopf von ihm ist als eine gelungene Arbeit zu erwähnen. Ueberhaupt konnte man sich an einer Fülle interessanter, charakteristischer Portraits und Studientöpfe erfreuen, sehr verschieden von den aufgepusteten Herren und Damen im Stile von Modellen, die den Besucher noch vor wenig Jahren massenweise

von den Wänden der Akademie anlächelten. Walter Sirlaw, der Präsident des Vereins, Robert Hindley, Mary Cassatt, William Sartain und Georg Hoehnlin haben in diesem Fach lobenswerthe Leistungen beigetragen. James Whistler ist in einer flüchtigen Skizze vertreten, einem kleinen Interieur, gerade hinlänglich angedeutet, um die Bauernstube und ein ältliches Paar darin zu erkennen, aber nicht geeignet, dem Beschauer besonderen Genuß zu gewähren. Hätte der Künstler diese Arbeit selbst eingependet, so könnte man ihm mit Grund die Annahme vorwerfen, dem Publikum etwas so Unfertiges zu bieten, allein da der Besitzer das Bildchen wahrscheinlich aus eigenem Antriebe ausgehellt hat, so ist auch nur er dafür verantwortlich. R. Swain Gifford hat sich mit prächtigen Landschaften hervorgethan. Er hat mit Glück von den deutschen und französischen Landschaftsmalern gelernt, ohne darum seine Eigenständigkeit aufzugeben. Drei Bilder, welche er ausgestellt hatte, sind treue, charakteristische Darstellungen nordamerikanischer Natur. Ihm verwandt ist Charles Miller, der sich auch schon vor längerer Zeit von dem akademischen Konventionalismus frei gemacht hat. J. W. Twachtman hat sich durch zwei brillante Ansichten von Venedig ausgezeichnet. Auch die Landschaften von Wyant, Ennelling und Innes sieht man immer mit Vergnügen an. George Fuller, der sich voriges Jahr durch zwei eintönige olivengrüne Landschaften mit steifen Figuren bemerkbar gemacht hatte, die so dunkel gehalten waren, daß man nur bei der günstigsten Beleuchtung herausfinden konnte, was eigentlich gemeint sei, hat diesmal eine ähnliche Sonderbarkeit ausgestellt. Zwei recht brave Studentenspeise lassen jedoch schließen, daß man es nicht etwa mit wirklicher Unfähigkeit, sondern nur mit einer alterthümlichen Grille zu thun habe. Uebershaupt führte nur wenig ganz Verfehltes den günstigen Eindruck der Ausstellung. „An impression of summer“ von Demey, ein hellgrünes plattes Dreieck das einen Hügel bedeutet, über dem ein tobstblauer Streifen für Himmel gelten soll, und zwei dunkle aber viel-farbige Landschaften von Ryder, mit Figuren und Thieren als Staffage, welche wie mit einem Stempel in die Farbe eingedrückt sind und ohne eine Spur von Modellirung, Licht oder Schatten, im buntesten Roth, Gelb, Blau und Grün schillern, sind die grotesksten Kuriositäten in dieser Richtung.

Die große akademische Ausstellung ist seit dem 1. April offen und wird den Gegenstand der nächsten Mittheilung bilden.

Kunsthliteratur.

Roma sotterranea. Die römischen Katakomben von Dr. Franz Xav. Kraus. Zweite vermehrte Auflage. Mit vielen Holzschnitten und chromolith. Tafeln. Freiburg im Br., Herder. 1879. XXX, 636 S. 8. Preis 12 Mark.

Die seit dem Jahre 1873, wo die erste Auflage des bezeichneten Werkes veröffentlicht wurde, im *Bullettino di archeologia cristiana* und im III. Bande der *Roma sotterranea* von Cav. J. B. de Rossi publizirten neuen Entdeckungen und Forschungen ließen es wünschenswerth erscheinen, daß die Ergebnisse von sachkundiger Hand für den weiteren Leserkreis Deutschlands vereinigt und erläutert als saßliches Ganze dargestellt werden. Dr. Kraus hat nicht nur durch seine Herausgabe der ersten Auflage dieses Buches, sondern auch durch eine Reihe anderweitiger archäologischer und kunsthistorischer Arbeiten den Beruf zu solcher Aufgabe bewiesen und noch überdies durch seine wiederholten Studien an Ort und Stelle für die Darstellung jene lebendige Frische erlangt und jene Sicherheit gewährleistet, die derartigen komplizirten Werken erhöhten Werth und der Darstellung einen einheitlichen Charakter verleihen. Die Gelegenheit zu solcher Arbeit bot die seitdem nötig gewordene zweite Auflage des Buches, welche in der That neu durchgesehen und um mehr als 50 Seiten vermehrt ist. Wenn der Leser z. B. den Plan der Umgebung Roms in dieser Auflage mit dem früheren vergleicht, wird er die erfreuliche Wahrnehmung von Verbesserungen und neuen Angaben sowohl im Norden und Westen, als auch im Süden und Osten der Stadt machen können. So ist die Gruppe bei S. Callisto jetzt detaillirt und das Jüdische Cömeterium hier wie weiter westlich nicht vergessen, S. Tertullino, S. Eugenia und Remesias sind wie die Privat-Hypogäen theils neu eingetragen, theils richtig situirte, die interessanteste S. Stefano-Vasilla findet sich ebenfalls verzeichnet, das Cömeterium der h. Genesioja und das des Nicomedes, sowie das nördliche von S. Apreniano haben ihre richtige Stelle erhalten, desgleichen das Cömeterium des Calepodius sowie der h. Proccus und Martinianus — der vielen genaueren Bestimmungen bei der nordöstlichen Gruppe gar nicht zu gedenken. Als neue künstliche Beilage schmückt die schöne Statue „des guten Hirten“ im Lateran-Museum diese zweite Auflage, und statt der früheren 77 Holzschnitte sind hier 92 gegeben — so daß auch in dieser Rücksicht das Buch neu ausgestattet erscheint. Das literarische ist hinter den erwünschten Bereicherungen nicht zurückgeblieben, wie ein Blick in die Kapitel über die oberirdischen Cömeterien, über die Katakomben der h. Euteris und des Hippolyt, über

die regio liberiana und die suburbicariſchen Friedhöfe ſowie über die durch Viktor Schulte neu unterſuchten Katakomben von Neapel ſehen wird. Letzterer hat auch andere im Süden Italiens erſtirkende Cömeterien nanihaft gemacht und dem Verfaſſer der Roma sotterranea die beglücklichen Notizen zur Verwertung überlaſſen. Dem jungen Henry Steverson verdankt das Buch die Reſultate über die Cömeterien, welche außer der römischen Region liegen und urſprünglich zu ſelbſtändigen Kirchen gehört hatten. Die oberirdiſchen Cömeterien und Kirchen-Anlagen hat de Rossi in dem neuen, 3. Bande ſeiner Roma sotterranea eingehend erörtert, ſo daß der Leſer mit den neueſten Früchten dieſer Studien durch das Buch bekannt wird. Die Exkurſe enthalten gleichfalls neue Unterſuchungen und Daten, welche für das Verſtändniß der ausgedehnten Forſchungen von größtem Belange ſind. Davon kommt jener über die Blutampullen oder phialae rubricatae ganz auf Rechnung des Verfaſſers, der ſchon früher in einer eigenen Abhandlung dieſes viel ventilirte Thema erörtert, hier aber neu bearbeitet hat. Der Gang der Darſtellung, die das engliſche Werk E. Spencer Northcote's und R. Brownſon's über die Katakomben im Allgemeinen zu Grunde gelegt hat, iſt im Weſentlichen folgender:

Der literar-geſchichtlichen Einleitung, die den Beginn und Verlauf der auf die Katakomben ſeit deren Wiederaufſindung im Jahre 1575 gerichteten Studien, zumal die epochemachende Thätigkeit Voſio's bis zu de Rossi's erfolgreicher Forſchung in neuerer Zeit zu vergegenwärtigt, ſchließt ſich der wichtige Abſchnitt über die Haupt-Quellen an, deren Kritik und Zeitbeſtimmung allein eine Summe von Gelehrſamkeit beſitzt und zur Zeit noch nicht völlig abgeſchloſſen iſt. Nun beginnt das erſte Buch über den Urfprung der Katakomben, die politiſche und ſociale Lage der erſten Chriſten und deren Verhältniß zu den römischen Geſetzen und Gebräuchen bei Begräbniffen, woraus ſich die Anfänge der chriſtlichen Friedhöfe in den Gräbern Einzelner ergeben, die im dritten Jahrhundert zu Kollektiv-Gräbern geworden und unter dem Schutze der römischen Geſetze zu Mäulen von Leichen-Bereinen — collegia genannt — legale Form und Organifation erhalten hatten. Davon und von der Veränderung, die durch Conſtantin's Friedens-Edikt im Jahre 312 eingetreten, handelt das zweite Buch. Im dritten Buch wird das Cömeterium S. Calliſto geſondert behandelt, deſſen früheſte und ſpättere oder erweiterte Gehalt umfändlich geſchildert, der Beſtand der wichtigſten Grabkammern deſelbſt — S. Cäcilia, Eufebius und Cornelius — auf Grund der Forſchungen de Rossi's hiſtoriſch erklärt und der maßgebenden Inſchriften gedacht, die für dieſe Theile ziemlich zahlreich ſind. Das vierte Buch illuſtrirt

die alt-chriſtliche Kunſt in acht umfangreichen Kapiteln, welche für die Weßgruß der Leſer wohl das meiſte Intereſſe bieten werden. Beſitzen wir doch außer dieſen beſcheidenden Denkmälern unter der Erde keine andern Werke der Malerei und Skulptur, die uns die Anfänge der chriſtlichen Kunſt verſinnlichen könnten. Darum hat Voltmann in ſeiner Geſchichte der Malerei einſchläglicher als ſeine Vorgänger und vor Allem kritiſcher als dieſe die genannten Wandgemälde der Katakomben erörtert und zum Ausgangspunkte ſeines Wertes genommen. Kraus bezt ſich vorerſt mit v'Agincourt's und Raoul-Rochette's Anſichten über das Verhältniß dieſer Kunſt-Anfänge zur Antike auseinander und giebt über die Methode und die Kriterien in der Beurtheilung derſelben Aufſchluß, woran ſich dann die Klaſſifizirung der Bilder reiht. Dieſer zu Folge ſind ſie: ſymboliſche Zeichen und Bilder, allegoriſche und bibliſche Bilder, hiſtoriſche und ikonographiſche Darſtellungen und endlich liturgiſche Bilder, wobei die Typen des Alten Teſtaments mit ringereiht erſcheinen. Die Kunſtbeilagen helfen hier dem erklärenden Worte ſelbſtverſtändlich nach, das ſonſt ſeine Wirkung bei ſo ſeltenen und ſich keineswegs ſelbſt deutenden Vorſtellungen verfehlen würde. Nachdem die Goldgläſer und Medaillons, die in den Katakomben gefunden worden, archäologiſch und artiſtiſch gewürdigt ſind, wird die Skulptur, in welcher die Sarkophage mit ihren Reliefs und die eble, bereits erwähnte Statue des guten Hirten mit dem Lamm auf den Schultern im Muſeum des Lateran die größte Rolle ſpielen, kunſtgeſchichtlich und ikonographiſch vergegenwärtigt, ſo daß für beide Künſte ihre Anfänge in dieſen Denkmälern ſowohl nach Seite des dargeſtellten Gegenſtandes, als auch der Formbehandlung gegeben erſcheinen, während die Architektur der Chriſten einem ganz andern Boden entkeimte, nämlich dem Privatbau im römischen Hauſe, dem Saalbau, der im ſog. ägyptiſchen Saale und in der Palaſtbauſtik ſeine höchſte Ausbildung gewonnen hatte. Hierbon ging die chriſtliche Architektur, als ſie im 4. Jahrhundert zu monumentalen Bauten ſchreiten konnte, als ihrer Heimat aus, nicht aber von den Katakomben, wie Martigny auch in der neuen Auflage ſeines Dictionnaire der chriſtlichen Alterthümer, auf dem halloſen Standpunkte P. Marchi's noch immer beharrt, behaupten will. Daß Kraus und de Rossi dieſer von mir ſchon vor 20 Jahren erwieſenen Ableitung nicht widerſprechen, ja wie der dritte Band der Roma sotterranea des letzteren zeigt, ſogar ausdrücklich zuſtimmen, ſei zur Beruhigung der wie Martigny noch immer Aengſtlichen nebenbei bemerkt. Freilich bot das vorliegende Penſum unſerem Verfaſſer nicht den paſſenden Anlaß, dieſen Punkt eingehend wie in deſſen alt-chriſtlicher Kunſt zu erörtern, ſo nothwen-

dig es auch gewesen wäre. Die Beilage, in welcher der Verfasser den Altar der alten Christen bespricht, würde dadurch eine Erweiterung und Vertiefung des Inhalts erhalten haben, ohne das System des Ganzen zu alteriren, worüber ich mit dem verdienten Forscher nicht rechten will, der den Abschnitt über die Bauart, Konstruktion und Entwidlung der Katakomben-Anlagen erst im fünften Buche behandelt und damit die instruktive analytische Beschreibung der bedeutendsten Area von S. Callisto verbindet, statt denselben der ganzen Darstellung voranzuschicken. Bei der sorgfältigen Bedachtnahme, welche der Verfasser bei den oft komplizierten Erörterungen so vieler Einzelheiten für das Ganze übt, läßt die getroffene Anordnung des Stoffes keinerlei Verwirrung oder Unklarheit entstehen und wird in sofern gerechtfertigt erscheinen. Bevor der Inhalt der Katakomben-Gräber beschrieben und kritisiert wird, treten noch die Inschriften, also die für Datirung und Beurtheilung der begünstigten Grabkammern und Gräber belangreichen Denkmäler, in die Reihe der Darstellung ein, die durch die bekannte Sachkenntniß und längst erprobte Sicherheit des Verfassers in diesem Gebiete ganz besonders lehrreich und anziehend geworden ist. Zunächst lernen wir das Aeußere derselben, die Sprache und den Inhalt, endlich die Chronologie derselben kennen und werden durch die Deutung der Abkürzungen selbst mit dem schweren Nachbildungen solcher Inschriften, wobei selbst die rothe Farbe derselben ersichtlich wird, erhöhen den Werth dieses ganz vorzüglich gearbeiteten Abschnittes. Im 8. Buche fassen die 4 Kapitel die altchristlichen Cömetrien Roms, die der Heteristen und Juden nach Lage und Merkmalen, sowie die außerhalb des römischen Stadt-Gebietes aufgefundenen Katakomben übersichtlich zusammen, von welsch' letzteren die zu Neapel seit Pelliccia von Bellermann und neuestens von Viktor Schulze erforschten Grabkammern die bedeutendsten sind — in dem Rahmen dieses Buches nur durch Hinweise von Parallelen darstellbar und einer speziellen Bearbeitung deshalb erst in den Beilagen unterworfen, wo außerdem verschiedene Spezial-Themata in eigenen Excursen erörtert sind. Die vielbesprochene Kathedra S. Petri, der Ursprung des Palästinens, die für unlösbar gehaltene Frage nach der Uebertragung der Ueberreste Petri und Pauli zu der Gruft bei S. Sebastiano, welche zuerst die Bezeichnung „ad catacumbas“ führte, eine Parallele des ursprünglichen Textes der Martyr-Akten von S. Cecilia mit der späteren Form derselben, die Ansicht des h. Augustin über die christlichen Begräbnisse — bilden den Inhalt genannter Beilagen in Form eingehender

Abhandlungen. Dazu kommen dann die für das archäologische und historische Studium unentbehrlichen ältesten Verzeichnisse der römischen Bischöfe und Martyrer, worauf die Auseinandersetzung über die Quellen schon vorher und während der ganzen Darstellung unablässig Bezug genommen hat. Namen- und Sachregister machen den Schluß. Da in neuester Zeit das Frühalter der christlichen Kirche selbst der bildenden Kunst wiederholt Gegenstand der Darstellung geworden ist und hierbei unsere Künstler im Ganzen und Einzelnen den alten Charakter zu treffen suchen, so werden auch sie außer dem Archäologen und Kunsthistoriker für die von Kraus gebotene Gabe dankbar sein, da sie hier Alles vereinigt finden, was in das Gebiet einschlägt und mit Zuverlässigkeit sich dem bewährten Führer anvertrauen können. Aber auch der Fachmann, wie vielfach auch etwa im Einzelnen seine Ansicht von der des Verfassers abweichen mag, wird das Buch für seine Studien unentbehrlich und durch die selbständige Forschung sowie durch die gewissenhafte Literatur-Angabe ausgezeichnet finden.

J. M. Rejmer.

Robert Prall, *Katechismus der Aesthetik*. Vorträge über die Wissenschaft von Schönen und der Kunst. Leipzig, J. J. Weber. 1878. 8. 348 S.

Eine Forderung der wissenschaftlichen Behandlung des Gegenstandes ist zwar bei einem „Katechismus“ an und für sich nicht abzuschließen. Hier jedoch scheint sie nicht in der Absicht des Verfassers gelegen zu haben — erreicht ist sie jedenfalls nicht. Wir halten es für ein sehr gewagtes Unternehmen, die „ästhetischen Verhältnisse“ barieren zu wollen, zumal wenn nicht zunächst möglichst scharf ihre Begrenzung festgesetzt wird, oder wenn es sich gar herausstellen sollte, daß eine solche Begrenzung überhaupt nicht existirt, daß vielmehr durch jede neue Individualität neue „Verhältnisse“ aus dem durch die thatsächlichen Bedingungen Gebotenen heraus- oder auch hineingesehen werden müssen. Noch schlimmer steht es aber in diesem Falle mit der „ästhetischen Veranschaulichung“, die logischerweise, statt auf eine Veranschaulichung der Objekte hinauszuweisen, sich thatsächlich vielmehr auf eine Veranschaulichung des Subjektes reducirt und selbstverständlich die eigene liebe Veranschaulichung für das Werkthoue erkennt. So wenn der höhere ästhetische Werth der lautstischen Klasse den übrigen gegenüber, angeblich ihrer höheren Kulturfähigkeit wegen, betont wird. Würde ein chinesischer Aesthetiker nicht ebenso von dem höheren ästhetischen Werth seiner Klasse urtheilen? Oder wenn der höhere ästhetische Werth des Löwen und des Pferdes vor dem ihnen „ästhetisch untergeordneten Elephanten“ behauptet wird. Würde ein indischer Aesthetiker, der gerade den Elephanten in so hohem Grade ästhetisch verwerthet findet, nicht genau das Gegentheil und für seinen Standpunkt mit denselben Rechte behaupten? Ist aber ein objektiver Werthmesser nicht zu finden, so lassen man die Werthabschätzung bei Seite und verfallt nicht in die Selbsttäufung, als habe man etwas objektiv Giltiges gesagt, während es doch nur ein verfehlertes subjektives Urtheil ist! Fernerhin scheint uns die Aesthetik nicht immer nur auf die gegenwärtige Entwicklung der Kunst und die allmählich in ihr zur Geltung gekommenen Gesetze und Anschauungsweise Rücksicht nehmen zu dürfen. Sie hat vielmehr zu zeigen, wie diese theoretische Seite und ihre Auswirkung auf die Praxis ganz allmählich aus und mit der Kunstfähigkeit entstanden ist, die der Theorie weit voran geht. Dann könnten solche tüme Behauptungen nicht aufgestellt werden, wie die auf S. 29: „Es darf wohl gesagt werden, daß erst die Begriffe dem Reichen die Wirkung und die Bedeutung der ästhetischen Verhältnisse er-

schließen", woraus folgen würde, daß das Empfinden der ästhetischen Verhältnisse und folglich auch deren Verwendungsart in der Kunstthätigkeit erst ein Ergebnis der Begriffs-Entwickelung über die Verhältnisse wäre, — ein Unbild, dessen Nothwendigkeit selbst heutzutage Hunderte von Künstlern läugnen würden, die sehr wohl Schönes schaffen können, ohne es je zum Begriff des Schönen gebracht zu haben oder gebracht haben zu müssen, geschweige denn, daß es im Anfang aller Kunstthätigkeit denkbar wäre. — Während der erste Theil des Aesthetismus die „Kunstheit im Allgemeinen“ handhabt, stellt der zweite Theil „die Künste“ dar. Diese Kunstlehre reducirt sich auf eine Beschreibung, welche nach und nach die einzelnen Kunstausdrücke vorführt und sie und da erklärt. In welcher Weise und ob viel damit gewonnen ist, mögen die Fragen, die über die verschiedenen Arten des Aesthetismus eine Erläuterung erfordern, darthun, wo sich z. B. S. 247 Folgendes findet: „Die Festigkeit, welche die Farben demalter Thongelbe theils dadurch erhalten, daß dieselben noch im nassem Zustand demalst, noch mehr aber durch das nachträgliche Brennen derselben, führte bei der Wandmalerei zum al fresco und zur Encaustik. Wenn auch die Email-, Porzellan- und Glasmalerei nichts mit dem bei letzterer beobachteten Verfahren gemein haben sollte, so behauptet sie doch auf demselben Grundgebäude“. Gerade hier hätte die Aesthetismusform Anlaß gegeben, die Kunstlehre in erläuternder Weise dem Laien darzulegen, so daß sein Verständnis gemächlicher wäre. Hier ist ja ein inhaltlich lehrbarer Stoff vorhanden. Dies ist aber nicht geschehen, noch viel weniger aber ist die ästhetische Bedeutung der verschiedenen Kunstrichtungen berücksichtigt. Ob dies in der durch die Aesthetismusform bedingten Weise überhaupt hätte geschehen können, ist eine andere Frage. Aber die sich der Verfasser sehr einfach dadurch hinneigt, daß er sein Buch zwar unter der Ueberschrift „Aesthetismus“ hinstellen läßt, aber nichts weniger als einen Aesthetismus bietet. Er mag darin Recht gehabt haben, daß sich eine Aesthetik kaum in solcher spanische Stiefel wird schmücken lassen. Die Aesthetismusform ist zur Darstellung von Thatsachen, aber von bereits begründeten wissenschaftlichen Ansprüngen oder von Glaubenssätzen, die keiner Begründung bedürfen, gut verwendbar. Die Aesthetik aber zählt zu keiner dieser Gattungen — der Verfasser hätte denn eine bereits vorhandene systematische Darstellung der Aesthetik Aesthetismusartig verarbeitet wollen. Indem er aber eine solche Umarbeitung ausdrücklich ablehnte, hat er sich die Möglichkeit, einen Aesthetismus zu machen, verschlossen. Warum behält er dann aber den Namen bei?

V. V.

Todesfälle.

Gottfried Semper, der berühmte Altmeister der deutschen Architekten, ist am 13. d. M. 75 Jahre alt in Rom gestorben. Semper hatte sich schon vor einigen Jahren, seines immer heftiger auftretenden arthritischen Leidens wegen, von der preislichen Thätigkeit zurückgezogen und lebte in der letzten Zeit in Vlaten, theils in Berlin, theils in Rom. Semper tief eingreifenden Vertriebs um die moderne Kunst und Kunstwissenschaft zu denken, ist die Aufgabe des ausführlichen Retrologos, welchen einer der nächsten Hefen der Zeitschrift bringen wird.

Kunstvereine.

Z. Der Königlich Kunstverein hat soeben seinen geschäftlichen Bericht über das verfloßene Jahr veröffentlicht. Nach demselben hat sich im Jahre 1878 die Zahl der Vereinsmitglieder um 66 vermindert, so daß dieselbe Ende December 2888 gegen 2934 im Vorjahre betrug. In der permanenten Ausstellung in den Räumen des Museums Wallraf-Richartz waren ausgestellt:

904 Delgemälde	gegen 908 im Jahre 1877
67 Aquarelle, Zeichnungen und Etiche	52
14 plastische Werke in Marmor	16
25 plastische Werke in anderem Material	35
1010 Kunstwerke	1041

Von Verein wurden hienus zur Verloofung unter seine Mitglieder angekauft:

24 Delgemälde	gegen 28 im Jahre 1877
1 Aquarell	1
1 Gipsabguss	1
25 Kupferstiche avant la lettre	19
im Gesammtwerthe von 14840 Mark gegen 18131 Mark im Jahre 1877	

Der Königlich Dombau-Verein kaufte: 86 verschiedene Kunstwerke . . . gegen 92 im Jahre 1877 im Gesammtwerthe von 54400 Mark gegen 54219 Mark im Jahre 1877

und von Brüdern wurden im Ganzen

42 versch. Kunstwerke . . . gegen 38 im Jahre 1877 im Gesammtwerthe von 20680 Mark gegen 25550 Mark im Jahre 1877 erworben, so daß der Gesammtumschlag 50920 Mark gegen 57190 Mark im Jahre 1877 betrug. — Als Nebenblatt für das Jahr 1881 wird ein Kupferstich von G. Böhmer in München nach einem Gemälde „Frühlings Erwachen“ von G. Kaiser in München erworben, während die früher schon genannten Blätter für 1879 und 1880 programmgemäß zur Vertheilung kommen werden.

Sammlungen und Ausstellungen.

1. Die Eröffnung der Sächsischen Kunstervereinsausstellung in Leipzig hat am 15. Mai in feierlicher Weise stattgefunden. Noch vor wenigen Tagen konnte man meinten, ob es möglich sein würde, daß umfangreiche Unternehmen so weit zu vereinigen, daß der festgesetzte Eröffnungstermin eingehalten werden könne; einer anstrengenden Thätigkeit ist dies gleichwohl gelungen, und das Einzelne bei der Eröffnung noch unferlig erschien, hatte auf den Einbruch des Ganzen, der allgemein ein überaus günstiger war, seinen ständigen Einfluß. Die nach den Plänen des Bauherrn Lepsius aufgeführte Ausstellungshalle ist ein vorrefflicher, ebenso zweckmäßiger, wie geschmackvoller Bau. Für die Anlage derselben war der Umstand in vorzüglichem Grade maßgebend, daß auf dem Platze, der für das Gebäude bestimmt war, ein Denkmal Friedrich August's I. steht, welches in den Bau eingeschlossen werden mußte. Die Lösung dieser Aufgabe verdient ohne Zweifel uneingeschränkt Lob. Das Monument erhielt seinen Platz in einem niedrigen mit einer Halbpyramide überhöhten Räume der halbkreisförmigen Vorhalle des Gebäudes, die sich mit dem schönen Portalbau in der Mitte sehr natürlich einnimmt. In dieser Vorhalle, die ringsum mit den Standbildern sächsischer Fürsten geschmückt ist, fand die Eröffnungsfest statt. Ihre Majestät der Königin und der Königin von Sachsen mit glanzvollem Gefolge, Vertreter der Universitäts- und der sächsischen Behörden und eine große Zahl anderer Ehren Gäste waren bei derselben anwesend. Die Festrede hielt Prof. Anton Springer. Mit einer Kraft der Beredsamkeit, die bei den Verlesungen einen tiefen Eindruck zurückließ, schilderte er die Aufgaben unseres Kunstverwes, indem er auf das Vorbild jener früheren Jahrhunderte zurückwies, wo auch in Deutschland die Kunst und das Handwerk eng und lebendig mit einander verknüpft waren. Die Kunst, die bei uns bis in die letzten Jahrzehnte zwischen beiden bestand, zu befeitigen, sei zwar schon an verschiedenen Stellen ein glücklicher Anfang gemacht; sein Umfangener aber verkenne, wie großer Anstrengungen es noch bedürfe, um zum Ziele zu gelangen, zumal die äußeren Bedingungen, unter denen das Kunstgewerbe heutzutage arbeite, wesentlich ungünstiger seien, als in früherer Zeit. Die Bedeutung, welche die Maschine neben der Handarbeit erlangt habe, die Nothwendigkeit einer Massenproduktion für ein Massenpublikum, der Mangel jenes persönlichen Verhältnisses, welches früher zwischen dem Arbeiter und dem Besteller bestand und nicht am wenigsten dazu beitrug, in dem ersteren ein lebendiges persönliches Interesse an seinem Werke zu erwecken, sie seien ebenso viele Demüthnisse für eine künstlerische Entwicklung des Gewerbes. In wie weit es bereits gelungen sei, dieselben zu überwinden und wie viel noch zu thun übrig bleibe, konnte auch die gegenwärtig

*) Sie sind nach Vertheilung von Schürmayer, Hübsch, Bome und Bericht vom Reichsarchivar Gheubler in Leipzig ausgeführt und für die Bibliothek zug in Straßburg bestimmt.

eröffnete Ausstellung lehren und um so mehr eine heilsame Schule für Viele werden, als in derselben neben modernen Leistungen auch musterhafte Arbeiten früherer Zeitlicher Platz gefunden. In dem sie dazu beitragen werde, die Erkenntnis der zu erzielenden Ziele zu vervollkommen, werde sie zugleich dadurch, daß sie den Reichthum des schon Gelernten zeige, die Auserlesenen des Arbeiters fruchtbarer und strenger. Nach dem Erlaß der Rede verteilte sich die Versammlung in die Räume des Ausstellungsgebäudes, und überall gab sich eine lebendige Anerkennung des Unternehmens kund, dem wir hiermit den besten Erfolg wünschen.

Die Eröffnung des Pariser „Salon“ fand am 12. Mai statt. Man schreibt darüber der *R. N. Fr.*: „Die kunstsinnlige Poesdlerung von Paris brachte der diesjährigen Kunstausstellung ein um so lebhafteres Interesse entgegen, als voriges Jahr der „Salon“ von der Weltausstellung einkünftet wurde. Die große Mehrzahl der hervorragenden einheimischen, sowie nahezu alle fremden Künstler hatten im vorjährigen „Salon“, welcher in einen freundlichen Hange verflocht worden war, nichts ausgestellt. Mit um so erwartungsvoller Spannung sah man daher der diesjährigen Ausstellung entgegen, von welcher es hieß, sie werde ihre Vorgängerinnen an Glanz überbieten. In der That ließ schon die enorme Zahl der Kunstwerke, mindestens was den numerischen Reichthum betrifft, Auserordentliches erwarten. In Kreisen, welche mit Künstler-Kritiken Beschäftigung pflegen, sprach man überdies von sensationellen Produktionen, der großen Zahl guter Erzeugnisse gar nicht zu gedenken — kurz, der „Salon“ aus 1870 verspricht, die Proportionen eines großen Kunstereignisses anzunehmen. Deute, den 12. Mai hin, um nahezu zwei Wochen später als in früheren Jahren, wurden die Thüren des Industrie-Palastes dem Menschenstrom der Neugierigen und Kunstfreunde offener geöffnet. Die eigentliche „Première“ ist aber schon gestern in Scene gegangen, am Tage des fünfzigsten „Vorlesungs“ an welchem die Seltsamkeiten geführte, an die Statuen die letzte Hand gelegt, vor Allem aber die entscheidende Kritik der öffentlichen Meinung über die Kunstwerke gefällt wird. Mit der dem rechten Pariser eigenen Kürzlichkeit nach „Primeurs“ jeder Art haben Tausende und aber Tausende alle erlaubten oder unerlaubten Mittel aufgeboten, um einen Blick hinter die Coullissen werfen zu können, ehe die Allerwelt-Besichtigung begonnen hat. Man schätzte die Zahl der Beobachter, welche schon gestern, den penetranten Firmingeruch nicht scheuend, dem „Vorlesungs“-denkwort haben, auf nicht weniger als zwanzigtausend. Was Paris an Notabilitäten zählt, Künstler, Schriftsteller, Diplomaten, Politiker, Journalisten, Kritiker und vor Allem die elegante Damenwelt in allen ihren Nüancen, war als schon gestern im „Salon“ zu finden. Diese Ausstellung, welche unter so günstigen Verhältnissen zu Stande kommt, unterscheidet sich in mancher Beziehung nicht unvortheilhaft von ihren Vorgängerinnen; sie steht jedenfalls, samst als was die herovortragenden Werke, als auch was das Niveau des Durchschnitts betrifft, hinter den ältesten derselben nicht zurück. Numerisch aber übertrifft die diesjährige Ausstellung alle vorhergehenden. Man denke sich in einer Anzahl von 20 weitläufigen Sälen die enorme Zahl von 3040 Oelgemälden, 1797 Zeichnungen, 429 Stichen, Radirungen und Lithographien und in der zu einem reizenden Blumen-Parterre umgeschalteten ebenerdigten Riesenhalle 715 Sculpturen vereinigt, im Ganzen also 8091 Kunstwerke, d. h. um 1000 mehr als im vorjährigen Salon ausgestellt waren. Eine andere Eigentümlichkeit der diesjährigen Ausstellung ist die große Beteiligung ausländischer, namentlich englischer, deutscher, österreichischer und italienischer Künstler. Andererseits vermehrt man unter den Ausstellern einige beachtenswerthe Namen, wie Bermeze, Reiffonier, Mualaco, Chaptin und Ribat.“

F. Im Deutschen Gewerbe-Museum ist gegenwärtig die aus Ruem angekauft, ebenso umfangreiche wie in ihrer Art völlig einzig dastehende von Brandt'sche Sammlung chinesischer und japanischer Kunstgegenstände in übersichtlicher und geschmackvoller Anordnung von öffentlichen Ausstellungen gelangt. Es sehr der seit Jahren fortwährend zunehmende Import aus jenen beiden Ländern die Kenntnis ihrer mannigfachen kunstindustriellen Erzeugnisse und die

denselben gebührende hohe Werthschätzung bei uns verbreitet hat, so giebt doch erst ein so reichhaltiges Ensemble, wie es und hier entgegentritt, einen völlig zureichenden Begriff von der geradezu erstaunlichen Fülle künstlerischer Schönheit und der nicht minder bewunderungswürdigen sawernden technischen Meisterhaft, über die das vielseitige kunstgewerbliche Schaffen dieser Völker gebietet. Unter den denkbare günstigsten Verhältnissen von dem früheren Minister-Präsidenten in Preußen, gegenwärtigen Gesandten des deutschen Reiches in Peking, Herrn v. Brandt, seit Jahren angekauft und mit seinem Bemühen fort und fort vervollständigt, umfaßt die Sammlung fast sämtliche Zweige ostasiatischer Kunstindustrie, beschränkt sich dabei aber unter vollständigem Ausschluß aller gewöhnlichen Marktwaare auf die erlesenen Probefabrikate und verweilt in sich vor allem eine in gleicher Reichhaltigkeit, nicht bloß in Deutschland, zum zweiten Mal überhaupt kaum vorhandene Auswahl der besten Produkte älterer Zeit. Kostbare, in Erde und Goldbrokat gearbeitete Porzellanvögel nebst reichemusterten Stoffen und Elfenbein, denen sich drei herrliche chinesische Teppiche in Erde und Beiden zusammen hinzugesellen, repräsentieren die blühende Texturindustrie beider Länder. Daran schließen sich japanische Vapierarbeiten und zahlreiche Malereien auf Papier und Erde, unter denen eine stattliche mehrtheilige japanische Wandkammer, deren miniaturartig behandelte figurliche Darstellungen durch die geistreiche Finesse der Grundfärbung und Charakteristik heften, nicht einer selten, in geschätztem Maß vorerledigten chinesischen Wandteppich von den seltensten Vorbereitungen über, von welchen außer einem originellen Schränkchen in Beiden eines Schmiedes aus geschliffenem rathen Holz vor allem ein mit ganz ähnlich behandeltem Lederzug versehenes Stuhlgeländ, zwei schlanke Säulen, die nach Art von Jüdenmützel dekoriert sind, verschiedene Stücke aus völlig metallisch wirkendem Goldblech, und namentlich auch zwei große, in ebenso reicher wie vollendet harmonischer Farbengebung mit unvergleichlichem Geschick bemalte Thonbecken die einsehenswerthe Beachtung fordern. Auf gleicher Höhe labelloser Rollenbung stehen ferner die in Jede geschliffenen Nadeln, unter denen ein hierisches Schreibzeug in Beiden eines Rübblättchenzweigs aufklimmt, die unübertrefflichen Schmeisereien in Holz und Elfenbein und die zum Theil verschiedenfarbigen und in Gold und Silber tauschbaren Bronzearbeiten, von denen in der gegenwärtigen Ausstellung ein schwanvoll gefärbtes, mit Silber eingelegetes Becken mit zwei mächtigen emailirten kupfernen schalenbehältern, zwei kolossalen Vasen und zwei hohen Schüsseln in feingedönter besserer Emailirung zu einer imposanten Gruppe vereinigt ist, der sich überdies noch ein aus acht großen Emailplatten zusammengesetzter Wandkammern anschließt. Eine ansehnliche Kollektion von Stichen mannigfaltiger Form und Größe, unter welchen nur auf die grandios bemalte Theelanne aus dem Sammerpalast zu Peking ausdrücklich hingewiesen sein möge, illustriert neben jenen Prachtstücken sowohl die verschiedenartigen Techniken als auch die gesamte geschichtliche Entwicklung des Emails in Japan und China, und daran reißen sich wieder auf der einen Seite die ganz eigenartigen, mit traumhaftem Schmuck in edelsten Metallen gezierter silbernen Human-Abdrücken, sowie die in Gold und Silber mit Himmlungabe von Perlen, von verschiedenfarbigem Schmuck und angelegten blauen Federn gezierter chinesischen Schmuckstücke, in denen die üppige Prachtstil der aus Nüchternen und frei schwebenden Schmuckzierungen, aus Schlangen, Tränen und anderem Götter sich gestaltenden Formen im Verein mit der denkbare raffinierten Technik wahrhaft wunderbare Schöpfungen hervorruft. Den Beschluß der ganzen Sammlung endlich bilden die werthvollsten Porzelle, Tencen und Stringwaaren beider Länder sowie ganze Reichen — darunter allein 110 Tafel-Kästchen — aus Vasen, Kisten, Schalen und Dosen aus chinesischem Glas, das, in Europa bisher fast unbekannt, uns hier zum ersten Male in höchster technischer Vollendung und in einem fast unerschöpflichen Reichthum bald glänzend leuchtender, bald mild und milch getönter Farben entgegentritt.

Vermischte Nachrichten.

B. München. Durch einen eigenthümlichen Zufall sagte es sich, daß unlängst gleichzeitig auf verschiedenen Aeltern hervorgegangene größere Werke der Glas-malerei ausgeführt waren. Jausner, der sich neben Kimmeler die größten Verdienste um die Beförderung der wiedererwandelnden Glasmalerei erwarb, hat bekanntlich schon früher mehrere Fenster für den Kölner Dom ausgeführt und mit dem letzten ausgeführten seinen Entzug von München, vorläufig wenigstens, abgeschlossen. Der Dom in Köln besitzt bereits ein im Jahre 1861 von den Direktoren der Köln-Münchener Eisenbahngesellschaft gestiftetes Fenster. Dasselbe wurde in der Berliner Glasmalerei-Anstalt ausgeführt und hat die Bezeichnung Saul's zum Ozeanstrand. Dazu kommt nun noch Jausner's Werk, das erste Kunstwerk des hl. Petrus in Jerusalem, eine Stiftung der Rheinischen Eisenbahngesellschaft. In den oberen Theilen des von reicher gothischer Architektur umrahmten Oculusbogen sehen wir links den Papst Pius IX. als den Beruf der letzten vatikanischen Synode, über ihm einen schwebenden Engel; rechts die Knechtsteden'schen Petrus und Paulus, und unter dem Hauptbild die Heiligen Papst Leo, Bernhard, Thomas von Aquino und Bonaventura. Die figurlichen Kompositionen zeigen jenen tiefen Geist und die Strenge der Befassung, welche Cornelius und seine Schule kennzeichnen, und die Farbgebung jenen feinen Sinn für Harmonie, die allen Arbeiten Jausner's eigen ist. Wie werthvolle Glasgemälde der Kölner Dom auch aufzuweisen hat, das neue Jausner'sche Werk wird unter denselben allzeit einen ehrenvollen Platz einnehmen. — Während dasselbe einen der größten Dome der Christenheit zu schmücken bestimmt ist, hat nun eine kleine Zerstörung die beiden Jüngst in der Zeitlicher Hofglasmalerei dahier ausgeführten Fenster aufgenommen, nämlich die Kirche in Weich an der Wänden-Ingalstädter Baln, ein trefflicher Bau der besten Renaissance-Periode. Für dieselbe stifteten die dortige Förster Bennoel Steinber und seine Ehefrau Josefa. Dem Baustile der Kirche entsprechend, sind die figurlichen wie die architektonischen und decorativen Theile der Komposition ausgeführt und demgemäß von wohlthuender Heiterkeit. Der Glanz der Farben ist geradezu überraschend. Es erklärt sich dies dadurch, daß Jettler beide Fenster in der schon in alter Zeit üblich gewesenen, nachmalig für lange zurückgelegten und erst später wieder aufgenommenen Technik des Aquarells ausführte. Das Verfahren besteht im Wesentlichen darin, daß die Glastafel mit einem dunklen Ton überzogen wird und die Bilder in ihren erschiedenen Abtheilungen herauskratzt werden. Dazu kommt noch, daß Jettler an die Stelle des Schwarzloths einen wärmeren Ton setzte, der feinerseits wiederum die Leuchtkraft der Farbe steigert.

In Nürnberg hat die diesjährige Fier des Geburtstages Kaiser Wilhelm's eine besondere Bedeutung erlangt, indem sich dort an diesen Tag eine Stiftung knüpft, wie sie hieniger nicht gedacht werden kann. Im Jahre 1878 war im Rathhaussaale delfelst der Karton zu einem Glasgemälde aufgestellt, welches die ehrentwürdige Gestalt des Kaisers an gemeiner Stelle der Radmetz überleiten und das einzige noch schmucklose Gemälde im Chor der St. Lorenz-Kirche schmücken sollte. Einmüthig wurde der von Professor Zanderer hergestellte Karton von allen Autoritäten als ein Kunstwerk von hohem Werthe anerkannt, und es trat ein Comité zusammen, welches die auf 12,000 M. veranschlagten Kosten zur Herstellung des Glasgemäldes beschaffen wollte. Die Regierung von Mittelfranken hat nun nach nochmaliger Befatigung des allgemeinen Interesses über das Gemälde durch ihre Sachverständigen die Erlaubnis zur Sammlung von Beiträgen unter den Angehörigen protestantischer Konfessionen Nürnberg's gegeben, und unter dem 22. März d. J. hat das Comité einen Kural und Einsegnungswissen an seine Mitbürger ergachen lassen. Es laßt sich mit ziemlicher Bestimmtheit annehmen, daß die notwendige Summe schon heute voll gedeckt ist, da am Tage des Kurses sich bereits 7500 M. in Händen des Comité's befanden. Eine bessere Stelle als die gemalte konnte für das herausstehende Kaiserbild kaum gefunden werden, denn die St. Lorenz-Kirche nimmt durch die Einheitsidee und Schönheit

ihrer äußeren und inneren Architektur einen der hervorragendsten, wenn nicht den ersten der Plätze unter allen protestantischen Kirchen ein. Nicht demgt durch Emporen, rait das Schiff des Domes möglich empur und läßt die herrlichen Glasgemälde der hohen Fenster wall auf den Besucher einwirken. Im Innern birgt die Kirche eine der großartigsten Werke deutscher mittelalterlicher Kunst: Adam Krafft's „Santamentabüchchen“, welches nirgends in der Welt seines Gleichen hat. Nach Vollendung des Glasgemäldes wird Kaiser Wilhelm's Bild den Bild Jettler auf diesen Zeugen deutschen Kunstschöpfes gerichtet halten.

Die Kosten des neuen Wiener Rathhauses. Der Gemeinderath von Wien hat von der städtischen Verwaltung den Ausweis über die bis Ende December 1878 aus den eigenen und aus den Antehengeldern der Kommune für den Bau des neuen Rathhauses bestrittenen Ausgaben erhalten. Nach denselben betragen die Ausgaben für Erwerbung des Baugrundes 259,060 fl. 4 Kr. (eigene Gelder); Vorauslagen als Honorar für die Projekte, Zins für die Ausbrettung 34,613 fl. 42 Kr. (eigene Gelder). Aus den Antehengeldern wurden bestritten: die Gartenanlage mit 212,278 fl. 82¹/₂ Kr., Baummeister-Arbeit 1,493,969 fl. 94 Kr., Steinmetz-Arbeiten (Hohmaterial) 596,461 fl. 73 Kr., Regie 862,331 fl. 94 Kr., fertige Steinmetz-Arbeit 869,107 fl. 62 Kr., Bildhauer-Arbeit 65,821 fl. 90 Kr., Redewerkstoffe 13,446 fl. 32 Kr., Bauhütte und Steinmetzwerkstätte 32,307 fl. 43 Kr., hydraulischer Kalf 219,972 fl. 58 Kr., Treppen und Schließen 199,109 fl. 89 Kr., Heizung und Ventilation 4050 fl., Honorar für die Architekten 143,209 fl., Dänen und Remunerationen 13,065 fl. 60 Kr., kleine Regie-Auslagen und diverse 76,303 fl. 5 Kr.; daher in Summe 29,4673 fl. 46 Kr. aus den eigenen und 4,777,206 fl. 82¹/₂ Kr. aus den Antehengeldern und im Ganzen 5,070,890 fl. 28¹/₂ Kr. Aus den Antehengeldern sind für den Bau des neuen Rathhauses 19,000,000 fl. geröhmet, wovon 1,400,000 fl. auf die Einrichtung entfallen, so daß für den eigentlichen Bau 8,500,000 fl. bewilligt erscheinen. Das Projekt für die Ventilation und Heizung des Rathhauses ist von Prof. Böhm ausgearbeitet. Letzere soll hienach in centraler Weise als Dampf-Warmwasserheizung durchgeführt werden. Die Kosten der Heizungsanlagen sind auf 620,000 fl. veranschlagt.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupperwerke.

- Blantz, P., Hans Holbein. Paris, Quatin. Fol. mit 207 S. Text, 28 Kupfern und 49 Tafeln. 100 fr.
- Marchese, Vin., Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti Domenici 4. edizione, accresciuta e migliorata 1. Band. Bologna, Romagnoli. 8°. 4 Mk.
- Pattison, Mrs. M., The Renaissance of Art in France, 2 Bde. London, 1879. 8°. 680 S. Mit 19 Stahlstichen. 50 Mk.
- Raffet, Notes et croquis de Raffet, mit ou ordre et publiques par Auguste Raffet de la Bibliothèque nationale, avec 257 dessins inédits gravés en relief par Armand-Durand, Goupil & Co. (Gazette des Beaux Arts) 4^e. 146 S. und 48 Tafeln. 40 fr.
- Vachon, Marius, Le Château de Saint Cloud, son histoire et son incendie en 1870; inventaire des œuvres d'art détruites, etc. Paris, Quatin 8°. 79 S. (Mit Abbild.). 1 fr. 50 c.
- Véron, Th., Dictionnaire Véron ou Mémorial de l'art et des artistes de mon temps. Le Salon de 1878 et l'Exposition universelle 4^e annuaire. Paris, Buzin 8°. 801 S. 7 fr. 50 c.
- Viollet-le-Duc, Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale, texte et dessins. Paris, Hetzel 8°. 288 S. (Mit Abbild.).

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. No. 5.

Die St. Jakob-Kirche in Chemnitz, von H. Altendorff. (Mit Abbild.) — Die „Kurfirsten Bibel“. — Eine neue Biblische Geschichte mit Bildern.

Journal des Beaux-Arts. No. 8.

Fest Stern, von F. L. Lutz. — Architecture. — Machinaux de construction, von A. Schrey. — L'enseignement de dessin en France, von H. Jouin.

The Portfolio. No. 113.

Carolina Duran. (Mit Abbild.) — Oxford, von A. Leung. (Mit Abbild.) — Allegorical figure of poetry, from a design by Raphael. (Mit Abbild.) — Illustrations of old Warwickshire houses by W. Nixon, von H. G. Boyes. (Mit Abbild.)

Meisterwerke der Holzschnitzkunst. No. 5.
Begründet mit dem Gegenstand: Antike. — Die Erinnerung Wilhelm's von Oranien, von W. Lindenschmidt. — Die Vase der Grasschnitzerei und Pfefferfresser im Zoologischen Garten zu Berlin, von F. Meyerheim. — Die St. Katharinenkirche in Oppenheim am Rhein, von G. Theodor Kauf. — Volkstanz kurz vor dem Krach, von L. Bokelmann. — Hamlet-Statue, von A. Wettersberg.

L'Art. No. 227.

Les fresques de Théopile dans la villa Valmarana à Vicence, von P. G. Moimenti. (Mit Abbild.) — Le cabinet de S. M. Léopold II, — Société d'acquariologie française, von P. Leroy.

Deutsche Bauzeitung. No. 34. 35.

Ueber das Verfahren bei öffentlichen Konkurrenzen, von E. O. Fritsch. — Die Inventarisation der Bau Denkmäler Deutschlands, von E. Bergau. — Die Ausstellung von Reliquien in Berlin 1875.

The Academy. No. 365.

Gamblers of a Collection of engravings, etchings and woodcuts; Thiaz by R. Ford Heath; Thiaz the wanderer, carved on a Scandinavian fast about the year 1800, by G. Stephens; Collection Anguste Duruel. — Royal Academy exhibition, von J. C. Carr. — Grosvenor Gallery, von dems.

Formenschatz. No. 8.

A. Dürer; Entwürfe zu Schloßkassachen. — H. Bergmann; Der Fackeltanz. — H. Heßlein d. J.; Der Erzeengel Michael eine Menschenknecht v. Gernard. — Lucas van Leyden; Medaille mit dem Kopfe eines Kriegers. — Just Amanus; Das Bishersehen des Peter Longus in Venedig; Zwei Figuren aus Just Amanus' „Wappenbuch“. — Vredeman de Vries; Ansicht eines grossen Verzimmers. — Entwurf an einer Wanddekoration. — Flötistiker, wahrscheinlich italienisches Urmusik. — Entwurf zu einem Gürtelschloss nach einer gemalten Federzeichnung in Holstein, „Schloßbuch“.

Gazette des Beaux-Arts. No. 263.

Le Vase de Vicence, von F. Ravaisson. (Mit Abbild.) — Vase von, von P. Lefort. (Mit Abbild.) — M. Duc et son influence sur le mouvement architectural contemporain, von J. L. Pascal. (Mit Abbild.) — Les arts à la cour des Médicis, von Ch. Yribe. — Mademoiselle Constance Mayer et Fried'lon, von Ch. Guenelle. (Mit Abbild.) — Société d'acquariologie française, von A. Bigot. (Mit Abbild.) — Les instruments à Archet. (Mit Abbild.)

Inferate.

Münster in Westfalen, 1. bis 15. Juni:

Große Ausstellung westfälischer Alterthümer u. Kunstzeugnisse

von den frühesten Zeiten bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, veranstaltet vom westfälischen Alterthums-Verein zu seiner 50jährigen Jubelfeier.

Ueber 2000 Num. Gedruhter Katalog, Vertäufliche Photographien der bedeutendsten Ausstellungs-Gegenstände.

Einmaliger Besuch: 1 Marl, für alle 15 Tage: 3 Marl.

Sochen erschieben bei E. A. Seemann in Leipzig und ist in allen Buchhandlungen zu haben:

GESCHICHTE DER MALEREI.

Herausgegeben von
ALFRED WOLTMANN.

Erster Band.

Die Malerei des Alterthums, von Dr. K. Woermann.
Die Malerei des Mittelalters, von Dr. Alfr. Wolmann.

Mit 140 Illustrationen.

gr. Lex.-8. broch. 13 M. 50 Pf.

Die Lieferungsangabe vervollständigt mit der 4. und der 1. Hälfte der 5. Lieferung diesen ersten Band, welchem noch zwei andere folgen werden.

RAFFAEL UND MICHELANGELO.

Von
ANTON SPRINGER.

Besonderer Abdruck aus „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit“, herausgegeben von Dr. R. Dahme.

Mit vielen Illustrationen.

66 Bogen hoch 4. hr. 30 M., eleg. geb. 34 M.; in Pergament oder Saffian 41 M.

Rebigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Gundert'schub & Bries in Leipzig.

Permanente Ausstellung

von
Ernst Arnold's Kunstverlag
(gegründet 1859),

Dresden, Winkelmannstr. 15,
nächst dem Böhm. Bahnhof,

enthaltend die hervorragenden Gemälde der Dresdener Gallerie in Kupferstichen von den besten Meistern des Grabstichels. — Geöffnet von 9–2 und 4–6 Uhr, ausgenommen an Sonn- und Festtagen. (2)

Magler's Künstler-Zeichn. 22 Bände.
Zeichnkrift für bildende Kunst.
kauft W. H. Kühl, Sieber-Platz-Str.
Berlin.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Die
Städel'sche Galerie
zu Frankfurt.

Zwei und dreissig Radirungen
von
Joh. Bissenhardt.

Mit Text von Dr. Veit Valentin.

Erste Ausgabe: Künstlerdrucke, chines. Papier. Gr. Fol. 100 Mark. — Zweite Ausgabe: Vor aller Schrift, chines. Papier, Fol. 64 Mark. — Dritte Ausgabe: Mit Künstlernamen, chines. Papier, Qu. Quart. 48 Mark. — Vierte Ausgabe: Kl. Quart. hr. 28 Mark. eleg. geb. 48 Mark 50 Pf. Mappen in Calico mit Goldschmuck zu Ausg. I sind zu haben à 7 M. 50 Pf. Zu Ausg. II à 7 M. Zu Ausg. III à 6 M.

Die Galerie zu Braunschweig

in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. W. Unger. Mit erläuterndem Text. Fol.-Ausgabe, chines. Papier, in Mappe 27 M.; Quart.-Ausg., fein geb. m. Goldschm. 22 M.; Quart.-Ausg., weißes Papier, broch. 12 M.; desgl., eleg. geb. 16 M.

Beiträge

haben Prof. Dr. C. von
Göppert (Wien), Ober-
bauamtsrath (25) oder an
die Verlagsbuchhandlung in
Krieglitz zu richten.

29. Mai



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal größere Zeit-
stelle werden von jeder
Buch- u. Kunstbuchhandlung
angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Ersteinst von September bis Juli (jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich selbst bezogene kostet der Jahrgang 9 Mark (inwieweit im Buchhandel als auch bei den besondern und überreichlichen Verkaufsstellen).

Inhalt: Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus III. — Sultan Kung t; Eugène Leroy t — Ueber das südlich von Sibirien ge-
legene Ural-Alai-System, Sitzgel., handschriftliche Vorträge von Jastrow. — Kunstakademie in Mailand; U. von Werner —
Münster; Hofbibliothek in Dresden, Mainz; Retrospective Ausstellung in St. Petersburg. — Ein neuer Versuchungsversuch der Urmas-
sen von Ural. — Neueste Entdeckung — Ueberlieferung des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Autoren-Kataloge. — Inserate.

Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus.

III.

Es ist im Laufe der zehn Jahre, während welcher überhaupt Jahresausstellungen im Künstlerhaus veranstaltet werden, ein durch die Tradition geheiligter Misbrauch oder Missbrauch geworden, dem Ausstellungstatut insofern ein Schnippchen zu schlagen, als man in aller Stille das Gesetz vom Einfindungstermin der Vergessenheit preisgibt und die Ausstellung, nachdem sie einige Wochen lang ihre Anziehungskraft erprobt, beziehungsweise abgenutzt hat, durch einen Nachschub, der gewöhnlich ein künstlerischer Patroschub zu sein pflegt, auffrischt. Schon früher einmal ist es Canon gewesen, der durch eine derartige Transfusion der Jahresausstellung frisches Blut zuführte. Damals haben acht seiner tüchtigsten Leistungen auf dem Gebiete der Bildnismaterie die ganze Ausstellung förmlich verjüngt; kein Wunder, daß man auch heuer daran dachte, ihn als kräftigen Nothhelfer einspringen zu lassen. Die Gelegenheit war günstig. Die Festwoche war über Wien dahingerauscht; noch zitterten überall die Eindrücke nach, die der Festzug hinterlassen hatte. Wenn in diesen Tagen irgend etwas auf Beachtung Anspruch erheben wollte, so mußte es vor allen Dingen in irgend einer Beziehung zu den erlebten und die allgemeine Stimmung beherrschenden Feierlichkeiten stehen. Nun hatte Canon von Kronprinzen Rudolf im Namen aller kaiserlichen Kinder den Auftrag erhalten, ein Vorbild zu malen, das rechtzeitig fertig werden sollte zur Feier der silbernen Hochzeit des kaiserlichen Jubelpaares. Das Bild wurde fertig; der nöthige Casualertrag zur

Festbestimmung war da, die Genossenschaft durfte sich schon etwas versprechen, wenn sie dieses Bild in die Ausstellung einwarf, gleich unmittelbar nach den Verkaufenden Festtagen. Wir wissen nicht genau, ob die Voraussetzungen der Genossenschaft sich vollumfänglich erfüllten, soweit es sich um die genossenschaftliche Klasse handelte; allein das glauben wir aussprechen zu dürfen, daß das Bild selbst nicht Alles gehalten hat, was man in künstlerischer Beziehung von ihm erwarten zu dürfen geglaubt hatte.

Canon hat sich unseres Wissens bisher noch nicht hervorgethan als Maler religiöser Stoffe, und wenn man seine künstlerische Individualität genau prüft, wird man wohl auch zu dem Resultate gelangen müssen, daß er nicht der Mann ist, der dazu berufen erscheint, auf dem Felde der kirchlichen Kunst seine große Begabung mit besonderem Erfolge zu betätigen. Wenn ihm dennoch der Auftrag zu diesem Vorbilde zu Theil wurde, so ist das wohl im Hinblick auf seine „Johannes-Bege“ geschehen, mit welcher er seine erste bedeutende und von großem Erfolge begleitete Fuhrtigung der „großen Kunst“ darbrachte. Nun mag Canon mit Ehren bestehen da wo er bedeutende Gebote zu gestalten hat; allein sein durchdringender, zersetzender Verstand, seine auf breiter Bildungsbasis sich erhebende philosophische Weltanschauung, ja auch die dämonische Leidenschaftlichkeit seines Naturells, sie konnten ihm hier sehr wenig helfen, wo es in erster Linie eines innigen Gefühls, einer schwärmerischen Frömmigkeit bedurfte hätte. Man mag die Sache drehen und wenden, wie man will, man wird vor dem Bilde darüber doch nicht hinaus können, daß Canon nicht im Stande

war, sich zu dem ihm gegebenen Stoffe in ein richtiges Verhältnis zu setzen. Für seine Natur fehlte dem Stoffe der Hentel, bei dem er ihn hätte ansoffen können. So reich und voll auch der Farbenafford ist, dessen Willen dem Beschauer aus der Darstellung entgegenzuweichen: es spricht doch auch eine gewisse Hilfs- und Kathosität aus dem Bilde, in welcher sich der Künstler dem seinem Naturell so wenig entsprechenden Stoffe gegenüber befand. Man weiß, daß Canova sich mit Vorliebe in technischen Fragen Katho' erholt aus den Bildern der alten Meister, und daß er sich auch niemals Mühe gegeben hat, den Beschauer im Unklaren darüber zu lassen, aus welchen Quellen er sich Kath und Anregung geholt habe. Dieses Mal ist Rubens für Canova fast verhängnisvoll geworden. Canova's ganze Thätigkeit zeigt durchgängig ein fast inbrünstiges Suchen und Forschen nach dem Wahren und Echten in der Kunst; wir möchten sogar sagen, daß für seine ganze Kunstübung ein harmloses, resolu'tes Zugreifen vielleicht erprießlicher gewesen wäre, als dieser grübelnde Zweifel, welcher ihn, statt zur Originalität, zu einem Ektecticismus führt, der wohl das Gefühl der Hochachtung, nicht aber eine warme Begeisterung zu wecken vermag. Man denke sich nun, wie auf Canova's eminent receptive Natur, wie auf den Mann mit dem außerordentlich entwickelten Verhältniß die Glanzerscheinung eines Rubens mit ihrer hinreichenden Genialität wirken mußte, insbesondere da, wo ihn ein Auftrag fast direkt hinweist auf eine der gloriossten Schöpfungen dieses Meisters, und man wird den Schlüssel haben zu dem Räthsel des Canova'schen Votivbildes, das sich mit ehrlücher Offenheit giebt als eine Reminiscenz an das Rubens'sche Altarbild des heiligen Itefonse. Der Künstler scheint sich hier in einem Hauberbanne befinden zu haben, und der Gerichts-hof der Kritik wird wohl oder übel entschuldigend „die unwiderstehliche Gewalt“ gelten lassen müssen. Seiner Receptionsfähigkeit mag der Künstler den idealen Gehalt seines Lebens danken; für die freie, naive Produktion bereitet sie ihm Schwierigkeiten, deren er nicht immer Herr zu werden vermag.

Neben Canova's Altarbild ist es ein neuer Defregger, welcher das Interesse an der Ausstellung wieder auffrischt hat. Auch hier haben wir ein Votivbild, wenn auch kein religiöses, vor uns. Auf dem Rahmen ist die Widmung angebracht: „Dem Kaiser — Seine Geschwister, 21. April 1879.“ Andreas Hofer empfängt inmitten seiner Getreuen ein kaiserliches Geschenk. Das ist das Motiv, das Defregger hier behandelt hat. Dieses Mal hat er keine lebensgroßen Figuren hingestellt, hat er nicht versucht, auf dem ihm fremden Gebiete der großen Historienmalerei einen Gang zu thun; er ist der schlichte, ehrlücher De-

fregger geblieben, als welcher er immer so überzeugend aus seinen Genrebildern zu uns zu reden versteht, und darum will uns dieses Hoferbild auch um ein Bedeutendes mehr zusagen als das große erste Hoferbild. Von einer neuen Seite offenbart sich der Künstler hier nicht, aber die alte, die er zeigt, ist gut und herzerfreuend.

Prof. Gricpenker hat die Reihe seiner vorzüglichen Porträts durch einen Zuwachs vermehrt, der ebenso sehr durch Aechtheit der Dargestellten — es sind meistens berühmte Wiener Künstler — wie durch künstlerische Gediegenheit ausgezeichnet ist. Auch das Best seines tüchtigen Schülers Andreas Grell „Der Kampf der Elemente“ füllt seinen Platz im großen Saal mit Ehren aus. Das farbenfrische Bild ist für das Herzogliche Polotechnikum in Praunshweig bestimmt. — Friz Aug. Kaufbach in München sandte nachträglich den höchst delikat gemalten Kopf einer „Dame in altwürttembergischem Kostüm“ (zum Preise von 4000 fl. 8. W.)

Als noch ersten „Fällung“ gehörig haben wir noch zu erwähnen die „Spanische Post bei Toledo“ von Alexander Wagner, ein Bild, das durch die virtuos dargestellte leidenschaftliche Bewegung der Menschen und Pferde einen starken Eindruck hervorbringt, dessen toleristische Qualitäten jedoch nicht in dem entsprechenden Verhältnisse zu der dramatischen Bedeutung des ganzen Motivs stehen. Sime hat aus Rom zwei mythologische Darstellungen geschickt, die wenig des Erfrentlichen bieten. Die „Kämpfe und Tritonen“ waren uns vor der Ausstellung schon durch einen Holzschnitt bekannt geworden, und der Holzschnitt hatte weit mehr versprochen, als das Bild mit seiner grellen, unnoblen Färbung zu halten vermag. Eine nicht wegzulugnende Fartheit der Zeichnung, sowie ein gewisses Feingefühl für den edlen Schwung der Linie vermögen nicht hinreichende Entschuldigun' zu bieten für die vorlaute und beleidigende Gewöhnlichkeit der Farbe. Reichen Genuß bieten die hübschen italienischen Studien von J. von Wieser dem, der es sich nicht verdrängen läßt, sich mit Aufmerksamkeit in sie zu versenken. Ihr einziger Fehler ist nur, daß sie auf einer großen Jahresausstellung, wo so viele Tritonen und riesige Kentauren kämpfen, wo Bilder mit Rahmen, so ungeheuer, daß sie „in ein Haus nicht hineingehen“, sich breit machen, eine zu bescheidene Sprache führen. Die wird bei solchen Gelegenheiten gewöhnlich nicht gehört.

Die Plastik bringt vieles, aber nicht viel. Der Parterresaal enthält eine ganze Menge von Figuren, die für die neuen Hof-Museen bestimmt sind. Diese einer strengen Kritik unterziehen zu wollen, wäre wohl nicht gerecht; werden sie sich doch meist an dem Orte ihrer Bestimmung selbst der Kritik entziehen, weil sie

geschick übergehend, widmet der Autor eine eingehende Schilderung der Werke, die mit ihrer bis auf das kleinste Zubehör sich erstreckenden streng historischen Ausföhrung ebenso wie der anstehende Caaf, der eine kleine kulturgeschichtliche Sammlung, darunter namentlich eine Anzahl sehr schöner Trümmel enthält, in ihrer Art einzig dastehen dürfte. Weiterhin wird das große Aeltestorium besprochen und sodann der prächtige malerische Klosterhof, in dem die Kuppel mehrertheil geistl. den Stil einer vergangenen Architekturperiode zu reproduciren; es erscheint als etwas Robliervendicht, wenn durch das vorliegende Buch der Name des Künstlers, des Davide Giustini, von dem die phantastischen Kapitelle des Portikus, die filgertreuen Kontra der Traufrinnen und die den antiken Sarkophag inmitten des Hofes stehenden Löwen herrühren, den künftigen Besuchern bekannt wird. Auch Gaetano Bianchi, dem die historischen Fresken an den Wänden des Hofes ihre Entstehung verdanken, gebührt das ihm von Marcati gespendete Lob; bezüglich der Ausföhrung im Einzelnen von ihm vielleicht etwas überschätzt, geben dieselben, die zum Theil aus der Schöpfung von Rucigliata geschöpft sind, doch im Allgemeinen das Gepräge des 14. Jahrhunderts charakteristisch wieder und bezeugen wesentlich mit die schöne Gesamtwirkung des Hofes. Uebrigens sind auch die ausgezeichneten Wanddecorationen im Innern des Gebäudes von Bianchi gefertigt. — Zum Schluß giebt der Verfasser eine aus dem Ahdum des Besitzers geschöpfte Zusammenstellung der Werke, die dem Ceitell von Seiten herorragender Persönlichkeiten zu Theil wurden und Zeugniß für den vorerwähnten Auf derselben ablegen. — Während nicht an dem Buche, das mit unsern fernbareren Liede für den Gegenstand geschrieben, mislunene eine gewisse Aehnlichkeit besteht; der Autor schreibt zwar einen vortheilhaften und auch nach italienischem Urtheil gewandten Stil und weiß sehr interessant zu bleiben; aber stellenweise wären doch Kürzungen wohl am Platze, so in dem Exkurs über 1666 den Schlußpunkt im 2. Kapitel, oder über den heil. Christophorus (§ 36 ff.), über das Symbol der Dreieinigkeit (§ 140 ff.) und anderwärts. Ganz deläufig möge es erlaubt sein, die Berechtigung des Lobes, welches § 205 dem Ahdumbeizug: „Veni, vidi et admiravi“ gewollt wird, wenigstens aus philologischen Standpunkt aus anzuzweifeln. Ebenfalls wird das Werthen, obwohl es durch den gänzlichen Mangel an Illustrationen auf einen mit dem Gegenstande unbelannten Leser freilich verfehlt, manchen Besucher als Erinnerung an den interessanten Bau erwünscht sein, der durch die Thatsache seiner Entstehung und die Art seiner Ausföhrung der nachahmungswürdigen Kunststile des englischen Privatmannes zu gleich hoher Ehre gereicht. P. 8.

Herman Niesel, Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze. Mit acht in den Text geraden Holzschnitten. Braunschweig, George Viewegmann. 1877. 8. 396 S. Auf welches Publikum der Verfasser bei der Herausgabe dieses Buches geredet hat, ist nicht ersichtlich. Der erste Theil enthält Vorträge populärer Art oder nicht eben unbelannte Thematika, die uns in den letzten Jahren in wissenschaftlichen Abhandlungen und Werken mehrfach entgegengekommen sind: 1) Ueber Art und Kunst, Kunstwerte zu sehen. 2) Ueber den französischen Kunstgehalt. 3) Ueber das Elise und seine Kunstschmaler. 4) Michelangelo. 5) Schinkel. 6) Genell. Dies Alles ist für das größere Publikum geschaffen und berechnet. Der zweite Theil enthält dagegen Untersuchungen und Mittheilungen, die wiederum zum Theil nur für den Spezialforscher Interesse haben, den größeren Publikum aber sich von selbst entziehen. Also wäre wohl das Eine oder das Andere zu geben gewesen, wenn man von der Voraussetzung ausgeht, daß ein Buch seinem Inhalt, seiner Beschaffenheit und seiner Bestimmung nach nicht eine äußere, sondern eine innere Einheit darstellen soll. Dies letztere ist hier nicht der Fall. Im zweiten Theil, welcher außer einer Reihe über einen „wertwürdigen Kupferstich der Poese nach Raffael“, einer Reihe von „Caricaturen“ einige größere Aufsätze über Julius Schnorr von Carolsfeld, Julius Thäter, Georg Hossfeld und die Kunst, Bildwerke in Kupfer zu schneiden, und über Rudolf Henneberg enthält, giebt Niesel besonders über den Kupferstich Thäter aus dessen nachgelassenen und dem

Verfasser zur Verfügung gestellten Copieen interessante und dankenswerthe Mittheilungen, welche uns merkwürdige Einsicht in das Werden dieses Künstlers, in seinen künstlerischen, in seinen lebenswichtigen Beziehungen zu Kestel, Schnorr und Richter, sowie in die minder erfreulichen zu Schmidt thun lassen. V. V.

Personalnachrichten.

B. Zum Director der Kunstakademie in Weidmann, in Australien wurde der Engländer Jollingson berufen, welcher sich viele Jahre in München aufhielt und als lebenswüthiger und angenehmer Gesellschaftler in weiteren Kreisen bekannt ist. Derselbe ist bereits an den Ort seiner Bestimmung abgereist.

Anton von Werner, Director der Berliner Kunstakademie, welcher bekanntlich prosaisch auf fünf Jahre für sein jetziges Amt berufen worden war, wird nach einem neuerdings getroffenen Abkommen ein weiteres sechstes Jahr auf seinem Posten verbleiben, da man inzwischen die geplante Reorganisation des Kunst-Unterrichtswesens durchzuführen gedenkt. Die Angabe, daß eine Reumahl eines Directors der Kunstakademie bevorstehe, ist irrtümlich.

Sammlungen und Ausstellungen.

oo In Münster in Westfalen findet vom 1. bis zum 15. Juni d. J. eine große Ausstellung westfälischer Alterthümer und Kunstergewinnisse statt, welche der dortige Alterthums-Verein zur Feier seines 50jährigen Bestehens veranstaltet hat. Die Ausstellung soll alle in historischer oder künstlerischer Beziehung herorragenden Produkte des alten Westfalenlandes von den frühesten Zeiten bis zum Ausgange des vorigen Jahrhunderts in möglicher Vollständigkeit umfassen. Kleinere Gegenstände sind solche Kunstwerke und Alterthümer, welche zwar nicht aus Westfalen stammen, wohl aber dauernd in westfälischen Besitze sind. Besonders reich wird sich die Abtheilung der sächsischen Kunstwerke gestalten, namentlich in Reliquarien, Kreuzen, Crucifixen, Nonnenrosen, Ciborien, Kelchen, Weichausföhrern, Leuchtern, Regenschirmen, Weidhildereien u. s. w. Ueber Anderem werden die Schätze alter oder westfälischen Tame — Münzen, Wäden, Paberdorn und Cdnabrad — zum ersten Male hier vereinigt sein. Ein beschreibender Katalog soll gleich beim Beginn der Ausstellung gedruckt vorliegen. Für photographische Aufnahmen der bedeutendsten Objecte ist Sorge getragen. Die ganze Ausstellung wird zweifelhlos, obwohl in quantitativer als auch in qualitativer Hinsicht nicht bloß alle früher in Westfalen auf demselben Gebiete veranstalteten weit überlegen, sondern sich auch der im Jahre 1876 in Köln stattgefundenen Ausstellung ebenbürtig an die Seite stellen.

* Raffael-Ausstellung in Dresden. Die Arnold'sche Hof-Kunsthandlung, welche bereits mehrere ähnliche Unternehmungen glücklich durchgeführt hat, veranstaltet im Ansatze vom September d. J. in den Räumen des Kunstausstellungsgebäudes auf der Brühl'schen Terrasse in Dresden eine Raffael-Ausstellung, welche von dem gesammten Schaffen des großen Urbildes ein umfassendes und überschüssig geordnetes Bild zu geben verspricht. Original-Gezeichnungen und Kopien Raffael'scher Werke in Del, Aquarell u. s. w., ferner Stiche, Photographien und sonstige Werke der verschiedenartigen Kunst werden dabei zusammenwirken, und sowohl öffentliche Sammlungen als jährliche Besizer von Privatgalerien, herorragende Kunstgelehrte und Künstler haben dem Unternehmer ihre Beiträge zugesagt. Die Ausstellung der Werke erfolgt nach A. v. d. B. v. Binjor's Katalog, welcher zugleich dem wichtigsten Ausstellungs-Katalog als Grundlage dienen wird.

In Mainz wird mit dem 10. Mai im Akademische des kurfürstlichen Schlosses eine Ausstellung graphischer Darstellungen der Stadt Mainz und ihrer Denkmäler eröffnet. Derselbe umfaßt Hane der Stadt und Festung, Ansichten der Stadt und deren nächster Umgebungen, die hervorragenden Denkmale, wie den Dom, die ehemals

Piebkrausenkirche und sonstige kirchliche Bauwerke, seien sie erhalten oder untergegangen, ferner öffentliche Wohnhäuser, einzelne Theile aus dem Innern der Stadt, Wohngebäude, kirchliche und profane Denkmäler. Die Ausstellung bietet somit im Wicke einen Ueberblick über die Stadt Mainz, ihre äußere Entwicklung, ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte wie über ihre Stellung als Schuttsiel des Reichs und die Geschichte ihrer kriegerischen Beschicksel.

Retrospektive Ausstellung in Florenz. Die Stadt Florenz hat auf Anregung mehrerer einflussreicher Kunstfreunde und Sammler beschlossen, im Monat November d. J. eine große retrospektive Ausstellung zu veranstalten, auf welcher in möglichst reicher Vertretung sämtliche transportable Kunstschatze Toskana's von den antiken Zeiten an bis einschließlich zum 17. Jahrhundert der öffentlichen Besichtigung zugänglich gemacht werden sollen. Diese — im Palazzo Pitti stattfindende — Ausstellung, welche eine in ihrer Art einzig dastehende zu werden verspricht, wird nach dem festgelegten Plane nicht bloß Gemälde, Statuen, Zeichnungen, antike und moderne Medaillen, Inlaiden, Kameen u. umfassen, sondern auch Glasmalereien, Erzeugnisse der Goldschmiedekunst, Glasarbeiten, Emailen, Moiraten, Möbel, Porzellanen, Modelle in Wach, Elfenbein, Schnitzereien, Terracotta-Gegenstände, emailirte Thonarbeiten und Luca della Robbia, Majoliken, Seiden- und Sammetstoffe, Proteale, Teppiche, Spitzen; ferner Musik-Instrumente, Bücher, Manuscripte, Buchbinder-Arbeiten; endlich gestirnte Wälder, Wagen, Trageliesel, bemalte Koffer, optische und physikalische Instrumente, Uhren, Wäcker, Tabakdosen und kunststoffliche Werkzeuge jeder Art. Nur eines wird dieser bedeutungsvollen Ausstellung fehlen: die Fresken, welche seit vier Jahrhunderten gemalt worden und in allen Städten und Städten Toskana's verstreut sind. Aber auch dieser Entgang soll möglichst wettgemacht werden, da die Absicht besteht, das Vorhandensein der betreffenden Fresken und die Orte, wo sich dieselben befinden, durch Maueranschläge den Be-

suchern der Aufstellung in Erinnerung zu bringen, welche Orte dann durch ad hoc angeordnete Bergungsbüro von Florenz aus besucht werden können. Diese Büros werden dem Fremden den Besuch all jener Kirchen, Paläste, Häuser u. erleichtern, welche große Künstler ausgezeichnet haben. Die Absicht des Initiator-Komite's für diese Ausstellung besteht, wie erwähnt, darin, in dieselbe Kunstgegenstände einzuführen, welche vorerst die antike Kunst, dann die des Mittelalters und der Renaissance bis zum 17. Jahrhundert einschließlich repräsentieren. Man wird demnach u. A. Strastische Antiquitäten aus Florenz, Cortona, Arezzo, Pisa, Fiesole und anderen Orten vertreten finden. In Bezug auf das Mittelalter glaubt man einer reichen Vertretung desselben genügt sein zu können. Was aber die Werke des 14., 15. und 16. Jahrhunderts betrifft, so besitzt Toskana von denselben noch eine derart erhaltene Renaissance, daß selbst die gemalten Räume des Palazzo Pitti nicht hinreichen dürften, dieselben vollständig zu beherbergen.

Vermischte Nachrichten.

* Ein neuer Deutungsversuch des Neus von Milo. Herr Geisel Saloman, Mitglied der Stockholmer Kunstakademie, hat (eben den ersten Theil einer mit zahlreichen Illustrationen ausgestatteten Abhandlung publiziert, in welcher er darzulegen sucht, daß die berühmte Statue weder als einzelnes Kunstwerk noch als Theil einer weitläufigen Gruppe zu denken sei, sondern daß sie vielmehr zu einer Gruppe aus drei Figuren gehört habe, welche den — Hercules am Scheidewege, zwischen den Göttinnen der Lust und der Tugend, (nach der bekannnten Fabel des Proklos) darstelle. Die Göttin der Lust, für welche nach Weider (Kite Denkm. III, 314) „die halbe Bekleidung charakteristisch“ ist, will der neue Erklärer in der Statue des Louvre erblicken. Wir kommen nach dem Erblicken des Schuttsies seiner Untersuchung auf dieselbe zurück.

Berichte vom Kunstmarkt.

Auktion Engenberg.

Wa. Die Versteigerung der Gräfl. Engenberg'schen Kupferstich-Sammlung (vergl. Kauf-Gebrouk, Nr. 20) fand unter einer höchst regen Theilnahme aller interessierten Kreise des In- und Auslandes am 17. März und an den folgenden Tagen in Wien statt. Abgesehen von zahlreichem englischen und französischen Aufträgen, welche zumeist den Kostbarkeiten der Sammlung galten, waren sowohl die I. I. Akademie der bildenden Künste, als auch das Oesterreichische Museum durch das einflussvolle Entgegenkommen des Unterrichts-Ministeriums und der anerkennenswerthe und vortheilhaftige Bereitwilligkeit des Abgeordnetenhauses in den Stand gesetzt, als Käufer aufzutreten; die Aquisitionen des letztgenannten Instituts galten zunächst den für ornamentale und kunstgewerbliche Zwecke wichtigen Objekten, während die I. I. Akademie ihr Hauptaugenmerk auf die avant la lettre-Drucke der Gräfl. Schelardarbeiten und Hauptblätter der ersten Meister gerichtet hatte; desgleichen trat die Albertina als Käuferin auf, und auch die Bibliothek der Stadt Wien war in der Lage, das für die Geschichte der Stadt hochinteressante Wall von Kautenbuch (Nr. 1571 des Katalogs) im harten

Kampfe gegen französische Liebhaberpreise zu bestehen. Leider machten sich die traurigen finanziellen Verhältnisse unserer Tage in anderer Beziehung auf der ganzen Linie sichtbar. Die enormen Aufträge französischer und englischer Liebhaber blieben mit sehr geringen Ausnahmen in allen jenen Fällen Sieger, in welchen es sich um ein Unikum der Engenberg'schen Kollektion handelte, und wir müssen konstatieren, daß dieselben sämmtlich nach Paris und London in die Wappen jener Sammler wandern, deren Mittel auch die nichts weniger als engbergigen Aufträge des Berliner Kupferstich-Kabinetts vollständig aus dem Felde geschlagen haben. Wenn wir auch einsehen müssen, daß unsere Finanzen so starken Anforderungen nicht nachkommen können, so dürfen wir andererseits unser Bedauern darüber deshalb nicht zurückhalten, weil die größere Weltsumme weniger der Auswurf der reicheren Mittel, als der des vorerwähnten Verhältnisses ist. Kunstobjekte, die überhaupt nur in einem Exemplare existieren, können allerdings sehr theuer, d. h. mit sehr viel Geld bezahlt werden sein, aber sie sind doch immer zu billig an Privatfamillien des Auslandes verkauft. Das Gesamtresultat der Auktion beläuft sich auf die Summe von 11,500 fl. v. W. Wir geben nachstehend eine Preis-Liste der hervorstechendsten Objekte:

Katal. Nr.	Gegenstand.	Goldes & Silb.	Katal. Nr.	Gegenstand.	Goldes & Silb.
75	Albrecht, Die Arbeiten des Perfales. B. 83-85.	92 50	518	Ch. H. Servis. Nocturne. Vor der Schrift mit dem Kumpfenamen. (Gutkunst.)	50 —
86	— Der verliebte Lautenspieler. B. 172. (Akademie.)	86 —	519	— Laus XVI., nach Gallet. Vor der Schrift, von Servis signirt. (Akademie.)	66 —
91	— Die Totenstunde mit dem nackten Paar. B. 244.	37 —	562	Gerrit Blecker. Jakob und Kachel am Brunnen. B. 2, mit Reiffens' Adresse.	20 —
137	Hildorfer, Landtschaft. B. 71. (Gutkunst.)	60 —	580	Abt. Bloseling. D. Kuyter W. 36. (Akademie.)	15 50
161	Joan Andrea, Aufstiegsendes Ornament. B. 26. (Akademie.)	21 10	583	Boholt. St. Jakob von Compostella. B. 20. (Albertina.)	86 50
166	Anonumer deutscher Meister. Metallschnitt um 1495. Madonna mit dem Kinde	31 —	584	— St. Philippus. B. 22. (Albertina.)	87 —
170	Anonumer deutscher Meister um 1500. Madonna	40 —	585	— St. Bartholomäus. B. 23. (Albertina.)	75 —
172	Anonumer Kopist nach Martin Schön. B. 102. (Thibaudens.)	125 —	586	— St. Mathias. B. 24. (Albertina.)	117 —
174	Anonumer deutscher Meister. Heptan dem Sturm getrieben. B. X, p. 133. (Thibaudens.)	70 —	587	— St. Simon. B. 27. (Albertina.)	124 —
178	Anonumer italienischer Meister. Kalliope. Ruß der Folge der Taranteln. B. XIII, 28.	21 —	588	— St. Judas Thadäus. B. 28. (Albertina.)	100 —
188	Anonumer italienischer Holzschnitt. Ende des 15. Jahrhunderts. Maria mit dem Kinde und Johannes von zwei Engeln gekrönt	110 —	696	Barth. Brezenberg. 25 Blatt. Das komplette Werk des Meisters. B. 1-25. (Exemplar der Collection Cobau.) (Ariaria.)	360 —
246	Welfgang Kurfürber. Maria mit dem Kinde und dem heiligen Ludwig. Abdruck mit dem verzierten Vorderrand.	42 50	707	John Browne. The cascade. (Akademie.)	15 10
252	Baccio Baldini. Die Propheten Amos, 2531 B. 15, und Abias, B. 16.	74 —	708	— St. Johannes predigend. S. Maria p. Vor der Schrift. (Akademie.)	35 10
257f	Jean J. Baleshou. August III., König von Polen, nach Sigaud.	40 —	710	— Banditti prisoners. A u J Both p. Vor der Schrift. (Akademie.)	35 10
259	— Der Seesturm und die ruhige See, nach J. Bernet. (Akademie.)	60 —	711	— Diana deceived by Venus. S. v. Ewanovet p. Vor der Schrift. (Akademie.)	14 10
260f	J. de Barbari. Jüdisch. B. 1.	25 —	728	Jans Burghtmar. Der Triumphzug Kaiser Maximilian's. 172 Blatt. (Reihen 13 Blätter zum kompletten Werk.)	125 —
270	— Dasselbe Blatt.	40 —	749	Burnet. The Battle of Waterloo. J. A. Kinson p. Abdruck mit Kellerschrift. (Akademie.)	14 60
273	— Apollo und Diana. B. 16.	200 —	750	— The reading of a will. T. Watte p. Abdruck mit Kellerschrift. (Ariaria.)	19 90
285	Jr. Carlouxi. Erzherrzogin Maria Christina von Oesterreich, nach Köstlin.	59 —	797	Giulio Campagnola. Christus und die Samaritanerin. B. 2. (Damas & Delisle.)	368 —
291	— Maria Stuart nach J. Jucard	72 —	952	Luc. Kranach. Friedrich III., der Weise. Sch. 3.	70 —
295	— Der Tod des Lord Chatam. Remarque-Druck mit dem weißen Degen und Kellerschrift. (Akademie.)	25 —	988	Corn. v. Dalen. Die vier Meisterstücke. B. Aretino, Boccaccio, Barbarelli und Sed. del Giombi. (Akademie.)	45 10
385	J. F. Beauvais. Die Geschichte der Äther. 7 Blatt vor aller Schrift. (Akademie.)	171 —	1009	Peinoveré. La Visitation. Abdruck mit Kellerschrift. (Akademie.)	100 —
393	Tommaso Peccasani. Drei nackte männliche Figuren. Bassano. VI, p. 150. (Akademie.)	7 10	1010	— La Vierge au Donataire. Abdruck mit dem Stempel der antiken Kopie	55 —
410	Partel Beham. Radler Mann auf dem Telfin. B. 33.	36 —	1011	— La Vierge de la Maison d'Albe. Abdruck mit Peinoveré's Stempel. (Akademie.)	60 10
416	— Nid und seine Freunde. B. 16.	35 —	1012	— La belle Jardinière. Abdruck mit Kellerschrift. (Akademie.)	281 —
421	— Maria mit dem Kinde. B. 18.	20 —	1013	— La Vierge au berceau. Nachd. p. mit Peinoveré's Stempel.	29 50
424	— Maria mit dem Bapagel. B. 19.	27 50	1014	— La Vierge aux rochers. 2. da Binci p. Abdruck mit offener Schrift und mit dem Stempel der antiken Kopie. (Gutkunst.)	161 —
439	— Die Planeten B. 113-120	154 —	1015	— Heiliger J. Gerard p. Abdruck mit Kellerschrift und mit dem Stempel der antiken Kopie	53 —
461	— Der Fahnenträger und der Tambour. B. 199.	28 50	1016	— Venus désarmant l'amour. N. Lespore p. Abdruck mit Kellerschrift	35 —
473	— Hule mit zwei Kindern. B. 242.	47 50	1045	Pierre Drevet. Louis Sottor, Duc de Silaris S. Nissard p. D. 123. Abdruck mit der neunzehnten Unterschrift	40 —
520	H. Betagem. Die drei ruhenden Räder, vor dem Namen und vor der Wölfe. B. 3. (Akademie.)	80 —	1049	Pierre Lambert Drevet. J. B. Bossuet. D. 12. Abdruck vor den Funken	39 —
521	— Der Tubenbläser. B. 4. (Damas & Delisle.)	161 —	1075	H. Düren. Adam und Eva. B. 1. Früher Blattentwurf auf Papier mit dem Colontopf; restaurirt. (Ariaria.)	122 —
522	— Der Mann auf dem Gel. B. 5. (Ariaria.)	36 —			
523	— Der Räder spielende Hirt. B. 6.	21 10			
524	— Der mit dem Wette sprechende Hirt. B. 7.	30 —			
529	— Die Räder der Räder. B. 23-28.	30 —			
547	Ch. H. Servis. L'enseignement de Léjanire und L'éducation d'Achille nach G. Reni und J. B. Negnanit Vor der Schrift. (Akademie.)	169 —			

Katal.-Nr.	Gegenstand.	Gulden k. M.	Katal.-Nr.	Gegenstand.	Gulden k. M.
1077	M. Dürer. Die Bassian. H. 3-18. (Danlos & Delisle.)	300	1410	Claude Mellée. Der Taus unter den Bäumen. K. D. 10. Joveller Abdruck (Akademie.)	50
1086	Der verlorene Sohn. B. 28. Abdruck auf Papier mit dem Reichsapfel.	240	1413	Der Seraphim mit dem großen Turm. K. D. 13. Abdruck mit den späten Blattenden	21 60
1100	Redonna mit dem Affen. H. 42. Abdruck auf Papier mit der hohen Krone. (Artaria.)	65	1473	S. Goltzius. Der Weistermerer. H. 15-20.	42
1101	Die heilige Familie. H. 43. Auf Papier mit den verbundenen Thürmen. (Artaria.)	282	1479	Der Hund des Goltzius. B. 190.	38 50
1110	Der S. Sebastian an der Säule. B. 56.	48	1486	Peter Gottlob. Johann Friedrich Herzog von Sachsen. H. 5.	131 10
1111	St. Hubertus. B. 57.	75	1501	Willem de Druif. Die Landschaft mit der spannenden Firtin. B. 10. (Artaria.)	20
1115	Der kühlende Hieronymus. B. 61.	57	1716	Nich. Poussin. Die Synodi. Rembrandt p. Abdruck vor der Schrift (Akademie.)	55 10
1116	Die S. Genesina. B. 63.	27 10	1717	Maria Countess of Waldgrave. J. Reynolds p.	35
1120	Die Salzfamilie. B. 69.	27	1747	Samuele Jesi. La Madonna della cattedrale di Lucca. Fra Bartolommeo p. Abdruck mit Radtschrift. (Akademie.)	27
1125	Die Melancholie. B. 74.	250	1836	Pieter de Laar. Verschiedene Thiere. B. 1-8. (Grenzplar der Robert Dumesnil'schen Sammlung.) (Akademie.)	13 10
1132	Die Dame zu Pferd. B. 82.	61	1841	Die Ruinen des Conventtempels in Rem. W. 21.	28
1146	Der Spaziergang. B. 94. (Danlos & Delisle.)	70	1871	Jans Sebald Leutenlof. Wien von der Südseite gesehen, im Jahre 1558. Im Vordergrunde die Niederlage des Königs Senacherib. Allegorische Darstellung auf die Belagerung Wiens durch die Türken. Kop. Cu. Fol. in drei Blättern. Beschrieben in F. von Barisch, Seltenheiten der I. hochheilig in Wien, p. 143. Das vorliegende Exemplar ist ein unbestimmter zweiter Blätterschnitt mit Hinzufügung des Engels und Veränderung der Jahr in 1559. (Kupfer der Stadt Wien.)	665
1151	Katze, Tod und Teufel. B. 98. (Gutkunst.)	200	1876	Gebirgslandschaft mit St. Hieronymus. Holzschn. Voss. III, p. 263. (Thibaudaux.)	80
1153	Das Wappen mit dem Hahn. B. 100.	80	1887	Kapelle der Heiligen L'Immaculée Conception. Murillo p.	75 50
1154	Das Wappen mit dem Totenkopf. B. 101. (Danlos & Delisle.)	570	1902	E. oan Leben. Susanna und die beiden Alten. K. 33. Abdruck auf Papier mit dem gotthischen F.	36
1155	Der Heine Kardinal. B. 102. (Danlos & Delisle.)	106	1905	Die Taufe Christi. H. 40.	60
1156	Albrecht von Mainz, im Profil. B. 103.	215	1912	Die Bekehrung Saul's. B. 107. Abdruck auf Papier mit dem gotthischen F. vor der Retourne und vor der Adresse von Petri. (Akademie.)	135
1165	Die große Bassian. B. 4-15. (Thibaudaux.) (Zum Teil vor dem Text.)	150	1917	Die Besichtigung des Antonius. B. 117.	120
1172	Das Titelblatt zur Apokalypse. B. 60. (Thibaudaux.)	155	1918	Der Rappalentanz. B. 122.	70
1173	Die Apokalypse. B. 60-75, mit dem Text.	72	1973	Giuseppe Longhi. Lo sposalizio. Kupfer p. Abdruck vor der Schrift, d. i. mit den Künstlernamen und den 4 Versen in Radtschrift (Akademie.)	351
1174	Leben der Maria. B. 76-95. Abdrücke vor und nach dem Text.	126	1978	Die S. Familie mit Elisabeth und Johannes, genannt die S. Familie in Neapel. Kupfer p. Abdruck vor aller Schrift, nur Longhi's Name mit der Radtschrift.	87 50
1199	Coban Feste. Faj. 218. Flugblatt mit Text im Unterrande und auf der Rückseite. Ein Unikat. (Thibaudaux.)	520	1983	Giuseppe Longhi & F. Tocchi. La Madonna del Velo. Abdruck vor der Schrift.	28
1213	J. Tuzel. Darstellung aus der Apokalypse B. 21. (Thibaudaux.)	60	1989	Melchior Lech. Amnon ihu Thamar Gemalt an. Kopie nach Aldegrover. Barock und Bass. unbekannt	25
1227	X. v. Dyd. Lucas Kosterherren. W. 11. Abdruck mit D. G.	48			
1228	Nich. Carlem. Die vier Märkte, nach Empfers, Langian und Rubens. Abdrücke mit der Schrift.	109			
1231	Triumph des Herodias. G. v. d. Ceehout p. Abdruck mit Radtschrift.	25			
1234	G. Ederind. Moses mit den Gesetzstafeln. Ph Champagne p. R. D. 2.	26 10			
1235	Die S. Familie mit dem Blumenstreuenden Engel. Kupfer p. (Artaria.) K. D. 4.	56			
1241	Die Familie des Darius zu Füßen Alexander's. C. le Brun p. R. D. 42. (Akademie.)	32 10			
1243	Philipp de Champagne. R. D. 164. Erster Abdruck vor dem Grabsteinschriftlicher. (Artaria.)	19 50			
1262	Jer. Faust. Johannes in der Wüste. A. Bloemart p. Abdruck vor der Schrift. (Akademie.)	16 10			
1328	Jr. Förker. La Vierge à la legende. Kupfer p. Abdruck vor der Schrift.	66			
1370	Jan Jol. Verschiedene Hunde. B. 9-16.	30			
1397	G. Garacaglia. Jakob's Zusammenkunft mit Rachel. A. Ppiani p. Abdruck mit Radtschrift. (Akademie.)	35 10			
1403	Claude Mellée. Die Nacht nach Ägypten. R. D. 1. 1. Abdruck vor der Nummer und mit unterbrochener Einfassungslinie. (Akademie.)	13 10			
1404	Die Erscheinung des Engels. R. D. 2. 1. Abdruck vor der Nummer und mit den späten Blattenden.	18 10			

(Schluß folgt.)

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Didot, Catalogue illustré des livres précieux, manuscrits et imprimés faisant partie de la bibliothèque de M. Ambrrose Firmin-Didot. Un vol. in 4° avec 40 pl. Fcs. 24. —

Friesen, Richard Frhr. v. Vom künstlerischen Schaffen in der bildenden Kunst. Eine ästhetische Studie. Dresden, W. Haensch. 8°. VIII u. 285 S. M. 6. —

Zeitschriften.

Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins in München. Heft 3 u. 4.

Ursprung der Glasmalerei, von Dr. Sepp. (Mit Abbild.) — Bericht über die Generalversammlung des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins. — Abbildungen: Dekorative ohne Vantibus; Stoffe; Schmuckgegenstände; Ofen aus dem Winkelriedhaus in Straß (1893) selbst Detail; Spiegelbrunn.

Repertorium für Kunstwissenschaft. II. Bd. Heft 2. Ueber die vier Kolossal-Büsten in Constantinopel, von Fr. W. Unger. — Technische Filzwebungen, von A. Weilmann. — Drei angebliche Dürer in Straßburg, von P. X. Krane. — Notizen über Friauler Künstler im 15. Jahrh., von Lucretia Ekegrenth. — Ein Vertrag mit dem Maler Caspar Isenmann in Osnabrück, von A. Weilmann. — Heilmittel der Verblinde aus Heiler Befunden, von E. Hie. — Inschrift aus der Zeit des Königs Richard von Cornwallis, von Scheibel. — Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk Hans Heilmann's d. J. von S. Vögelin. — Literaturberichte.

Mittheilungen des Oesterr. Museums, No. 164.

Die Perspectivische des Pietro degli Franceschi, von C. Bille. — Katalog der verlässlichen Oxygraphen des Oesterrerb-Museums.

The Academy, No. 366.

Dr. A. Springer's Raffel und Michelangelo, von M. M. Heaton. — A Descriptive Catalogue of the Glass Vases in the South Kensington Museum. — The Jubilee of the German Imperial Archaeological Institute, von P. Barnskel. — Royal Academy Exhibition, von J. Gemyns Carr.

L'Art, No. 225.

L'architecture à l'exposition universelle de 1878, von A. de Baudot. (Mit Abbild.) — La peinture à l'exposition universelle de 1878, von Ch. Tardieu. — Les expositions de province.

Revue Artistique, No. 25.

L'exposition du cercle artistique de Bruxelles, von L. Selva. — De la physiognomie dans l'histoire et dans les arts, von J. E. van den Broeke. (Mit Abbild.)

Deutsche Bauzeitung, No. 36 u. 37.

Bemerkungen über die ästhetische Ausschmückung der Althochschule zu Meissen, von W. Rossmann. — Anzeigung von Erlösungsklassen etc. in Berlin. — Inventarisierung der Kunst-Denkmal der Deutschlands.

Chronique des Arts, No. 18.

Décoration sculpturale de la Sorbonne. — Réunion des délégués des Sociétés savantes des départements.

Kunst und Gewerbe, No. 21.

Das South-Kensington-Museum.

Auktions-Kataloge.

A. G. de Visser im Haag. Zeichnungen hauptsächlich alter Meister aus dem Nachlass angesehener holländischer Familien. Versteigerung am 18. u. 19. Juni 342 Nummern.

Inzerate.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Wuppertal, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Bielefeld, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth** und **Regensburg** benachrichtigen, was bis hier, in den Monaten Januar bis Dezember 1879 gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen unter den befannten Bedingungen für die Einfindungen, von welchen hier nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke aus Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden**, von Oesterreich nach **Regensburg**, nach **Süden** und aus **Russland** nach **Wuppertal** einzufinden sind, und oorkommenden Turnus nacheinander zu durchzulaufen haben.

Die vereinigten Herren Künstler werden daher zu zahlreicher Einfindung ihrer Kunstwerke mit dem Entzuden eingeladen, vor Einfindung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfangs und Gewichts, gefällige Kataloge stellen zu wollen.

Regensburg im Dezember 1878.

Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

Im Verlage der **Hahn'schen Buchhandlung** in Hannover ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Detmold, J. H., Anleitung zur Kunstkennerschaft, oder die Kunst in drei Stunden ein Kunstkennner zu werden. Dritter unveränderter Abdruck. 8. Utigenat gebest. 1879. 1 Wr. 50 Pf.

Von der im 7. Heft der Zeitschrift für bildende Kunst erschienenen Redaktion:

Jagdgruppe aus dem Festzug zur silbernen Hochzeitsfeier des österreicherischen Kaiserpaars, von William Unger

nach dem Gemälde von Hans Makart sind Drucke von aller Schrift auf chinesischem Papier zum Preise von 3 Mark durch den Buch- und Kunsthandel zu beziehen. **E. A. Seemann.**

Bezieht unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von **Jandertstund & Fries** in Leipzig.

Permanente Ausstellung

von **Ernst Arnold's Kunstverlag**

(gegründet 1893).

Dresden, Winkelmannstr. 15,

ausgedeutet dem Bildh. Betrieb.

enthaltend die hervorragenden Gemälde der Dresdener Galerie in Kupferstichen von den besten Meistern des 17. Jahrhunderts. — Geöffnet von 9—2 und 4—6 Uhr, ausgenommen an Sonn- und Festtagen. (3)

Alttertümliche Möbel.

Einrichtungen für ganze Zimmer, Arbeiten in Eisenblech; Krüge in Stein und Porzellan; Jinngefäße; Ephemien sind zu verkaufen. — Erferten unter „Remissanea“ befordert das Commissionsbureau **B. Reisswenger, Stuttgart.**

Im Verlage von **E. A. Seemann** in Leipzig ist soeben erschienen:

Beiträge zur Kunstgeschichte III.

Das Motiv des aufgestützten Fusses in der antiken Kunst und dessen statuarische Verwendung durch **Lysippus**. Von **Konrad Lange**. Mit einer Tafel. gr. 8. Preis 2 Mark.

der Zeichnung. Drei Blätter von Donatello (Federzeichnungen in Bistrot) zeigen die markig lebensvolle Komposition und sichere Zeichnung des Meisters, insbesondere die Skizze zu einem Theile der Grablegung an der Kanzel von S. Lorenzo (d'Aumale). Fra Angelico ist in zwei Blättern, einem Evangelisten und einem Weltenrichter (d'Aumale, Federzeichnungen in Bistrot, lavirt) trotz aller liebevollen Treue des Naturstudiums im Detail, in der Gesamtlage noch befangen, Filippo Lippi in einem Männerkopf (d'Aumale, Schwarzstiftzeichnung mit weissen Lichtern auf grauem Grunde) faorrig und bestimmt, wie nur in seinen besten Gemälden, unbedeutender in zwei Einzelgestalten. Von Pefellino ist ein in Charakter und Ausführung sehr interessantes Blatt da: ein Mirakel des h. Antonius von Padua (d'Aumale, Federzeichnung in Blau, in derselben Farbe lavirt, Lichter weiß aufgesetzt), eine Studie zu dem Theile der in der Akademie zu Florenz befindlichen Pietella zu Filippo Lippi's Geburt Christi ebendasselbst; von Signorelli drei produktvolle Studienblätter (d'Aumale, Malcolm, Gatteaux) zu Gruppen und Einzelfiguren für die Fresken in Orvieto, welche die herbe Kraft des Meisters trefflich charakterisiren; von Botticelli die erste leicht hingeworfene Federstizze zur Geburt der Venus in den Uffizi (d'Aumale) und zwei Abundanzien, Studien zu dem Gemälde der ehemaligen Sammlung Keiser (jetzt d'Aumale): die eine (Malcolm, Federzeichnung auf rosa Grund in Bistrot, weiß gehöht) von sorgfältiger, zarter Vollendung, besonders der durchscheinenden Gewänder sowie der Kopfmodellirung, und sehr charakteristisch für die weiblichen Typen des Meisters. Eine Folge von neun Blättern (de Ebennevières und d'Aumale) giebt Federzeichnungen von Verrocchio, zum Theil leicht in Umrissen, manchmal mit großer Detailtreue, dann minder genial skizzirend, als erster Gedanke, hingeworfen: knieende Engel, Studie zu dem Leonardo da Vinci zugeschriebenen Engel in der Taufe Christi der Akademie zu Florenz, mehrere Blätter mit Pferdestudien (zum Denkmal Colonna?), eine Madonna mit dem Kinde auf den Knien u. s. w. Es folgt Leonardo da Vinci mit dreizehn Blättern, darunter die Federstizze eines Gehirns, mit ausführlicher Beschreibung seines sumptuösen Kolums und Beiligung seines Namens „Bernardi di Pandino Barontigni, Chalazajuolo“ (de Ebennevières), drei Skizzen für eine Vittoria auf demselben Blatte (Malcolm) theils Feder- theils Pinselzeichnung in Bistrot, zum Theil stark lavirt und mit der linken Hand ausgeführt, wie die von links nach rechts und von oben nach unten gezogenen Schraffirungen zeigen, ein Blatt Köpfstudien zu dem Christkinde der h. Familie des Louvre (d'Aumale), das Profilbrustbild eines phantastisch geharnischten und behelmten Kriegers

(Malcolm, Silberstiftzeichnung), das Gesicht offenbar nach der Natur höchst fein durchmodellirt, die erste flüchtige Federstizze zu der „Anbetung der h. Könige“ in den Uffizi, doch Komposition und selbst Architekturordnung des Bildes schon mit wenigen Veränderungen feststellend, die Gestalten nackt, mit der Finken gezeichnet, in der Auktion E. Galichon dem Britischen Museum auf 12,500 Fröc. getrieben, von P. Galichon um 12,900 Fröc. erstanden. Das bemerkenswerthe Blatt Leonardo's jedoch, zugleich eines der hervorragendsten der ganzen Ausstellung, ist ein Brustbild der Gioconda (d'Aumale, 0,72 m. H., 0,54 m. Br., Schwarzstiftzeichnung, stark mit Weiß gouachirt). Die Figur, bis an den Leib sichtbar, in einem Armstuhl sitzend, die Hände übereinander gekreuzt, das Gesicht ganz ein saes dargestellt, ist völlig nackt, in derselben Anordnung und Lage wie das Delbild des Louvre; nur um den rechten Arm legt sich eine leicht angebeutete Draperie; es sind ganz und gar dieselben Züge, nur scheinen sie um zehn Jahre jünger als im Bilde; die Haare sind in einer Fledte über der Stirn zu einem kunstvollen Knoten geknüpft, Stirn und Gesicht selbst von kleinen, krausen Fäden umrahmt, der Kopf unbedeckt. Die Modellirung ist auf das sorgfältigste vollendet, der Ausdruck von dem vollen Zauber des seelischen Lebens erfüllt. Auffallend groß — wie auch im Louvrebild, also offenbar eine individuelle Eigenthümlichkeit wiedergebend, — ist die im Uebrigen sehr schön gefornete Rechte gebildet. Es existirte ein Gemälde nach diesem Blatte in der Galerie Hesh und ein zweites besitz die Eremitage zu St. Peteroburg, beide jedoch ohne hinreichenden Grund Leonardo zugeschrieben. Dagegen trägt eine aus der Sammlung Louis-Philippe's in den Besitz Lord Ward's gekommene liegende, nackte Figur in natürlicher Größe, auch wieder die Züge der Gioconda, und gab, da sie unzweifelhaft Leonardo angehören soll, Ch. Clément (s. dessen Michel-Ange, Léonard et Raffael, 3. edit., p. 223) Anlaß zur Vermuthung eines intimen Verhältnisses zwischen dem Künstler und der schönen Florentinerin, die nun durch die hier aufgestellte Zeichnung, deren Provenienz der Katalog leider nicht weiter angiebt, fast unzweifelhafte Bestätigung erfährt. Das Brustbild eines jungen Mannes (Ravoisson, farb. Postellzeichnung) in blonden Haaren und Borell und schwarzem Mantel, kennzeichnet sich, besonders in der gefährlichen Nachbarschaft des eben beschriebenen Originalblattes, trotz der gegentheiligen Angabe des Kataloges in seinem mangelnden seelischen Ausdruck und in der kalten technischen Behandlung sofort als nicht dem Meister angehörig.

Sechs Blätter bringen sodann eine Reihe von weniger ausgeführten Köpfen von Lorenzo di Credi (Malcolm und d'Aumale) mit Silberstift in der zarten

weisen Weise des Meisters behandelt. Unter einer ganzen Reihe als „der florentinischen Schule des 15. Jahrhunderts“ angehörig katalogisirten Blättern führe ich ein in Gegenstand und Ausführung (Farbennminiatur auf Pergament) bemerkenswerthes an, den „Thurm der Weisheit“ darstellend (d'Annale): auf einem in Treppen abgestuften kegelförmigen Hügel die Personifikationen der Künste und Wissenschaften, zu oberst die Theologie mit dem Papste zu ihren Füßen, zu unterst die Naturwissenschaft. — Trefflich ist sodann die Blätter der florentinischen Schule in Fra Bartolommeo mit acht, in Andrea del Sarto mit fünf Blättern repräsentirt. Unter den ersten findet sich eine erste Skizze zu dem h. Georg des großen Gemäldes im Pal. Pitti, und zwei Skizzen zu dem „Auserhandenen“ ebendort (Malcolm), unter den letzteren eine Studie zur Taufe Christi in den Scalzi zu Florenz und zur Parabel von den Arbeitern im Weinberge (Malcolm, Federzeichnungen, in Bister lavirt), ein Theil der ausgeführten Studie in der Brera zu Mailand, zu der untergegangenen Freske im Garten der Scroventi zu Florenz. Die umbrische Schule ist durch zehn Blätter Perugino's, darunter mehrere Studien zum Spasallio in Caen (Malcolm und d'Annale, Silberstiftzeichnungen) und zu den Fresken des Cambio in Perugia (Mitchell, Malcolm, Silberstift), sowie durch eine Silberstiftstudie Pinturicchio's (Malcolm) zu einer der Fresken der Dombibliothek zu Siena mit den Bildnissen Perugino's und Raffael's in einer Ecke der Komposition vertreten. Es folgen Michelangelo mit dreizehn und Raffael mit zwanzig Blättern. Das Bemerkenswerthe unter den ersteren ist: eine Köpfstudie zu einem der Sklaven des Louvre (Armand), eine Federstizze der „Veritas“, die sich den Spiegel vorhält (d'Annale), aus der Sammlung Mariette stammend, der das Blatt mit: „Tumulo Julii II. summi Pontificis inservendum“ bezeichnet hat, eine Federstizze zu dem h. Paul aus der Velehrung Pauli für die Capella Paolina im Vatikan (Malcolm), die Köpfstizze der Heiselung Christi in S. Pietro in Montorio (Malcolm), das Blatt mit dem Sturz Phaeton's, das der Meister seinem Liebting Tommaso dei Cavalieri geschenkt hat, mit einer darauf bezüglichen eigenhändigen Aufschrift (nicht mehr in der Sammlung Galichon, wie Springer anführt, sondern aus dieser in die Malcolm's übergegangen), endlich eine leichte Federstizze für den David (Watteaux). Von den Raffael's führen wir an: die stark lavirte und weiß aufgehöhte Federstizze zu der Flucht Loth's in den Foggini (Armand), eine Köpfstizze zu den drei blumenstreuenden Horen aus dem Gastmahl der Götter in der Farnesina (nach dem Modell der Fornarina gezeichnet, d'Annale), eine stark lavirte Federzeichnung zu der um das Sakrament angeordneten Gruppe der

Kirchenlehrer und Kirchenwörter aus der Disputa (d'Annale), in der allgemeinen Anordnung schon die Ausführung der Freske feststellend, ein Blatt Studien (Schwarzstift, Malcolm) für die Engelgruppe im oberen Theile der Disputa, zwei leichte Federzeichnungen der Gruppe um die ehnmächtig zusammensinkende Muttergottes für die Vorgebetsche Grablegung (Malcolm), die eine davon das anatomische Skelett Maria's darstellend, die ungemein zart behandelte Silberstiftzeichnung eines Mädchenkopfes (Malcolm), ehemals als Porträt der Schwester Raffael's angeführt (Passavant II, S. 338 der franz. Ausgabe), eine sorgfältig vollendete Schwarzstiftstudie zu dem Apostel der Transfiguration, der in der linken Hälfte des Gemäldes sich vorneigt, um den Besessenen zu sehen (Malcolm), die Federzeichnung einer nie ausgeführten Auferstehung Christi (Mitchell), eine leichte Köpfstizze zu einem der schwebenden Engel (dem mit dem Spruchband) in den Sibyllen von S. Maria della Pace (d'Annale), eine Federstizze zur h. Familie aus dem Hause Canigiani, in der Münchener Pinakothek (d'Annale), die Figuren nackt dargestellt, das Fragment einer Kreuzabnahme (Gay, Federzeichnung), die sich als vollständige Komposition unter den Handzeichnungen zu Orford befindet, endlich die Kopie einer ersten Skizze zur belle jardinière von Timoteo Viti (d'Annale, Federstizze), viel ausgeführter als die im Besitze des Malers Timalb befindliche Originalzeichnung. — Wir übergehen die unbedeutenden Blätter der römischen, sowie die wenigen (fünf) der bolognesischen Schule, um von den dreißig Blättern der lombardischen vor Allen einige Federzeichnungen Mantegna's für die Kartons des Triumphzuges César's (d'Annale und Malcolm), einen in die Vorhülle hinaufsteigenden Christus (Köle des beaux-arts), Studie zu dem vom Meister selbst gestochenen Blatte (Barthsch XIII, S. 216) sowie zwei energische Kopfstudien (Malcolm und d'Annale, Federzeichnungen), ferner zwei Blätter Federzeichnungen von Marco d'Oggione mit Szenen aus dem Leben Jesu (de Chennevières), eine Schwarzstiftstizze Sodoma's zu der ehnmächtig zusammensinkenden h. Katharina in S. Domenico zu Siena (Malcolm), einige Blätter Köpfzeichnungen für die Engel der Fresken in Parma von Correggio (Malcolm), endlich die acht Passionsengel von Niccolò dell'Abbate (Armand, in Bister lavirt), Entwürfe für die von Leonard Vincenus hergestellten großen Emailaltartafeln der Ste. Chapelle, jetzt im Louvre, anzuführen. Von dem halben Hundert Blättern der venezianischen Schule erwähnen wir eine Studie zu dem Christus der Himmelfahrt im Museum zu Neapel von Gio. Bellini (Malcolm, in Bister lavirt), ein männliches Brustbild von Giorgione (d'Annale, Federzeichnung) von lebensvollster Charakteristik bei Anwendung der knapp-

sten Mittel der Ausführung, eine Landschaft von Dom. Campagnola (Malcolm, Federzeichnung), zwei erste Skizzen für die Figuren des Martyriums Petri von Tizian (Ecole des bonnarts, und Malcolm, Federzeichnungen), vier köstliche Landschaftsskizzen von demselben (Malcolm und d'Aumale), eine Schwarzstiftskizze Seb. des Piombes's zu seiner Madonna mit Kind im Museum von Neapel (Gatteaur), eine breit behandelte Schwarzstiftskizze Paolo Veronese's zu dem Bilde der drei Kirchenlehrer in der Vercia (de Chennevières), endlich zwei Federzeichnungen zu Plafondbildern von Tiepolo, die Verwandlung Daphne's, Venus und Amor, (Dumesnil), sowie zwei humoristisch und genial komponierte Federzeichnungen desselben, Saterfamilien darstellend (Votolier).

Von den Spaniern seien nur eine breit hingeschriebene Federzeichnung von Velazquez, einen Papst zwischen zwei Kardinälen auf einem Kautzthier reitend darstellend (Malcolm), ein vollkommen ausgeführter Wändelskopf von ephoralischem Ausdruck von Zurbaran (Malcolm), eine Himmelfahrt Mariä von Alonso Cano (Malcolm, Federzeichnung), endlich ein Heißiger, vor dem Bilde der Jungfrau in Ekstase knieend, von Rurillo (d'Aumale, geküßvoll hingeworfene Federstiftskizze) angeführt.

(Schluß folgt.)

Kunsthistorie.

Die ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom von Bar. Heinrich von Geymüller. Wien, Lehmann und Wenzel; Paris, J. Baudry. 5. Viëg. Fol.

Mit der soeben erschienenen fünften Lieferung des mehrmals von uns besprochenen Werkes, welche das Titelblatt, die Widmung, das Inhaltsverzeichnis der 55 Tafeln sowie den seither fehlenden Rest derselben enthält, ist der Atlas des Werkes vollständig fertig; es fehlt jetzt nur noch der Schluß des Textes, dessen Druck sich verspätet hat.

Fünf Tafeln Grundrisse, darunter zwei Doppeltafeln, enthalten die Erläuterungszeichnungen zu den Plänen des Bramante und zu dem „endgültigen Entwurf, von Peruzzi, für Bramante gezeichnet“, dann bringt Tafel 19 eine „Verbindung der Skizze Bramante's für St. Peter, Fig. 1, Blatt 8, mit dem Grundriß seiner Bauten im Vatikan und Belvedere“. Vier und eine halbe Tafel bringen Restaurationsversuche zu Facaden und Durchschnitten Bramante'scher Pläne sowie zu anderen Entwürfen, alle vom Verfasser selbst in Kupfer gestochen; 3 1/2 Blätter enthalten Studien und Skizzen von Peruzzi und Anderen in Facsimile, die ersteren nach v. Geymüller's Auffassung für Bramante gezeichnet; Blatt 48 stellt eine facsimilirte Fa-

çadenstudie von Antonio da Sangallo sowie eine andere kleine Facadenstudie dar, ferner St. Peter während des Baues nach einem in Vase befindlichen Stich und drei Skizzen antiker Kuppelbauten, ein anderes Blatt den Längenschnitt der jetzigen Peterskirche nach dem Stiche des M. Ferrabesco. Als Beilage zu diesen Tafeln ist auf Blatt 54 eine Zusammenstellung von Handschriftsproben der verschiedenen Meister gegeben und auf Tafel 55 eine Facsimileansicht des Bramante'schen Tempietto von S. Pietro in Montorio, endlich des schönen Triumphbogenprojectes des Giuliano da San Gallo mit der Aufschrift „Julius II. Pont. Max. Locum. tibicium. adversus. injurias. celi. munivit. Anno. Sal. MCV. Pont. Sui. II., beide Abbildungen nach Handzeichnungen in den Uffizien. Hauptsächlich werden wir bald in den Stand gesetzt, den noch fehlenden Text mit den vorzüglichen Tafeln zu vergleichen, und es wird dem Unterzeichneten umso mehr Vergnügen machen, in einem ausführlichen Referat auf das prächtige Werk zurückzukommen und es mit möglichster Sorgfalt zu prüfen, denen das Studium der Originalpläne in den Uffizien vergnügt war. Mögen auch die vorzüglichen Reproduktionen die Originale zum Verständnis der Sache unnötig machen, wenn jene einmal vollständig richtig gestellt ist, so wird diese Nichtigkeit doch nur dem geringen Können, der die Uffizienpläne überhaupt kennt; denn die Lichtdrucke nach den Originalen können manche Täuschungen veranlassen, weil sie durch Veränderung der Tiefe und Farbe des Tones bisweilen die durchgeschlagenen Zeichnungen der Rückseite der Blätter in ein und derselben Figur wiedergeben. In dem Aufsätze Beiträge zur Kenntnis des Lebens des florentinischen Architekten Giuliano da San Gallo“, Jahrgang 1879, Heft 1 u. 2 der „Allgemeinen Bauzeitung“ haben wir die Triumphbogenfacade des Giuliano da San Gallo besprochen. „möge gestattet sein, hier die Auffassung durchbar von derselben mitzutheilen, der dem Unterzeichneten an 17. Mai d. J. schrieb, er zweifle nicht daran, daß statt „tibicinos“ (Hilfenpieler) tubicinos (Posaunenbläser) gemeint sind, welche bei den großen päpstlichen Funktionen zu dienen hatten; der Entwurf möge daher in die Zeit vor dem neuen Bauentschluß zu St. Peter fallen, mit dessen Eintritt er hinsichtlich geworden sei. Die Voggia sei aus irgend eine Weise der alten Facade des Sordhofes von St. Peter angepaßt oder ihr nebengeordnet zu denken. — Allein die Aufschrift auf der Attika lautet deutlich tibicium, und aus der Aufsicht auf Tafel 48, welche den alten Zustand der Bauflächen von St. Peter darstellt, ist nicht recht ersichtlich, wo dieser Triumphbogen eigentlich hätte stehen sollen? Sollte es nicht möglich sein, daß er als Ersatz für das

Postal der Vorballe des Alt-Sanct Peter bestimmt war? Dann würden doch die in der Kirche versammelten Anbächtigen die Asten- oder Pokalensignale vernennen haben, die vielleicht die Ankunft des Papstes verkündigen sollten; der Triumphbogen des San Carlo erinnert einigmaßen an diese Postal.

Nadolf Redtenbacher.

Herzogliches Museum. Die Sammlung mittelalterlicher und verwandter Gegenstände. Braunshweig 1870. VI u. 128 S. 8°.

Unter diesem Titel hat der Direktor des Herzogl. Museums zu Braunshweig, Prof. Dr. H. Niesel einen Katalog erscheinen lassen, der als ein vollständiger Beitrag zur Kunstgeschichte des Mittelalters zu betrachten ist. Das das Braunshweiger Museum höchst werthvolle mittelalterliche Stücke besitzt, war kein Geheimniß. Wer denkt nicht an das Evangelienbuch aus Niddahausen, das Aunentischen aus Ganderheim, das Eisenbeinkästchen Nr. 59, den Reliquienbehälter mit dem Kern des h. Marius aus dem Braunshweiger Dom, das aus Düren juradaufführende Bildwerk in Solenbener Stein, die Glocke vom Jahr 1270 aus Hildesheim, das Eisenbeinkästchen Nr. 107, den Beichtstuhl des Herzogs Magnus II. Tarnatus von Braunshweig, die sechs Braunshweiger Hochzeitsschüsseln u. s. w. Alle diese Dinge aber waren zerstreut und kamen ja nicht zur Geltung, die höchst interessante textile Sammlung (darunter der Kaisermantel Otto's IV.) war ja gut wie gar nicht zu sehen u. s. w. Es ist das Verdienst der gegenwärtigen Direction, diesem Uebelstande abgeholfen, die Sachen vereint und übersichtlich aufgestellt zu haben. So gliedert sich nun die Sammlung in vier Hauptabtheilungen: 1) Gemälden, Stoffe und Stickereien Nr. 1-54, 2) Kirchliche Kunstwerke und Geräthe Nr. 55-106, 3) Weltliche Kunstwerke und Geräthe Nr. 107-127, 4) Rechtshilfliches Nr. 128-153^b). Niesel's Katalog ist eine Musterarbeit. Außer den sehr klaren Beschreibungen sind überall, wo es möglich war, historische Nachrichten über die Herkunft gegeben, das Alter ist, wo es angang, genau bestimmt, bei den oesenalichsten Gegenständen wird auf Veranlaßtes in anderen Sammlungen hingewiesen, die Literatur ist in reichem Maße herbeigezogen, manche Beschreibungen sind zu kleinen Abbildungen erweitert, ja z. B. die treffliche Behandlung der „Hochzeitsschüsseln“ Nr. 122-127, und das Alles steht in richtigem Verhältniß zur Wichtigkeit der Gegenstände. Die Ausstattung des Buchleins ist würdig und gefällig. Namentlich ist die Beigabe von Facsimile's der wichtigsten Inschriften, Romogramme und Karten zu rühmen.

Dr. L.

Die zweite Auflage von Seubert's Allgemeinem Künstlerlexikon von Eder & Seubert ist mit dem dritten Theile vollständig ausgegeben. Die reiche Föderung dieses Tractes verdient besondere Anerkennung. Einige Berichtigungen und Nachträge hat der Herausgeber auf den letzten Bogen ebenfalls in alphabetischer Ordnung hinzugefügt.

Todesfälle.

* **Joseph Schönmann**, ein geachteter österreichischer Historienmaler der älteren Generation, geb. 1793, starb am 26. Mai zu Wien, nachdem er sich schon lange von der Kunstthätigkeit zurückgezogen hatte. Schönmann war mit theilnehmend an dem Frescenschmuck der Alt-Kerkensfelder Kirche, und zwar stammen von ihm die Bilder im rechten Seitenschiff des Langhauses her. Er war Schüler und Stipendiat der Wiener Akademie. Seine Frucht seines langjährigen Aufenthaltes in Rom ist die h. Familie in einer Landschaft, a. J. 1833, im L. I. Heftedere. Außerdem schuf er zahlreiche Facetten- und Heiligenbilder.

^{*)} Diese Notiz, 2 und 3, war ursprünglich als Beilage der Kontinentalen und jetzt in 2-zeitschriften vertrieben.

Sammlungen und Ausstellungen.

Deutsche Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung in Berlin. Auf der Königl. Jubiläum-Ausstellung im Jahre 1876 wurde der Gedanke angeregt, alle fünf oder sechs Jahre in verschiedenen Städten eine deutsch-österreichische Kunst- und Kunstgewerbliche Ausstellung, und zwar zunächst in Berlin, zu veranstalten. Auf Antrag des Geheimen Regierungsrathes Lüders hat jetzt der Vorstand des Deutschen Gewerbe-Museums, dessen Sammlungen bis zum Frühjahr 1882 in das neue Gebäude werden translocirt sein, vor einigen Tagen unter dem Vorsitz des Herzogs von Ratibor die Ausführung dieses Gedankens berathen und eine Kommission beauftragt, dem Vorstand einen Plan für die Veranstaltung einer solchen Ausstellung im Jahre 1882 in Berlin zur Feiter der Vollenbung des Museums baldigh vorzulegen. In die Kommission wurden die Museums-Directoren Grawert, Dr. Ebbing und Professor Grawert, der Geheimen Regierungsrath Lüders, der Historienmaler A. v. Sacken, der Bildhauer Edmund Heßborn, der Architekt Professor Streupis und der Jurist Carl Falst von der Firma Siemens & Halske gewählt. Die Versammlung sprach sich zunächst dahin aus, daß es notwendig sein werde, bei dieser Gelegenheit das lange in Berlin gefühlte Bedürfnis eines permanenten Ausstellungs-Gebäudes mit einem mehreren Seiten durch die vier Ecken hindurch und die Stadtthore leicht erreichbaren, eine weitere Erweiterung des Gebäudes zu lassen den Platz zu berücksichtigen. — Wir können in diesen Nachrichten nur einen neuen erfreulichen Beweis dafür erbringen, daß in den kunstgewerblichen Kreisen Berlins der Keim zu einem solchen Gebäude, welches im vorigen Jahre zu dem Entschlusse führte, die Pariser Weltausstellung nicht zu besuchen. Ohne Zweifel hat dazu auch die sehr ehrenvolle Erwählung mit beigetragen, welche die gegenwärtig in Berlin stattfindende Kaiser-Gewerbe-Ausstellung erziel hat. Nicht nur die inländische Presse, sondern auch die fremden Blätter, selbst französische, sprechen sich über diese Ausstellung in anerkennender Weise aus.

Vermischte Nachrichten.

* * **Aus Innsbruck.** Die Hofanstaft von Alois Reuhäuser hat nun auch den Schmuck für eine kirchliche Kirche geliefert. Vor einigen Jahren wurde das Frauenkloster auf dem Hirshanger bei Innsbruck gegründet und die Kirche in romanischem Stil aufgeführt. Unlängst wurde für die Gompha das große Relief fertig. Die Zeichnung lieferte Professor Michael Stolz nach Motiven aus C. Clemente in Rom. Wir sehen unter die Gorgoneen zwischen Palmen, dann den bekannten Fries mit den Schafen, darüber die Wölbung mit den Kanten. Diese gelungene Arbeit dürfte für kunstliche Neubauten in Tiral maßgebend werden. Für die überleitenden Bogen der Apsis reichten leider die Geldmittel nicht mehr aus, und so begnügte man sich mit einer Dekorationsmalerei, die sehr wenig zu dem hohen Ernst des Reliefs paßt. Die Reuhäuser'sche Anstalt arbeitete bekanntlich auch für die Hofkirche zu Wien; sie erzielte für diese Leistungen den Franz-Josef-Orden. Die Anstalt steht unter der artistischen Leitung des Herrn Luigi Gallerti, eines Schülers Salvatori's. Arbeitete Herr Reuhäuser bisher mit Italienern, so hat er neuerdings kirchliche Leistungen angestrift. Hier ist auch der Platz, ein paar allgemeinen vorbereitete Zirkelräume zu berichten. Die Hofanstaft ist ein Privatunternehmen des Herrn Al. Reuhäuser und in keinem Zusammenhang mit der Glas-malerischen Anstalt. Letztere wurde seinerzeit von ihm, Waber und Parziball gegründet, gehört aber jetzt einer Kampagne; artistischer Leiter derselben ist seit einigen Jahren Herr Dr. Alb. Fels, der Sohn des bekannten Malers. Seiner Anstrengung ist der hohe Ausschuss der Anstalt zu verdanken; unter ihm entstanden die vier prachtvollen Fenster des nördlichen Seitenschiffes der Hofkirche zu Wien. Die Anstalt hat wieder eine Reihe Aufträge übernommen, darunter drei große Fenster für die katholische Kirche zu Stuttgart; dann mehrere für München und Köln. Auch die Ausschmückung des Domes von Soanenah ist nach dem Ausschneiden des golden Fieder's wieder in Angriff genommen. — Wenden wir uns zu

unserem Ferdinandum. Früher war dasselbe dem unentgeltlichen Besuche offen, dann wurde dieser auf den Donnerstag beschränkt, während man die übrigen Tage 30 Kr. Eintrittsgeld zu zahlen hat. Das Museum ist Brantienhall; im Allgemeinen löst sich dagegen nichts sagen. Nun wurde aber für den Sommer der freie Eintritt ganz aufgehoben, während er des Winters nur an Sonntagen Vormittags frei bleibt. Damit wird den Absichten der Gründer des Museums und der vielen Förderer desselben genügt nicht entsprochen. Es sollte ein geistiger Mittelpunkt für das Land, ein Centrum der Bildung sein. Es man ein paar Fremde mehr oder weniger abläßt, ist diesem hohen Zwecke gegenüber doch wohl gleichgültig; der Ausfall könnte genügt aus Landesmitteln gedeckt werden, um so leichter, da man ja auch für ein höheres Besultat zu Hall gelegentlich 10,000 fl. disponibel hätte. Der Student, der Gymnasist, der Hand-

werker hat nicht immer dreißig Kreuzer; und was nützt der einmalige Besuch? Man löst also den Sonntag Vormittag freien Eintritt und begnügt sich mit der Ernte der Werklage, und das Museum wird mehr Freunde gewinnen als bisher.

* Der Verkauf der Gasse Bartholds für das deutsche Reich, von welchem wir unlängst Meldung machten, ist bis jetzt nicht perfekt geworden. Der Regierungsvorschlag hat zwar die Zustimmung des Bundesrathes gefunden, die Position wurde jedoch am Reichstage nach eingehender Debatte aus formalen Gründen für die Zeit abgelehnt. In der nächsten Session wird der Antrag in anderer Form zur nochmaligen Vorlage kommen und aller Wahrscheinlichkeit nach genehmigt werden.

Berichte vom Kunstmarkt.

Auktion Engenberg.

(Schluß.)

Katal. Nr.	Wesentliches.	Offerte fl. 20
2036	Andrea Mantegna. Madonna mit dem Kinde. B. 8. (Akademie.)	100
2040	Das Buchmal bei der Ruhe. B. 19.	115
2072	Jan Wartsch de Jonghe. Heiratsgedächte. B. 1-6. W. 7, 8. Das komplette Werk des Meisters mit Wäcker's Adresse.	40
2074	J. B. N. H. Massard. Homer. J. Gérard p. mit offener Dedikation.	18
2075	Louis XVIII. J. Gérard p. Abdruck vor der Jahreszahl. (Akademie.)	36
2076	Die heilige Cäcilie. Raffael p. Vor dem Wappen und vor der Dedikation. (Akademie.)	37
2078	Ant. Waffon. Guillaume de Brisacier. A. Rignard p. B. D. 15. Zweiter Abdruck mit dem Stichfehler in dem Worte „Cetelard“. (Akademie)	50
2081	Marshall d'Arcourt. Le cadet à la perle. Vor der Netouche	61
2113	Josuel von Redenen. Der Gang Mariens zum Tempel. B. 32. (Ariario)	51
2120	Abetung der Könige. B. 36.	98
2121	Tod der h. Jungfrau. B. 40.	63
2122	Der Orgelspieler. B. 175.	103
2131	Monogrammist B. W. um 1480. Johannes auf Patmos (Pass. II, p. 125. 6, restaurirt.)	191
2137	D. A. mit den gekreuzten Hebern. Ornament. Pass. V, p. 227.	130
2138	E. S. um 1466. Der heilige Bartholomäus. B. 56. (Güterkunst)	575
2139	Der heilige Philippus, sitzend. B. X, p. 21, 32.	110
2140	Die Geburt Christi. Einiges unbeschriebenes Exemplar. Im Vordergrunde, nach rechts gewendet, die Jungfrau knieend, das in den Händen ihres Mantels liegende Kind betrachtend. Neben dem Kinde drei aus einem Rosenblatte sitzende Engel, links hinter der Maria Joseph mit der Laterne. Den Hintergrund bildet eine Landschaft mit einem Fluß, aus welchem rechts ein großer Felsenkegel hervorsticht (203 x 142 Millimeter gr.) Dieses Blatt rührt aus jenem höchst seltenen Stiche her, dessen Arbeiten von Barth. und Passavant eines Theils unter dem Collectio-	

Katal. Nr.	Wesentliches.	Offerte fl. 20
2145	namen: Meister E. S. vom Jahre 1466 zusammengefaßt, anderen Theils aber unter der Beschriftung: der Meister der Schiffe, beschrieben wurden. (Danlos & Delisle.)	2010
2147	J. B., mit dem Vogel. (H. B. bei Porto) Die Entführung der Europa. B. 4.	125
2152	Tritontenkampf. B. 20.	48
2156	St. Hieronymus. (Kaiser, Monogr. Nr. 15.) Rapté nach H. S. Besam. B. 60.	55
2158	E. C. J. um 1492. Christus, vom Saton in der Wüste versucht. Pass. VI, p. 361. (Thibaudaux.)	375
2165	A. H. (sans Sigelburger) Bauern im Kampfe mit nackten Römern. Holzschnitt. Pass. III, 443, 2. Abdruck mit den vollständigen Besen im Unterrande. (Thibaudaux.)	295
2215	Paolo Mercuri. Les maissaneurs. E. Robert p. Abdruck vor der Schrift, nur mit dem Künstler- und Drucker-namen. (Akademie.)	50
2218	Venedetto Mantegna. Die Opferung Isaaks. B. 1. (Thibaudaux.)	70
2220	Der neben dem Palmbaum sitzende Mann. B. 25.	27
2227	Raffael Moraten. Francesco di Marco. A. v. Tod p. Abdruck mit Wobelschrift. (Akademie.)	40
2228	Die Familie des Herrschers von Holstein-Beck. A. Kaufmann p. Vor der Schrift.	36
2230	Ruhe auf der Flucht. A. Pouffin p. Abdruck mit Wobelschrift.	50
2233	Das Abendmahl. E. da Vinci p.	177
2236	Aurora. G. Heni p.	54
2237	Der Tanz der Jahreszeiten. A. Pouffin p.	61
2239	Raffael und Antonio Morehen. Die Transfiguration. Raffael p. Abdruck vor der Schrift. (Ariario.)	71
2251	Johann Gattward von Wülker. Louis XVI. J. Duplessis p. Abdruck mit Wobelschrift.	22
2260	Die Schlacht bei Bunkerhill. 1775. J. Trumbull p. Abdruck vor der Schrift.	30
2262	Friedrich Müller. La Madonna di San Sisto. Raffael p. Abdruck vor der Netouche	80

Katal. Nr.	Stichzahl.	Stücken & Z.
3012	Jones Suerbode. Die vier Bürgermeister von Amsterdam. Kupfer p. W. 102. (Akademie.)	49 —
3045	Dauid Teniers. Der große Gouvernant. Holz 1.	52 10
3077	Paolo Tozzi. Die Kreuzabnahme. D. R. de Volterra p. Abdruck mit dem weißen Steile im Kreuze. (Akademie.)	101 —
3079	— Der Einzug Heinrich's IV. in Paris. Gérard p. Abdruck vor der Schrift.	105 —
3183	Jon de Blesher. Der große Bass. R. Berghem p. W. 71. Abdruck vor aller Schrift. (Akademie.)	40 —
3364	Joh. G. Wille. Soro stellt dem Abraham die Sagar vor. C. M. C. Dietrich p. Abdruck vor aller Schrift und vor dem Wappen.	19 —
3365	— Der Tod des Marcus Antonius. J. Bottani p. Abdruck vor aller Schrift nur mit dem Wappen.	28 —
3369	— Das Familienconcert. G. Schaffen p. Abdruck vor aller Schrift, nur mit dem Wappen.	40 —
3411	W. Beollett. The Death of General Wolf. B. West p. Abdruck mit den weißen Steilen an den Füßen des Generals.	100 —
3412	— The Battle at la Hogue. B. West p. Abdruck vor der Definition.	100 —
3415	— Cicero at his villa. R. Wilson p. Abdruck mit einer Zeile Nabelschrift. (Akademie.)	69 —
3451	R. Jofinger. Das große Turnier. B. 14.	129 —
3452	— Die Himmelfahrt. B. 15. (Akademie.)	90 —
3454	J. J. Zott. Die Absetzung der Könige. B. 1.	220 —

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neus Bücher und Kupferwerke.

Casati, C. C., Notice sur le musée du château de Rosenborg ou Danemark consueant à la création d'un musée historique de France, avec notes complémentaires sur le musée Gruze Gewerbe, de Dresde, et sur de faueces danoises inédites. Paris, Didier. 8^e. 66 S. n. 12 Tafeln.

Champer, F., L'Année artistique. Les Beaux-arts en France et à l'étranger; l'administration, les musées, les écoles, le Salon annuel, l'Exposition universelle; bibliographie et necrologie, etc. Paris, Quantin. 1878. 8^e. IV u. 700 S.

Clement, Clara Erskine und Laurence Hutton, Artists of the nineteenth century and their works. A handbook containing two thousand and fifty biographical sketches. London, Tribner & Co. 8^e. 7 Bde. a ca. 350 S. 1 £ 1 sh.

Ménard, René, Les Curiosités artistiques de Paris. Guide du promeneur dans les musées, les collections et les édifices. Paris, Delagrave. 8^e. 72 S. 4 fr.

Zeitschriften.

L'Art. No. 229.

La peinture au salon de Paris 1879, von Eugène Véroz. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 367.

Hombrodt Harmonieson von Eijs, von Ch. H. Middlsten. — Gravure Gallery.

Journal des Beaux-Arts. No. 9.

Exposition de la Société Française de Bienséance. — Correspondance d'Anvers. — Collection de W. Müller de Königs-winter.

Kunst und Gewerbe. No. 22.

Das South-Kensington-Museum in London.

Blätter für Kunstgewerbe. No. IV.

Ältere Goldschmiedekunstwerke in Oesterreich-Ungarn, von K. Lind. (Mit Abbild.) — Moderne Entwürfe: Schmuckstücke aus Silber; Almandine; Tisch aus Eichenholz, Schmelzblechene Leuchter; Zeit in gedrohter Arbeit.

Gewerbehalle. No. 6.

Gewölbendeckel, von O. Lessing; Pendeluhr; Schrank; Silberne Zuckerschale; Wandfassung im Kloster S. Martini in Neapel; Buchdruckpressen aus dem Germ. Museum in Nürnberg; Rahmen für Photographie; Fayence-Gefässe.

Meisterwerke der Holzschneldekunst. No. 6.

F. Schaper's Museum, Stille in Köln. — Begegnung zweier Karawanen in der Wüste, von W. Gante. — Ein jüdischer Händler auf der Wartburg, von Karl Oehris. — Die verheerliche Stadt, von F. Brüll. — Steppenferte im Schneesturm, von C. Subilsch. — Der Leuchtbirn von Edlytowa, von J. M. W. Farnor. — Im Vorzimmer des Arztes, von Fr. Hildemann.

Berichtigung.

Zeitschrift, S. 113 ist in Comogio's Sonett, S. 3 v. u. zu lesen: „moti“ statt „morti“; S. 148, Num. 1, S. 2 ist vor „swei“ der Artikel „die“ ausgefallen.

Inserate.

Dresden,

Winkelmannstr. 15, zunächst dem Böhm. Bahnhof.
Permanente Ausstellung

von
Ernst Arnold's Kunstverlag,
enthaltend die hervorragendsten Gemälde der Dresdener Galerie in Kupfertiteln, von den besten Meistern des Grabstichels. — Geöffnet von 9 bis 2 Uhr und auf besonderen Wunsch zu jeder Tageszeit. (4)

Sculpturen

In Biscuit und Elfenbeinmasse Gruppen, Figuren, Büsten und Reliefs, nach der Antike und nach modernen Weisern sind in großer Auswahl vorräthig in Gustav B. Zeln's Kunsthandlung Carl B. Vorf, Leipzig, Köpplig 16. Kataloge gratis und franco. (1)

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

POPULÄRE

AESTHETIK.

Von Prof. Dr. Carl Lemcke.
Fünfte vermehrte u. verbesserte Auflage.
Mit Illustrationen.
1879. gr. 8. hr. 9 Mark 50 Pf.;
geh. 11 Mark.

Alttertbümlische
Möbel.

Einrichtungen für ganze Zimmer, Arbeiten in Eisenblech; Krüge in Stein und Porzellan; Zinngefäße; Chormöbel sind zu verkaufen.
Erstern unter „Renaissance“ befördert das Commissionsbureau
G. Belsowanger, Stuttgart.

VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG.

Abriß der Geschichte der Baustyle. Leitfaden für den Unterricht und zum Selbststudium. Von Wilhelm Lübke.
Vierte stark vermehrte Auflage. Mit 468 Holzschnitten. 24 Bogen
gr. 8. 1878. broch. 7 M. 50 Pf., geb. 8 M. 75 Pf.

Hierzu eine Beilage von H. Quantin in Paris.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Gundertstund & Pries in Leipzig

Beiträge

findet Prof. Dr. C. von Käpfer (Wien, Ehrenstrasse 26) über ein der Verlagsbuchhandlung in Leipzig zu richten.

12. Juni



Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gefaltene Zeitschrift werden von jeder Nach- u. Nachbänderung angenommen.

1879.

Weiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Mark (sowohl im Buchhandel als auch bei den bewährten und ehrwürdigen Postanstalten).

Inhalt: Der Pariser Salon. I. — Ausstellung von Nachzeichnungen alter Meister in Paris (Schlag) — Joh. v. Schnobrich's — Kunstpflege in Bayern. — Benennung eines öffentlichen Gedächtnis, des Olympia. — Beschriftung des öffentlichen Kunstvereins für Rheinland und Westfalen. — Internationale Nachzeichnung in München. — Vortrag über Schürmann. Die Jury für die Münchener Kunst-Ausstellung. Der Sieg der Kunstwerke in Düsseldorf. Ein neues Wiener-Denkmal; Götzes-Denkmal in Prag. — Hauptarbeiten des Buch- und Kunsthandels. — Feuilletons. — Inserate.

Der Pariser Salon.

I.

Wohl selten ist der Nachtheil der Uebersproduktion schärfer als bei dem diesjährigen Pariser Salon zu Tage getreten. Beinahe tausend Nummern — nicht Kunstwerke — mehr als sonst hat die allzu nachsichtige Jury zugelassen, und eine Uebersülle unbedeutender Anfänger- und Stümpferarbeiten macht sich dort neben den Meisterwerken der modernen französischen Schule breit, ermüdet das Auge, erschwert das Studium und schmälert der Elite den wohlverdienten Erfolg. Von allen Seiten wird die dringende Nothwendigkeit einer Reform betont, durch welche man zugleich die tüchtigen Mater wieder zur Anstellung im Salon zu veranlassen hofft. Mit jedem Jahre mehren sich die Läden im Kreise; diesmal zählen auch Göröme, Gustav Boulanger, Hamman, Lambert, Pouss und Moritz Vetroir, Ruffini, Pasini, Protais, Tony Robert-Fleury, Wetter und Wibert zu den Abwesenden. Drei, manchmal vier Reihen übereinander bedecken Gemälde jeder Art die Wände, und trotzdem hat man noch einige neue Räume verwenden müssen. Bei den Bildhauerarbeiten, den Zeichnungen und den Aquarellen war der Zubräng, geringer und trotzdem weist der Katalog die Gesamtsumme von 5895 Nummern auf!

Unter den Gemälden wendet sich das Interesse zunächst dem Porträt und den vom Staate schon vor der Eröffnung des Salons erworbenen Arbeiten zu, deren Aufschrift „acquis par l'état“ die Kritik mit Recht herausfordert, denn die Parteilichkeiten haben mit im Rathe gegessen. Das Porträt ist einer der

Glanzpunkte der modernen französischen Schule, ein Gebiet, worauf ihr die Triumphe nicht fehlen können, so lange sie Meister wie Bonnat, Carolus-Duran, Cabanel, Got und Bastien-Lepage, lauter regelmäßige Mäste des Salons, besitzt, auf dem Gebiete der Landschaft macht sich dagegen die Abwesenheit der großen Lyriter mit Finkel und Palette, Rouffeu, Millet, Corot und Diaz traurig fühlbar, obgleich Segé, Bernier, Baffon und Lanfuer, sowie der jüngere Nachwuchs, Bastien-Lepage an der Spitze, das alte Prestige nach besten Kräften und mit gutem Geschick anstreben zu erhalten befreht sind. Die akademischen Traditionen der Villa Medici auf dem mythologischen Gebiete vertreten Banguereau und Jules Peckore, Hemer und Pavis de Chavannes, Jeder in seiner Weise, auf dem diesjährigen Salon; das historische Genre kultivierten Jean Paul Laurens, der Freund der Brenselfenen, Meingue und Alameyn, und die fremde Legende hat einen Dolmetscher in Duez gewonnen. Unter den fremden Anstellern zählen in erster Linie die Belgier, denen sich vereinzelt Deutsche, Engländer und Italiener anschließen.

Bonnat's Porträt Victor Hugo's war schon seit Monaten Tagesgespräch in Kunstkreisen und ist hier zu einem der Brennpunkte der Aufmerksamkeit geworden. Im einfachen dunklen Ueberrode, die Weste hoch zugestülpt, so daß nur der umgeschlagene Kragen und ein Gedäns Weiß sichtbar bleiben, sitzt der greise Dichter in ungezwungener Haltung, die Rechte in die Weste geschoben, das gedankenschwere Haupt in die linke Hand gestützt, im Sessel und blickt weitoffenen Auges in's Unendliche, unbekümmert um die Bogen

von Reugierigen, deren Blick den seinen sucht. Der Hintergrund ist dunkel gehalten, aber Bonnat besitz das Geheimniß der alten Niederländer, Kopf und Hände hell hervortreten zu lassen; das silberweiße kurzgeschneitene Haar und der silberweiße Bart umrahmen das verwittrte Antlitz, und der milde Arm ruht auf einem riesigen Koloss: Griechenlands größter Dichter, Homer, stützt Viktor Hugo, Frankreichs Stolz, so deutet seine Freunde diese Haltung. „Welch tiefes Denkerauge!“ meint der Eine; „Seht den Karren,“ ruft der Nächste, und Beides siegt im Ausdruck dieses unergründlichen, dem Leben abgelauchten Blickes. Die rechte Hand mit den viden Adern und dem kurzen starken Daumen ist ein Meisterwerk der Kunst, der Zeigefinger der Linken ruht nachlässig im Haare vergraben. Der ungefuchte Faltenwurf ist nicht minder trefflich wiedergegeben. Bonnat's zweites Bildniß, ein Kniebild, stellt eine junge blonde Engländerin im blauen Kleide dar. Die Individualität ist auch hier treu gewahrt, aber die blauen Schatten der leicht in einander gelegten Hände sind zu scharf accentuirt und wir geben entschieden dem Porträt Viktor Hugo's den Vorzug.

Carolus Duran, den seine Anhänger scherzhaft Carolus Magnus nennen, ist seit seiner im Luxemburg befindlichen, 1869 gemalten „Damo au gant“ mit Riesenschritten vorangegangen. Das Champö de Mars vereinte im vorigen Jahre auch seine Porträts von Emil de Girardin, Gustav Doré und Pöckeloup, aber seine Hauptbegabung ist für das Frauen- und das Kinderbildniß. Wer erinnert sich nicht mit Vergnügen der allerliebsten Kinder des Meisters, welche er in allen Lebensstufen auf die Leinwand sesselte! „L'enfant bleu“ zählt zu den bekanntesten darunter. Er versteht es, seinen weiblichen Gestalten den Reiz der Anmuth zu verleihen und sie je nach Alter und Lebensstellung aufzufassen; seine Malweise ist rasch und lässig, mit wenigen Pinselstrichen wird jeder gewünschte Effect erreicht, und doch trägt das Ganze den Stempel der Vollendung. Ganz im weißen Atlas mit Spitzen gekleidet steht die Gräfin Bandal, eine stolze vollerküßte Schönheit mit rüthlich blondem Haar, in ganzer Gestalt vor dem Beschauer. Die Stellung ist ungefähr dieselbe, welche Bonnat der Frau Pasca 1875 gab. Ein langer dunkler vorn offener Pelzmantel ruht laum noch auf den Schultern und bildet den glücklichsten Gegensatz zu dem schillernden Atlas des Gewandes; eine einzige Theoprote schmückt den Busen, der linke halbenbüßte Arm hält den Mantel zurück, die rechte Hand spielt nachlässig mit der Vorgrünne. Die etwas zu dunkel schattirte Schleppe ist die einzige Schwäche des schönen Bildes. Angesichts der klünnen Art Duran's begreift und entschuldigt man manche traurige Verirrung der

Halbtalente, welche ihm nachsehen möchten und dabei auf Abwege gerathen. Das allerliebste Stöckchen seines Freundes Bourdau ist das Original von Duran's zweitem, selber in einer Ecke halbverstecktem Porträt; ein Kragen und eine dunkle Blouse mit grünen Reflexen heben das reizende Köpfchen mit dem blonden, tief in die Stirn herabfallenden Haare und den schelmischen schwarzen Augen; der Hintergrund ist dunkel gehalten.

Alexander Cabanel, der silberhaarige vielgesuchte Maler der Herzoginnen und der Marquisen, aus dessen Atelier schon so mancher Preis von Rom hervorging, hat wiederum ein anmuthiges Frauenbild aus den höchsten Kreisen der Gesellschaft für den Aneensaal des Hauses geschaffen. Ein glattes erömesfarbiges, nur mit einem dunklen Pelzstreifen am Halse und an den Kermeln verziertes Atlastkleid umschließt die schlanke Gestalt, welche in einsackter Natürlichkeit mit der einen Hand den Hücher hält und die andere auf die Lehne eines hellblauen Sessels stützt. Der dunkelblaue Hintergrund paßt sich dem Ganzen harmonisch an. Nicht minder gelungen ist ein männliches Bild, während dort der Fond, der Persönlichkeit entsprechend, ein tiefes sattes Dunkelroth zeigt. — Cabanel's Schüler Got, der Maler des vielbewunderten „Frühlings“, hat zwei Frauenporträts aufgestellt, deren Colorit und Zeichnung die kleine Niederlage vom letzten Sommer, das Porträt der Marfchallin Mac Mahon, vergessen lassen. Beide sind schlank und jung und lustig, beide blond und zart, aber in Toilette, Gesamttypus und Hintergrund durchaus verschieden. Got liebt die Lichteffekte und hat einen solchen in glücklichster Weise als tichten Sonnenstrahl über das hellblende lodige Haar der jungen Frau im schwarzen, mit Schmelzperlen verzierten Kleide hingeleiten lassen; die zweite Dame, eine dunklere Blondine in einer Toilette Henri III., Gold und Weiß, zeigt mehr Coletterie in Ausdruck und Haltung. Während wirken bei Got nur die blauen Töne seiner Schatten, ganz ähnlich wie bei Bonnat's Niß Mary.

Vor einem zweiten Bilde wird es wie bei Viktor Hugo niemals leer von Parifern, es ist Bastien Lepage's Porträt der Schauspielerin Sara Bernard, eines der Ereigniffe des Salons. Das talentvolle Mitglied der Comédie Française hat dem Maler seine Aufgabe nicht leicht gemacht, und er hat sie glänzend gelöst. Ganz in Weiß auf weißem Grunde sitzt die Dame im Profile gesehen da und scheint Zwiesprache mit der kleinen Statue des Orpheus in ihrer Hand zu halten, denn die Lippen sind halb geöffnet; das ausgesprochene Profil und das rüthliche Haar heben sich scharf von dem lichten Hintergrunde ab und ein heller Bronzerahmen erhöft noch den befremdenden Eindruck des in beschränkten Dimensionen gehaltenen tadellos ausgeführten Bildes. Die „Oktobergeit“ des-

selben jugendlichen Meistern, auf welche wir noch zurückkommen werden, ist in der Technik dem Porträt Sara Bernhardt's noch überlegen, und Baffien Lepage hat gute Aussicht auf den diesjährigen Preis; auch er ist Schüler Cabanel's.

Relie Jacquemart hat zwei gute männliche Porträts ausgeführt. Entschiedenem Fortschritt bezeichnen Kaufe Albema's weibliche Bildnisse: Jeanne Samary, die blonde, blaugüige, stets zu Scherz und Lächeln bereite Schauspielerin, und eine eraste schöne Frau in dunkler Kleidung. Der belgische Historienmaler Emil Wauters, dessen Wahnfinn des Hugo van der Goes das Brüssler Museum schmückt, stellt sich mit dem Bilde der Frau Judie als Porträtist vor; das schelmische Gesicht der Schauspielerin ist sprechend ähnlich. Auch Maler und Bildhauer sind im Kreise vertreten, Sargent führt uns das bekannte dunkellockige Haupt seines Lehrers Carolus Duran vor, Spiridon den Italiener Monteverde, den Schöpfer der auf der vorigjährigen Ausstellung preisgekrönten Marmorgruppe „Jenner impft seinen Sohn.“

Während Bonnat den Großvater malte, ward Boilemot beschäftigt, Georg und Johanna Hugo, die beiden Entelkinder des Dichters, zu einer anmutigen Gruppe zu vereinen. Es sind zwei liebliche Gestalten; der hellgüige Knabe steht hinter dem Sessel der Schwester, welche frisch und fröhlich in die Welt blickt und das Buch des Ähnen „L'art d'être grand père“ als geistiges Abelsdiplom in der Hand hält. Das Doppelbildnis ist mehr des Segenhandes als der Ausführung wegen interessant.

Das Auffuchen des Porträts hat uns durch alle Säle geführt, und wir wollen zum Schluß dieses ersten Berichtes eine kurze Rundschau unter den vom Staate angekauften Werken halten. Da ist zunächst der „Heilige Eutherb“ von Duez, das wunderbarste aller riesigen Triptychen, welche je das Atelier eines Legendenmalers verließen. Es stellt drei Episoden aus dem Leben des Heiligen dar, zuerst wie er als Knabe zu nächtllicher Zeit eine Herde von Schafen hütet und die Seele seines Oheims, des Bischofs von Lindisfarn, als helle Feuerflamme gen Himmel fahren sieht. Dann, auf dem großen Mittelbilde, wie er selbst als Bischof von Lindisfarn, an einem heißen sonnigen Tage — Duez hat zum Zwecke seiner Studien mehrere Monate auf dem Lande zugebracht, — auf ungebahnten Wegen, nur von einem Knaben begleitet, im vollen Ornat mit Bischofsstab und Rütze durch seine Dürcke wandert und von einem Adler wunderbar gepreist wird. Auf dem dritten Bilde hat der Würdenträger der Kirche sich in die Einsamkeit zurückgezogen und bestellt, dürftig mit einer Hofe und arg zerrissenen Strümpfen bekleidet, im Schweiße

seines Angesichtes sein Feld. Die Vöglein des Himmels, eine bunte Schaar der verschiedensten Art, laden sich zu Gasse, die frische Kussaat aus den Furchen zu piden, bis die kindliche Bitte des Heiligen, ihm soviel er bedürfe zu seiner Nahrung zu lassen, sie augenblicklich verschweigt. Duez will das mittelalterliche Heiligenbild durch eine schmucklose Darstellung der Legende erleben, er hat sich bestrebt, im landschaftlichen Hintergrunde Treue der Perspektive und des Kolorites schzuhalten und seinen Personen eine natürliche Haltung zu geben, was ihm auch theilweise gelungen ist. Die Gestalt des bis zum Gürtel entblößten, dem Adler voll freudigen Staunens die Arme entgegenstreckenden Knaben ist ungekünstelt, voll Leben und Bewegung, und das naive Vertrauen im Blicke des Bischofs erinnert an altvergangene Zeiten der Heiligenmalerei.

Boogue reau's „Geburt der Venus“, ein figurenreiches Gemälde, wo sich Liebesgötter und Tritonen um die auf einer Muschel stehende schaumgeborene Göttin drängen, leitet auf ein anderes Gebiet. Mit einer wohl gelungenen Bewegung drückt sie das lange nasse Haar aus, zu ihrer Rechten blickt ein liebendes Paar froh erregt zu ihr auf, Tritonen stoßen zum Gruße des Willkommen's in das Muschelgehörn und liebliche Kinder tummeln sich auf einem Delphin zu ihren Füßen. Es ist eine akademische Arbeit, deren Zeichnung gut, deren Kolorit dagegen matt und ungleich ist. Warum sind die Tritonen so dunkel gehalten, die Incarnation der Göttin dagegen so porzellanartig blaß und kalt?

Der Erwerb von Lesebvre's „Liebersächter Diana“ sowie von Heuner's „Iddyll“, zwei Kunstwerken, auf die wir noch zurückkommen werden, standen früher eingegangene Verpflichtungen hindernd im Wege. Die „Eingemauerten von Carcaffonne“ können nur aus A. P. Laurens' Atelier hervorgegangen sein, schon der Titel besagt es, aber er hat sich hier aus dem Bereiche der behaulichen Gruelenszenen in das wogende Volksgemimmel begeben, und die Darstellung ist ihm noch nicht recht vertraut. Hauveau's Geschichte der Albigenser hat ihm das Thema geliefert, es gilt die Befreiung der eingemauerten Opfer der Inquisition; entblößte markige Arme halten das Brecheisen, die machtlosen Edeln sitzen daneben und der Mönch Bernhard Delicieux beruhigt die herandrängende aufgeregte Menge, so lautet die Erklärung; aber das rechte Leben und die Bewegung fehlen in Antikp und Haltung der Versammelten. Alles geht ruhig vor sich, der Mönch hebt die Arme so würdevoll, als spende er der betenden Gemeinde den Segen, selbst das zu seinen Füßen knieende und den Saum seiner Kutte küßende Weib erinnert keineswegs an die gewaltige That des Augenblicks. Mit einem Worte, das Bild läßt ebenso kalt wie Me-

lingue's gleichfalls angekaufter „Etienne Marcel vor dem Dauphin Karl, 1358.“ Beiden liegt der Gedanke an den Sieg der Demokratie zu Grunde, und das erklärt an den ihnen gespendeten Beifall. Flamenq hat hauptsächlich Angst und Schreden in seinem „Anruf der Girondisten in der Conciergerie, 30. October 1793“ veranschaulicht, man vermüht bei diesen bleichen Jammersgestalten die geniale Kraft, das wilde Aufblühen der Bergweisung, den bitteren Trost und die düstere Ergebung in das Untermüthliche. Delacroix würde dem Gegenstande andere dramatische Seiten abgemauert haben.

Louis Delanoü wäre der arme Ritter Della Mancha über Nacht zum wohlhabenden Manne geworden, denn eine reiche Waffentrophe, Rüstungen, Schilde und Schwerter, dazu Bücher und Pergamentrollen, ist „Don Quichote“ betitelt. Aus Jeannin's Atelier holte sich der Staat eine ganze „Wogenlobung“ frischer duftiger Blumen, bei Leon Herrmann dagegen das „Galasi“, eine in wilder Jagd den Abhang hinabstürzende Meute, sämmtlich Arbeiten von jüngeren Malern, welche im Luxemburg noch der Vorstellung bedürfen. Der Schwede Salomon löst uns der Gesangennahme eines Mädchens in einem Dorfe der Picardie beimohnen; die ganze Bevölkerung ist in voller Aufregung, rings um die ihr Gesicht verbergende Angestellte schwirrt es wie in einem Dienenschwarme, und die einzelnen Gestalten tragen den Stempel der Lebenswärme und Treue; auch der Einblick in die Dorfstraße verräth gute Perspektivstudien. Damit auch der französischen Ruhmbezirge ihr Recht werde, reihen einige Schlachtenbilder sich den Landschaften, welche den Beschluß der vom Staate angekauften Gemälde machen, an. Medard's „Rückzug“ stellt selbstverständlich eine zwar vom Feinde eingeschlossene, doch von einem Vaubanbataillon wieder befreite Batterie dar; die Gestalten und die Landschaft, die geschnitten Baumwipfel und der traurige Charakter des Kriegsschauplatzes sind gut wiedergegeben, obgleich derartige Gemälde im Ganzen monoton erscheinen; nicht jeder Schlachtenmaler kann ein Meissonier oder ein Horace Vernet sein. Die „Episode des Kampfes von Caury Septimanes“ ist der Römerzeit entnommen. Morot beaufachte die ambrosischen Frauen, als sie nach der Niederlage der Männer ihre Wogenburg mit dem Rulhe der Verzweiflung vertheidigten und die Keiterei der Sieger zum Rückzuge zwangen. Wahre Regieren von Häßlichkeit, werfen sie sich halbtrafend den Andringenden entgegen und scheuchen sie schon durch ihren Anblick zurück; es ist der Triumph des Unschönen. Die Landschaften, sind an der Zahl, entstammen den verschiedensten Gebieten. Guillaumet's auf dem Salon 1863 für den Luxemburg-Palast erworbenes „Abendgebet in der Sahara“

erhält ein Pendant: „Poghowat in der algerischen Sahara.“ Das figurereiche Gemälde giebt den Charakter des Landes wie der Bevölkerung getreulich wieder, ohne daß man sich darum eines leisen Seufzers im Gedanken an Prometheus erwehren könnte. Welcher Gegensatz zu dem „Lande des Durstes“ in der Privatgalerie Kreis zu Antwerpen oder selbst zu dem letzten unvollendeten Werke des entschlossenen Meisters, dem „Arabischen Lager“ im Luxemburg! Ebenso wird das 1872 angekaufte Bild von Pelouze, die „Erinnerung an Cernay“ im Luxemburg, „Cernay im Winter“ von demselben zum Gegenstücke erhalten. Das Gemälde hat schätzenswerthe Eigenschaften, aber man fragt sich trotzdem, warum die Wahl des Comité's sich nicht lieber einem Genrebilde mit landschaftlichem Hintergrunde zuwendete, umso mehr da Baffien Lepage's „Oktoberzeit“ erreichbar war. Ebenso empfahl sich Lansper's „Voi von Douarnenez“ zum Ankauf. Dement's „August im Norden“ führt uns in die volle Ernte, man süßt die Gewitterschwüle der Luft und athmet danach mit Freude die frische, über Hagborg's „Hochstath im Kanale“ schwebende Seebrise ein. Frauen und Kinder waten hier hochaufgeschürt durch das Wasser und heimsen dort die Ernte ein, des Meeres und der Erde Gaben, wie Hans Malart sagen würde. Es sind zwei schöne wohlgelungene Landschaften, allein wo Niesen das Genrebild und das Porträt bei der vom Staate getroffenen Auswahl? Randes anziehende Kunstwert, das vor der Eröffnung des Salons noch weniger bekannt war, löst vergeblich im Kreise: die überreife Erwerbung hat schlimme Frucht getragen.

Hermann Billung.

Ausstellung von Handzeichnungen alter Meister in Paris.

(Schluß.)

Was uns von Blättern der altflandrischen Meister vorgeführt wird, ist der Zahl nach wohl wenig, aber dem Werthe nach viel. Borelli das berühmte Porträt Philipp's des Guten von Jan van Eyck (Ritzsch, Silberstiftzeichnung feinsten Ausfühung), geschnitten von Gaillard in der Gazette des beaux-arts Bd. XXII, S. 84, ein Rindschloß desselben Meisters (Malcolm, Silberstiftzeichnung) ganz ähnlich ausgeführt wie das Porträt des Kanonikus Zdobosky Bydts im Dresdener Kabinett; sodann zwei Federstichgen Regier's von der Weyden (d'Aumale), Kreuzabnahme und Verkürzung, Studien zu den Flügeln eines Dipteryon, und ein todter Christus desselben Meisters (Armand, Silberstiftzeichnung) von genauerer Wiedergabe des anatomi-

mischen Details; eine Federzeichnung Hans Memling's (aus der Sammlung H. Tidot in die F. Galichon's übergegangen), eine junge Frau vor einer leeren Wiege liegend, früher Hubert van Eyck zugeschrieben und erst durch Waagen als Memling erkannt, endlich unter mehreren Blättern der blämischen Schule des 15. Jahrhunderts eine trefflich komponirte „Anbetung der Könige“ (Malcolm, Federzeichnung in Bister, Lavirt) von jener liebevoll minutiösen Ausführung des Details in Physiognomien und Gesichtern, die den alten Flämern auch in ihren Bildern eigen ist.

Die deutschen Schulen sind fast ausschließlich durch ihre beiden berühmtesten Meister, Dürer und Holbein, repräsentirt. Unter den siebenundzwanzig Blättern des Ersten seien angeführt: die Federzeichnung von „Jesus vor Pilatus“ (Dumesnil), Studie zu einer der Kompositionen der grünen Passion in der Albertina, der lautspielende Engel an der Balustrade (Mitchell, Silberstiftblatt) gestochen in der Gazette des beaux-arts Bd. XVI, S. 217, zwei Aquarellstüchen vom Schlosse zu Trient und einer andern Tiroler Burg (Malcolm), von der venezianischen Reise herrührend, das Brustbild des Meisters Hieronymus, Architekt des Bonaco bei Lebachi (Wigour, Tuschezeichnung, mit dem Pinsel weiß geblüht), ein sorgfältig ausgeführtes Blatt vom venezianischen Aufenthalt herrührend, gestochen in der Gazette des beaux-arts Bd. XII, S. 267, eine Studie zum Abergeligenbilde des Selvedere (d'Amale, Federzeichnung in Blau und Bister, mit leichten Aquarellfäsuren) reproduirt in der Gazette des beaux-arts Bd. VII, S. 26, das Porträt des Bürgermeisters Ruffel (Dumesnil, Schwarzstift), dasjenige Lord Morley's (Mitchell, Schwarzstiftzeichnung auf grünem Grund), eine Studie für den Kopf des h. Paulus der Münchener Pinalothek (Mitchell, Schwarzstift auf braunem Grund) und ein Bildniß Friedrich's des Weisen (Armand, Silberstiftzeichnung) gestochen in der Gazette des beaux-arts Bd. XIX, S. 273. Von Holbein dem Älteren ist ein Selbstporträt (d'Amale, Silberstift mit Röthel ausgeblüht) und das Brustbild eines Greises mit Pelzmütze (d'Amale, Silberstift), — von Holbein dem Jüngeren das Bildniß eines Mannes (Malcolm, Silberstift) von markiger aber noch etwas schwerer Behandlung, aus der Zeit vor dem englischen Aufenthalte herrührend, insbesondere aber das Porträt des Johannes Trithemius (d'Amale, Federzeichnung in Bister, darüber lavirt, und mit Röthel und Weiß geblüht, nur der Kopf ausgeführt) voll unmittelbar lebensvollen Ausdruckes, mit eigenständiger Bezeichnung des Meisters anzuführen; außerdem noch von M. Schongauer eine liebliche Madonna mit Kind (Mitchell, Federzeichnung auf rothem Grunde) von Hans Bal-

ding ein phantastisch coiffirter Frauenkopf (Mitchell, Federzeichnung in Braun und Weiß auf rothem Grunde) und die Federstiche einer Frau, deren Schleppe der Tod trägt (Mitchell), endlich von Bartsch Beham ein großes männliches Brustbild (de Ehrenweider, Silberstiftzeichnung in Schwarz und Roth mit leichten Aquarellfäsuren) von flotter und sicherer Ausführung.

Von den nun folgenden Blättern der Brabantier und holländischen Meister des 17. Jahrhunderts sei nur ganz flüchtig das Bedeutendste herausgehoben: unter zehn Rubens eine Skizze des die Wundmale empfangenden h. Franziskus (v. Vederath, Federzeichnung), Studie für zwei Schulbilder im Museum zu Köln und Gent, eine Skizze des Raubes der Sabinerinnen (d'Amale, Farbensiftblatt), endlich eine Röthelstiche der drei Grazien (Dumesnil) gestochen von Peter de Jode; ferner unter fünfzehn Van Dyck's ein Amor-reigen (d'Amale, Kohlen- und Kreidezeichnung), eine Pinselstiche in Bister zum Porträt des Kardinals Bentivoglio im Pal. Pitti (Dutuit); sowie Schwarzstiftporträts von Gospar Crayer (Dutuit), Gerhard Seghers (Armand), Daniel Mytens (Vange) und Wilhelm de Vos (Dutuit); — drei köstliche Marinen von van Goyen mit genial hingeworfenen Staffagen (Dumesnil, Charcoal), zwei feine italienische Landschaftsstüchen von Jan Both (Dutuit) und d'Amale, Federzeichnungen mit Tusch lavirt, ein halbes Dugend Shakespeare'scher Wirkungs-scenen (d'Amale), zumest miniaturhaft fein in Aquarell ausgeführt; — unter dreißig Rembrandt's, worunter freilich manche apokryph erscheinen: ein prachtvoller liegender Bode (d'Amale, Federzeichnung in Bister, lavirt) offenbar nach der Natur, von übermächtiger Kraft und Sicherheit der Charakteristik und Zeichnung, jeder Strich den Meister verrathend, — Judas das Sündenbengel den Richtern zurückgehend (Galichon, Federzeichnung mit Tusch lavirt), gestochen in der Gazette des beaux-arts Bd. XVI, S. 78, eine wunderbar ausdrucksvolle Studie der Figur des Vaters (Mitchell, Röthelzeichnung) zu der Radirung des Meisters: Joseph seine Träume erzählend (Bartsch, Bd. I, S. 40), eine scharf charakterisirende Federstiche zu einer Gruppe von acht Figuren, die einer Predigt lauschen (v. Vederath, Bister), endlich ein nadter Akt zu einem Christus an der Säule (d'Amale, sorgfältig ausgeführte Federzeichnung in Bister und Tusch lavirt), ein Gegenstand, der nach demselben Modell mehreremale vorkommt, u. a. in der Sammlung Warwid zu London; — drei Ruissdael's (Dutuit, Dumesnil, d'Amale), Federzeichnungen auf Pergament mit grünen Fäsuren, Baumgruppen darstellend; drei Volters, darunter die weidende Kuh, von rückwärts gesehen (Krago, Rothstift) eine Studie zu dem gleichnamigen Blatte (Bartsch I, S. 43); endlich zwei Schwarzstiftblätter mit Tusch

lavirt von Hebbema (Dutuit, d'Aumale), ländliche Gebäudeschlagen darstellend. —

Noch kürzer müssen wir uns über die zweihundert-fünfundfünfzig Blätter der französischen Schule, insbesondere jener des 18. Jahrhunderts fassen, die für die Franzosen wohl ein begeistertes Interesse, für uns aber weniger Anziehungskraft haben. Von den Künstlern des 18. Jahrhunderts wäre Clouet mit vier zart und fein modellirten Porträts (d'Aumale, Farbenstiftblätter, theilweise lackirt), worunter besonders das der Prinzessin Isabella, Tochter Heinrich's II. sich auszeichnet, sodann die beiden Delaune's, ihrerzeit die geschicktesten Goldschmiede, mit einer Reihe Entwürfen von Goldschmiedearbeiten anzuführen. Die beiden großen Meister des 17. Jahrhunderts, Nic. Poussin und Claude Lorraine sind, der Erster mit sechzehn, der Letztere mit neun Blättern repräsentirt; unter jenen finden sich zwei Federstiche zur Anbetung der h. drei Könige im Louvre, unter diesen mehrere Ansichten aus Rom, (alles dies zumeist aus dem Cabinet d'Aumale). Der Entwurf zur Statue einer liegenden Venus von Puget (d'Aumale, Tusch- und Röthelzeichnung) zeigt uns die kluge und sichere Behandlung des Meisters, wenn auch wohl nicht ganz fest steht, was der Maler David in eine Ecke des Blattes geschrieben: „Je vous engage à garder ce dessin. Il est aussi beau qu'un Michel Ange“. — Watteau ist durch sechzehn Blätter vertreten (zumeist de Concert und d'Aumale), worunter mehrere sehr lebendige mit weiblichen Studientöpfen in Röthel; Boucher mit einem Dutzend Blättern, darunter einige reizende Röthelköpfe in Pastell, die uns zeigen, daß selbst dieser berückichtigte Repräsentant des 18. Jahrhunderts Vortreffliches leistet, wo er nichts anderes, als eine getreue Kopie der Natur anstrebt; Greuze mit neun Blatt, darunter eine Skizze des Abschieds (Dutuit) und des bestraften Sohnes (Armand) im Louvre; Fragonard mit zweiundzwanzig Blatt, zumeist Genrescenen, aber auch einigen Landschaftstudien, die viel erfreulicher sind als jene. Auch die übrigen Maler des 18. Jahrhunderts und Joffe, die St. Aubin, Kattier, Latour, Banles, Moreau, Lepicier, Carmentelle und wie sie alle sonst heißen, werden über Gebühr reichlich vorgeführt. Den Schluß macht eine Reihe von fünfundzwanzig Blättern von Bruchen, ausschließlich Schwarzstiftzeichnungen auf grauem Grunde, mit Weiß gehöht (zumeist d'Aumale), allegorische Kompositionen und Einzelgestalten, friesartig komponirte Darstellungen der Jahreszeiten in antistirenden Motiven, Illustrationen zu Tasso, eine Studie, endlich, seines Gemäldes im Louvre: Gerechtigkeit und Rache, das Verbrechen verfolgend, — bei denen allen man die unendliche Sorgfalt und das technische Geschick der Ausführung wohl bewundern, auch der Korrektheit

der Zeichnung (mit wenigen Ausnahmen) alle Ehre geben muß, die uns aber doch in ihrer pseudo-antiken Manier heute keine rechte Sympathie mehr abgeminnen können.

Paris, Mitte Mai 1879.

C. v. F.

Todesfälle.

Johann v. Schradolph, Historienmaler, geb. 1805 in Oberdorf im Allgäu, ist am 31. Mai in München gestorben.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

K. Kunstpflege in Bayern. König Ludwig hat genehmigt, daß aus dem budgetmäßigen Fonds für Förderung und Pflege der Kunst nachstehende Beträge geleistet werden: für die Herstellung eines monumentalen Brunnens in der Stadt und Festung Ingolstadt 15,000 Mk.; für die Herstellung eines Deckengemäldes in dem Vorbau des neuen Gewerbmuseums zu Kaiserlautern 15,000 Mk.; für die Ausbesserung eines Altargemäldes in der katholischen Kirche zu Arbera 2500 Mk.; für die Vollendung der Wandgemälde in der katholischen Kirche zu Friedberg 4000 Mk.; für die Herstellung eines Gloggemäldes in der protestantischen Kirche zu Bamberg 1700 Mk.; für Herstellung eines Deckengemäldes in der katholischen Kirche zu Waldhaus 4000 Mk.; für die Erwerbung des Kurzbaureisener Gemäldes, betitelt „ländliches Fest“, für die Staatsgalerie 5000 Mk.

Kunstgeschichtliches.

Neuentdeckte etruskische Gräberstadt. Wie die „Italienmelde“, hat man kürzlich eine für die Archäologen sehr interessante Entdeckung gemacht. Beim Bau einer Straße, welche Animo mit Monterio verbinden soll, fand man unweit Poggio Martello ein etruskisches Grab, welches mehrere Amphoren und Vasen verschiedener Größe enthielt. Die Aufschriftschilde bei Urnen annehmen, daß dieses Grab nicht allein steht und daß sich ehemals an dieser Stelle eine ganze Nekropole befunden hat. Das Ministerium des öffentlichen Unterrichts hat daher angeordnet, die Untersuchungen fortzusetzen, da sie von Bedeutung für das Studium der etruskischen Geschichte sein können.

Das Olympia wird berichtet: Von der Heroengestalt zur Rechten des Apollon (vom Weichsel des Zeustempels) nach welcher bis jetzt vergeblich gesucht war, scheinen jetzt die ersten Stübe zu Tage zu kommen, namentlich ein Armstück, welches auf die Beschreibung des beschämigen Zeus Theus bei Pausanias paßt. Auch ist zum ersten Male ein Gessandbild vom Viechel gefunden, an welchem die Haare sich vortreflich erhalten hat.

Personalmeldungen.

R. Der Architekt Professor Hiersch in Frankfurt a. M., ein Enkel des berühmten Philologen und Pädagogen, ist als Professor an die technische Hochschule München berufen worden und hat diesen Ruf angenommen.

Kunstvereine.

Der Vorstand der Verbindung für literarische Kunst hat beschlossen, seine sechste Hauptversammlung, welche auf Anfang September in Kassel anberaumt war, wegen der gleichzeitigen internationalen Ausstellung zu München am 28. und 30. August in München im Lokale des dortigen Kunstvereins abzuhalten. Festliche Gesichts-Bilder, sofern sie nicht in der internationalen Kunstausstellung ausgestellt sind, sowie Stiche und Entwürfe sind bis zum 24. August an den Kunstverein zu München zu senden. Das Programm zur Verlesung wird Ende Juni ersandt werden. Nähere Nachricht ertheilt der Geschäftsführer der Verbindung, Schulrath Loos in Kassel, bei welchem die für Konfirmanden einzuwendenden Kunstwerke auszuweisen sind.

Der Kunstverein für Rheinland und Westfalen feiert am 23. Juni in Düsseldorf das Fest seines 50jährigen Bestehens. Die Enthüllung des Cornelius-Denkmalis

wird am 21. Juni stattfinden und Prof. Camphausen die Leitung haben.

Sammlungen und Ausstellungen.

R. Internationaler Kunstausstellung in München. Bis jetzt haben etwa 1000 Künstler mit nur als 1000 Werken ihre Theilnahme an der internationalen Kunstausstellung zugesichert. Die mit hiernach in München für den Herbst 1876 als die internationale Ausstellung an 1400. bereits treffen häufig und von allen Seiten Herde der Malerei und Plastik ist; auch stellt eine reiche Vertretung der Architektur durch Entwürfe zu erwarten, wie auch der graphischen Künste. Die Inhabungen werden im Wesentlichen nehmen einen überaus günstigen Fortgang und gehen ihrer Vollendung rasch entgegen. Nach dem was man über die Einrichtung hört, wird dieselbe in so geschmackvoller und großartiger Weise durchgeführt, daß sie wohl die allerfrüheren Ausstellungen weit hinter sich lassen wird. Die Restauration wird außerdem bei Glockengasse ihren Platz finden und theilweise im Freien etablirt werden.

Denkmäler Nachrichten.

Stirben über Schliemann. Die Tagesblätter veröffentlichten ein Extrait von Birchom's an eine Beschriftung über die anthropologischen Gesellschaft in Berlin, in welchem es über die Ausgrabungen Schliemann's in Troas heißt: „Schliemann läßt einen großen Theil der Oberräume ganz abräumen, um die in jenem Gebäude vollständig bloßgelegten. Ingleichen Bestandtheile kommen dabei zu Tage. Welche Menge von Anhängen der Kultur in plattenerischer Gestalt, welche zum Anbau der Zimmer benutzt worden waren, sind bei zum Schichten abgehoben; sie tragen vollständig mehrstellige Feuer-Schalen, von Gold, auch ähnlich dem Segement ein neuer Zeitschrift von Ethnologie abgebildet, mit langen Kettengehängen gefunden, mit ihm eine Reihe goldener Schalen, was sie in Augen so häufig waren. Ich kann also schon jetzt aus eigener Wahrnehmung besagen, daß die Schliemann'schen Schliemann's wahrheitsgetreu sind. Er ist nun unerwählter Präsident und nachher bestrebt dem Verstande in seiner Ausdauer. Da auch E. Barmann von Paris hier ist, so wird ebenfalls die Authentizität dieser letzten Ausgrabungen gesichert.“

R. Die Jury bei der Münchener Lokal-Kunstausstellung. In der Generalversammlung der Münchener Künstlergenossenschaft vom 20. v. M. wurde der Antrag des Malers E. C. Rosenfelders auf Aufhebung der Jury für die Lokal-Kunstausstellung beraten. Das Ergebnis der sehr erregten Debatte, an der sich namentlich der Antiquarier der Bardeleben der Gesellschaft, Architekturmaler S. Doff und Jul. Köder theilhaftig hatten, war die Ablehnung des Antrages, nachdem die Mehrzahl der Anwesenden die Beibehaltung angenommen, daß von der beantragten Befreiung der Jury erst einige Jahre verstrichen, aber doch von günstiger Seite immer getrennter Instanz die Jury einprüfende Folge für die Bedeutung der Lokal-Kunstausstellung nicht zu erweisen, welche im Interesse der guten Sache dessen Beibehaltung zu wünschen sei, insofern als die Jury ein Schlichter bildet, um der Ueberzeugung der Ausstellung mit Kundentum eine sprechbarste Art zu setzen, und dadurch dem Publikum eine gewisse Uebersicht gewährt für den Werth der zum Verkauf ausgebotenen Kunstwerke.

R. Der Bau der Kuppel in Düsseldorf ist nun endlich in seiner Vorseitigen zum Abschluß gekommen und hat die amtliche Genehmigung gefunden. Schon unterm 5. März befahl die Landesregierung den von der Regierungsbehörde bewilligten Bauplan auf dem von vorn herein am künstlerischsten hierzu erwähnten Friedrichsplatz und gegenwärtig fünf achteckige Festungsbau mit der Fundamentierung des neuen Gebäudes beizugehen. Weibet bietet dieselbe wieder verschiedene unerwartete Schwierigkeiten, indem man eintheilung auf Wasser und andrertheil auf das an den früheren Festungsanlagen herrührende auf, welche aber die alten Mauern gefolgt sind an acht und dreißig Pfeilern getragen werden. Der Bau wird nach dem Entwurf

des Professors Ernst Giese in Dresden, des Erbauers des neuen Düsseldorfer Stadttheaters, ausgeführt, welcher in der hierzu ausgefertigten Konvention getruht wurde, während der Plan des Baumeisters Willrich den zweiten Theil erhielt. Ueber die spätere Verteilung der Räume in der Kuppel hat zwischen den beiden beteiligten Parteien, der Stadt und der Künstlergesellschaft, eine Uebung statt und beträchtlich hatgefunden und in etwa vier Jahren soll das Gebäude vollständig stehen. Dessenfalls ist es den daran getheilten Erwartungen vollumfänglich entsprechen.

U. neuer Körner-Denkmal. Aus Dresden wird der H. H. Fr. geschrieben: „Der Großherzog von Mecklenburg-Schwerin wird am Grabe Theodor Körner's in Weichsel eine Fortsetzung dieses Denkmals und Helms ausführen lassen. Mit der Ausführung derselben wurde der hiesige Bildhauer Hermann Schulz betraut, der sich bereits, namentlich durch die Statue Friedrich's des Großen im Mecklenburger Schlosshofe, vortheilhaft bekannt gemacht hat. Auch das Modell zur Körner-Büste ist ihm aus's Irdischste gelungen. Von gleicher Hand rührt die jetzt in der künftigen Kunstausstellung auf der Berliner Terrasse ausgestellte Büste Dr. Emil Bichsel's, des Paters der Idee zu dem hiesigen Körner-Denkmal und des Schöpfers des Körner-Wappens, die in ihrer Vertheilung-Kunstfertigkeit dem strebsamen Künstler zu aller Ehre gereicht.“

W. Völkers-Denkmal in Weh. Am 25. Mai wurde in Weh das bronzene Kinnstein des vor fast Jahren verstorbenen angesehnen Staatsmannes, Dichters und Philosophen, Friedrich Völkers feierlich enthüllt. Einer Korrespondenz der H. H. H. v. am besterhalten Datum entnehmen wir darüber folgende Details: Der Ueberlebte des Denkmal's ist ein junger angesehener Bildhauer: Joseph Huber, der seine schwierige Aufgabe glücklich gelöst hat. In der Wiener L. Grabstätte prägnant. Standbild enthält sich auf der Kuppelbildung des Franz-Joseph-Platzes, welche hiesig und unbekannt waren und namentlich der Namen Völkersplatz tragen wird. Der Ort der Aufstellung ist nicht ganz glücklich gewählt, denn der Platz der Umrahmung des Platzes werden von geschmacklosen Eisenarbeiten begrenzt; insbesondere die Statuen sind durch eine nicht übermäßig hohen und ersten ornamentierten Säulengalerie, ein architektonisches Gerüst, abgedeckt. Nach Norden hin blicken und nach Westen ist der Eingang vorzuziehen; hier ist die der hübsche Platz der Akademie der Wissenschaften, deren Präsidenten Statue bis an sein Lebensende gewesen, deren Denkmals mit ihren breiten Säulen, mit dem Wiener Alter der Königsgasse und dem Gebirge, welche das Standbild umgibt. Dieses selbst ruht auf einem niedrigem Sockel aus grauem Stein, welcher die Inschriften trägt. Das Standbild zeigt die Salofähigkeit des Gelehrten, besonders mit dem angesehnen Mitleid und darüber in diesem Haltemurk den Wandel geschlagen, mit dem rechten Fuß nach vorwärts schreitend, den linken Arm emporgehoben, in der Linken einen Stein in der Hand haltend. Der ausdrucksvolle Kopf mit der weichen Stirne ist vorzüglich; aber jener Joseph Huber, der im Gedächtnisse dieser Generationen lebt, ist nicht glücklich gemacht, konnte nicht verstanden werden, in die physische Erscheinung des Reichthums eine treue Kopie auszuweisen, welche die vornehmsten, namentlich die Verhältnisse. Ueberhaupt des Künstlers, an die Arbeit verleiht. Wie es scheint, hat Huber zum Glück vorgezogen, den Erbauer und die Werke hat der Dichter und vermittelte der Nachwelt die Größe der ersten. So mußte der Künstler beweisen. Wenn die Mitlebenden sich nur Hören an das Bildnis gewöhnen können, so liegt der Grund darin, daß ihnen der Beschauer auch noch möglichst nahe ist und nicht bloß seine Schöpfungen. Eine spätere Generation wird diesen Joseph nicht mehr empfinden, um zum vollen Bewußt der vorkünftigen Statue gelangen. Aber auch das Bildnis der vorkünftigen Statue ist ein wenig einflussendes Werk geworden.

In Wehagen hat sich ein Komitee gebildet zum Zweck einer Gedächtnisfeier für den portugiesischen Maler Johann Knaus. Dieses beabsichtigt, eine nationale Subscription in Portugal und Brasilien zu eröffnen, um die Kosten für ein dem Künstler zu erziehendes Stipendium aufzubringen und um einen Preis aussetzen zu können, welcher jährlich einem Schüler der Igl. Akademie der Künste in Lissabon zuertheilt werden soll, der sich als Thiermaler besonders auszeichnet.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

(Fisher, R.) Catalogue of a Collection of Engravings, Etchings and Woodcuts. 353 Seiten hoch 4. Mit 63 Facsimile-Illustrationen. London, Dolan u. Co.

Zeitschriften.

The Academy. No. 368.

C. Rolto, Leonardo e Michelangelo, von J. A. Crowe. — The Satires of 1875, von E. F. S. Pailton.

Chronique des Arts. No. 19.

L'opérette à Marseille. — Le triptyque de Quinten Matsys. — Académie des Inscriptions. — Réunion des délégués des Sociétés Savantes des Départements. — L'atelier de tapisseries de Mantoue.

Hirth's Formenschatz. No. 9.

Vier Initiaien aus des Johannes Regiomontanus „Ephemeris in Almagestum Ptolemei“ (Venedig 1496). — Ein Feld mit Heilskultural aus dem Stabwerk der Kirche S. Pietro zu Perugia. — B. Poeschl: Skizze zu einem gewöhnlichen Pfadfind. — Wappen aus A. Dürr's Skizzen. — Sieben Zierzeichen, nach einer Federzeichnung im Museum zu Basel. — Zwei weibliche mit Harle und Wappen, aus Jost Amman's Wappenbuch. — B. Zee: Fokal. — Vier Darstellungen von Pferdegebelen aus Meutter's „Staubuch“. — Eine Thür des Münzschatzes, Eisenbeschlagwerk von Chr. Augermaler. — Standuhr von Bronze, angefertigt von B. Fürstfelder (17. Jahrh.).

L'Art. No. 250.

La Fontaine au Salon de Paris 1875. (Mit Abbild.)

Kunst und Gewerbe. No. 23.

Das South Kensington-Museum in London.

The Portfolio. No. 6.

J. Mac Whirter: „The Vanguard“. (Mit Abbild.) — Oxford, von A. Long. (Mit Abbild.) — Goya, von P. G. Hamerton. — A. Dürr: The Knight, Death, and the Devil. (Mit Abbild.)

Inserate.

Preis-Anschreibung.

Ein Bronze-Standbild des Feldmarschalls Grafen von Wittke, mit der Plinthe 2,50 Meter hoch, auf einfachem Granitsockel, soll auf dem hiesigen Karrenplatze errichtet werden.

Büchler, welche um die Ausführung dieses Denkmal's sich bewerben, laden bei der Vorbereitung betraute geschäftsführende Ausschüsse hierdurch ein, ihre Modelle einzubringen, bis zum 30. September d. J. an den Unterzeichneten einzusenden und gleichzeitig unter Angabe des Preises für Erfindung und Ausführung im besten Material ihren Namen und Wohnort in versiegeltem Umschlage unter demselben Motto mitzutheilen.

Für die am meisten entsprechenden Entwürfe sind Preise, einer von 1500, ein zweiter von 1000 und ein dritter von 500 Mark ausgesetzt.

Für künstlerische Gutachten dieserhalb abzugeben, haben die Herren Historiker-Redakteur Julius Schrafer, Professor und Mitglied des Senats der Königl. Akademie der Künste in Berlin; Bildhauer K. Wittig, Professor der Kunst-Akademie in Düsseldorf; Architekt Hermann Bläume, Königl. Bau-Inspector in Köln, übernommen.

Die prämiirten Entwürfe werden Eigenthum des geschäftsführenden Ausschusses. Die Entscheidung über das für die Ausführung zu wählende Modell bleibt dem geschäftsführenden Ausschusse vorbehalten, der hierbei auf die prämiirten Entwürfe nicht beschränkt ist.

Der Grundriß des Platzes, sowie weitere Auskunft sind auf Wunsch durch den Unterzeichneten zu erhalten.

Köln, den 30. Mai 1879.

Der Vorstehende

des geschäftsführenden Ausschusses für die Errichtung des Wittke-Denkmal's.
Beder, Ober-Bürgermeister.

Kupferclichés (Galvanos)

von Holzschnitten nach Gemälden folgender Maler, nicht über gr. Lex.-8-Format, werden von dem Unterzeichneten gesacht und kettet derselbe um Offerten unter Angabe der Größe und des Preises pro □ Ctm. Ande u. Osw. Achenbach. — A. Adams. — Angeli. — Baur. — Carl Becker. — Jac. Becker. — Carl Begas. — C. Blas. — Bocklin. — Brendel. — Bürkel. — Camphansen. — Canon. — Deffregger. — D. Dietz. — Doré. — Euhuber. — Erdmann. — Eybel. — Gauermann. — Gegenbauer. — Grünzer. — Gede. — Graf Harrach. — Hayes. — Heuneberg. — Peter Hess. — A. v. Heyden. — C. Hoß. — Horschelt. — Carl Huber. — Jul. Hubner. — Indano. — Hago Kaufmann. — F. A. Kaulbach. — W. Kaulbach. — Klüber. — Knuss. — J. A. Koch. — Knlbe. — Kntzeboe. — Kurzbauer. — Lessing (Landschaft). — Letzke. — Makart. — Mstjko. — Ad. Menzel. — Fr. Meyerheim. — Paul Meyerheim. — Meyer von Bremen. — Menckery. — Passini. — Petteukofen. — Carl Piloty. — Preller. — Rahl. — Gust. Richter. — Riefstahl. — Rottmann. — Raths. — Scheuren. — J. W. Schirmer. — Schleich. — J. Schröder. — Schröder. — Seitz. — Siegert. — Carl Sohn. — Wilh. Sohn. — H. Stülke. — Tidemand. — Vautier. — Wach. — Waldmüller.

Auch Offerten von Galvanos nach Gemälden anderer berühmter Maler unseres Jahrhunderts sind willkommen.

Leipzig im Juni 1879.

E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Gundertstich & Pries in Leipzig.

Dresden,

Winkelmannstr. 15, zunächst dem Böhm. Bahnhof.

Permanente Ausstellung

von
Ernst Arnold's Kunstverlag,

enthaltend die hervorragendsten Gemälde der Dresdener Galerie in Kupferstichen, von den besten Meistern des Grabstichels. — Geöffnet von 9 bis 2 Uhr und auf besonderen Wunsch zu jeder Tageszeit. (5)

Sculpturen

in Eisen und Eisenmalerei

Gruppen, Figuren, Büsten und Reliefs, nach der Antike und nach modernen Meistern sind in großer Anzahl vorräthig in Gustav B. Seig's Kunsthandlung Carl E. Vord Leipzig, Köpplig 16. Kataloge gratis und franco. (2)

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Die

Cultur der Renaissance

in

Italien.

Ein Versuch

von

Jakob Burckhardt.

Dritte Auflage,

herausg. von

Ludwig Geiger.

2 Bände groß. 8r. 9. —; in 2 Halbformatbände gebunden 8r. 13. —; in 2 Liebhaberbände gebunden 8r. 15. 50; auf in 1 Band in Galico geb. 8r. 10. 75

finden Prof. Dr. C. von
Lagow (Wien, Chre-
stomengasse 26) oder an
die Verlagsbuchhandlung in
Leipzig zu richten.

19. Juni



à 26 Pf für die drei
Mal gesaltene Zeit-
ung werden von jeder
Buch- u. Kunstbuchhandlung
angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 6 Mark (sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern).

Inhalt: Arthur Jitzger's neueste Wandgemälde — Der Künstler Salom. H. — u. Damerischer, über den französischen National-Weißhund als Werk der Erziehung, Prof. Springer's Schrift. — lieber die Westbayer-Insprächung in München. — Inferate.

Vom 1. Juli bis Ende September wird die Kunst-
Chronik nur alle 14 Tage ausgegeben, also am 10. und
24. Juli, am 7. und 21. August, am 4. und 18. September.

Arthur Jitzger's neueste Wandgemälde.

Bremen, im April 1879.

Noch ist kein Jahr vergangen, seitdem die Chronik
mit ihren Lesern über Arthur Jitzger's eben vollendete
Wandbilder in unserm altberühmten Rathskeller Be-
richt erstattete, und schon wieder hat sie von einem
bedeutungsvollen Bilderschmuck zu erzählen, mit dem unser
reichbegabter Mitbürger in seinem rastlosen Schaffens-
drange von Neuem zwei Räume unserer Stadt die
Weihe höherer Schönheit verliehen hat, nämlich dem
großen Festsaal im neuen Seefahrtshause und einem
kleineren im jüngst vollendeten Reichspostgebäude.

Letzteres, ausgeführt nach dem Plane Schwatke's
zu Berlin, ist ein hochstrebender, zinnen- und gie-
belreicher Bau im Stil norddeutscher Renaissance, so
daß seine Formenbildung sich den meisten älteren Bau-
denkmälern unserer Profanarchitektur auf's harmonischste
anschließt.

Sein Material ist theils ein feiner Backstein von
warmer gelblichem Ton, theils heller Sandstein, und dem
natürlich alle Zinnen, Bekrönungen, Stübenungen und
Einfassungen bestehen, und seine Lage am kleinen Plage,
der sog. Demshalte, den auch das imponirende Ge-
bäude des Künstlervereins und die Erstaline Musik-
Anstalt schmücken, ist die vorthelhafteste, die es im
Inneren der Stadt dafür geben konnte.

Im Hauptgeschosß befindet sich der erwähnte kleine
Saal, und seine Dekoration besteht namentlich in fünf

Wandfeldern von gelblichem Ton, von denen jedes ein
Centaurus oder Tritonenbild enthält. Die Idee,
diese Verbindung von Mensch und Ross oder Mensch
und Fisch als Symbol für Land- und Seepost anzu-
nehmen, soll, wie verlautet, von keinem Andern als
vom genialen Reichspostmeister Stephan selber stammen.
Jitzger indes erweiterte dieselbe noch, indem er jedem
dieser Phantasiewesen in meisterhafter Komposition
genauerruagen als Psyche noch eine zweite weibliche
Gestalt beigab, die bald mit hochgeschwungener Scheitel
zu rasendem Laufe antreibt, bald freundlich lächelnd
sich anschiegt, bald wieder voraudentet, als ob sie
neue Bahnen anweise, und bald wieder ruhig sich
forttragen läßt, wie im sichern Bewußtsein der großen
geistigen und weltlichen Macht dieses erdumspannenden
Instituts. Genug, die Idee kann schwerlich glücklicher
und anmutiger dargestellt werden. Wer hätte sich
nicht schon an den wundervoll komponirten Gruppen
der Centaurus und Pachantianen oder den Seegeschöpfen
mit Nereiden erfreut, die einst aus den ver-
schüttelten Stätten Herculaneum und Stabia an's Licht
gezogen wurden. Zunächst an diese wird man bei
den Jitzger'schen Gruppen erinnert, und doch muß man
zugeben, daß von einem weiteren Nachbilden derselben
auch nicht die Spur zu merken ist, sondern jede als voll-
kommen eigenständig und selbstständig erscheint. Da-
gegen mögen andererseits jene antiken Vorbilder unserer
Künstler veranlaßt haben, in der Wiedergabe sich
ihnen möglichst zu nähern; denn auch sie sind leicht,
geistvoll, ja fast spitzig mit Backsteine hinge-
worfen und bilden in ihrer Weise den anmuthigsten
und reizvollsten Wanderschmuck, den man sehen kann.

Auch die koloristische Schwierigkeit des gelben Grundes ist mit großem Talent überwunden und der Ton der Figuren äußerst fein und vornehm, aber ihre hervorragende Schönheit liegt in der meisterhaften Komposition, im Schwung der Linien, in der Grazie der Bewegung.

Eine weit großartigere und bedeutendere Aufgabe indeß bot unserm Künstler der große Saal des Seefahrtshauses. Dasselbe ist eine aus dem 17. Jahrhundert stammende Stiftung, welche Wittwen und Hinterbliebenen verunglückter und verarmter Seefahrer theils Wohnung, theils Unterstützung bietet und in deren großen Festsaal alljährlich die berühmte sogenannte Schaffermahlzeit stattfindet, ein Bankett, dargeboten von drei Rhedern und sechs Kapitänen und begleitet mit manchen altberömmlichen Bräuchen und sitzenden Gerichten.

Das ansehnliche, wenngleich nicht architektonisch bedeutende Gebäude ist erst vor einigen Jahren in der Doventhorvorstadt neu aufgeführt, da leider der frühere alterthümliche Bau aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts der Anlage der neuen Kaiserstraße zum Opfer fallen mußte. Viel großartiger als dieser aber hat sich der neue Bau entfalten können, denn draußen vor dem Thore gab es andern Raum als im Häusergedränge der Altstadt.

Die architektonische Eintheilung des besagten großen Saals umschließt neun flache Mauerblenden von ansehnlicher Größe, so daß die beiden schmalen Wände drei und zwei, die Breitseiten je zwei Blenden haben. Sämmtliche neun Jelder füllte Hoyer nun, einer äußerst glücklichen Idee folgend, mit einem zweifachen, aber doch wieder zu einem bedeutsamen Ganzen verschlungenen Bildercyclus aus, in allegorischen, zum Theil über drei Meter haltenden Kolossalgestalten, an den Schmalseiten die fünf Welttheile, an den zwei andern die vier Winde darstellend. Könnte es für einen Raum, in welchem die Feste einer den Welthandel vertretenden Körperschaft gefeiert werden, einen passenderen und sinnigeren Schmuck geben? Aber voll und ganz stimmen wir auch dem trefflichen Berichte der Aelterzeitung darüber bei, daß wahrlich eine eben so tiefe poetische Kraft dazu gehörte, um diese geographischen und physikalischen Begriffe in charaktervolle Gestalten zu verwandeln, wie eine gleich maverische Tüchtigkeit, um diesen allegorischen Figuren warmes Leben einzuhäufen. Die Meisterschaft, mit welcher beide Aufgaben gelöst sind, verdient die vollste Anerkennung und fordert zu Vergleichen mit andern süßen Allegorien heraus.

Hier können wir nun nicht umbin, offen zu gestehen, daß wir im Allgemeinen allen Allegorien äußerst abhold sind und dieselben höchstens an solchen Werken und in

solchen Räumen gestatten können, die ausschließlich für ein gebildetes Publikum bestimmt sind. Jede der zahllosen Germania's und Victoria's unsrer Kriegedenkmal, mag sie trauern oder jubeln, erfüllt uns mit aufdringlichem Bedauern, weil wir sicher wissen, daß solche Personification unsere niederen Volksschichten, den Arbeiter, Tagelöhner oder einfachen Bauer vom Lande, als völlig unverständlich, fremd und kalt berühren muß. Als Bremer freuen wir uns umsomehr, daß unser treffliches Kriegs- und Siegesdenkmal keine solch fleisch- und blutlose Figur zeigt, sondern dafür einen prachtvollen, feierlich und hochflatternder Fahne über den zu Boden geworfenen napoleonischen Adler dahinführenden deutschen Krieger, oder unser Böfse keine langweiligen antik gewandeten Repräsentationen der Mehanik, der Schifffahrt, des Land- und Bergbaues und der Fischerei, sondern lebensvolle Gestalten eines Maschinenbauers, Seemanns, Bauern, Bergmanns und Wallstuhlfingers, an denen Jeder seine wahre Freude haben kann, weil Jeder das volle Verständniß hat.

Das einzige Mittel aber, wodurch der Künstler uns mit seiner allegorischen Darstellung wahrhaft versöhnen und befriedigen kann, ist eine bis in's Tiefste durchgedrungene Charakteristik, die dem Begriffe aufs Unfassendste entspricht. Das hat keiner in so gewaltiger Weise bewiesen, wie der große Rubens, und freudig müssen wir's gestehen, auch in diesen Bildern sehen wir offenbar, daß ihr Schöpfer nicht vergebens seine Hauptstudienzeit in Rubens' Vaterstadt, in Antwerpen, zugebracht hat, ja in der Auffassung und im Colorit glauben wir sogar echte Auklänge an Rubens wahrzunehmen, wenn auch die Formenbildung, namentlich im Nacken, eher auf Anlehnung an italienische Meister hindeuten mag.

Gehen wir jetzt zur Schilderung der einzelnen Bilder über, wobei wir uns zunächst an einen schon vorhandenen trefflichen Bericht halten.

Jeder Welttheil ist durch eine aufrecht stehende majestätische Frauengestalt dargestellt, in welcher jedoch nur in gemäßigter Weise der Typus einer bestimmten Rasse ausgesprochen ist. Durch zwei kleinere Knaben- oder Jünglingfiguren, sowie durch einige Symbole ist die ethnographische oder kulturgeschichtliche Bedeutung jedes Welttheils noch kräftiger betont. Allen diesen Gestalten ist ein in gleicher Weise architektonisch behandelter Goldgrund und ein einfaches steinernes Postament gegeben, wodurch namentlich die Eindringlichkeit des Festen und Monumentalen gewonnen ist.

Ebenso sicher und klar, wie die Gesamtanordnung, ist die Durchführung der Bilder im Einzelnen. Jedes hat seinen bestimmten Farbenaccord, die Europa allein zeigt einen Reichthum brillanter, aber kein ge-

stimmter Vokalnote. Die jugendliche Herrscherin, in Weiß und Purpur geteilt, mit dem Herrscherstab in der Rechten, erhebt das getränkte Haupt, das ein mächtiger Adler überschwemmt, stolz empor. Der zu ihrer Rechten stehende Jüngling mit der Leier und den Attributen der bildenden Künste blickt begeistert aufwärts, während der zur Linken stehende in tiefem Sinnen sich über eine Weltugel blickt und zirkelt, denn die Kunst und die Wissenschaft dienen der Herrscherin als Stützen ihrer weltumfassenden Macht.

Melancholisch wirkt dagegen, trotz aller Farbenpracht, die greise königliche Matrone Assien in ihrem violett-purpurnen Königsmantel und goldschimmerndem Gewande. Müde und wie träumend von längst vergangener Herrlichkeit, blickt sie geneigten Hauptes auf den ältesten Sohn, den gleichfalls träumerisch mit Lotusblumen spielenden schlafenden Buddhafiguren und scheint den jüngeren, tiefer stehenden, aber lebhaft emporsichtenden Chinesen wie ihr Stiefkind zu betrachten, während ein mächtiger und prächtiger Königstiger im Hintergrunde sein Haupt aufrichtet. So vereint dies Bild den Ausdruck gekunkener Größe, jähren Gegensatzes der Religionen und einer mächtigen gefährdenden Naturgewalt.

Fast unheimlich aber ruft das Bild der Afrika mit mahnenden Hügen dem Nahenden ein „Zurück“ entgegen. Das Hinterhaupt mit einem tief herabhängenden großen Gewande verhüllt, unten mit einem felsamen gelb-schwarzen Stoffe bekleidet, erhebt das dunkle Weib den rechten Arm gebieterisch abweisend. Ihre Mahnung wird unterstützt durch den suchbar drohend zum Bilde herausschauenden Löwen, an den sich finstler blickend ein Negar lehnt, während sich ein anderer angstvoll an die Mutter klammert; er weiß es ja, wie man trachtet, ihn derselben zu entreißen und fortzuführen in Elend und Sklaverei.

Diesen drei alten Weltteilen gegenüber erblickt man am anderen Ende des Saals die beiden Darstellungen der neuen Welt.

Hier die jugendliche Amerika, hoffnungsfreudig emporschauend und sich selbst den Schleier vom Haupte nehmend. Zu ihren Füßen der steife Pflanzler, die reichen Früchte des jungfräulichen Bodens sammelnd, aber in tief ergreifendem Gegensatz zu ihrer Linken der arme rothhäutige Sohn des Landes mit der Todeswunde im Herzen sterbend hinsinkend.

Die größte Einfachheit endlich, in Zeichnung wie in Kolorit, zeigt die Australia, ein zur Andeutung der primitiven Kulturstufe nur wenig bekleidetes junges Weib, das seine schon und hilflos blickenden Knaben zwar an sich zieht, aber sie zu keiner That ernstlichen zu können scheint. Auch dieser negative Gehalt an Handlung muß eine erste Stimmung erzeugen,

wobei die Schönheit der Formen und die Annahm der Stellungen in diesem Bilde den Anblick des Mühenden noch erhöht, und eine innige Theilnahme auch für die tiefste Stufe des Menschengeschlechts hervorruft.

Im Gegensatz zu diesen Welttheilbildern sind die Winde durch frei in der Luft schwebende geflügelte Männergestalten mit ebenfalls begleitenden Knaben dargestellt. Statt des Huldgrundes aber umgibt sie nur das Gewölbe des Himmels, dessen Farbensimmung dann dem jedesmaligen Charakter des Windes entspricht. Herrscht bei den Welttheilen erst statuarische Ruhe, so ist hier Alles mächtige Bewegung, obwohl unserer Ansicht nach noch mehr das eigentliche Fortwärtseilen zur Anschauung hätte kommen müssen, wogegen uns die vortreffliche, geradezu meisterhafte Charakterisierung wie die Strenge der Zeichnung mit aufrichtiger Befriedigung erfüllen.

Da ist zuerst der Nord als greiser Alter, eine Krone von Giezapfen auf dem Haupte, Keif und Schnee im wallenden Bart, als ein echter ungeschlachter nordischer Eißriese in seinem unheimlich kaltschwarzen Schneegewölbe mit geballten Fäusten sein polterndes Befehl lebend und mit seinen Aderschwängen die Luft peitschend. Kein Vogel belebt dieselbe, nur der Nordstern glänzt einsam mit kaltem Lichte hoch oben.

Aber Welch einen wonnigen Gegensatz bildet ihm gegenüber der liebliche Südwind, ein schöner goldleuchtiger Jüngling mit sanfter Regung seiner silbergrauen Fittiche, mit leichtem Wallen des rosenfarbenen Gewandes und die Hände wie ringum segnend ausgebreitet und in sonniger Lust daher schwebend, während blumenstreuend und Blütenblasen freundliche Knaben nebst der frühlingverfündenden Schwabenschaar ihn begleiten; das ganze Bild ein wonniges Gewoge von goldigen, rosigen und fein grauen Farbentönen, als ob ein glück- und schönheitsvoller Frühlingsmorgen uns mit all seiner strahlenden Herrlichkeit umfangen wolle.

Dann in abermaligem Gegensatz Ost- und Westwind. Jener ein wildbärtiger kraftvoller Mann, mit Festigkeit seine Pfeile verendend, sein schwüßiges Haar emporgerichtet, Gewand und Gewölbe voll eigenthümlich gelblichlicher und sahlbrauner Töne, daß wir an Dürre und Stau denken müssen.

Und zu allerletzt dagegen der Regenbringer, der West, eine glänzend weiße jüngere Mannesgestalt, aber mit dunklen Nebenschwingen durch das schwärzgraue Regengewölbe mit seinen Begleitern einherfahrend, davon der eine des Regens symbolische Quelle, den Wasserkrug trägt, während der andere eine lange sturmheulende Tuba bläst und eine weiße Nixe vor sich herjagt.

Sei es denn genug der Beschreibung, welche, wie ich hoffe, dem Leser wenigstens einen ungefähren Begriff von der Aufgabe und deren Lösung geben wird!

Die Schöpferkraft und der Fleiß, den Hitzler in dem kurzen Zeitraum der letzten dritthalb Jahre entsaltet hat, sowie die Zahl seiner darin vollendeten Werke grenzt nahezu an's Wunderbare; die bloße Aufzählung derselben wird dies schon hinlänglich darthun. Seit den Katholikerbildern entstanden vor Allem die eben beschriebenen neun Kolossaldarstellungen im Sesselfestsaal; damit fast zugleich die fünf halb- lebensgroßen Centaurengruppen für das Postgebäude, mit deren Aquarellkopien er im Auftrage des Generalpostmeisters Stephan (für das Reichspostmuseum zu Berlin) gegenwärtig beschäftigt ist; danach ein Plafond für Mainz (reicher, von Vögeln, Schmetterlingen und achtzehn reizenden Putten umspielter Blumenkranz); dann die Decken- und Wandmalereien in den Gemächern zweier hiesiger hervorragender Renaissancebauten unseres hochbegabten Architekten Karl Poppe, nämlich in der Knopfschen Villa zu Obermerland die Darstellungen der vier Jahreszeiten, wo ein Liebespaar im Rosenhag den Frühling, ruhende Schmetter den Sommer, heimkehrende Winzer den Herbst und alternde Eltern, die den Sohn aus ihrem Heim entlassen, den Winter bescheiden; im Detzjen'schen Hause aber eine reiche Decke mit den Gestalten der Nacht und des Morgens, sowie mit einem mächtigen Rosenkranz, der den Kronleuchter umgiebt und um den sich abermals ein Duzend fröhlicher, rund- und rothwangiger Putten tummelt, während andere zwischen den Blumen und Vögeln der Rebenfelder ihr lustiges Wesen treiben und zwar alle in Lebensgröße. Und endlich ist noch einer Deckenmalerei im Saale des hiesigen „Kaufmännischen Vereins“ zu gedenken, welche in halber Lebensgröße nackte Athleten darstellt, allerdings für den Zweck des Gebäudes ein eigenthümlicher Gegenstand.

Bedenken wir zu guter Letzt, daß außer den genannten monumental- dekorativen Werken auch noch vier figurreiche, sein durchgeführte Aquarelle von ansehnlicher Größe entstanden, deren phantastische Gegenstände (der wilde Jäger, ein Eisenreigen, Nixen mit einem extraländenden Fische auf dem Meeresgrunde und die Umfesterung eines Fierergendkleins in tiefer Vengehöhle) uns der Künstler in wahrhaft wunderbarem Licht- und Farbenzauber vorführt, so können wir über solchen Fleiß, gepaart mit solcher Schöpferfülle, unser Staunen nicht unterdrücken.

So viel aber ist gewiß, in diesen Tagen der fast ausschließlichen Herrschaft realistisch derber Kunstströmung dürfen wir uns freuen, in Hitzler einen Mitbürger gewonnen zu haben, der im Stande ist, unsere Vater-

stadt mit Gebilden zu schmücken, die uns aus der platten Alltäglichkeit in eine höhere und ideale Welt erheben können. Möge ihm hier noch manch herrlicher Kustrog beweisen, wie sehr wir seine Gaben zu schätzen wissen!

H. A.

Der Pariser Salon.

II.

Den Erwerbungen des Staates haben sich zwei weitere religiöse Gemälde angereicht: Moreau von Tours' „Blanka von Kastilien, als Königin von Frankreich die Liebe der Armen genannt“, und Perret's „Heiliges Viaticum in Burgund“. Moreau von Tours, ein Schüler Cabanel's, hatte zwei große Arbeiten angefertigt, eine halbentblößte, lächelnden Antlitzes die Analen der Kreuzigung erduldende „Schwärmerin aus dem 18. Jahrhundert“, inmitten einer Gruppe von Männern und Frauen, deren Blicke Bewunderung und Zweifel, Entsetzen und Freude spiegeln, und diese auf der Schwelle der Kirchthür Almosen spendende „Blanka von Kastilien“. Irrthümlich ertheilten der Katalog und die Künstler der „Schwärmerin“ das Ehrendiplom „acquis par l'État“, während „Die Liebe der Armen“ die Erwähnung der Jury war. Die Haltung der weißgekleideten Fürstin ist einfach und natürlich, das Gesicht dagegen weniger anziehend als die dunkel gehaltenen Köpfe des alten Bettlers und seines Kindes; an der offenen Thür erscheinen, das würdige Gefolge Blanka's, zwei Kapuziner und eine alte Dame. — Im vollen Ornate schreitet Perret's burgundischer Priester mit dem Sterbefakramente unter dem von zwei Bauern in der Zipfelmitte und in Holzschuhen getragenen Baldachin durch die Schneelandschaft dahin, die beiden Chorknaben gehen mit den Laternen voraus, zwei Frauen im langen Mantel folgen. Ein altes Weiblein zögert am Kreuzwege, und die Häuser des Dorfes begrenzen den fernem Horizont. Das Bild ist ein Idyll in seiner Weise, aber die Anfassungen des Luxembourg-Palastes werden trotzdem den frommen Nachwuchs dieses Jahres mit gerechtem Staunen begreifen.

Eine „Heilige Elisabeth“ von Veromé's Schüler Wender hat aus der Villa Medicis den Weg zum „Salon“ gefunden. Nur mit dem Verstande bekleidet, sitzt ein greiser verwundeter Bettler im fürstlichen Sessel, und die Heilige kniet eben mit sanfter Hand die blutige Wunde von seinem müde gefenkten Haupte, zur Linken hält eine Hofdame das Gewand zur Deckung seiner Blöße bereit; die Muskulatur des altertöschwachen Körpers ist korrekter und gut, aber das Kolorit zu zart für einen jeglicher Unbill von Wind und Wetter ausgefekten Bettler. Es sollte und nicht

wundern, wenn Merfion's „Heiliger Ißidorn“, ein würdiges Pendant zu Duez' „Heiligem Euthbert“, noch nachträglich vom Staate zur Ausschmückung irgend einer Kirche gewonnen würde; der tief in Andacht Versunkene hat seine Arbeit vergessen, doch ein Engel führt an seiner Statt den Pilg durch die Furchen. Der Ausdruck der Züge ist verklärt und schön, die Haltung des göttlich Nackten natürlich und frei, der von langen Gewändern umwallte Himmelsbote dagegen minder gelungen. Originalität der Auffassung zeigt die „Ruhe auf der Flucht nach Aegypten“ desselben Malers. Die junge Mutter hat auf dem Sockel einer Krieseuhing Schutz für sich und ihr geliebtes Kind gesucht, von dem ein sichter Schein ausgeht, der die dunkle Landschaft erhellte; Joseph schlummert ruhig in der Tiefe am Boden. Es erinnert an Rubens' schöne „Rucht nach Aegypten“ im Louvre und in Kassel, wo Maria mit dem Heilande auf dem von einem Engel am Hügel geleiteten Eselen sitzt und Vater Joseph den aufgehenden Mond zu Rathe zieht. Moricourt's „Rückkehr von der Wallfahrt“ führt in die Bretagne; die jungen Mädchen in Weiß sind sowohl anmuthig als auch ihrem Stande gemäß gehalten. Die trüben „Gesichte der Madonna“ stellte Reynier auf einem Tripodion anderer Art dar; das Mittelbild zeigt die h. Familie, darunter die Pastien, darüber die himmlische Verkörperung. Ringbunter wimmelt es von Illustrationen der Legende aller Völker und aller Epochen, der Kanakienus und die mythische Frömmigkeit des Mittelalters, das Alte und das Neue Testament, die Kreuzzüge und die Inquisition, sie Alle haben herhalten und Sujets liefern müssen.

„Das Mitleid Ludwig's des Heiligen für die Leiber der im Kampfe gegen die Saracenen gefallenen Kreuzfahrer“, eine umfangreiche, aus dem Atelier von Cabanel's Schüler Ponsa hervorgegangene Komposition, ward vom Ministère de l'instruction publique et des Beaux-Arts, welches im vorigen Jahre die Genovevafirche, das ehemalige Pantion, von Cabanel mit Darstellungen aus dem Leben dieses fürstlichen Nationalheiligen ausschmücken ließ, für die Kathedrale von La Rochelle erworben. Ludwig hatte seinem Gesolge die Befehlung der verregenen Todten befohlen und ein dumpfes Murren zur Antwort erhalten, da stieg er selbst vom Pferde, sagte einen der halbverwesten Körper in die Arme und erzwang sich durch die Beschämung Gehorsam. Die peiniglich sahlen Tinten von den Unglückigen angepländerten, Staub und Sonnenchein verdrückgebenen Leichen sind besser als die Zeichnung der in den fettsamen Stellungen übereinander geworfenen Körper; die Gestalt des Königs besitzt weder die imposante Würde des Fürsten noch die Verklärung des Heiligen, und die Gruppe der sich die

Rose zuhaltenden Ritter erinnert an Johann von Calcar's naive Darstellung der Auferweckung des Lazarus.

Auf der äußersten Grenzseide zwischen Originalität und Ueberspanntheit bewegt sich Puvis de Chavannes' „Verlorener Sohn“, die Quintessenz der herikalischen Richtung und der Gipfelpunkt der männlichen Kecefe. Eine bleiche Jammeregestalt, sitzt der verlorrene Sohn inmitten einer ebenso stiefmütterlich behandelten Landschaft, kaum deckt noch ein letzter verblichener Faden des einfügen Purpurgewandes die abgekehrten Glieder, und der bittere Hunger blickt aus tiefeingesenkenen hohlen Augen in die trübe Gegenwart; das Ganze ist farblos, matt und dürftig, als habe auch auf der Palette Ebbe geherrscht. „Junge Mädchen am Meerestufer“, ein zur Dekoration bestimmtes Bild desselben Meisters, ist in demselben übertrieben hellen Tone gehalten, so daß man im ersten Augenblicke die präparirte Leinwand mit einer bloßen Skizze vor sich zu sehen glaubt; die vom Rücken gefehene Häßlichkeit hält ihr langes Haar mit einer Hand fest, deren Tausen aller Regeln der Plastik spottet. Puvis de Chavannes, ein Schüler von Couture, ward von der Regierung mit der Ausführung von fünf Wandgemälden für die Genovevafirche betraut. — Politik und Religion vereint Lecointe du Rouy in seinem figurenreichen, für die Dreifaltigkeitkirche bestimmten Gemälde: „Der heilige Vincenz von Paula unterstützt die Eßfasser und Votbrüger nach ihrem Anschlusse an Frankreich“. Weber der Heiland mit der Dornenkrone noch die Engelchöre fehlen in der Höhe, Greife, Kranke und Kinder in der Tiefe, eine fromme Schwester bringt ganze Körbe Brod herbei, alle Thaten zum Heiligenbilde sind vorhanden, die akademischen Traditionen beobachtet, allein den zündenden Funken sucht man vergebens bei diesem kalten Dekorationsstücke. Henner's grauenvoll naturgetreuer „Christus im Grabe“ ist in anderer Hinsicht merkwürdig. Holbein's „Toter Christus“ hat ihm nicht nur die erste Idee eingegeben, sondern ihm auch bei der Lage des magern Körpers mit den tiefen Schatten, dem eingesunkenen Leibe und dem glatten Leinentuche vorgeschwebt, und dieser Umstand ist Tod und Tadel zugleich für den viermal im Luxemburg vertretenen talentvollen Eßfasser, dessen Muse sich überhaupt in engen Grenzen bewegt. Seine „Kloge“, eins der Ereignisse des Salons, auf die wir noch zurückkommen werden, ist in vergrößertem Maßstabe eine Wiederholung des im Luxemburg befindlichen „Odysseus“ von 1872 und die „Raiden“ daselbst sind Zwillingsschwester der in der Privatgalerie Zover befindlichen Genossinnen. Maignan stellte ein großes, für die Kirche S. Nicolas des Champs bestimmtes Altargemälde „Christus als Träger der Bes-

trüben" aus; sein „Admiral Carlo Zeno“ vom vorigen Jahre stand an Kunstwerth bedeutend höher.

Das genreartige Bild aus dem Kloster- und Priesterleben fand diesmal, gleich der Satire in Farben, nur wenige, aber tüchtige Vertreter. Da ist zunächst Jules Worms' allerliebste „Priesterliche Rundreise“ in Spanien, wo der behagliche Seelenhirt sich, vom ganzen Hosenstande begleitet, eben ansieht, sein geduldiges Maulthier zu bestreigen und noch ganz zulezt mit Freigebigkeit Ermahnungen und gute Rathschläge austheilt. Bei Frappa's „Bettelmönchen“ steht der eine Kapuziner auf den breiten Schultern des Gefährten und bemüht sich vergeblich, die neckisch zurückgezogene Hand eines süßlichen Mädchens, dessen Linke eine fette Ente für seinen Saft bereit hält, an die Lippen zu ziehen; der Ausdruck der drei Gesichter ist unübertrefflich komisch. Ueber Bondin's „In den Ferien“ schwebt ein Hauch klosterlicher Friedens; drei Rönndchen sitzen Birnen schälend am Tische, eine Bierte wirtschafstet im Hintergrunde und die Hänste nimmt die von einer Genossin bereingereichten Körbe reifer Früchte am offenen Fenster in Empfang. Pallière's „Bazelle“ zählt zu den Schlachtenbildern, obgleich der alte Priester mit der aufgeschürzten Soutane und dem Gewehre in der Hand: „Gebt Feuer, Kinder, Gott verzeih mir's!“ Mittelpunkt und Seele der sehr lebendigen Darstellung ist. Von den Spöttern ward der vielversuchte heilige Antonius zu allen Zeiten gern zum Opfer auserkoren, Teniers ließ ihn von allerlei Gremelgestalten und Ausgebirten der tollsten Künstlerphantasie umgaulen, Goussard Wappers stellte ihn zwischen zwei Sirenen von dämonischem Liebreize, Jules Garnier vereinte Beides, um den Armen unerbittlich zu quälen. Kaum weiß sein „Heiliger Antonius“ wohin er das bange Auge wenden soll, denn zu seiner Rechten hat sich ein Schalk in kunstscheuiger Karrentracht behaglich niedergelassen und weist auf zwei nackte Frauengestalten hin, und zu seiner Linken entlockt ein zweiter seiner Lyra süßschmelzende Melodien. Die beiden Versuchserinnen sind nicht weniger als lorrett in der Zeichnung, die vom Rücken Gesehene hat viel zu breite Hüften, die en facio Dargestellte ein unschönes linkes Bein, aber das Bild findet trotzdem des Gedankens wegen lebhaften Beifall. Zwischen den dicken Baumstämmen des Hintergrundes zeigt sich der tollüberglühete Abendhimmel, und die schmalen Streifen ahnen Fels- und Schwefelkammern so täuschend nach, daß man näher treten muß, um den Irrthum zu erkennen. Die Gruppe der drei Männer ist weit besser als das Sirenenpaar gelungen, besonders der Heilige und der mit untergeschlagenen Beinen dastehende Musikant in der Tracht der mittelalterlichen Baalstnechte. Sprühend von Leben und Bewegung ist Garnier's zweite Arbeit, gleichfalls eine

Satire auf das Mönchtbum, doch in der veränderten Form des Genrebildes. Voll Uebermuth zieht eine Gesellschaft von Soldaten und Mädchen Arm in Arm laut singend über den Marktplatz, wo der ausgelassene Jubel der Kirmeß herrscht, ihr feder Spott gilt dem Trio in der braunen Kutte, welches die Ede zur Rechten einnimmt. Der eine Mönch sucht seine Zucht im Brechiere, der zweite hat längst bei Bruder Koch und Kellermeister Trost gefunden, Nase und Bäudlein des Kurzbeldes beweisen es zur Genüge, der dritte, ein klatzer schlanker Jüngling, ist allein noch verwundbar, bang und neidisch schielt er über den Bettelsack auf der Schulter rückwärts zu den Fröhlichen, deren Reigen ihm für immer verschlossen ist. Mit jeder Minute rückt das tolle Treiben dem Beschauer näher, jeden Augenblick erwartet man das bunte Bein des einen Landknechts niederfallen oder seinen Genossen fröhlich aufhüpfen zu sehen, und diese Wirkung wächst noch aus der Entfernung. Dornloser zeigt sich der Spanier Garcia-Rencia in seiner „Partie Brisca“; ein gemüthlicher Landpfarrer spielt mit seinem Beichtfinde Karten und freut sich der Günst Fortuna's, im Hintergrunde erscheint die Haushälterin mit der willkommenen Erfrischung. Berthault zeigt uns die „Tochter Jephtha's“ inmitten ihrer Gefährtinnen, P. J. Blanc das alte Thema „Judith und Holofernes“; die schöne Wittve bedeckt den mit Händen und Füßen grauenvoll zuenden Körper nach vollbrachter That mit dem Leintuche und die Dienerin hält den offenen Saft mit den Händen fest. Die Realist feiert in dieser Judith einen neuen fraglichen Triumph. Wunderbar ist auch Carteron's „Heiliger Hieronymus in der Wüste“, trotz des charakteristischen Ausdruckes in dem abetischen Kopfe des hochslüchtigen Jünglings unter den drei der inspirirten Rede des Heiligen begierig lauschenden Genossen. Unglaubliches in der Uebervertonung der Himmelsboten leisteten Loubouze und Lafond in den „Schutzengeln“ und dem „Tode des armen Lazarus“.

Hermann Billing.

(Schluß folgt.)

Kunsthistorie.

Ueber den französischen National- Wohlstand als Wert der Erziehung. Studien über Geschichte und Organisation des künstlerischen und technischen Bildungswesens in Frankreich, von Armand Freid. v. Dumreicher. Erste Studie: Die Entwicklung des Erziehungswesens. Wien, A. Hölzer, 1879. XVII u. 200 S. 8.

Wer sich von der Machtgröße einer aufklärten Staatskunst und von ihren segensreichen Einwirkungen auf den Wohlstand und die Bildung der Nationen ein klares Bild machen will, für den wird immer das

Studium der neueren Geschichte Frankreichs vom Ausgange des Mittelalters bis in unsere Zeit eines der lehrreichen Objekte bilden. Nach längerer Beschäftigung mit den einschlägigen Verhältnissen in Deutschland und Oesterreich, von welcher uns mehrere beachtenswerthe Früchte vorliegen*), hat der Verfasser dieser Studien, ein intelligenter und hochgebildeter österröischer Beamter, deshalb sein Augenmerk den französischen Zuständen und ihrer geschichtlichen Entwicklung zugewendet. Die letztere bildet den Inhalt des bis jetzt vorliegenden ersten Theiles dieser Untersuchungen; ein zweiter, den wir hoffentlich bald an's Licht treten sehen werden, soll die gegenwärtige Situation des künstlerischen und gewerblichen Bildungswesens der Franzosen zum Gegenstande haben.

Das Dumreicher'sche Buch füllt nicht nur eine Lücke in der deutschen, sondern auch in der französischen Literatur dieses Hoches aus. Die Franzosen besitzen zwar eine Reihe tüchtiger Spezialwerke über die Geschichte einzelner ihrer hervorragenden künstlerischen und technischen Bildungsanstalten, z. B. Siret's und Anatole de Montaigon's Bücher über die Pariser Akademie, und mehrere vorzügliche Arbeiten über die Blütheperiode der französischen Kunstpflege unter Colbert, wie die von P. Clément, Reynard u. A. Aber eine zusammenhängende, vom Standpunkte des Historikers und des Nationalökonomens aus geschriebene Geschichte des technischen Bildungswesens der Nation giebt es nicht. Und zu dieser hat der Verfasser einen beachtenswerthen Beitrag geliefert.

Das Buch zerfällt in sechs Abschnitte. Der erste giebt einen Ueberblick über die Hauptperioden des wirtschaftlichen Erziehungswesens in Frankreich und eine kurze Schilderung der Organisation der Künste und Gewerbe zur Zeit des späteren Mittelalters. Aus der bürgerlichen Kunst jener Epoche, für welche der *artiste* noch der *artisan* war, ging unter den *Balois* die heftige Kunst hervor; in der Renaissance, welche der Autor im zweiten Abschnitt behandelt, tritt nicht nur ein fremdländisches, vom Königthum gepflegtes Element dem altbürgerlichen heimischen, sondern auch ein theoretisches dem empirischen gegenüber; die Geschichte des Kunstunterrichts von Franz I. bis zur Gründung der Akademie unter Ludwig XIV. vollzieht sich in einem Kampfe der zwei Prinzipien, deren eines wir durch die Kunst, das andere durch die Schule von Fontainebleau vertreten sehen; und als schließliches Ergebnis des Kampfes stellt sich die Verschmelzung beider Systeme dar durch die staatliche Organisation des französischen Kunstwesens" (S. 23—24). Die

Entwicklung dieser staatlichen Organisation, vornehmlich durch Richelieu, Mazarin und Colbert, welcher Letztere das Gebäude der Erstgenannten krönte, bildet sodann den Inhalt der beiden Hauptabschnitte, des dritten und vierten. Dumreicher legt die Grundgedanken dar, welche damals ihre Verwirklichung fanden: die Concentration von Kunst, Handel und Gewerbe in den Händen des Staats und die Regelung der ganzen Staatswirtschaft nach den Prinzipien des Merkantilsystems. Mit besonderer Wärme und Ausführlichkeit schildert er das Wirken Colbert's, von dem die Weltstellung Frankreichs in Kunst und Industrie datirt, während es vor ihm den — fünften Rang in der Reihe der Kulturmächte einnahm.

Während für die Staatsmänner des 17. Jahrhunderts die Kunst das Hauptobjekt der staatlichen Fürsorge bildete, trat mit dem 18. Jahrhundert durch das Emporstreben der exakten Wissenschaften die auf Naturkunde und Mathematik begründete Technik in den Vordergrund. Auch hier haben die großen Staatspädagogen der Franzosen sofort den Geist ihrer Zeit erkannt und in den Dienst des Ganzen gezogen. Diese Vorgänge schildert der fünfte Abschnitt des vorliegenden Buches, während der sechste und zugleich letzte einem kurzen Blick auf die Gegenwart und den aus der Vergangenheit zu ziehenden Schlussfolgerungen gewidmet ist. Der Verfasser ist geneigt, alles Verdienst um die gegenwärtige Größe Frankreichs in Kunst und Industrie dem staatlichen Erziehungswerte früherer Jahrhunderte zuzuschreiben, wenn er sich auch wohl nicht der Wahrnehmung verschließen dürfte, daß eine solche Regelung alles Handels und Wandels durch den Staat, wie zu Colbert's Zeit, heute nicht mehr durchführbar ist. Er mahnt die Deutschen daran, auch ihre Anlagen, die sich im 16. Jahrhundert so vielversprechend hervorgethan, durch sorgsame Pflege zu entwickeln. Oesterreich, das im Christthum lange zurückgeblieben, aber in Technik und Kunst nun frisch voranschreitend, wird von ihm als Zeugniß für den Erfolg solcher Bestrebungen hingestellt; es erscheint ihm mit Recht als eine notwendige „Ergänzung des deutschen, civilisatorischen Lebens zu einer vollen, nationalen Kultur“, wie sie Frankreich seit Jahrhunderten besessen.

Professor Springer's Festschrift bei der Eröffnung der Leipziger Kunstgewerdeaussstellung (am 16. Mai 1879) ist auf Betreiben des Ausstellungs-Komitees zum Druck befördert, um aus dem Ertrage den Arbeitern freien Zutritt zur Ausstellung zu gewähren.

Sammlungen und Ausstellungen.

Ueber die *Alerthümer-Ausstellung* in München wird uns nun dort geschrieben: Wenn nach einigen Wochen die von allen Seiten einlaufenden Einladungen für unsere Ausstellung alle Erwartungen übertrafen, so steht jetzt der Versuch und damit auch der innere wie äußere Erfolg des immerhin gewagten Unternehmens ebenfalls über die künftigen

*) *Exposé* über die Organisation des gewerblichen Unterrichts in Oesterreich. Wien 1875; Zur Frage der Erziehung der industriellen Klassen in Oesterreich. Wien 1876. 8.

Hoffnungen weit hinaus. Man hatte im besten Falle auf etwa 5000 Besucher gerechnet, und diese Zahl wurde schon in der ersten Woche überschritten. Man glaubte über den ungefähren Bedarf erheblich hinauszuweisen, wenn man 1500 Kataloge drucken ließ, und diese Anzahl war schon nach wenigen Tagen vergriffen. Man hoffte nur in ganz vereinzelten Fällen auch über die Grenzen der Provinz hinaus anregend wirken zu können, und schon hol in den ersten acht Tagen eine lange Reihe von Autoritäten auf dem Gebiete der Archäologie und Kunstwissenschaft aus Köln, Bonn, Aachen, Düsseldorf, Mainz, Frankfurt, Berlin, Utrecht u. s. w. die Ausstellung ihres Besuchs gewürdigt. Alle aber waren einstimmig in der Verwunderung darüber, wie viel Kostbares, Herrliches und zum Theil Einziges aus allen Jahrhunderten in den westfälischen Gauen noch erhalten worden und hier in guter chronologischer, systematischer und methodischer Anstellung vereinigt sei. Daß vor Allem unsere westfälischen Landstele in Scharen herbeiströmen und an den nennendsten und nie in solcher Zahl vereinigten Reichthümern ihrer Heimath helle Freude haben, bedarf kaum der Bemerkung. Thatsächlich waren die Säle denn auch bisher mit Besuchern wirklich überfüllt. Und theils um diesem allzustarrenden Andränge einigermaßen vorzubeugen, theils um der allmählich immer weiter greifenden Anerkennung der ungemessenen Bedeutung der Ausstellung Raum zu lassen, theils endlich um einem ausdrücklichen Wunsche des Kultusministers zu entsprechen: hat das Ausstellungs-Komitee gestern beschloffen, die anfanglich in Anbetracht der äußerst schwierigen Verwaltung nur auf 14 Tage anberaumte Ausstellung für die ganze Dauer des Monats Juni auszuweihen. Es ist aber auch eine Lust, die sieben dichtbe-

setzten Säle zu durchwandern und, nachdem man sich durch einen ersten Ausgange einen Ueberblick über den gesammten Reichthum erworben, dann das Auge an den einzelnen Werthwürdigkeiten und Gemaltensarten zu erlaben. Die Einen studiren in den beiden ersten großen Sälen die größeren Werke christlicher Bildneri, Schnitzerei und Malerei vom achten Jahrhundert ab; die Andern ergötzen sich im dritten Saale an den prächtigen Ritterschlössern oder an den soliden Uhrwerken oder an den Vasalen, Beckern, Schüsseln, Ketten und andern Metallarbeiten profaner Natur oder endlich an den wunderrothen Wobeln. Wieder Andere betrachten in zwei oberen Sälen die kostbaren Lebersteine altchristlicher Stiderei oder die bewunderungswürdigen Miniaturbilder in den alten Högern oder endlich die merkwürdigen römischen, germanischen und merovingischen Antiquitäten. Noch Andere finden kein Ende, die kleine, aber ausserordentlich Sammlungen von Glas- und Porzellan-Gegegenständen in einem besonderen Zimmer zu mustern. Die zahlreichsten Besucher findet man aber jeberzeit in dem siebenten Saale, welcher eine in der That wohl nur in dem unvorstellbaren Weltfalsen mögliche Ueberfülle an mittelalterlichen Metallwerken sichtlichster Art Solde, Ciborien, Monstranzen, Reliquiare u. s. w. dazu viele Eisenbeine, Schmuckreien und eine zwar nicht große, aber historisch doch dem höchsten Grade westfälischer Gemälde aufsummrirt hat. Es ist schwer, von den hier aufgestellten Beilen einzelne herauszuheben; doch wird man nicht mit Unrecht sagen dürfen: der wunderbar schön Bedumter Reliquienstörer und die unvergleichlich lieblichen Gemälde des Drebener Meisters, dieses „westfälischen Tieftale“, sind je für sich allein schon eine Reise nach Münster werth.

Inserate.

Alterthümer-Ausstellung in Münster.

Dem übergroßen Andrang des Publikums zu genügen, wird die vom Westfälischen Alterthums-Verein zu seiner Jubelfeier in Münster veranstaltete



Ausstellung westfälischer Alterthümer und Kunstzeugnisse

um 15 Tage, und zwar bis zum 30. Juni inclus. verlängert. Preis der neuen Auflage des Kataloges mit Nachtrag und Kunstlerverzeichnis an der Kasse 50 Pfg., des Nachtrages allein 30 Pfg., portofrei nach auswärts je 10 Pfg. mehr.

Preis der aufgenommenen Photographien: das Großquartblatt mit oder ohne Karton 1 Mfr., in Serien von mindestens 10 Bällern Nr. 6, 75 p. Watt. Öffnet Meid die Ausstellung täglich von Morgens 10 bis Abends 6 Uhr. Entrée für den einmaligen Besuch: 1 Mfr.; an den drei letzten Tagen vom 27. Juni inclus. ab für jeden Besuch: 2 Mfr.; Personalkarten für die ganze Dauer der Ausstellung: 3 Mfr.

Münster in Westf. Die Ausstellungs-Kommission.

Konkurrenz.

Der Kunst-Verein für die Rheinlande und Westfalen

eröffnet eine Konkurrenz auf Bestellung von Kartons zur künstlerischen Ausschmückung der fünf Chorfenster der hiesigen neuen evangel. Kirche mit Glasmalereien.

Wir laden die Künstler Düsseldorf's, sowie die Künstler, welche der Düsseldorfer Schule angehört haben, mit dem Ersuchen zu dieser Konkurrenz ein, geringste Entwürfe unter den, aus unserem Vereinsbureau, Königplatz 3, zur Einsicht ausliegenden Bedingungen bis zum 1. August ert. an uns einreichen zu wollen.

Düsseldorf, 10. Juni 1879.

Der Verwaltungs-Rath:

(1)

Dr. Nuhnke.

Abgedr. unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Hermann. — Trud von Gundertstund & Pries in Leipzig.

Im Verlage von Ebner & Seubert in Stuttgart erschien soeben:

Allgemeines KÜNSTLER-LEXIKON oder Leben und Werke

berühmtesten bildenden Künstler.

Zweite Auflage.

Umgearbeitet und ergänzt von A. Seubert.

3 Bände. Lex. 8.

Preis brockirt Mk. 41.40 Pfr.

Fühbarer Mangel eines derartigen Werkes haben den Herausgeber bestärkt, die seit Jahren vergriffene und kaum mehr antiquarisch zu beschaffende erste Ausgabe dieses Lexikons gänzlich umgearbeitet und bis auf die Gegenwart fortgeführt neu anzulegen.

Jedem Kunstfreunde wird dasselbe als praktisches Nachschlagewerk in seiner handlichen Form willkommen sein und das Interesse für Kunst wesentlich unterstützen.

Alle Herren Kunsthandler, bei denen sich Bilder der am 14. Mai d. J. zu Florenz verstorbenen Malerin Marie von Bernauer befinden, werden von den Eltern der genannten Künstlerin dringend aufgefordert, dieselben je bald als möglich nach Wien zu senden. (Ill. Beurf, Hauptstraße No. 80.) Ebenso die I. Kunstvereine, nach Verständigung des Ausstellungs-Komitees.

Beiträge

von Prof. Dr. C. von
Sögmö (Wien), Ober-
bauamtsrath 25) über an
die Verlagsabteilung in
Kielzig zu richten.



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal gelassene Ein-
sätze werden von jeder
Buch- u. Kunsthandlung
angenommen.

26. Juni

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (sommt im halbjährlich als auch bei den sonstigen und überirdischen Verhältnissen).

Inhalt: Das Lessing-Denkmal in Hamburg. — Der Ritterhaus-Ordnung in Wien. — Der Pottier Salon. II. (Fortf.) — H. Eitelberger von Edelberg, Gelammelte Kunstschreiber. — Maxime's Enjog Karl's V. in Zimmern, Habung von H. Kallauer, S. Eilers, Straußbilder von der Ölfar. — H. v. Borchstein 7. — Die Denkmäler von Olympia, Die (og. Burschenschaft) Capoten. — Zeitstellen. — Inzerate.

Vom 1. Juli bis Ende September wird die Kunst-
chronik nur alle 14 Tage ausgegeben, also am 10. und
24. Juli, am 7. und 21. August, am 4. und 18. September.

Das Lessing-Denkmal in Hamburg.

Unter dem Titel: „Das projectirte Lessing-Denkmal auf dem Hamburger Gänsemarkt — soll es ein genrehafte Bild des Hamburger Dramaturgen oder ein monumentales Standbild des deutschen Geisteshelden sein? Eine kunstkritische Zeitsstudie über Professor Schaper's Denkmals-Entwurf. Von Karl Hirsche“ hat soeben in Hamburg bei Hoffmann und Campe eine Schrift die Presse verlassen, welche über den gegenwärtigen Stand der Denkmals-Angelegenheit in Hamburg ganz unerwartete wichtige Mittheilungen enthält, aber gleichwohl noch weit mehr des Interessanten ahnen läßt, als sie uns enthüllt. Durch diese Schrift erfahren wir, was außer der Hamburgischen Bevölkerung bisher wohl nur einzelnen, mehr oder weniger theiligen Auswärtigen bekannt gewesen sein wird, daß nämlich in der Hamburgischen Tagespresse ein heftiger Streit entbrannt ist, welcher sich hauptsächlich um die Frage dreht, ob Lessing in ganzer Figur stehend oder sitzend dargestellt werden müsse. Es erhellt aus dieser Frage, daß die schwebenden Differenzen nicht bloß ein Hamburgisches Interesse haben, sondern daß sie den innersten Gedanken des Denkmals, die Charakteristik der darzustellenden Persönlichkeit, folglich die Kunst selbst unmittelbar betreffen. So hochwichtige und tiefgehende Fragen lassen sich wohl schwerlich erschöpfend und mit Erfolg durch gelegentliche kurze Auf-

sätze in der Tagespresse behandeln, und es ist mit Dank anzuerkennen, daß der Herr Verf. sich bezogen gefunden hat, jenen beschränkten Boden zu verlassen, auf welchem es ohnehin schon zu unerquicklichen Erörterungen gekommen zu sein scheint.

Aber noch eine andere Betrachtung knüpft sich hier an. Wo es sich darum handelt, Fragen zu beantworten, welche das Wesentliche der Kunst selbst, ihre Bedeutung, nicht etwa bloße Neußerlichkeiten betreffen, da kann es gar nicht schaden, wenn die Sache einem größeren Forum unterbreitet wird, als die einzelne Stadt zu bieten vermag. Hamburg ist nicht Athen, und es könnte wohl sein, daß das übrige Deutschland, frei von allen beengenden Rücksichten, ganz anders urtheilt, als die alte Hanse- und Handelsstadt. Auch will es uns bedünken, daß ganz Deutschland wohl ein Recht hat, in Sachen eines Lessing-Denkmal's gehört zu werden, nöthigenfalls sein Votum in die Waagschale zu legen. Lessing ist keine Persönlichkeit, mit deren Andenken ein Denkmals-Komitee schalten und walten könnte, wie es ihm beliebt. Weder das Komitee, noch die etwaigen Kontribuenten, noch die ganze Stadt Hamburg haben irgend ein Recht an Lessing, welches nicht ganz Deutschland hätte, und in dessen Ausübung sie nicht dem ganzen Deutschland verantwortlich wären, — verantwortlich im höchsten Sinne, im Sinne der Moral. Es ist dem Münchener, dem Wiener, dem Dresdener, dem Berliner, — kurz jedem Deutschen ganz und gar nicht gleichgültig, was für ein Lessing-Bild hier oder dort aufgestellt wird. Eine Verzerrung des großen Mannes kann der Deutsche nicht ertragen, denn jener ist ihm an's Herz gewachsen,

und kein Bruchtheil Deutschlands hat das Recht, ihn anders darzustellen, als er in der dankbaren und bewundernden Erinnerung des deutschen Volkes lebendig ist. Darum ist auch die Aufgabe, einen solchen Mann darzustellen, mit Nichten eine leichte. Sowohl der ausführende Künstler, als auch die leitenden Männer des Komit6's, — sie Alle sollen wohl zusehen, was sie thun, damit nicht das Verdammungs-Urtheil eines ganzen Volkes ihre Namen auf immer brandmarket.

Wir mühen uns vergeblich ab, einen Gesichtspunkt aufzufinden, von welchem aus ein Leffing auf hohem Postamente inmitten eines freien Platzes durch eine sitzende Figur charakterisirt werden könnte. Die Gründe, welche den Künstler bewogen haben, sich für ein Sitzbild zu entscheiden, sowie diejenigen, welche das Komit6 veranlaßt haben, demselben zuzustimmen, vermögen wir uns nicht vorzustellen, und es ist zu bedauern, daß der Herr Verfasser uns keine Aufklärung darüber gibt. Aber, welcher Art jene auch sein mögen, — sie werden schwerlich Stand halten können vor der unerbittlichen Logik der ebenso klaren wie gemüthvollen, weil tief empfundenen Argumentation, mit welcher der Herr Verf. die aufrechte Stellung der Denkmals-Figur als die allein zulässige bezeichnet. Die Charakteristik Leffing's, seiner ganzen Thätigkeit, seines inneren Wesens, ist kernig, markig, gehaltvoll, wennschon sie begriffschwache uns nichts Neues zu bieten vermag; und die Folgerungen, welche der Herr Verf. daraus zieht, sind ebenso schlagend wie geistvoll. Es dürfte den Mitgliedsliedern des Komit6's, wie auch dem Künstler, denn doch schwer fallen, sie zu widerlegen. Und doch müßte das geschehen, bevor die Herren ernstlich daran denken können, ihre Ideen zur Ausführung zu bringen. Denn daß sie sichig sein sollten, in unbegreiflicher Verblendung oder etwa gar in vornehmem Dünkel sich der Erkenntniß der Wahrheit geistlich zu verschließen und über den Inhalt der vorliegenden Schrift, als den Ausdruck eines Votens, einfach zur Tagesordnung überzugehen, mögen wir doch nicht annehmen. Ob Laie oder nicht, ist ja überhaupt gleichgültig, wo die Sache in solcher Klarheit für sich selber spricht. So wie die Bedeutung des Streites weit über die engen Grenzen der Stadt Hamburg hinausreicht, so reicht hinwiederum der Inhalt der Schrift weit hinaus über die Veranlassung, welcher sie ihre Entstehung verdankt, und verleiht dem Herrn Verf. vollen Anspruch darauf, daß seine Stimme nicht ungehört verhallt. Ist es einestheils zu wünschen, daß sein Vahnruß in den betreffenden Hamburgischen Kreisen, sowie in dem Atelier des Bildhauers in Berlin die volle Rücksicht finden möge, welche ihm entschieden gebührt, so ist derselbe andererseits auch für weitere Kreise nichts weniger als überflüssig. Es

ist nicht eine bloße Gelegenheitschrift, was wir da vor uns haben; die in ihr gegebenen Fingerzeige verleihen ihr vielmehr einen bleibenden Werth, und Künstler wie Kunstliebhaber können dabei nur gewinnen, wenn sie denselben ernstliche Beachtung schenken. Die ästhetischen Untersuchungen, welche der Herr Verf. anstellt, gipfeln in der Frage: Wie verhält sich der Schaper'sche Entwurf nach Inhalt und Form zu der Aufgabe, Leffing nach dem idealen Gesamtgehalt seines geistigen Wesens auf öffentlichem Platze zu veranschaulichen? Und diese Untersuchungen werden so sachgemäß, so gründlich durchdacht und warm empfunden den Lesern vorgeführt, daß selbst ein Künstler sie nicht lesen kann, ohne Belehrung zu empfangen oder wenigstens sich wohlthunend angemuthet und gehoben zu fühlen. Und wenn sich die Schrift im ferneren Verlaufe dem „Abhängigkeitsverhältnisse der jedesmaligen Ausdrucksformen von dem jedesmaligen Inhalte des Ausdrucksbranges“ zuwendet, so berührt sie damit ein Gebiet, von welchem der Herr Verf. unseres Erachtens mit vollem Rechte behaupten kann, daß die auf jenem herrschenden Prinzipien „von der bisherigen Aesthetik kaum dann und wann einmal gestreift worden sind“. Wir können uns der Auffassung nicht verschließen, daß die hieran sich knüpfenden Erörterungen eine wahrhafte Bereicherung unserer ästhetischen Kenntnisse und Lehren in sich fassen; um so mehr müssen wir aber auch das Lesen, oder richtiger das Studium dieser Schrift allen Künstlern und Kunstkennern dringend empfehlen.

Bringt der Leffing-Streit in Hamburg solche Früchte hervor, so können wir uns über ihn nur freuen, so unerquidlich er sonst auch sein mag. Dient er doch dazu, unsere Ideen über Kunst und Kunstwerke zu läutern und wieder auf richtige Bahnen zu lenken. Es liegt auch etwas Erhebendes darin, daß der Genius Leffing's noch hundert Jahre nach des Letzteren Tode Veranlassung wird zur Erforschung der Wahrheit, — der Wahrheit, für welche der herrliche Mann sein ganzes Leben lang gekämpft und gelitten hat! Schade nur, daß diese Wahrheit gerade dort, wo man sein Andenken durch ein sichtbares Zeichen zu ehren sich ansehnt, seine rechte Stütze zu finden scheint! Es wäre zu wünschen, daß recht viele berufene und wichtige Stimmen aus ganz Deutschland sich vernehmen ließen, um in der vorliegenden Angelegenheit auf den rechten Weg nachdrücklich hinzuweisen. §

Der Alterthums-Verein in Wien.

Am 18. April d. J. beging der Wiener Alterthums-Verein die Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestandes. Im Jahre 1854, zu einer Zeit, als schon

in den meisten Kronländern Oesterreichs historische oder Kunst-Vereine im Interesse der Erforschung und Erhaltung der alten Denkmale wirkten, begann der Alterthums-Verein seine Thätigkeit. An seiner Wiege standen viele um die Forschung hochverdiente Persönlichkeiten, die ihn auch in das öffentliche Leben einzuführen halfen, wie Dr. Georg Ritter von Sarajan, der erste Vereinspräsident, Jos. Feil, Jos. Chmel, Karl von Sava, Jos. von Bergmann, Plumberger u. A.

War auch das Gebiet von Nieder-Oesterreich in archäologischer Hinsicht damals nicht mehr unerforscht, — denn Primiger, Tschischka, Schlager, Heider, Wilder, Feil, Camessina, Ernst, Descher, Melly, Keiblinger u. s. w. hatten bereits früher rüstig auf diesem Felde gearbeitet, — so fand doch der junge Verein noch genug der Arbeit vor. In den 17 Quart-Bänden seiner Publikationen hat er einen reichen Schatz gründlich gearbeiteter, quellenreicher und wissenschaftlich werthvoller Aufsätze veröffentlicht, deren ungewöhnliche Bedeutung jener, der sich mit österreichischer Kunst-, Kultur- oder Landesgeschichte befaßt, zu würdigen wissen wird. Zahlreiche Denkmale Nieder-Oesterreichs jeder Art, seien es urkundliche oder solche der Architektur, der Plastik oder der Kleinindustrie, sie mögen die Befestigungsbauten der Städte, Kirchen- oder Kloster-Anlagen, Burgen und Schlösser, die Wappen und Siegel weltlicher und geistlicher Gemeinden betreffen, — das Gewerwesen, Sitten und Gebräuche nicht ausgeschlossen, — sie fanden in den Vereinschriften ihre entsprechende Würdigung. Die Aufsätze rühren fast durchgehend von bewährten Autoren her, wie Dr. Sarajan, Feil, Freiherrn Saden, Sava, Dr. Ig, Dr. Bira, Dr. Renner, Effenwein, Dr. Heider, von Berger, Dr. Franzenshuld, Dr. Kürschner, Dr. Thausing, Prof. v. Aschbach, von Camessina u. a. Und zwar waren es natürlich in erster Linie die Denkmale Wiens, denen fast in jedem Bande der Vereinspublikationen ein oder mehrere Aufsätze gewidmet wurden. So wie der Inhalt, ebenso gebiegen und vorzüglich ist die Ausstattung der Vereinschriften; zahlreiche artistische Beigaben dienen ihnen zur Zierde. — Ein großes Verdienst hat sich der Verein ferner durch seine Separatpublikationen erworben; darunter befinden sich einige der ältesten Wiener Pläne; ferner durch die Herausgabe des erst kürzlich in diesen Blättern besprochenen archäologischen Wegweisers durch Nieder-Oesterreich. Die zwei bis jetzt erschienenen Bände behandeln, — von Wien abgehend — den am rechten Donauufer gelegenen Theil des Erzherzogthums. Es ist zu wünschen, daß dieses so zweckmäßige Unternehmen nicht ein Bruchstück bleibe und recht bald seine Fortsetzung und seinen Abschluß finde.

Außer dieser einen statutenmäßigen Thätigkeit,

welche durch Publikationen auf die heimathlichen Denkmale aufmerksam zu machen, ihren Kunst- oder sonstigen Werth wissenschaftlich zu bestimmen und die Kunde über deren Bestand zu verbreiten bestrbt ist, — wirkte der Verein durch Veranstaltung von Vorträgen in den Abendversammlungen, sowie durch Ausstellungen und zwar durch kleinere in Verbindung mit den Vorträgen, und durch größere selbständige Ausstellungen, von denen die v. J. 1860 geradezu in Wien epochemachend war, dann durch gemeinsame Excursionen zur Besichtigung von Denkmalen (jährlich ca. 2 bis 3) und durch Restaurationsarbeiten. Dabin gehört die Instandsetzung des Römerbogens bei Petronell, an deren Durchführung sich der Verein betheiligte; ferner die Restaurierung des Kreuzganges, Kapitelshauses und der Fürstengrabstätte in Neuberg in Steiermark, welche vom Oberkammerer Grafen von Trenneville als Ausschußmitglied bei Sr. Majestät dem Kaiser angeregt wurde und endlich die Wiederherstellung der Monumente des heldenmüthigen Kommandanten in der von den Türken im Jahre 1529 bedrängten Stadt Wien, des Grafen Niclas von Salm.

Die Wiederaufrichtung dieses Grabmals, das ursprünglich in der Dorotheenkirche in Wien stand und nach deren Schließung abgebrochen und als Bruchstein-Material (!) verkauft wurde, an einer geeigneten Stelle in Wien war schon seit Jahren der Lieblingsgedanke archäologischer Kreise. Der Alterthums-Verein hat ihn realisiert, und zwar sollte diese Aufstellung zugleich ein Erinnerungsmal an den Abschluß des 25. Vereinsjahres sein.

Das Monument hat seinen Standplatz und zwar an einer hervorragenden und ganz geeigneten Stelle in der Dorotheenkirche gefunden, der es zur Zierde gereicht. Es ist überraschend zu sehen, daß dieses mit Sculpturen reich gezierte Denkmal nicht Schaden erlitten hatte in Folge der rücksichtslosen Beseitigung aus der Dorotheenkirche und seiner sonstigen Schicksale, bis es dem Großvater des jetzigen Hauptes der fürstlichen Familie Salm gelang, dasselbe käuflich zu erwerben. Seit dieser Zeit lagen die zahlreichen Bestandtheile des Denkmals im Schlosse Raig in Röhren herum; nur der Theil, auf welchem sich die Figur des Grafen Niclas befindet, war an der Wand der Schloßkapelle aufgerichtet.

Das in weißlichem Marmor ausgeführte Monument hat die Gestalt einer Tumba, von 2,56 m. Länge, 1,50 m. Höhe und 1,36 m. Breite, die auf sechs kräftigen Säulen ruht. Der Aufbau wird durch kräftige Pilaster markirt und zwar je zwei auf den Enden und je drei auf den Langseiten. In den dadurch gebildeten Feldern finden sich je zwei figurenreiche Reliefs in Kehlheimer Stein, — also zusammen zwölf, mit Dar-

stellungen hervorragender Gelehrte, an denen Graf Niclas theilnahm, darunter zwei Ansichten des besagten Wiens. Die Pilasterflächen sind mit reizenden Ornamenten ausgefüllt, in deren Mitte je ein in gelblichem Marmor ausgeführtes Medaillon mit dem Brustbilde eines berühmten Zeitgenossen Salm's wie Friedrich IV., Karl V. Ferdinand I., Georg Freundsberg u. s. w. sich befindet. Die Deckplatte veranschaulicht in Relief die knieende Figur Salm's vor dem Kreuze; daneben sieht man den Salm'schen Wappenschild. Eine lange Inschrift meldet, daß Kaiser Ferdinand (divus) das Monument dem tapferen Feldhauptmann, der im Kampfe gegen die Wien besürmenden Türken eine unheilbare Wunde erlitt und am 4. Mai 1530 starb, errichten ließ.

Es ist zweifelhaft, ob alle Bestandtheile des heutigen Monuments gleichzeitig angefertigt wurden; ja es spricht die Vermuthung vielmehr dafür, daß die Tomba ohne die heutige Deckplatte älter ist, denn schon 1548 stand in der Dorotheenkirche das Salm'sche Monument, mit den Eschlachtenbildern, während die Deckplatte mit Rücksicht auf die Bezeichnung divus Ferdinandus († 1564) einer späteren Zeit angehört und auch eher für ein Aufstellen an der Wand bestimmt gewesen sein dürfte. Wie die ursprüngliche Deckplatte beschaffen war, ist ebenso wie der Begräbnisort Salm's, das Schicksal des Leidnams und der Name der Künstler, die an dem kunstreichen Werke arbeiteten, bis heute nicht zu ermitteln.

Mit der Aufstellung des Monuments hat der Alterthums-Berein einen glücklichen Wurf gemacht, möge er in Zukunft ebenso erfolgreich weiter wirken!

K. L.

Der Pariser Salon.

II.

(Fortsetzung.)

Den Segen der friedvollen Häuslichkeit feiert Lematte's für die Mairie des 13. Arrondissements bestimmtes Kolossalgemälde „Die Familie“, eine Zusammenstellung gut gezeichnet, malt gemalter Gruppen, welche die verschiedenen Lebensalter personifiziren; daß die Langeweile mit im Rathe saß, mag im Gegenstande liegen. Der Erfolg von Jules Garnier's „Strafe der Ehebrecherin“ 1877 hat dem diesjährigen Salon zwei neue Darstellungen desselben Sujets gebracht; Cabanel's und Donnât's Schüler Gallia hat in alten Chroniken gefunden, daß die Etrurier die Schuldige lebendig an den entseelten Körper ihres Geliebten fesselten und einem langsamen qualvollen Tode preisgaben; der Russe Platonoff läßt uns in der Ukraine dem Sterbegebete lauschen, welches die an

den Kirchturm getettete Sinderin aus der Reihe der Lebendigen strich; die Italienerin steht noch mit Auge und Geberde um Gnade, die schöne Russin blickt halb starren Trotz, halb düstere Ergebung. Bei Schüpbnerberger's „Weib Potiphar's“ beeinträchtigt die fehlerhafte Verkürzung des noch auf dem Lager ruhenden Beines den Gesamteindruck des im Kolorit wohl gelungenen Bildes.

An der Spitze der Elite auf dem mythologischen Gebiete steht Jules Lesbvre's „Ueberraschte Diana“, ein wirkungsvolles, allen akademischen Traditionen getreues Gemälde im Stile der italienischen Meister. Gewöhnlich pflegt Lesbvre sich bei seinen Darstellungen auf eine, höchstens zwei nackte Gestalten zu beschränken; seine „Frau auf dem Divan“ von 1868 und seine „Magdalena“ von 1876, Beide im Besitze von Alexander Dumas, seine „Wahrheit“ von 1870 und seine „Kämpfe mit Bacchus“ von 1866 im Luxembourgs-Palaste, sowie sein duftumwobener „Traum“ von 1875 sind ebensoviel Proben davon; diesmal aber hat er seiner eben dem Bade entfliegenden, von einem plüschlichen Geräusche „Ueberraschten Diana“, sechs jugendliche, sich voll bangen Jagens um die Herrin drängende Nymphen zugesellt. Der göttliche Jörn sowie die züchtige Entrißung spiegeln sich nicht nur auf den Zügen, sondern in der ganzen Haltung Dianens, deren rötlich blondes Haar frei über die Schultern wallt; jede ihrer Begleiterinnen zeigt einen anderen Typus, besonders lieblich ist die im Vordergrund auf die Knie gesunkene, im Profil gezeichnete jarte Brünnette, jede Einzelne ist ein anmuthiges Weib und zugleich ein harmonisches Glied des Ganzen. Schade, daß Herr Duncan dem Luxembourgs zuvorgekommen ist. Zum Verständnisse und zur Würdigung von Henner's „Erfuge“ bedarf es einiger Vertrautheit mit der Malweise und der Tendenz; des originellen Essäfers. Alles ist bei ihm eigenartig, die dunkel gehaltene skizzenhafte Landschaft und die sähne Zeichnung, die wortigen Pinselstriche und die geringe Variation in Stellung und Ausdruck seiner Nymphen. Das Haar der stötenblasenden sitzenden Schönen zur Linken wallt schmucklos und struppig, im Nacken leicht zusammengehalten, bis zum Rosen nieder, die Gessassin stüßt stehend das Haupt in die Hand und blickt dem Beschauer träumerisch entgegen. Der Spiegel eines schlummernden Sees und tiefes Waldesdunkel heben das mattgehaltene Kolorit der nackten Gestalten.

Gustav Doré, der vielseitige Mann der Ueberrassungen, trat in diesem Jahre mit einem mythologischen Kolossalgemälde „Tod des Orpheus“ in die Arena. Der geniale Essäfer ist gleich vertraut mit dem Bleistifte wie mit dem Pinsel, mit dem Thone

wie mit dem Marmer, er stellte mit der „Société d'aquarellistes français“ und im Salon mit den Malern und mit den Bildhauern aus, und fühlte sich überall heimisch; im vorigen Jahre schöpfte er den Stoff zu seinem „Moses vor Pharao“ aus der Bibel, diesmal zu seinem Orpheus aus der griechischen Sagenwelt, heute huldigt er dem Oriente, morgen der Antike. Doré ist Kosmopolit und Virtuose, nicht aber Meister auf allen Gebieten. Mit freigelegter Hand hat er seine Gruppen rasender oder müde hingefunkener Mänaden auf dem weiten Plane einer saftgrünen Landschaft ausgebreitet, den Vordergrund nimmt der entseelte Körper des Ermordeten ein, eine Bacchantin hält sein bleiches Haupt in der Hand, und die Gefährtinnen umlohen sie in wildem Jubel. Diese Arbeit ist eine neue Probe von Doré's überauschender, sprichwörtlich gewordener Produktionskraft; als Kunstwerk steht sie tiefer, weber der landschaftliche Hintergrund noch die Bekleidung und das Kolorit seiner Gestalten sind tadelfrei. Jean Fenner, der wiederum wie Fenner und Doré, wie Jundt und Bernier, die beiden talentvollen Landschaftler, den Einsatz seine Heimath nennt, hat sich offenbar an Tizian beim Entwurfe seiner „Nereide“ inspirirt; zart und lieblich, blond und duftig, zeigt sie trotzdem kaum eine entfernte Verwandschaft mit der Idealschöpfung des großen Venezianers. Auch bei Emanuel Venner überflügelte die technische Fertigkeit die Erfindungsgabe, seine schöne nackte „Schläferin“ erinnert in Armhaltung, Lage und Hintergrund stark an die venezianischen Meister. Sturm und Meeressrieden personifizierte Vandelle unter den Zügen einer die Muschel an's Ohr haltenden lächelnden „Sirene“, welcher eine Strophe aus Gautier's „Emanx et Caméas“ beigegeben ward, und in der unheilverhängenden „Botin des Sturmes“. Die siebliche „Sirene“ ist ganz Anmuth, die von Nüben umflatterte düstere Genossin trägt Seetang in Haare, und der weiße Schaum der aufgeregten Fluthen umtanzte sie in wildem Reigen. Kolorit, Zeichnung und Ausdruck lassen den Schüler Delaroché's erkennen, obwohl Vandelle sich bisher mehr dem Porträt und dem Historienbilde zuwendete; der Luxembourger besteht von ihm die „Ahnungen der Jungfrau“. Auch Maillart hat sich aus der Gesellschaft des „Heiligen Augustinus“ und der „Heiligen Monica“ zu Paris auf den Ida begeben; seine drei vor dem Sohne Priam's auf Wollenschleieren dahingleitenden Göttinnen stehen scharf auf der Grenze des grotesk Komischen. Und nun zu Koll's „Fest Silen's“, einer der kühnsten Schöpfungen jugendlichen Künstlerübermuthes in der Runde. Jordaens und Carpeaux, nicht Gerôme und Bonnat, sind die Vorbilder des jugendlichen Meisters gewesen, dessen „Ueberschwemmung in Toulouse, Juni 1875“, eins der Ere-

ignisse des Salons von 1877, ihm die erste Medaille einbrachte und vom Ministerium der schönen Künste angekauft ward. Dieses „Fest Silen's“ bleibt an Sorgfalt der Ausführung hinter der Ueberschwemmung zurück, doch das überprudelnde Leben entspricht dem Gegenstande und berechtigt zu den schönsten Hoffnungen, wenn Koll's bedeutendes Talent sich erst geläutert haben wird. Im tollen Reigen umtanzen die Bacchantinnen, Schwestern von Carpeaux' vielangefochtenen Tänzerinnen von der neuen Oper, Hand in Hand, lachend und jauchzend den dickbäuchigen laßköpfigen Silen, welcher, unmittelbar aus Jordaens' Atelier hervorgegangen, huldvoll lächelt; eine der Fröhlichen ist zu Boden gesunken, die Illge sind verzerrt, die Glieder verrenkt, der Esel blieb als einzig Räucherker das verständigste Wesen im Kreise. Ein Pendant dazu, in der Grimasse der Hauptgestalten, nicht im genialen Grundgedanken des Ganzen, ist Comerre's „Verliebter Löwe“. Tüchtige Studien des weiblichen Körpers in den ungewöhnlichsten Stellungen verräth Dupn is' „Welle“, eine sich rücküber in wolkigem Behagen auf grüner, schaumgekräuselter Woge schaukelnde Okeanide. Eine frühe Brise weht über die Hinzeln und Anlet's „Selene“, die bleiche Luna als zum Halbmonde gebogene Mädchengestalt, erscheint neben dieser Okeanide wie eine sentimentale Geschmacksverirrung. Hermann Billing.

(Schluß folgt.)

Kunsthliteratur.

H. Eitelberger von Edelberg. Gesammelte kunsthistorische Schriften. I. Band: Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit. II. Band: Oesterreichische Kunstinstitute und kunstgewerbliche Zeitfragen. Wien, Braumüller. 1879. 8.

Die Sammlung von Abhandlungen und Vorträgen, welche der ausgezeichnete Wiener Kunstgelehrte mit den vorliegenden beiden Bänden begonnen hat, wird in allen kunstverwandten Kreisen Oesterreichs und Deutschlands mit Freude und Interesse begrüßt werden. Nicht nur die Stellung des Autors bürgt dafür und der weitgreifende Einfluß, den er seit Decennien auf das Kunstleben Oesterreichs, in erster Linie Wiens genommen hat, sondern vornehmlich der lebhafteste, von einer stark ausgeprägten Persönlichkeit getragene Geist, welchen die Schriften Eitelberger's athmen. Es ist der Geist eines hochbegabten und auf den mannigfaltigsten Wissensgebieten heimisch gewordenen Mannes, eines fein gebildeten Kunstfreundes und eines wahren Patrioten, der bei allem seinem Thun „nie aus dem Auge verlor, dem Vaterlande zu nützen“, dem er mit allen Fibern seines Wesens angehört. Daß in der Sammlung solcher kleineren Arbeiten aus drei durch Weltereignisse und tief ein-

schneidende Kunstwandlungen getrennten Jahrzehnten nicht Alles konsequent und logisch zusammenhängen kann, wie in einem philosophischen System, das wäre wohl auch bei einer minder beweglichen Natur, als es diejenige Eitelberger's ist, selbstverständlich. Er hat, soviel wir sehen, die Aufsätze im Wesentlichen in der ursprünglichen Form gelassen, und hat gewiß im Allgemeinen recht daran gethan. Einzelne Lueckenheiten nimmt man gern in den Kauf und erßßt dafür durchweg den Eindruck des unmittelbar Empfundnen, der frischen Anschauung und lebendigen Ueberzeugung.

Wie aus den oben angeführten Titeln hervorgeht, enthält der erste Band der Sammlung mehr Biographisches und speziell Künstlerisches, der zweite vorzugsweise Dinge theoretischer und organisatorischer Art. Mehrere der Arbeiten, des ersten wie des zweiten Bandes, sind den Lesern dieser Zeitschrift bekannt, z. B. die Charakteristiken von der Rühl's und Siccardoburg's, die Abhandlung über das Wiener Genrebild vor 1848, die biographische Skizze Hans Gasser's, der Aufsatz über die deutsche Renaissance u. a. Außerdem haben namentlich das Schorn'sche und das Eggers'sche Kunstblatt, die Zeitschrift „Im neuen Reich“, Teich's „Blätter für Kunstgewerbe“, die „Oesterreichische Revue“ und einige andere Wiener Journale zu den gesammelten Schriften Eitelberger's beigetragen. Dazu kommen mehrere im Oesterreichischen Museum gehaltenen Vorträge, dann verschiedene in Broschürenform erschienene Schriften und endlich eine Anzahl bisher noch nicht veröffentlichter Arbeiten, welche hier unser besonderes Interesse in Anspruch nehmen. Es sind dies: erstens die Charakteristiken Danhauser's und Waldmüller's, welche den Aufsatz über die österreichische Genremalerei in manchen Punkten vervollständigen, dann der höchst lehrwürdige Aufsatz über den Medaillen- und Kunstsammler Joseph Daniel Böhm, den ausgezeichnetsten Wiener Kunstkennner seiner Zeit, ferner die biographischen Artikel über Herßel und Schmidt, mit einer ausführlichen Geschichte und Beschreibung des kürzlich vollendeten Petriwirthensaales, endlich die aus der speziellen amtlichen Wirkungssphäre des Autors hervorgegangenen Aufsätze über die Gründung des Oesterreichischen Museums und der mit demselben verbundenen Kunstgewerbeschule, sowie über die in den Kronländern Oesterreichs bestehenden Gewerbenuseen. — Schon aus dieser Uebersicht erhellt, daß die Aufsätze das gesammte Kunstleben in den Bereich ihrer Betrachtung ziehen, und die freie diskursive Behandlungsweise, welche Eitelberger den Dingen angedeihen läßt, hat zur Folge, daß oft noch weit mehr in den einzelnen Abschnitten steht, als die Ueberschriften erwarten lassen.

Dies ist z. B. in hohem Grade der Fall in dem Artikel über Joseph Daniel Böhm, einem der gehalt-

vollsten der Sammlung. Er giebt nicht nur ein lebendiges, aus intimer Verkehr mit dem Geschilderten hervorgegangenes Charakterbild des merkwürdigen Mannes, der auf die Entwicklung des modernen Kunstlebens in Oesterreich diesseitigen Einfluß genommen hat, sondern er verfolgt diesen Einfluß auch nach allen Richtungen hin und zieht wichtige Fragen der Kunstbildung und Kunstpraxis in die Darstellung hinein. Dabei fallen manche für den Kunstgelehrten wie für den Künstler interessante Nachweisungen ab und nicht selten unterbricht eine kräftige Sentenz, welche die Gesinnungsweise Böhm's oder seines Biographen in helles Licht setzt, den Gang der Erzählung. Mit besonderer Wärme gedenkt Eitelberger des bildenden und aufkläreren Einflusses, welchen Böhm's Kunstsammlung und sein von ersten Kunstfreunden viel besuchtes Haus auf die jüngeren Kunsttreibe Wiens genommen haben. Hier war ein Brennpunkt für alle künstlerischen Interessen, während in den Hof- und Staats-Instituten für Kunst und Kunstlehre Stagnation und Engbergigkeit das Leben einkränkten. „Die Kunstforschung überhaupt und die ästhetische Kritik“ — sagt Eitelberger — „verlangen vor Allem Freiheit des Geistes, unabhängige Stellung und eine Gesinnungsweise, die weder in der Hoflust noch in staatlichen Verhältnissen, wo die Cenfur herrscht, gedeiht.“ Unter den Bemerkungen speziell kunstwissenschaftlicher Art, welche in die Charakteristiken eingeflochten sind, ist die Notiz interessant, daß Böhm bereits (lange vor der Publikation der Stroganoff'schen Bronze durch Stephani) die Ueberzeugung ausgesprochen hat, „daß der Apollo vom Velvedere nicht ein Originalwerk, sondern eine Kopie sei, und zwar die Kopie eines griechischen Bronzewerkes“. Manche Aeußerungen sind wohl nur als Echo momentaner Stimmungen des Autors hinzunehmen, z. B. das Urtheil über den „Parthenon“ von Michaelis, im Zusammenhang mit der Bemerkung, daß die wenigsten heutigen Archäologen „Kunstkennner im eigentlichen Sinne des Wortes seien.“ Uns will scheinen, als ob es zur Illustration dieses an und für sich unbestreitbaren Satzes manches passendere Beispiel gegeben hätte, als das vorzügliche Buch von Michaelis, welches seine Aufgabe, das gesammte zum Verständniß des großartigen monumentalen Werkes erforderliche Material in gedrängter Form zusammenzustellen, auch nach der künstlerischen Seite hin und zum Gebrauch für Künstler trefflich und geknadooll gelöst hat.

Bei dieser Gelegenheit mag auch eines auffallend scharfen Wortes gegen die moderne Aesthetik Erwähnung geschehen, welches dem Aufsatz über die kirchliche Architektur in Oesterreich in einer Note angefügt ist. Eitelberger spricht dort von der Rothwendigkeit, daß der Architekt das Wesen des Stils, in dem er bauen

will, philosophisch durchdrungen habe, und scheidet eine solche praktische Philosophie der Stile ganz richtig von der spekulativen Auffassung derselben in den Systemen der Aesthetik. Dann heißt es weiter: „Wischer's Aesthetik, die in ihrem dritten Bande die Architektur zum Gegenstande ihrer Betrachtungen macht, ist die neueste Erscheinung unfruchtbarer Spekulationen (!) auf dem noch wenig kultivirten (?) Weiden der Aesthetik der bildenden Künste“. Auch hier hätte der Autor wohl ein anderes Beispiel zur Erhärtung seines Satzes wählen können, oder vielleicht in diesem Falle besser gethan, den Passus aus dem vor 27 Jahren geschriebenen Auffas bei der neuen Redaktion desselben ganz zu streichen.

Wir verweilen schließlich noch mit einigen Worten bei der Charakteristik Ferkel's und der Botivkirche, welche durch die Einweihung des Hauses ein actuelles Interesse erhalten hat. Hier schöpft der Autor wieder, wie bei dem Auffas über Böhm, aus der Fülle eigener Ergebnisse und schreibt zugleich mit der Wärme des alten Freundes und Gesinnungsgenossen. Was in der Ueberschrift des Aufsatzes getrennt erscheint, der Künstler und sein Werk, ist in Ferkel's Darstellung mit einander verflochten. Wir erhalten deshalb allerdings keine zusammenhängende Beschreibung der Botivkirche, sondern diese wird fortwährend unterbrochen durch biographische Notizen, persönliche Erinnerungen, Rück- und Seitenblicke, theils historischer, theils kritischer Art, aber gerade durch diese Behandlung erhält der Auffas sein eigenthümliches Interesse, wir machen bei seiner Lectüre ein reich bewegtes Bild moderner Kunstgeschichte mit durch; es ist uns, als ob all die Hunderte von Persönlichkeiten, Künstlern, Arbeitern, Förderern des Hauses, Behörden u. s. w., welche zu dem Ganzen mitgewirkt, uns umdrängen, als ob wir jedem Einzelnen vertraut wären. In den Aufsätzen, welche die Zeitschrift über den Botivkirchbau gebracht hat, wurde der meisten dieser Persönlichkeiten bereits gedacht und ihr Antheil an dem gemeinsamen Werk in Kürze angegeben. Nachzutragen wäre dazu vielleicht in erster Linie ein Wort über die umfassende Thätigkeit Joseph Gasser's, nicht nur an dem Sculpturenschmuck des Innern, sondern auch an dem des Aeußeren, vornehmlich der Fassade. Gasser hat sich mit strengem Stillsitzen in die ihm zugefallene große Aufgabe hineingefunden, er ist in seiner „ganzen Denkkraft“ und Empfindungsweite der regigsten Kraft zugehan, seine Werke sind „in Stein gehauene Pergamine“. Von dem plastischen Schmuck der Kirche, wie von den Wandmalereien und den Glasgemälden, welche zu den Hauptzierden des Ganzen gehören, giebt Ferkelberger die vollständigen Verzeichnisse. Wir tragen aus dem letzteren hier nach, daß die von Trenthold und Kiefer

komponirten Fenster der Seitenschiffe (Nr. 8, 9 und 10 in dem auf S. 172 dieser Zeitschrift abgedruckten Verzeichniß) nicht von Gering, — wie dort irrthümlich angegeben wurde, — sondern von der Neubauser'schen Anstalt in Innsbruck ausgeführt sind, als deren Vorstand und Leiter seit 1874 Dr. A. Zelle fungirt. — Doch wir müssen uns mit diesen wenigen Details hier bescheiden und wollen zum Schluß nur noch einmal die Ferkelberger'schen Schriften dem Studium aller Dorer empfehlen, welche sich von dem rührigen Kunstleben im heutigen Oesterreich ein getreues Bild verschaffen wollen. — Die Ausstattung der beiden Bände zeigt die bekannte saubere Eleganz der Braumüller'schen Verlagswerke.

Kunstblätter.

—n. Wafarr's Ginzug Karl's V. in Antwerpen ist von Ab. Laizauz in einer brillant ausgeführten Abdrückung vervielfältigt, welche im Verlage des großen französischen Kunstblattes L'Art erschienen und in den verschiedensten Abdrückungen von 400 bis 40 Francs zu haben ist. Eine bessere und gleichberechtigte Anerkennung konnte der Künstler in Paris nicht finden, als diese vornehme Art der Reproduktion seines Werkes. Die Bildfläche ist 55 bei 33 Centimeter groß, hat also genügenden Umfang, um die Menge der Figuren und Details in deutlicher Weise vorzuführen. Bei aller Sorgfalt der Durchführung hat der Stecher leider keine harmonische Gesamtanordnung in die Darstellung zu bringen verstanden; die hellsten Plätze sind zu sehr überstrahlt und wirken daher blendend und unruhig, ein Uebelstand, der sich zum Theil vielleicht aus der Natur des Originals ergeben haben mag.

—n. Von G. Giers' Strandbildern von der Ostsee (Verlag von Paul Sonntag in Berlin), aus denen wir im Raubert der Zeitschrift eine Probe mittheilen, ist ein zweites Heft mit ebenfalls drei Abdrücken ausgegeben, welchen das gleiche Lob wie den drei Blättern des ersten Heftes gebührt. Das erste Blatt „Vandemärts“ giebt einen Blick auf das mit versteinertem Buschwerk bewachsene Hügelland in hellem Sommermittagslicht, das zweite schildert einen einsamen von majestätischen Buchen besäumten Waldweg, auf welchem eine Bauerfrau einen Schieferarren mit bäuerm. Holz hintreibt, das dritte einen jener herrlichen Ausblicke auf die See, die in Ostseestädten oder an der Pommer'schen Küste, wenn der durchwandelte Wald sich plötzlich lichtet, das Auge wie mit einem Zauberfächer bannen und zum Verweilen zwingen.

Todesfälle.

Kugeln von Bonstetten, ein der älteren Generation angehöriger Schweizer Landschaftsmaler, fast 83 Jahr alt, am 15. Mai auf seinem Landhause in Sinneringen bei Bern. Er lebte in seinen jüngeren Jahren als Offizier in Diensten der Niederlande und trat zuerst 1825 in Antwerpen mit einer Darstellung des „Marlies von Antwerpen“ als Maler auf.

Vermischte Nachrichten.

Die Denkmäler von Olympia. Aus Griechenland wird geschrieben: Der König Georg hat in Folge seines Besuchs in Olympia den Wunsch ausgesprochen, das an Ort und Stelle ein Museum für die daselbst ausgegrabenen Alterthümer gebaut werde. Herr Singros hat dem Könige zu diesem Zwecke die Summe von 100,000 Drachmen zur Verfügung gestellt. Der jetzige Unterrichtsminister Herr Kugrinos begünstigt diesen Plan auf das Eifrigste, und derselbe empfiehlt sich dadurch, daß der Transporth der kolossalen Giebelgruppen nach Athen große Kosten verursachen würde. Andererseits muß aber im Interesse der Wissenschaft beimgend

gewünscht werden, daß die Kuscheite des Bodens von Olympia nach Athen gebracht werde. Nur in Athen ist die Gewähr vorhanden, daß die Kunstwerke würdig aufgestellt und wissenschaftlich verwertet werden; nur dort ist die Vergleichung mit veranbunden Kunstwerken möglich und ein wirkliches Studium derselben, weil dort die Universität ist, welche die höher gebildete Jugend aller griechischen Länder vereinigt, weil dort das deutsche und französische Institut für Archäologie sich befinden, dem sich bald auch ein englisches anreihen wird. Dort ist ein internationaler Boden für die Alterthumsforschung, auf welchem sich jeden Winter Kenner und Freunde der Kunst zu längerem Aufenthalt versammeln. Nach Olympia aber kommt jährlich nur eine kleine Anzahl von Touristen, welche höchstens einen Tag verweilen und dann weiter ziehen; dort stehen die Alerthümer nicht unter internationaler Kontrolle, als ein im Interesse allgemeiner Bildung dem Boden abgerangener Schatz. Freilich konnte es nie die Absicht sein, alles, was gefunden ist, nach Athen zu bringen. Es mußte immer an ein Museum gebracht werden, das in Olympia selbst die architektonischen Ueberreste aufnehmen, ein Gebäude, das zugleich dazu diene, daß von hier aus der Tempelraum besichtigt und vor Zerstückung und Verschüttung geschützt werde. Die Skulpturen aber müssen, wenn sie in vollem Maße verwertet werden sollen, zusammen nach der Hauptstadt gebracht werden. Darüber kann

unter Kennern kein Zweifel sein. — Aus Olympia sind wieder gute Nachrichten eingetroffen. Dem westlichen Giebel ist ein Frauenkopf gefunden, welcher die sitzende Frau in erwählter Weise ergänzt. Ferner Bruchstücke einer Metope, darstellend den Kampf des Herakles mit der Amazonen; namentlich ist der Amazonentopf gefunden. Und endlich ist eine neue Stelle ionischen Stils zum Vorschein gekommen.

Die sog. Burgundischen Lapeten im Museum zu Bern sollen, nachdem der erste Versuch befriedigend ausgefallen ist, sämmtlich einer Restauration unterworfen werden, welche im Atelier der Frau Carap-Day ausgeführt wird.

Zeitschriften.

Im neuen Reich. No. 21.

Die Wirthschaftspolitik der Florentiner Renaissance

L'Art. No. 231.

Trois cartons pour vitraux par E. Delacroix, von A. Rehauss (Mit Abbild.). — La peinture au Salon de Paris, 1875, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.). — Société internationale de Paris. (Mit Abbild.).

The Academy. No. 369 n. 370.

A Catalogue of the Greek Coins in the British Museum, von A. S. Murray. — The Salon of 1876, von E. F. S. Pailleton. — Paintings on Porcelain. — The National Portrait Gallery and its recent acquisitions, von M. M. Heaton. — Exhibition of Drawings by Old Masters, von Ph. Burty.

Inserate.

Konkurrenz.

Der Kunst-Verein für die Rheinlande und Westfalen eröffnet eine Konkurrenz auf Herstellung von Kartons zur künstlerischen Ausschmückung der fünf Vorleser der hiesigen neuen evangel. Kirche mit Stenmalereien.

Wir laden die Künstler Düsseldorf's, sowie die Künstler, welche der Düsseldorf'scher Schule angehört haben, mit dem Erlaunen zu dieser Konkurrenz ein, geeignete Entwürfe unter den, auf unserem Ausschreibungsbureau, Königsplatz 3, zur Einsicht aufgestellten Bedingungen bis zum 1. August etc. an uns einreichen zu wollen.

Der Verwaltungsrath:

Dr. Kuhnte.

(2)

Dresden,

Winkelmannstr. 15, zunächst dem Böhm. Bahnhof.

Permanente Ausstellung

von
Ernst Arnold's Kunstverlag,
enthaltend die hervorragendsten Gemälde der Dresdener Galerie in Kupferstichen, von den besten Meistern des Grabstichels. — Geöffnet von 9 bis 2 Uhr und auf besonderen Wunsch an jeder Tageszeit.

Rafael Sanzio.

Eine Zeichnung von ihm, aus dem Nachlasse eines bedeutenden Kunstmäciers.

Eine Federzeichnung v. Rembrandt, 10 Figuren. Aquarellirte Zeichnungen v. Schwind, Kalmann, Coerbee, Jücker, Schirmer u. Samberger. Federzeichnungen v. Keffing, J. A. Koch, Fißler, Schwanthaler etc. (1)

Stiftungszeichnungen v. Preller, Cornelius, A. Adenbach etc. zu verkaufen bei Frankfurt a.M. J. Hep.

Vom den im 8. und 9. Heft der Zeitschrift für bildende Kunst erschienenen Kunstbeilagen:

Athen, Theil des Frieses im Skulpturenfaal des städtischen Museums in Leipzig, von H. Gärtner, radirt von E. Schulz, und

Jdylla, nach dem Gemälde von Alma Tadema, radirt von W. Unger,

sind Drucke vor der Schrift auf chinesischem Papier, von ersterer à M. 2 —, von letzterer à M. 4. — durch den Buch- und Kunsthandel zu beziehen.

G. H. Hermann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers C. A. Hermann. — Druck von Zundorf und Pries in Leipzig.

Gesuch von Skizzen zu Illustrations-Zwecken.

Für ein illustriertes Journal bedarf eine Verlagsbuchhandlung Skizzen, welche als Unterlagen zu Bildern für dasselbe dienen sollen und möglichst beifällig in möglichst vielen Gegenden Verbindungen anzuknüpfen mit denjenigen Herren Künstlern, oder sonstigen, die erforderliche Fähigkeit besitzenden Persönlichkeiten, welche geriatet sind, derartige Skizzen zu liefern. Aufgabe der betreffenden Mitarbeiter würde es sein, alles das, was die Gegend, in welcher sich ihr Wohnort befindet, an allgemeiner Interessantem, zur bildlichen Darstellung geeignetem bietet, nach und nach in Skizzen zu veranschaulichen. Herren, welche bereit sind, in angegebener Richtung thätig zu sein, werden gebeten, sich gefl. unter Chiffre P. 61425 an Daufenstein & Vogler in Frankfurt a. M. zu wenden, worauf weitere nähere Mittheilungen erfolgen werden.

Gesucht:

Ein tüchtiger Xylograph und Zeichner.

Offerten finden nur Berücksichtigung, wenn denselben Prima Referenzen und Proben von eigenen Leistungen beigegeben werden. Adresse: Nachfolger vom Hart & Zeyer in Bern (Schweiz).

Sculpturen

In Biscuit und Eisenblechmasse Gruppen, Figuren, Köpfe und Relief, nach der Antike und nach modernen Künstlern sind in großer Auswahl vorräthig in Gustav W. Seif's Kunsthandlung Carl W. Verd Leipzig, Roßplatz 16. Kataloge gratis und franco. (3)

sind an Prof. Dr. C. von Kögler (Wien, Obere-Saunagasse 20) oder an die Verlagsbuchhandlung in Leipzig zu richten.



à 25 Pf. für die drei Mal grössten Zeitzeile weichen von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst^{*)} gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (ausnahmsweise auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten).

Inhalt: Der Schweizerische Salon von 1879. — Der Pariser Salon, II. (Schluß) — G. W. N. Mithoff, Kunstfestspiele und Märkte in den Donauinseln. — C. v. W. 1879. — Ein Malerinnen-Maler anderer Art. — Carlo von J. Johann u. Schwabinger J. — Neue Kunstgenossenschaft der Vereinigung. — General de Grimaldi. — Der Kunstverein in Bern. — Ausstellung von Werken deutscher Kunst in Frankfurt a. M. — Internationale Kunstausstellung in München. — Semper's architektonischer Nachlass; Düsseldorf. Prof. Caspar Döbereiner, Prof. Rudolf Stang. — Paris auf der Weltausstellung. Die alten Schweizer Glasmalereien. — Ausfahrten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitigkeiten. — Berichtigungen. — Inserate.

Der Schweizerische Salon von 1879.

Ueber die Schweizerische Kunstausstellung vom letzten Jahre hat dieses Blatt keinen Bericht erstattet. Da dieselbe in die Zeit der Weltausstellung fiel, glaubten wir auf einen solchen verzichten zu dürfen; wir gaben uns der Hoffnung hin, das Beste, was unsere einheimischen Kräfte zu leisten im Stande sind, in der Seine-Stadt vereinigt zu finden und hielten es deshalb für recht und billig, mit unserem Urtheil über den damaligen Stand der schweizerischen Kunstbestrebungen erst nach der Pariser Weltausstellung hervorzutreten. Wie sollten wir aber enttäuscht werden! Es war nur zu klar, daß die Schweiz im großen Völkerverwehre, wenigstens was die Malerei und Plastik betrifft, so vollkommen isolirt gemacht hatte, wie noch nie; das Gesamtbild, welches man in Paris von der künstlerischen Entwicklung der Schweiz bekam, war ein so dunkles und unerquickliches, daß man es kaum über sich gewann, bei demselben zu verweilen, geschweige denn Andere auf dasselbe aufmerksam zu machen. Das ist nun inzwischen dennoch von Gottfried Kinkel geschehen^{*)}, und zwar mit einer Uebersicht, für welche die ganze Künstlerwelt der Schweiz ihm zu Dank verpflichtet ist. Wenn die Rathschläge, welche Kinkel giebt, künftig befolgt werden, so sieht ein Mißerfolg

wie derjenige von 1878 gewiß nicht wieder zu befürchten^{*)}.

Der diesjährige Salon eignet sich nun auch nicht gerade dazu, im Betrachter eine günstige Meinung über die künstlerische Leistungsfähigkeit der Schweiz zu erwecken. Viele unserer bedeutendsten Künstler haben nicht ausgesteilt, sei es, daß sie es vorzogen, ihre Werke dem Pariser Salon zu geben, oder daß sie sich anstellungsgemäße fühlten. Was aber von deutschen Malern in unsern Turm geschickt wird, ist meistens sehr mittelmäßig, es scheint fast, als ob man jenseits des Rheins glaubt, daß, was dort nicht mehr zieht, hier abgehen zu können.

Mit den Historienbildern wird man wie gewöhnlich schnell fertig, da nur ein einziges, dasjenige von Gros, erwägenwerth ist. Dasselbe war uns schon von Paris her bekannt und stellt den Heidentod Winkelried's in der Schlacht bei Sempach dar. Man kann sich kein undankbarer Thema denken! Der Maler hat einen geschichtlich wichtigen Augen-

^{*)} Die Gerechtigkeit erfordert, daß Diejenigen genannt werden, welche auf der Weltausstellung Aufzeichnungen erhielten. Eine Medaille erster Klasse verband die Schweiz Benjamin Baurier. Koller bekam eine Medaille zweiter Klasse, Simon Durand eine Ehrenmedaille, L. R. Robert eine silberne Medaille und eine Ehrenmedaille, der große Alexe ein Diplom zum Andenken an verstorbenen Meister. — Von Architekten erhielten v. Baumüller eine dritte Medaille, Müller und Ulrich eine Ehrenmedaille. Weber errang sich als Kupferstecher eine Medaille zweiter Klasse. Sgl. La chronique des arts et de la curiosité vom 2. November 1878, Nr. 33.

^{*)} Sgl. seinen Bericht über die schönen Künste der Schweiz auf der Weltausstellung 1878. Als Manuscript autographirt; Druck von Knübel in Zürich. — Element's Urtheil war auch nicht gerade schmeichelhaft. S. das Journal des débats vom 6. Mai 1878.

blick zu fixiren, dessen Entscheidung durch das Opfer herbeygeführt wird, welches ein Held seinem Vaterlande in seiner eigenen Person bringt. Wie ist eine solche Aufgabe zu lösen? Wintekried, der Mittelpunkt der Handlung, blüht die entscheidende That sofort mit dem Tode und sinkt von dem Augenblicke an zu einer passiven Erscheinung herab. Der Künstler weiß also, wenn er nicht wie Vogel lieber ganz, von diesem Momente absehen will und sich die Trauer um den Helden nach der Schlacht zum Vorwurf wählt, dahin streben müssen, Wintekried, der doch die Hauptfigur der Komposition sein soll, möglichst in den Vordergrund und noch in Aktion begriffen darzustellen. Das hat Greb auch gethan, aber trotzdem muß man seinen Willkürtrieb suchen. Wir sehen ihn in der Mitte des Bildes, von der eisernen Umarmung überwältigt und bereits seinen Geist ausgehend; er ist eine ideale Rittergestalt, im Gegensatz zu den anderen Kämpen, die das Panernthum repräsentiren. Die unmittelbare Wirkung des Heldentodes: wie die Eidgenossen über den Körper des Sterbenden auf den Feind einströmen, hat Greb lebhaft wiederzugeben gewußt. Die Gasse ist frei, die Eisenmauer durchbrochen, und über den Ausgang des Kampfes kann kein Zweifel mehr herrschen. — Führt uns Greb die Wehrkraft unserer Vorfahren vor Augen, so verfehlt Bachelin den Beschauer unter die jetzige schweizerische Militz. Seine beiden Gemälde bilden Pendant. Das eine stellt die Truppe dar, wie sie ihren Weg verloren hat und im Walde Halt macht, um denselben erst auf der Karte wiederzufinden; das andere Soldaten in einer Winterlandschaft, die nach beschwerlichem Marsche das Quartier erreichen. Befriedigt, die erkohnte Rast zu finden, barren sie des Augenblicks, wo ihnen aufgethan wird. Die beiden Bilder sind geschickt komponirt und voll Leben, die Typen der Soldaten sehr wahr und scharf beobachtet, die einzelnen Gestalten vortrefflich gezeichnet.

Mit Bachelin stehen wir bereits auf dem Gebiete des Genre, das wiederum stark vertreten ist. Auch die Gemälde aus der biblischen Geschichte streifen dieses Jahr hart an das Genre. Besonders das eine, welches uns die heilige Familie auf der Flucht nach Aegypten zeigt und. Preiswerk in Rom zum Urheber hat. Wir sehen Maria im Walde sitzen, mit dem Christkind auf dem Schooße, Joseph steht an einem Baum gelebt und säßt sich auf seinen Wanderstab, er gleicht mit seinem schneeweißen Haar und seinem langen Barte eher einem alten Druiden als einer biblischen Gestalt. Bedeutender als die Hauptfiguren sind die Nebengruppen. Ein kleiner Engel, welcher der Mutter Gottes Blumen bringt, ein anderer, der den Esel weiden läßt, noch andere, die eifrig Blumen pflücken, sind hübsche Notizen, nur zu flüchtig behandelt.

Biel strenger gehalten ist die heilige Familie auf der Flucht von Benz, eine gut gemeinte, aber langweilige Komposition. Benz schließt sich möglichst genau der Uebersetzung an, selbst in der Farbengebung; seine Madonna trägt, wie übrigens auch diejenige Preiswerk's, das stereotyp rothe Untergewand und den blauen Ueberwurf der Madonna des Sassoferrato. Das Bild ist nachempfindend, es fehlt ihm das persönlich frische Element der Quattro- und Cinquecentisten.

Unter den Genrebildern muß in erster Linie der „Carneval zu Vevey“ von Bedet genannt werden. Die Scene geht in einem Interieur vor sich, wie wir solche aus dem Dogenpalast her kennen. Durch die offene Thür ist soeben ein stattlicher Mann eingetreten, am Arme eine läppige Blondine, eine echt venezianische Schönheit. Ein Theil der Anwesenden wird sofort auf sie aufmerksam, Pierrot sieht die Dame lächelnd an und schlägt tangend das Tambourin, ein anderer überreicht ihr Blumen, ein dritter trinkt den Eintretenden den Willkommengruß zu, Hartlein, die Arme auf der Brust gekrenzt, verneigt sich ehrerbietig. Und wie das Paar links am Kamin in seiner Unterhaltung durch die blendende Erscheinung unterbrochen wird, so auch rechts am Tisch der Gricche, welcher soeben im Begriffe war mit seiner Schönen anzufangen. Man merkt es der Verfammlang an, daß das Heft durch die neuen Gäste in eine neue Phase getreten ist, nur wenige Gestalten im Hintergrunde scheinen sich durch nichts in ihrem Zwiesgespräch lären lassen zu wollen. Das Bild ist geschickt komponirt und in der Farbe wahrhaft glänzend, der Lichteffekt am Kamin ist vorzüglich herausgebracht. Die Scene gab dem Meister auch Gelegenheit, seine Virtuosität im Malen leuchtender Stoffe zu zeigen; es ist schade, daß seine Zeichnung nicht überall auf der gleichen Höhe steht. — Ebenfalls zu den guten Genrebildern gehört dasjenige von Barzagge. Ein Knabe und ein Mädchen sind beschäftigt, ein Vogelneß in ein Bauer zu setzen, wobei hindisches Glück über den Hund spricht aus den beiden Meinen. Sie sind einfache Kinder aus dem Volke, und dem entsprechend ist auch die Kude, in welcher die Scene spielt, höchst einfach, das Gerüth in derselben ist gut ausgeführt. Wenn dies Gemälde in der Zeichnung auch die und da ländigt, so spricht es doch an durch die frische Naturauffassung und die Neuheit des Motivs, Eigenschaften, die wir an so vielen Genrebildern gerade dieses Jahres vermiffen. So bewegt sich Aug. Müller auf längst abgetretenen Pfaden, und dazu kommt noch, daß seine Freier und Kuffcher alle in derselben nichtfolgenden Weise lächeln und auf ein und dasselbe Weidell zurückgehen, so stellt Kubn wiederum seine „Sonntagsandacht eines alten Bergbewohners“ aus, ein Bild, das bereits in dieser Zeit-

chrift (Jahrg. XII, Nr. 6) besprochen wurde. — Bei dem „Westliten Liebespaar“ von Pirio wäre die Tendenz zu tadeln. Ein Wösch übertrifft ein Mädchen, dem der Striftrumpf in der Hand wohl schon lange Lebensfahne gewesen ist, im vertraulichen *toto-à-toto* mit ihrem Liebhaber. Terselbe zieht sich schüchtern hinter eine Gardine zurück und ist, wenn nicht Alles trügt, ein Priester. In der Literatur mag die Zäotire ja notwendig sein und in Zeiten des Verfalls selbst wohlthunend wirken, in der bittenden Kunst soll man ihr aus dem Wege gehen. Der Maler wie der Bildhauer hat sich nur das Schöne zum Vortour zu wählen und jede Tendenz zu meiden; Pamphlete zu schreiben ist nicht seine Aufgabe. — Ein schlagendes Beispiel dafür, wie Empfindung und Können zuweilen aus einander gehen, bietet das „Verner Aetplermädchen“ von Dietheim Mayer. Im Gesicht ist es reizend, in der Zeichnung ganz mangelhaft. — Verthoud führt uns unter einem gewaltigen, sich laubenartig neigenden Baume seine Schülerinnen vor, wie sie nach der Natur malen; theils sitzen die Damen, theils stehen sie, eine im Vordergrund liegt sogar, und zwar in etwas unästhetischer Weise. Den Hintergrund bildet der blaue Spiegel des Neuenburger Sees und die Alpenkette. In der Perspektive zeigt das Bild recht gut, und auch die Komposition zeigt für die Gewandtheit des Meisters, im Kolorit dürfte das Grün des Baumes zu hart behaust sein. Das Bild ist amüsant und stimmt humeristisch, einst wird es den späteren Geschlechtern Anstoss über die Moden ihrer Vorfahren geben. — Wenigstens hingewiesen sei auf den „Zahcherer“ von Ed. Pfyster und das dem Tow verwandte Bild von Schwegler: „Die Jagdbeute“, ferner auf das nicht unrichtig gemalte „Talmatinsche Mädchen“ von Köstel und das in der Stimmung sehr wahre Bild von Kittmeier: „Hans Tom in Van-nöthen“. Auch die „Heimliche Lektüre“ von Niedmann ist zu loben. Wie das Mädchen am Spinnrocken die Arbeit unterbrochen hat und sich in einen Liebesbrief vertieft, die Mutter aber durch die offene Thüre blickt, ist treu beobachtet und technisch nicht schlecht ausgeführt. — Ein Künstler, der sehr Hervorragendes leistet und die meisten der diesjährigen Aussteller im Können entschieden übertrifft, ist Buchser. Leider geht er zu den schlimmsten Realisten und wird erst geradezu excentrisch. Von seinen diesjährigen Bildern sind zwei beachtenswerth, das eine, ein sehr gewöhnlich aussehendes „Aischermädchen“. Es sitzt vor einer Quaimauer, über der man das Meer erblickt, auf dem Schooß einen Korb mit Äpfeln, daneben das unheimliche Aischerschiff. Auf der Mauer drei Damen in modernster Kleidung, ohne alle Zeichnung und Modellirung. Das Beste am dem Bilde ist die aller-

dinge virtuos gemalte Mauer. Viel bedeutender ist das andere Gemälde, dem der Maler den bezeichnenden Titel: „Kluthgefangen an der Küste von Irland“ gegeben hat. In dem Gesichtsausdruck dieses Mädchens, das auf lahlen, weit in die See einschneidenden Felsen ausgekrocht liegt, reflektirt sich die ganze Wildheit und Betommenheit eines geknechteten Volkes, und die langsam heranziehenden, die Felsen verschleierten Nebel, sind gleichsam der Ausdruck einer trostlosen Unbestimmtheit politischer und socialer Verhältnisse. Man wird denken von dem Bilde, wie man will, und auch nicht blind sein gegen die Mängel desselben, man wird sich dennoch gefesselt und immer von Neuem angezogen fühlen.

Mehr in das Gebiet der Illustration als des Genre gehört das Gemälde von Langhard: „Gretchen in der Kirche“, unter Bürgersfrauen und Kindern ihr Gebet verrichtend. Warum hat der Künstler nicht lieber Gretchen dargestellt, wie sie als süßende Magdalena, vom bösen Gewissen gereinigt, vor dem Altar zusammenbricht?

Unter den Porträts sind kaum zwei nennenswerth. Diejenigen von Usteri: „Herr von Gasparin“ und der verstorbene „Bundespräsident Tass“ mögen ähnlich sein, sind aber denn doch gar zu geistlos trocken und farblos. Hingegen erkennt sich in dem Studienkopf eines ägyptischen Mädchens von Fr. Breslau, einer Schülerin Fleury's, ein bedeutendes Farbentalent; schade, daß sorgfältige Zeichnung und Modellirung mit demselben nicht Hand in Hand gehen. Wir sind keine Nazarener, aber dagegen müssen wir uns erklären, daß man die Farben so viel wie Fr. Breslau aufhebt, ohne sie nachher wenigstens einigermassen zu rearbeiten.

Wir wenden uns jetzt zu den Landschaften, unter denen einige von hoher Bedeutung sind. So gebt das große Bild von Gös zu dem Erfreulichsten, was uns überhaupt geboten wurde. Der Maler führt den Beschauer an den Genfersee und zwar an einen Morgen; die Sonne will gerade den Nebel durchbrechen, auch ein Augenblick und Alles leuchtet in jugendlichstem Glanze. Die Stimmung ist so wahr, daß man das Kunstwerk über der Natur vergißt. Im Vordergrund ein flacher Strand, dann der See und im Hintergrund die schneebedeckten Berge Savoyens; längs der Küste fährt ein Dampfsschiff. Die breite Fläche des Sees wird wesentlich belebt durch die Wellen und die griechischen Segel. Koller trat dieses Jahr zum ersten Mal als Landschaftler auf und mit viel Glück. Seine beiden Gemälde „Herbstabend und nach Sonnenuntergang“ sind Stimmungsbilder im wahren Sinne des Wortes und zeugen von großartiger Naturauffassung. Die Bilder Bocion's vom Genfersee zeigen

die diesem Künstler eigene Treue des Studiums, die Bilder von Holzhalb viel Fleiß und technische Sicherheit. Sehr zu tadeln ist Spielmann, der mit seiner „Erinnerung an den Vierwaldstättersee“ eine landschaftliche Karikatur ausgefleht hat. Wenn der Landschaftler sich nicht an die Natur halten will, so soll er meinertwegen eine Landschaft komponiren, aber nur nicht aus dem Kopfe ganz bestimmte Formen wiedergeben wollen. Er überschreitet die Grenze seiner Kunst, wenn er, wie der Musiker, über ein gegebenes Thema phantastiren zu dürfen glaubt. — Arthur Calame scheint am adriatischen Meer besser zu Hause zu sein als in Coppet, im Garten der Frau von Staël. Vesperteres Bild ist zu bunt und unruhig im Lichteffekt. — Hübsch ist die Landschaft von Ludwig Corregio: ein Buchenwald am Starnbergersee mit Staffage. — Wir würden nicht enden, wollten wir alles eingehend besprechen, es sei deshalb auf die tüchtigen Leistungen von Castan, Dünant, Geiger, Aruz und Kobinet, von Stäbli, den beiden Steffan, Beillon, Rüdelsühl und dem unermüdblichen Zelger wenigstens hingewiesen. Sandreuter geröth immer mehr auf Abwege, und Zardetti und Hrl. Schöpfi befinden sich nicht gerade auf gutem Wege; letztere gehöret offenbar derselben Richtung an wie Hrl. Breslau. Auch einige hübsche Aquarelle waren ausgestellt. Der Altmeister Salomon Corrodi versetzte uns nach Venedig, an den Eingang des Canal grande, Jules Höbert führte uns nach Jerusalem und auf die Insel Rhodos, Zimmermann in die Wälder und Thäler der Schweiz.

Eigentliche Thierstücke fehlten ganz. Girardet, Lugardon und Mall gaben mehr Landschaften mit Kühen als Staffage darauf. — Stillleben und Blumen waren zwar viele da, aber Hervorragendes leisteten auf diesem Gebiete nur Heimerdingen und Hrl. Schöpfi.

Unter den Skulpturen mag eine Gruppe von Dorrer in Baden erwähnt werden: „Teil mit dem Knaben“, und die sprechend ähnliche Büste des verstorbenen Bundespräsidenten Scherrer, von Jullien in Winterthur.

Wehr als je hat sich uns diesmal die Uebersetzung aufgedrängt, daß es hohe Zeit ist, strenger mit der Aufnahme der Bilder zu sein. Die gleiche Erfahrung, welche man in den letzten Jahren, selbst auf großen Plätzen wie Paris, gemacht hat, machen wir auch bei uns: das Niveau der Kunstleistungen ist im Sinken begriffen. Die Unternehmer einer Ausstellung sollen sich die Aufgabe stellen, durch Auswahl des Besten das Auge des Laien zu bilden und den Geschmack des Volkes zu heben, nicht aber dahin trachten, möglichst viele Gemälde auf den Markt zu bringen.

Wenn Kunstausstellungen sich nicht ein höheres Ziel setzen, haben sie keine Berechtigung.

Zürich, den 8. Juni 1870.

Carl Brun.

Der Pariser Salon.

II.

(Schluß.)

Die Palme unter den Schlachtenbildern gebührt Detaille's „Champigny im December 1870“, einer in jeder Beziehung tüchtigen Arbeit, welche überdies für und Deutschs noch den Vorzug besitzt, kein Herrbild der Geschichte oder eine reine „Huldigung an Frankreich“ zu sein, wie der Belgier Castellani sein Kolossalbild die „Verteidigung der Bourget's durch die Marine 21. December 1870“ hätte beisteln können. Detaille, einer der tüchtigsten jüngeren Schlachtenmaler, welcher auch zu der ersten Ausstellung der „Société d'aquarellistes français“ in der Rue Laffitte neun der besten, meistens im Privatbesitz befindlichen Aquarelle eingekauft hatte, ist in Deutschland wenig bekannt, weil die Statuten der jüngsten Pariser Ausstellung jedes militärische Gemälde vom Champ's de Mars ausschloffen, und nur ein Bruchtheil Auserlesener die damalige Spezialausstellung der französischen Schlachtenmaler aufsuchte. Dagegen Schüler Meissonier's, zieht Detaille größere Figuren vor; sein „Champigny“ führt in den Schloßhof, wo die Bomben aufstiegen, die Pioniere Schießscharten für die Geschütze und die Gewehrkläuse in die Mauer brechen, und die Genossen zur Befestigung herbeischleppen, was Haus und Hof, Speicher und Keller vermögen. Die Einen bringen Leitern und heben die Fensterläden aus, rollen mächtige Stückfässer herbei und werfen Matrasen und Betten vom Balken herunter, die Anderen reifen den Boden auf, bauen Barricaden und verstärken Thür und Thore; der alte Wärtner im breiträndigen Hute geht verzweifelt dazwischen hin und her und sucht vergeblich bei einem Offiziere Schutz für seine zertrümmerten Glasgloden und Mißbeerdcheiden. Die Verwundeten verheizen ihren Schmerz, die Gesunden vergessen ihre Erschöpfung, ein Gedanke besetzt Alle: der Feind naht, und Champigny soll nicht fallen. Es ist ein ernstes tiefempfundenes Bild aus großer Zeit, vor dem jede Nationalität verstummt. Als Meister im leichten Humor zeigte Detaille sich in einer Färberausförmung der Aquarellausstellung, einer Gesellschaft von Pendulendieben in der Uniform aller deutschen Staaten, deren Haat er so überaus komisch darstellte, daß man die Pointe des Heistes leicht verzeiht. Sein „Bonaparte in Aegypten“ vom letzten Salen stand nicht auf der Höhe seines „Champigny“. Le Blanc schöpft seine Sujets mit Vorliebe aus dem

Bederrt Aufſtaude; im vorigen Jahre wählte er den „Tod des Generals Kléber“ zum Vorkurſe, diesmal Henri de la Rochejacquin in Augenblicke, wo er ſeinem Häuflein zuſammengeraffter Royaliſten voranſchreitet und ihm das geflügelte Wort: „Wenn ich ſiege, folgt mir, wenn ich ſiehe, tödtet mich, wenn ich falle, rächt mich!“ zur Befugung gab. Alt und jung, jubeln ſie ihm offenen Mundes, mit erbebenen Händen, voll religiöſer und poliſtiſcher Begeiſterung zu, und der ſchlank bleiche Ebelmann führt ſie, ein Märtyrer für ſeine Sache, zum Siege und zur Vernichtung. Licht und Schatten ſind wohlbertheilt, und die undisciplinirte Schaar iſt mit rafchen ſchnellen Fintelſtrichen auf die Leinwand geſeſelt; ob das Gemälde vor der Jury Gnade ſinden wird, bleibt eine andere Frage, da es immerhin gemagt iſt, unter der Kapſel des Königthums zu verherrlichen. Die „Vertheidigung von Chateaubun 18. Oktober 1878“ hat Philippoteaux zu einem gigantifchen Effektlüde verwendet; die Francitireurs von Paris, Kantes und Cannes, dazu eine Uebermacht von Feinden, brennende Häuſer, Kanonenbeuner und der Gefang der Marſchallſaſſe, das Alles recht benutzt und das Schlachtenbild für die große Menge war fertig. Beaumey löſt uns einem Treppenlampe bei der „Einnahme eines Schloſſes 1870“ bewohnen.

Meer Genrebild iſt Verne-Vellecour's „Auf dem Terrain“, ein Zweikampf in den Kaiſergräben eines mittelalterlichen Schloſſes; der eine Räuſſer ſtreift gerade den Helmärmel auf, ſein Gegner harret, bereits bis zum Gürtel entblößt, auf den Pallach geſtützt; aber die Kauſt ſcheint nicht eben groß und der Jern Angeſichts der blanken Waffen und des chirurgiſchen Beſteckes ſchon merklich verhraucht zu ſein. Der wohlgehungene landschaftliche Hintergrund erhöht weſentlich den Kunſtwerth des Ganzen. Courrier's „Schule der Trommler“ zeigt gleich Kubel's „Waſchbäſſin der Kaserne in der Kaſerne zu Eberbourg“ friſchen Humor. Die verwohnten jungen Leute machen dort wohl oder übel gemeinſame Bergentollette, der Eine hat Gefüch und Arme noch voll Seifenſchaum, der Zweite ſchwängt ſchon lachend das grobe Handtuch, hier wird übermüthig geſcherzt, dort wird geſöhnt und verſchleſen geſucht.

Nur Sergent's poliſtiſches Triptichon wüſten die Socialdemokraten und die Communards ihm Kränze ſtechen und ihn als den Hergen begrüßen. „Der Urfprung der Macht: die Kraft“, „Das Sufrage univerſal“ und „Von Gottes Gnaden“ lauten die Ueberſchriften ſeines Alceblattes, und der Maler iſt des Poliſtikers würdig. — Die Allegorie hat dem Fremden wunderſame Ueberräſchungen vorbehalten. Der Eiſäſſer Ehrmann läßt „Paris in der Geſtalt der Republik die Nationen zum friedlichen Kampfe der Klünſe

und der Gewerbe berufen“; obgleich er ein Schüler Meyre's iſt, erinnert ſeine Republik durchaus an die ſtatuenartige kalte Darſtellung David's, aber die Beſtimmung zum Darſtellungsbiſde erklärt und entſchuldig Manches. Leſtre's „Frankreich ſündet bei Buzenval den Leichnam Henri Regnault's wieder“ bleibt dagegen, mit oder ohne Erläuterung, die traurigſte Geſchmacksverirrung, um ſo bedauerndwerther, da ſeine zweite kleine Arbeit „Maria von Medicis empfängt die Geſchenke Heinrich's IV.“ Talent und fleißiges Streben zeigt. Im braunen, einer Mönchskutte nicht unähnlichen Rocke der Francitireurs liegt der Meiſter der „Salome“ entſetzt neben einem gemachten Lorbeerbäumchen am Boden, und Frankreich ſchwimmt hoſtäufig und verweint einen Trauerfloß über ſeinem blutigen Haupte.

Unſer nächſter Bericht ſoll die ebenſo gut wie zahlreich vertretene Landſchaft und das Genrebild, ſowie eine allgemeine Rundſchau unter den fremden Wäſſen des Salons umfaſſen, der vierte und letzte der Bildhauerei gewidmet ſein.

Hermann Billung.

Kunſtliteratur.

Kunſtdenkmale und Alterthümer im Hannover'schen, dargeſtellt von H. Wilh. N. Miſchoff. Zehnter Band: Fürſtenthum Dönabrück, Rieberggraſſchaft Eingen, Graſſchaft Bentheim und Herzogthum Arenberg-Meyen. Mit Abb. auf 8 Tafeln u. in Holzschnitten. Hannover, Helwingſche Verlagsbuchhandlung. 1879. 4.

Früher, als wir es erwarten konnten, iſt dem jüngſten Bande des trefflichen Wertes, den wir in Nr. 45 des v. J. dieſer Blätter anzeigten, der ſechſte gefolgt, der, wie wir damals es vorausſahen, das ehemalige Königreich Hannover zwar noch nicht abſolvirt, aber doch wenigſtens nach Weſten ſo weit bringt, daß nur noch der nordweſtliche Theil, das Fürſtenthum Oſſriesland, für den ſiebenten Band übrig bleibt. Der vorliegende ſechſte enthält nämlich das Fürſtenthum Dönabrück, die Rieberggraſſchaft Eingen, die Graſſchaft Bentheim und das Herzogthum Arenberg-Meyen, alſo im Vergleich mit dem noch rückſtändigen Oſſriesland einen zwar ziemlich ausgeſtendeten, aber verhältnißmäßig nicht ſtark bevölkerten Theil des ehemaligen Königreichs, der ſich von der Hunte über die Ems bis zur holländiſchen Grenze und von den Bergzügen des Öbning bis zu den oldenburgiſchen und oſſrieſchen Niederrungen erſtreckt und neben einem anmuthigen Berg- und Hügellande auch ausgeſtendete üde Heide-, Sand- und Moorflächen bietet. Daß dieſer ganze Theil des Hannover'schen eben nicht reich iſt an hervorragenden Baudenkmalen und ſonſtigen Kunſtwerken.

und an nachsten Städten fast nur das einzige Denkmal bietet, ist bekannt; dennoch möchte es wenige Gegenden Deutschlands geben, die, mit Ausnahme des hier in Betracht kommenden Theiles von Westfalen (Fürstenthum Lönarbrück), in Bezug auf die Geschichte und die Denkmale der Vergangenheit, wenn sie sich auch meistens in sehr kleinen, unbedeutenden Ortschaften befinden, so wenig durchsichert sind, wie die hier behandelten, was begreiflicher Weise für Vingen, Bentheim und Arenberg-Meppen in jenem Mangel an größeren Städten und an Verkehrsmitteln seinen Grund hat. Daß aber das unstreitig mühsame, mit vielen Schwierigkeiten verbundene Durchforschen dieser Gegenden seine reichen Früchte getragen hat, beweißt der vorliegende Band hinlänglich. Gerade diese Landstriche bieten uns an, wenn auch nicht bedeutenden, kirchlichen Denkmalen, theils unverfälschten, theils in Ueberresten, eine überaus große Zahl, die bisher ungenannt und ungekannt waren.

Wie in den früheren Bänden, so schickt auch hier der Verfasser der alphabetischen Reihe der Ortschaften eine Einleitung voraus, die nach einem kurzen kirchen- und kulturhistorischen Ueberblick die Resultate seiner Forschungen in Bezug auf die Kunstdenkmale zusammenstellt. Er erhellt daraus, daß fast alle Gotteshäuser, insbesondere die aus romanischer Zeit, in späteren Jahrhunderten mannigfache Veränderungen erlitten haben, darunter vor Allem der bedeutendste Bau der ganzen Gegend, der in seiner Positivform hier als ein Unicum dastehende Dom zu Lönarbrück, daß also der romanische Stil in seiner Ursprünglichkeit und Reinheit ohne gothische oder noch spätere Zusätze nur spärlich vertreten ist. In dieser Beziehung hebt der Verfasser insbesondere die dortige Stiftskirche St. Johann hervor, die, 1256 begonnen, in ihren Westthürmen und in der Stellung der Arkadenpfeiler noch als romanische Anlage, im Uebrigen aber als eine dreischiffige Hallenkirche fast gothischen Stils erscheint und als frühestes Beispiel der bekanntlich besonders in Westfalen (aber auch überhaupt in nordwestlichen Deutschland) sich kundgebenden Umwandlung der Basilika in die Hallenkirche von Bedeutung ist. Bekanntlich kam der gothische Stil in allen diesen Gegenden verhältnißmäßig spät zur Herrschaft, so daß man sagen kann, daß er hier eigentlich mit voller Entscheidung erst vom Beginn des 14. Jahrhunderts an austritt. So besonders in den Lönarbrücker Kirchen St. Marien, St. Katharina und der Kreuzkirche des ehemaligen Dominikanerklosters. Später folgt dann in anderen Ortschaften eine ziemlich bedeutende Reihe kleinerer gothischer Kirchen, die, meistens dem 15. Jahrhundert angehörig, entweder Hallenkirchen sind oder nur einschiffige. Mit Ausnahme des Domes zu Lönar-

brück zeigen alle diese dreischiffigen Kirchen die Hallenform, natürlich sehr selten mit Querschiff. Wo zweischiffige sich finden, da ist das zweite Seiten Schiff (bald nördlich, bald südlich) ein späterer Zusatz. Auch unter den einschiffigen Kirchen ist die Kreuzform selten. Der Chor ist nicht nur im romanischen und im Uebergangsstile meistens rechteckig, sondern sogar häufig im gothischen Stil; eine für diese Gegend seltene Ausnahme ist der (1872 gut restaurirte) Chor der Marienkirche in Lönarbrück, der um seinen polygonen Schluß einen ebenso geformten, niedrigeren Umgang mit Strebebogen hat. Zwei Westthürme haben nur die größeren Kirchen, Dom und St. Johann dastehn, alle übrigen entweder nur einen Westthurm oder nur einen Dachreiter. Ein von der Kirche isolirter Glockenthurm (wie er auch zweimal im Oldenburgischen vorkommt) findet sich zu Wittehaus (Amt Bentheim). Schmuckreiche Portale sind nur das romanische der Südseite des Domes zu Lönarbrück, das gothische der Marienkirche dastehn und das in der Laibung mit phantastischen Gestalten versehene gothische zu Uesseln (Amt Fürstenaau); vollständig erhaltene Kreuzgänge nur am Dom und an St. Johann in Lönarbrück.

Im Ganzen recht spärlich sieht es mit dem unbeweglichen Kirchengeschmuck, also mit Wand- und Malereien, Altarbildern, Kanzeln, Chorstühlen, Grabsteinen u. dergl. aus. Unter den Altarbildern ist nur ein einziger vollständiger, spätgothischer in der genannten Marienkirche, der in den heiligen Bewegungen und Gebärden seiner Figuren ziemlich unerschöpflich, aber, müssen wir hinzufügen, durch die Zusammenstellung der Apostel, deren Spruchbänder das Ercebe enthalten, mit 12 Propheten von besonderem Interesse ist. Keiner ist dagegen der Vorath an beweglichen Utensilien, namentlich noch immer, trotz mancher Verluste, im Domschatz zu Lönarbrück, wo unter den fünf Reliquienkästen besonders die der Heiligen Crispinus und Crispinianus, der Regina und der Cereola und unter den übrigen Gegenständen manche von vorzüglichster Arbeit sind. Ebenso im Dom das bedeutendste kirchliche Werk, der bereits aus anderen Beschreibungen (z. B. Püke, Westfalen, S. 417) bekannte Imperne Taufstein, der, abgebildet auf einer der beigefügten Tafeln, am Ende des 12. Jahrhunderts zu setzen, also, abgesehen von dem Lüticher Taufstein, wohl der älteste in Deutschland ist.

Was die nichtkirchlichen Bauwerke, namentlich die Schlösser und Burgen betrifft, so fand zwar die Zahl derselben in einem natürlichen Verhältniß zu den vielen Kriegen und Kriegen, die im Mittelalter im Hochstift Lönarbrück, im Vingen- und Meppenschen und in der Grafschaft Bentheim geführt wurden, aber an Ueberresten derselben ist heutzutage wenig mehr zu

finden. Das bedeutendste der noch vorhandenen Gebände ist unbedingt das eben so schön wie zur Vertheiligung günstig gelegene Schloß zu Ventheim, das fast alle Baustile vom romanischen an aufzuweisen vermag. Unter Benutzung der Publikation von Eberbeck in der Deutschen Bauzeitung 1869 widmet unser Verfasser diesem Schlosse eine eingehende Beschreibung und mehrere Abbildungen. An Rathshäusern ist fast nur das spätgothische zu Cosnabrück zu nennen, interessanter durch seinen bekannten Ariensoffaal, als durch besondere künstlerische Ausstattung des Aeußeren und des Inneren.

Vielleicht in noch höherem Grade als die früheren Bände zeichnet sich der vorliegende durch die Gewissenhaftigkeit seiner historischen Mittheilungen aus, die auf gründlichstem Studium der Quellen beruhend, sich auch auf die kleinften Ortschaften erstrecken. Wenn es die Absicht des Verfassers war, auch die Geschichte der ehemals vorhandenen Kunst- und namentlich Bauwerke in seinem Bunde zu geben, so ist er allerdings in seinem historischen Theile nicht zu weit gegangen; geht man aber von dem Gedanken aus, daß sich das ganze Werk mit der Geschichte und Beschreibung des noch vorhandenen hätte begnügen können, dann wird man viele historische Notizen, die auch an sich höchst unbedeutenden Inhalts sind, für überflüssig halten. Wie dem auch sei, aus dem Gegebenen leuchtet wenigstens ein umfassendes Studium der einschlägigen Quellen und sonstigen literarischen Werke hervor. Das Einzige, was man auch in diesem Bunde unseres Werkes verbessern möchte, betrifft die rein praktische Seite, den leichten und bequemen Gebrauch desselben. Um diesen zu erreichen, wäre es rathsam gewesen, bei den größeren Artikeln, z. B. Cosnabrück, nicht bloß den Ortsnamen als Seitenüberschrift zu geben, sondern auch den Namen des betreffenden Gebäudes oder Denkmals. Da dergleichen fehlt, und niemals im Texte Ueberschriften gemacht sind, noch weniger Marginalien, so ist es oft sehr zeitraubend, da wo zahlreiche Denkmäler vorhanden sind, ein einzelnes bestimmtes zu finden. Schon Verschiedenartigkeit des Druckes hätte hier viel nützen können. Endlich können wir nicht umhin, jetzt vor dem Erscheinen des letzten Bandes den bereits früher geäußerten Wunsch zu wiederholen, daß es dem Verfasser gefallen möge, eine oder mehrere Karten (mit Key) des ganzen hannoverschen Landes zu geben, auf denen sämtliche besprochene Ortschaften angegeben sind, und zugleich ein alle Bände umfassendes Ortsregister mit Hinweis auf die Stelle des Buches, wo der Ort besprochen ist und auf das betreffende Quadrat der Landkarte.

H. H. Müller.

Ein Madonna-Maler unserer Zeit. (Eduard Steinel.) Biographische Studie von Constant von Wurzbach. Mit zwei Kunstbeilagen. Wien, H. Wauz, 1879. VIII und 172 S.

Dem hübsch ausgestatteten Bunde liegt der Artikel in des Verfassers bekanntem Biographischen Lexikon für Oesterreich zu Grunde, dessen reicher Inhalt hier jedoch übersichtlicher angeordnet und nicht unbeträchtlich vermehrt erscheint. Insbesondere hat sich der Verfasser bemüht, das Verzeichniß der Werke des Meisters der Vollständigkeit nahe zu bringen. Er führt sie uns (etwa 800 an der Zahl) nach technischen Kategorien und innerhalb derselben in chronologischer Ordnung vor und widmet sodann den bedeutendsten unter ihnen noch eine ausführlichere Beschreibung. Angehängt sind Verzeichnisse der Bildnisse des Künstlers, der Quellen zu seiner Biographie und zur Kritik seiner Werke, nebst einer chronologischen Uebersicht der letzteren. Die Zusammenstellung der „kritischen Stimmen über Steinel den Künstler“ hätten wir gern entbehrt, wenn dafür die kurze biographische Skizze, welche das Buch einleitet, zu einem wirklichen Lebens- und Charakterbild des Meisters gestaltet worden wäre, wie wir es leider von so manchem Bahnbrecher der neu-deutschen Kunst, unter Anderm auch von Steinel, immer noch nicht besitzen.

Die im Vorwort angedeutete Mühseligkeit solcher Arbeiten, besonders der Sammlung biographischer Daten über selbstenthätige Künstler und der Herstellung einigermaßen vollständiger Kataloge ihrer Werke, wird Jeder nachempfinden, der mit ähnlichen Aufgaben vertraut ist. In der Regel kann da nur das Zusammenwirken vieler Kräfte zum Ziele führen. Wir wollen, um auch unser Schwärmslein dazu beizutragen, hier einige Nachweisungen geben über in Wien (bekanntlich des Meisters Vaterstadt) befindliche Zeichnungen von Steinel's Hand, welche Wurzbach nicht erwähnt. Dieselben befinden sich im Besitze der Frau Adeline von Haslinger-Hassinger, geb. von Prasobevera in Wien, deren freundlicher Mittheilung wir das nachfolgende chronologisch geordnete Verzeichniß verdanken: 1) Madonna mit dem Kinde (1828), 2) Christus bei Lazarus (1829), 3) Der Prophet Elisha, von bösen Knaben verfolgt (1831), 4) Sta. Cecilia, mit ihrem Bräutigam zum Tode geführt (1836), 5) Ein Ritter zu Pferd (1840), 6) Porträt Em. Reich's, aus der Erinnerung (1840), 7) Zwei Rusikanten (1841), 8) Simeon und Delila (1841), 9) Propheten, als Kinder dargestellt (1841), 10) Mehrere kleine Federzeichnungen (1841), 11) Geißelung Christi (1841), 12) Giotto als Knabe, in den Sand ziehend (1842), 13) Die Erweckung von Jairo Töchterlein, Bruchstück (1842), 14) Maria, mit Christi Leichnam im Schooße (1842),

15) Adam und Ewa (1843), 16) Eine Mutter, ihr Kind bezugend (1850), 17) „Zucht bringt Frucht“ (1844); und ohne Datum: 18) Einem Stylites, 19) König David, 20) Die Weichte; dazu kommen noch zwei in denselben Besitz (auf dem Lande) befindliche Werke: 21) Der h. Adolphus, Zeichnung, und 22) Ferdinand III., Cesshize zu dem Bilde im Römer zu Frankfurt am Main.

Unter den Eigenthümern Steinle'scher Werke in Wien zählt Warzbach, S. 45 u. 165, auffallenderweise auch den bereits vor zehn Jahren verstorbenen Professor und Oberbaurath H. Kösser auf. Das früher in seinem Besitze befindliche Danaltälchen mit der Madonna zwischen den h. Karl Borromäus und Elisabeth ist nach Kösser's Tode in das Eigenthum des Herrn Aug. Artaria in Wien übergegangen, bei welchem es sich noch jetzt befindet. Auch Kösser's erste Entwurfs- für die Innendekoration der Leopoldstädter Kirche, welche Herr Artaria ebenfalls aus der Verlassenschaft des Architekten ankaufte, sind — beiläufig bemerkt — mit einigen schönen Kanarenskizzen von der Hand Steinle's geschmückt, deren Warzbach's Buch keine Erwähnung thut. Die Ausmalung der Kirche wurde bekanntlich nicht von Steinle, sondern von Häubrich ausgeführt.

In dem Verzeichniß der nach Steinle'schen Werken ausgeführten Stiche, Lithographien, Holzschnitte u. s. w. (S. 73 ff.), welches manche Riden in dem Kataloge der Originalwerke ergänzt, fehlt u. A. das schöne Blatt von H. Metz nach dem bekannten kolorierten Karten zu Shakespeare's „Was ihr wollt“, welches diese Zeitschrift, Bd. V, S. 54 brachte. Eine der bestlichen Kompositionen des Meisters ist darin vorzüglich wiedergegeben.

I.

Nekrologe.

Carlo Vini †. Ueber den verdienstvollen Conservator der Kupferstich- und Handzeichnungen-Sammlung in den Uffizien, dessen am 6. März d. J. erfolgten Tod wir gemeldet, erhalten wir von Herrn H. von Geymüller die nachfolgenden Bemerkungen: „Die Nachricht von dem Tode des trefflichen Vini wird gewiß viele deutsche Kunstforscher und Architekten schmerzlich berührt haben. Herr Vini war ja die Obhut der reichlichen Sammlung architektonischer Studien und Entwürfe der großen Italiener des sechzehnten Jahrhunderts anvertraut, welche namentlich in den letzten Jahren besonders von deutschen und von Schweizer Architekten viel besucht und studirt wurde. Gewiß wird es den meisten derselben wie mir ergangen sein: sie werden die erste Anleitung zum Studium jener ehrwürdigen Dokumente Herrn Vini persönlich zu verdanken haben. Seine Geselligkeit und sein Wohlwollen launten keine Grenzen, das habe ich während vierzehn Jahren, sowohl im persönlichen als im brieflichen Verkehr, zur Genüge erfahren. Dabei war er von einer

seltenen Bescheidenheit; wenn es irgend einem Architekten gelang, ihn durch seine technischen Kenntnisse über irgend ein Dokument nähere Aufklärungen zu geben, so hatte er darüber die größte Freude. Bekanntlich war Carlo Vini, wie sein Schwager Carlo Milanesi, einer der vier Bearbeiter der Le Ronnier'schen Cafari-Ausgabe, in welcher über die architektonischen Schätze der Uffizien zuerst einige Mittheilungen gemacht wurden. Diesen Uebersichten verdanken wir auch die erste Klassifikation der Zeichnungen, welche hauptsächlich auf den häufig die Zeichnungen begleitenden handschriftlichen Notizen beruht. Besonders durch diese wird es möglich, allmählich eine immer größere Zahl von Urhebern der Blätter mit Sicherheit festzustellen. Um dieses Studium auch Anderen zugänglich zu machen und die Kritik der Blätter zu fördern, gab Vini das auf photographischem Wege hergestellte handschriftliche Sammelwerk „La scrittura de' Artisti italiani“ heraus, welches mit Ausnahme eines falschen Bramante und zweier fraglichen Dokumente von Bramantino und Sigola nur ganz authentische Schriftstücke enthält. Eine ebenfalls von ihm veranstaltete Sammlung von Photographien nach den besten Ornamenten machte es dem Besucher der Sammlung möglich, sich werthvolle Andenken aus derselben mitzunehmen und Zeit zu ersparen. — Seit drei Jahren etwa hatte Vini die äußerst schwierige Aufgabe einer genaueren Klassifikation der Blätter unternommen. Jeder Zeichnung entspricht ein Karten, auf welchem dieselbe kurz beschrieben ist und die oft schwer lesbaren handschriftlichen Notizen mit rother Tinte klar abgeschrieben sind. Auch für die Erhaltung der häufig in höchstem Zustande befindlichen Blätter wurden von Vini beständige Maßregeln getroffen und u. A. das verderbliche Pausen, welches früher Jedermann gestattet war, streng untersagt. Der Verlust Vini's wird sich lange fühlbar machen; bei der geringen Zahl Derjenigen, die sich dem Studium dieses Zweiges der kunsthistorischen Quellen widmen, zu welchem architektonische Kenntnisse unentbehrlich sind, dürfte es schwer sein, ihn zu ersetzen. Schöne Erfahrungen in diesem Fache hat sich der junge Herr Ferrino Ferri gesammelt, der seit mehreren Jahren Vini's Gehülfe war. — Schließlich sei noch bemerkt, daß das Studium der Handzeichnungen in den Uffizien auch für Ingenieure, namentlich aber für Diejenigen, welche sich für Kriegsbaukunst interessieren, vieles Lehrreiche bietet“.

Johann v. Schraudolph hat am 31. Mai Nachmittags das Zeitliche gesegnet. Er war im Jahre 1808 zu Oberstorf im Altbay als der Sohn des gering bemittelten Tischlermeisters Ignaz Schraudolph geboren, erlernte von ihm das genaunte Gewerbe und übte es auch einige Zeit als Geselle aus. Die Kunst war in seinem Vaterhause nicht ganz unbekannt; der Vater malte selber in Oel, wenn auch keine Historienbilder, so doch Gedenktafeln für jähren Todes Verlebene und Todtstafeln dankbarer Gläubigen. Siebzehn Jahre alt gab Johann das Tischlerhandwerk auf und ging nach München auf die Akademie, wo er ein Jahr unter Schlotthauer lernte. Nach Schluß derselben nahm ihn Schlotthauer in sein eigenes Atelier und unterwies ihn außer im Malen auch noch im Modelliren, wie das so seine Art war. In jener Zeit

entstanden das schöne Basrelief: „Die Christnacht“, in welchem Engel das Christkind zur Erde herabtragen, und eine im strengsten religiösen Stile gehaltene „Verkündigung Maria“.

Es war das die Zeit, in der Sigmund Franz die Technik des Malens wieder erfind und man daran ging, den christlichen St. Peterdom in Regensburg mit neuen Fenstern zu schmücken. Heinrich v. Hef liessere Entwürfe dazu und ließ den für das erste Fenster durch Schraudolph in's Große zeichnen. Damit war der Grund zu langjähriger Verbindung der beiden Künstler gelegt, die so schöne Früchte tragen sollte. Gleichzeitig beschäftigte Sedlthauer, der in der Glasthele nach Kartons von Cornelius malte, den jungen Künstler ebenfalls, und bald nachher empfahl ihn Konrad Oberbar zur Ausführung seiner Komposition: „Christus und die vier Evangelisten“ in der damaligen englischen Kapelle in dem Hause an der Karolstraße, das nachmalig Eigenthum des Prinzen Eward von Sachsen-Altenburg ward und nun die L. Zahnhammeranstalt beherbergt. Heinrich v. Hef seinerseits war damals mit den Wandmalereien der Allerheiligen-Hofkapelle beschäftigt und überließ, mit Arbeit überlastet, Schraudolph eine Reihe von Kompositionen dafür, die dieser denn auch in Treue ausführte. So entstanden: „Moses mit den Gesetz-Tabeln“, „Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend“, „David mit der Harfe“, „Zaul als König“, „Samuel“, „Jesua“, und die „Evangelisten Markus und Lukas“. Auch für die Auerkirche in München wurde Schraudolph's Thätigkeit in Anspruch genommen. Er zeichnete den Karton zum Fenster mit Maria, die in den Tempel geführt wird, und andere mit Jesu. An diese Arbeit reihte sich der Karton für ein gemaltes Fenster in die Kirche in Altdorf, der Maria mit dem Kinde und die Hh. Petrus und Paulus zeigt.

Inzwischen war der im Jahre 1832 begonnene Bau der Basilika des h. Bonifacius so weit fortgeschritten, daß mit der Ausführung der Fresken begonnen werden konnte. Auch an ihnen erhielt Schraudolph seinen ehrenvollen Antheil; er komponirte und malte die Predigt des h. Bonifacius unter den Friesen, seine Weibe zum Bischof, die von ihm vorgenommene Salbung Pipin's zum Könige der Franken, Bonifacius die Bienenstöcke füllend und seinen Tod.

Die Inauguration des Schwabacherischen Monumentes Rudolph's von Habsburg im Dom zu Speyer durch König Ludwig I. von Bayern im Jahre 1843 führte diesen zu dem Entschlusse, den ganzen Bau einer gründlichen Restauration zu unterwerfen und Schraudolph mit der materiellen Anschmückung des Innern zu betrauen, der die Aufgabe in den Jahren 1846 bis 1853 löste. Das Langhaus enthält 24 Fresken, welche mit der ersten Verheißung eines Erlösers beginnen und mit der Ausgießung des h. Geistes enden. Von diesen führte der Meister die nachgezeichneten selber aus: „Die erste Verheißung des Erlösers“, „Der englische Strug“, „Die Anbetung des Kindes durch die drei Könige“, „Die Kreuzigung Christi und die Ausgießung des h. Geistes“. Außerdem malte Schraudolph in der Tempelhöhle die Körper des Jesus und der Maria. Die übrigen Kompositionen ließ er von seinen Schülern Ant. Mayer, Rader, Baumann und Bentele ausführen. In der Kuppel sieht man das Lamm, Abel, Melch-

sedech und das Sammeln des Mannas; an den Kuppelwänden die vier großen Propheten, unter diesen die vier Evangelisten. Die großen Kompositionen des Chores Insipien an jene des Langhauses an und zeigen in vier Hauptbildern die letzten Lebenstage, den Tod (eines der schönsten Bilder), das Begräbniß und die Himmelfahrt Maria, während eine große Menge von Heiligen, Propheten, Aposteln und Kirchenvätern die Wände füllen. Das Hauptbild der Apsis und zugleich den Schluß des marianischen Bildercyclus, die Krönung Maria's, malte Schraudolph selber. Im nördlichen Seitenschiff befinden sich drei Fresken, Scenen aus dem Leben des h. Bernhard von Clairvaux und ein Doppelbild, die Heilung eines Knaben und die Abreise des h. Bernhard; im südlichen oder Stephanischer eine der bedeutendsten Schöpfungen Schraudolph's, die Steigung des h. Stephan, die Weibe der ersten christlichen Diakonen durch den Papst Stephan und dessen Enthauptung in den Katakomben Roms.

Wir besitzen von dem verschiedenem Meister auch werthvolle Oelbilder. So aus seiner früheren Zeit eine Madonna in throno, eine Madonna mit dem Kinde, eine h. Agnes von hoher Anmuth, eine durch Stahlbüch und Vithographie weit verbreitete Maria mit dem Kinde, Ruth und Raemi (im Besitz des Grafen Belcredi in Paris), fünf Bilder aus Goldgrund für die russisch-griechische Kapelle in Serjevi, ferner in der Neuen Pinakothek zu München die Heilung der Kranken durch Christus, den Fischzug Petri, Maria und Magdalena auf Golgatha und die Himmelfahrt Christi, endlich im Maritimasium eine Geburt Christi, und unter den Araben des neuen südlichen Friedhofes Christus, das Töchterchen des Jairus vom Tode erweckend.

Seine Fresken wie seine Oelgemälde zeugen von Tiefe und Zartheit der religiösen Empfindung und von Einfachheit und Ernst der Behandlung, wenn er auch nicht an die großartige Auffassung Heinrich's v. Hef hinanreichte, noch an dessen geistige Tiefe.

G. H. Regnet.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Neue Oelgemälde für Berlin. Einen werthvollen Schatz wird die Berliner Nikolai-Kirche durch die Bruchstücke erhalten, mit deren Ausführung gegenwärtig das königliche Institut für Oelmalerei betraut ist. Eines derselben ist eine Stiftung des Kronprinzenpaars. Dasselbe wird seinen Platz auf der Nordseite der Kirche auf der königlichen Hofloge erhalten. Unter fünf an Fenster wird, umgeben von reichem architektonischen Schmuck, das Wappen des Kronprinzen eingeklinkt mit der Inschrift „Friedrich Wilhelm, Kronprinz des Deutschen Reiches und von Preußen“, rechts erhält das Wappen der Kronprinzessin ihren Platz auf der Inschrift: „Victoria, Kronprinzessin des Deutschen Reiches und von Preußen, Prinzess von Großbritannien und Irland“. In dem Hauptfahle wird das „Propheetenthum“ durch Darstellung des Jesajas, Jeremias und Johannes, des letzten biblischen Propheten, veranschaulicht. Ueber die Anfertigung der anderen noch fehlenden Fenster auf der Nordseite der Kirche werden zur Zeit noch Verhandlungen mit dem königlichen Institut geführt. Es sind, wie die zuletzt von Müller und Joffeberger angefertigten, weit die meisten von Künstlerhand. Die Kosten für das eine werden durch freiwillige Beiträge der Gemeinde aufgebracht, und zwei Drittel derselben sind bereits gedeckt. Für ein anderes, heißt der Kirchenverwand, wird der Magistrat die Kosten tragen. Die höchsten Kartons zu den Fenstern werden vom Historienmaler Herrn Peter, die

Sitzgen zur architektonischen Umgebung von dem königlichen Baumeister Herrn Elß ausgeführt. Nach Vollendung der neuen Fenster bilden sie mit den schon vorhandenen eine fortlaufende Geschichte des Reiches Gottes, nur unterbrochen von den fünf Fenstern hinter dem Dörsalter, welche der Kaiser im Jahre 1864 geschenkt hat, und welche die zwölf Apostel, sowie Christus als König zur Darstellung bringen. Die noch nicht angefertigten Fenster an der Nordseite verherrlichen das Patriarchenthum durch Noth und Abraham, ebenso die Gefangenschaft durch Aaron und Moses, das Königthum und die Beschneidung durch David und Saloman. Das vierte Fenster bringt, wie schon erwähnt, das Prosoponenthum zur Anschauung und das nächstfolgende die Verkündigung durch den Engel an Maria. Hieran schließen sich die älteren Fenster mit Darstellungen des Lebens Jesu. Dann folgen die neuen, welche Müller und Daffelberger bis April d. J. hergestellt haben. Dieselben stellen dar: die Himmelfahrt des Herrn, die Befreiung des Saulus, als Symbol der allgemeinen Befreiung der Heidenwelt, die Wiederkehr des Herrn und endlich das jüngste Gericht. Damit das Licht in der Kirche nicht beeinträchtigt wird, sind die Farben hell gehalten; um so schöner war es, eine günstige Wirkung herbeizuführen. In den Kapellen und auf dem Erzgahse befinden sich Grimaldi-Fenster von Müller und Daffelberger.

Personalnachrichten.

General di Grimaldi, der ehemalige Consul der Vereinigten Staaten auf Capri, ist zum General-Director des Museums in New-York ernannt. Den wichtigsten Bestandtheil des Museums bilden die in Capri ausgegrabenen Altstädter, mit deren Beschreibung und Catalogirung der General di Grimaldi beschäftigt ist. Der Catalog soll, mit zahlreichen Abbildungen ausgestattet, demnächst im Druck erscheinen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Z. Der Kunstverein in Bremen eröffnete am ersten Oftertage seine jährlich wiederkehrende Ausstellung, welche so zahlreich besucht wurde, daß es in den beiden großen Sälen der Concordia für mehr als hundert Gemälde an Raum gebrach, wobei ein zweiter Turmus in der Ausstellung eingerichtet werden mußte. Vieles ist in dieses aus der Genuß, daß unter den jetzt ausgestellten Bildern wenige sind, die unter ein sogenanntes Mittelgut gehen; allerdings sind auch manche dabei, welche sich nicht viel über dasselbe erheben. Merkwürdiger Weise dominiren vor Allem die größeren Genrebilder, welche zahlreich vertreten sind. Als bedeutendstes darunter ist wohl ein „Sanntag am Rhein“ von Professor Chr. Böttcher zu bezeichnen. Das ist ein schönes Stück trefflicher Rhein- und Rheinweinpocche und die meisten Figuren gemahnen unwillkürlich an alte, liebe Bekannte, wie man sie von jeher gewöhnt ist am Rheine zu finden. Besonders anmuthend ist die Figur eines jungen Mannes, der im Rahne liegend des Lebens Weisheit auf dem Weingebirge eines grünen Römers zu suchen scheint. Der angehende Engländer am Ufer dagegen ist eine Sciarlatan, welche den damit beabsichtigten Zweck nicht erreicht, und lieber ganz weggelassen wäre. Weitere große Genrebilder sind „Paula auf dem Zandboden“ von E. R. Sempel und „Küstencafeer an der Schenke“ von J. Sanderrand. Das erstere zeigt einige recht charakteristische Gestalten und zwei oder drei mit Sorgfalt behandelte jugendliche Mädchenköpfe vor; das zweite ist weniger schön in der Charakterisirung und auch etwas grau von Farbe, wofür ein Grund nicht zu finden. Das „Blauhaus“ von Louis Batelmann ist schon mehrfach besprochen, ebenso „Der Letzte seines Stammes“ von J. Leisten. Diese sämtlichen Bilder kamen aus Düsseldorf. Die Historie ist zunächst durch zwei Gemälde vertreten, welche Eigenthum der Verbindung für historische Kunst sind: „Ueberführung der Leiche Gustav Adolfs von Lützen nach Wolgast“ von Werner Schug in Hannover und „König Christian II. von Dänemark unterdrückt das Todesurtheil des Grafen Töbern“ von Elß Petersen in München. Ernst Koberer in Düsseldorf, ein, wenn ich nicht irre, noch jugendlicher Künstler, hat außer einer kleinen Skizze zwei große Bilder mythologischen Inhaltes ausgeführt, welche

würdiges, firebles Talent und eine fröhliche Farbenanwendung verrathen. Das eine stellt „Kumpfen von Jansen überbracht“, das andere „Eusebius“ nennt, eine Bezeichnung, die indessen nur ungenügend, den oberhin schwererfähhlichen Stoff noch unverständlicher zu machen. Auf der hellen Sandbühne an einem Bassein liegt ein nachher, rufsfarbiger Jann, der eine Kopfplatte in der Hand hält und mit einem Blicke entlassener Begierde nach zwei weiblichen Gestalten sieht, die wasserhell niederfallen. — Sehr schön ist das Porträt vertreten, jenseit indessen durch Votafantastie, die ohne Bekentniss dem Gansdarsart gemähen. — Unter den Landschaften zeichnet sich ein „Güchensand“ von J. B. Schreiner in Düsseldorf aus. Das Bild ist bei großer Anprochtheit und mit Vermeidung aller geliebten Wirkungen recht tüchtig gemalt und von nicht unbedeutendem Eindruck. Ein gutes Bild ist auch eine Landschaft mit Thierheide „Auf der Weid“ von S. Dettler in Düsseldorf, in welchem sich der Wind des Beschwärs mit Berggängen über den hohen Uferland in die tiefe Perspectiv der Baumkämme artet. — Chr. Krali in München ist mit mehreren Thierstücken, seinen einigen Felsen, Käben und Schafen, E. Hünten in Düsseldorf mit zwei Pferdehären, das eine „Capallerie-Procognoscirung“, das andere Partiet einer Kappkute des deutschen Kaisers, J. Deifer und E. F. Deifer in Düsseldorf endlich sind mit einigen anderen kleineren Bildern vertreten.

Ausstellung von Werken tertiärer Kunst. In zwei großen Sälen des mitteldeutschen Kunstwerbe-Vereins in Frankfurt a. M. ist eben die Tertiariumsammlung des Bildhauers J. Krauth ausgeführt. Auf etwa 800 Kartons befinden sich circa 1500 Gemälde der verschiedenen Völker und Zeiten von VIII. bis zum Beginn des XIV. Jahrhunderts. Zuerst kommen einige Reste ägyptischen Stils und ägyptischer Gemälde, dann die sogenannten ägyptischen Gemälde des XI. bis XIV. Jahrhunderts in 100 Nummern. Daran reihen sich die frühitalienischen Gemälde des XIV. und XV. Jahrhunderts, die reichen Burgunder Sammelproben des XV. und XVI. Jahrhunderts mit den Goldböden in den Hauptmotiven des Delfins, ferner die italienischen, spanischen und niederländischen Sammel- und Zeichnungsbilder des XVI. und XVII. Jahrhunderts in großer Mannigfaltigkeit, deutsche Wirtscen des XVI. und XVII. Jahrhunderts u. s. w. Abgesehen die Gemälde, hauptsächlich in Erde, des XVII. bis zum Beginn des XIX. Jahrhunderts. Eine Sammlung Prototypen aus Aethiopien und Indien, vergebene indische Gemälde und Plastikwerke nebst einer Kollektion bestimmter Völker bilden den Schluß der Ausstellung. Für die Monate Juli, August und September wird die Ausstellung abgesehrt durch die Stickerien, Radarbeiten und Epiken aus derselben Sammlung.

Internationale Kunstausstellung in München. Bei früheren Kunstausstellungen, wie sie der Münchener Gaspalati schon öfters geboten hat, wurde auf die Decoration der hierzu bestimmten Räume wenig Rücksicht gelegt; die Adaptirung bestand vielmehr lediglich darin, daß man einfarbige Wände anbrachte, an und zwischen welchen die Ausstellungsobjekte ihren Platz fanden. Erst bei der letzten derartigen Ausstellung im Jahre 1876 wurde der Versuch gemacht, durch die Polie einer feil und geschmackvollen Ausgestaltung des äußeren Raumes den Glanz der darin untergebrachten Kunstwerke zu erhöhen. Der Versuch gelang so vollständig, daß ein nicht geringer Theil des großen Erfolges jener Ausstellung dieser glücklichen Idee zuschreiben fein dürfte. Noch weit großartiger und glänzender soll nun dieselbe für die heutige internationale Kunstausstellung zur Ausführung gelangen, so daß die Besucher in die Räume eines mit allen Kunstmitteln der Architectur und Decoration errichteten, monumental gehaltenen Festsaales treten werden. Nachdem man einen Varrum mit den Kolossalien für Kaffe, Garderobe u. dergleichen, gelangt man zunächst in das große Vestibül aus quadratischer Grundform, das nach oben durch eine Kuppel mit Oberlicht abgelassen ist. Jede der vier Seiten des Vestibüls, welches gleichsam als das Herz der Ausstellung ein allen Künsten geweihter Centralraum zu sein bestimmt ist, öffnet sich in pradtvollem, ja entsprechend symbolisch decorirten Ausgängen in Form von Triumphbögen, von denen der eine, der Haupteingang, zur Ausstellung überhaupt und zum Vestibül special führt, während der links davon das Portal für den Eintritt in die Säle und Kabinette der deutschen

Kunst, der recht in die der französischen und anderen Nationen bildet und der vierte dem Hauptzweck gegenüberliegende Zweig, in seiner Ausübung Bogen, als dem die Ausführung unternehmender Hande gewidmet, in den Architektur- und Mechanik führt. Die Kunst der plastischen Kunst recht wird an der Stelle, wo die ersten Stufen des schulpflichtigen Schülers, unterbrochen durch ein in einem Ausprobieren erfolgtes und mit Oberlicht versehenes Etagen, dessen Einrichtung durch Pläne u. zur Aufnahme der plastischen Kunstwerke und zur Bildung eines durch die Mannigfaltigkeit des Schönen notwendig gewordenen Substantes bestimmt ist. Zum gleichen Zweck befinden sich in der linken Reihe der Kunstausstellungen ein kleiner, überdachter, mit plastischen Werken und Blumen geschmückter Raum, wie dem überhaupt von dem Architekten in höchst zweckmäßiger Weise und mit äußerstem Geschick und Geschmack den Bedürfnissen der Kunst und denen des Zuschauers möglichst Rechnung getragen wurde. Die decorativere Anordnung der Anlage, d. h. die Figuren zur Ausschmückung des Gebäudes, die plastischen Gruppen für die Portale, die Säulen und Dekorationsmaterien u. wurden mit dankenswerther Opferwilligkeit von den ersten Kräften der Münchener Kunstschüler übernommen, wodurch es möglich wurde, die Vollständigkeit der Ausstellung an und für sich schon zu einem seltenen und lebenswerten Kunstwerk zu gestalten, zu dessen glänzender Vollendung alle Künste, Architektur, Plastik und Malerei in ihren berühmtesten Vertretern einträchtig und eifrig zusammengewirkt haben. Zum erheblichsten Besah der Ausstellung hat die bayerische Staatsregierung in wohlwollender Weise die Gütigkeitdauer der nach München in der Zeit vom 20. Juli bis einschließlich 15. Oktober l. J. gelassen internen dreitägigen Retourbilletts auf 5 Tage ohne Einredung der Sonn- und Festtage erweitert; es steht zu hoffen, daß von Seite der Verwaltungen der Anschlussbahnen nach Bayern wegen Einführung von Retourbilletts mit 14-tägiger Gültigkeitsdauer eine ähnliche Vergünstigung werde ertheilt werden.

Vermischte Nachrichten.

* Semper's artistisch-literarischer Nachlaß wird gegenwärtig von seinen Angehörigen in Wien geordnet. In der Unterriessenschaft des Reiches finden sich nicht nur viele Tausende von Zeichnungen (zu seinen Bauten und Projekten, dann Aufnahmen, Reisejourn. u. dgl.), sondern auch die umfassende gelehrte und schriftstellerische Thätigkeit Semper's ist in zahlreichen Dokumenten vertreten. Von dem dritten Bande des „Ezil“ liegt ein bedeutender Theil fertig vor, welcher zu der im Juge begriffenen, von Hans Semper besorgten zweiten Auflage des Werkes den Schluß bilden wird. Außerdem bereiten die Angehörigen eine Sammlung von Semper's kleinen Schriften vor. Manche derselben, wie z. B. die Erstlingschrift über die Votivgaben (1834), sind längst vergriffen, andere wurden nie publizirt. Eine der interessanteren Serien bilden die jährlichen Gutachten in Kunstangelegenheiten, welche Semper stets höchst sorgfältig, oft zu förmlichen Monographien ausarbeitete. Die letzte dieser Abhandlungen ist das Gutachten über die plastische Aufschwümmung der neuen Wiener Wiener.

H. Düsseldorf. Von den hiesigen Künstlern sind mehrere auf der Ausstellung im Crystal Palace zu Venedig (London) in eben der Weise ausgezeichnet worden. Die gelobte Medaille erhielten B. Vorderberg für sein Bild „Weichheit in einer schwedischen Dorfkirche“ und A. Erdner für den „Morgen im Park“, die silberne Medaille S. Erdnermann für die „Porticoverthe“, und die bronzene Medaille Carl Verdenberg für seine „Marine“ und S. Deller für eine „Berglandschaft“. Ferner wurde Richard Burnier zum Ehrenmitglied der Kunst-Akademie von Venedig ernannt. — Louis Kollt hat die Stelle als Director der Kunstschule in Basel bereits angetreten und den Generalmaler J. Schurenberg als Lehrer der Figurenmalerei dorthin berufen, während Hugo Crota, der treffliche Porträtmaler, an der hiesigen Akademie als ordentlicher Lehrer mit dem Professortitel angeheftet worden ist.

B. Professor Gaspar Scheuren in Düsseldorf hat für die geschmackvoll ausgestattete Widmungsschrift, welche die Stadt Düsseldorf zur goldenen Hochzeit des deutschen Kaisers

sendete, ein Titelblatt ausgeführt, worin er seine oft erprobten Fähigkeiten auf's Neue glänzend bewährte. Auf einem von zwei schlanen Säulen getragenen Aufsatz steht die erhabene Gestalt der Kaiserin Maria, der linken Hand auf den Schild gestützt, der das Stadtwappen zeigt, während die Rechte einen goldenen Lorbeerzweig emporhält. Ihr zur Seite sitzen der alte Vater Rhein und die jugendlich amuthige Nixe der Düsseldorf. In der mit reichen Krabbeln geschmückten Umrahmung sehen wir einige Ansichten der Stadt, ihrer Hauptgebäude und Umgebungen, sowie mehrere auf das hohe Paar besäugliche Wappen. Die Embleme von Kunst und Poesie, Handel und Industrie sind ebenfalls in dem äppigen Gemälde von Worten, Wäuerpflanzen und Kunstwerk angebracht, das noch durch musizierende Genien und buntsfarbige, flatternde Vögel belebt wird. Das Ganze schließt unten mit dem Panorama der Stadt, von der gegenüberliegenden Rheinseite aufgenommen, wirkungsvoll ab. Die feinreich entworfenen Komposition ist dann noch reich mit beziehungsreichen Einzelheiten ausgestattet. Die Feinheit der Zeichnung, die busige klare Färbung und die sorgfältige und äußerst geschickte Behandlung reihen das in größtem Format ausgeführte Blatt den früheren Werken ähnlicher Art des noch mit jugendfrischer Kraft schaffenden Künstlers ebenbürtig an.

B. Professor Hubell Etowa in Düsseldorf hat einen Kupferstich beendet, der im Oktober d. J. als Prämienblatt zur Vertheilung an die Mitglieder des kölnischen Kunstvereins gelangen soll. Er ist nach dem im Besitz des Gek. Commerzienraths Dagobert Oppenheim in Köln befindlichen Gemälde „Ein Festmahlsabend“ von Charles Landelle ausgeführt und darf als eine sehr gelungene Arbeit gerühmt werden; der Stich wird dem Sammlern und Kunstfreunden gewiß willkommen sein.

Vom Kunstmarkt.

Auf der Ober'schen Auction wurden unter anderen bibliographischen Kohlraketen die nachstehend genannten mit hohen Preisen veräußert: eine Pergamenthandschrift mit 54 Miniaturen östlichen Ursprungs (Wemling?) aus der 2. Hälfte des 15. Jahrh., bekannt unter dem Namen „Manuscrit de Bare“ 20,500 Frs., ein Olfineum B. B. Maria, französische Handschrift mit 71 Miniaturen, ehemals im Besitz der Königin Anna von Oesterreich 27,000 Frs., ein lateinischer Commentar zur Katalaprie und zum Propheten Daniel, südrussische Handschrift des 12. Jahrh. mit 110 Miniaturen 30,500 Frs., ein Leben Jesu mit 30 Miniaturen aus dem 11. Jahrh. 29,000 Frs., eine Historia S. Johanns Evangelistae mit 86 Miniaturen, vermuthlich italienischen Ursprungs vom Anfang des 14. Jahrh. 15,500 Frs., ein Graduale aus der Abtei Clitenbeuern in Schwaben (12. Jahrh.) 20,100 Frs., endlich das Waffelbuch König Karls VI. vom Anfang des 15. Jahrh., prächtig in grünem Sammt mit Stoffarbeiten und silbernen Beschlagen gebunden und über 500 Miniaturen, dazu eine Menge ornamentirter Initiale und Randzeichnungen enthaltend. Das Höchstgebot dafür war 75,000 Frs.

Die alten Schweizer Glasmaterialien, welche auf der fürzlich in Paris stattgefundenen Auction der Sammlung Bourlats-Gorgier ausboten wurden, fanden ein sehr lebhaftes Angebot. Einige Schweizer Gläser hätten gern die ursprünglich für sie angefertigten „Wappen“ erworben. Es gelang jedoch nur in einem Falle, indem das von 1698 datirte Wappen der Stadt Bern, als dessen Verfertiger sich H. Fando Wiger und Glasmaker in Bern gemeinschaftlich, für belagte Stadt verfertigt wurde.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Bandot, M. A. de, La Sculpture française au moyen-âge et à la renaissance. I. Lief. Fol. 15 Tafeln mit illust. Text. Paris 1875. V. Morel & Co. Das Werk voll in 8 Lief. à 32 fr. erscheinen.

Baudry, Paul, Entrée de Saint-Onen. Chartreuse de Saint-Julien. Eglise de Saint-Sauveur de Ronen. Catalogue historique 4°. 37 S. Mit 4 unedirten Radirungen. Roen, Métrier.

- Carr, J. C.**, Essays on Art. London 1879, Longmans, Green & Co. 8°. 25/6 S.
- Comte, Jules**, La Tapisserie de Bayeux, reproduction d'après nature, avec un texte historique, descriptif et critique. 4° oblong. 72 S. u. 79 Tafeln. Paris, J. Rothschild. 100 fr.
- Frantz, E.**, Fra Bartolommeo della Porta. Studie über die Renaissance. Regensburg, 1879. Manz. 8°. XV B. 258 S. M. 3 50
- Meritt, H.**, Art Criticism and Romance. With Recollections and 23 Etchings by A. L. Meritt. 2 Bde. London, 1876. 8°. 606 S. M. 30. —

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. No. 6.
Les desins de maîtres anciens exposés à l'école des Beaux-Arts, von Ph. de Channevrière. (Mit Abbild.) — Le royaume de Paphos, von B. Fillon. (Mit Abbild.) — Le Salon de 1879 von A. Balgères. (Mit Abbild.) — Musée impérial de l'Ermitage à St. Pétersbourg von L. Clément de Ris. (Mit Abbild.)

Mittheilungen der k. k. Central-Kommission. No. 2.
Das ehemalige Kischdona am grossen Platz zu Brünn, von M. Trapp. (Mit Abbild.) — Das Salzdenkmal in der Totenkirche, von K. Lind. (Mit Abbild.) — Neue römische Funde in Wien, von Fr. Kenner. (Mit Abbild.) — Römische Holzskulpturen in Tyrol, von G. Dahleke.

Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit. No. 5.
Einige Venezianer Gilder im germanischen Museum, von A. Franzenstein. (Mit Abbild.)

Gemeinshalle No. 7.
Abbildungsort: Diano im Felato Struzzi zu Florenz (Ende des 12. Jahrh.); Schmiedeeisernes Gitterthür aus der Kirche S. Croce zu Florenz; Geschichtliche Preisermessungen aus dem Anf. des 16. Jahrh. im Bayr. Nationalmuseum zu München. — Modernes Entw. für: Geschichtliche Spiegelrahmen; Pokal; Laternen; Schmiedegeräthe; Tapetenmuster. —

The Academy. No. 371-372.

Roma Sotterranea, von G. W. Beaze — P. Manzi; Hans Hebelin. — Rio Paganiz; Manuel de Collecteur de Peintures antiques. — The Salon of 1879, — Jules Houdry; Etudes Artistiques, von W. H. J. Walle. — The Royal Academy von J. C. Carr. — Henry Noel Humphreys, von J. G. Westwood

L'Art. No. 232-234.

Etudes sur quelques maîtres graveurs du XVIe et du XVIIe siècle, von S. Colvin. (Mit Abbild.) — La peinture au Salon de Paris, 1879. (Mit Abbild.) — Le „liber studiorum“ de Turner, von Fr. Wedmore. (Mit Abbild.) — L'art Egyptian au Trocadéro, von E. Heidl. (Mit Abbild.) — Les reliquaires de la ville de Perdonno, von V. Ceresole. (Mit Abbild.) — La Sculpture au Salon de Paris, von E. Vâron. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 10.

L'exposition des dessins de maîtres anciens, von H. Jouin. — Le Salon de Paris en 1879, von H. Jouin. — Salons des aquaristes. — Exposition de la société d'émulation.

Kunst und Gewerbe. No. 23-25.

Das South Kensington Museum in London. — Das Rathhaus von der Stadt Nürnberg.

Deutsche Bauzeitung. No. 42-47.

Wie lernt und wie lehrt man die Baukunst? — Von der Gewerbe - Ausstellung in Berlin. — Anstellungen von Restauratoren etc. in Berlin.

Christliches Kunstblatt. No. 6.

Studien über den altchristlichen Bilderkreis, von V. Schultz. (Mit Abbild.) — Die Leistungen auf dem Gebiete der christlichen Baukunst in Sachsen während der letzten zehn Jahre, von H. Altendörfl. — Fr. Prasad; Münsterbilder. — Kunstbericht aus Franken.

Berichtigung.

In der letzten Nr. der Kunst-Chronik sind durch ein Versehen bei der Korrektur nachfolgende Fehler in dem Namen stehen geblieben: Sp. 550 Bira statt Birk, Renner statt Renner, und Sp. 591 Grundberg statt Grundböberg.

Inzerate.

Die Büste des Hermes
von Praxiteles,
neueste Ausgrabung aus Olympia,
ist in der Originalgrösse (mit Büstenfüsse 77 cm. hoch) vorrätig.

Preis von Elfenbeinmasse 48 M.

Preis von Gyps 24 M.

Kiste und Emballage 5 M.

Gebrüder Micheli,

Berlin, Unter den Linden 12.

Das neueste illustr. Preisverzeichniss antiker und moderner Bildwerke der Giesserei wird gratis ausgegeben.

Dresden,

Winkelmanstr. 15, zunächst dem
Böhm. Bahnhof.

Permanente Ausstellung

von
Ernst Arnold's Kunstverlag,
enthaltend die hervorragendsten Gemälde der Dresdener Galerie in Kupferstichen, von den besten Meistern des Grabstichels. — Geöffnet von 9 bis 2 Uhr und auf besonderen Wunsch zu jeder Tagesszeit. (7)

Rafael Sanzio.

Eine Zeichnung von ihm, auf dem Nachlasse eines bedeutenden Kunststücken.

Eine Federzeichnung v. Rembrandt, 10 Figuren. Aquarellirte Zeichnungen v. Schwind, Rothmann, Coeberk, Jülls, Schiener u. Hamburger. Federzeichnungen v. Lessing, J. A. Koch, Füger, Schwanthaler u. (2)

Stiftzeichnungen o. Preller, Cornelius, A. Adenbach u. zu verkaufen bei Frankfurt a. M. J. Hep.

Suchen ist erschienen:

Aus Italien.

Erinnerungen,
Studien und Streifzüge

von

P. D. Fischer.

so gefehrt. Preis 5 Mark.

Inhalt:

Erinnerungen aus Sicilien. — Eine Detourinsahrt von Rom nach Capriana. — Rom im Mittelalter. — Ein bemerkenswerthester Papst. — Lorenzo de' Medici. — Für Italien. — Literarische Streifzüge.

Wir machen auf diese Sammlung von Aufzügen des Geheimen Ober-Postrats Dr. Fischer noch besonders aufmerksam.

Ferd. Hämmlers Verlagsbuchhandlung
(Gross- & Hofmann)
in Berlin.

Sculpturen

In Basalt und Elfenbeinmasse
Gruppen, Figuren, Büsten und Reliefs,
nach der Antike und nach modernen
Meistern sind in großer Auswahl
vorhanden in **Walter B. Seitz'** Kunsthandlung
Carl D. Vord Seitz, Köpplitz 16.
Kataloge gratis und franco. (4)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertund & Bries in Leipzig.

ebener Professor Karl Cornelius und dem verstorbenen Komponisten Peter Cornelius, sowie einer in Düsseldorf lebenden Tochter in wunderbarer Nüchternheit ausprägte; ein Sohn des Professors schien mit den Zügen einen Abglanz von dem Genius seines großen Verwandten geerbt zu haben, aber die Mühsäße hatte nicht Zeit sich zu erschließen, er starb kaum siebzehnjährig. — Die Figur ist nicht minder naturgetreu wiedergegeben, freilich zum Schaden des Gesamteindrucks, denn man fragt sich unwillkürlich, ob der Künstler denn so klein gewesen sei. Der Hintergrund der hohen Bäume und die weite sich vor dem Monumente ausdehnende Heransicht hätten mehr noch eine Erhöhung des Posaments befürwortet. Auf den Schultern ruht ein schwerer Mantel, dessen beide Enden einer Stütze bedürften; es ist der einzige unschöne Anhang an Hops und Keocoan an dem ganzen Standbilde. Wohl ist es der alte Cornelius, wie er lebte und lebte, aber er zog den wohlbelannten Pelzmantel dem Künstlermantel vor.

Zur Rechten und zur Linken von dem Meister haben sich die Poesie und die Religion, die leitenden Genien seines Schaffens, niedergelassen. Relief-Medaillons und Figuren ziehen sich unterhalb eines aus Eichenlaub und Lorbeerzweigen gewundenen Kranzes um den Sockel. Auf der Vorderseite, gleich unter der einfachen Inschrift „Peter von Cornelius“, deutet der Name „Düsseldorf“ das erste Streben des Kunstjüngers an, Pegasus trägt die Phantasie im raschen Fluge dahin; auf der Rückseite steht „Rom“ der Germania den Lorbeerkranz auf das langwallende Haar: Cornelius' erste Erfolge. Faust und Helena symbolisieren die Verschmelzung der Antike und der Romantik und die nach Vereinigung strebenden Gealten von Natur und Genius wurden durch das Wort des Künstlers selbst in's Leben gerufen. Wohlgelungen sind auch die beiden lebensgroßen Seitenfiguren: „München“ heißt es und die großartigen Kompositionen der Glyptothek und der Pinakothek tauchen aus dem Dunkel empor; die Poesie, das göttliche Weib mit dem stolzen Siegerkranz und der edeln Stirn, stand ihm dort, den Lorbeerkranz auf dem freien Vodenhaare, Brust und Nacken entblößt, zur Seite und kredenzte ihm fort und fort aus ihrem unerhöplichen Borne neue Lust und neue Kraft; die Poesie der deutschen Romantik und die Allgewalt der Antike sind Beide in dieser schönen sitzenden Frauen-gestalt verkörpert, es ist die unsrerbliche Jugend des Meisters, welche ihm bis zum Grabe treu blieb und jetzt in Er; gebildet zu seinen Füßen die Ehrenwacht hält. „Berlin“ lautet es drüben und die Muse des Campo Santo erstand verhällten Hauptes im langen salzigen Gewande, ernste milde Hebeit im Antlitz; die Rechte hält das Buch der Wäcker, die Linke das

Kreuz; mehr noch als die Genossin hat sie Cornelius beherrscht und seinen Griffel geführt.

Das Gesamtgewicht des verwendeten Erzes beträgt 50 Centner, wovon 20 auf das Standbild, je 8 auf die Seitenfiguren und etwa 13 auf das Posament kommen. Der gelungene Guß macht der Dierling'schen Anstalt in Dresden Ehre.

Die Düsseldorf'sche Künstler-Schenschaft hatte der Entfaltungsfest am Morgen durch einen kostümirten Festzug einen originellen Anstrich verliehen, und der Künstlerverein „Malkasten“ machte den Tageshelen zum Mittelpunkt eines von Professor Camphausen gebichteten geistvollen Festspiels mit lebenden Bildern. Unter Fadel- und Musikbegleitung desillirte die Gestalten aus feinen Werken an einer improvisirten Kolossalstatue von Cornelius vorbei und legten Lorbeerkränze und Palmzweige am Sockel nieder. Gleichsam die Einleitung zu den Festlichkeiten hatte die damit verschmolzene Indebesser des fünfzigjährigen Bestehens des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen am 23. Juni gebildet.

Eine Ausstellung von Werken des großen Düsseldorf'sers in der Aula des neuen Akademiegebäudes blieb der schönste Punkt der Festlichkeiten. Die Arbeiten seiner genialen Schüler waren gänzlich davon ausgeschlossen, obgleich gerade der Vergleich mit ihnen und die Verfolgung der von Cornelius ausgehenden Richtungen überaus interessant gewesen wären. H. B.

Amerikanische Kunstausstellungen.

II.

New-York, Anfang Juni 1879.

Die am 1. April eröffnete Ausstellung der Akademie wurde vor wenig Tagen geschlossen. Sie enthielt 615 Nummern und ist im Ganzen als ein Erfolg zu bezeichnen. Nur derjenige, welcher sich der Ausstellungen vor etwa fünfzehn Jahren und selbst noch später erinnert, kann ganz den Aufschwung ermessen, welchen die Kunst hier seitdem genommen hat. Es waren damals noch die Zeiten der naivsten Unwissenheit, als die grellen, schlechten Theatervorhänge ähnlichen Landschaften Groszef's und Hennessy's von dem großen Publikum für musterjähig angesehen wurden, als Page in der Akademie das Recept führte und uns seine leblosen steifen Gealten, die mit ihrem harten, unmöglichen Kolorit den Eindruck von Metallfiguren machten, als nachahmenswerthe Modelle oetroyiren wollte, Winslow Homer's geschmacklose Darstellungen in perspektiv- und hintergrundlosen Gegenden selbst von der Kritik als anziehende Genrebilder gerühmt wurden und sogar die New-York Tribune sich in Vobederhebungen über Th. Farrer's abgeschmackte

Kleckererei erging. Der ganze Standpunkt ist ein anderer und höherer geworden, die Kritik legt einen strengern Maßstab an, auch das Publikum befundet seinen reifen Kunstsinne in der Wahl der Bilder, die es ankauft. Zwar laufen immer noch Nachwerke in der Art der eben erwähnten mit unter, aber sie geben nicht mehr die Föhrung, können nicht als Maßstab gelten und werden meistens eben nur geduldet. Wenn die diesjährige Ausstellung auch noch keine Werke dargeboten hat, welche mit den Schöpfungen der bedeutenderen europäischen Künstler wetzieren könnten, deren viele sich hier im Privatbesitz in den Sammlungen reicher Kunstfreunde befinden und zuvor in der Goupil'schen Galerie ausgestellt waren, so machte sie doch einen recht befriedigenden Eindruck, denn auf allen Seiten giebt sich der Fortschritt in erfreulicher Weise kund. Da sind denn wieder besonders die Leistungen der jüngeren Künstler hervorzuheben, und da diese schon bei Gelegenheit der Ausstellung der Society of American Artists mehrfach besprochen worden sind, so bedarf es keines ausführlichen Eingehens in die einzelnen Werke. Die Landschaften von Charles Miller, Robert Swain Gifford, W. V. T. Swant, S. Hartley, George Innes dem Jüngern, den beiden Hart's, T. A. Richards, David Johnson, die venezianischen Ansichten von Twachtman und die Seebild von Arthur Quaitley würden auch in jeder europäischen Ausstellung Anerkennung finden. Eine hervorragende Stelle nehmen Thomas und Edward Moran ein, der Erstere in der Landschaft, der Letztere in Darstellungen der See und des Treibens am Strande. Voll Begabung und offenen Sinnes und Auges für die belebte und un belebte Natur, sind sie ihren eigenen Weg gegangen. Sie sind amerikanische Künstler in jedem Sinne, denn ihre Vorwürfe sind sämmtlich amerikanischer Natur und amerikanischen Zuständen entnommen, die sie in eigenthümlicher, brillanter Behandlung wiedergeben. Eine große Landschaft mit vielen Figuren von Th. Moran „Ponce de Leon in Florida“ ist eine schöne Darstellung des südlichen Urwaldes. Nicht weniger bemerkenswerth ist ein anderes Bild „Nach dem Aufstehen“, Wasser, Strand, Wolken und Fahrzeuge in eigenthümlichen Düst eingehüllt, poetisch und stimmungsvoll dargestellt. Edward Moran hat auf zwei Bildern Fischer und Fischerinnen bei der Arbeit und auf der Heimkehr äußerst lebensvoll und ansprechend veranschaulicht. Auch „Ein härmischer Tag im englischen Kanal“ gehörte zu den hervorragenden Bildern der Ausstellung. — Unter den Porträts und Genrebildern befand sich viel Schönes von Walter Chirlaw, Chase, Alden Weir, Hobenden, Sargent, Tuttle und Duvened, welche ihre Bildung großentheils den europäischen Schulen verdanken, während Wood, J. W. Brown

und Costman Johnson mit liebenswürdiger Realität speziell amerikanische Persönlichkeiten und Situationen veranschaulichen. Die religiöse Malerei war diesmal nur in zwei Bildern von Robert Weir und W. H. Reinhard vertreten, die aber so schlecht ausgefallen waren, daß man froh sein mußte, nicht mehr von solcher Waare zu finden, zumal da auch in früheren Ausstellungen in diesem Fach nur Verschicktes an's Licht kam, das höchstens zum abschreckenden Beispiel dienen konnte. — Die beiden Beard's hatten wieder mehrere ihrer ansprechenden Thierstücke ausgestellt, in denen sich ihr liebevolles Eingehen auf das Wesen der Thiere in feinen, charakteristischen Zügen betundet.

Zwei hiesige Geschäftsleute, die Herren A. E. Moore und James H. Sutton, haben vor Kurzem eine Permanente Ausstellung der Bilder amerikanischer Künstler für den Verkauf eröffnet. Das Lokal ist überaus günstig, die kurze Galerie auf Madison Square mit einem ansehnlichen Saal, in dem auch kunstgewerbliche Gegenstände, besonders kostbare orientalische Stoffe, zum Verkauf ausgestellt sind. Die Galerie enthält an 130 Bildern der hervorragendsten hiesigen Maler, meistens ausgewählte Werke, von denen manche bei dieser Gelegenheit zuerst ausgestellt worden sind. Eine Sammlung von Theatropfen aller Nationen und anderen hübschen und seltenen Sachen ist von den Eigentümern leihweise beigeleert worden, und mehr Derartiges wird erwartet. O. A.

Korrespondenz.

Ulm, im Juni 1879.

Kunstfreunde, welche unsere Stadt passiren, möchten wir darauf aufmerksam machen, daß gegenwärtig in dem Atelier des geschickten Gemälde-Restaurateurs Hr. Ditt ein prächtiges Altarwerk seiner Vollendung entgegen geht. Martin Neubronner, ein reicher Bürger von Ulm, wollte in seiner Vaterstadt eine Stiftung machen, wenn ihm gestattet würde, sein Epitaphium im Künstler anzubringen. Weil er aber kein Patriot war, so wurde er mit seinem Gesuche abgewiesen. In Blaubeuren fand er jedoch geneigtes Gehör: er stiftete 1605 ein Kapital von 1000 fl. für die Armen, und sein schönes Epitaphium wurde in der dortigen Stadtkirche aufgestellt. Dort blieb das aus einem Mittelbilde und zwei Flügeln bestehende Denkmal lange Zeit unbeachtet, bis vor wenigen Jahren auf Antrieb des kunstsinnigen Stadtvorstandes Sapper und des Landeslenkerrathes Dr. Paulus beschloffen wurde, das ganze Epitaphium renoviren zu lassen. In dem Stiftungsbriefe hieß es noch ganz insbesondere, daß die „Herrn zu Blaubeuren solche Tafel von diesem unferem gestifteten Almosenzinsgehelt Jedemahls.

so oft es die Nothdurft Erfordert, wider Erneuern, machen nund aufheßern, auch selbige Zimmer und beständiglich in Treu Wesen richtig erhalten lassen sollen."

Die Tafeln sind wohl Reste von Altären, welche zur Zeit der Reformation aus dem Münster zu Ulm hinausgeworfen wurden. Das Mittelbild, die Kreuzigung Christi darstellend, von Albrecht Altdorfer ist eine figurenreiche Komposition mit charakteristischen Köpfen; bewunderungswürdig ist die Gruppe der in Schmerz versunkenen heiligen Frauen. Unter den Zuschauern bemerkt man auch Luther. Die beiden Flügel sind unbeschreibbare Werke Parth. Zeitblom's und stellen auf der inneren Seite die Geburt Christi und den Tod der Maria dar. Auf der Außenseite ist die Verkündigung in der damals allgemein üblichen Weise gemalt. Die Predella enthält die Schrift: „Anno Domini 1617 den 21. tag d. M. Nov. starb der Ehrenreich Martbin Newbrenner von Ulm: Dem Golt gnedig sey Amen. Anno Domini 1618 den 29. tag d. M. Apr. starb die Ehren Reich tugendtsam Frau Barbara Newbrennerin geborne Gloggieferin von Ulm: Gott verleich in beiden und uns allen ain fromlichen auferstehung Amen,“ und zu beiden Seiten die Porträts des Stifter's und seiner Frau. In der Ornamentik sind die Wappen der Familien Neubronner und Gloggiefer angebracht.

Die Renovation ist mit bewunderungswürdiger Sorgfalt und mit tiefem Verständnis der mittelalterlichen Behandlungsweise durchgeführt. Namentlich sind die Freske, welche von den meisten Renovatoren gewöhnlich nur ganz oberflächlich behandelt werden, meisterhaft ausgeführt und tragen nicht wenig dazu bei, dem ganzen Werke eine großartige Wirkung zu verleihen.

In dem Atelier des vielbeschäftigten Künstlers sind gegenwärtig noch der herrliche Zeitblom Altar von Adelberg und die Altäre von Enningen, Wippingen, Scharensetten, Lautern und Ergelingen in der Wiederherstellung begriffen.

Ein aus der Tyrin'schen Schule stammendes, vor Jahren von einem Bauern der Gegend, Haber Keller in Blittingen, auf dem Trödelmarkt um wenige Kreuzer gekauftes Holzschmiedwerk, den Tod der Maria darstellend, ist gleichfalls zur Renovation dem Künstler übergeben und übertrifft jeden Kenner durch die vortreffliche Arbeit, die sein empfundener Köpfe, vorzugsweise aber durch die ganz in der ursprünglichen Weise erneuerten herrlichen Muster der Freskengewänder.

Der bescheidene Künstler hat sich durch diese Werke als ein Meister gezeigt, welcher seiner schwierigen Aufgabe vollständig gewachsen ist, dem man mit bestem Gewissen ein Kunstwerk anvertrauen darf, in der Uebersetzung, daß dasselbe ganz im Geist und Charakter

der altdeutschen Meister erneuert werden wird. Es ist zu hoffen, daß auch der berühmte Blaubeurer Hochaltar von derselben Hand seine Wiederherstellung erfahren wird.

Mag. Sch.

Kunsthistorie.

Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen von Friedrich Pecht. Zweite Folge. Würtlingen, C. F. Beck. 1879. 350 S. 8.

Mehr Zeit, als wir bei Erscheinen der ersten Reihe dieser Essays annehmen durften, hat unser Vasari von der Isar gebraucht, um den zweiten Cyklus folgen zu lassen; dafür aber hat er diesmal nicht weniger als elf Künstler der halbvergangenen Zeit und der Gegenwart abgehandelt. Die neueren Studien Pecht's geben uns keinen Anlaß, unser früher ausgesprochenes Urtheil*) zu modifiziren. Abermals müssen wir der Sorgfalt, Umsicht und auf intimer persönlicher Kenntniß der Künstler und ihrer Werke beruhenden Genauigkeit der Darstellung, deren Verdienst einzelne Irrthümer nicht schmälern, die vollste Anerkennung zollen; abermals aber gesehen wir, daß wir bei gar vielen Ansichten des Verfassers im Geiste drei Fragezeichen beifügen und bei gar manchen Urtheilen sogar ein kräftig protestirendes „Oho!“ an den Rand schreiben mußten. Uebrigens weiß Pecht seine Aussprüche, auch die wunderlichsten und gewagtesten, stets mit soviel Geist, Witz und guter Laune zu vertreten, daß man sich durch dieselben schließlich angenehm anregt fühlt und nur bedauert, daß wir im alten Europa hinter dem telephonirenden America noch soviel zurück sind und eine frische mündliche Auseinandersetzung auf die lumpige Distanz von einigen hundert Kilometern hin noch nicht in's Werk zu setzen vermögen.

So kann man auf der ersten Seite nicht ohne Widerspruch stehen lassen, daß Carl Rottmann „der Cornelius der Landschaft“ zu nennen sein soll und daß man in ihm „keinen eigentlichen Koronisten“ zu erblicken habe. Der erstere Vergleich ist mehr, als man Gleichnissen billiger Weise gestattet, und giebt doch keinen rechten Begriff von dem großartigen Verständnisse und der machtvollen Durchbildung der Landschaftsformen, worin Rottmann sein Vorbild doch noch überboten hat. Das letztere Urtheil aber ist ungegründet, da es doch nicht angeht, bloß jene Landschaftler als „eigentliche“ Koronisten anzusehen, welche nach Art einiger, nicht aller, Meister des paysage intime, jede Form in Farbe auflösen und ausschließlich Stimmung machen wollen. Uebrigens sind die Stellung

*) Vgl. Kunst-Chronik 1877, S. XII, Nr. 16.

Kottmann's in der neueren Kunſtgeſchichte und die Beſchaffenheit ſeiner Werke im Einzelnen treffend gezeichnet und die Detailausführungen unſeres Autors machen die meiſten Sünden ſeiner allgemein gehaltenen Ausſprüche wieder gut. Kamentlich weiß er durch eingestreute köſtliche Anekdoten die Kunſtzuſtände und die Perſönlichkeiten trefflich zu illuſtriren; ſolche ſchlagende Ausſprüche aus dem Munde der Theilſtändigen verbreiten oft mehr Licht, als ſeitenlange Auseinanderſetzungen eines Fernſehenden. Kann man die ganz verkommene, von Zeit und Natur verlaſſene deutſche Landſchafterei im erſten Viertel unſeres Jahrhunderts draſtiſcher beleuchten, als durch Kottmann's Erzählung aus ſeiner Heideberger Jugendzeit, daß ein dortiger alter Maler in den Stunden, wo er ſühlte, daß die Ruſen bei ihm einkehrten, ausrief: „Frau, bring mir die Mapp', heut' möcht' ich emol komponir'!“ Die wunderthätige Hippotrene, die Mapp', war natürlich mit Stichen nach Ruyſdael, Pouſſin, Claude, und anderen Landſchaftern gefüllt, aus denen heraus der wadere Mann am Nekar im Schweiße ſeines Angeſichts buchſtäblich „komponirte“! Im Gegensaß hierzu iſt das bewußte Feſthalten an der Natur auf Zeiten Kottmann's nicht minder kräftig illuſtrirt durch deſſen ſchönen Ausſpruch: „Und wenn mich König Ludwig zu den Eskimos geſchickt hätte, ich würde auch dort der Natur etwas abgewonnen haben!“

Eine ſehr anſprechende Skizze iſt Franz Defregger gewidmet. Den einfachen Lebensgang des Tiroler Meiſters erzählt Veht ſelbſt dieſem ſelbſt nach; es iſt unmöglich, den geiſtigen Zuſammenhang eines Individuums mit ſeiner Umgebung und dieſe ſelbſt klarer darzulegen, als Defregger dies in den knappen Mittheilungen über ſeine Jugend- und Lehrzeit gethan. Wenn man ſieht, wie der Trieb zur bildenden Kunſt ſich bei dem Knaben zuerſt darin äußert, daß er aus Teig und Klüben Figuren knetet und ſchnipt, daß er mit der Schule ſich nicht viel plagt, ſondern als Viehhüter reichliche Ruhe hat, ſich die Weſen und die Natur ſeiner ſchönen Heimat zu beſchauen; daß er darnach ſtrebt, Bildbauer zu werden, natürlich um Heiligenbilder zu ſchneiden, und vom Parrer nach Innsbruck geſendet wird: ſo ſühlt man ſich ſofort in das fromme, ſchnippluſtſreiche Land Tirol verſetzt und braucht nach der Heimat des Künſtlers nicht lange zu fragen. Ebenſo findet man es ſelbſtverſtändlich, daß Unterricht und Klima in München unſerem Tiroler „nichts taugten“ und daß ſein auf einer Alm gemaltes Erſtlingbild — ein nach Hauſe gebrachter verunglückter „Wilderer“ — nach Veht's Anſicht „den gegenwärtigen Defregger eigentlich ſchon fix und fertig zeigt.“ Darin beſteht eben Defregger's Glück und Vorzug, daß er ſich nichts anlernen ließ, was ihm von Hauſe aus fern lag und

daß er bis zur Stunde ein mit einem außergewöhnlichen künstlerischen Ausdruckvermögen begabter Tiroler Bauer geblieben iſt, welcher den von Jugend an vertrauten Gedanken- und Geſtaltentreis nicht verlaſſen mag. Die volle Realität ſeiner Schilderungen, verbunden mit ſeiner von Veht treffend hervorgehobenen optimiſtiſchen Lebensauffassung, die hinwieder aus dem vollen Einklange von Wunſch und Erfüllung im Leben, von Können und Wollen in der Kunſt bei unſerem Meiſter leicht zu erklären iſt, verſchaffte den Bildern Defregger's die raſch erwiesene und dauernd bewahrte Popularität. Unſer Autor bietet eingehende und hübsche Beſchreibungen der biſherigen Arbeiten des Künſtlers, und wir bedauern nur, daß er nicht „zum ewigen Gedächtniß“ beifügt, wohin dieſelben gerathen, da er doch an der Quelle ſiht. Bei einem Hauptbilde, wie das „Letzte Aufgebot“ wäre wohl zu erwähen gewesen, daß es aus der Galerie Dejett in's Wiener Belvedere übergegangen. Auch die künſtleriſchen Reproduktionen der Werke Defregger's hätten angeführt werden ſollen. Ueberhaupt würden die Monographien Veht's ſehr an Werth gewinnen, wenn er ihnen kurz gefaßte Kataloge der Bilder und ihrer Reproduktionen beifügen wollte, was er leichter als ein Anderer thun kann.

Mit beſonderer Ausführlichkeit iſt Wilhelm Kaulbach behandelt, und wir erkennen gern an, daß Veht das allzu ſcharfe Urtheil, welches er bei Zeiten des Künſtlers über deſſen Werke zu ſüllen pflegte, gemildert und auf ein kritiſches Maß zurückgeführt hat, das nach anderer Anſicht als in der Sache begründet angeſehen werden darf. Die Hauptfrage, ob Kaulbach ein Kaiſerlicher, ein großer Künſtler geweſen ſei, brauchte wohl kaum aufgeworfen zu werden; der vernünende Wahrſpruch ſteht heutzutage außer Zweifel. Und die Frage nach der Popularität iſt gegenwärtig noch verfrüht, da ſie eigentlich mehr in Bezug auf das mitlebende Publikum als hinfichtlich des Künſtlers von kulturhiſtoriſchem Intereſſe iſt und wir der Zeit, in welcher Kaulbach wirklich in hohem Grade populär war, noch viel zu nahe ſtehen, um ſie vollſtändig und richtig zu beurtheilen. Die Detailbemerkungen unſeres Autors ſind zum größten Theile zutreffend und beſtunden, daß derſelbe das ganze Material beherrſcht; der Vollſtändigkeit wegen hätten Kaulbach's berichtigte erotiſche Darſtellungen nicht ganz mit Stillſchweigen übergegangen werden dürfen, da ſie in dem Charakterbilde dieſer merkwürdigen künſtleriſchen Individualität in mehrfacher Beziehung einen ſehr bezeichnenden Zug bilden.

Eine anziehende Studie iſt Franz Lenbach gewidmet, welchem der Autor mit Recht eine Führerrolle auf dem Gebiete des modernen Porträts zuerkennt. In der Ueberſicht über die Bildniſſmalerei unſerer

Jahrhunderts taufen einige Bemerkungen unter, die wir nicht unterschreiben möchten; so begreifen wir nicht, warum Pecht den Wiener Altmeister Amerling, der in seiner Zeit den Wiener Porträtkisten eine neue und künstlerische Richtung gewiesen, mit Schrobberg, dem ein Menschenalter später für ganz kurze Zeit empergekomenen Rokomaler, unbesenen in einen Topf wirft. Was Lenbach anbelangt, so betont der Autor ganz richtig den heilsamen Einfluß, welchen die zahlreichen Kopien nach alten Meistern, die er für die Galerie Schack ausgeführt, auf seine künstlerische Ausbildung genommen haben. Lenbach ist in hohem Grade das, was die Franzosen einen *chercheur* nennen, und in dem Bestreben, seinen hohen Vorbildern möglichst gerecht zu werden, hat er nach den Rezepten ihrer Paletten so lange gesucht, bis er sie gefunden. Die einschlägigen Experimente hat der Künstler mit ebensoviel Geist wie Ausdauer und Kenntniß der betreffenden physikalischen Sätze betrieben, und unergötzlich bleibt mir eine Studie, die mir Lenbach einmal in seinem Atelier vorwies. Das Bild hielt ich beim ersten Anblick für ein Werk aus der Schule der van Eyck; erst bei näherem Zusehen stellte es sich als ein genialer Atelierschmerz: „Viphart auf der Flucht nach Ägypten“ heraus, welcher mit der feinsten Kenntniß der Formenprache und Farbengebung jener Meister durchgeführt war. Dieser intimen, mit vollkommen zureichendem Reproduktionsvermögen verbundenen Kenntniß der alten Meister hat Lenbach es zu verdanken, daß man seine Bilder unter solche von Tizian, Rubens, Velazquez oder Rembrandt hängen kann, ohne daß sie herausfallen, wie eine aufgedonnerte Köchin unter Prinzessinnen“. Auch das geistige Element in den Bildnissen dieses Künstlers hebt der Autor mit Recht hervor; von jener psychologischen Kraft des Velazquez, die das Innerste der dargestellten Persönlichkeit zu erschaffen und es zuckend auf die Leinwand zu werfen verstand, wie etwa ein Anatom das Herz einer Leiche ergreift und auf den Sektionstisch sichtbar hinlegt, hat Lenbach ein gut Theil mitgebracht. Ihm gebührt in der That ein großer Antheil daran, daß unsere deutsche Malerei den ungeheuren Zwischenraum, der sie von der Klassik trennt, im letzten Jahrzehnt bedeutend verringert hat*.

Dem Essay über Alfred Rethel können wir nachrühmen, daß er erschöpfend und in seinem kritischen Theile durchaus befriedigend gehalten ist; dasselbe gilt von den Studien über Genetti, Menzel und Raub, die hin und wieder auch neue Daten bringen. Letzteren Vorzug hat auch der Essay über Böcklin, der unter den deutschen Malern der Gegenwart unstreitig die interessanteste und eigenartigste künstlerische Physiognomie aufzuweisen hat. Bei der Schwierigkeit,

das Material zu beschaffen — aus Böcklin selbst würde der geschickteste und herausforsteste amerikanische Interviewer kaum etwas herausbekommen — sind Pecht's Angaben, Irrthümer vorbehalten, sehr werthvoll. Auch seine kritische Würdigung der künstlerischen Thätigkeit Böcklin's trifft den Nagel auf den Kopf und erfreut durch die warne, rückhaltlose Anerkennung der Richtung, welche dieser Meister eingeschlagen.

Zwei österreichische Künstler bilden den Beschluß der Studie: Ludwig Passini und Hans Makart. Das liebenswürdige, graziose Talent des Wiener Aquarellisten erfreut sich seit Jahren der allgemeinsten Anerkennung, und die Eigenschaften des Künstlers liegen so klar am Tage, daß sich kritisch nichts Neues darüber sagen läßt. Anders verhält es sich mit Makart. Obgleich dieser Künstler schon seit mehr als einem Jahrzehnt sozusagen unter bengalischer Beleuchtung produziert und Aller Augen auf sich zieht, überrascht er uns doch durch immer neue Wandlungen seiner großen Begabung, und über ihn sind die kritischen Akten noch lange nicht geschlossen. Der Gegenwart ist das Urtheil dadurch erschwert, daß für den Künstler eine Menge Enthusiasten streiten, welche jedes neue Werk desselben als eine Offenbarung ausposaunen und besonnene, vorsichtig erwägende Kunstfreunde am liebsten als Gotteslästerer Steinigen möchten. Pecht bezeugt nicht übel Lust, in den Pöbel der Makartschwärmer rückhaltlos einzustimmen, und viele seiner Aussprüche über den Künstler fordern den Widerspruch geradezu heraus. Ganz abgesehen von den traditionellen *salles convenues*, welche „im Reiche“ unausstigbar über Oesterreich spuken und denen unter anderen auch die Pecht'sche Phrase „die ganze Leichtgläubigkeit des spezialistischen Wiener Sybaritismus (!) findet ihre vollendetste Personifikation in Hans Makart“ ihre Entstehung verdankt, finden wir Urtheile, bei denen wir uns die Augen reiben und zweifeln, ob wir recht gelesen. So heißt es einmal: „Makart ist in der »Catarina Cornaro« Delacroix, seinem einzigen Rivalen, vollkommen gewachsen, ja er überragt diesen an erster Schönheit der Formen ebensoweit, als er an Ordnentiefe und Lebenskraft der einzelnen Figuren hinter ihm zurückbleibt.“ Ebenso begreifen wir nicht die Verückung, in welche der „Einzig Karl's V. in Antwerpen“ unseren Autor versetzt. Warum das Bild in Wien so großes Aufsehen erregte, haben wir seinerzeit in diesen Blättern dargelegt; daß es auf der Pariser Ausstellung eine ungleich geringere Anziehungskraft ausübte, muß Pecht selbst zugeben. Nur erklärt er diese begriffliche Thatsache ganz falsch. Das Bild hing doch wahrlich nicht unangenehm, als im Wiener Künstlerhause, ja sogar besser, da man sich in dem folgenden Saale aufstellen und es von einer entsprechenden

Distanz betrachten konnte. In der Biographie Martens finden wir einige Tadeln, die sich übrigens durch den Unstau, daß der Künstler in der vollsten Gegenwart steht, rechtfertigen lassen; unrichtig ist die Angabe, daß die „Fest in Florenz“ von einem jüdischen Bankier gekauft und nach dessen Tode nach Berlin gelangt sei; dieses Bild befindet sich noch in der herrlichen Villa des sehr lebendigen, kunstsinnigen Bankiers Horaz von Landau bei Florenz; leider aber hat es stark gelitten, da einzelne Farben, namentlich Blau und Violett, ganz abgebläht sind.

Wir hoffen, daß mit dem vorliegenden zweiten Bande unser Vasari seine Arbeit nicht eingestellt hat, sondern uns noch die übrigen bedeutendsten deutschen Künstler des neunzehnten Jahrhunderts in gleich frischer Darstellung vorführen wird. Dabei möge er auch sich selbst nicht vergessen, und wie auf alten deutschen Bauwerken irgendwo der Kopf des Baumeisters hinausschaut, so möge er auch Friedrich Pestel ein Kapitälchen widmen.

Cäsar Berggruen.

Sa. Demold's Anleitung zur Kunstkenntnis, oder die Kunst, in drei Stunden ein Kenner zu werden, hat zwar für die Gegenwart nicht mehr die Bedeutung wie im Jahre 1833, „als der Kunstsinne in Hannover am 24. Februar (dem Eröffnungstage der ersten Kunstausstellung) ebenso plötzlich wie unerwartet erwaude“, denn die Schaar der Kenner ist mittlerweile unüberzählbar geworden. Gleichwohl sind das Buchlein, dessen Inhalt der jetzt lebenden Generation fast ebenbürtig fremd geworden ist, wie „die Tadeln und Meinungen des Herrn Hervey“, mit denen der erste Justizminister des deutschen Reiches einst die politische Bildung der Juristen der Kaiserliche zu liefern suchte, auch heute noch einen Zeitlichen zu Nutzen und Frommen dienen, der das Bedürfnis fühlt, in das eigentliche Wesen der Kunstthatsache tiefer einzudringen. Die baldige Neuauflage hat daher nicht überflüssiges gethan, indem sie diese „praktische“ Reife nicht abbrucht und zugleich so schäuf und jählich aufhakte, daß sie auch dem Salari der Gegenwart hätte das Recht allerdings einer Ergänzung bedurft, in sofern Demold fast ausschließlich auf den modernen Kunstausstellungskenner zu Rücksicht nahm, während insofern der historische Kenner zu nachsehen Bedeutung gelangt ist und der „Entdecker“ der Kenner höheren Grades, sich zu einer besonderen Species entwickelt hat. Vielleicht muß eine unserer heranreichenden Reihetitel diesen Bink, um mit der besagten Ergänzung einen glücklichen Griff zu thun und seinen Verleger in epö zu einem reichen Manne zu machen.

* „Die Kunst für Alle“, das von H. Gutkunst in Stuttgart im Verlage von P. Neff herausgegebene Prachtwerk zur Geschichte des Kupferstichs und Holzschneits, hatte durch den vor einigen Monaten erfolgten Tod des trefflichen Verfassers, an welchem der begleitende Text zu den ersten 25 Lieferungen herrührt, eine kurze Unterbrechung erfahren. Einem Circular der Verlagsbuchhandlung entnehmen wir nun, daß Prof. v. Lütjow in Wien auf Wunsch des Herrn Gutkunst die Vollendung des Werkes übernommen hat. Die Doppellieferung 26—27, welche folgen erschie, ist bereits von ihm bearbeitet, und da die Lichtdrucke zu sämtlichen Tafeln (mit Ausnahme einer einzigen) bei Weiffers's Tod schon fertig vorlagen, darf einer (schleunigen Weiterführung und Vollendung des auf 50 Lieferungen veranschlagten Unternehmens im Laufe der aller nächsten Zeit entgegen gesehen werden.

2. Das unter dem Titel „Hellas und Rom“ von Jakob Galle herausgegebene reich illustrierte Prachtwerk, Verlag von

W. Spemann in Stuttgart, schreitet rüstig vorwärts. Im Ganzen liegen jetzt 10 Lieferungen vor, von denen die drei ersten sich mit der Geschichte Griechenlands, die späteren mit Leben und Sitten der Hellenen befassen. Die Durchführung ist in Text und Bild eine gleichmäßig schöne und gelungene.

x. Von Ober's Ägypten, Verlag von Ed. Hallberger in Stuttgart, liegt jetzt der erste Band mit der 20. Lieferung aus. Derselbe behandelt Unterägypten und schließt mit einem alphabetischen Register und einer Karte des unteren Nilflusses ab. Das lange Verzeichnis der Illustrationen und der illustrierenden Künstler giebt eine Vorstellung von dem ungemeinen Aufwande, der zur Durchführung des Unternehmens erforderlich war. Die vorzüglichste Ausführung der Holzschnitte und die gelungene Ausstattung in Papier und Druck stellen dem Unternehmensgeist des Verlegers das glänzendste Zeugnis aus.

x. La renaissance en France. Im Verlage von A. Cuquant in Paris erscheint unter diesem Titel ein umfangreiches Prachtwerk in Folio, herausgegeben von Leon Palustré, mit Abdrücken nach Zeichnungen von Eugène Sadou, die zum Teil in den Text, zum Teil auf besonderen Blättern gedruckt sind. Das ganze Unternehmen ist auf 30 Lieferungen berechnet, deren jedes Mal 10 einen Band bilden. Der Preis der Lieferung schwankt zwischen 15 und 30 Franc, je nach Umfang und Ausstattung. Für besondere Bindungs-Ausgaben gelten entsprechend höhere Preise. Die Behandlung der Abbildungen ist eine durchaus malerische. Die erste Lieferung behandelt Plantern, Artois und die Picardie mit 5 einzelnen und 13 in den Text gedruckten Radirungen. Wir kommen auf die Publikation demnächst in ausführlicherer Beschreibung zurück.

* Literarische pla desideria. Eine charakteristische, wenn auch keineswegs erschöpfende, für den Bibliographen wenigstens recht lässige Erscheinung unserer Zeit sind die zahlreichen in Lieferungen, Halbbinden und sonstigen kleineren oder größeren Teilen aus Licht trennten Fortsetzungen: gewissermaßen die Uebersetzung des tropfenweise erfließenden Roman-Quintessenz auf die große Literatur. Wir wissen uns das Uebel gefallen lassen, weil es unermesslich ist. Aber nur unter der Voraussetzung, daß dabei die andere Eigenschaft, welche diese Fortsetzungen mit den Journalen gemein haben, nämlich das periodische Erscheinen, wenigstens einigermaßen gewahrt bleibt. Ein zeitweises, doch in kurzen regelmäßigen Zeiträumen erscheinendes Buch ist annehmbar; aber ein in willkürlicher Folge, in beliebigem, bald kurzen, bald weitem Zeiträumen zu Tage tretendes Werk läßt sich nicht absolut verzeihen. Alle Autoren, welche auf den guten Namen unserer Literatur etwas halten, sollten zusammenwirken, um diesem Uebelstand entgegen zu arbeiten. Vor Allem aber sollte dies der Fall sein bei solchen Werken, welche nicht nur dem einzelnen Autor seinen Respekt gegenüber gewisse Verpflichtungen auferlegen, sondern als Nationalwerke höchsten Ranges das Auge der ganzen gebildeten Welt auf sich ziehen. Wir können hier, wie Schopenhauer's Kunstgeschichte und Hegel's Ästhetik! Es sind nun bald vier Jahre, daß der Schluß des ersten Bandes von Schopenhauer's großem Werk, dessen Vollendung der Verfasser den rüstigen Händen eines jungen Gelehrten anvertraute, auf sich warten läßt, ohne das Postumum, diesen Zustand bald beendigt zu sehen. Und Feuer's Verfall, das kürzlich in W. Engelmann's freilich seinem Verleger und einen seiner kundigsten Mitarbeiter verloren hat, macht ebenfalls immer noch keine Bessere, regelmäßige und schneller fortzuschreiten! Wir und mit uns viele Gleichgesinnte mahnen die betroffenen Freunde und Kollegen dringend an die von ihnen übernommene Pflicht.

Nekrologe.

Bernhard Fries †. In der Nacht vom 20. auf den 21. Mai endete ein reich bewegtes Leben: der hochgeschätzte Vauptschlossmaler Bernhard Fries hat rasch und unerwartet das Zeitliche gesegnet. Es war ein Herz

leiden, dem er erlag, wenige Tage nachdem er sein neunundfünfzigstes Jahr zurückgelai.

Bernhard Fries war am 16. Mai 1820 in Heidelberg geboren und der Bruder von Ernst Fries, der im Alter von kaum 32 Jahren der Kunst entrisica wurde. Ihr Vater war ein wohlhabender Banquier. Den ersten Unterricht in der Kunst erhielt Bernhard in seiner Vaterstadt und wurde durch die Schönheiten ihrer landschaftlichen Umgebung und der romantischen Schlossruine schon früh auf die Landschaftsmalerei hingewiesen. Bald siedelte er indes nach Karlsruhe über und setzte dort seine Kunststudien unter Leitung des Historienmalers Koopmann mit solchem Eifer fort, daß er schon in seinem 15. Lebensjahre die Akademie zu München beziehen konnte, um seine Studien daselbst bis Ende 1837 fortzusetzen. Zu Anfang des Jahres 1835 verließ Fries ohne Vorwissen seiner Lehrer und selbst seiner Eltern München, um über die Alpen zu gehen und zunächst in Rom einen längeren Aufenthalt zu nehmen. Dort waren es vorwiegend französische Künstler, mit denen Fries verkehrte; doch unterrichtete er auch mit Vorliebe nahe Beziehungen; so mit Andreas Achenbach, Adolf Karl und Edward Wilhelm Josef. Sein Aufenthalt in der ewigen Stadt war gleichzeitig dem Studium der besten alten Meister und der herrlichen Natur gewidmet und endete erst im Jahre 1845. Nach Deutschland zurückgekehrt, ließ er sich wieder in München nieder.

Die politische Bewegung des Jahres 1848 ergriff auch Fries; noch lebhafter aber beschäftigten den vielseitig gebildeten Mann in den nächsten Jahren soziale Probleme. Aber er wollte sie nicht durch die Massen selber, sondern durch den Staat geleitet wissen und gewann für seine Ideen sogar einen der hervorragendsten Staatsmänner jener Zeit, den bayerischen Minister Freiherrn v. Brudl. Solche Dinge gesägten vollständig, um die Polizei zu veranlassen, Fries, obwohl nicht der mündliche Beweis staatsgefährlicher Bestrebungen gegen ihn vorlag, als einen „Demotrat“ aus München und Bayern auszuweisen. Es war das im Januar 1852, als die politische Reaktion in schönster Blüte stand.

Als sich später der Himmel wieder lüchete, lehrte Fries wieder nach München zurück und nahm dort seinen bleibenden Aufenthalt, der indes durch zahlreiche Reisen unterbrochen wurde. Diese führten ihn nach den meisten Ländern uneres Erdtheiles, wo ihn hinwiederum die Hauptstygelstätten der Kunst längere oder kürzere Zeit schickten. Auf diese Weise verschaffte sich Fries eine so umfassende und gründliche Kenntnig der alten und neueren Kunst, wie sie wohl nur wenige ausübende Künstler besitzen dürften. Und er hatte dieselbe nicht ausschließlich auf dem Wege der Anschauung erwerben; sie ging vielmehr Hand in Hand mit ersten philosophischen und ästhetischen Studien, denen er mit ebensoviel Ausdauer wie Liebe oblag und welche ihn in hervorragender Weise befähigten, den künstlerischen Werth eines Werkes richtig zu würdigen. Er wollte nichts wissen von jener Theorie, welche die Kunst in die Fingerspitzen verlegt, war vielmehr zu der vollen Ueberzeugung durchgedrungen, daß die Kunst eine wissenschaftliche Seite hat, die nicht straflos unbeachtet bleibt. Und was er auf dem Wege der Speculation gefunden, das sah er mit Freude in den Werken der alten Meister praktisch verwertet, und

darum war er wohl der fleißigste Besucher der Münchener Pinakothek und der gediegenste Kenner ihrer Schätze. Ermen darin hatte es auch wohl seinen Grund, daß er sich für die Kunst der Gegenwart nicht erwärmen konnte und den zeitgenössischen Künstlern im Allgemeinen auffällig ferne stand. Ebenso wenig ward er von ihnen aufgesucht, denn er liebte es nicht, mit seinem Urtheile hinter dem Berge zu halten, das die Beteiligten darum oft nicht weniger verletzte, weil es aus dem Munde eines so vielseitig gebildeten Mannes kam.

Dafür entschädigte ihn aber sein Verkehr mit Männern wie David Strauß, Ludwig Feuerbach, Franz v. Stauffenberg, Dr. Marquardt, Bürgermeister Dr. Fischer und Anderen, mit denen er in philosophischen und politischen Fragen sympathisirte. So war es denn auch Bernhard Fries, der schon zu Anfang des vorigen Jahrzehnts in München sich offen zu den Grundfragen der nationalliberalen Partei bekannte und für sie manche Tunge brach. Liebe zum großen deutschen Vaterlande bildete den Kern seines Wesens.

Wie reich bewegt aber sein inneres und äußeres Leben auch sein mochte, seiner Kunst blieb er allewege treu, und so darf seine künstlerische Thätigkeit als eine ungewöhnlich rege und zugleich erfolgreiche bezeichnet werden; eine außerordentliche Anzahl von Oel- und Aquarellbildern wie von Zeichnungen, im Privatbesitz und in öffentlichen Sammlungen, geben glänzendes Zeugnig davon. In all seinen Werken begegnen wir ausnahmslos einem wahrhaft idealen Flug, einer hohen echt poetischen Auffassung der Natur und in Conception wie Gestaltung einem großen Zuge, der in dem zauberischen Glanze der Luft und in der süßen Wellenbildung, in den reizenden Linien der Berge und Hüben, in den Einschnitten des Meeres in das Land, in der klaren Darstellung des Terrains und in der Schönheit der Baumgruppen gleichmäßig zu Tage tritt.

Wählte er seine Stoffe auch mit besonderer Vorliebe aus dem schönen Süden, dessen Glanz und Heiterkeit er trefflich wiedergeben wollte, so gelang ihm doch auch die Darstellung der Eigentümlichkeiten der deutschen Natur, namentlich der deutschen Laubböcker, nicht minder gut. Wie seine Bilder nirgends zur bloßen Debute herabsinken, so hält er sich auch von dem Hohen nach wohltheilen Effekten frei.

In frühlingen Verhältnissen geboren und aufgewachsen, sah er sich im Jahre 1860 durch einen über die Familie hereinbrochenen unverschuldeten Schicksalschlag nahezu seines ganzen Vermögens beraubt. Dasselbe Unglück aber, dem er mit der Ruhe des Philosophen die Stiene bot, sollte Anlaß zu einer Reihe werthvoller Schöpfungen geben, zu einer großen Collas von Bildern zur landschaftlichen Charakterisirung Italiens und Siciliens, der als ein Ganzes vereinigt bleiben sollte. Nach fünf Jahren war die Zahl dieser Bilder auch bereits auf vierzig angewachsen, aber die Umstände zwangen ihn, die eine Hälfte derselben einzeln an Liebhaber abzugeben.

An dieser Stelle ein auch nur annähernd vollständiges Verzeichnig seiner bedeutenderen Werke zu liefern, ist unstatthaft; doch mögen wenigstens einige bedeutendere Bilder genannt werden. So ein Bild auf die Giecher des Montblanc, der Gensfer- und der

Comersee, die Heilenschlucht bei Nemi, eine Ansicht des Redarthals, Bilder aus der Umgebung von Heidelberg, darunter eine Sturmlandschaft, eine Partie aus dem Heidelberger Schloßgarten und die bereits erwähnten italienischen und sicilischen Landschaften, welche teilweise durch den Holzschnitt, auch in dieser Zeitschrift, vervielfältigt wurden.

Der länger als einem Jahre machten sich bei dem Künstler Zeichen eines bedeutenden Herleidens bemerkbar, das sich zunahm und bald das Schlimmste bestreben ließ; er trug das Uebel mit jenem Muthe, der seiner Seele eigen war und nahm noch an der Oberbürgermeister des deutschen Kaisers lebhaften Antheil. Aber schon in den letzten Tagen des April (schien er am Ende seines reich bewegten Lebens angelangt. In dem rasste er sich noch einmal auf und lehrte bald wieder zur geliebten Arbeit zurück, wie er denn auch noch um die Mittagseunde seines Sterbetages schaffend und guter Dinge an der Staffelei saß, um Abends nach kurzem Teedeckampfe in den Armen seiner treuen Lebensgefährtin zu vercheiden.

G. H. Hegner.

Todesfälle.

Karl Vökel, Maler und Professor an der Dresden'schen Akademie, im Jahre 1795 in Dresden geboren, ist dort am 8. Juli gestorben.

Kunsthistorisches.

Aus Rom wird geschrieben, daß die schönen Wandgemälde, welche in den Fundamenten der Parnesina während der Ausgrabungen für die Tierregulierung entdeckt wurden, jetzt fast vollständig von den Räumern losgeholt sind. Um sicher zu gehen, hatte man zwei erfahrene Künstler aus Venedig kommen lassen, denen die schwierigste Operation vollkommen gelungen ist. Der ganze Fund besteht aus 32 großen und kleinen Gemälden griechisch-römischen Stiles. Der untere Theil der Wandfläche ist zu Laubkassetten benutzt, darüber ziehen sich Frieze mit dramatischen, geschichtlichen und mythologischen Darstellungen hin, mit deren Erklärung die Archäologen sich noch beäffeln. Die Figuren sind von großem künstlerischen Werthe. Sehr vorzuehnen ist die Zeichnung, gleichen sie in Farbe und Wirkung Skizzen von der Hand niederländischer Meister und haben sich, obgleich sie mindestens zwanzig Jahrhunderte alt sind, so frisch erhalten, als wären sie erst vor Kurzem entstanden. Jedes Gemälde ist nach der Abnahme mit der daran hängenden Wortunterlage sorgfältig in eine Locke Kiste eingelassen. Die Fundgegenstände sind gegenwärtig in einer an die Kirche S. Cosmo und Damiano anstoßenden Halle untergebracht und sollen später ausgepackt und eingebracht werden.

(Academy.)

Sammlungen und Ausstellungen.

R. Die Eröffnung der internationalen Kunstausstellung in München — nach der seitlichen Nebenfolge die zweite, nach der neuen Organisation die erste — hat Sonnabend, 15. Juli, Vormittags 11 Uhr durch den Prinzen Luipold als Zeitsvertreter Dr. Majestät des Königs von Bayern in feierlicher Weise und in Anwesenheit der Erbprinzessin Sofia und sämmtlicher in der Stadt anwesenden Prinzen des k. Hauses, der Spitzen der Behörden, von Klughebern beider Kammeren, der Gemeindevorsteher und sämmtlicher anderer Würdiger stattgefunden. Akademie-Professor Wilhelm Kienbock leitete die gehaltenen Worte, in denen er auf die Entdeckung der modernen Kunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart hinwies und die Bedeutung internationaler Kunstausstellungen, welche zergliedernde Studien möglich

machen, hervorhob. Der Prinz erwähnte die Kunstgeschichte in wohlgeordneten Abschnitten unter Hinweis auf die Veranschaulichung der schönen Künste und ihr Zustandekommen. Nach dem Rite der Eröffnung durchschritt der Prinz mit Gelohle alle Räume der Ausstellung, deren pracht- und geschmackvolle Ausbattung auf alle Anmerkungen den günstigsten Eindruck machte. Die französischen Ausstellungsgegenstände — etwa 75—80 Riten — trafen leider erst zwei Tage vor der Eröffnung ein und konnten deshalb noch nicht aufgestellt werden. Die Zahl der ausgehängten Werke beträgt ohne die zur Zeit 1921. Davon gehören 1157 der Cremliner, 20; der Aquarellmaler, Zeichnung etc., 200 der Plastik, 135 den graphischen Künsten, 135 der Architektur an. Dem am Eröffnungstage ausgegebenen Kataloge wird demnach ein Nachtrag der französischen Gemälde und anderen Kunstwerke, welche erst später eintreffen, nachgeliefert werden.

K. Münchener Kunstverein. Aus der großen Anzahl der seit mehreren Jahren beständig ausgewechselt gewesenen Kunstwerke kann ich selbstverständlich nur einige wenige hervorheben. Seit Wlad. Reber's Tod sah man in den Räumen des Kunstvereins kein Architekturbild mehr, das Paul Ritter's „Der schöne Brunnen in Nürnberg zur Zeit der Rosenzweige Gustav Kolb's dortselbst“ an die Stelle gefüllt werden konnte. Selbst Reber behandelte die Kupferplatte nicht mit so eminenten Meisterhaft. Dazu kommt ein latter Gesamtkomposition von feinsten Wirkung und eine ebenso charakteristische wie trefflich gezeichnete Staffage. Von C. E. Morgenstern waren zwei Landschaften mit ebenso brillantem wie harmonischem Colorit, mit großem Aufbau der Massen und meisterlicher Technik da. Daran reihte sich ein „Nachtthau“ von J. Wenglein. Es geht ein Zug echter Poetik, ein feines Gefühl für Rhythmenhaftigkeit durch das ausräumliche große Bild, durch das sich Wenglein als ein Künstler von hohem Genus manifestiert, der die Hilfsmittel der neueren Technik vollkommen beherrscht, ohne daß er von ihnen auf Kosten des künstlerischen Gehalts zu weit gehenden Gebrauch macht. Fried. Crielie brachte einen „Sonntagabend in Schwaben“ voll gebornen Sonnenscheins und vollkommener Ruhe und dazu mit hübschen Mädchen, die Arm in Arm sitzend durch's Korn schreiten, ganz in der anmuthigen Weise Christian Böttcher's. J. Chelminski schickte eine große „Barocksculptur“ im Kostüm Ludwig's XV., eines der trefflichsten Bilder dieses hochbegabten Künstlers. Sehr schöne Porträts sahen wir von Grönvold und Erdelt, breit und schön, aber ohne jene leidige Koffetierergemaltheit, die sich in geläuteten Lichteffekten und gemalter Katholizität in Behandlung der Hände gefällt und heut à la Rembrandt, morgen à la oon Tard und übermorgen à la Besawer malt. Willkürlicher, in dem wir bisher einen unserer wichtigsten Stimmungsmittelkünstler vorerzählten, hat in seinem letzten, mit dem „Gang nach Emaus“ faßbaren Bilde nun auch der herrliche Landschaft mit entschiedenem Glücke kultiviert. Von W. Marx sahen wir außer einem kleinen, aber durch Tiefe der Empfindung und Liebereinstimmung der Form mit dem Schanden gleich werthvollen Bildchen: „Sennerrin vor ihrer Hütte“, einen „Klostergarten“ mit Kaminen, die ohne eine Spur von jener kraakhaften Sentimentalität der älteren Tafelbildner, wohl aber voll von tiefem innigen Gefühl, von tiefem Sehnen nach unbekannten Freunden und halbgeahntem Glück, Dreyen und Wäde in blaue Fernen rücken. Schiefinger wußte dem „Stund der Schwärmer und Besessenen im Reconvalescenzszimmer“ mit seinem Gefühl lebendige Technik abzugeben. In der Schelminski'schen und Fried. Keller'schen wieder durch den Reiz des Gegenstands noch durch den der Technik auf, fehlte aber unumkehrlich durch die Harmonie der Behandlung mit dem Stoffe. Als Meister ersten Ranges im Holzchnitt erwies sich Reber durch sein großes Porträt des Fürsten Bismarck nach Verhöhn. Eine vollständige Leistung im besten Bismarck'schen in Carl Marx's „Fahrendes Volk“. G. Schelminski erstreute durch einen „Kanal bei Ultenberg“, ganz im Sinne der alten Niederländer gedacht, dann durch eine „Partie aus einer schwäbischen Reichsstadt“ von jener überaus feinen Wahrheit und klaren Technik, die dem Meister eigen, endlich durch einen prächtigen „Bild auf die Laguna bei Venedig“. Weiter nach Norden führte uns W. Kienbock, den wir wohl den ersten

Marinometer der Gegenwart nennen dürfen, mit seiner „Mondbild auf der Korthe mit Vollschiff und Krüger“; wir sehen noch nie ein weiflicheres Bild dieses Weltlers. Auf gleicher Höhe steht J. G. Steffen's „Motiv aus der Kammer“, ein Bier, auf das Calocator Rosa, wäre er noch am Leben, seinen Namen zu setzen sich nicht scheuen dürfte. Man möchte annehmen, der Meister habe die Nüchtheit geholt, der Welt in einer Zeit, in der sich die Willkür mit souveräner Beherrschung über die Grundregeln der Kunst hinwegzusetzen beliebt, zu zeigen, was diese, auf eben diese Lehren gestützt, zu schaffen im Stande ist. Prof. Raab stellte Kopirungen nach den sieben prächtigen Porträts von Tord's an der nördlichen Wand des sämlichen Saales unserer Pinaakothek aus, welche diese Werke mit lebendigem Verhältniß wiedergeben. Prof. Kubm. Thierich führte uns eine bedeutsame Episode aus der Völkerveränderung vor: „Der Befehlshaber König Ariach von den Äthiopen als Sieger und Befreier vom römischen Joch gefeiert“ — eine reiche Komposition mit lebensgroßen Figuren, von acht historischem Geiste durchweht und den Anforderungen der Gegenwart an Form und Technik vollkommen genügend. Einen und zeitlich näher liegenden Stoff behandelte G. Weigand, ein, wie wir hören, noch junger Künstler, in seinem „Einszug Luther's in Worms am 16. April 1521“. Er hat die schwierigste Aufgabe glücklich gelöst, indem er uns durch den Eindruck trefflich wiedergegeben verstand, den des Reformators Auftritt auf seine Freunde und Gegner machen mußte. Die figurreiche Komposition gruppiert sich um den am Bewusstseinen gekleideten Wagen mit Luther und seinen Helfsgenossen. Kirchengesegnet begegnet man Habselöphen; alle Personen tragen die Signatur ihrer Zeit und der tiefe Ernst des Ganzen wird durch einige edle, an's Komische kreisende Volkstypen nicht nur nicht abgeschwächt, sondern vielmehr gesteigert. Weitere Verdienste des trefflich kolorierten Bildes sind die volle Freiheit der Gestaltung und die verständige Unterordnung des Wenigerbedeutenden unter die Hauptthatsache, dazu die leuchtende und doch freie Behandlung. Adolf Fischer endlich führt uns auf eine Puffe seines Vaterlandes und setzt uns eine Sagenwanderung, die ein im Götterpaaresverehendes junges Paar mit einer improvisierten musikalischen Produktion „überführt“. Die Charakterisierung der einzelnen Personen zeigt den denkenden Künstler, die Macht des Stoffes dessen poetisches Gemüth.

Z. Die Gesellschaft der Kunstfreunde von Strassburg hat sich in diesem Jahre im Kathisene ihrer Stadt eine sehr schönen dauernde Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen veranstaltet, die ganz besonders deshalb einer Erwähnung wertvoll ist, weil nicht leicht wieder irgendwo eine solche Sammlung von höchst interessanten Bildwerke zusammenkommen wird. Trotz des im höchsten Grade mühsamen es um die französische Naturie besteht kein, wenn man auf dieser Ausstellung, — aber Jekel der Bilder sind nämlich französische Ursprungs, — einen Schluss auf ihre Gesamtleistung ziehen wollte: so ganz richtig und überzeugend sind sie nach Form und Behandlung. Glücklicher Weise ist dieser Schluss nicht richtig, aber um so aufwendender ist deshalb die Thatfache, daß sich hier ein solcher Aufwand ablagern konnte. Kaum ein halbes Dutzend Bilder verdient einigermaßen Beachtung, und in diesen macht sich dann ein widerlicher Naturalismus breit. So beispielsweise in dem „Einsamigen Greise“ und in dem „Königshändler“ von Louis Etahl, in dessen letztgenanntem Bilde ein entwürdigter, blutiger Lappin den Tuffel des Ganzen macht. Auch hier wohl etwas von dem Tuffel des Affenmoir, und ganz unabweislich ist es, wie sich das ästhetische Gefühl eines Künstlers auf solche Gebiete, die in die Kunst aber nicht in das Metier gehören, verirren kann. Ganz bedeutend gewinnen in solcher Umgebung etliche gemalte Arbeiten, wie das Stillleben „Tobler Pulver“ von Peter Meister in Voffa Coris, der „Tontan“, ein italienisches Mädchen mit einem Kretzel spielend, von Jules Selles in Paris und die „Hebeccas am Brunnen“ von Johann Grund in Karlsruhe. Sie werden wie eine freundliche Oase.

B. Stuttgart. In den diesigen Ausstellungen gab es in letzter Zeit auch wieder manche Neue zu sehen. Das meiste Interesse beanspruchten davon mehrere große Kohlezeichnungen von Franz Xaver von Niedmüller, die sich

durch poetische Auffassung und treffliche Behandlung auszeichneten. Auch einige kleinere Delgemalte desselben Künstlers, Motive aus Italien und Teref sprachen angenehm an und bewiesen seine unangefochtenen Fortschritte auf diesem Gebiete in erfreulicher Weise. Zwei kleine Tiroler Landschaften aus Süßaa Herbstliebe verdienen ebenfalls Lob und heroergehoben zu werden. Ferner zeigten einige Landschaften aus Böhmen und der Giebel von H. Schüller ein ganz bedeutendes Talent, sowohl in Bezug auf Feinheit der Zeichnung als auch auf Kraft und Naturgemäßigkeit der Farbe; die gute Gesamteindruckung wurde noch durch eine feinere gemaltete hübsche Stoffe unterstützt. Im Vortragfach interessierte jumeist ein geistvoll ausgeführtes und trefflich gemaltes Bildnis des Stadtpfarrers Fischer von Gernon am Bohn, auf welchem die Hände freilich etwas zu blutlos erscheinen; eine meisterhaft ausgeführte Kohlezeichnung desselben Künstlers, ein Porträt, verdient ebenfalls Erwähnung.

Vernichtete Nachrichten.

Aus Paris wird berichtet: Der Unterrichtssekretär im Ministerium der schönen Künste hat beschlossen, das Name n. n. der für sein Gemälde „Die Girandolen“ den Preis des Salons in diesem Jahre erhielt, nicht auf drei Jahre nach Rom geschickt werden soll, sondern das erste Jahr nach Rom, das zweite nach Spanien und das dritte nach Holland gehen und das er im ersten Jahre ein Bild, welches eine Episode aus der Kriechzeit der Franzosen in Italien darstellt, einsehen, während des zweiten Jahres seine Lande, seine in Spanien und während des dritten dieselben in Holland vertreten soll. — Die Stadt Paris hat am Bartholdy das Modell des „Eönen von Belfort“ an der Aufstellung am 1785 angefaßt. Der Löwe von Belfort soll auf ein Drittel der Größe des Modells reduziert, in getriebenen Kupfer ausgeführt und im Park der Büttes Chaumont aufgestellt werden. Die Untoren sind auf 25,000 Fr. anzurechnen. — Das neue Zdenkengemälde der Comédie Française, das Rayrollet's Werk ist, wird im Hauptbild zwischen dem Kronleuchter und der Bühne die France darstellen, wie sie in ständiger Huldung Karne und Corneille, die zur Linken stehen, und Moliere, der zur Rechten erscheint, die Kronen der Unsterblichkeit übertrifft. Unter diesen sind die Hauptpersonen des französischen Repertoires dargestellt: Moliere, Colimene, Fontaine, Georges Dandin u. s. w. Auf den Seiten derselben Fläche erscheint eine Gruppe von Schauspielern des 18. Jahrhunderts. An den Wänden des Saales werden links die beiden Corneille's, rechts die Karne's dargestellt und im Centrum, zwischen Kronleuchter und Saal, Apollo mit den Mufen.

* Am neuen Wiener Parlamentsbau sind gegenwärtig die Broden von Polychromie zu sehen, welche Hansen im Auftrage des Baukomitees hat ausführen lassen, und es ist natürlich, daß der ungenügende Anblick die Wiener Komitee auf's lebhafteste beschäftigt. Hansen's Entwurf hält im Wesentlichen an dem (von Küster selbständigen) Grundriss fest, die Wäfen des Baus, Bände, Säulen, Pilaster u. s. w. in der Steinfarbe zu lassen und nur die Giebelungen und Ornamente mit Farben und Gold zu überziehen. Er sergobdet alle Kapitale, Säulenbasen, Kriesterien u. dergl. und umgibt die Giebelungen mit einem in Blau, Roth, Grün und Gold ausgeführten Ornament. Amantlich die große Ausdehnung, welche Hansen dem Golde anweist, bildet das Neue, Ueberragende und daher auf Viele noch befremdend wirkende an dem jedenfalls höchst glänzenden und beachtenswerten Projekte.

* Das neue Rathaus in Wien schreitet mit Riesenschritten seiner für das Jahr 1853 in Aussicht genommenen Vollendung entgegen. Die eisernen Dachstuhl auf den Erdhärmen werden bereits aufgestellt und auch der Steinbau nähert sich in allen Theilen, mit Ausnahme der Fassade, dem Dachschluß. — Rührig war in der Bronzefabrik von Hansch und Diebischitz der kostbare Bronze-Kronleuchter zu sehen, welchen Hr. Schimml für den großen

Festsaal des Rathhauses einzuwirken hat. Derselbe mißt 4 Meter im Durchmesser und 7½ Meter in der Höhe. Die Glashöhle sind von 2 Lohmer hergestellt. Angestellte Beobachtungskorben ergaben ein überraschendes Resultat. Die Bronze wird durchweg mit Allgäul überzogen und dann die Wirkung des ebenso prächtigen wie silbernen Luftres eine noch weit brillantere sein.

Drohender Verfall der Alhambra. Die königliche Zeitung bringt eine faunig abgefaßte Uebersicht eines deutschen „Cronista y Correspondent“ aus Berlin an den König von Spanien, in welcher der immer drohender sich gestaltende Bauzustand der Alhambra mit hereditären Worten geschildert wird. Der Correspondent rühmt die persönlichen Vorzüge, welche den jungen Monarchen „den besten Regenten unserer Tage ebenbürtig an die Seite stellen“, und schließt mit folgenden Worten: „Trotzdem vertraut er darauf, daß Em. Majestät die Bitte, die derselbe nicht im Auftrage, aber im

Interesse der ganzen gebildeten Welt an Em. Majestät richtet, nicht ungnädig zurückweisen werde: die Bitte, daß Em. Majestät den tüchtigen Gemäldern des Darro, der den Sanabügel untergräbt, auf dem das schöne Königshofdenkmal steht, jetzt endlich einen andern Weg anweisen mölle. Es ist bekannt, welche reichen Mittel die erlauchte Mutter Em. Majestät der Erhaltung der Alhambra zugewandt hat, und die Spuren auf den Dächern von Granada erzählen es sich, daß von jenem Summen die Königsburg mit goldenen Füßeln hätte gedeckt werden können, wenn das Reich nicht in den Händen unangenehr Beamten zurückgeblieben wäre. Wären Em. Majestät mit mehr Glück, und dazu mit viel geringerem Kostenaufwande das Beispiel Em. erlauchten Mutter nachahmen; mögen Sie nicht gestatten, daß die Neglerung des unglücklichen Alfonso in der Geschichte mit dem Resultat eines der schmerzhaftesten und unerfreulichsten Vorfälle bezeichnet werde, die früherer Jahrhunderte irgend einer Nation zur Ebbhut übergeben haben!“

Berichte vom Kunstmarkt.

Frankfurt a. M., Ende Mai 1879.

Vom 3. Mai anfangend, hat die ganze Woche hindurch eine bedeutende Kunstauktion bei F. A. C. Pfeffel zu Frankfurt a. M. stattgefunden, welche von weit und breit Liebhaber, besonders aber auch Vertreter bedeutender Kunstinstitute herbeigezogen hatte und durch das Resultat der Versteigerung besondere Beachtung verdient. Im Allgemeinen hat sich herausgestellt, daß sowohl die Kupferstiche als auch die Handzeichnungen sehr gut bezahlt, ja daß selbst mehrfach höhere Preise erzielt wurden, als auf den letzten großen Pariser Auktionen. Dieses allgemeine Resultat erfährt dadurch keine Aenderung, daß W. P. K. einige hervorragende Blätter (Rembrandt und Dürer) zurückgezogen hat, da sie den vorher festgesetzten Minimalpreis nicht erreicht haben. Die anderen Sammlungen sind bis auf etwa fünf geringe Nummern vollständig verkauft worden. Als besonders hoch bezahlt sind aus der Sammlung des verstorbenen Freiherrn Carl Marckall von Diebstein die Zeichnungen von Joh. Elias Rindinger (Katalog Nr. 53—111), aus der Sammlung Johann Wilhelm Meyer das fast vollständige Werk von Johann Christoph Erhardt (Kat.-Nr. 365—460) zu erwähnen. Aus den Sammlungen W. P. K. . . . Zuerst mündt und Professor Dr. F. Heinsforth haben wir folgende interessante Einzelheiten hervor:

Katal.-Nr.	Gegenstand.	Preis
I. Kabinett W. P. K. . . .		
14	Bartel Beham, Die Jungfrau von Jenster.	291
15	— Apoll und Zephyr. B. 25. . . .	341
61	H. Bergheim, Die drei ruhenden Käfte. B. 3.	901
62	— Aufsteher aus dem Helde. B. 2.	671
65	J. Böh, Die beiden Kaufleute. B. 4. (Kupferdruck).	601
97	A. Dürer, Die h. Jungfrau auf dem Halbmond. B. 50.	700

Katal.-Nr.	Gegenstand.	Preis
100	A. Dürer, Die läugnende Maria. B. 34. . . .	900
109	— S. Hieronymus in der Jelle. B. 60. . . .	1700
126	— Witter, Tod und Teufel. B. 98. . . .	1701
156	J. Galtius, Portrait des Kofl de la Zelle. B. 212. . . .	501
206	Lucas van Leyden, David vor Saul die Harfe spielend. B. 27. . . .	1150
224	K. von Chabe, Das Messerstech F. 15. (Kupferdruck).	1100
230	— Die Spinnerin. F. 31. (Kupferdruck).	1020
243	— Der Blomspieler und der Kegermann. F. 45. (Kupferdruck).	500
248	— Der Tanz im Wirtshaus. F. 49. . . .	625
257	Paul Vater, Die Suite der Pferde. B. 9—13. . . .	1910
260	Marc Anton Raimondi, Die Jungfrau mit dem Kinde. B. 60. . . .	2000
324	Rembrandt, Die Frau mit dem Pfeil. B. 202. Cl. 199. Bl. 166. . . .	645
327	— Die Landschaft mit dem Jäger. B. 211. Cl. 208. Bl. 314. . . .	535
336	— Der Greis, der die Hand vor die Augen hält. B. 250. Cl. 256. Bl. 268. . . .	500
358	— Cornelius Spynus. B. 296. Cl. 263. Bl. 176. . . .	550
344	— Jean Luma. B. 276. Cl. 275. Bl. 182. (Vor dem Fenster). . . .	2700
345	— Tereise im H. Juband. . . .	840
380	Herules Seghers, Tobias und der Engel in einer Landschaft, nach Elsheimer. . . .	4000
396	S. de Blioger, Die Landung. B. 4. . . .	340
401	— Der Helden. B. 9. . . .	425
483	Lucas van Leyden**), Loth und seine Töchter. B. 18. . . .	610
484	— Abraham verläßt die Hoagar. B. 18. . . .	350
500	— Ruhe in Gampfen. B. 38. . . .	1000
508	— Die runde Basson. B. 57—63. . . .	2800

*) Der Katalog druckt ferner: „Hier ist ein, wie alle anderen Vieh sehr schönem Bildnis, des antiken griechischen Zeitalters, sehr von uns verlässlichen, je zu sagen den sehr Juband bei in dem Werke Rembrandt's mit dem Namen der Jelle und dessen bezeichnenden Blatte (B. 56. Cl. 62. Bl. 275. Nr. 344. Rembrandt, der nach dem Zeis Egeles die Jelle erwehnen hatte, wenn die Jelle bei Leinwand und das Gemälde sehr schön ist, wie bei der Jungfrau, die auf einem Bild fig. neben welchem Jelle steht, was nicht im Mittelalter eine große Bewunderung hatte. Man drückt auf vieler letzteren noch sehr an die Spuren der Jelle bei Egeles. Der Berg aus der Herbergung auch, ebenso wie die Jelle, die sehr schön gezeichnet. Die Zeitschrift Vieh ist ein Bild in der Jelle, die ist allen Gemäldern der Jelle Rembrandt's sehr schön gezeichnet.“

**) Das Bild von Tobias hat mit ganz wenig Ausnahmen das ganz dieselbe. Kat.-Nr. 468—608.

Katal.-Nr.	Gegenstand	Wart.	Katal.-Nr.	Gegenstand	Wart.
517	Zucad van Leiden, Die Rückkehr des verlorenen Zahnes. B. 78.	1290	107	H. van der Meer, Holländischer Komal im Winter mit vielen Figuren.	505
527	— Et. Zucad. B. 104.	800	124	J. Kunobdel, Vom Sturm bewegte Landschaft.	1000
560	— Ein junger Mann an der Spitze eines Trupps Bemaltes. B. 142.	850	176	H. van der Velde, Regenspieler in einem Park.	951
564	— Die Dame mit Gefolge im Walde. B. 146.	1110	191	H. Wateau, Schilblüth.	2071
559	— Porträt Kaiser Maximilian's. B. 172.	1400	238	D. Chodowiecki, Porträt von Josef Neudersohn.	253
592	— Porträt eines jungen Mannes mit einem Tobentopf. B. 174.	490		III. Sammlung Heimsoeth.	
	II. Sammlung Suermondt. (Handzeichnungen).		34	H. Cuypp, Handzeichnung	221
9	B. Scham, Porträt eines jungen Mannes.	2005	35	— dito	140
36	B. Brül, Italienischer Hafen.	251	36	— dito	370
42	Th. de Vos, Zeichnung zu einer Schale.	260	37	— dito	250
43	B. Buslenweg, Ein holländischer Landschaft.	410	38	— dito	171
58	H. van Dod, Porträt des Adrian Stalder.	3001	140	Membranit, Landschaft (Kleines Blättchen: 0,071 x 0,167)	500
59	— Porträt des W. de Vos.	1060	227	Ein Miniaturgemälde in der Art des J. Hof.	395
102	Französischer Meister des 16. Jahrhunderts, Ornament, wohl Vorlage zu einem Emailgemälde	510		Schließlich sei bemerkt, daß auch die Kunstbücher und die alten Verheirathungsfataloge dieser Sammlung, besonders die englischen und die niederländischen, einen sehr hohen Preis erzielen.	V. V.

Inferate.



Die Büste des Hermes

von Praxiteles,
neueste Ausgrabung aus Olympia,

ist in der Originalgröße (mit Büstenfuss 77 cm. hoch)

Preis von Eisenbeinmasse 45 M.

Preis von Gyps 24 M.

in 21 cm Höhe Maschinencopie,

Preis von Eisenbeinmasse 7 M. vorrätig.

Kiste und Emballage 5 M.

Gebrüder Micheli,

Berlin, Unter den Linden 12.

Das neueste illustr. Preisverzeichniss antiker und moderner Bildwerke der Giesserei wird gratis ausgegeben.

Verlag von **FERDINAND ENKE** in Stuttgart.

Sobald ist erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Jaesche, Dr. med. Em., Das räumliche Sehen. Mit 37 erläuterten Holzschnitten, 2 Steindrucktafeln und 1 Lichtdrucktafel. gr. 8. Gebefet. Preis 4 Mark.

3. Heftig! unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertfund & Friedl in Leipzig.

Novitäten.

In meinem Verlage erschienen soeben:

Friedr. Gonné, Festmahl a. d. Renaissance.

Photogr. I. Extraf. 110 cm. u. 100 cm. Fr. 50 M.

in Imper. 86 cm. u. 63 cm. Fr. 15 M.

in Folio 5 M., in Cab. 1 M.

te Peerdit, Um nichts! (Duellscenen.)

Photogr. Imper. 110 cm. u. 63 cm. Fr. 15 M.

in Folio 5 M., in Cab. 1 M.

Edwin Schloemp's Kunstverlag, Leipzig.

Das photogr. Reproduktionsrecht aller Originale wird für meine Sammlung „moderner Kunstblätter“ zum Verlag gern erworben.

Verlag von **Edwin Schloemp** in Leipzig.

Städtebilder

von
Erst Bernold.

I. Band: Rom, Paris, London. 5 M.

II. Band: Constantinopel, Athen, Venedig, Neapel, Neapel, Sorbonne. 5 M.

3. Heft: Rom. Preis gibt es bei den besten Buchhändlern.

Köln. 3. Heft: Bernold ist Welber in der Druckung historischer Bücher. Text.

Ednard Quans,

Darfstudienhandlung in Berlin.

besitzt eine gut erhaltene Collection der Pierland'schen Photographien nach Gemälden; auch ist ihm jede andere Classe von Originalphotographien willkommen

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Krieger, E. C.

Reise eines Kunstfreundes durch Italien.

1877. 8. Br. 4 M., geb. 5 M. 50 Pf.

den Namen der betreffenden Länder, worunter sich freilich auch Afrika, China und Japan verirt haben; Professor A. Heß und Ferd. von Miller, Syrius Eberle und Th. Dennerlein, W. Rümann und J. Hirt, sowie der humoristische Thierdarsteller K. von Wahl hatten diesen Theil der Dekoration übernommen. Der ganze Einbau war noch nach den Entwürfen des Münchener Architekten A. Schmidt ausgeführt, Geben hatte sich diesmal fern gehalten. Unterhalb der Kuppel mit dem Oberlicht reihen sich die Medaillons der bedeutendsten alten deutschen, niederländischen, vlämischen, italienischen und französischen Meister an einander; die Verträglichkeit scheint freilich Nebensache dabei gewesen zu sein. Die königlichen Schlosser haben die nöthigen Gobelins hergestellt, und die Dekorationszwecke gewidmeten, theilweise geopferten Marmorwerke gruppiren sich rings um die plätschernde Fontaine und halten die Ehrenwache an den verschiedenen Thüren. Auch einzelne Gemälde sind hier aufgehängt worden. Schrader's Mrs. Claypole beschränkt ihren Vater Oliver Cromwell nicht nach der Krone zu trachten, ein stimmungsvolles Bild von bedeutender Wirkung, die leuchtende Landschaft des Italiens Bertucci „Auf dem Nil nach Sonnenuntergang“, S. Corrodi's „Procession in Sorrent“ und P. Flüggen's „Mecklenburgische Hirtenkinder“ zählen zu diesen bevorzugten und trotzdem häufig übersehenen Gemälden. Das erste plastische Werk, welches den Besucher empfangt, ist Barzaghi's „Aus dem Wasser getreteter Nojes“, eine Arbeit von großer Vollendung in der Ausführung der Einzelheiten; das lockige Haupt der jungen Aegypterin sowie das Knäblein im Korbe sind überaus anmuthig, der Gesamteindruck befriedigt weniger. Zwei lebensgroße Marmorstatuen von dem Kreuznader C. Bauer: „Die Here“ und „Die Quelle“ bilden zur Rechten und zur Linken aus dem Gehülsche hervor; schade, daß die Tische der Katalogverkäuferinnen unmittelbar vor ihnen aufgeschlagen sind; die Auffassung „der Quelle“ — das junge Mädchen horcht an einer Muschel — fordert unwillkürlich zu Vergleichen mit den Schöpfungen der französischen Schule auf. Sußmann-Hellborn's schwerfällig gedachte „Dornröschen“, dessen zarte Gestalt ganz in dem tiefen Sessel und unter dem Kofenzewir verschwindet, die dämonisch dreinschauende „Rosamunde“ mit dem Todtenschädel von dem Mailänder Branca, das überaus lebendig aufgefaßte Gypmodell eines „Gänsehiebes“ von Diez und „Fico della Mirandola“ als Knabe von dem Mailänder Villa, sind rings um den Springbrunnen zwischen dem Laubwerke vertheilt. — Deutschland prangt es in Goldlettern über dem Haupteingange in der Mitte, das Ausland befindet sich zur Rechten, Oesterreich, rechts dem Reste der deutschen Kunst, ohne An-

betracht des Landstriches, zur Linken. Der Architektur, den Aquarellen und der graphischen Kunst wurden zwei Reihen von Kabinetten zugewiesen; die Galerien blieben diesmal leer; selbst der Zugang zu der Tribüne, von der man eine schöne Uebersicht des Ganzen genoß, wurde nach der Eröffnungsfestlichkeit abgesperrt.

An den beiden sehr ungleichen Marmorstatuen „Phryne“ und „Blinde Flieger“ von dem Mailänder Barzaghi vorüber, betritt man den Mittelsaal, wo die Wüste des Prinzen Vuitpold die fremden Besucher gastfreundlich empfängt, und der Blick zunächst von Ferd. Keller's umfangreichem, der großherzoglichen Galerie in Karlsruhe gehörigem Gemälde „Markgraf Ludwig Wilhelm in der Schlacht von Salsantament“ gefesselt wird; einzelne Köpfe erinnern an Stingenens' „Schlacht bei Lepanto“. Der Schweizer Keller hat noch einmal sein kolossales, schon 1876 hier ausgestellt gewesenes Thierstück „Bieh auf der Alp bei nachdem Gewitter“ eingekandt. Die „Kindestmörderin“ von Gabriel War, ein in jeder Beziehung schönes Damenporträt von dem Hannoveraner Friedr. Kaulbach, die von der Berliner Nationalgalerie hergeliehene „Barforcejagd“ von dem verstorbenen Polen Hieronimi und ein altdeutsch aufgefaßtes Porträt von dem Münchener Fr. Aug. Kaulbach bilden Brennpunkte der Aufmerksamkeit, während ein entseßlicher sterbender Christus von Piglet in München immer wieder die stauende Frage herdoorruft, warum die sonst so strenge Jury solche Geschmacksvorurtheile zugelassen habe. — Diese kurze Rundschau beweist, wie wenig die scharfe Grenze der Geburtsländer eingehalten ward, und dieselbe freie Vertheilung findet sich im ganzen Ausstellungsraume wieder. Immerhin wäre es bei dem knappen Hilfsmittel eines alphabetisch geordneten Kataloges wünschenswerth gewesen, die Werke je eines Künstlers näher vereint zu sehen. Rudolph Jordan's geniale Schöpfungen „Schiffbruch in der Normandie“ und „Das Antertau an's Land gebracht“, sind beispielweise durch die ganze Breite des Glaspassages getrennt, während sie sich als Pendant ergänzen würden.

Besondere Glanzpunkte für die deutsche Abtheilung lieferte die Berliner Nationalgalerie mit anerkenntnisswerther Bereitwilligkeit. Da finden wir Genz' sonnenhellen „Einzug des Kronprinzen in Jerusalem“, Scherres' Ueberschwemmung in Lippreußen, Schmidt's „Spreelandtschaft“, Lvw. Abendach's Marktplatz von Amalfi, Bochmann's volkbeliebte Werke in Süd-Holland, die „Abenddämmerung“ Lindler's, Defregger's „Heimkehrende Sieger“, Menzel's „Eisenwalzwerk“, Hoff's „Taufe des Nachgeborenen“, Hertel's „Sturm an genuessiger Küste“ und Josef Brandt's vielangesehene „Tartarenblut“. Auch andere Kunstinstitute und Sammlungen haben ihre besten Schätze

hergeliehen; Breslau sandte die Perle seines Museums, den durch den blauen Lichteffekt magisch wirkenden „Palast der Königin Johanna“ bei Nachtstimmung, von der Hand Dom. Adenbach's, die I. Württemberg, Staatsgalerie gab Josef Braadt's „Reitergefecht aus dem dreißigjährigen Kriege“ und als wehmützigste Erinnerung Ed. Kurzbauer's „Erstes Bilderbuch“; aus Königsberg kam „Andreas Hofer's letzter Gang“ von Defregger, aus Hamburg L. Gebhardt's „Kreuzigung“ und die „Strichschute im Sabiner Gebirge“ von dem Berliner M. Mey, aus Worms der „Kentaurenkampf“ Böcklin's, damit auch dieser originelle Münchner nicht im Kreise fehle. Kaiser Wilhelm schickte aus seinem Privatbesitz Berner's „Kaiserproklamation in Versailles“ und Camphausen's neuestes Meisterwerk, das „Reiterporträt St. Majestät“, die Prinzessin Gisela von Bayern eine „Mondscheinlandschaft“ von dem Belgier Unterberger, Professor Defregger eine große Landschaft von Wilroiber und Herr Neuschiller in Nizza eins der Hauptprunkstücke der modernen spanischen Schule: Pradilla's preisgekröntes Gemälde „Johanna die Wahnsinnige begleitet den Sarg ihres Gemahltes Philipp's des Schönen“. Daneben traf das Neueste aus den bedeutenden Ateliers von Düsseldorf, Berlin, Weimar und Dresden, Karlsruhe, Frankfurt und Stuttgart ein, und gefellte sich zu den bekannteren Werken aus den letzten Jahren. Bautier's „Verhaftung“ vereint Vollendung der Technik und Poese der Auffassung, Hans Dahl's „Spiel der Wellen“ ist ein erregendes Nachtstück, Salentin's „Findelkind“ gehört dagegen zu seinen minder gelungenen Leistungen; Sohn jun. ahmt mit Glück die niederländischen Atlasmaler nach, — sein „Besuch“ ist ein neuer Beweis davon, — und kultiviert daneben das Porträt mit hervorragender Begabung; sein „Kinderbildnis“ in ganzer Figur gehört neben Defregger's einfach schönem „Kinderporträt“ zu der Elite im Gipsalaste. Schulz-Briesen ist mit Humor und Ernst erschienen, im „Herrensstückchen“ weisen bekannte Gestalten, „Zur Untersuchung“ athmet tiefe Tragik, „Differenzen“ schwebt zwischen beiden Stimmungen. Wodemann führt uns das oftgenannte „Leihhaus“ und ein „Wandlager vor Weihnachten“ vor, Hünten Schlachtenbilder, Normann, Nordgren, und Kosmussen brachten norwegische Landschaften, Dücker eine Marine, Kröner und Burnier Landschaften mit Thierstaffage, Züs und der schwächere Jug Genrebilder aus dem Hühnerhofe. Gustav Richter's Porträts des deutschen Kaisers und seiner Gemahlin, Flecktreu's von rothglühendem Flammenscheine übergebenes Gruppenbild „König Wilhelm bei Giselelotte“ sowie Arbeiten von Biermann, Graef, E. Becker, P. Meyerheims, Steffel, Kay, Treidler, Odell, A. von Heyden und Anderen vertreten Berlin neben den Zen-

dungen der Nationalgalerie. Weder die Frankfurter Burnik und Thoma noch die Stützen der Karlsruheer Schule Hans Gude und Eugen Bracht blieben aus; Th. Hagen, Gleichen-Kuhjourn und Hoffmann-Gallereleben vertreten Weimar. Aus Oesterreich ist bis jetzt nur eins von den erhofften Historiengemälden eingetroffen: Brojil's vielgenanntes Bild: „Die Geiseln König Ladislaus' von Ungarn und Böhmen am Hofe Karl's VII. von Frankreich“. Rakart sandte nur ein Frauenporträt, Munkacsy blieb ganz aus. Angeli sandte den deutschen Kronprinzen und seine Gemahlin, Canon den früheren Bürgermeister von Wien und die Gräfin Schönborn, und Gricpenterl macht uns mit fünf bedeutenden Oesterreichern bekannt; Leopold Müller, J. Schmid, Blaas, Lichtensfeld, Tina Blau und Ruy reihen sich ihnen an.

Die Schweiz nennt nur Koller ihr eigen, da ihre Söhne Bautier, Böcklin und Wedesfer sich deutschen Akademien angeschlossen haben. Italien weist neben mißlungenen Proben von der Vorliebe seiner Künstler für ein leuchtendes Kolorit einige vielversprechende Arbeiten auf. Rentini hat ausgedrohenes Talent für das Porträt, Ussi's Begabung für die orientalische Landschaft und das Historienbild ist bekannt, Bertolini, Mancini und Jorio sind Jherden aus dem Gebiete der südlichen Landschaft, Lion's Malweise zeichnet sich durch Kraft und Frische aus. In der Plastik bewährten die italienischen Bildhauer wiederum ihre Meisterschaft in der Ausführung des Details. Pereda's Marmorgruppe „Mutterlos“ athmet deutsche Innigkeit der Empfindung. Eine Marine Kivasobets's, kaum mehr als eine von Meisterhand geschaffene Studie und die beiden 1875 gemalten Pendants Siemiradzki's „Der bettelnde Schiffsbrüchige“ und „Ein Weib oder eine Baise?“ bilden den Kern der dürftigen Sendung aus Rußland. Die Dänin Frau Jerichau-Banmann hätte ihre unschöne, bedenklich verkrüzte „Dalslöse“ besser im Atelier gelassen. Amerika weist nur eine umfangreiche sonnenspeltige Landschaft von dem genialen Bierstadt auf. Fast ausnahmslos Gutes und Hervorragendes kam von jenseits des Kanals. Namen wie Alma Taberna, Leighton, Browning, Willais, Hertomer, — der von Geburt ein Münchener Kind ist, — Moore, Cooper, Allan Schmidt, Haag und Calderon reden für sich selber. Am lechhaftesten außer den Franzosen, deren Sendung noch nicht sichtbar ist, beteiligten sich die Belgier und die Holländer an der internationalen Münchener Ausstellung. Man kann die Antwerpen Nebenbuhler aus dem Gebiete der Landschaft, van Luppen, den Freund des Eichen- und Buchenwaldes, und Lamoriniere, den Meister im Birkenlaube mit einander sowie mit dem überaus duftig malenden Holländer Bilders vergleichen; den Bräutigam Schamppe-

leer und Gabriel und dem Antwerpener Dypenborth stehen der produktive Holländer Westvog und sein Genosse Mariis gegenüber; aus Brüssel kamen der tüchtige Tiermaler de Haas mit Ochsen und Kühen, de Praters mit belgischen Pferden und normänischen Ochsen und Henriette Konner mit überaus natürlichen Katzen, Wauters wendet sich leider dem Porträt zu, statt wie früher gewaltige Historienbilder zu schaffen, Etingemeyer führte sich mit zwei schönen weiblichen Studentköpfen und einem minder gelungenen „Camœné“ ein, Hermans mit seiner schon 1875 gemalten „Morgendämmerung“ und „Nach dem Café“, Braunschweig behandelte durch zwei im Detail fein ausgeführte Darstellungen aus dem Ribesungeliede, daß er im Verzen ein Deutscher blieb. Frankreichs Sendung voraussichtlich an Zahl alle anderen Länder übertreffen, da auch der Staat eine Auswahl der neuesten Erwerbungen des Luxemburg angekündigt hat. Wie hoch man dort überhaupt die internationale Ausstellung schätzt, wird durch den Umstand bewiesen, daß eine bedeutende Summe votirt ward, um bedürftigen Künstlern die lehrreiche Studienreise nach München zu ermöglichen.

So sieht es mit den Gästen von fern und nah, und München selber hat ein bedeutendes Kontingent von Kunstwerken dazu gestellt. Wohl ist es zahlreich und gut vertreten, vom Meister der Münchener Landschaftsmalerei, dem alten Heinlein, bis zu den jüngeren Talenten auf allen Gebieten; aber die Strenge der Jury droht eine einseitige, brüdernde Wirkung auszuüben, und eine etwas freiere Auffassung wäre ein zweites Mal zu wünschen. Wir hatten Gelegenheit, Arbeiten der Malerei und Plastik zu sehen, deren Zurückhoefung überrascht. Piloty's Hilfe ward so wenig wie sein kaum vollendetes Rathhausbild begehrt, man that keine Schritte zur Erlangung des Gemäldes und hatte später den guten Vorwand, es sei zu umfangreich zum Transporte. So hat sich denn mit dem Parteigeiste manche Lücke eingeschlichen; aber der Rest bildet immerhin noch eine stattliche Pbalanz. Willroder und Schönbauer, Vier und die beiden Jünger, K. S. Zimmermann, Wagner und Seip, Köpff, A. Keller, Hermann und Fr. Aug. Kaulbach, H. Lang, Liegen-Wayer, A. Gahl, Wyss, Eberle, Haber du Jaur, Chelminski, Nill und Benschlag sind mit einem Kranze von Genossen erschienen.

Die Aquarelle und Zeichnungen wie die graphischen Künste stehen diesmal weit höher als sonst. Die Engländer Perlemer und Karl Haag, der Holländer Biöschop, die Italiener Ferrari und tüchtige Deutsche und Oersterreicher, wie R. Alt, Piloty, Liegen-Wayer, Hermann Kaulbach, Fierz und Kottmann verbürgen die Gegenwart hervorragender Arbeiten im

Aquarell, als Grisaille und als Zeichnung. Die graphischen Künste bieten gleich der Architektur reiche Auswahl ohne, wie es 1876 der Fall war, durch Ueberfülle des Gebotenen zu ermühen.

Hinter den verhängten Thüren aber hämmert und lärmst es, daß die Beohlen zittern: die Franzosen sind im vollen Anzuge. H. B.

Der Katalog der Sammlung Richard Fisher's in Hill Top.

Unter dem anspruchslosen Titel: „Catalogue of a collection of engravings, etchings and woodcuts 1879“ ist kürzlich ein Prachtwerk herausgegeben worden, welches uns nach Inhalt und Form in musterhafter Weise mit dem Bestande einer hervorragenden englischen Privatsammlung bekannt macht. Ihr Besitzer, Mr. Richard Fisher, ist in weiten Kreisen als ein feinsinniger „amateur“, der an die goldenen Zeiten der Sammellust erinnert, geschätzt, sein Cabinet genießt einen glänzenden Ruf. Da mehrere Blätter seiner Sammlung, als sie in der Manchester-Exhibition 1857 öffentlich ausgestellt waren, andere, wie das köstliche Leben Mariä Dürer's, in älteren Sammlungen von uns besichtigt wurden, so dürfen wir die Berechtigung des glänzenden Rufes aus persönlicher Ueberzeugung behaupten. Aber wenn dieses auch nicht der Fall wäre, wenn auch die Vortrefflichkeit zahlreicher Blätter der Fisher-Collection, wie der Osnab's, nicht längst in Kreisen der Kenner von Mund zu Mund ginge, so würde schon ein Blick auf den Katalog genügen, den feinen und gebiegenen Sinn des Sammlers zu beweisen. Wer so viel Liebe und so gutes Verständnis bei der Herausgabe des Kataloges zeigt, der kann auch bei der Anlage der Sammlung nicht fehlgegriffen haben. Nicht die Ausstattung des Kataloges allein verdient unbedingtes Lob; Papier, Druck, Illustrationen wetteifern mit dem Besen, was in unseren Tagen in dieser Hinsicht geleistet wurde. Die Illustrationen sind keineswegs ein zufällig zusammengeraffter, äußerlicher Bilder-schmauk. Die Initialen, Bordüren, Titelaufschriften wurden aus den Incunabeln und Holzschmittwerken der Sammlung ausgewählt, die einzelnen Seltenheiten der Sammlung in facsimilirten Abbildungen dem Kunstfreunde vor die Augen gebracht. So bietet gleich die erste Illustration einen bisher noch nicht beschriebenen Holzschnitt: die Kreuzigung des Meisters J. B. mit dem Vogel, gewöhnlich Giovanni Battista del Porto genannt und dem Kreise Nicoletto's da Modena an-gereicht. Wir wissen nichts Sicheres über diesen Meister, als daß er aus der Paduaner Schule hervorging, den Einfluß Dürer's empfand und eine Zeit lang in Rom thätig war. Eine Heliogravure lehrt uns das

Blatt eines bisher nirgends angeführten Monogrammen-L, der Jacopo de' Barbari nahe stand, kennen.

Von dem in den letzten Jahren viel besprochenen Meister W bringt der Katalog einen noch nicht beschriebenen Stich: „Die Verkündigung“, welcher entschieden auf standische Einflüsse hinweist. Auch eine Handzeichnung nach dem jüngeren Holbein, gleichfalls die Verkündigung darstellend und als Entwurf zu einem Glasgemälde gedacht, wird angedeutet. Der Text des Kataloges sichert den Verfasser vor der Gefahr, daß man die bildlichen Beigaben etwa in erster Linie schätze. Aus jeder Zeile spricht das lange mit Liebe gepflegte Studium und das besonnene Urtheil Hübner's. So weit es möglich war, giebt er bei den einzelnen Blättern die Sammlung, aus welcher sie stammen, an; der Beschreibung der Blätter stellt er stets eine kurze Schilderung des Meisters voran, die reich ist an treffenden Bemerkungen und von den unerschöpflichen literarischen Kenntnissen des Verfassers Kunde ablegt. Um so mehr muß es auffallen, daß Hübner, dem sonst kaum eine wichtige Erscheinung in der Fachliteratur entgangen ist, noch an Lübeck als dem Geburtsorte Adrian Stabé's festhält. Der Katalog, wie die Sammlung selbst, zerfällt in sechs Abtheilungen; die italienische, deutsche, spanische, französische, niederländische und englische Schule. Der Schwerpunkt liegt in der älteren italienischen Schule, welche auch durch eine stattliche Reihe von Holzschnitten und In-cunabeln vertreten ist. Ein geringeres Interesse scheint der Sammler der französischen Schule unter Louis XIV. entgegen zu bringen. Daß in der englischen Abtheilung sich viele schöne Blätter vorfinden, ist selbstverständlich. Älteren Kunstfreunden, welche das Treiben der Präraffaeliten erlebten, wird das Facsimile der Skizzen auf dieselben am Schluß des Kataloges eine heitere Erinnerung bieten. Ihre Mittheilung drückt die künstlerischen Grundzüge des Verfassers deutlich aus.

A. S.

Die Leipziger Kunstakademie.

Die Ausstellung der Schülerarbeiten der hiesigen Akademie, welche jüngst in den Räumen des städtischen Museums stattfand, giebt mir Anlaß, nach längerer Zeit wieder einmal die Aufmerksamkeit auf die Anstalt selbst zu lenken, welche sichtlich in erstemaligem Aufschwunge begriffen ist. Die Ausstellung übte den Eindruck, nicht nur, daß bei dem Unterrichte nach einem festgelegten Systeme durchaus folgerichtig verfahren wird und die Lehrer mit größtem Eifer und erfolgreich ihr Amt walten, sondern daß auch bei der neuen, durch Nieper durchgeführten Organisation der rechte Weg eingeschlagen wurde. Lange genug ist, seitdem in

Deutschland der Ruf nach einer Reform der Kunstgewerbe laut erklingt, experimentirt worden. Zwei Liebeshände, aus der Zeit der Verweigerung unseres Kunsthandwerkes auf die Gegenwart vererbt, haben selbst den besten Willen sich vielfach hemmend in den Weg gestellt. Nur langsam brach sich die Erkenntniß Bahn, daß Künstler und Kunsthandwerker die gleiche Erziehung genießen müssen. Man hielt vielmehr Künstler und Kunsthandwerker streng auseinander und glaubte schlechte Künstler gut genug, die Kunsthandwerker anzuleiten. Bei dem Unterrichte der Letzteren legte man aber das Gewicht ausschließlich auf das abstrakte Zeichnen, ohne eine Ahnung, daß nicht frühe genug auf die Natur des Materials, welches der Kunsthandwerker bearbeitet, Rücksicht genommen werden kann. Es gehörte Muth dazu, mit alten Vorurtheilen zu brechen und zunächst Künstler und Kunsthandwerker in Bezug auf ihre Erziehung auf dieselbe Stufe zu stellen. Die Leipziger Akademie ist nicht „halb Akademie, halb Kunstgewerbeschule“, wie Fintelberger, unsere beste Autorität in Fragen des kunstgewerblichen Unterrichtes, tabelnd einzelne Anstalten schildert. Zwischen Künstlern und Kunsthandwerkern wird nicht der geringste Unterschied gemacht; die einen werden verpflichtet, sich die technische Seite der verschiedenen Künste vollkommen auszuzeichnen, die anderen einbringlich zur Thätigkeit auch ihrer Phantasie angehalten.

Durchaus musterhaft wird in der Elementarklasse für Ornamentik der Unterricht getrieben. Auf der einen Seite werden die Schüler gezwungen, jedes Ornament auf sein natürliches Vorbild, das geometrische Grundschema zurückzuführen, auf der andern wirksam angeleitet, das einzelne Motiv durch mannigfache Farbkombinationen zu ändern. So wird der Respekt vor geschwämiger Bildung und die Freude an selbständigem Schalten frühzeitig angeregt. In den höheren Klassen tritt allbald die Trennung in Fachschulen in Kraft, so daß der Zögling nach Vollendung seiner Erziehung die Spezialtechnik, so weit dieses durch Schulunterricht überhaupt möglich ist, gründlich beherrscht. Rühmendwerth erscheint auch die Wahl der Lehrmittel. Die abschrecklichen sogenannten akademischen Vorlagen der schlechten alten Zeit, ohne Fleiß und Mut, sind gänzlich verboten. Nach der Natur und nach den besten Mustern der alten Kunst wird ausschließlich studirt, auf das Kopiren der letzteren mit Recht ein großer Nachdruck gelegt. Wie wenig die Selbständigkeit der Schüler darunter leide, hat die Ausstellung bewiesen, wie sie auch zeigte, daß keineswegs irgend einer antiquarischen Richtung einseitig gebuldet wird. Die Kostümstudien nach der Natur gehörten zu den besten Proben der Schülerarbeiten. Und so bleibt nur zu wünschen, daß die Akademie unabirrt den eingeschlagenen

Wege weiter verfolge, und daß sie insbesondere durch stetige Vermehrung der Lehrmittel in den Stand gesetzt werde, mit den Schwefelanstalten auch fernerhin erfolgreich zu wetteifern. Da ihr nicht wie in anderen großen Kunststädten reiche Museen zur Seite stehen, muß auf die Lehrmittelsammlung ein besonderes Gewicht gelegt werden.

H. Springcr.

Aus Tirol.

* * * Von unseren Frescomalern ist gegenwärtig Al Plattner in Tirol am meisten beschäftigt. Für die Tobtentapelle in Ghran hat er einen ganzen Cylindus entworfen, auch die Ausmalung der Kirche von Zemen ist ihm übertragen: ein Langschiff mit einer Kuppel über der Apsid. Für diese ist der Karton fertig, eine wohl durchdachte Komposition nach Motiven des Ambrosianischen Hymnus: *To deum laudamus*. Wir sehen oben in der Mitte der Kuppel die Dreifaltigkeit in einem Nimbus, der von drei Engeln gehalten wird. Vorn sitzt die Madonna auf dem Throne. Durch diese vier Gestalten wird die Kuppel in vier Räume zerlegt, in welche Gruppen von je drei Figuren vertheilt sind. Zuerst nach den Worten des Hymnus: *To glorificatur apostolorum chorus* — die drei Apostel: Petrus, rechts Paulus, links Johannes; dann nach der Stelle: *To prophetarum laudabilis numerus* — David als Stammvater Christi, rechts Jesajas, links Jeremias; dann nach der Stelle: *To martyrum candidatus exercitus* — Stephan zwischen den zwei Kirchenpatronen Zensius und Margerita, schließlich nach der Stelle: *To per orbem terrarum sancta constitur oclosia* — Gregorius als der Schöpfer des Kirchenganges zwischen Ambrosius und Kaverius, dem Apostel Indiens. Man kann diesen Karton als ein Werk im großen Stile aus der Schule von Cornelius bezeichnen; freilich dürfen wir kaum hoffen, daß die Ausführung der hohen Idee entsprechen wird; die Kirchen in Tirol haben wenig Geld, Plattner muß leben und daher viel malen. Wir wünschen dem Künstler endlich einen Auftrag, der es ihm ermöglichte, seine Kraft nach allen Richtungen zu entfalten. Plattner ist zur Ausführung seiner Aufgaben bereits nach Südtirol abgereist.

Gegenwärtig ist zu Innsbruck im großen Redoutensaal die Ausstellung des kirchlichen Paramentvereins eröffnet. Dieser Verein umfaßt eine Anzahl Damen, welche arme Kirchen mit den nöthigen Geräthen ausstatten, und da fast alle unsere Dorfkirchen arm sind, haben sie ein weites Feld der Thätigkeit, welche in den Kreis des Kunstgewerbes fällt. Die Stoffe beziehen sie aus Lyon, weil sie Wien und Mailand nicht so billig liefern; die Stickereien verfertigen sie entweder

mit eigenen Händen, wobei wir die Baronin Giovanni erwähnen, nach Vorlagen tirolischer und fremder Künstler oder übertragen sie hiesigen Werkläuten. Neben mancher mittelmäßigen Waare, deren Hauptverdienst die Billigkeit ist, sieht man auch recht schöne silbvolle Arbeiten, und wir wünschen daher dem Vereine den besten Erfolg und weite Verbreitung.

Auch wir werden im August eine Kunstausstellung haben, die tirolischen Künstler sind bereits eingeladen, Beiträge zu liefern; die Ausstellung beschränkt sich jedoch nicht bloß auf die Gegenwart, es soll überhaupt alles erscheinen, was von Kunstwerken im Privatbesitz ist. Das ist recht gut und löblich; die Hauptleistungen mancher Künstler bestehen jedoch in Altarblättern, und es dürfte sehr fraglich sein, ob die Kirche von Steinach die drei berühmten Altarblätter Knoller's nach Innsbruck senden werde. Von den Fresken ohnehin nicht zu reden.

Die Ausstellung zu Innsbruck dürfte auch Ursache sein, daß nur wenig tirolische Künstler München beschicken. Edgar Meyer, der vor Kurzem aus Sicilien und Tunis zurückkam, sendet einen großen Cylindus Aquarelle.

In Tirol beginnt man allmählich den einheimischen Gesteinen und Gebirgsarten zur plastischen und architektonischen Zwecke mehr Aufmerksamkeit zuzuwenden. Unermüdetlich ist in dieser Beziehung der Ingenieur J. Kiehl. Er gründete die „Unionbaugesellschaft“ verband, und so sind die nöthigen finanziellen Hülfsmittel gesichert. Mit Ausnahme des Laaser und Tridentiner beziehungsweise Cassione-Roveredaner Marmors, welcher der jurassischen Formation angehört, war von tirolischen Gesteinen wenig bekannt; es galt neues Material zu erschließen. Zuerst kommt der Marmor aus Ratschingscher Marmor in Betracht, welcher der Formation des Phyllites angehört, weslich von Sterzing einen Stod von nahe 1/2 Stunden Ausdehnung bildet und bei einer Breite von einer halben Stunde sich gegen 8000 Fuß erhebt. Das Material ist also unerschöpflich. Er wurde früher mehr benutzt als jetzt. Die Marmortheile des Domes von Brigen, die Säulen des uralten romanischen Kreuzganges dort und fast sämtliche Epitaphien, darunter auch das Grabmal des berühmten Minnesängers Oswald von Wolkenstein, sind aus diesem Marmor, ebenso die Statuen in Schönbrunn aus den Zeiten der großen Kaiserin Maria Theresia, wie er auch nicht minder in Sterzing selbst bei verschiedenen Kirchen, dem Rathhause und anderen Gebäuden verwendet wurde. Seit der Wiedereröffnung der Brücke dient er für Grabmonumente, bezgleich wurde er zu den Bösen und Kapitellen des Justizpalastes und den Treppen des Parlamentgebäudes in

Wien benutzt, die gleichmäßige Härte (3,5) dieses körnig kristallinen Gesteins begründet eine hohe Polierfähigkeit, und er dürfte für architektonische Zwecke dem Marmor aus preussisch Schlesien eine bedenkliche Konkurrenz machen. An Feinheit des Kornes gleicht dem Carrara-Marmor der in der Gegend von Gossensak in Pflerschthale gefundene. Er enthält vielleicht etwas mehr Magnesia und ist deswegen etwas härter.

Versuche zur Gewinnung bunten Marmors wurden zu Lavarone gemacht; besonders schön ist eine graue Varietät mit goldgelben Adern. Auch rein gelb, dann gelb und roth gestreift, so wie grau mit weissen Strichen kommt er vor. Er gehört in die Zuroformation.

Wer Tozlana besucht hat, kennt die Dome mit den abwechselnden Lagen von weissem und schwarzgrünem Gestein. Letzteres ist Serpentin, wie er z. B. in der Nähe von Prato bricht. Nun wurde im Pflerschthale bei Sterzing ein prachtvoller, zäher Serpentinsteiner entdeckt, der sich ganz vorzüglich zur Bearbeitung eignet. Er ist dunkelgrün und läßt eingestreute Mäntelchen von Glimmer durchschimmern. Schon zur Steinzeit wurde er für Beile verwendet. Er giebt auch große Platten; ein Tisch, der beim letzten Aufenthalt des Kaisers zu Sterzing in dessen Zimmer aufgestellt war, erregte durch seine Schönheit Bewunderung.

Ebenso wie diese Schiefer können auch die Periphyre der polychromen Architektur dienen. Dazu eignen sie sich vorzüglich wegen ihrer Wetterbeständigkeit und Druckfestigkeit. Für das neue Minarettmal in Venedig wurde Tiroler Periphyre verwendet. Die Brüche bei Badbrunn und Auer liefern braunrothe Steine, auf der Höhe gegen Kastelltau findet man einen schwarzen Porphyr (Vitrophyre). Eingestreut sind häufig schillernde Krystalle von Aduar. Dieses schöne Material kommt beim Beethoven-Monument in Wien zur Verwendung.

Die moderne Architektur sucht ächte Gesteine zum Schmuck; im Interesse der Kunst und des Gewerbes müssen wir Herrn Riehl den besten Erfolg wünschen.

Kunstliteratur.

Landchaftliche Vorträge für Schul- und Privatunterricht.
20 Blatt in Folio nach eigenen Naturstudien auf Stein gezeichnet von Valentin Kuth's. Hamburg, Verlag von L. Friedbrichs & Co.

Bei dem Mangel wirklich geeigneter Vorträge für den Unterricht im Landschaftszeichnen für reifere Schüler müssen wir es mit Freuden begrüßen, wenn ein Künstler wie Kuth's zu Ruß und Frommen der Fernenden seine Skizzenblätter öffnet, um die vorhan-

denen Lücken ausfüllen zu helfen, und sich dabei der Arbeit unterzieht, die Zeichnungen selbst auf Stein auszuführen, so daß hier des Meisters Urgegenstand dem Schüler entgegentritt, ohne erst unter der Hand eines Reproduzenten gelitten und seine Originalität verloren zu haben.

Die Tafeln bieten einen großen Reichthum an Material, sowohl in Einzelheiten als in fertigen Landschaften, und besonders ist hervorzuheben, daß nichts flüchtig hingeworfen, sondern dem Zwecke gemäß alles tüchtig gezeichnet und durchgeführt wurde, so daß der Schüler im Stande ist, der Handschrift des Meisters zu folgen, ohne durch geniale Skizzen sich vor Aufgaben gestellt zu sehen, deren Lösung ihm unmöglich ist. Hier muß aber betont werden, daß die Blätter eben nur für geübte Hände bestimmt sind.

Von den Detailstudien verdient Tafel 11: „Wasserpflanzen“ ganz besonderer Erwähnung; es ist hier bei größter Naturwahrheit eine Rülle und Mannigfaltigkeit der Formen bei vorzüglicher Gruppirung gegeben, die dieses Blatt zu einem äußerst werthvollen machen.

Mit Detailmotiven beginnend, wie Holzweil, Ast- und Laubwerk verschiedener Baumarten von vortheilhaftester Charakteristik, bietet das Werk ferner Terrainsstudien und kleinere Landschaften und schließt mit fünf großen Landschaftsbildern, einem Waldinneren und vier die Jahreszeiten charakterisirenden Blättern.

So wollen wir denn dem schönen Unternehmen den besten Erfolg wünschen und es Lehrern wie Schülern aufs Wärmste empfehlen, besonders da ein sehr billiger Preis die Beschaffung leicht möglich macht. Wie wir hören, beabsichtigt die Verlagshandlung die größeren Landschaften des Werkes später separat herauszugeben, aber auch schon jetzt ist jedes Blatt der Sammlung einzeln käuflich. **H. Kutschmann.**

Murilo. Leben und Werke. Herausgegeben von Th. Stromer. Eingeführt durch Dr. Max Jordan. Berlin, E. Wasmuth. 1878. VIII u. 121 S. 8.

Die kleine Schrift bietet eine gedrängte Uebersicht der besonnenen Arbeit von Tubino mit einigen wenigen Ergänzungen, sowohl des Textes als auch des beigelegten Katalogs von Murilo's Werken. Wenn dieser Bearbeitung eine gründliche und sachgemäße Revision der Tubino'schen Schrift zu Grunde läge, möchten wir sie auch noch der dankenswerthen Biographie Lüdke's (in Dobner's Sammelwerk) willkommen heißen. Aber so, wie sie ist, können wir dies nicht. Vor Allem darf man doch von einer solchen Bearbeitung verlangen, daß darin der letzte Stand der Werke des Meisters, wenigstens für die der deutschen Forschung zugänglichsten Galerien, festgesetzt erscheine und daß nicht alte irrthümliche Angaben, die man dem fremden Autor weihen mag, sich auch durch unsere Kunstliteratur enig fort-schleppen. Nach Hrn. Stromer ist die Osterhagen-Galerie immer noch in Wien, unrichtiger Notizen aber die darin befindlichen Bilder ganz zu geschweigen. Das Belvedere soll, außer dem bekannten, fürzlich von W. Unger rabirten heiligen Johannes auch noch eine „Jungfrau mit dem Kinde, gest. von Knoll“ besitzen, über deren Vorhandensein sich

der Bearbeiter (sämmtlich an passender Stelle Kunstst. gezeichnet hat. Auch über den Bilderbestand der Berliner Galerie spricht Hr. Stromer erst in der letzten Minute die nöthigen Nachweisungen erhalten zu haben. Sein Katalog macht über die Wichtigkeit der Sammlung ganz falsche Angaben, erst im Nachtrag auf der letzten Seite werden dieselben richtig gestellt. Wir gestehen, daß wir die Kupfer über spanische Kunst, mit welchen Max Jordan das Buchlein eingeleitet hat, lieber an einer anderen Stelle und dann ausführlicher gesehen hätten.

L.

Sa. Ueber die Quellen der Kunstvorstellungen im Mittelalter hat Prof. H. Springer in der Sitzung der I. schil. Gesellschaft der Wissenschaften am 23. April zur Feier des Geburtsfestes König Albert's einen Vortrag gehalten, der an drei genannten Forschern „Monographische Studien“ (Mitth. der I. Centralcommission V. Band) anknüpft und zu höchst interessanten Ergebnissen führt. Springer hat die homöopathischen und liturgischen Schriften des Mittelalters einer eingehenden Prüfung unterzogen und insbesondere das Speculum ecclesiae des Bonaventura Augustinensis und die altfranzösischen Hymnen und Sequenzen aus deren Zusammenhang mit dem plastischen Figurenschmaus romanischer und frühgothischer Kirchen geprüft. Aus dieser Prüfung geht mit Entzückung hervor, daß die Predigten und Hymnen den Künstlern den Stoff zu ihren Darstellungen und deren Anordnung zu liefern pflegten. Als concretes Beispiel zieht Springer die Goldene Waage in Freiburg heran und weist nach, wie der gesammte Sculpturenschmaus, Bildwerk für Bildwerk, sich ohne jeglichen Zwang aus den Sequenzen de dedicatione ecclesiae, welche die Hochzeit Christi mit der Kirche feiern, erklären lassen.

* Eine Monographie über Carpi. Die Hochschulaufsatzung von G. Gilders in Treviso verleiht eben den Prospekt eines Werkes, welches das Städtchen Carpi bei Modena, den vernehmen Fürstlich der Renaissance, in Bild und Wort wieder lebendig machen soll. Prof. Franz Semper in Innsbruck hat die Ausarbeitung des Textes übernommen, welcher eine kurze Geschichte der Stadt, die Charakteristik des Alberto Pio III., ihres hervorragendsten Fürsten, sowie eine historisch-kritische Würdigung der Monumente Carpi's umfaßt wird. Die Illustrationen werden in farbigen Tafeln, Lichtdrucken und zahlreichen Terzialschnitten nach Aufnahmen der Architekten Hr. Tito Schiavo und Wilhelm Barth bestehen. Bei dem regen Interesse, welches gegenwärtig für alle Denkmale der goldenen Zeit Italiens herrscht, darf das angelegentlich Werk sich auf eine günstige Aufnahme rechnen. Der Preis wird sich auf etwa 50 Mark stellen.

* Ein sonderbarer lapsus calami. Unter der beträchtlichen Anzahl werthvoller Publikationen, welche aus Anlaß der Jubelfeier des deutschen archäologischen Instituts in Rom erschienen sind, figurirt auch die große Kopie des Bufalini'schen Stadtplanes von Rom, welche auf Kosten der italienischen Regierung veranlaßt und dem Institut gewidmet wurde. Ein von A. Verga aus Jahren (in Baumann's Archiv 1867, S. 152) ausgeprägter Wunsch, den gewiss viele Kunst- und Alterthumsforscher getheilt haben werden, ist damit in Erfüllung gegangen. Soviel wir zu urtheilen im Stande sind, entspricht auch die Art der Ausföhrung im Allgemeinen billigen Erwartungen. Nur findet sich auf dem neuen Plan ein seitlicher Fehler, der wohl aus der eiligen Dettellung des Drucks zu erklären ist, aber der Verbesserung bedarf, um nicht irre zu führen. Der Plan Leonardo Bufalini's trägt, wie wir nicht missen, die Jahreszahl MDLI (1551). Auf dem neuen Druck ist daraus durch Weglassung eines horizontalen Striches MDII (1562) geworden. Ein Blick auf den Plan von St. Peter, der Bramante's Bau schon begonnen zeigt, hätte einen kunstgeübten Korrekter sofort auf das unangenehme Versehen aufmerksam machen müssen.

Kunsthistorisches.

Ueber die Ausgrabungen in Olympia während der letzten Woche der beendeten Campagne berichtet Dr. Treu aus

Athen Folgendes: Der verspätete Eintritt der Sommerhitze hat es in diesem Jahre ausnahmsweise gestattet, die Ausgrabungen bis zum 12. Juli fortzusetzen; an diesem Tage sind die Wäfen in der übrigen Heize für die Zeit der Sommerpause geschlossen worden, und das gesammte Expeditionspersonal hat Olympia verlassen. Ueber die architektonischen und topographischen Resultate der letzten Woche, unter denen das langgestrichelte Pelopon die erste Stelle einnimmt, und über die an Werth und Umfang besonders reiche Inschriftensammlung, die wir in dieser Zeit gemacht haben, wird noch besonders berichtet werden; ich wende mich daher zunächst zu den plastischen Funden. Es ist noch immer das große Gebiet der Nischen, welches uns die jahreslangen Ergänzungen der Nischenfiguren geliefert hat, aus welchem, um nur eines hervorzuheben, der Akabos neuerdings wieder in glücklichen Umständen erhalten hat, daß die lang hingestreckte Gestalt des Jünglings jetzt bis auf die Unterarme ganz vollständig vor uns liegt. Aber auch im Uebigen hat sich uns jetzt endlich nach langem Suchen eine neue Fundgrube für die Nischen- und Nischen der Westseite ergeben. Ein am Jesustempel nach Nordwesten ausgegraben ist nämlich im Norden der byzantinischen Kirche auf wechsellagerndem Boden der bekannten Art gefunden, in deren Mauerresten sich auch Statuenfragmente vorfinden; aus diesen konnte z. B. die bekannte Gruppe des Kapiteles, welcher eine Kentauren wirbt, in erschrecklicher Weise vervollständigt werden. Sogar ist ferner der freilich entsetzlich verunstaltete Kopf einer knieenden Euphonia entdeckt worden, welche ein niedrigerer Kentaure mit seinem Hinterbein umklammert hält; hier endlich wurde auch der Rest des Kopfes der Amazonenionnen Figur gefunden, die ebenfalls ihres Kopfes beraubt. Daß die Tempelsulpturen einst in höchstem Grade schön und kräftig, hat man bisher immer nur aus der Art schließen können, wie gewisse Theile der Figuren, namentlich Haar und Bart, ohne Detaillirung durch die Farbe untermig erschienen: erst neuerdings ist es uns gelungen, auf den Nordflügel des Jesustempels unter einer gekrümmten Säulentrommel ein großes Statuenstück aus der Gegend der großen Mittelfigur des Westgiebels, welches vor den Einflüssen der Witterung geschützt war, aufzuheben, dessen ganze Vorderseite mit einem lebhaften, vortheilhaft concentrirten dunklen Roth bedeckt war. Der rothe Antheil dieser Kolorirung ist mithin für alle Zukunft eine gesicherte Thatsache auf dem Gebiete antiker Polychromie bleiben. An Marmorstücken haben wir fast nur noch einige römische Vortragsstücke aufzuweisen, einen theilich gut erhaltenen und vier meist fast erstarrte; leider gehört zu den letzteren auch ein vortheilhaft gearbeitetes Bildnis des Kaisers Trajan. An Bronzen wurden außer zahlreichen primitiven Wagenlenker- und Reiterstatuetten, deren außerordentliches Alter aus dem Fundorte (einer schwarzen Humusschicht 50 bis 70 cm. unter den Fundamenten des Metroons) hervorgeht, zwei werthvolle Götterstatuetten gefunden, von denen eine den Apollo, die andere den Zeus darstellt. Die erste namentlich ist eine Bitte seiner archaischen Kunst; sie giebt den Gott in jener hundertfach wiederholten Stellung, den linken Fuß vorgelegt und die Arme eng an die Seiten geschlossen. Die Zweitstatuette stellt den Göttervater in voller Nacktheit weit ausstreckend dar, in der gehobenen Rechten den Blitz schwingend und auf der ausgestreckten Linken den Adler tragend. Andere Bronzefunde geben uns aus dem großen Reichthum an Gefäßen und Prachtgeräthen Kunde, mit denen die Heiligthümer der Akte geschmückt waren; es sind namentlich figurliche Gefäßornamente, welche in großer Anzahl in oberirdischen Theilen der Akte gefunden wurden.

Sammlungen und Ausstellungen.

H. B. Die Venus von Vienne. Im Antiken-Kabinete des Louvre stellt die Venus von Vienne, als eine der jüngsten Erwerbungen des Kunstinstitutes, die Aufmerksamkeit der Besucher. Das schöne, leider arg verunstaltete Marmorbild wurde vor etwa fünfzig Jahren bei den Ausgrabungen in einer Vorstadt von Vienne an der Rhone aufgefunden, der einstmals blühenden Nemea und Kaiserreichs Vienne, wo der Schatz der Erde schon so manches alte Kunstwerk lange Jahrhunderte hindurch barg, bis ein glücklicher Zufall es wieder an das Tageslicht förderte.

Auch die jetzt zu den Schätzen des Louvre gehörigen Bronze-
statuen des Kaisers Augustus und seiner Gemahlin Livia
schimmerten bis zum Jahre 1816 in der Tiefe eines Feldes un-
weit Ravenna-Isola. Obgleich der niedergelauerten Gestalt
der Göttin der Kopf, beide Arme, der rechte Fuß und der
ganze untere Theil des linken Beines fehlen, bleibt die
Lebensgröße mit der im Alterthume berühmten, häufig in
Variationen wiederholten Gruppe „Jenus mit Amor im
Bahr“, von welcher leider nur Bruchstücke auf uns gekommen
sind, unerkennbar. Ein nichtiges Kinderbändchen, freilich
wenig mehr als Reste der jarten Jahre, deutet auf dem
Küden der in schönem Orchester gemalten Statue die
frühere Anwesenheit Amors, des Schalles, an. Der ganze
Charakter der Ausführung trägt den Stempel der nach-
alexandrinischen Epoche, wo der Orient schon seinen Einfluß
auf die griechische Kunst geltend gemacht hatte. Kavalisio
hält die „Jenus von Sienne“ für eine Nachbildung des
Originals eines berühmten, nach Alexander lebenden, klein-
asiatischen Bildhauers und begründet diese Ansicht in einer
der Akademie der Wissenschaften, bei einer ihrer letzten Zu-
sammenkünfte vorgelegten Abhandlung durch verschiedene
Stellen aus Autoren des Alterthums.

Vermischte Nachrichten.

* **Semper-Museum.** Eine Anzahl von ehemaligen
Schülern und Verehrern des Meisters haben sich zusammen-
gefunden und beschlossen, das Andenken des Verstorbenen
durch Gründung eines **Semper-Museums** in Zürich zu
ehren. Das Museum soll nach dem Vorbilde des Schinkel-
Museums in Berlin vorzugsweise aus Handzeichnungen,
Entwürfen und Modellen der Werke Semper's bestehen und
auf diese Weise ein möglichst umfassendes Bild von der
künstlerischen Thätigkeit des großen Architekten gewähren.
Das mit der Ausführung der Sache betraute Komitee, welches
den Architekten Ab. Müller zum Präsidenten und den
Architekten Her. Koch zum Cassator wählte, wendet sich
zunächst an alle Verehrer von Carl Semper's der obigen
benannten Kategorien mit der Bitte, diese Arbeiten dem
Museum zuwenden, und fordert zugleich die Kollegen,
Schüler und Freunde des Verstorbenen zu persönligen Beiträgen
für das Museum auf. Wir sind überzeugt, daß das schöne
Unternehmen allseitig freudigen Beifall und leichteste Unter-
stützung finden wird. Beiträge und Einwendungen sind
nach Zürich an den Architekten Koch, Meierweg 574 zu
adressiren.

O. A. **Museum in New-York.** Die Ueberführung der
Sammlungen des kaiserlichen Museums nach dem dafür
erhaltenen Gebäude im Central-Park ist jetzt vollendet. Ueber
ein Jahr hatten die Vorbereitungen gedauert, und der Um-
zug ist glücklich beendigt, ohne daß dabei auch nur ein
Ungewandtes Beschädigt oder zertrübt worden wäre. Bei der
letzten Verammlung des Vorstandes am 12. Mai wurde
der General Comite einstimmig zum Director ernählt, die
städtische Comite, welche getroffen werden konnte, ist es doch
bekanntlich Ermägen, dem das Museum seinen Hauptzweck
in den rorierischen Gebäuden veranlaßt, die günstigeren
Anordnungen Englands abweisend und dadurch der Kunst
die elementäre Grundlage gegeben hat. Die Thatsache und
der Erfolg, welche Ermägen im Interesse der Kunst und Al-
terthumskunde beweisen, sowie seine umfassenden Kenntnisse
auf diesem Felde bürgen dafür, daß unter seiner Leitung zur
Bereicherung des Museums geschehen wird, was die Mittel
insend erlauben. Die Aufgabe, diese Mittel herbeizuschaffen,
ist dabei freilich die Hauptache und unter allen Umständen
eine schwierige. So freudig man in New-York im All-
gemeinen ist, so schnell Kaufende und Hunderttausende für
sowenigliche, besonders für wüthstättige Zwecke herzugeben
werden, so große Summen reiche Kunstfreunde auf ihre
Präsumtionen verwenden, so ist bei der Reife der
Kunstfinn doch nicht hindänglich entwidelt, um mit gleicher
Bequemlichkeit den Anforderungen zur Förderung künst-
lerischer Zwecke entgegenzukommen. Seit mehreren Jahren
hat es an dem Fonde zum Ankauf von Gegenständen und
Sammlungen gefehlt, welche dem Museum zur Zierde gereicht
haben würden und später von Philadelphia, Boston und

anderen Städten erworben wurden. Gerade jetzt wäre es
ausnehmend wünschenswert, Mittel zur Verfügung zu haben,
und der Vorstand hat deshalb das kunstfreundliche Publikum
um 150,000 Dollars anzufragen, um zunächst die Koryphäe
keramische und die Ringische Sammlungen, Gipsabgüsse,
architektonische Modelle und Alterthümer anzukaufen. Ferner
will man eine Sammlung gründen, um die Geschichte und
den Fortschritt der Kunstgewerbe zu veranschauligen, be-
stehend aus dem rohen Material, dem Material in den ver-
schiedenen Stadien der Bearbeitung und endlich dem voll-
endeten Werk nebst den Modellen der dabei angewendeten
Verzeuge und Maschinen. Auch ein Fonds für Vorträge
über Kunst und eine Schule für Kunstgewerbe werden an-
gestrebt, alles erreichbare Dinge in einer so reichen Stadt,
die früher oder später gewiß in's Leben gerufen werden, ob
aber schon in der nächsten Zukunft, scheint ungewiß. Ein-
reden hat der Vorstand, ohne das Ergebnis des Aufrufs
abzuwarten, aus eigenen Mitteln 10,000 Dollars zur Er-
werbung der Koryphäe Sammlung hergegeben. Es ist
nicht das erste Opfer, welches diese Kunstfreunde bringen,
denn bei dem bisher so geringen Interesse des großen Publi-
kums haben sie schon mehr als einmal über unermessliche
Deficite hinweggeholfen.

B. Der Neubau der Stuttgarter Kunstschule, über den
wir mehrfach berichtet, ist nunmehr, so dringend nötig er
auch erscheint, in unabsehbarer Ferne gerückt und vielleicht
ganz vereitelt worden. Die Kammer der Abgeordneten hat
nämlich die von den Ministern des Kultus und der Fin-
nanzen in Uebereinstimmung mit dem einstimmigen Beschlusse
der Lehrerconferenz der Kunstschule eingebrachten Anträge
in der Sitzung vom 22. Juli mit übrig gegen sechsund-
dreißig Stimmen verworfen. Nachdem bereits 1876 für den
damals geplanten Bau 600,000 Mark bewilligt worden waren,
wegen einer bedeutenden Verbesserung des Bauplans oder eine
erneute Verlage erfolgen müßte, gingen nun die neuen An-
träge dahin: zwei durch die Urbesitzer getrennte, für Schul-
zwecke bestimmte Gebäude zu erbauen und hierfür die Summe
von 516,500 Mark zu bewilligen, für die dadurch ersparte
Ersparnis von 43,500 Mark aber ein Aufstellungsgebäude
an der Reckartstraße zu errichten, um als endlich diesem
längst fühlbar gewordenen Mangel abzuhelfen. Beide Mini-
ster und mehrere Redner aus der Kammer begründeten
und vertheiligten diese Vorlage in überzeugender Weise.
Der Minister, Prof. Baumgarten, aber beantragte die Ab-
lehnung und wurde von verschiedenen Seiten lebhaft unter-
stützt. Nach vierstündiger Verhandlung wurde darauf die
Genehmigung verweigert, dagegen ein Antrag des Abgeord-
neten Moser, die Regierung aufzufordern, promptlich
Keller einzureichen, um dem gegenwärtigen Bedürfnis
abzuhelfen, an eine Kommission zur Prüfung zu verweisen.
Die Gründe, welche gegen die Verlage geltend gemacht
wurden, bezogen sich hauptsächlich auf die Lage des Bau-
platzes, die eine Theilung der Bauglieder nötig macht
und eine spätere Erweiterung hindert, weshalb andere Plätze,
z. B. an der Thiergartenstraße ober am Alleenpark, viel
geeigneter erschienen. Die Regierung möge dort die Kunst-
schule erbauen und hierfür zum Plan und Kostenaufschlage
vorgehen. Andere wünschten die Vereinigung der Kunstschule
mit einer Kunstgewerbeschule und dafür bezügliche Vorlagen;
ein Redner ging aber sogar so weit, vorzuschlagen, über-
haupt kein neues Gebäude auszuführen, sondern die ganze
Kunstschule auszubauen, so man sich in München weit besser
ausbilden könne, wie in die meisten Württembergere ihre
Kenntnisse im Hause erworben hätten. Alle diese Be-
denken waren seit Jahren mündlich und schriftlich wiederholt
geäußert und reichlich in maßgebenden Kreisen erwohnen wor-
den, ohne daß man sich von ihrer Richtigkeit überzeugen
konnte. Bisherig erklärte sich das allgemeine Begehrigkeit
in seltsamer Uebereinstimmung, einzuhalten gegen dieselben,
und ein Mitleid besitzend, Professor A. Müller, der berühmte
Kunsthistoriker, verteidigte den gemählten Bauplan und die
hierfür entworfenen Pläne in mehreren Zeitungsartikeln mit
Eifer und Geist. Es muß daher in hohem Grade über-
raschen, daß die Kammer die von der kompetenten Behörde
und von der Staatsregierung dringend empfohlenen An-
träge verworfen hat. Es wird dadurch nicht nur das un-
erquickliche Provisorium auf unzutragliche Weise verlängert,

sondern auch der Aufführung, den unsere Kunstschule in den letzten Jahren durch die Vertung neuer angelegener Lehrer genommen, sehr geschäftig, so daß eine allgemeine tiefe Verklärung jetzt in den Künstlerkreisen Stuttgarts herrscht.

R. Historische Fresken im Landsberger Rathhaus-Saal. Wir haben früher berichtet, daß Professor Eduard Schweizer und Herr Pilot von dem bayerischen Staatsministerium beauftragt wurden, den Sitzungssaal des Rathhauses in Landsberg mit Fresken zu schmücken. Diese Fresken sind nun schon seit geraumer Zeit vollendet und zwar des eine der beiden von Schweizer gemalten, der sog. Jungfernprüfung, zum zweiten Male. Der Künstler hatte es im Sommer 1877 vollendet; bald darauf zeigten sich darin Fiedeln und Infiltrationen, die nach sorgfältiger Unterzucht als Folgen einer starken Kauer erkannt wurden. Zur gründlichen Abhilfe gab es nur einen Weg, und man scherte nicht ihn einzuschlagen. Das Bild wurde von der Wand gehauen und auf ein in eine Metallplatte eingesetztes Kauerbild neu gemalt. Das zweite Bild hat die Vertreibung der Sals- und Bräutigams an die Stadt Landsberg durch Ludwig den Bayer zum Gegenstande und zeigt den Kaiser mit seinem Geolge zu Hof, wie er dem mit einer Reputation erhabenen Bürgermeister eine Urkunde überreicht. Eine zweite, auf einem Teller mit Sals liegende und damit gefengete Urkunde trägt ein Knabe. Ein bemessener Bürger an der Seite von anderen deutet auf die Theilnahme der Landsberger an dem Kampfe des Kaisers gegen Friedrich den Schönen hin, wofür sie nun den Lohn erhalten. Die Scene ist einheitlich und klar gedacht und in großem Stile zur Anschauung gebracht. Die Ausführung überaus sorgfältig. Kostümfragen und Farbeneffekte sind dem Künstler nicht weniger als gleichgültig, aber er ordnet sie dem Gedanken unter. Für Herr Pilot aber waren sie offenbar die Hauptsache. In seinen beiden Bildern überwinden die Farbeneffekte und die Sorgfalt in der Durchbildung des untergeordneten Details den Gedanken und dessen Darlegung. In dem erste Bilde sehen wir einen vornehmen Herrn im Rokoko des 14. Jahrhunderts in einem Lebensstille sitzen. Ihm gegenüber stehen sich ein paar behäbige Bürgerfrauen und etliche Bürger, und daneben drücken mehrere Männer eine Urkunde. Das soll die Krönung des h. Heilighilts in Landsberg durch Ludwig den Brandenburger sein! Auf dem zweiten Bilde ist ein Tanztisch der Landsberger Bürger dargestellt, an dem sich auch Herzog Ernst von Bayern-München betheilt. Aber die in Sammt und Seide prunkenden, mit Schmiede überlebenden Damen sind eher Fürstinnen als Bürgerinnen eines Landsstädtchens. Dilem mit lebenden Farbeneffekten wirkenden unnothen Prunk hat der Künstler ohne Bedenken den Gedanken geopfert.

Vom Straßburger Münster. Das Elsäßer Journal schreibt zum Ende April: Seit acht Tagen sind die Arbeiter des Herrn Chertier unter der Leitung dieses ausgezeichneten Pariser Goldarbeiters damit beschäftigt, die in getriebener Arbeit hergestellten Kupfernen Verzierungen auf die großen Thüren des Hauptportals am Münster anzubringen. Die schwierige Arbeit wird noch etwa drei Wochen in Anspruch nehmen. Schon heute können wir mittheilen, daß auf den beiden Thürhügel sich zusammen in den oberen Strukturen 8 stehende Figuren, in den Kanten und Dreiecken der sechs Füllungen 98 Bilder mit Figuren und 196 Verzierungen aus Silberarbeit, in den Querstreifen 4 Arabesken in eingetragtem Laubwerk mit Früchten und auf dem Boden sechs verschiedene Szenen befinden. Außer diesen 312 Bildbauerarbeiten befinden sich noch auf den Thüren die heiligen bogenschießenden Verzierungen am Oberbilde derselben und nahe an 300 getriebene Einstreifen auf den die Kanten umlaufenden Streifen; außerdem zwei Ebenenlöcher mit Klappringen im Saal, endlich an jeder Thür zwei Hände, welche die zum Zusammen der Thüren als Griff dienende runde Einlage halten. Alle diese verschiedenen Verzierungen werden in die Thürverdachung vermittelt eigens zu diesem Zwecke hergestellter Nägel, nahezu 1600 an der Zahl, angebracht; um die Festigkeit der Verzierungen zu vermindern, werden die hohen Theile derselben durch einen besonderen Kitt vor ihrer Anbringung auf dem Holz ausgefüllt. Sobald die Arbeiter

des Herrn Chertier ihr Werk vollendet, sollen, sagt man, die großen alten, hölzernen Säulen des großen Portals entfernt und durch neue ersetzt werden, welche jedoch die Thürhügel nur bis zur Hälfte der Höhe der verzierten Thüren erreichen würden. Dagegen wäre es heute eine bestimmte Sache, daß zwischen den beiden Strebejochen vor dem großen Hauptportal ein eisernes Gitter in gothischem Stile und im Einklang mit der Hauptfayade des Domes hergestell würde, um das einzig in seiner Art dastehende Bruchstück hölzerner des Raums gegen etwaige Beschädigungen zu sichern. Das Gedächtniß des Tages der neuen Kuppel ist vollständig aufgestellt, und schon jetzt das übliche, mit Wandern gezeigte Lammendämmchen die Spitze des Domes. Nächstens soll mit der Verhailung begonnen werden; nach Beendigung dieser Arbeit wird das ganze Dach mit Kupferplatten überzogen. Das Dach der Kuppel wird ein solches eisernes Kreuz in romanischem Stile übertragen; diese Verzierungen hat 3 m. 50 cm. Höhe von der Spitze des Tages aus. Seit einigen Tagen endlich ist der große Bretterverlag, welcher fast die Hälfte des Schlagspiates einnahm, verschwunden. Die großen Künstlerarbeiten gehen mit schnellen Schritten ihrem Ende entgegen.

Die Restaurationsarbeiten an der Kathedrale zu Regensburg sind in diesem Jahre in bedeutendem Umfange in Angriff genommen und erstrecken sich besonders auf Renouirung der gemalten Kirchenfenster. Unter französischer Verwaltung war die Unterhaltung des Baues der Kathedrale durchaus nachlässig betrieben worden, und so begann der Verfall im Jahre 1873 das Restaurationswerk mit Ausbesserung der größten Schäden, welche sich an den großen Strebedämmen, so wie an den Säulen und Wimpergen, in der Tagogalerie am Langhaus, Luerchschiff und Chor befanden. Diese Arbeiten konnten bis Ende 1874 erledigt werden; daran reihte sich die Wiederherstellung der überaus zahlreichen verfallenen Mauerungen und Ornamente im Innern, sowie die neue Verkleidung des größeren Theiles der spätgothischen Fenster im Luerchschiff, deren eine Reihe von 400 Quadratmeter besitzt, und die allmähliche Verheilung der Stützschiff, des Triforiumstempels, so wie endlich die Reuberstellung des fast ausgetretenen Plattenbaldachins im Innern. Alle diese Arbeiten haben den ersten vom Reich zur Verfügung gestellten Credit von 240,000 M. fast erschöpft und sollen von diesem Jahre mit einer dauernden jährlichen Beihilfe von 16,000 M. weiter geführt werden. Für die Reuberstellung des Tages, welcher sich der Aufbau einer neuen Spitze auf dem stumpfen weichen Thurm anschließen soll, werden jedoch besondere Mittel flüssig gemacht. Das neue Dach tritt an Stelle der am 7. Mai 1577 bei Anwesenheit des Kaisers Maximilian abgetragenen, aus dem 15. und 16. Jahrhundert stammenden Konstruktion, die kurz nach dem Brande durch eine Holzimmerring mit Spindelbedeckung ersetzt wurde. Bei der Wiederherstellung dieses Kathedrales erstreckt der Einbruch des Baues auf den Beschauer gegen früherhin natürlich eine starke Einbuße. Der Plan für das neue Dach beruht noch der Vollendung; über ein eingetragenes Vor-Projekt mit mehreren Varianten ist jedoch vom Reichstagscommissar Entscheidung getroffen worden, jedoch wird man vor zwei Jahren mit dem Bau des neuen Tages, dessen Kosten sich auf beinahe 400,000 M. stellen werden, kaum beginnen können.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Allard, P., L'Art pelet sous les emperateurs chrétiens. Paris, 1878. 8°. XV u. 329 S. M. 3. —

Arnaud, Alr., Les médailliers italiens des XV^e et XVI^e siècles. Essai d'un classement chronologique de ces artistes et d'un catalogue de leurs œuvres. Paris, 1878. 8°. XXIII u. 197 S. M. 12. —

Corona, Giuseppe, La Ceramica. Biografie e Note storiche. Mit 1 Lithographie u. 168 Monogrammen. 271 S. 8°. Mailand, Urico Hoeppli.

- Davillier, Ch.**, Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne, au moyen-âge et à la renaissance. 4°. VII, 291 S. mit 19 Kupfern u. zahlreichen Zeichnungen im Text. Paris. A. Quantin.
- Delorme, René, Gustave Doré, peintre, sculpteur, dessinateur et graveur.** 1. Lief. 4°. 4 S. Mit einer grossen Composition, einer Photographie u. Abbildungen im Text. Die Lief. à 1 fr. 50 c.
- Farcy, M. L. de, Notices archéologiques sur les autels de la cathédrale d'Angers.** 8°. 32 S. Angers 1878. Lachèse et Dolbeau.
- Fernbeck, A., Essai sur l'industrie et les arts dans l'Artois pendant la période gallo-romaine.** 8°. Mit 25 chromolithogr. Tafeln. Paris 1878. Klincksieck. 25 fr.
- Grimouard de Saint-Laurent. Manuel de l'Art chrétien, étude d'esthétique et d'iconographie.** 8°. 629 S. Mit 32 Kupfern und Holzschnitten im Text. Paris 1878. Oudin frères. 25 fr.
- Havard, Henry, L'Art et les Artistes hollandais.** I. Michiel van Mierevelt. Le fils de Rembrandt. Mit 7 Tafeln, darunter eine Radirung von L. Flaming. Mit 7 Facsimiles nach unedirten Zeichnungen Rembrandts. 120 S. 8°. Paris 1879. A. Quantin.
- Inventaire général des richesses d'art de la France.** Paris. Monuments civils. I. Bd. 8°. XXIV u. 141 S. Paris 1879. Plon.
- Laborde, Léon de, Les Comptes des bâtiments du roi (1528—1571), suivis de documents inédits sur les châteaux royaux et les beaux-arts au XVI^e siècle.** I. Bd. 8°. Paris 1879. Baur. LXII u. 424 S. Herausgegeben von der Société de l'Histoire de l'Art français.
- L'Eau-forte en 1879. Trente eaux-fortes originales et inédites, par trente des artistes les plus distingués; texte par E. Cardon. Folio.** Paris, V. Cadart.
- Lescaur, J. R., Histoire et théorie de l'architecture.** 4°. 551 S. Mit Abbild. Paris 1878. Firmin Didot.
- Loth, Julien, La Cathédrale de Rouen, son histoire, sa description, depuis les origines jusqu'à nos jours.** 8°. VIII u. 622 S. Mit 5 Abbild. Rouen 1878. Fleury.
- Luzzati, Luigi, L'Esposizione di Parigi e la potenza produttiva delle nazioni moderne.** I. Bd. 8°. Mailand 1879. Fratelli Dumolard.
- Mesnard, Léonce, Nouvelles Etudes sur les beaux-arts en Italie: 1. La Peinture à Sienna; 2. A travers Gènes; 3. Encore un mot sur Michel-Ange; 4. Un Dessin de Raphaël.** Paris 1878. Sandoz & Fiebacher. 9°.
- Messori-Ronaglia, G., Cattedrale di Modena. Iconografia antica e moderna della cattedrale.** Modena 1878. Soc. tip. modenese. Folio.
- Michelangele, Drawings and Studies in the University Galleries, Oxford. Etched and engraved by Joseph Fisher. New edition, revised and enlarged.** 4°. London 1879. Longmans, Green & Co.
- Mongeri, G., Catalogo del Museo artistico municipale di Milano, pubblicato a cura della Commissione amministrativa.** 8°. 155 S. Mailand 1879.

Stokes, Margaret, Early Christian architecture in Ireland. 4°. Mit Holzschnitten. London 1878. G. Bell.

Sterrell, A., Notice historique et chronologique sur le château de Chambord. 4°. 10 S. Mit 4 Kupfern Tours 1878. Mame et fils.

Yonag, W., Town and Country Mansions in old English, Classic, Queen Anne's, Louis XVI and other Styles. 4°. London 1879. Longmans, Green & Co.

Zeitschriften.

L'Art. No. 236. 236.

Le Sculpteur au Salon de Paris 1879, von E. Vézun. (Mit Abbild.) — La Peinture au Salon de Paris 1879, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Le Palais de San Donato et ses collections, von F. Loral. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 373.

A new work on the Bayeux Tapestry, von Fb. Burty.

Deutsche Bauzeitung. No. 50. 51.

Die Bergwerke zu Wiesbaden, von J. Otzen. — Italienisches Kleinstädchen, von R. Kettnerhacher.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 6.

Ältere Goldschmiedarbeiten in Oesterreich-Ungarn, von E. Lind. (Mit Abbild.) — Moderne Entwürfe: Fayence-Krug, Wasserpeter, Notepapier, Jardinière aus Sideralit, Bekrönung.

Chronique des Arts. No. 24.

L'exposition de Montpellier. — Académie des Inscriptions.

Hirth's Formenschatz. No. X.

Ein Blatt aus Albrecht Dürer's „Leben der Maria“ (H. 98). — Hans Burgkmair: Ein Blatt aus den „Reigen des Hanses Habsburg“. — Die Wappen Carl's von Burgund aus der Schweizer Chronik von Stumpf v. J. 1548. — Herz Salomon (?): Entwurf zu einer Triumpfböcke. — Jost Amman: Bildnis des Herzogs Christoph von Württemberg (Holzschn. v. J. 1564). — Einzelige Arbeit von einem Schmuckkasten im Bayer. Nationalmuseum in München. — Ein Doppelbecher (vgl. Brandtbecher) aus dem Ende des 16. Jahrh. — Ein sog. Leuchterwärbchen. — Radirung von Salvator Rosa.

Kunst und Gewerbe. No. 26.

Das Rathhausberg der Stadt Nürnberg, von J. Stöckhner. — Johann Gömmer, von O. v. Sekern. — Technische Anstalt für Gewerbetreibende in Bremen. — Neue Funde in Troja.

Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins. No. 5. 6.

Ueber Zimmerfärbung im Renaissance-Gesamack, von G. Hirth. — Uebersicht der Glasmalerei, von Dr. Sepp.

Journal des Beaux-Arts. No. 12.

Salon des acquerrillés. — Le Salon de Paris en 1879, von H. Janin. — Société de Vienne pour la propagation des œuvres d'art.

Christliches Kunstblatt. No. 7.

Die neue evangelische Garnkirche in Sinsgart. — Die St. Nikolikirche in Berlin, von G. Galland.

The Portfolio. No. 7.

Oxford, von A. Llew. (Mit Abbild.) — Radirungen nach Sam. Rough und Paul Peter. — Notes on aesthetics, von P. O. Hamerton. — Clarkson Standfeld.

Mithellungen des Oesterr. Museums. No. 3.

Eine Intarsie des Antonio Barili, von H. v. Tschudi. (Mit Abbild.)

Gazette des Beaux-Arts. No. 1.

Les dessins de maîtres anciens, von Ph. de Chennevières. (Mit Abbild.) — Le Salon de 1879, von A. Huguier. (Mit Abbild.) — Le Groupe de Philippe. (Mit Abbild.) — Musée évangélique de Sévres, von A. Darcel. (Mit Abbild.) — L'Orfèvrerie espagnole, von H. Pillon. (Mit Abbild.)

Inzerate.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Sieben erschienen:

KUNST UND KÜNSTLER DES MITTELALTERS UND DER NEUZEIT.

Herausgegeben von ROB. DOHME.

67. u. 68. Liefg.: Bellini, von H. Janitschek; Giorgione, von H. Lücke;

Palma Vecchio, von A. Rosenberg. (Preis 3 M. 20 Pf.)

69. Liefg.: Correggio, von J. P. Richter. (Preis 3 M. 50 Pf.)

Sculpturen

in Biscuit und Elfenbeinmasse

Gruppen, Figuren, Büsten und Reliefs, nach der Antike und nach modernen Meistern sind in großer Auswahl vorräthig in Gustav B. Selig Kunsthandlung Carl W. Verd' Leipzig, Nikolaplatz 16.

Kataloge gratis und franco. (5)

Preis-Ausschreiben.

In der Herrscher-Halle des königlichen Zeughauses zu Berlin soll eine in Carrara-Marmor auszuführende Victoria-Statue aufgestellt werden.

Zur Erlangung eines geeigneten Entwurfs für dieselbe wird hiermit eine öffentliche Konkurrenz ausgeschrieben und werden alle dem Preussischen Staate angehörige, oder innerhalb des Preussischen Staatsgebietes wohnhafte Bildhauer zur Theilnahme an derselben eingeladen.

Das Preisrichter-Amt wird ausgeübt von der Kommission, welche über die Verwendung der Kunstfonds im Preussischen Staate zu berathen hat.

Der beste und zur Ausführung geeignete Entwurf erhält den ersten Preis von 2000 Mark
Auerdem wird ein zweiter Preis von 1000 Mark
und ein dritter Preis von 500 Mark
vertheilt werden.

Der mit dem ersten Preis ausgezeichnete Entwurf wird zur Ausführung bestimmt werden, sofern eine Einigung über die Bedingungen beim Venderungen mit dem Künstler erreicht wird. Die Entwürfe sind in Gips-Modelle mit Netto und versiegelt dem Couvert mit entsprechender Aufschrift bis spätestens zum 20. September d. J. Mittags 12 Uhr an den Kassen der königlichen Akademie der Künste hieselbst kostenfrei einzuweisen.

Die eingegangenen Arbeiten werden 14 Tage nach getroffener Entscheidung öffentlich ausgestellt.

Die Entscheidung der Preisrichter wird im Staats-Anzeiger veröffentlicht werden.

Das Programm mit den erforderlichen näheren Angaben ist zu beziehen durch die Bauverwaltung im hiesigen Zeughause.

Berlin, den 28. Juli 1879.

Die königliche Kommission für die anderweite Einrichtung des Zeughauses zu Berlin.

Müller,
Cheffizienz- und
Abtheilungs-
Rath im
Kriegs-Ministerium.

Herrmann,
Cheffizienz-
Rath im
Ministerium der
Königlichen Arbeiten.

Dr. Göppert,
Cheffizienz-
Rath im
Ministerium der
Königlichen
Arbeiten.
(Die Vertretung).

Grundke,
Cheffizienz-
Rath im
Kriegs-Ministerium.

Bei E. A. Seemann in Leipzig ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

GESCHICHTE DER MALEREI.

Herausgegeben von

ALFRED WOLTMANN.

Erster Band.

Die Malerei des Alterthums, von Dr. K. Woermann.

Die Malerei des Mittelalters, von Dr. Alfr. Woltmann.

Mit 140 Illustrationen.

gr. Lex.-8. broch. 13 M. 50 Pf.

Die Lieferungs Ausgabe vervollständigt mit der 4. und der 5. Hälfte der 5. Lieferung dieses ersten Band, welchen noch zwei andere folgen werden. Die nächsten beiden Lieferungen werden Ende September ausgegeben.

RAFFAEL UND MICHELANGELO.

Von

ANTON SPRINGER.

Besonderer Abdruck aus „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit“, herausgegeben von Dr. R. Döbner.

Mit vielen Illustrationen.

66 Bogen hoch 4. br. 30 M., eleg. geb. 34 M.; in Pergament oder Saffian 41 M.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hunderthund & Pries in Leipzig.

Verlag von Edwin Schreyer in Leipzig.

Kleiner Krieg!

Kritische Aufsätze.

1/2 Bogen. Neut. Halbheftung. Preis 1 M. 50 Pf.

Einsame Fahrten.

Blaudereien und Skizzen

von

Erin Rauthner.

(Verfasserin des „Roth der kleinen Frauen“.)

1/2 Bogen. Gleg. geb. Preis 2 M.

Dresden,

Winkelmannstr. 15, zunächst dem Böhm. Bahnhof.

Permanente Ausstellung

von

Ernst Arnold's Kunstverlag,
enthaltend die hervorragendsten Gemälde der
Kupferstechen, von den besten Meistern
des 17. Jahrhunderts. — Geöffnet von 9 bis
2 Uhr und auf besonderen Wunsch zu
jeder Tageszeit. (5)

Neuer Verlag

von E. A. Seemann in Leipzig.

DER CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke Italiens

von

Jacob Burckhardt.

Vierte Auflage.

Unter Mitwirkung des Verfassers n. anderer
Fachgenossen bearbeitet

von

Dr. Wilhelm Bode.

I. Theil:

ANTIKE KUNST.

br. M. 2,40; geb. M. 3,30.

II. Theil:

KUNST DES MITTELALTERS UND
DER RENAISSANCE.

I. Abth.: ARCHITEKTUR.

br. M. 3,20.

II. Abth.: SCULPTUR.

br. M. 2,20.

TEXTBUCH

von

SEEMANN'S

Kunsthistorischen Bilderbogen.

II. Heft:

Die Kunst des Mittelalters.

kl. 8. broch. 60 Pfennig.

Das 3. Heft des Textbuches wird in zwei
Abtheilungen ausgegeben. Die erste behandelt
die italienische Kunst vom 14. bis zum 18. Jahr-
hundert, die zweite die nordische Kunst der-
selben Periode.

von Prof. Dr. C. von
Cäsar (Wien, Corre-
spondenzs. 25) über die
Verlagshandlung in
Krippa, Corrente. 8,
zu richten.

21. August



à 25 Pf. für die drei
Mal gelieferte Peri-
ode werden von jeder
Buch- u. Kunsthandlung
angnommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark (einschl. im Buchhandel als auch bei den Verlegern) und überzubehalten Postgebühren.

Inhalt: Die Kunstschulbaufrage in Stuttgart. — Die erste Pariser Kunstausstellung. — Münchener Künstlerleben: Erzählung zu Fremmann's Kunsthistorischen Bilderbogen. — Nachrichten von der Ausstellung in der Wiener Akademie. — Personalnachrichten. — Ausstellungen: Kunstausstellungen in Kopenhagen, Krefeld, Ausstellung in Köln. — Archäologische Gesellschaft in Berlin. — Zeitzeichen. — Inserate.

Nr. 42 der Kunstchronik erscheint am 4. September.

Die Kunstschulbaufrage in Stuttgart*.)

Vor drei Jahren bewilligten die Württembergischen Stände eine Summe von über 850,000 Mark für den Neubau der Kunstschule und die Erweiterung des Museumsgebäudes. Die Frage hatte schon viele Jahre geschwehrt, das Bedürfnis war immer dringender, die bestehenden Liebeskinder waren immer schreiender geworden. Das Gebäude, welches vor einem Menschenalter für die Schule und die Sammlungen aufgeführt worden war, erwies sich eigentlich vom ersten Tage an als ungeeignet für die Zwecke des künstlerischen Unterrichts. Es war, streng genommen, kein Raum in demselben, welcher nach Größe, Eintheilung und Beleuchtung sich als geeignetes Atelier ausgewiesen hätte. In diesen Räumen schleppte sich die Anstalt von Jahrzehnt zu Jahrzehnt kümmerlich fort, und wenn sie trotzdem eine Reihe von tüchtigen Talenten für Malerei und Skulptur heranbildete, so sahen sich dieselben doch gezwungen, sobald als möglich der heimatlichen Anstalt den Rücken zu kehren und ihre weitere Ausbildung außerhalb zu suchen.

*) Der hier besprochene traurige Gegenstand wurde zwar erst ganz kürzlich von einem andern geehrten Herrn Mitarbeiter scharf beleuchtet. Wir geben trotzdem gern der Einförmigkeit darlegt und die Zügellosigkeit der Württembergischen Kunstverhältnisse mit der Bereitwilligkeit des gerechten Jorues vor das Forum der Öffentlichkeit zieht. Endlich wird es denn doch wohl gelingen, den schwäbischen Parlamentariern das Memento ihrer Situation zum Bewußtsein zu bringen!

Ann. d. Abh.

Dazu kam, daß auch die Sammlungsräume sich bald als unzureichend herausstellten. Am abschreckendsten fand sich das Kupferstichkabinett untergebracht, die reichhaltige Sammlung ist bis auf den heutigen Tag in einem engen unheizbaren Korridor aufgestapelt, während ein kleines, schlecht beleuchtetes, von blendendem Reflexlicht heimgesuchtes Zimmer dem Besuch des Publikums sich bietet. In diesen unverantwortlich schlechten Lokalitäten hat der verdienstvolle Inspektor der Sammlung, Professor Ludwig Weißer, sich schweres Siechtum und endlich vor Kurzem den Tod in der besten Kraft der Jahre zugezogen.

Etwas besser ist die Gemäldegalerie untergebracht; aber auch hier ist durch die Ueberfüllung der Räume eine angemessene Aufstellung längst schon nicht mehr möglich, Studium und Genuß der Sammlung also aufs Äußerste erschwert. Noch schlimmer steht es um die plastische Sammlung. Diese umfaßt nicht bloß eine Auswahl der besten Meisterwerke des klassischen Alterthums, sondern namentlich auch eine reichhaltige Uebersicht der Werke Thorwaldsen's, die in dieser Fülle nur durch Kopenhagen übertroffen wird, und endlich die Arbeiten Danneberg's. Letztere sind in einem engen, schlecht beleuchteten Winkel aufs unwürdigste eingepfercht, die ganze Sammlung aber ist überfüllt und magazinartig aufgeschichtet, so daß der Schreiber dieser Zeilen, der früher die Sammlung einem zahlreichen eifrigen Zuhörerkreise zu erklären pflegte, seit Jahren nicht mehr im Stande ist, diesen wichtigsten Theil kunstgeschichtlichen Anschauungsunterrichts durchzuführen.

Inzwischen waren auch in der Lehranstalt die

Zustände immer unerträglich geworden, so daß man zuletzt den jungen Bildhauern aus dem Hofe stallartige Pferde anbaute, in welchen sie weder Licht noch Raum zum Arbeiten haben und nicht einmal ein Modell stellen können. Ebenso ungenügend sind die Säle, in welchen nach der Antike gezeichnet wird, denn kein Mensch findet dort das richtige Licht und den nöthigen Raum, um die Gypsabgüsse ordentlich zu sehen und nachzubilden.

Nach vielen Jahren vergeblichen Klagens und Plänenmachens drang endlich, wie gesagt, vor drei Jahren die Ueberzeugung von der Unhaltbarkeit dieser Zustände so unwiderstehlich in alle Kreise, daß die Stände einen von der Regierung vorgelegten Bauplan annahm und zu dessen Ausführung die oben genannte ansehnliche Summe mit glänzender Majorität bewilligte. Aber als man an die Ausführung des Planes ging, zeigten sich Bedenken, die zuletzt zur Sistirung der Arbeiten zwangen. Es war inzwischen der Regierung gelungen, einige tüchtige neuere Lehrkräfte, Donndorf, Ludwig und Grünemwald, zu gewinnen, die nun bei der Feststellung und Ausarbeitung eines neuen Bauplanes ihre reiche künstlerische Erfahrung mit in die Waagschale warfen. So entstand ein neuer Plan, ungleich reifer und zweckmäßiger als der erste, denn er beruhte auf dem Prinzip, den alten Bau ausschließlich den Sammlungen einzuräumen und durch einen Ausbau zu erweitern, in der Nähe aber, auf einem hochgelegenen, trefflich beleuchteten, dem Staate gehörenden Grundstück eine neue Kunstschule zu errichten. Da indeß dieser Platz von einer allerdings wenig frequenten Straße durchschnitten wird, und die Stadt eine Ueberbauung derselben mittelst einer Wegdurchfahrt zurückwies, so mußte man das Gebäude in zwei getrennten Abtheilungen entwerfen, wodurch indeß der große Vortheil gewonnen wurde, die Bildhauerwerkstätten von dem Hauptgebäude zu trennen.

Mit diesem neuen Bauplan, der entschieden den früheren an Brauchbarkeit übertraf und von sämtlichen Professoren der Anstalt nach reiflicher Prüfung gutgeheißen wurde, trat die Regierung kürzlich abermals vor die zweite Kammer. Man hätte nun denken sollen, die Volksvertreter, die ja unumzählig allesamt in die Einzelheiten eines solchen Planes vollständig eindringen können, würden den Entwurf, im Hinblick auf die Einstimmigkeit der Regierung und des Lehrkollegiums, billigen und der Ausführung desselben keine weiteren Schwierigkeiten in den Weg legen. Allein der technische Berichterstatter der Kammer fand große Bedenken in der Zweifelhafteit des Baues und der Beschränkung des Bauplatzes und stellte daher den Antrag, die Regierung um Wahl eines anderen Bau-

platzes und um Vorlage neuer Pläne anzugeben. Obwohl der Correferent und mit ihm die Mehrheit der Kommission den Gegenantrag stellte, die Regierungsvorlage anzunehmen, wußten doch sämtliche Techniker der Kammer, vier im Ganzen, den Plan der Regierung so zu diskreditiren, daß eine Majorität von 40 gegen 36 Stimmen denselben verworf. Man sollte nun meinen, es werde sich dann wenigstens eine Majorität für den Gegenantrag auf Ermittlung eines anderen Bauplatzes und Vorlegung neuer Pläne gefunden haben. Mit nichten! Auch dieser Antrag wurde verworfen. Mit einem Worte, die Kammer der Abgeordneten hat erklärt: wir haben zwar vor drei Jahren eine Summe bewilligt und den damals vorgelegten viel unglücklicheren Bauplan genehmigt; aber heute verweigern wir nicht bloß einem entschieden besseren Bauplane die Genehmigung, sondern wir wollen auch von einem neuen Bauplatz und Plan nichts wissen. Also tabula rasa! Die 550,000 Mark sind zwar bewilligt, aber sie dürfen weder für den jetzigen, noch für irgend einen anderen Bauplan verwendet werden. Um aber vollends die Personenfrage und die Lage der Dinge zu kennzeichnen, bemerkte ich, daß derselbe Berichterstatter, welcher den früheren weit unglücklicheren Bauplan empfohlen hatte — Baumgärtner heißt er und Professor an der Baugewerkschule ist er — vor Kurzem in der Presse damit drohte, daß vielleicht die Kammer den Bau eines zweiten Gymnasiums für dringender erklären werde; ja ein anderer Landemann Schiller's und württembergischer Volksvertreter rief sogar in der Kammer dem Ministerium, die Kunstschule nach München zu verlegen, d. h. also sie aufzugeben!

Und nach diesem ungeheuerlichen Votum, welches in jedem anderen Lande und in jeder anderen Stadt die Presse zu Erörterungen des Erlaßens, des Verbauens, vielleicht auch der Entrüstung veranlassen würde, was thut und sagt die Lokalpresse des schwäbischen Landes und der württembergischen Hauptstadt? Nichts! Sie schweigt; sie kümmert sich nicht um diese Dinge; man mag über die Kunstanstalt des Landes das Lobesurtheil aussprechen, — was geht das sie an? Wer im ganzen Lande kümmert sich darum? Niemand! Einfach Niemand!

Ich habe kurz vor dieser beklagenswerthen Katastrophe es für meine Pflicht gehalten, in einem Lokalblatt die ganze Angelegenheit noch einmal zu erörtern, und habe dabei an jenen Ausspruch erinnert, den vor einigen Menschenalter ein edler schwäbischer Künstler, Eberhard Wächter, gethan hat: „Hier ist der Kunstort zu Hause.“ Ich habe gehofft, man werde diesen patriotischen Schmerzenseufzer eines Landmannes beherzigen und endlich von dem Lande den Fluch dieses furchtbaren Wortes nehmen. Vergeblich; es haben sich

doch in der Vollsvertretung vierzig Stimmen gefunden, welche diesen Kunstzweig in Permanenz erklären.

Was aus alledem mit trauriger Gewisheit hervorzugehen scheint, ist, daß man in einem solchen Lande es aufgeben muß, künstlerisches Leben wecken und fördern zu wollen. Vergeblich! Die Folgen freilich werden für die Kultur des Landes nicht ausbleiben. Die jungen Kunstschulen von Karlsruhe und Weimar haben uns bereits überflügelt, weil ihnen Raum, Licht und Freiheit geboten wird, ebenso wie die neuen Kunstgewerbeschulen von Karlsruhe, München, Nürnberg, und viele andere im Sinne der Zeit mit Klarheit und Entschiedenheit fortschreiten, während die einst gerühmten württembergischen Fortbildungsschulen einen immer bedenklicheren Grad von Plan- und Stillosigkeit in ihrer Leitung und ihren Leistungen an den Tag legen. Was das Land in dem großen Weltkampfe menschlichen Strebens und Schaffens auf dem generellen Gebiete durch den in Permanenz erkärten Kunstzweig an Ansehen und Wohlstand einbüßen wird, werden wir bald genug erleben.

W. Kobbé.

Die erste Pariser Aquarell-Ausstellung.

Die „Société des aquarellistes français“ in Paris ist den Beispielen ihrer englischen und belgischen Genossen gefolgt und hat in der Rue Cassette die erste eigene Ausstellung eröffnet. Wohl zählt sie nur einen engen Kreis von Mitgliedern, aber es sind fast lauter Künstler, deren Name einen guten Klang hat und deren Begabung für das Aquarell bisher im „Salon“ nicht zur vollen Geltung kam, weil ihre eigenartigen Schöpfungen unter der Fülle des Unbedeutenden verschwanden. H. L. François, Jules Jacquemart und Isabey, Detaille, de Beaumont und die beiden Leloir, Heilbutz, Lambert und Sibert stehen an der Spitze, die Landschaft, das Genre und das Schlachtenbild sind vertreten, und diese erste Ausstellung berechtigt zu der Hoffnung, daß eine lange Reihe nachfolgen werde.

Wenig beim Eintritte fühlte man sich en famille; die Räume zweier mächtig großer Räume genügen für die eingefandten Arbeiten, und auch der Zutritt der Besucher concentrirte sich im Mai und Juni auf den „Salon“, so daß die Rue Cassette nur von wirklichen Kunstfreunden aufgesucht ward. Ihres Wortes bewußt, verschmähte die Gesellschaft jene Posamentenstücke und Paukenschläge, welche den „Indépendants“ in der Avenue de l'Épave Tausende zuführte.

François, der Meister in der Landschaft, hat der Ausstellung durch sechs seiner Aquarelle ein stattliches Ansehen verliehen. Das „Ende des Winter“, wo der goldene Sonnenuntergang, das Rauchen des Kengis verkündet, durch die Zweige bricht, und „Früh-

lingsanfang im Thale von Ernay“, zartes jungfräuliches Grün und blüthenüberfüllte Obstdäume, sind seiner Hand würdige Werke. Bei dem „Balschassin in Douaranez“ fällt wiederum den sich über das Wasser neigenden, schatten spendenden Büumen der Löwenantheil des Interesses und der Ausführung zu. Eine kleine ovale „Ansiicht von Tivoli“ ist besonders fein und anmuthig. Jules Jacquemart zieht die Städteansicht, Parteinbilde oder große Landschaftsbilder vor, welche er mit raschen lähnen Strichen fast skizzenhaft hinwirft. Er hat nicht weniger als neun Ansichten von Paris, Nizza und Mentone im Kreise. Unser Landsmann Heilbutz vereint das Genre mit der Landschaft; anmuthige Frauengesalten ruhen hier begologisch unter Bäumen „am Ufer“ des Flusses, unweit des kleinen Bootes, und halten dort am Strande „zu Saint-Adresse“ Siesta auf der Düne. Der Künstler führt uns auch in die „Villa Borgese“ und stellt uns „römische Waisen“ vor. Jourdain's Manier ist ähnlich, sein „un coup de main n. v. p.“ zeigt in der männlichen Gestalt, welche den Rocken in das Wasser zu schieben sucht, Kraft und Bewegung. „Départ pour la pécho“, von H. Baron, behandelt fast dasselbe Thema; ein junges Mädchen reicht der schon im Boote befindlichen Gesellschaft noch eine diebauchige Flasche nach und stützt sich dabei, in gefährlicher, aber aus naturgetreuer Stellung, auf den hülfreichen Stamm der alten Inorrigten Weibe, deren Kiste über das Wasser hinabreißt. Blaue Hut und heller Himmel, lustige Gesichter und bunte Toiletten sind stets willkommene Dinge für den Aquarellisten. „Chez un imager“ und „chez un sculpteur“ fesseln durch Zeichnung und Colorit; trotzdem darf man dabei nicht an Alma Tadema's gleichnamige Pendants denken. Beaumont's „porte d'un étudiant“, mit der Hofenpfote an der Kordel und der daran besessigten Rose, greift in die Zeit der Christen zurück. „Cost domage, Marie“ steht als Erläuterung des Blumenkruges mit Kreide in ungeübten Hieroglyphen auf der Türr. Das Bild gehört Alexander Dumas' Gallerie an, wie überhaupt ein großer Theil der Aquarelle aus dem Privatbesitze hergesehen ward. „M^{me} et Bobó“ ist weit affectirter, auch giebt Baron seinen Gesichtern leicht einen zu rothen Schimmer.

Mit Detaille treten Humor und Leben in die Arena, Söbelgerassel ertönt und ein derber Fluch von bürgerlicher Lippe klingt dazwischen. Sein „Déménagement interrompu“ zeigt diebische „Prussions“, welche Betten als gute Beute für die milden Wiedler ansaßen, und die zum Häckerhauke gruppierten Pendulensfreunde entlocken selbst jedem unbefangenen Deutschen ein Lächeln. Das wüste Treiben des „Barricadenbaues“ weiß er im engen Rahmen zur Geltung zu

bringen; oft sind seine Miniaturgestalten nur mit wenigen feinen Strichen hingeworfen, aber sie fluchen und schleppen, schimpfen und laden die Büchsen mit der vollen Wuth des Communards, der sich in die Enge getrieben sieht. Ein Herrn Marcocorbato gehöriger französischer „Insanferist“ besitzt alle Vorzüge von Detail's Darstellungsweise; ein „Hufar“, ein „Dragoner“ und ein „Trompeter“, lauter typische Gestalten, reihen sich an. Doré, der Vielseitige, sandte eine ganze Serie buntes Allerlei ein, große Porträts, Märchenillustrationen, Genre, Fruchtstücke, Landschaften und eine Ansicht von der „Londoner Brücke“, wie gewöhnlich Mittelgut neben genialem Ausflügen seiner reichen Erfindungsgabe und seiner bewunderungsvolltätigen Produktionskraft. Die Arbeiten Faber's gleichen Skizzen an Kühnheit, dabei pflegt er seine Kircheninterieurs und Jagdbilder mit zuviel kleinen Gestalten zu bedürken, so daß die klare Uebersicht verloren geht. Raten, ein ganzes Körbchen voll! Wer anders als Louis Lambert vermochte das ganze Geschlecht mit solcher Lebenswahrheit „beim Spiele“ als „Familie“ und „auf dem Anlande“ gegen den Hühnerhund darzustellen. Raten-Lambert ist ein Meister, dem es Wenige gleichthun. In Belgien vertritt M^r Kommer diese Specialität. Pami zog das Bunte in Kostümen und Gruppierung für das Aquarell vor und inspirirte sich bald an Molière, bald an Shakespeare, besuchte Venedig und Genua, doch auch Schottland und verschmähte das Studium der Niederländer nicht; sein „manège“ enthält vereinzelte Anklänge an Philipp Bouwmeester.

Louis Leloir's Aquarelle finden so lebhaften Beifall, daß seine acht Blätter sämmtlich schon verkauft sind. Er weiß seinen Gestalten Leben einzuhauchen und sie in den seltsamsten Stellungen natürlich zu gruppiren. Bei seinem „promier pas“ liegt die ganze Familie, Vater, Mutter und Bruder auf der Erde, um das Resthüchlein mit Wort und Geberde zum ersten Schritte zu verlocken, während das Schweserchen auf dem Tische lauert und strahlend zusieht. Die „Tambourinpielerin“ ist, als Gegenstück dazu, eine amnuthige Reminiscenz an das Studium der Antike. Moriz Leloir's „Erklärung“ des Vaterlandverteidigers an ein liebliches Mädchen in der Tracht des ersten Kaiserreichs auf der stillen Gartenbank der Tuilerien sagte uns am meisten von den fünf hier vereinten Proben seines Talentes zu. „Das Verbrechen“ ward bei Bibert zur kleinen Chinesin, welche ein Porzellan-ungeheuer entwendete, mit dem Raube die Gartentreppe hinabstolperte und inmitten seiner Trümmer von der rächenden Hand der „Gerechtigkeit“ erreicht wird. Freilich ist der Scherz zum Fächerfchmucke bestimmt und köstlich ausgeführt. Der „Rabelais lésende Ra-

dinal“ schüttelt sich vor Lachen, und die Chorfrauen prügeln sich auf dem mit hohem Grafe überwucherten, verlassenem Friedhofe, dem „champ du repos“, hinter der alten Dorfkirche schamlos um die Reste des geweihten Brodes. Bibert hat eine ausgeprochene humoristische Ader, die ihm zuweilen sogar, wie bei der „Apothekse des Herrn Thiers“, einen unterhergesehenen Schabernack spielt. Jules Worms führt sich hier nur als Söldner ein, denn seine vier Aquarelle find sämmtlich dem sonnigen Himmel Spaniens entnommen. Auch zwei Damen gehören der Gesellschaft der Aquarellisten an und haben bei der ersten Ausstellung nicht gefehlt. Die vielgereifte, an Kunstsinne und Talent reiche Baronin Kathanael von Rothschild läßt uns einen Blick in ihr Skizzenbuch werfen, sie führt uns in das „Haus des Castor und Pollux“ im alten Pompeji, in ein „Bauernhaus bei Neapel“, an die traumunwechten „Lagunen“ sowie an den „Brunnen von Torre Annunziata“, und überall findet sich dieselbe Leuchtkraft des Kolorits und die frische Auffassung des Ganzen wieder; Silberbrandt und Wilberg waren mehr als die Franzosen ihre Vorbilder. Die „Pensées“, „Rosen“ und „Feldblumen“ von Madeleine Lemaire sind lustig und schön, ihr vor dem Gloribus studirendes Mädchen und die „Colombine“ würden durch einen Zufuß von wärmeren Tinten in den Fleckstönen wesentlich gewinnen; wo Doré mildern könnte, müßte sie mehr beleben.

Die Societé d'aquarellistes français darf mit diesem ersten Versuche durchaus zufrieden sein; möge diese Ausstellung das erste Glied einer langen Kette von stets an Umfang und Kunstwerth wachsenden Genossen bilden! Mit der Zeit werden sich dann auch die hervorragenden englischen und belgischen, italienischen und deutschen Aquarellisten als Gäste einfänden, damit eine Arbeit von Meisterhand der anderen zur Folie diene. — In Brüssel fand gleichzeitig die Ausstellung der Societé belge d'aquarellistes statt; sie durfte sich rühmen, eine der jüngsten Schöpfungen Alma Tadema's „Je Plaidoyer“, sowie Beiträge von den Engländern Hoeg, Tooby und Branchie, von den Holländern Mesdag, Blommers und Neuhuy, von den Italienern Pagnini, Bianchi, Fontane, Raccari und Bartolini, und von den Deutschen Menzel und Scarpina zu umfassen. Diese Blüthezeit wird auch für die Societé d'aquarellistes français kommen; wir freuen uns den beschiedenen Anfang gesehen zu haben und möchten ihm gern die Theilnahme der deutschen Kunstfreunde zuwenden. Es sind keine „Indépendants“ und keine „Impressionisten“, sondern tüchtige Künstler, fast ohne Ausnahme „hors concours“, wenn es sich um gewöhnliche Ehrentzeichen handelt, welche in der Rue

Lassitte die Pforten ihres Cercles fremden Gästen erschlossen, und darum kann ihnen in unserer Zeit der Ueberproduktion und der Volkheit der Erfolg nicht fehlen.

H. B.

Kunstliteratur.

S. M. Dänische Künstlerleben. Aus dem Bericht von Andr. Fred. Høst zu Kopenhagen liegt jetzt vollständig vor: Dansk Konstnerlexikon af Philip Weibach. Die dänische Kunst ist in deutschen Werken betreffender Art so flüchtig behandelt, daß ein Specialwerk wie das des Herrn Weibach den Forschern geradezu unentbehrlich erscheinen muß. Zwar sind unter den Malern, Bildhauern und Architekten Danemarks bisher nur wenige erschienen, denen es gelungen ist, sich dem allgemeinen europäischen Bewußtsein gegenüber einen anerkannten Namen zu erwerben; Walter wie Nordgaard und Juel, Cederberg, Lindboe, Stougaard und Marstrand, Bildhauer wie Biedermann und H. W. Bissen, Baumeister wie Hans Thorsoff und Windebold verdienen es doch gerath, so wie noch noch lebende dänische Künstler, auch außerhalb des Vaterlandes gekannt und gewürdigt zu werden. Eben jetzt scheint die dänische Kunst im Begriff zu sein, ihre bisherige, der unvollständigen Entfaltung gegenüber hohle Stellung aufzugeben, selbstständig jedoch mit Beibehaltung des eigenthümlich nationalen Gepräges; jüngere Kräfte arbeiten sich rühmlich empor, und fern ist sicher die Zeit nicht, da auf den Weitaufstellungen die Kopenhogener Künstler für sich einen beachtenswerthen Platz behaupten können. — Unter den von Herrn Weibach genannten Namen finden sich natürlich eine Menge, an denen den deutschen Forschern niemals gelingen sein wird; ist ja doch ein Gleiches bei allen Handbüchern dieser Art der Fall. Dem Verfasser ist es aber in glücklicher Weise gelungen, seine Arbeit zu begrenzen, daß er (auf 52 Druckbogen) den bedeutendsten Meistern eine ordentlichmäßig beträchtliche Seitenzahl (so dem Thormaldsen etwa 30, Karstrod 14, Anton Welboe 3, J. A. Jerichau 4 Seiten) widmen konnte. Seine Darstellung ist, wie es einem solchen Werke gesiemet, eine wesentlich objective; die Biographie ist ihm die Hauptsache, als Kritiker beschränkt er sich auf das Nothwendigste. Als ein sehr vollständiges, zuverlässiges und klar geschriebenes Werk verdient Weibach's Schrift empfohlen zu werden; der kurz gefasste Stil macht es selbst benjamins Zeitschen, denen die dänische Sprache sonst nicht gewöhnlich ist, zum Nachschlagen brauchbar.

x. Von dem letzten von Seemann's kunsthistorischen Bilderbogen ist kürzlich das 2. Heft, die Kunst des Mittelalters behandelnd, erschienen. Das dritte und letzte Heft wird nach einer Ankündigung der Verlagshandlung im Herbst erscheinen und in zwei Abtheilungen ausgeben, von denen die eine die italienische Kunst vom 14. bis zum 18. Jahrhundert, die andere die nordische Kunst vom 15. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts zum Gegenstande hat.

o Burdhardt's Gicerone, beständig einer der eigenwilligsten und geistvollsten Erscheinungen auf dem Gebiete der kunsthistorischen Literatur, erliebt gegenwärtig im Seemann'schen Verlag seine 4. Auflage. „Eine Anleihe zum Genuß der Kunstwerke Italiens“, nannte der Verleger sein Werk, und in der That dürfte der Genuß einer italienischen Reise für alle diejenigen sich wesentlich erhöhen, welche Burdhardt's treffliche Arbeit schon vor der Abreise zu Rathe ziehen. Mit jeder neuen Auflage hat das „Reine dicke Buch“ an dankbaren Lesern gewonnen, und es unterliegt keinem Zweifel, daß dies in erhöhtem Maße auch bei der neuen Auflage der Fall sein wird, zumal dieselbe für den praktischen Gebrauch durch die größere Ausführlichkeit der sich der Form eines Führers nähernden Register wesentlich gewonnen hat; auch durch schlankeres Format und besseren Druck zeichnet sich die neue Auflage vor ihren Vorgängerinnen vortheilhaft aus. Der Inhalt hat eine andere Gliederung erfahren, insofern die antike Kunst als besonderes Bündel den 1. Theil und die mittelalterliche und moderne Kunst den natürlich reichlich so starken 2. Theil bildet. Von letzterem liegen die Abtheilungen Architektur und Sculptur bereits fertig vor, die Abtheilung Malerei ist noch im Entstehen begriffen. Was

die Bearbeitung anlangt, so ist dieselbe in einzelnen Partien eine wesentlich umgestaltete gewesen. Der Herausgeber, Dr. M. Bode, hat dabei nicht nur seine eigenen gründlichen Forschungen zuvertheilt, sondern sich daneben der Hilfe tüchtiger Spezialforscher bedient, wie denn auch Burdhardt selber Hand an's Werk gelegt hat, um einzelne Abschnitte nach seinen Aufzeichnungen weiter auszuführen und zu berichtigen.

x. Das unter dem Titel „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit“ im Verlage von C. A. Seemann in Leipzig erscheinende, von Dr. Kob. D. H. me herausgegebene reich illustrierte Sammelwerk hat in den letzten Monaten wieder einige Schritte zu seiner Vervollständigung gemacht. Die neuen Lieferungen behandeln Leonardo und Ruini (von Carl Brun), Bellini (von H. Janitschek), Giorgione (von H. Pöde), Palma Vecchio (von A. Rosenber), Correggio (von J. V. Richter), die Bolognaer Malerschule (von H. Janitschek). An dem 5. Bande, der die italienischen Schulen abschließt, fehlen somit nur noch einige wenige Hefte, deren Erscheinen die zum Herbst in Aussicht gestellt wird.

* Buzianin's Plan von Rom noch einmal. Wir haben in einer Kritik der letzten Nr. die Meinung ausgesprochen, daß die sehr frühe Datirung (1502 statt 1551) auf der neuen Ausgabe von Buzianin's Plan von Rom aus der eiligen Herstellung des Druckes zu erklären ließe. Diese Meinung war irrig. Wie aus A. Lanciani's begleitendem Text (Indice delle denominazioni topografiche contenute nella pianta), von dem wir erst jetzt Einsicht nehmen konnten, hervorgeht, steht der Fehler schon in der Vorlage der neuen Ausgabe, der in einem Kloster zu Cuneo aufgefundenen Federzeichnung des Planes. Die Herausgeber haben es für geboten erachtet, in einer Facsimile-Ausgabe den Fehler auf dem Plane beizubehalten und ihn nur im Texte zu berichtigen.

Todesfälle.

Jan Sweets, Director der Kunstakademie in Prag, geb. 1820 in Antwerpen, ist am 11. August in Wienbude gestorben.

Preisbewerungen.

An der Wiener Akademie der bildenden Künste fand Dienstag d. 22. Juli die jährliche Preisvertheilung durch den Unterrichtsminister statt. Es wurden folgende Preise erteilt: Allgemeine Malerschule: Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Doppeltes auf der Oberjagd mit den Söhnen des Antoklos“ (Obstler, 19. Gehalt, Herb 445 bis 434) Herr Johann Egly aus Lemberg in Galizien; der Dampf'sche Preis für Altheimungen nach der Natur Herrn Aloph Boehm aus Wien; ein Guld'scher Preis für die besten Gesammt-Studien Herrn Gust Frede aus Licoano in Ungarn. Allgemeine Bildhauerschule: Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Die Auslösung aus dem Porcellan“ (1. Rud. Hofst, 3. C.) Herrn Johann Scherpe aus Wien; ein Guld'scher Preis für die besten Gesammt-Studien Herrn Rudolph Bital aus Wien; der Keating'sche Preis für eine nach der Natur modellirte Figur Herrn Robert Raab aus Hrenals bei Wien. Specialschule für Historienmalerei des Herrn Professor's Ehrenreiter: Ein Preisstipendium für Gesammt-Arbeiten Herrn Solomon Deutsch aus Bac in Ungarn. Specialschule für Historienmalerei des Herrn Professor's Trenkwalb: Ein Preisstipendium für Gesammt-Arbeiten Herrn Hermann Berger aus Herbo in Ungarn. Specialschule für Historienmalerei des Herrn Professor's Oriepentler: Ein Preisstipendium für Gesammt-Arbeiten Herrn Georg Eubic aus Poljana (Krain). Specialschule für höhere Bildhauerei des Herrn Professor's Kundmann: Ein Preisstipendium für Gesammt-Arbeiten Herrn Johann Kathausky aus Wien. Specialschule für höhere Bildhauerei des Herrn Professor's Zumbusch: Ein Preisstipendium für Gesammt-Arbeiten Herrn Thaddäus Biontessi aus Lemberg in Galizien. Specialschule für Landschaftsmalerei: Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Einmalteit“ (Wacht von Lema) Herrn Emil Randory aus Pest ein Preisstipendium für Gesammt-Arbeiten Herrn Franz Witschnau aus Wien. Specialschule für Kupferstecherei: Ein Preisstipendium für Gesammt-Arbeiten Herrn Ludwig Ri-

chalef aus Temesvár. Specialschule für Gravure und Medaillekunst; Ein Gabelsicher Preis für die besten Gesammtarbeiten Herrn Otto Bürger aus Wien; ein Preispendium für Gesammtarbeiten Herrn Joseph Kötner aus Wien.

Specialschule für Architektur des Herrn Professors Schmidt; Der Besondere Preis für Gesammtarbeiten Herrn Lucian F. Blumpp aus Nordamerika; Der Rosenbaum'sche Preis für die beste Lösung der Aufgabe: Entwurf eines großen Candelabers (nachgegebenes Programm) Herrn Christian Baumert (Edl. aus Bremen (deutsches Reich); Der Gabelsicher Preis für die besten Gesammtarbeiten Herrn Alexander Klinger aus Temesvár. Specialschule für Architektur des Herrn Professors von Sauter: Eine goldene Ringer'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: Entwurf eines Sommerpavillons (nach gegebenem Programme) Herrn Gustavus Zujanszpatos aus Böhlappehl; Der Vogelamster'sche Preis für Gesammtarbeiten Herrn Johann Schüringer aus Wien; ein Preispendium für Gesammtarbeiten Herrn Heinrich Moldeber aus Königs in Böhmen.

Personalnachrichten.

* Prof. Dr. W. Thaulung wurde zum Ordinarius an der Kaiser Universität befördert. Dr. Hans Zempfer, bisher Privatdocent an der Universität Innsbruck, wurde zum außerordentlichen Professor an derselben Hochschule ernannt. Dr. Med. Rischler, früher Scriptor an der obigen Hochschule in Wien, hat sich an der Universität Königs als Privatdocent habilitirt. Die Londoner R. Academy of Arts ernannte die Maler E. Alma Tadema zum Mitgliede und Hubert Dorkomer zum Associate.

Sammlungen und Ausstellungen.

* * * Aus Tirol. Die tirolische Kunstausstellung, welche in den Räumen der Innsbrucker Universität am 9. August eröffnet wurde, darf sich neben der Münchener Ausstellung einiges Interesse beanspruchen, wenn sie auch von modernen Meistern wenig bietet. Dafür sind die Künstler der Barockzeit ausgiebig vertreten, so Troger, Kauler, Unterberger und wie sie alle heißen, deren Arbeit sich meist in den Händen von Privatisten oder in Mänteln befindet. Viele Handzeichnungen und Federzeichnungen, die kaum unmaßgeblich sich, werden ebenfalls für die Ausstellung herbeigeholt. — Ein werthvolles Herz von Genova hat vor einiger Zeit der Friedrich in Bozen erhalten. Es ist die Marmerarbeit einer alten Frau. Die Höhe der Narkose wunden den Künstler zu einer härteren Charakteristik, als sie sonst in seinem Werke lag. Die Büste stellt die Frau eines Malaiener Kaufmannes dar, eines gewissen Casati; ihre Tochter heirathete einen österreichischen Offizier und mancherlei mit diesem 1745 nach Tirol aus; als sie starb, wurde sie in Bozen begraben und sich durch testamentarische Verfügung die Büste ihrer Mutter auf das Grab stellen, wozu sie freilich ebenfalls nicht gehet. — In der Glasmalereianstalt in Innsbruck wurde wieder ein prachtvolles Fenster für die Stützhalle der Universität in Coblenz in Böhmen fertig. Es stellt in sechs Feldern, je drei übereinander, das Leben und Martirium des berühmten Landespatrons Johann von Nepomuk dar, dessen unermessliche Jugend im Kloster aufwacht wird. Gerade dadurch, daß das Fenster nicht ein Hauptbild gibt, was im Grunde genommen dem Stilegen für solche Werke widerspricht, sondern den Stoff an sechs kleinere Platten vertheilt, nähert es sich dem Charakter der mittelalterlichen Werke dieser Art. Die gotische Architektur ist von J. Schmidt, die figurliche Komposition von J. Schap. — In Arbeit sind jetzt sieben Fenster — drei große und vier kleine — für die neue Vorwerkliche in Sutzgart, welche Debarouth Ende erbaute. Sie umfassen einen Einfluss aus dem Leben Christi; die Zeichnungen lieferte Professor J. Klein.

S. M. Kunstindustrie Ausstellung zu Kopenhagen. Am 17. Juli wurde in dem großen, für die Ausstellung von 1872 aufgeführten Gebäude eine retroprospektive Kunstindustrie Ausstellung eröffnet. Eine sich in Beziehung auf Komplexität der Objekte oder auf Reichthum an Probestücken mit den größten Unternehmungen dieser Art in anderen Ländern messen zu können, bietet die kopenhagener Ausstellung doch besonders durch ungewöhnliche Auswahl,

schöne Ordnung und ansprechendes Arrangement der vorhandenen Gegenstände, nicht minder durch willkürlichen Rath vieler derselben ein nicht geringes Interesse dar. Der Katalog umfaßt 1200 Nummern, welches jedoch so zu verstehen ist, daß sehr oft ganze Sammlungen unter einer einzelnen Nummer ausgestellt sind, so die große Auswahl altdänischer feinerer Kunst, die zum Theil sehr schön überlieferten Becher, Krüge und Kannen, die letzten Ausstellungen von altem kopenhagener Porzellan und mehrere Sammlungen von Nützlichem und Wägen. An Schmuckstücken verschiedener Art ist die Ausstellung sehr reich, so an Medaillen, höheren Ritterorden, eisenbeschmückten Hülsen und Gruppen u. s. w.; eine für die Kostbarkeit sehr wichtige Sammlung von Tischen ist von kopenhagener Theater hergeleitet. Die umfassende Porzellan-Galerie ist in historischer Beziehung bei weitem bedeutender als in künstlerischer, enthält jedoch auch manche gute Arbeit. Im Interimistischen wird man die vollständig modernsten Interieurs finden; sehr ansehnlich ist ferner die das bänische Volksthum, besonders unter dem Bauern Charakter und der Insel Aland. Im Ganzen ist die Ausstellung, die des zum Anfangs Hocher geschätzt bleibt, aber eine wackelnde als eine Kunst- und Industriewissenschaft, zu nennen; ihre meisten und schönsten Bestandtheile sind Sachen aus der Zeit von 1500—1800, während die neueste Kunstindustrie fast gar nicht vertreten ist, und das Ganze keinen merklichen Reiz durch die trefflich durchgeführte chronologische Eintheilung erhält.

In Pörsch wird am 3. September an eine Lokal-Ausstellung älterer Ergänzungsstücke des Kunstgewerbes stattfinden. In Folge der Ansetzungen, welche das betreffende Comité gegeben, sind bereits eine große Menge interessanter Gegenstände aus Privatbesitz zugezogen. Auch Kirchen und andere öffentliche Anstalten werden sich an der Ausstellung betheiligen, so daß man sich eines überaus günstigen Ergebnisses versehen darf.

Vermischte Nachrichten.

S. Archäologische Gesellschaft in Berlin. In der Sitzung vom 6. Mai d. J. legte der Vorsitzende, Herr Curtius die neu erschienenen Werke künigl. Preussischer Inhalts vor (namentlich Heilig's Maler in der V. G. G. und die neue Ausgabe von Tuccius, Strucius) und befragte die neuesten Verträge zur Erklärung und Wiederherstellung der Räte des Pantomus. Sodann befragte er einen Theil der römischen Handschriften, Michaelis' Geschichte des Instituts und Dr. Wener in München über die Dichtung. Herr Schöne berichtete über die Inschriften des römischen Instituts, welcher er als Delegirter des preussischen Kultusministeriums beigewohnt hatte. Herr Bräntel sprach über die jüngst von Th. Pomme in Delos entdeckte Inschrift an dem überstehenden primitiven Steindeckel einer Arkenis. Sie ist von der höchsten Alterthümlichkeit; als Thebanerin nennt sie die Maxerin Alabaster und sie behält das schon früher erdichtete spröde Verbalten des narkischen Kapitels zur Schreibweise der gleichfalls narkischen Reihenschrift an Apollon, welche sich an einer vorliegenden, sieben Fuß darstellenden Bronze des Kal. Augustus befindet und sogar aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. stammt. Aus der großen Zahl von Schriften, die das Institut des archäologischen Instituts veranlaßt hat, wurde von Herrn Bornmann vorgelegt die der „Juvenes Capitoli“ des 100. Seneca; mit diesem Namen ist das italienische ragnazzi übertrifft, das schon seit geraumer Zeit stehend geworden ist für die mehr oder weniger jungen deutschen Gelehrten, die im Winter sich am das Institut sammeln. Der Vortragende gab eine kurze Uebersicht des Inhaltes. Man gibt darin eine detaillierte Beschreibung des Sitrus; Riechstoffe erklärt die bekannte sogenannte Pannaide im Vatican als Gorenbeifolgt eines Narkens, das sich zum Vorkommen ansetzt; Bursold die zwei Figuren auf der berühmten Basis von Silla Bassili als Ponus und Birus. Von Duhn bringt eine staltliche Reihe von jetzt zerstreuten, einst zu einem bedeutenden römischen Bauwerke aus der ersten Kaiserzeit gehörenden Reliefs zusammen. Joh. Schmidt stellt zusammen, was man über die in der späteren Kaiserzeit untergegangene Stadt Car Julia ermitteln

Zeitschriften.

The Academy. No. 374—376.

Alessandro Costantini: Degli Orti e dei Giardini nella Esposizione di Parigi del 1875, von R. St. Paola. — Exhibitions of works in black and white; Pittures by J. de Nini, von J. C. Carr. — Mary Symson Christie's, von S. R. T. Mayer. — F. Raff. Garacci: Early and Mediaeval Christian Paintings, von J. O. Westwood. — J. Ch. Cox: Notes on the Churches of Derbyshire, von Ch. J. Robinson. — Excavations and discoveries of antiquities in the territory of

Alyaria, von F. Barnabei. — Frederiek K. Lee, von M. M. Heaton

Kunst und Gewerbe. No. 28—30.

Ein romantisches Kloster in der Stiftskirche zu Essen, von G. Hamann. (Mit Abbild.) — Leipzig, Kunstgewerbe-Ausstellung — Die Schulstraße in Münden, von O. Dahlke. **Blätter für Kunstgewerbe. No. VI.** Zur Reform des Ausstellungswesens. — Ein nehrliches Handwerk, — Moderne Einwürfe: Handtuch-Bordüre; Bronze-Uhr; Hans Altar; Auge; Eingelagte Cassette; Tasse aus Silber.

Inzerate.



Die Büste
des
Hermes
von Praxiteles,
neueste Ausgrabungen aus
Olympia,
in der Originalgröße (mit Büsten-
fuß 80 cm. hoch)
Preis von Elfenbeinmasse 45 *fl.*
Preis von Gyps . . . 24 *fl.*
Kiste und Emballage . . 5 *fl.*
in 21 cm Höhe, Maaschinencopie,
Preis von Elfenbeinmasse 7 *fl.*
Kiste und Emballage 0,50 *fl.*

Gebrüder Micheli,
Berlin, Unter den Linden 12.
Das neueste illustr. Preis-
verzeichnis antiker und
moderner Bildwerke der
Glasererei wird gratis aus-
gegeben.

Verlag von Friedrich Vieweg & Sohn in Braunschweig.
(Zu beziehen durch jede Buchhandlung.)

Italienische Studien.

Zur Geschichte der Renaissance.

Von Hermann Hettner.

Mit 7 Tafeln in Holzschnitt. gr. 8. geh. Preis 9 Mark.

**Großherzoglich Badische Kunstschule
zu Karlsruhe.**

Direction: Schuljahr 1879/80 Prof. C. Hoff.

Der Unterricht umfaßt:

- Zeichnen** nach dem Kunden: Büsten, Statuen; Prof. Th. Fockh.
Zeichnen nach dem lebenden Model: die Professoren Hildebrand, Hoff,
Keller, Boeckh und Steinhäuser.
Knochen- und Muskellehre: Prof. F. Keller.
Perspective: Prof. G. Zenner.
Malen nach dem lebenden Model, Unterweisung in der Ausführung eigener
Entwürfe: die Professoren F. Keller, C. Hildebrand, C. Hoff.
Handschäufel und Marine: Prof. S. Gube.
Bildhauerei: Prof. C. Steinhäuser.
Kunstgeschichtliche Vorlesungen: Prof. B. Reper.

Beginn des Schuljahres am 1. October.

Aufnahmegesuche sind an die Direction zu richten, das Statut durch das
Inspectorat zu beziehen. (1)

Regirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers C. A. Hermann. — Druck von Hundertfund & Bries in Leipzig.

Verlag der G. A. Kaufmann'schen
Sortiments-Buchhandlung (R. Bern-
hardt) in Dresden.

Dr. W. Schäfer's:

Historisch-kritischer Katalog

der
Königl. Gemälde-Galerie zu Dresden.

Mit Nachträgen
von D. Freih. v. Biedermann.
Preis broch. 2 M., eleg. geb. 3 M.

Rudolph Meyer's

Dresdner Kunst-Auktion

(Circummass 20 II)

Mittwoch d. 10. Sept. 1879, betreffend
Herrn Carl Reinhard Krüger's,
K. Münz-Graveur, artist. Nachlass,
etc. etc. Kataloge zu dieser, sowie
den sieben arabischen Lager-
katalog. Abthell. C., bitte direkt zu
vorlangen. (1)

Die Stoffsammlungen des Kaiserl. russ.
und Königl. sächs. Kabinetmaler
und Professors Dr. Beßl, best. aus Ori-
ginalemalereien, Kupferstichen und Hand-
zeichnungen artist. Schule, befinden
sich bei seiner Tochter, Fr. Sel. Greiner,
Stuttgart, Ulgstr. 18. r. und sind immer
für Kunstler zu sehen. (1)

**Anmeldungen
guter Gemälde**

alter und neuer Meister
zu der nächsten in Frankfurt a. M.
stattfindenden

Gemälde-Versteigerung

werden noch bis zum 10. September
angenommen durch den

Auktionator Rudolph Sangel
in Frankfurt a. M.

Sculpturen

in Biscuit und Elfenbeinmasse

Gruppen, Figuren, Büsten und Reliefs,
nach der Antike und nach modernen
Vorlagen sind in großer Anzahl vor-
rätig in **Wald & Berg's** Kunsthand-
lung Carl W. Lord Leipzig, Hofplatz 16.

Kataloge gratis und franco. (6)

punkt mehr für das Reichstagsgebäude gewinnen würde, während dasselbe bei einem Standpunkte vor der Siegessäule und selbst in der ganzen Siegesallee erdrückt würde, wo dieses von Vornherei richtig hervorgehoben wird. Es ist auch bei dem interessanten Konkurrenzprojekte dieses Architekten der Hauptgebäudekörper nicht wesentlich höher als der Unterbau der Siegessäule, welcher dabei von der Siegesallee aus den mächtigen triumphbogenartigen Portalbau fast ganz decken würde.

Dabei steht die Vorderfront des Alleenplatzes in merklicher Weise schiefwinklig zur Hauptachse, und die Front des Reichstagsgebäudes würde diesen schiefen Winkel beibehalten müssen. Wenn auch eine architektonische Lösung trotz dieses möglichen Umstandes nicht unmöglich ist, so ist sie doch sehr erschwert; jedenfalls würde der schiefe Winkel zur Schönheit des Platzes, welcher in der einen Seitenfront über 10 Meter breiter ist als in der anderen, nicht gerade beitragen.

Zudem ist der Alleenplatz für eine zweckmäßige und schöne Lösung des Grundrisses von zu geringer und auch von geringerer Tiefe, als dieses bei der Reichstagskonkurrenz als zweckmäßig angenommen war.

Es läßt sich allen diesen Uebelständen aber sehr wohl abhelfen, wenn man das Reichstagsgebäude über die Bismarckstraße hinüber verlegt und die begünstigten Häuser ankauft. In diesem Falle würde sich an der Westseite des Königsplatzes für das Reichstagsgebäude ein sehr schöner Platz schaffen lassen, welcher zugleich nahezu die Achse von Siegesallee, Königsplatz und Siegessäule einnehmen würde. Wenn dabei auch zu bebauen wäre, daß der Durchblick von der Alleenbrücke zum Königsplatz, worauf ich großes Gewicht lege, verloren geht, so siele dies doch gegen den Vortheil, einen schönen Platz für das Reichstagsgebäude in erhöhter Lage gegen den Königsplatz zu erhalten, nicht in's Gewicht. An und für sich ist die jetzt vorhandene, besonders großartige Straßen- und Platzanlage zwischen Thiergartenstraße und Humboldtshäfen so schön entwickelt, daß man sie ohne genügenden Grund ungern aufgibt.

Es ist demnach der Alleenplatz, welcher, von der Straße abgesehen, dem Kronprinzen gehört, für das Reichstagsgebäude nur bei einer sehr wesentlichen Erweiterung zu empfehlen, welche gestattet, dasselbe von der schiefen Front des Königsplatzes, sowie von der mächtigen Siegessäule wesentlich zu entfernen.

Von hervorragenden Architekten seit langer Zeit am meisten empfohlen ist der Platz, auf dem das Kroll'sche Etablissement steht. Dieses müßte dann mit seinen Gebäudenanlagen ganz angekauft werden, jedoch ohne die Vordenkmalen, welche dem Kronprinzen gehört.

Da der Platz zur Seite der Hauptachse des Königsplatzes liegt, würde es nöthig sein, die gegenüberliegende Seite ebenfalls in einer mehr monumentalen Weise zu bebauen, als dieses jetzt der Fall ist. Doch wird es schwer sein, seit das Reichsgericht nach Leipzig verlegt ist und das Reichsfinanzamt in der Wilhelmstraße eine voraussichtlich dauernde Stätte gefunden hat, eine gleichbedeutende Parallele zu finden. Andererseits bietet aber gerade diese Lage so bedeutende Vortheile, wie sie keine andere besitzt. Kommt man aus der Stadt vom Schloß und vom Lustgarten, dem architektonischen Mittelpunkt der Stadt, wo voraussichtlich dermal ein auch der Dom stehen wird, und verfolgt über die schöne monumentale Schloßbrücke hinüber die „ Linden“, welche reich mit monumentalen Gebäuden des Staates wie mit Denkmälern besetzt sind, dann wendet sich beim Herausretren aus dem Brandenburger Thor der Blick unwillkürlich der Siegessäule zu, welche auf der Achse der Friedensallee sich in besonders glücklicher Weise darstellt. Die Friedensallee bildet sodann den Hauptzugang für den Königsplatz. Beim Verfolgen derselben findet das Auge sein Ziel nach der Seite des Kroll'schen Etablissements, so daß hier das Reichstagsgebäude am schönsten dem erwähnten großen Zuge von monumentalen Platz- und Straßenanlagen sich anreihen und denselben in besonders würdiger Weise abschließen würde.

An dieser Stelle ist außerdem, mehr als an irgend einer anderen, eine freie Disposition für das Reichstagsgebäude möglich, insofern Garten- und Parkanlagen sich anschließen können. Man braucht nur ein kleines Stück des Thiergartens zum Plage zu schlagen. Die Umgebung würde hier weit mehr als auf dem Alleenplatz für ein Monumentalgebäude ersten Ranges sich eignen, auch würde zwischen Siegessäule und Gebäude eine ausreichende Distanz vorhanden sein. Zudem ist bei einer Lage seitwärts von der Siegessäule die Entfernung von derselben nicht in gleicher Weise als hinter derselben nöthig, da, besonders von der Siegesallee, der Hauptachse des Königsplatzes aus gesehen, das Reichstagsgebäude perspectivisch dem Beschauer näher sein würde als die Siegessäule.

Bei dieser Lage des Reichstagsgebäudes würde auch an Stelle eines Parallelgebäudes eine neue Straße, annähernd in der Längsachse, auf die Mitte der Siegessäule von der Front des französischen Gymnasiums an der Markschloßbrücke aus sich richtend, angeordnet werden können, welche für den Platz eine zweite, wenn auch weniger bedeutende, Zugangsdachse in der Richtung auf das Reichstagsgebäude bilden würde. In diesem Falle würden in dem Abstände desselben von der Platzmitte zwei Monumentalgebäude mit hoher Front zu beiden Seiten der neuen Straße Platz finden müssen,

um dem Königsplatz eine klare architektonische Umgrenzung zu geben.

In Bezug auf die ästhetische Wirkung weniger günstig ist der zuerst bei der großen Konturren; in Aussicht genommene Platz, auf welchem die Kaczyński'sche Bildergalerie steht, dagegen hat dieser den Vorzug, daß er der Stadt wesentlich näher liegt als die anderen hier besprochenen Plätze. Auch dieser Platz ist auf ein gegenüberliegendes Parallelgebäude angewiesen, kann aber, wie schon bemerkt, durch Einfügung einer neuen Achse von der Nordseite einen besonders schönen Abschluß erhalten, wenn auch die Hauptfront immerhin nach dem Königsplatz zu richten sein würde. Bei der seitlichen Lage zur Siegessäule würde hier das Gebäude auch wohl noch näher, als von der Reichsregierung vorgeschlagen ist, an die Siegessäule heranrücken können, wenn dieses auch nach erfolgtem Ankauf von Privatgrundstücken nicht gerade nothwendig ist.

Um das Urtheil noch einmal kurz zusammenzufassen, würde dasselbe so lauten:

Der Kaczyński'sche Platz ist in architektonischem Sinne durchaus annehmbar und liegt der Stadt am nächsten, ist aber der am wenigsten schöne; der Platz nördlich des Königsplatzes ist bei wesentlicher Erweiterung über die Bismarckstraße hinaus sehr schön und achsel und hat gewisse ästhetische Vorzüge, liegt aber der Stadt gleichwie der Kröll'sche Platz wesentlich fern; der Kröll'sche Platz endlich theilt allerdings letzteren Fehler, gestattet aber dafür eine freiere künstlerische Bewegung als bei den anderen der Fall ist und schließt sich am besten der Straße „Unter den Linden“ an. Alle drei Plätze sind unter den vorgeschlagenen Modifikationen gleich geeignet für ein monumentales Gebäude ersten Ranges.

Berlin, im August 1870.

Orth.

Der Pariser Salon.

III.

Die bedeutenden französischen Landschaftsmaler sind dem Salon am treuesten gelieben und auch die fremden Mätre zeichnen sich auf diesem Gebiete vortheilhaft aus. F. L. François vertritt die alte Garde durch eine vortreffliche stimmungsvolle Landschaft: „Das Thal von Reffillon bei Mergenbeleuchtung“. Der „Alte Nüßlich bei Montoire“ von der Hand seines hervorragenden Schülers Buisson wirkt angenehm erfrischend nach der Rundschau unter den historischen Genationsgemälden der Ausstellung; die Natur kennt keine Politik und keinen religiösen Parteigeist, ihre Poesie ist unter der Republik dieselbe wie unter dem Kaisertume, und zu ihrer Wiedergabe bedarf es nur eines offenen Auges und einer grünten Hand neben

dem inneren Verständnisse für ihre Schönheit. Langsam wandeln Buisson's Kühe am Waldebrande hin, man glaubt ihr behagliches Brüllen in der stillen Abendluft zu vernehmen, und ihr Gesammttypus bleibt gleich fern von den salonsfähig aufgelisteten Thieren eines Verbeethoven und der übertrieben realistischen Auffassung des Jürichers Koller, bei dessen sonst so schönem, 1876 in München und 1878 in Paris ausgestellten „Gewitter auf der Alm“ man allen Schmutz der Gebirgswelde und zwar noch etwas mehr als gewöhnlich mit in den Kauf nehmen muß. „Die Sümpfe von Hautebut“, vier beim Sonnenuntergange von der Weide heimkehrende Kühe auf einfach schönem landschaftlichen Hintergrunde, von dem jungen Lothringer L. Barillot wurden, als Gruuthigung zu weiterem Streben, vom Staate erworben. Das Pendant dazu, „Der Pachthof von Dival“, zeigt dieselben Kühe unter den schattenspendenden Obstbäumen umweid des Bauernhofes. Gütige Schafe schuf Saison in einem umfangreichen, fleißig ausgeführten Thier- und Landschaftsbilde aus seiner südlichen Heimat: „Provencaler Schafe auf der Weide“. Der Holsteiner Schenck, ein Schüler Cogniet's, brachte Humor in das Thierbild; sein „Strohwiß“, wo der treue Hund die Grenze des verbotenen Gebietes mit Gewissenhaftigkeit gegen seine lästern andrängenden und über das plöbliche Hinderniß verflüssigen Schußbefehlehen vertheidigt, wirkt unendlich komisch. Der Belgier van Leemputten führt uns in den „Schaffall“, sein Landmann von der Reulen in den „Hundezwinger“, beide Arbeiten sind wohl gelungen. Die Landschaft ohne Staffage kam außer Mode, auch Zegé, der Meister der „Eichen von Retzregonne“ im Luxemburg, brachte im Vordergrunde seines hellen lachenden Einbildes in das „Thal von Courtry“ einen seine Sense dengelenden Schnitter an, obgleich die kleine Gestalt auf der großen Leinwand fast verschwindet. Mit Freude begrüßten wir in Lavieille's „Almen des Kocher Besnard“ eine Reminiscenz aus der Vergangenheit der älteren französischen Schule, deren Atelier und Heimath der Wald von Fontainebleau war. Die romantische „Bucht von Douarnez bei Ebbe“ und die „Fluth zu Granville“ lieferten dem talentvollen Bendéer Lanfyer den Vorwurf zu zwei Kolossalgemälden. Karl Daubigny, — wer gebächte nicht mit Bewußtheit der neun im vorigen Sommer auf dem Marsfelde vereinten Werke seines entschlafenen Vaters, — bestrbt sich mit guter Aussicht auf Erfolg in dessen Fußstapfen zu treten; sein Wald am Meeressüßer bei Sonnenuntergang „Aus der Umgebung des Pachthofes St. Simeon bei Henleur“ bezeichnet einen neuen Fortschritt auf der eingeschlagenen Bahn. Vernier schwebte wohl der große Erfolg, welchen das „Alte Gitter“ des Engländers Walker auf

der Weltausstellung 1878 fand, vor, als er seinem süßgemalten und feinempfundenen Parleinbilde den sentimentalen Namen „Die verlassene Klee“ beilegte; die beiden Pferde sind die schwächste Partie. Daß man mit Nadirnadel und Pinzel gleich vertraut sein könne, bewies Non mit seiner überaus ansprechenden „Ansicht von Montigny an der Marne“; der Stich davon ist für die Zeitschrift „l'Art“ bestimmt.

De zwei Landmädchen, nur aus verschiedenen Gegenden, erwählten sich Jundt, Feyen-Perrin und Bastien-Lepage zur Belegung ihrer Landschaftsbilder, Bouguereau machte sie zum Mittelpunkt des seingigen. Jundt's Gemälde bedeckt den größten Theil der Rückwand eines Saales, und doch ist sein Gegenstand so einfach, wie die Ausführung zart und schön; zwei liebliche Eßstücker Dorfmädchen joggen zum Beeren sammeln in die Waldeseinsamkeit, und die ältere sieht der Genossin eben, während die Erbseeren sich im frischen Pöschlein abkühlen, die ausgegangenen blonden Zöpfe. Im Hintergrunde taucht der Blick tief in die walbige vom Geräusche der Menge unentweihete Gegend, und die annuthige, bescheidene Haltung der Mädchen paßt sich der Umgebung hübsch an. Der „Philosophenweg in Monaco“ von demselben Maler ist mehr humoristisch; zwischen Waldsaum und Seeufer schlängelt sich der schmale, zur Beschaulichkeit ladende Pfad, aber diesmal nimmt eine behäbige, auf ihrem gebulidigen Gelein zu Markte reitende Dörflerin mit dem Strißeuge in der Hand seine ganze Breite ein. Welchem Besucher der jüngsten Pariser Ausstellung wäre nicht Feyen-Perrin's „Fleur-de-mer“ als Verkörperung der Poesie des Meeres in schönster Erinnerung geblieben? Seine „Striderinnen am Strande“ sind weniger dultig, aber natürlicher, ohne darum dem Realismus zu verfallen, welcher Bastien-Lepage, dem jugendlichen Meister der „Oktobergeit“ viel gefährlicher sein dürfte. Im vorigen Salon wohnten wir mit Bastien-Lepage der „Heuernte“ bei, diesmal dem Einheimen der Kartoffeln, und wiederum hat sich die Hauptgestalt als rüthige Arbeiterin einzufunden; halb sitzend halb stehend schüttet sie gerade die gesammelten Kartoffeln aus dem vollen Korbe in den offen gehaltenen Saß, und diese schwierige Stellung hat der Künstler durchaus dem Leben abgelauscht, auch das geistig beschränkte Gesicht der Bäuerin trägt den Ausdruck angestrenzter Aufmerksamkeit. Eine zweite minder gelungene Arbeiterin steht dicht hinter der Genossin Kartoffeln in das Henkelwürchen. Die Landschaft ist einfach, im Ganzen reizlos, aber in der Ausführung vielverheißend für die Zukunft des jungen Malers. Bei Bouguereau's „Jeanes Bohémiennes“ tritt die annuthige Seite seines Talentes mehr als sonst in den Vordergrund; eine ältere Schwester, selbst erst halbverfloffene Knospe, doch schon mit dem me-

lancheßischen Blicke der Frühverwaisten, trägt die jüngere, dicht an sie geschmiegt, zärtlich auf dem Arme.

Franc. Aug. Bonheur bleibt den Traditionen seines Namens getreu; sowohl sein „Waldinterieur“ als auch sein „Col de Cabre“ berechtigen zu den schönsten Erwartungen, obgleich das Zell der auf der Hochalpe weidenden Rasse mehr kühn als fein gemalt ist. Dem Herbst entnahmen Bellee, Beauverie und Sauzay, lauter jüngere Kräfte, ihre Motive; bei Beauverie's „Oktobermorgen“ bricht die matte Sonne sich mühsam durch tiefhängende Wolkenschleier Bahn; Bellee wählte eine lahle „Waldlandschaft“, Sauzay einen einsamen von entlaubten Bäumen umgebenen „Waldsee“. Der Amerikaner Washington, bei dessen beiden sonnigen Landschaften aus der Provinz Konstantine „Umgegend von Gollo“ und „Arabische Reiter in der Ebene El-Dutaga“ die Pferdestudien allein nicht Schritt hielten, ist der Schule und den Anschauungen nach Franzose. Algerische Scenerie wählte auch Henri Girardet, der Sohn und Schüler des bekannten, in Versailles lebenden Kupferstechers, für sein „Verwandtes Pferd“ und seinen „Blinden in Diktra“, ebenso Eugen Girardet für seinen „Verstärkten Reisenden“.

Eine Landschaft des Geners Baudit: „Am Ufer des Teiches von Lacanau“ erinnert an ein durchaus spänilches Gemälde des Belgiers van Luyken aus dem dießjährigen Vättlicher Salon. Verne-Bellecour's Lehren befolgte Berthelon in seinem „Seinerer zu Epone, Abends nach dem Regen“ und „Vor dem Gewitter zu Saint-Pierre-Louvier“. Wercy während der Ueberschwemmung“, eine figurenreiche Darstellung aus der Prosa des Alltagslebens von dem Bräuer Luigi Poir zeigt von guter Beobachtungsgabe und scharf stets einen ganzen Kreis von naiven Bewunderern. Die zierlichen Cabinetstücke, welche Diaz, Corot und Dausigny mit besonderer Vorliebe schufen, werden selten, die Käufer ziehen größere Bilder vor. Zu der Elite unter den kleineren Gemälden zählen in erster Linie die beiden sonnigen Tropenlandschaften des Amerikaners Bierstadt: „Das Thal von Heth-Heth in Kalifornien“ und „Aus Süd-Oregon“.

Mit dem Genre vereinte Marinen giebt es in reicher Auswahl. Nege und Körbe neben sich, liegen Bille's Frauen und Mädchen „Vor dem Fischfang“ in malerischen Gruppen auf dem Sande und erwarten den günstigen Moment; das Meer im Hintergrunde wogt leise, und die leichte Brise hüpft über die Düne und lauscht dem behaglichen Gepolauer, denn die Jünglein seieren nicht, das sieht man an der Haltung der Einzelnen. Mutterglück und Sorge, banges Mitgefühl und freudige Theilnahme stellt Jevon's „Gerettetes Kind“ dar; die älteren noch im Bade befind-

lichen Gespielen haben den bleichen Knaben glücklich wieder dem Wellengrabe entrissen, und die Mutter drückt den Verlorengeliebten noch schredensblöß an das Herz. Utin's „Seemannsrau von der normannischen Küste“, welche sich mit Nacht auf das Ruder stemmt und allein den Rachen leckt, ist ein Bild urwüchsiger Kraft und Frische. Moriz Courant, ein Landemann von Casimir Delavigne und Bernardin de Saint-Pierre, hat gute Fortschritte gemacht, wie sein „Im Hafen“ und „Stille See“ beweisen, bedarf aber noch fort und fort perspektivischer Studien; der Kiel des großen Dampfers im Hafen würde durch einige Restouchen bedeutend gewinnen. Entschieden düster hielt Jules Kozier, ein Schüler Delaroché's, die „Brandung zu Capri im Kanale“. Allerliebste Genrebildchen sind Kudaux' „Meerarbeiter“, sowie das Pendant: „Und die Fluth stieg unablässig!“ Auf dem einen finden wir die ganze Jugend der Badegäste von Etretat oder Treport zum Spiele am Strande vereint, vom Baby bis zum Lateinschüler sind sie eifrigt beschäftigt, und die Gesichter strahlen vor Vergnügen; das zweite zeigt die komische Tragik, große Aufregung, denn eine Rattosenmilch nahm den Ring in's Weite, noch scheint der Flüchtling ganz nah, aber die kurzfristigen Schaulen erreichen ihn schon nicht mehr, der Verbaute fürchtet Strafe, und die mitschuldigen Genossen umstehen ihn rathlos.

Aus dem Atelier des tüchtigen Antwerpener Robert Mols gingen wiederum zwei gigantische Städteansichten hervor: „Der alte Hafen von Marseille im December“ und „Treport“; das Rathaus seiner Vaterstadt besitzt von ihm den „Hafen von Antwerpen“.

Der Belgier Clays fand sich mit einem „Hafen von Ostende“ und einer „Ruhigen See aus der Gegend der Insel Schouwen“ ein; beide sagten uns weniger als frühere Arbeiten zu; seine eigentümliche Art, das Meer mit kurzen Strichen in kleine leuchtende Wellen einzutheilen, bedarf besonderer Aufmerksamkeit. Der friese Meesdag erinnert an die Anwesenheit seines Landmannes und Lehrers Alma Tadema, der sich, gleich so manchen Sterne erster Größe, dem Salon fern hielt. Sowohl die „Heimkehr der Schwedinger Fischerboote“ wie der „Fischmarkt“ an der winterrischen Gracht zu Gremingen sind lebendig in der Gruppierung der Gestalten und naturgetreu in der Wiedergabe der Details. Wunderbares leihete der Russe Kivassovsky in seinen beiden Marinen, die halb Allegorie sind. Auf der einen, „Sturm im Mittelmeere“, schliefen die hochgehenden Wogen sich über den letzten Trümmern eines sinkenden Wracks, dessen Passagiere verzwecklich in wilder Verwirrung mit Hand und Fuß zur Oberfläche zurückstreckten; auf dem Pendant zeigt uns der Maler geglättete Wogen und die lichtenstrahlte,

von himmlischen Heerschaaren umgebene Gestalt des Heilandes, welche als „lechter Zufluchtsort“ die langsam den Fluthen entseigenden Seelen der Ertrunkenen zur Auferstehung und zum Leben führt. Ohne die Staffage würden die Transparenz des Kolovites und die Meisterschaft der Technik besser noch zur Geltung kommen.

Das Thema „une épave“, Opfer des Meeres, übte in diesem Jahre besondere Anziehungskraft auf die Künstlerphantasie. Jean Benner's auf das felsige Ufer geworfene so betitelte Jünglingsleiche ist eine düsthergehaltene Elegie über die erdarmungslose Salzfluth; der rückwärts gesunkene Kopf mit den Lebenszügen, sowie der abgemagerte Körper zeugen von tüchtigen anatomischen Studien, auch der Zeichnung ist ohne Uebertreibung gehalten. Visiagne verlegte denselben trüben Vorgang schwächer ausgeführt an die Küste der Provence. Blayn hielt sich in seiner „épave, Yport 1878“ an eine wahre Begebenheit aus dem Seemannsleben: Fünf zogen frisch und fröhlich aus, und nur Einer ward, von der ganzen Strandbevölkerung mit bangem Weh empfangen, entsetzt wieder an das Land gespült. Noch ein „Strandgut!“ Diesmal ersah sich der Amerikaner Snow ein Stück Wafr, welches der sparame Uferbewohner als willkommenen Beute ansieht und mit feinem rüstigen Gespanne heimführt, zum Vordurche. Das „Begräbniß auf dem Meere“, eine figurreiche Darstellung von dem Amerikaner Bacon besitzt die Gabe, das Publikum, trotz einzelner Verhölle gegen die Perspektive, durch den Gegenstand zu fesseln. Bei Bernier's „Tangfischerinnen zu Yport“, lauter hochgeschürzten, vom Küden gefehenen Frauen und Mädchen, welche der See mit Mühsal und Gefahr einen largen Verdienst abzugewinnen streben und weibliche Anmuth der Sorge um Schutz vor Wind und Welter opferten, würden Meer und Himmel durch die Aufschneidung des Stückchens menschlicher Prosa im Vordergrund noch bedeutend gewinnen. Vellel du Poizat's hüß gemalte „Nacht im Hafen“ ist eine talentvolle Jugendarbeit.

Hermann Billing.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz.

Dresden, Anfang August 1879.

Auf die Ereignisse unseres Kunstlebens während der letzten Monate zurückblickend, habe ich zunächst der Vollendung der Kolossalstatue der Germania für das Nationaldenkmal auf dem Niederwald zu gedenken. Das Gypsmodell war vor seinem Abgange nach der Gussstätte München einige Wochen im Atelier Schilling's ausgestellt und fand die lebhafteste und beifälligste Theilnahme des Publikums. In der That konnte

man der vox populi nur bestimmen und sich zugleich freuen über die Wirkung echter Kunst auf die sonst der Plastik so indifferent gegenüberstehenden Massen. Denn war es zunächst wohl auch hauptsächlich die Theilnahme an dem nationalen Denkmalunternehmen, welches die weitesten Kreise zu dem ausgestellten Werke hingog, so drängte doch schließlich die Freude über die formensöhne Bewirklichung des Gedankens jedes andere außerhalb der Kunst liegende Interesse zurück. Die Figur, das Produkt hingebendster Künstlerbegeisterung, ist von überwältigender Schönheit; die Ausführung hat gehalten, was der Entwurf versprach, und alle die letzterem bereits in diesen Blättern nachgerühmten Vorzüge treten uns in dem fertigen Werke in erhöhter, wirkungsvollster Weise entgegen. Alle Motive und Einzelformen sind meisterlich durchgebildet, und namentlich belunbet sich auch in dem Ganzen auf's Neue glänzend Schilling's lebentiger Sinn für lineare Schönheit. Die Höhe der Figur beträgt ca. 10,50 m. Die technischen Schwierigkeiten im Aufbau eines so großen Modells sind nicht zu unterschätzen, und ein Einblick in die dabei genommnen, notwendigen Rücksichten auf den Transport nach der Gießerei war für den Fachmann von Interesse. In dem Atelier des Künstlers ausgelegte Durchschnittszeichnungen erklärten die getroffenen Maßregeln. Die Figur soll in ungefähr zwei Jahren gegossen sein. Auch der reiche plastische Schmuck des Sockels wird von Schilling rasch gefördert, und bereits ist der Genius des Krieges im großen Modelle fertig geworden.

Zu gleicher Zeit mit der Germania war in der hiesigen Erzgießerei von Albert Hierling das Donner'sche Cornelius-Denkmal für Düsseldorf ausgeführt. Dasselbe, mittlerweile inauguriert, hat bereits als Kunstwerk in der „Chronik“ die verbiente Würdigung gefunden; es sei daher hier nur der Bronzeausführung noch anerkennend gedacht. Der Guss des Denkmals ist die erste große Arbeit des genannten Etablißements und das Gelingen desselben um so erfreulicher. Schon in den dreißiger Jahren dachte man daran, dem Kunstguss in Dresden eine Stätte zu bereiten; man versuchte das Friedrich August-Denkmal von Kietzfel, welches gegenwärtig im Zwinger steht, hier zu gießen: ein Versuch, der jedoch damals vollständig mißglückte.

Vor Kurzem hatte der Bildhauer E. Echtermeier in seinem Atelier drei von ihm trefflich ausgeführte, lebensgroße Marmorstatuen ausgeführt. Sie gehören zu einem Epos von acht Figuren, welche die Künstler versinnbildlichen und als Schmuck für das Innere der Gemäldegalerie zu Kassel bestimmt sind. Zugleich hat der Künstler, ebenfalls für Kassel, eine Reliefalbüße des verstorbenen Dierkürgermeisters Schom-

burg modellirt, die, in Bronze ausgeführt, als ein demselben gewidmetes Monument dienen soll. Auch für das Polytechnikum zu Braunschweig hat Echtermeier zwei große Gruppen, die bildende Kunst und die Wissenschaft, in recht gelungener Weise vollendet.

Ueber unsere diesjährige öffentliche Ausstellung auf der Brühl'schen Terrasse behalte ich mir einen Bericht vor, so wenig auch vielleicht sich darüber wird sagen lassen. Von größerem Interesse beinahe, wenigstens für die Freunde unserer einheimischen Kunstzustände, war eine vor jener Ausstellung veranstaltete Exposition von Schülerarbeiten der Akademie, welche einen erfreulichen Fortschritt unserer Kunstnabigen in der Technik der Delmalerei zeigen früher und somit den wohlthätigen Einfluß einer unlangst dem Mal-saale zugeführten neuen Lehrkraft bekundete.

Mitte Juli wurde beim Museum der Gypsabgüsse die neu eingerichtete Abtheilung der Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance eröffnet. Die genannte Sammlung hat durch diese neue Abtheilung eine sehr dankenswerthe Erweiterung erhalten. Lange eine der schönsten und bezüglich der antiken Kunst reichsten Sammlungen ihrer Art, wurde das Museum seit Jahren in seiner Weiterentwicklung, wie namentlich in der Komplettirung seiner dem Mittelalter und der Renaissance gewidmeten Abtheilung, durch Raummangel fühlbar beeinträchtigt. Dadurch, daß die Generaldirektion der 1. Sammlungen einen Theil der Räume des Zwingers, welche das historische Museum vor seiner Ueberrückelung in das Johanneum inne hatte, dem Museum der Gypsabgüsse überwies, wurde jenem Raummangel abgeholfen und eine würdige Ausstellung namentlich auch der Bildwerke der obengenannten Abtheilung ermöglicht. Das neue Lokal der letzteren umfaßt die zwischen dem Wallpavillon und dem Museumsgebäude gelegenen Räumlichkeiten und hat seinen Eingang im Zwingerhof. Durch den Vorstand der Sammlung, Professor Hettner, ist das Lokal mit ebensoviel Umsicht wie Geschmack für die Sammlungszwecke verworther worden. Unter den neu erworbenen Abgüssen befinden sich Werke wie die Bachselsburger und Freiburger Skulpturen und andere künstlerisch und kunstgeschichtlich werthvolle Monumente.

Noch ist eine von den hiesigen Künstlern veranstaltete Gedächtnißfeier für Gottfried Semper zu erwähnen. Diefelbe fand unter zahlreicher Theilnahme in der Aula des Polytechnikums statt. Die Gedächtnißrede hielt Prof. Hettner, in warmer, geistvoller, beziehungsreicher Weise die Bedeutung und die Verdienste des Meisters unter den Gesichtspunkten erster kunstgeschichtlicher Kritik, namentlich in Hinblick auf die Dresdener Bauten Semper's entwickelt. C. C.

Kunsthiliteratur.

Wappen des österreichischen Herrscherhauses. Von den Originalmodellen im Besitze der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses abgedruckt und herausgegeben mit Genehmigung S. Exc. des Hrn. Grafen Franz Colliot de Grenneville, Feldzeugmeister, Oberkammerer S. Maj. des Kaisers u. s. w. Wien, Druck und Verlag von Adolf Holzhausen. I. Aufl. 1878. II. Aufl. 1879. 29 Taf. u. 4 S. Text. Imp.-Hol.

Die erste Auflage dieser interessanten Folge alter Möbel erschien voriges Jahr in Gestalt einer nur in hundert Exemplaren gedruckten Prachtausgabe, welche nicht in den Handel kam. Vieles laut gewordene Wünsche nach weiterer Verbreitung der schönen Muster, welche nicht nur von Liebhabern gesucht, sondern namentlich auch Schulen und Kunsthandwerkern willkommen sein werden, haben den verdienstvollen Herausgeber bestimmt, eine neue Ausgabe des Werkes zu bewerkstelligen, welche soeben in dem oben genannten Verlage erschienen ist.

Wiederabdrücke alter Holzstöcke, an denen die kaiserlichen Sammlungen reich sind, wurden bekanntlich in Wien bereits im vorigen Jahrhundert mehrere veranstaltet. So dirte Adam Bartsch bei J. v. Kurzbed im Jahre 1781 die „Sammlung verschiedener alter Holzschritte, größtentheils nach A. Dürer's Zeichnungen, wovon sich die Originalplatten auf der k. k. Hofbibliothek befinden“ (aus dem Nachlaß des Stabins) und 1799 Dürer's „Ehrenspalte“. Hoffentlich wird die bevorstehende Uebersiedelung der kaiserl. Museen in die neuen Gebäude, abgesehen von anderen zu gewärtigenden Publikationen, auch zu erneuter Thätigkeit auf diesem Gebiete Anlaß geben. Einen Vorgeschmack davon bietet uns das hier angezeigte Werk, in welchem eine Anzahl alter geschnittener Holzmodel von vorzüglicher Erhaltung aus den Vorräthen der Sammlung im k. k. unteren Belvedere neu abgedruckt sind. Der von der berühmten Holzhausen'schen Offizin ausgeführte Druck ist von tadelloser Schönheit und Reinheit. Die Stöcke sind zum Theil von oblonger, zum Theil von rhomboidischer, zum Theil von rahmenartig ausgeschnittener Form und stellen in breiten, scharf und flott geschnittenen Umrissen Wappen, Trophäen, Medaillons mit Köpfen und ornamentale Muster dar. Die rhombischen Wappenbilder, mit je vier dreiseitigen Eckstücken zusammengesetzt, ergeben ein Oblongum von 63,5 Cent. Höhe und 54 Cent. Breite. Solcher ornamentale eingesetzter Wappenbilder enthält das Werk 26 und zwar mit den Wappen von Böhmen, Burgau, Burgund, Castilien, Gilly, Dalmatien, dem Deutschen Orden, Elsaß, Ötzy, Granada, Kärnten, Kroat,

Koburg, Nähren, Oesterreich ob der Enns, Oesterreich unter der Enns, Pfirt, Portenau, Schwaben, Serbien, Sicilien, Slavonien, Steiermark, Tirol, Ungarn und der Windischen Mark. Im Stil dieser Bilder erinnert Manches an Dürer's Weise, Anderes, namentlich die Medaillonköpfe, an den Stil Jost Amman's, wie Dr. Hg in der dem Werke vorgegedruckten Einleitung richtig bemerkt. Doch darf die Entstehung der Möbel schwerlich über den Anfang des 17. Jahrhunderts zurückdatirt werden. Hg macht es wahrscheinlich, daß sie im Auftrage des kunstsinigen Erzherzogs Maximilian III. etwa zwischen 1602—1618 ausgeführt worden sind. Ueber den Urheber schilt es leider an jeder genügenden Auskunft. Auch die ursprüngliche Bestimmung der Stöcke bleibt fraglich. Der genannte Gelehrte stellt die Meinung auf, daß sie als Tapetenmodel ge dient haben, um etwa auf Leinwand abgedruckt, den Fries eines Gemaches zu zieren. Doch ist dagegen mit Recht eingewendet worden (Anz. f. Kunde d. deutsch. Vorzeit, 1879, Sp. 61), daß zur bloß einmaligen Herstellung eines Saalfrieses doch wohl kaum die kostspielige Technik des Holzschnittes gewählt worden sein dürfte. Der Zustand der Platten, an welchen sich nur wenige Reste von schwarzer und braunrother Farbe erhalten haben, beweist nach dem Urtheil eines Fachmannes allerdings, daß die Möbel in alter Zeit nur ein, höchstens zwei Mal abgezogen worden sind. Aber aus der seltenen Benutzung ist unseres Erachtens auf die Bestimmung der Stöcke kein bindiger Schluß zu ziehen. Es bleibt daher immer noch die Möglichkeit, daß die mit den Modellen bedruckten Tücher bei feierlichen Gelegenheiten etwa zur Bekleidung von Tribünen, Katakalken u. dergl. dienen, oder daß die Wappenbilder zur Zier von Standarten oder sonst welcher dekorativen Bestimmung verwendet werden sollten, welche dem prunkliebenden höfischen Wesen jener Zeit entsprang.

Mag dem sein, wie ihm wolle, für uns bieten die schönen, von dem edelsten Geist der Renaissance erfüllten Möbel eine Fülle der herrlichsten Motive von ebenso künstlerisch freier wie sorgfältiger Ausführung dar, und wir können daher die vorliegende Publikation unsern Kunstintellektuellen und den Vorständen von Kunst- und Gewerbeschulen nur aufs angelegentlichste empfehlen.

L.

L'année artistique. Les beaux arts en France et à l'étranger. Année 1878. Par Victor Champier. Paris, A. Quantin, 1879. 696 S. 8.

Ein höchst nützliches, längst als Bedürfnis empfundenen Unternehmen verdankt dem um die moderne französische Kunsthiliteratur und um den französischen Kunstverlag so vielfach verdienten Verleger und Kunst-

drucker A. Quantin seine Begründung. Es ist dies ein Jahrbuch der zeitgenössischen Kunstproduktion, das kürzlich zum ersten Male für das Weltausstellungsjahr 1878 erschienen ist und fortan jährlich herausgegeben werden soll. Der Herausgeber, ein strebsamer Schriftsteller, welcher auch als Sekretär des neubegründeten Musée des arts décoratifs eine ersprieglige Thätigkeit entwickelt, hat dem neuen Jahrbuche eine umfassende Anlage gegeben. Es soll alljährlich ein quellen- und ziffernmäßiges Gesamtbild aller Leistungen und Ereignisse persönlicher wie sachlicher Natur auf dem Gebiete der Kunstproduktion bieten und die bloße Anführung der einzelnen Hauptkapitel: Staatliche Kunstverwaltung (Direction des beaux-arts) — Museen — Kunstschulen — Staatsfabriken auf dem Gebiete der Kunstindustrie — Kunstverwaltung der Stadt Paris — Jahresausstellung (Salon) — Weltausstellung — Kunst-Auktionen — Kunst-Vereine — Kunstausstellungen — Preisauszeichnungen und Konkurse — Kunst-Vereine und Kunstproduktion in der Provinz — die Kunst im Auslande, insbesondere in England, Deutschland, Italien, Belgien, Holland und Spanien — Retrologe — Bibliographie — Gesetze und Verordnungen auf dem Kunstgebiete — wird genügen, um einen Begriff von dem reichen Material und der Menge der nützlichen, sonst schwer zu beschaffenden Daten zu geben, welche das Jahrbuch enthält. Eine eigentlich kritisch-literarische Leistung ist mit dem Werke nicht beabsichtigt; vielmehr beschränkt sich der Herausgeber thätlich auf die Wiedergabe offizieller Angaben, die er zweckmäßig gruppirt. Selbst in jenem Theile des Jahrbuchs, wo der Kritik das Wort gegönnt werden muß, wie bei Besprechung der Ausstellungen, tritt die persönliche Anschauung des Herausgebers ganz in den Hintergrund, und er reproducirt bloß mit anerkennenswerther Objektivität alle Stimmen anerkannter Kritiker, die von Interesse erscheinen; daß mitunter zwei diametral entgegengesetzte Ansichten und Principien gleich bedeutender Fachmänner hart nebeneinander auf einer Seite zu sehen kommen, ist eine Bilanziererei, an welche der aufmerksame Leser der Pariser Salonberichte in den hervorragenden Tagesblättern und Fachschriften längst gewöhnt ist.

Daß bei einem ganz neuen Unternehmen solcher Art alle Kapitel und Rubriken nicht von gleich entsprechendem Umfange und von gleichem Werthe sein können, ist selbstverständlich. Bei dem besten Willen und bei den eifrigsten Bemühungen gelingt es nicht immer, alles Material aufzutreiben, und es bleiben Lücken, die nur im Laufe der Zeit ausgefüllt werden können. Einen Vorzug nach einer Richtung, einen Mangel aber in Bezug auf die Gesamtzertheilung der erstmaligen Publikation dieses neuen Unternehmens

begründet die verhältnismäßige Ausdehnung des Kapitels über die Weltausstellung. Man findet darin freilich eine Menge von Angaben, die man sonst mühsam sammeln mügte; allein der denkbare Stoff hat den Herausgeber verleitet, zu sehr in's Detail zu gehen und namentlich bei der Reproduktion von kritischen Stimmen über die einzelnen Kunstwerke des Guten zu viel zu thun. Dagegen ist die Kunst außerhalb Frankreichs recht spärlich bedacht. Am gründlichsten ist noch das Kapitel über England; über das deutsche Reich aber wäre den Franzosen viel mehr zu sagen gewesen, als auf den 16 Seiten zu finden, die der gesammten deutschen Kunst gewidmet sind. Oesterreich und Rußland sind gar nicht vertreten, obgleich die Kunst des letzteren Staates auf der Weltausstellung in mehr als einer Beziehung interessante nationalezüge aufwies und Oesterreich vollends, nach der allgemeinen Ansicht der Kritik, in der gesammten nichtfranzösischen Malerei einen der ersten Plätze behauptete. Der Herausgeber entschuldigt übrigens diese Lücken mit der Schwierigkeit, verlässliche Mitarbeiter zu finden, und verspricht für die Folge die Herstellung des europäischen Gleichgewichts in seiner Publikation, welche vermöge ihrer sonstigen Gediegenheit, ihrer Richtigkeit und ihres äußerst billigen Preises sich den Weltmarkt zu erobern berufen erscheint.

César Berggren

* *Ueber's Geschichte der italienischen Malerei* ist mit dem sechsten vollständigen zweiten Bande bereits abgeschlossen. Der Band ist etwas stärker als der erste, im vorigen Jahr erschienene, und mit 135 Holzschnittillustrationen (darunter 16 ganzseitigen) ausgestattet. Er bildet das dritte Buch des ganzen Werkes (die *Hochrenaissance*, 1500 — ca. 1550) und behandelt nach einer allgemeinen Charakteristik der Kultur und Kunst der Hochrenaissance die Hauptmeister derselben, Leonardo, Michelangelo nebst den übrigen Florentinern, Raffael mit seinen Schülern und Nachfolgern, die Siemesen, Correggio, die Lombarden und Piemontesen, endlich Tizian und die sonstigen Venezianer. Wir kommen in einem der nächsten Hefen der Zeitschrift ausführlich auf das mit allgemeinem Besatz aufgenommene Buch zurück.

Konkurrenzen.

F. Der *Rheinischer Kunstgewerbe-Verein* lobet soeben zu einer kunstgewerblichen Konkurrenz eigenhändiger Art ein, der es an lebhaftester Betheiligung kaum fehlen wird. Um die Produktion auf dem Gebiete, auf das seine Thätigkeit sich erstreckt, durch eine ansehnliche Zahl von Aufträgen zu unterstützen, veranstaltet der genannte Verein demnach eine bereits genehmigte Verlosung kunstgewerblicher Erzeugnisse; die Entwürfe aber zu den hierfür in Aussicht genommenen und zunächst speziell für diesen Zweck herzustellenden 1700 Geminen, deren Verkaufswerthe von 10—10,000 Mf. bemessen sind, sollen auf dem Wege einer allgemeinen, nicht bloß auf bayerische Künstler und Kunsthandwerker beschränkten Konkurrenz befohlen werden. Allen denen, die sich an ihr betheiligen wollen, stellt der Verein für die in Zeichnungen oder Modellen bis zum 1. Okt. d. J. mit einem Motto versehen einzusendenden, entweder bereits vorhandenen oder neu anzufertigenden Entwürfe die Wahl der Gegenstände vollständig frei. Dieselben dürfen in Bezug auf ihre Form und Bestimmung, sowie hinsichtlich des Materials der Ausführung jedem beliebigen Gebiete kunstgewerblichen Schaffens an gehören, so daß Skizzen zu allen nur denkbaren, gleichviel ob dem alltäglichen Gebrauch oder

der Entfaltung eines höheren Luxus dienenden Stücken, Entwürfe von Möbeln, von Geräthen und Beschirren, von Oefen und Kaminen, von gewebten und gestickten Tüchern und Decken, Teppichen und Vorhängen, von Kronleuchtern und Vogelbäuren, von Uhren und Schmuckstücken, von Wäffeln und Wappensteinen etc. zur Konkurrenz zugelassen sind. Nur darauf wird besonders hingewiesen, daß der Verein nicht bloß die Erlangung reicher Brunnstücke beabsichtigt, sondern in erster Linie einfache, billig herzustellende und demnach für die meisten Kreise zugängliche Arbeiten willkommen heißt. — Die Zuertrennung von 57 Ehrenpreisen im Betrage von 30—200 M. wird durch eine aus dem Vereinsvorstande und einer Kommission von sieben Mitgliedern (drei Künstler, zwei Industriellen und einem Kunstfreunde) zusammengesetzte Jury erfolgen, der mit der gewissenhaften Prüfung der eingehenden Entwürfe die Bewältigung einer nicht geringen Arbeit zufallen dürfte.

Kunstvereine.

H. Kunstverein in Heilbronn. Die Kunstvereine der Provinz, welche sich nicht an die reichen Sammlungen und Schätze der Residenz- und Hauptstädte anlehnen, sind besonders der Liebe zum Schönen und den guten Geschmack zu leben und in ihren Kreisen zu erhalten. Sie verdienen deshalb in ihren Betreffungen alle Unterstützung. Einer solchen werthungsvollen Unterstützung hat sich jetzt der Heilbronner Verein zu erfreuen, deren nicht bloß örtliche, sondern grundsätzliche Bedeutung aus folgendem Schreiben an den Kunstvereins-Vorstand Herrn Karl Heibel in Heilbronn spricht: „Euer Hochwohlgeboren, als Vorstand des Kunstvereins in Heilbronn, beehrte ich mich auf die von dem stellvertretenden Vorstände, Herrn Rektor Dr. Pfeffel, an das Kultusministerium gerichtete Eingabe vom 17. Mai d. J., worin die Bitte um vorübergehende Ueberlassung von Gemälden aus der Staatsgalerie zur Ausstellung in Heilbronn angebracht worden, ergeben in Kenntniß zu setzen, daß auf den von mir höchsten Orts erstatteten Bericht Seine königliche Majestät ermöge höchster Entscheidung vom 30. v. Mts. dieser Bitte unter den mit dem Kunstverein in Heilbronn vereinbarten näheren Modalitäten, beziehungsweise Kaufeten in widersprüchlicher Weise zu entsprechen geruht haben. Inbem es mir zur Befriedigung gereicht, Euer Hochwohlgeboren hieron Mittheilung zu machen, füge ich bei, daß ich an die Direktion der Kunstsammlungen das Erforderliche erlassen habe, wonach Euer Hochwohlgeboren wegen Ihrer Wünsche im Einzelnen sich unmittelbar an den Galeriedirektor, Professor o. A. Rustig, wenden können, welcher sodann das Weitere einleiten wird. Mit vollkommenster Hochachtung. Stuttgart den 6. August 1879, der Staatsminister des Kirchen- und Schulwesens: Gehler.“

Sammlungen und Ausstellungen.

B. Stuttgart. Im Festsaale des Museums für bildende Kunst hängen jetzt zwei hervorragende Lehrer unserer Kunstschule interessante Werke ausgehängt. Der Eine derselben, Prof. Karl Haberlin, von dem wir schon seit längerer Zeit ein neues Bild mehr gesehen, beachte ein größeres Oelgemälde, worin er die Einbringung einer Haube über einen in einem schwebenden Landhäutchen zu Ende des vorigen Jahrhunderts stehenden. Zu reich gruppiert, klar und leicht verständlicher Komposition ist es dem Künstler gelungen, dem Vorgang höchst lebendig zu Anschauung zu bringen. Sowohl die gelangenen Haube, wie die sie benachbarten Gemüthlichen und die herbeigekommenen Landleute jeden Alters und Geschlechtes sind vorzüglich charakteristisch. Die malerische Umgebung der alten Bauweisen erhöht die Wirkung des Ganzen, und das harmonische Kolorit mit der wohlgefügten Sonnenbeleuchtung verleiht dem Bilde noch besonderen Werth, so daß es einen sehr betriebsreichen Eindruck hinterläßt. Der andere Künstler, Prof. Donndorf, der uns oft durch neue Arbeiten erfreut, beachte diesmal eine lebendig und aufricht charakteristisch aufgefaßte Statue des Herzogs Bernhard von Sachsen-Weimar, der wir nur wünschen, daß sie möglichst bald als großes Marmorbild ausgeführt werden könnte, wozu sie sich in jeder Beziehung eignet, sowie ein treffliches Medaillonporträt des verstorbenen geist-

lichen Theologen, Dichters und Kunstgelehrten Dr. Carl Gräncien von sprechender Behutsamkeit und inbiothuem Ausdruck.

A. K. Die 53. Ausstellung der königlichen Akademie der Künste in Berlin ist am 31. August eröffnet worden. Während die vorjährige durch die Pariser Weltausstellung, namentlich was die Beteiligung des Auslandes betrifft, etwas beeinträchtigt wurde, leidet die heutige unter der Münchener internationalen Kunstausstellung. Doch macht sich der Einfluß der letzteren auf die unsrige nur insofern nachtheilig geltend, als sich die Münchener Künstler fast ganz von Berlin ferngehalten haben — die wenigen, die erschienen sind, haben unbedeutende Bilder gezeigt — und die österreichischen nur durch Schön, Alt und Kundmann vertreten sind. Dagegen hat sich das Ausland in größerem Maßstabe als sonst an der Ausstellung beteiligt. Sieben belgische Maler (unter ihnen Wauters, Portaels, A. de Vriendt und Dermaund), vier holländische, ja sogar fünf Pariser (unter ihnen Boulanger) haben mehr oder minder interessante Werke gezeigt, unter denen einige getheilt aufgeführt und mit größtem Raffinement gemalte Porträts von Portaels den Preis verdienen. Die Gesamtzahl der ausgestellten Werke beläuft sich auf 879 gegen 1116 im Vorjahre. Aus diesem Zahlenverhältnisse darf jedoch nicht auf eine Verminderung unserer einheimischen Kunstproduktion geschlossen werden. Die Mitglieder der Jury, deren Namen zwar auch früher kein Geheimniß waren, die aber jetzt offiziell publicirt und im Kataloge genannt worden sind, haben sich, vielleicht im Gefühl der durch die Publikation erhöhten Verantwortlichkeit, zu einer strengeren Prüfung entschlossen und eine beträchtliche Anzahl von einseitigen Urtheilen (371) zurückgewiesen. Dadurch ist zunächst das erfreuliche Resultat erzielt worden, daß das Durchschnittsniveau der Ausstellung ein wesentlich höheres ist, als es in den letzten fünf Jahren gewesen war. Wir haben schon wiederholt an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß eine jährliche Wiederkehr der Ausstellungen der Akademie nach unserer Ansicht große Schwankungen in der allgemeinen Psychologie der einzelnen Ausstellungen bedingt, da die einheimische Produktion einer solchen Anstrengung durchaus noch nicht gewachsen ist. Seit 1876 haben wir in der That auch keine akademische Ausstellung mehr erlebt, der man das Prädikat „glänzend“ einbringen könnte. Wenn die diesjährige wiederum auf daselbe einen begründeten Anspruch erheben kann, so hat unsere Ansicht durch diese gewiß erfreuliche Erfahrung noch keine Widerlegung erfahren. Nach einem jahrelangen Nichtwachen ist eben gerade ein glückliches Jahr gekommen, dessen Rückschlag nicht ausbleiben wird. — Am stärksten ist, wie gewöhnlich, die Landschaft vertreten, mit 261 Nummern, wovon kommt das Genre (223), das Porträt (90), das Stillleben (35), das Thierbild (24) und das Architekturbild (10). Von größeren historischen und religiösen Bildern sind nur 20 vorhanden, von denen noch sieben auf das militärische Genrebild (kleinere Gefechtszenen aus dem letzten Kriege u. s. w.) entfallen. Unter den Historienbildern befindet sich jedoch keines von außergewöhnlicher Bedeutung. Berlin ist durch 170, Düsseldorf durch 98, München und Weimar durch je 24, Karlsruhe durch 17 und Königsberg durch 11 Künstler repräsentirt. Die übrigen vertheilen sich auf die Städte Brüssel, Hamburg, Paris, Rom, Venedig, Kassel, London, Mailand u. s. w. — Indem wir und einer näheren Würdigung der heroischen Gemälde für die ausführlichen Berichte vorbehalten, begnügen wir uns für jetzt damit, die Epiken der Ausstellung kurz anzudeuten. Gustav Richter ist mit einem Porträt der Königin Luise, einem malerischen Brauereisind ersten Ranges, äußerst glänzend vertreten. Graf hat durch die Darstellung einer schönen jungen Frau, die unbekleidet wie eine tisonische Venus auf einem Rubelstein liegt, die Sünden der jüngsten Vergangenheit wieder gut gemacht. Benz hat eines seiner koloristischen Virtuosenstücke aus dem orientalischen Volksleben (eine algerische Wette) ausgehängt. Edward Kuhn nach drei italienische Landschaften erster Qualität gezeigt, die seine aus der letzten Ausstellung erlittene Niederlage in Vergessenheit bringen. Von Hofmann ist ein oestreichsches, durch eindringliche Charakteristik höchst anziehendes Genrebild „Tafelenschröpfung“, von Anas der jüdische Händler, der seinen Entel in die Geheimnisse des Trüffelgeschäftes einweiht, und

oon Kette das zweite seiner für die Universitätsbibliothek bestimmten Preisbilder „Scholaſtiſche Diſputation“ ausgeſtellt. Wir nennen ferner: Kenzel, Ballpoſen, Clementabill, Judent des Nero, Dabi (Düffelberg), ein Katarin, K. v. Teuffel (Berlin), Einführung der Helena, Dietz, Portrait des Kropfprinzen, Oſef Harrach, Verzeigung Petri, Z. duno (Kolland), Ankunft Biſtor Emanuel in Benebig, C. Kirberg (Düffelberg), ein Cyper der See, Kröner (Düffelberg), eingefelltes Jagd, Paul Meyerheim, Rudſhall, W. Michael, Elternfreude, Schradr, Elſtör Kromme in Dählſhall. — Unter den Schulplaten, deren Zahl ſich auf 97 beläuft, dürfte Donnbors's Coenofophiſtae für Düffelberg die bedeutendſte ſein. Sie hat im letzten Obertheile des proſoſiſchen Ausſtellungsgebäudes ihren Platz gefunden. Unter Leitung des Baumeiſters Heyden iſt dieſer Raum durch alle Mittel der Decoration, durch Architektur, Sculptur, Malerei, Teppiche, Fahnen, Pflanzen u. ſ. w. in eine Art Feſthall umgewandelt worden, in welchem nur wenige auserleſene Statuen und Silber placirt worden ſind. Er ſoll in ſeiner glänzenden Ausſtattung gemiſchtem ſelbſt ein Ausſtellungsgegenſtand ſein und zugleich für die vom Scheuren Entworfenen einen beſonderen Anſehenplatz zu neuer geſtigter Vermählung gewähren.

Vermischte Nachrichten.

B Die Baufrage der Stuttgarter Kunſtſchule ſiehe Nr. 40 u. 41 d. Bl. iſt nunmehr zum einſeitigen Schluß gelangt. Kurz vor Schluß der Landtagsſeſſion kam ſie am 19. Auguſt nochmals in der Kammer der Abgeordneten zur Sprache, um den Antrag des Dr. Karl Bauer vom 22. Juli, die Errichtung proſoſiſcher Kieſers betreffend, zu betheiligen. Dieſelbe war bekanntlich an eine Kommiſſion verwieſen, die ſie nach eingehender Prüfung nicht zur Annahme empfehlen konnte, dagegen mit einem anderen Antrage Herronrat, der unter den gegenwärtigen bedauerlichen Verhältniſſen ebenfalls zweifelndſprechend iſt. Dieſer Antrag erfolgte auf Vorſchlag der betheiligten Miniſterien des Kultus und der Finanzen und geht dahin, den langſt genehmigten Plänenbau an der Kunſtſchulegebäude in der Neckarſtraße für die beſſere Ausſtattung der Gemäld-, Kupferſich- und mathiſchen Sammlungen, der durch die ungelückte Progreſſion in der neuſten Kammerſitzung ebenfalls wieder vermehren vor, ſoſort auszuführen, beſſeren aber durch Reduktion der Tiefe und Ausdehnung der Länge, jedoch ohne Vermehrung der Koſten, dahin abzuändern, daß er neben den Sälen für die Sammlungen proſoſiſche Räume für Schulwerke, Maler- und Bildhauer Kieſers, enthalte, und außerdem noch auf dem der Regierung gehörigen Areal an der Urbanſtraße ein beſonderes, einſelnes proſoſiſches Gebäude von einem Stod aus Kieſelſchwermet zu fünf meilern Kieſers zu errichten und hierfür die erforderlichen Mittel zu bewilligen. Dieſe letzteren beſuchen ſich für Abgaben und Stückmaſſen auf 29,450 Mark, für Erweiterung des Kieſelgebäude auf 4500 Mark und für das proſoſiſche Kieſelgebäude auf 25,500 Mark, welche Summen dem vor drei Jahren bewilligten Bauſumme entnommen werden ſollen. Beide Referenten, Dr. Lenz und Prof. Baumaderner, ſowie die Miniſter von Oſcher und von Kerner empfehlen dieſen Antrag dringend, welcher darauf noch einſtimmig angenommen wurde, nachdem Bauer den ſeinigen zurückgezogen hatte. Dieſelbe Abgeordnete verbreitete ſich dann noch in längerer Rede über den ſehenden Zusammenhang zwiſchen den verſchiedenen Kunſtſammlungen hier und die auf dieſem Gebiete herrſchende Planloſigkeit und brachte den Antrag ein, „die königl. Staatsregierung zu erſuchen, einen Gefamtpfplan darüber auszuarbeiten, welche Aufwendungen ſie für geboten erachte, wo für unſere Kunſtſchule, Kunſtgemerbäude, Kieſerſammlungen und Kunſtſammlungen die nöthigſte Fürſorge wegen mürbiger Unternehmung und beſſerer Organifation zu treffen“. Die beiden Miniſter und mehrere Abgeordnete hielten hierfür aber aus finanziellen und anderen Gründen den gegenwärtigen Zeitpunkt nicht für geeignet, und der Kultusminiſter von Oſcher vorzuziehe die Regierung nachdrücklich dagegen, daß ſie eine Schuld der ungenügenden einſeligen Organifation unſerer Kunſtſammlungen treffe. Es ſei Alles nach und nach angeſchafft worden, habe ſich aus keinen Anſängen entwickelt und könne erſt mit der Zeit zu einer

alleitig betriebligenden Einrichtung gelangen. Der Antrag Bauer's wurde darauf abgelehnt. — Die Kammer der Standesherren genehmigte am folgenden Tage nach kurzer Beratung den Beſchluß des anderen Hauſes in Bezug auf die Baufrage, nachdem der Generalſekretar von Bau ſein beſtautes Bedauern ausgedrückt hatte, daß die Angelegenheit nicht in erdgütiger Weiſe entſchieden ſei. Er hoffe aber, daß dies Proſoſium nicht allzuange dauern und ſich die Kunſtangelegenheiten in Bürttemberg überhaupt günſtiger geſtalten würden. — Die nöthigen Bau-Kräfte ſind nun nach den bereits ſetzigen Plänen ſoſort in Angriff genommen worden, um dem langſam ſüddar gemordenen Kieſerſtand endlich abzuhelfen, ſoweit es nach der jetzigen Sachlage möglich iſt.

B. Profeſſor Gaſpar Scheuren in Düffelberg hat zu goldenen Hochzeitsfeier des deutſchen Kaiſers nicht nur die Adreſſe der Stadt Düffelberg küſterlich ausgeſtattet, ſondern er hat auch für den rheiniſchen ritterbürtigen Adel, ſowie für die Städte der Rheinprovinz ähnliche Adreſſen ausgeſchmückt und darin wieder bewieſen, wie meiſterhaft er es verſteht, ſolche Gedenkblätter durch eine leichte Plantaſte-Architektur zu theilen und die beſtändigen Darstellungen durch eine mehr andeutende als ausführende Behandlung völlig in die ornametale Umgebung einzuweben. Das Gleiche gilt auch von einem zu dem nämlichen Anlaß ausgeführten Einrückungsblatt beſſeren Künftlers, welches in gelungener Anſchließung im Verlage der Kunſt-Anſtalt von A. Koffi in Düffelberg erſchienen iſt. Dieſelbe iſt mit den Bildniſſen des Kaiſerpaars und ſeiner beiden Kinder, mit ſymboliſchen Geſtalten, reichen Arabetten, landschaftlichen Anſichten und beziehungsreichen Wapen und Sprüchen in beſonderer Weiſe geziert und darf mit Recht als ein werthvolles Andenken an die ſeltene Feier gelten, das allen patriotiſchen Kunſtſreunden willkommen ſein wird. Auch zur Erinnerung an die Entſcheidung des Coemetius-Deinſtats in Düffelberg hat Scheuren in der lithographiſchen Anſtalt von L. Baumann beſelbſt ein Gedenkblatt veröffentlicht, worin er nach ganz anderer Richtung hin ebenſo Treffliches geſchickt. Dieſelbe iſt in zwei Ausgaben erſchienen, die eine in Tondruck, die andere in vollem Farbendruck, und erſteht ſomit durch den rühmlichen Kulbus der Kompoſition, als auch durch die gewandte Ausführung.

B. Karl Bränner in Karlsruhe hat die Wandbilder jüngſt vollendet, welche er im Auftrage des Kunſtvereins in Baſel für das Reſtaurationslokal der Gaſter Kunſthalle zu malen hatte. Sie überreichen in umfangreichen Kompoſitionen Wein, Wein und Orgeln für die Hauptabende, ſymboliſiren die vier Jahreszeiten für die Zubereitungen, bringen für ſchmalere Nebenabende die allegoriſchen Geſtalten von Wiſſenſchaft, Kunſt und Handel zur Feſtſtellung und geben dreyden ſeiner Embleme für die Feſtſchülungen. Mit dieſen drei Gemälden, welche ſie in die Wand eingieſt. Sie ſind auch nicht im Entfernteſten in der Weiſe des Trecco und im Stil monumentaler Malerei gehalten, ſondern auf eine wirkungsvoll leuchtende, dekorative Wirkung berechnet. Ihr Hauptvorzug liegt in dem blühenden Kolorit, das mit großer Feinheit behandelt iſt. Bränner erſt darim ſeinem Lehrer Keller mit Erfolg nach. Die Kompoſitionen ſind durchweg ſehr geſchickt gruppiert und dem Gegenſtande verſtändniſsvoll angepaßt: der Wein wird durch ein Bacchus dargeſtellt, der Orgeln durch Apollo, dem die Sirten lauschen, und das Wein durch Vertreter der verſchiedenen Welttheile, welche der Schönheit halber. Leider vermißt man den Adel der Auffaſſung und das leuchtende Schönheitgefühl, was den Eindruck des Ganzen beinträchtigt. Auch läßt die Zeichnung manches zu wünſchen übrig. Am ſchwächſten erſcheinen uns die drei großen weiblichen Figuren Handel, Kunſt und Wiſſenſchaft, die weber durch originelle noch durch geiſtige Auffaſſung imponiren.

B. Ernst Stadelberg in Baſel iſt eifrig mit den Borarbeiten zu ſeinen Treſen für die Teſſo-Kapelle beſchäftigt. Er hat bereits zwei und fünfzig Studienſkizzen nach der Natur dazu gemacht, die in erſchiedenen ſchweizer Städten, wo ſie ausgeſtellt waren, großen Beifall gefunden haben. Jüngſt

*) Dieſelbe Bedauern können wir nur auf's Inbaltliche theilen; der geſtatteſte Aufwand mag für den Treſenſaal das einzig Erreichbare ſein, aber er iſt ſo ſchlimm wie alle Proſoſien. Bam. 1. Nr.

sind auch zwei große Kartons vollendet worden, denen nun die anderen bald folgen sollen. Sie stellen die Scene, wie Gesler nach der Bestimmung des zweiten Theiles fragt, und den Schwur auf den Küssl bar. Beide sind in hohem Grade gelungen, und namentlich verdient der letztere die ausföhrliche Anerkennung. Die erste Komposition dieses Gegenstandes hatte dem Künstler heftigen Widerspruch und harten Tadel zugezogen. Er entschloß sich deshalb zu einer völligen Umordnung, die allgemein befriedigt.

L. Professor Obr. Winterer hat den ersten seiner großen Kartons für die Bilder der Akademie in Wien während der ersten Augustmonaten in seinem Atelier ausgestellt, und die Wiener Kunstfreunde machten zahlreich am der ihnen gebotenen Gelegenheit Gebrauch, eine Vorstellung von dieser imposanten Arbeit zu gewinnen. Der Karton gehört zu einer großen oder acht Kompositionen, welche die Wand des großen oblongen Sitzungssaales der Akademie zu schmücken bestimmt sind. Je drei Bilder kommen auf die beiden Langseiten in friedsäthiger Anreinanderreihung. Die beiden Schmalseiten erhalten je eine größere Darstellung, welche die Oberwand bis unter die Decke füllt und oben giebelförmig abschließt. Eine dieser beiden größeren Kompositionen zeigt uns der jüngst aufgestellte Karton. Er ist das vierte Bild des ganzen Cycles, welcher die Prometheusfage zum Gegenstande hat, und schildert und den Sieg des Zeus über die Titanen. Die streitbaren Götter sind um Zeus geschart, dessen Wagenlenker Prometheus ist; er hat ihm den von den Kyklopen geschmiedeten Donnerkeil gebracht. Schon haben sich die übermüthigen Titanen selbst an der Hera ergreifen, aber Zeus schleudert sie in den Abgrund, wo sie an den Felsstücken zerfallen und in den Tartaros geschleift werden. Traurig stehen Hestia, Demeter und Dionysos auf der armenhaften Erde in den Schut des Zeus, und ättern hart in einer Höhle das neu geschaffene Geschlecht der Menschen des suchtvolleren Kampfes. Der Künstler hat durch die lebensvolle, am klaffenden Oeffen erfüllte Darstellung des gemalten Stoffes seinen Beruf zur monumentalen Malerei großen Stiles am Neuen dargeboten, und bei seiner eminenten historischen Begabung läßt sich nicht daran zweifeln, daß das Bild nicht hinter dem Karton zurückstehen wird. Dieser letztere ist mit Höhe dreiß auf die Einmündung gemessen, wodurch der Keifer für die Ausführung einen beträchtlichen Vorsprung gewonnen hat. Die Kiefelhöhe — sie mißt 36 Fuß Länge und 20 Fuß Höhe — wird unmittelbar an der Wand des Saales befestigt werden.

B. Professor Weiblen in Berlin hat am König von Württemberg den Auftrag zu einem Gemälde erhalten, welches die Erklärung von Fischhausen in der Schlacht bei Altdorf durch die württembergische Brigade darstellen soll. Der Künstler hat derselben als Augenzeuge beigewohnt und dürfte somit ein lebenswahr und geschichtlich treues Bild dieser ruhmreichen Episode des letzten Krieges, wie kaum ein Anderer, zu liefern im Stande sein.

Dem Berliner Architektenverein ist als Beihilfe zur künstlerischen Ausstattung seines großen Festsaales die Summe von M. 4000 aus Etatsmitteln bewilligt worden, sobald der Preisrichter aus dem Kaiser Hermann Vrell im Ganzen mit M. 10,000 honorirt werden kann. Diese Zusammen ist an den Vorbehalt geknüpft, daß sie mit dem a. H. H. K. Hofe ihren Preis gekrönten Entwürfe des Genannten, welche als Schaud des Festsaales in Aussicht genommen sind, von den künstlerischen Beiräthen des Ministeriums dieser Unterstutzung für würdig erachtet werden. Der Künstler hat mit Aufertigung des Kartons zu den Wandbildern begonnen.

Der Ministerialrat des C. K. Hofes in der Peterskirche zu Wien wird nun definitiv in den Besitz der belgischen Regierung übergeben, nachdem die Kammer den zum Ankauf des berühmten Kunstwerkes erforderlichen Betrag von 200,000 Franken mit 67 gegen 31 Stimmen acquirirt hat.

Die Direction des hiesigen „Teufels Gewerbe-Museums“ in Berlin bringt zur öffentlichen Kenntniß, daß der Name der Anstalt mit Rücksicht auf die Einwirkung eine Veränderung erfahren hat; er wird fortan „Kunstgewerbe-Museum zu Berlin“ lauten. Die dem entsprechend geänderten Statuten werden demnächst zur Verlesung gelangen.

Das Denkmal des Herzogs Karl von Braunschweig, welches die Stadt Genf demselben nach testamentarischer Bestimmung zu errichten hat, ist vor Kurzem vollendet und soll am 15. September enthüllt werden. Das Monument ist ein Werk des Pariser Bildhauers Cain, der den Herzog im vollen Ornat zu Pferde dargestellt hat.

Vom Kunstmarkt.

Kaiser Kunstalien. Bei Oberer (S. Kemper's Söhne) kommen am 22. September eine große Anzahl an Gegenständen kunstgewerblicher Art zur Verfertigung. Derselben bilden zum Theil einen erdten Familienbesitz und kommen aus altständigen Patrizierhäusern, zum Theil gehören sie Sammlungen an, die mit bewußter Absicht angelegt wurden, wie die Sammlung von Carl Schmitz in Eberfeld und diejenige des Bischofs Sebastein in Hildesheim, aus der freilich die werthvollsten Alterthümer bereits unter der Hand nach England verkauft wurden. Am reichsten erscheint die keramische Abtheilung mit 587 Nummern, aber auch Eisen- und Metallarbeiten, Mobiliar und Miniaturmalereien sind in großer Menge und aus den erstrebendsten Epochen vertreten, so daß Kunstgewerbemännern und Liebhabern eine günstige Gelegenheit finden, ihre Sammlungen zu bereichern.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Thausing. Moritz, Die Vatikirkliche in Wien. Denkschrift des Hancocinitis. Mit 4 Radirungen, 1 Farbendruck u. vielen Holzschnitten. Folio. Wien 1879, Waldheim. M. 40.—

Pianta di Roma di Leonardo Bufalini. Da un esemplare a penna già conservato a Cuneo, riprodotta per cura del Ministero della Pubblica Istruzione. 12 Bl. in Chromolithographie (h. 54/64 cm.) und Übersichtsblatt. (Wichtiges Plan aus dem 16. Jahrhundert.)

Pianta iconografica e prospettive di Roma anteriori al secolo XVI. Raccolte e dichiarate di Gio. Batt. de Rossi. 1 Bd. Text in gr. 8. a. Atlas in gr. Folio. (Größtentheils unedirte Pläne Rom aus dem 13.—15. Jahrh. enthaltend.)

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. No. 8.

Die St. Nikolaikirche in Berlin, von G. Gelland. — Beschreibung der Darstellung der Kleriker Ben. und Kuesterkmäler der Provinz Böhme und der angrenzenden Kunstgebiete, herausg. von d. Historischen Comitee der Prov. Böhmen, von E. Weitzke.

Chronique des Arts. No. 25 u. 26.

Exposition des entrées de Rome, von A. Deseul. — Exposition des arts de Douai. — Correspondence de Belgique. — L'atelier de tapisseries de Mentone, von E. Müntz.

Kunst und Gewerbe. No. 31 u. 32.

Die Schattschule in M.-den., von G. D. K. I. — Thausing des 15. Jahrhunderts mit Halberger Fürstendynastie, von Fr. Schneider. (Mit Abbild.)

The Portfolio. No. 116.

G. F. Watta; Esau, radirt von L. Richeton, von H. Corrao. — Oxford, von A. Laug. (Mit Abbild.) — Clarkson Seaford, von M. M. Heston. — G. S. Perrier; A ground swell, and The base rock.

Gazette des Beaux-Arts. No. 8.

Un grand Sarcophage du XVI siècle. Le Comte de Montmorency, von M. F. de Lestoyrie. (Mit Abbildung.) — P. de Lestoyrie f., von A. de Meesteigen. — Les dessins de maîtres anciens, von Ph. de Chenevrière. (Mit Abbildung.) — Remarques à propos de l'art égyptien, von Darant. (Mit Abbild.) — Le Salon de 1879, von A. Bédouin. (Mit Abbild.) — La galerie de portraits de François Moreau au château de Semur. — H. H. H. L'art et les artistes hollandais, von Darant. (Mit Abbild.) — A. Springer; Raphael et Michel-Ange, von E. Müntz. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 13. 14.

Le Salon de Paris en 1879, von H. Jouin. — Le Sisyphus de Quentyn Metsys, von E. Verhaeren. — Collection Isidore.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 6. 7.

Ueber Kronen, von A. Eschenwald. (Mit Abbild.) — Kunstgeschichtliches aus Russland, von E. Wernerke. — Geschlossene Glaspalais im germanischen Museum, von A. Eschenwald. (Mit Abbild.) — Eine Holzschnitzerei, angelehnt von Volt Stoss, von K. Bergau.

Meisterwerke der Holzschnitzkunst. No. 7-9.

Mutterliebe, von P. Martin; Die Antien Geais in Veoddy von W. Wagnel; Schwarzwaldgägg, von Alb. Biechler; Die neue Hochstrasse über den schwarzen Berg in Montebagno, von C. Haase; Julia Capulet, von Bertha Gieck; Thomas' Unglück, aus den Entwürfen von den Wandgemälden des Campo Santo in Berlin, von P. v. Cornelius; Widakke, im Tellerenlohe gefangen, von L. Beckmann; Odabak, von Gust. Richter; Der Wasserfall von Paolo Affonso in der Previge Bahis in Brasilien; Löwenpaar, von Paul Meyerheim; Ansicht von Neundöhlen an der Elbe, von C. Oesterley; Der Dom zu Trier, von P. Barmeister; Katharina, Gräfin von Schwarzburg-Rudolstadt, und Herzog Alts auf dem Schloß zu Rudolstadt, von F. Widemann; Temp passad, von K. Franz; Pans und Satyr, Hochschabend, von H. Meyer; Die Palmallee in Altona, von C. Oesterley; Sanzhan, von C. F. Deiker. — Guss zur Gießerei, von B. Vantier; Die Verthaltung Franz Binkölers H., von J. Benzler; Die H. Peterkirche in Rom, von G. Thentzkauf; Aechermilch, von A. Löben.

Deutsche Baugesell. No. 52-61.

Römisches Denkmal im Museum zu Metz. (Mit Abbild.) — Von der Gewerbe-Anstellung zu Berlin. — Die neue Rheinbrücke in Basel, von J. Wagner. (Mit Abbild.) — Das Rocco und die allgemeinen Principien der Bauweise. — Der Bau des deutschen Reichstageshauses, von J. Otten.

Hirth's Farmenschatz. No. XI.

Hans Helbela d. J. Eine Madonna, getrocknete Federzeichnung im Museum zu Basel. — Die „Schlittenfahrt“ Kaiser Karl's V. und seines Bruders König Ferdinand L. Nach einem alten Holzschnitt. — Ein Blatt aus den deutschen Entwürfen an Prachtbauten französischer Könige, von Hans Michaelis. — Virgil Solis: Drei Götterentzückungen. — Theodor von vergoldetem Silber mit Angburger Emailarbeit, Marke M. E. — Joh. v. Dostluchen: Drei Cantorarbeiten. — Ansicht des sog. „goldenen Saales“ im Rathaus zu Angburg. Abbild. eines venezianischen Blauschlags aus dem 16. Jahrh. — Zwei weitere Blätter aus Sibmacher's Stockwerkebuch.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 167.

Zur Würdigung von Anstellungen gewerblicher Schulen, von R. v. Eitelberger.

Kunstchronik. No. 7. 8.

Geschichte von der Geschichte der Baukunst.

Unsere Zeit. No. 14.

Gustave Courbet.

Italienisches Skizzenbuch. No. 3.

Stuccaturen im Treppenhaus des Conservatorpalastes zu Rom, aus. von W. Bueck.

L'Art. No. 237-241.

La peinture au Salon de Paris 1879, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Société internationale de l'Art, von J. Clavette. (Mit Abbild.) — Benjamin Fillon, von L. Decamps. — De la décoration appliquée aux édifices, von E. Viollet-le-Duc. Dnc. (Mit Abbild.) — Les expositions de provinces, von Salut-Yrieix. — Salon de Paris 1879, Aquarrelles, Pastels et Dessins, von P. Lerol. (Mit Abbild.) — Les travaux de restauration du Palais des Doges à Venise. — Nouveaux plans du Palais-Français, peints par A. J. Mazerolle, von G. Dubufe fils. (Mit Abbild.) — De la décoration appliquée aux édifices, von E. Viollet-le-Duc. (Mit Abbild.) — Le Salon de Paris 1879, Gravure et Lithographie, von P. Lerol. (Mit Abbild.) — La vérité dans l'art, von L. Hingaux. — La distribution des récompenses. — Nürnberg, aus monnaies et ses collections, von Stockbauer. (Mit Abbild.) — Charles-Etienne Goussier, von Ben Roger Perzlin und H. Brärdil. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 377, 378 u. 379.

George Lew: A tour through the islands of Orkney and Shetland, von H. Dryden. — The mural paintings discovered in the garden of the Faraensis, von F. Harzabel. — Fr. Wetmore: H-yron and Meryon's Paris, von J. M. Gray. — Th. W. Cutler: A grammar of Japanese grammar and design; D. Roberts: The Holy Land. — Charles Landseer J., von M. H. Eaton. — Mados Brown's mural painting at Manchester. — Explorations among the ancient Buddhist remains in Afghanistan, von W. H. Rylands. — The cathedral of Santa Maria del Fiore, Florence, von Ob. Heath Wilson.

Gewerbeblatt. No. 8.

Holzpalast aus Quedlinburg (1660); Bruchstück (1852) aus dem früheren Museum Minutoli in Lignitz. — Moderne Entwürfe: Gedenktafel in Goldschmiede Arbeit; Initialen; Gürtel der Falkenberber und Welfenarchitekten; Gesselschiff und Stuhl; Sobrücken aus Ebenholz mit Email Einlagen; Wandarm für Gasbeleuchtung.

Inferate.

Rudolph Meyer's
Dresden Kunst-Auktion
(Circumstances 20 11)
Mittwoch d. 10 Sept. 1879, betreffend
Herrn Carl Reinhard Krüger's,
K. Müns-Gravureur, artist. Nachlass,
etc. etc. Kataloge zu dieser, sowie
den soeben erschienenen Lager-
Katalog, Athelii, C., bitte direkt zu
verlangen. (2)

Grosse Kölner Kunst-Auktion.

Die nachgelassene reichhaltigen
Kunst- und Antiquitäten-Sammlungen
des Fr. Cassiana u. Fr. Schlebusch
in Köln, der Herrea Steuerrath Hauche-
corne in Köln, Carl Schmitz in Eber-
feld, Bischof Wedekin in Hildesheim
etc. kommen am 22. bis 26. September
durch den Unterzeichneten zur Ver-
steigerung. — Der illustrierte, ca.
2000 Nummern umfassende Katalog
ist zu haben. (1)

J. M. Heberle
(H. Lempert's Söhne) in Köln.

**Für Kunstliebhaber.
Ein antikes, werthvolles
Spind (Schrank)**

in schwarzem Ebenholz und Inlarenben,
dunkel, mit kunstvoll geschnittenen Krab-
becken, geschnittenen Röhren und Embö-
men auf Thürpannelen — altnormdischen u.
gotischen Stils, sowie zwei große
altholländische Wand-Uhren mit stein-
ernen Epitelen, beweglicher Silbererene
und altholländischer Malerei, mit Schlags-
werk und 8 Tage gehend — sehr kunst-
voller Arbeit, sind zu verkaufen. Näheres
bei Herrn C. Norden in Gmünd in
Ostfriesland, welcher selbst auch Ehre zu
haben.

Die Kunstsammlungen des leitend. ruff.
und königl. schwed. Kabinetsmalers
und Professors Dr. Hoff, bestehend aus drei
einzelnen Gemälden, Kupferstichen und Hand-
zeichnungen altital. Schule, befinden
sich bei seiner Tochter, Fr. Stef. Gertrude,
Stuttgert, Chlostr. 18r. und sind immer
für Kunstlerner zu sehen. (2)

Dresden,
Winkelmannstr. 13, zunächst dem
Böhm. Bahnhof.

Permanente Ausstellung

von
Ernst Arnold's Kunstverlag,

enthaltend die hervorragendsten Ge-
mälde der Dresdener Galerie in
Kupferstichen, von den besten Meistern
des Grabstichels. — Geöffnet von 9 bis
2 Uhr und auf besonderen Wunsch an
jeder Tageszeit. (9)

Sculpturen

in Biscuit und Elfenbeinmasse

Gruppen, Figuren, Waßen und Reliefs,
nach der Antike und nach modernen
Beispielen sind in großer Auswahl er-
hältlich in **Werkst. W. Zirk's** Kunsthand-
lung Carl W. Zirk Leipzig, Neßplatz 17.

Kataloge gratis und franco. (7)

Beiträge

von Prof. Dr. C. von
Sögmö (Wien, Ober-
Branntweinstraße 25) an die
Verlagsbuchhandlung in
Erlangen, Blattseite 6,
zu richten.

18. September



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal grösste Perle-
zeile werden von jeder
Zeile u. Kaufbuchung
angerechnet.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 4 Mark (sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postämtern).

Inhalt: Die internationale Kunst-Ausstellung zu München. II. — Der Pariser Salon. III. (Schluß). — Kunstbelegungen in Coonten. — Korrespondenzen. Kopenhagen. — Carl Orstedt. — Dr. W. H. Koh. — Tagler's Monogramme. The American Art Review. — Die Eisenhüttenwerke der Grafschaft von Jülichberg-Verdingen. Das neue Wiener Kunstmuseum. Museum Colonia. — An Ehrenmitglied Semper's. — Berichte vom Kunstmarkt. Verleigerung der Sammlung des Baron Hensbaen in Amsterdam. Schwabbe's Reliquien. — Designieren des Buch's Kunsthandels. — Zeitliteratur. — National-Kataloge. — Verbindungen. — Inzerate.

No. 44 der Kunstchronik erscheint am 2. Oktober, No. 45 (Schluß des Jahrgangs) am 9. Oktober.

Die internationale Kunst-Ausstellung
zu München.

II.

Wolle fünf Wochen sind seit der offiziellen Eröffnungsfestlichkeit verstrichen, und die Ausstellung ist erst jetzt in jeder Hinsicht komplett: die letzte Hälfte der französischen Abteilung wurde am 13. August dem Publikum zugänglich gemacht, aber der ungeduldig ersehnte Katalog ist erst heute, am 25. August, erschienen. Die noch im letzten Momente notwendig gewordenen Anzeigefälle der deutschen Abteilung waren schon in den letzten Tagen des Juli eröffnet worden, und Leubach's Porträt von Bismarck und Woltke hatten wenig später im Mittelraume Ehrenplätze erhalten. Sie kamen unmittelbar aus dem Atelier und sind, obgleich Einzelnes noch der letzten Retouche bedarf, des Künstlers und seines Rufes würdig. Woltke trägt die zwanglose Interimsduniform, Bismarck den dunkeln Ueberrock und den weiden Schlappehut in der auf die niedrige Lehne eines Sessels gestützten Hand. Es sind keine geschmeichelten Salonstücke, das sieht man an den ernsten, gealterten Zügen des Reichskanzlers und des Feldmarschalls. Hügge's „Mecklenburgische Hirtenskinder“ sind aus der Vorhalle in den Anzeigesaal gewandert, um einem Damenporträt in ganzer Figur von Richter den Platz einzuräumen. Am langen gekümmerten Gewande, dessen Schleppe bis zum Boden reicht, sitzt das anmuthige, dunelhaarige Mädchen auf einer Art Postament im Parke und läßt die

Hand liebevoll auf dem Kopfe des treuen Neujahrsländers ruhen, während das Auge träumerisch in's Weite blickt. Im neuen Saale befindet sich manches Schöne neben viel Mittelgut. Schrader's „Entspringener Sträfling“, der hinter einem Felsen lauerten Auges mit gestülptem Messer im Hinterhalte sitzt, ein paar schöne Damenporträts von Gräf und ein männliches Bildniß desselben Malers mit ausdrucksvollen Zügen und phantastischer rother Umhüllung des Hauptes, wohl eine Reminiszenz an ein Künstlerfest oder einen Kostümball, und Dr. D. von Heyden's umfangreiche Komposition „Apollo mit den Musen und den Grazien“, welche schon 1878 auf der akademischen Ausstellung in Berlin war und dann eine Kunde durch die verschiedenen großen Museen machte, haben sich hier mit drei Gemälden von Paul Meyerheim, einem großen Familienbilde, wo der Park und die Warmortreppe den Hintergrund bilden, dem „Kochensmeier im bayerischen Gebirge“ und der „Altenakademie“, sowie Gihle's „Tu es Petrus“ und seinen „Zwei Sceneu aus dem Leben des heiligen Julius“ zusammengesunden. Virhart's „Olympisches Derby“ wirkt hier nicht minder komisch als im Pariser Salon. Julius Ködler hatte ein allertiebliches Tiroler Genrebild „Seiner und Semmerin“ angefleht. Struy's umfangreiches, im halbdunkeln Seitengange der belgisch-holländischen Abteilung placirtes Gemälde „Verführt“ ist dort geblieben.

Die Franzosen führen ununterbrochen unentwegt fort, neue Sendungen des Besten, was die französische Kunst

innerhalb der letzten drei Jahrzehnte hervorgebracht hat, aus Paris zu verschreiben, um gegen die Prunkstücke der andern Sektionen auf jedem Gebiete ihre Elitetruppen in's Feld zu schicken. Der ihnen ursprünglich reservierten Rotunde reichten sich zwei große Säle an, was weniger durch die Zahl, als den Umfang der 152 Gemälde bedingt wurde, denn auf dem Nordflügel 1878 hatten die Deutschen 159 Bilder in einem freilich sehr geräumigen Saale vereint. Daneben murrten der Siedele und seine Genossen schon seit der ersten Woche nach der Eröffnung über die Kopsheit der Deutschen, um derothwillen sie 1878 alle militärischen Gemälde zurückgewiesen hätten und die den Franzosen hier zumutheten mit Werner's „Kaiserproklamation“ und einer Anzahl von Schlachtbildern: Adam's, Emel'e's, H. Yang's Erisiden aus dem letzten Kriege und Fleib treu's „König Wilhelm empfängt beim Scheine der Wackfeuer durch Wolke die Ziegesnachricht von Gravelotte“ unter einem Dache auszustellen! Camphausen's vorzügliches Reiterporträt Kaiser Wilhelm's, Jauber du Jaure's schwaches Bildniß des deutschen Kronprinzen, Zeffe's kleines Reiterporträt des Feldmarschalls von Wanteuffel, Richter's Porträt Kaiser Wilhelm's und der Kaiserin Augusta und Angeli's Bilder des deutschen Kronprinzen und seiner Gemahlin, konnten doch, selbst von dem künftigen Standpunkte der Franzosen aus, unmöglich als politische Manifestationen angesehen werden, und Penba's Bismarck und Moltke trafen erst ein, nachdem die französische Presse weidlich gehetzt und geschürt hatte. So herrschte Verstimmung in beiden Lagern, dort über deutsche Ungastlichkeit, hier, mit mehr Berechtigung, über die unerlaubte Verzögerung und die Einzelstellung, welche die Leiter der französischen Sektion sich anmaßen; aber als die Porten sich endlich aufthaten, wich die böse Laune der Befriedigung über das wohlgeklungene Werk und der Freude über das künstlerische und einheitlich schöne Ensemble.

Die Plastik ward auch hier zu dekorativen Zwecken verwendet. Rings um das von grünem Strauchwerk umrahmte Basin reihen sich die neuesten Erwerbungen der Regierung vom Pariser Salon aneinander, wie denn überhaupt mehr als die Hälfte alles Eingekauften Staatseigentums ist. Schönemerk's „Am Morgen“ und Renoir's „Umger Baum zwei Hahnen kämpfen lassend“ bilden Pendants, am ersten Eingange von Italien aus, und umweit des gegenüberliegenden, welcher zum zweiten, Frankreich gewidmeten Saale führt; zur Rechten geht es nach einem Saale, wo Rußland, Amerika, Dänemark, Italien und England bunt durcheinander gewirfelt sind, zur Linken zum Hauptsale der Aquarelle. Barriol's schöne Bronzestüde vertritt hier Rußland, dessen Wägen lange anbleib, angeblich

welch den Ungarn die gewünschte eigene Jury nicht bewilligt wurde, schließlich aber doch noch eingetroffen ist“). Mit ebensoviel luger Berechnung wie Geschmack haben die französischen Kommissäre, an deren Spitze George Lafenetre steht, in dieser Rotunde das Beste zu vereinen gewußt. Zur Rechten von dem Eingange zum zweiten französischen Saale repräsentiert Breton's „Schneiderin“ den Realismus in seiner ersten Form, zur Linken bringt Lesebvre's „Wahrheit“ die akademischen Traditionen zur schönsten Geltung. Beide Bilder gehören der Galerie des Luxemburg-Palastes an und befanden sich schon auf der letzten Pariser Weltausstellung; vor dieser sowie die Salons der letzten Jahre besuchte, wird überhaupt, mit Ausnahme einer Anzahl von Gemälden aus der Privatsammlung des Staatssekretärs Turquet, aus der Galerie der Kunsthandlung Goupil und Cie. und einigen aus kleineren Privatsammlungen geliehenen Werken, in München wenig Neues finden. Gleich in der Rotunde werden Berrassat's „Auskunft“, Barillot's „Kämpfe von Hautbut“, Chabal's „Kosensbaum aus meinem Garten“, Hanoteau's „Frösche“, ein humorsprudelndes Dvul in schönster landschaftlicher Umgebung, Bertrand's „Galatea“ und Guhl Moreau's „Orpheus“, sowie der sich darunter hingießende Kranz köstlicher Landschaftsbilder aus der älteren Schule, Diaz, — von dem auch eine „Himmelfahrt Maria“ vorhanden ist — Corot, Jules Dupré, Daubigny und François, Vielen bekannt sein. Das im Privatbesitze befindliche Gemälde: „Der Wolf von Agubio“, Merion's Illustration einer der fettsamsten Legenden, wird dagegen manches Kopfschütteln erregen; auch der „Heilige Hilidorus“ desselben jungen Künstlers, sowie Ducez' „Heiliger Euthbert“, Wender's „Heilige Elisabeth“ und Moreau von Tours' „Blanca von Castilien“ wurden nicht dabeim gelassen und sind in den anderen Sälen vertheilt. Dieses Streben, jedes Gemälde durch die Umgebung zu heben und es im besten Lichte zu zeigen, verleiht der französischen Abtheilung ein bedeutendes Uebergewicht über die aller übrigen Nationen, wo das Münchener Ausstellungscomité die Kunstwerke planlos unterbrachte und sich selbst, keinen Proteges oder den ihre Interessen persönlich vertretenden Reisern die besten Plätze reservierte. Bei der Entscheidung über die Wahl des Einzuführenden mögen sich auch in Frankreich kleine Intriguen eingemischt haben, die Anordner im Grandpalais standen über den Parteien und so muß es sein, wenn ein derartiges Unternehmen glücken soll.

*) Kostträglich sind auch Ansein Feuerbad's „Titanenkampf“ und „Medea“ noch eingetroffen und wurden in einer besonderen Raumtheilung ausgestellt.

Wohl scheint bei den Franzosen Manches einseitig, aber die Menge von Heiligenbildern und Darstellungen aus der frommen Legende, welche sich auf die im Augenblicke vorherrschende literale Richtung begründet, hat der thätigen Vertretung der übrigen Gebiete keinen Abbruch gethan. Bouguereau's „Geburt der Venus“ und seine „Nymphen“, Veschore's „Ueberraschte Diana“, Delannay's „Diana“, Henner's „Raiden“ und Kott's wüthphantastisches „Fest Silen's“, sind die bedeutendsten mythologischen Darstellungen; an der Spitze des Geschichtsbildes stehen Cabanel's „Tod der Françoisa da Rimini und des Paolo Malatesta“ und J. P. Laurens' „Der österreichische Generalstab an der Veiche Marecau's“, neben den neuesten Anfängen vom Salon 1879: J. P. Laurens, Melingue, Moret, Pelcz. Für das Thierstudium hat man mit Rosa Bonheur's „Attelage Nivernais“ bis zum Jahre 1849 zurückgegriffen, Tropon's „Arbeitsgepann“ ist gleichfalls aus den fünfziger Jahren, Herrmann von Ben's „Hollati“ kommt dagegen direct vom Salon. Von den Todten der letzten Jahre hat man Brion, Fromentin, Daubigny und Couture mit herangezogen. Unter der Landschaft befindet sich außer den schon genannten älteren Werken manches gute neuere Bild von Bouteux, Zege, Emil Bretan, Vanoyer, Harpignies, Dément, Hagberg und Oullinamet. Zu Hebert's „Malaria“ von 1850 gesellen sich verschiedene gute Genrebilder in größerem Maßstabe. Landelle's „Hellschmädchen“ ist durch den Etich Professor Stang's in deutschen Kunstkreisen keine Fremde. Meister Weiffenier ist durch sein „Antibes“ nur dürftig vertreten. Im Porträt glänzt Bonnat's „Viktor Hugo“, aber die reiche Plejade vom Salon ist ausgeblieben, Carolus Duran sandte seine neuere, noch unvollendete Arbeit, ein allerliebste Studentenköpfchen, wohl Phantasieporträt. Selbst für Berner's „Kaiserproklamation“ hatte man aus Frankreich ein Pendant verschrieben; Ehrmann's kolossales Dekorativgemälde: „Paris läßt unter dem Schutze der Republik die Nationen zum friedlichen Wettkampfe der Künste und der Gewerbe“, nimmt auf dieser Seite dieselbe Schlußwand wie Berner's Bild drüben am anderen Ende des Glaspalastes ein!

Wohl ist es zu tadeln, daß die Franzosen zur einseitigen Uebersicht ihrer modernen Kunst so weit in die letzten Decennien zurückgriffen und so viel Elitenwerke aus dem Staatsbesitze einführten; aber wie machten die Deutschen es 1875? Spät erst entschloß man sich zur Theilnahme an der Pariser Weltausstellung, und dann fand dieselbe Auswahl in Berlin und München unter den im Staatsbesitze und in hervorragenden Privatgalerien befindlichen Kunstwerken statt. Einundzwanzig Bilder und vier Bildhauerarbeiten, welche zum großen Theile auch in Mün-

chen das Panier der deutschen Kunst wieder hoch halten, wurden allein der Berliner Nationalgalerie entlehnt, und die Franzosen ahnten diesmal das gegebene Beispiel auf breiterer Basis nach. In Paris nahm man den schönen Schlußsaal, den die französischen Künstler sich selbst reservirt hatten, in Besitz, als sei das selbstverständlich; Oben besorgte die Anordnung und Dekoration des Ganzen auf das Beste, so daß die deutsche Abtheilung vor Allen glänzte, selbst die Trennung nach Schulen war dort zu verfolgen, und ältere Gemälde — Rudolph Jordan's „Trost der Witwe“ datirte von 1866, Henneberg's „Dag nach dem Glücke“ von 1865 — bildeten die Prunkstücke: was die Eiferer von heute vermissen.

Bei der Rücksicht zu den übrigen Räumen des Glaspalastes muß die planlose Ausstellung doppelt in's Auge fallen. Auch die scheinbare brüderliche Gleichheit hat ihre harten Schattenseiten, wenn sich Parteilichkeit dahinter birgt. Specieell für die Münchener Schule ist die Zurückweisung für alle Künstler, welche nicht mit einem der Mitglieder der Jury in Verbindung oder im Schülerverhältnisse zu einem derselben standen, an der Tagesordnung gewesen. Eine Jury, welche die Schwäche hatte, Werte wie Liebermann's in der Technik wie im Gedankten durchaus verfehlte Gemälde „Christus im Tempel“, „Die Feldarbeiter“ und die „Gänsferupferinne“ aufzunehmen, hat sich des Rechtes begeben, Schülern von Bamberger und Lange die Pforten zu verschließen. Wie kommt es ferner, daß die Bildhauer Wagmüller sechs und Tilgner zwölf Werke der Wahl ausstellten, während die Statuen ursprünglich nur drei gestatteten, und jener seinen Werken überdies die besten Plätze anweisen konnte? Zur Dekoration der Vorhalle wurden wohlweislich nur die Italiener, Sühmann-Hellborn's und Cauer's Marmorarbeiten verwendet. Auch die Vereinigung der besonders gut vertretenen Düsseldorf'scher Schule hatte man vermieden. Oesterreich kam im Durchschnitts noch am besten weg, nicht an Raum, doch wenigstens an Einheit. Von einer Trennung Belgiens und Hollands war ebenfalls, wie von einer Vereinigung mehrerer Bilder desselben Malers die Rede. Das im Verhältnis zu seiner Theilnahme an der Pariser Weltausstellung dürftig erscheinene England ist durch zwei Zimmer verstreut und die englischen Werke erhielten zum Theil erst nach zehn Tagen Papierstreifen mit Nummern angeheftet; Cleoniradotti ist bei den Italienern, Kivafomotti's Marine sühet in einer Ecke hoch oben das Dasein eines süßberedeten Feldens. Und nun gar der Katalog, in dessen erster Ausgabe dem auf 64 Seiten zusammengedrängten alphabetischen Verzeichnisse der Künstler und ihrer Werke 64 Seiten mit

Kleinen jeglicher Art folgten! Das Verfahren mag praktisch zur Deckung der Druckkosten sein, aber es ist mehr als lässig für das Publikum und unwürdig für ein derartiges Unternehmen von internationaler Bedeutung. Der Katalog der französischen Abtheilung könnte darin zum Muster dienen; wie es für den Salon üblich ist, enthält er bei jedem Künstler kurze Notizen über seinen Bildungsgang und die erhaltenen Auszeichnungen, verschweigt freilich sophistisch die Entstehungszeit der älteren Gemälde.

Die nächste internationale Ausstellung in München wird wahrscheinlich kleiner und einfacher sein, denn wer könnte alle vier Jahre die weitgerissenen Prunkstücke der öffentlichen Galerien aus dem letzten Decennium zusammenschleppen, wie es diesmal geschah; aber sie muß einseitlich und frei von kleinlichem Parteigeiste sein, sonst wird der schöne Plan Chimäre bleiben. Die deutsche Kunst sieht zu hoch, um solcher erbärmlicher Einzelinteressen wegen ihr Ansehen den Fremden gegenüber einzubüßen.

H. B.

Der Pariser Salon.

III.

(Schluß.)

Und nun zu einer letzten, die Einheimischen und die Fremden im engsten Rahmen umfassenden Rundschau; Zeit und Raum drängen gebieterisch.

Da begegnen wir zunächst noch einigen bei der ersten Prüfung übersehenen beachtenswerthen Bildnissen. Leon Glaize, dessen Porträt seiner Mutter im Salon 1868 zuerst die Aufmerksamkeit auf den vielversprechenden Anfänger lenkte, hat statt der großen Geschichtsbilder der letzten Jahre wiederum ein schönes, sprechend ähnelndes Porträt, das seines Lehrers Gerôme, eingekleidet. Paul Dubois' „Kinderporträt“, ein reizendes blendendes Mädchen im weißen Kleide, Brustbild und in ebenso keinem Maßstabe wie Duran's allerliebster Knabenstücken gehalten, ist eine Perle, des Meisters, aus dem es hervorging, würdig. Mehr charakteristisch als selbst sind die verwiterten Züge von Bertier's „Altem Landpfarrer“. Sautin's „Porträt einer Frau H. B.“ sucht an früherer Anmuth seines Gleichen. Unter der Damenwelt fanden einige Kinderphantasieporträts besonderen Beifall: „Die gesprungene Trommel“, ein tiefbetrübtes Baby im Hemdchen von Jeanne Bole und „Schlechte Laune“, welche der Kleinen den originellen Gedanken, sich bis auf das Hemdchen und ein himmelblaues Strümpfchen zu entkleiden, eingab, von Elisa Roch, sowie Munier's „In Straße“, ein in sein Stüchchen gebannter Schelm, der sich voll ruhrender Verzweiflung mit beiden Händchen in's lockige Haar

saßt. Der „Roses im Rit“ Ferrault's erinnert zu sehr an Paul Delaroche.

Benjamin Constant zeigt uns marokkanische Frauen „Abends auf der Terrasse“; das Kolorit ist warm und leuchtend, die liegende Gestalt, das Bild der Sehnsucht, besonders gelungen; die auf der Mauer Sitzende, im Profile gezeichnet, hat dagegen etwas statuenartig Stiefes. Wenn man Mitglied des Institutes wie Hebert und überhäuft mit Ehren ist, darf man schon einen so läshnen Wurf wie die „Sultana“, ein in tiefem Kernbrand'schen Hellpunkt ausgeführtes Frauenbild, wagen. Nur um das Haupt erhebt sich das Dunkel, und die orientalischen Gewänder fangen die Hauptstrahlen des rüthlichen Lichtschein's auf. Lehmann er hat dem Genrebilde die Treue bewahrt; sein „Saut de loup“, der Ruß über's Gitter, selbstverständlich Nocecessität mit Puder und Schönheitspflästerchen, ist fein und zart und düstig. Alexander Tumas' Galerie bereichert sich wieder um zwei schöne Gemälde, die er sich vorweg sicherte: Jaquet's „Promière arrivéé“, die Siegerin im Wettlaufe, eine im Stile Watteau's ausgeführte wohlgelungene Schöpfung, und Lehmann's „Im Jahre 1795“; Jaquet ließ die leichtsüchtigste Eise des Kreises triumphirend die kleine Höhe erklimmen und aufathmend voll stolzer Befriedigung auf die herankommenden Genossen hinabbliden. Das reiche satte Kolorit des Ganzen und der Schmelz des jugendlichen, vom jähen Laufe erhitzten Antlitzes sind ebensowiel Ehrentitel für den Maler, welcher 1875 die erste Medaille davontrug und gleich der Mehrzahl seiner hervorragenden Genossen als „hars concours“ über den kleinen Belohnungen steht. Nicht so Rotte, dessen „Circe mit den Genossen des Odysseus“ mehr Anlage für den Humor, als Vertrautheit mit den plastischen Formen des weiblichen Körpers verrät; die Verzweiflung der mit Menschensinn in Thierkörper Gebannten muß Jedem ein Wäkeln abgewinnen. Fast hätten wir in Pelé; einen strebsamen Anfänger übersehen, der kaum am göttlichen Kelche nippte und ihm schon Muth zum großen Historienbilde entnahm; sein „Tod des Kaisers Commodus“ leidet an Schwächen jeglicher Art, Verzerrung, Unschönheit und historischer Unwahrscheinlichkeit, ist aber trotzdem beachtenswerth als Verheißung für die Zukunft eines freilich noch der Küstung bedürftigen Talentes. Cazin's zu einem Deckengemälde bestimmte „Kunst“, eine bleiche melancholische Frauengestalt, scheint trüben Gedanken nachzuhängen. Comte's sentimentale Penbants „Die Liebe verheugt die Zeit“ und „Die Zeit verheugt die Liebe“ schweben zwischen Himmel und Erde.

Auch an jenen Gemälden, welche ihre Zukunft in den illustrierten Zeitungen, im Delbrude und in der Photographie zu finden pflegen, war kein Mangel.

Dagnan-Bouveret's derb humoristische „Hochzeit beim Photographen“, Pateux' leimische Kriminalscene „Wer getrunken hat, läßt nicht dabei“, Voussmann's „Bernauffbeirath“, ein beim Schachspiele mit seiner jungen Frau eingeschlummerter alter Pflzier, dessen gichtfranker Fuß in der weichen Hülle viel zu groß ausfiel, sind so recht dazu geeignete leichte Waare. Morlon's „Neue Mode unter dem Directorium“, die schöne Mme Tallien in der griechischen Tunika aus durchsichtiger Gaze, Nanteuil's „In die Frau verwandelte Kage“ nach Fontaine und Reugeron's „Ein Engel im Himmel“, das mit Tanz und Gesang gefeierte Begräbniß eines Kindes in Andalusien, gehören derselben Kategorie an. Lejeune's „Der Müller, sein Sohn und der Esel“ ist ein fein ausgeflattetes Genrebild.

Bedeutend höher stehen Firmin Girard's „Hochzeit im 18. Jahrhundert“ und Adrien Moreau's „Silberne Hochzeit“; Beide sind in ihrer Art tüchtige Arbeiten. Watteau'sche Gestalten wandeln hier in dem von den fröhlich aufspielenden Musikanten geleiteten Hochzeitzug durch den Wald, Braut und Bräutigam im traulichen Gespräche, das sie der Gegenwart entzückt hat; anders das einer anderen Lebenssphäre angehörende Silberpaar. Die noch statlichen Ehegenossen schiden sich dort inmitten ihrer ehrfurchtsvoll zum Feste verammelten Kinder und Enkel an, ein sterbliches Rennet zu tanzen.

Unter den Bekiegern glänzte Frau Cellart, eine alte Getreue des Salons, durch zwei allerliebste kleine Pendants; der „Abend“ ist eine friedvolle stimmungreiche Landschaft mit Rüben unter Obstbäumen, wo im Hintergrunde das Dach des Bauernhauses durch die Zweige blickt; das hellgehaltene Gegenstück „April“ zeigt Kirschbäume im schönsten Blüthenkroze, eine besondere Stärke der begabten Künstlerin. Wauters' Malweise imittirt Desprée in seinen beiden umfangreichen Gesichtsbildern; sein „Martin Luther auf dem Reichstoge zu Worms“, ein effectvolles, von der Stadt Löwen angekauftes Gemälde, sündigt für und Deutsche in der Hauptgestalt, da der Reformator keine Porträthähnlichkeit besitz; das zweite Bild behandelt mit Kraft und Treue eine „Episode aus den Pittlicher Religionskriegen im Nov. 1875“. Jan van Beer's gerieth bei seiner übertriebenen Effecthalserei auf traurige Abwege. Noch im vorigen Herbst stellten wir dem jugendlichen Feuergeiste, dessen übersprudelnde Phantasie sich in allerlei tollen Ausgeharten Bahn brach, das günstige Prognostikon und glaubten „Des Volkes Dank“ wie die „Parifina“ würden nur die Verbotten genialer Leistungen sein; aber dieser „Seinen Freunden im letzten Momente die Befreiung des Vaterlandes prophezeiende Dichter Jan van Moerlandt“ macht alle Voraussetzungen zu Schanden. Es ist ein kolossalcs

Triptychon; auf dem Mittelbilde sitzt der abgemergelte, grünlich blaße Sterbende bis zum Gürtel günstig entblößt auf seinem Lager und starrt mit begeistertem Zerberbilde in die ferne Unendlichkeit, die beiden Zeugen lauschen tief ergriffen; zur Rechten und zur Linken ergänzen zwei historishe Porträts das seltsame Mittelbild, welches an Geschmackslosigkeit seines Gleichen sucht. Von Beer's mellendes „Mädchenbilden“ ist der Triumph des Häßlichen und des auf die Spitze getriebenen Realismus. Wenn der noch nicht dreißigjährige, überaus ehrgeizige Maler in dieser Richtung fortfährt, wird er bald nur noch Spott statt der ersehnten Vorbeeren ernten, zwischen Originalität und Verwirrung liegt eine weite Kluft. De Jonghe, ein Schüler von Gallait und Navez, taufte ein ziemlich nichtsfagendes Saloninterieur: „La berouee de Chopin“. Jules Goupil traf in seiner „Gefälligen Freundin“ und der „Kube“, einer Malerin vor der Staffelei, nicht den gewohnten Ton der feinen Satire auf die Gesellschaft. Wohlberechnete Komik spiegelt die „Controverse über den Talmud“ von dem Holländer de Haan; zwei Amsterdamer Juden trieben einen Dritten mit allerlei Kreuzfragen in die Enge und weiden sich nun an seiner Verlegenheit.

Die Kuffen pflegen pikante oder ausregende Vorgänge aus den verschiedenen Landstrichen ihres weiten Heimatlandes zum Motive zu erwählen. Ghebovski, halb Schüler Gerôme's, halb der Peterburger Akademie läßt uns einen Blick in das orientalische „Interieur eines circassischen Sklavenhändlers in Konstantinopel“ thun, wo eine junge Skavin im vollen Schmuck ihrer unentweichten Anmuth lästernen Käufern gezeigt wird; Dmitrieff führt uns in ein „Brennendes russisches Dorf“, dessen Frauen inmitten der Kinder und des geretteten Hauorathes verzweifelt die Hände ringen, während die Männer die sibirischen Schafe mit Todesgefahr aus dem Stalle holen. Der Warschauer Chelmonski zieht die Ukraine vor und bestrebt sich bei seinem „Herdemarke“ seiner Malweise denselben Stempel des Ungeordneten, Zügellosen, welcher das ganze Treiben charakteristise, aufzuprägen. Im Vordergrunde erschwert ein Trupp wider Steppenrosse in allen möglichen und unmöglichen Stellungen einem zwischen ihnen am Boden lauernden Kofaken das Antoppeln in jeglicher Weise, zur Rechten dient ein rakenschwarzer Hengst der blenbenden Weiße der Genossen zur Folie; im Hintergrunde wogen Juden und Gutsherr, Käufer und Anpreisende, Kofe und Reiter durcheinander. Das „Bergespann“ desselben Polen ist minder rastlos und von sorgfältiger Ausführung. Ziemiradski, der Maler des weit überschätzten Sensationsbildes: „Die lebenden Fackeln des Hero“ hat einen „Schwertertanz“, das von Gauklerinnen vor den im Garten vereinteten römischen Damen ausgeführt

die *Figy*, *κρυστάρι*, wie Platen und Xenophon das Kunststück nannten, ausgestellt, sich aber nicht an die uns auf griechischen Vasen erhaltenen antiken Darstellungen des Vorganges gehalten. Das frische, fast blendende Kolorit muß die Schwächen der Zeichnung verdecken, die Auffassung erinnert an Alma Tadema's Weise, ohne seine Belkennung zu erreichen.

Die Schöpfungen der Schweden Zalmson und Hogberg zählen zu den Erwerbungen des Staates; ihr halber Landmann, der Kornweger Smith-Hald reist sich ihnen mit seiner „Heimkehr der Fischer am Morgen“ würdig an.

An Kunstacs's Statt, — er selbst blieb aus, — erschien sein Schüler und Landmann Bruck La job mit „Den Verlassenen“; hungrig und frierend stehen drei arme Weisen in der Familienstube eines behäbigen Bauernhauses, und der Knabe spielt begehrt nach der dampfenden Suppe am warmen Herdfeuer, während die Schwester den mitleidigen Frauen die Geschichte ihres Elendes berichtet. Der Villener Prozil, welcher im vorigen Jahre die Medaille 2. Klasse für seine „Gesandtschaft Kabiland“ von Böhmen zur Verantwortung am Hofe Karl's VII. von Frankreich 1457“ erhielt, behandelte diesmal ein ähnliches Thema: „Die Schwachparthe der Verlobung“ nach einem dänischen Volksliede des Mittelalters; die schöne Dagmar schickt sich eben an, mit dem dänischen Gebräutigam die Ja oder Nein bedeutende Parthe zu beginnen und der etliche Hofstaat sowie die fremden Gäste umsehen sie in erwartungsvollen Gruppen. Otto von Thoren's „Ungarisches Biergeschma“ mit feuerprühenden Rüstern und das „Paradies der Kindheit“ im Pariser Jardin d'Acclimation sind zwei Arbeiten von ungleichen Werthe.

Von dem Italiener de Rittis, welcher im vorigen Jahre auf der internationalen Ausstellung eine Medaille erster Klasse für seine zwölf Ansichten aus Paris, Venedig und Italien davortrug, fand sich diesmal nur eine dem Leben abgelaufte „Schwefelblüthenverkäuferin aus der City“ ein; gleich dem Hamburger Heilbuth, dem Belgier Stevens und so manchem Andern ist er durch die Anschauungen und den Bildungszugang Franzese, obgleich seine Wiege in Parcella auf italienischer Erde stand. Boldini's „Depesche“, ein Kabinetstück à la Meissonier, Castiglione's „Promenade des Anglais in Nizza“, ein mit Sonnengold und Meereshlan und eleganten Toiletten verschwenderisch ausgestattetes Gemälde, und Tojetti's zwei Bilder „Elena“ und „Francoeca da Rimini“ beweisen, daß die Kunst im Süden fort und fort neue talentvolle Jünger unter ihre Fahnen ruft. Unter Blumen hochgehettet treibt die schöne ledte „Elena“, von dem stummen Diener geleitet, den stillen Strom, hinab und die sinkende Sonne mahnt

an das frühe Erlöschen des hoffnungreichen Lebens: „Francoeca da Rimini“, eine Liebingsgestalt der Dichter lebt und atmet noch; voll schöner Liebe schmiegt sie sich an Paolo Malatesta, während der Nordstahl schon über ihnen schwebt. Ricardo de Madrazo's „Vester Vtid“ vertritt allein die Heimat und die Familie Fortuny's, des Frühstiftsbischofen, Tiefbetrüerten; Raimundo und Federico de Madrazo, denen im vorigen Jahre auf dem Warszeler Medaillen erster Klasse zusehen, verkümmert, wie so Viele, die Ehrenpflicht des Wiedererschleins.

Der glänzende Erfolg von „Last unster“ auf der jüngsten Pariser Ausstellung veranlaßte Hertomer zur Herüberleitung seines weit weniger originellen „Aphid für alte Frauen“. Die Umgruppung ist Hauptsache, das Kolorit farblos, so daß das Gemälde sich weit besser zur Kopirung eignet, für die es ursprünglich auch bestimmt war. Bridgman's „Procession zu Ehren des Apio“ vereint Sonnengelt und Reichthum der Trachten, sowie gute Studien des Raumes; die neben dem geheiligten Tischen tanzende junge Ägyptierin im durchsichtigen Gewande ist ein Bild geschmeidiger Anmut.

Wie viel Plüsch unter den gewohnten Wästen, wie viel bedeutende Auktions in Paris und im Auslande, welche den diesjährigen Salon nicht beschickten! Er ward vorzugsweise zur Arena für die jüngeren Kräfte, welche sich die Sporen verdienen möchten und bewahrt in dieser Eigenschaft immer noch einen Theil seines alten Prestige für die Kunstfreunde von fern und nah. Trotzdem ist eine Reform unbedingt nötig, wenn das Unkraut nicht das Gute ersicken soll. Einst war der Salon, bei einigermassen offenem Auge zur raschen Auscheidung des Besten, reiner Kunstgenuss, jetzt ist er Mühe und Arbeit, wie das Alltagsleben.

Bei den Aquarellen, Zeichnungen und den graphischen Arbeiten, sowie bei der Skulptur war der Zubrang geringer, doch gab es auch dort noch am Tage der Eröffnung — charakteristisch für Turquet's Mangel an Autorität — Szenen aufgeregten leidenschaftlichen Wortwechsels wegen der Aufnahme. Davon im Schlußberichte.

Hermann Pilling.

Kunstbestrebungen in Croatic.

Krag, im Juli 1879.

I. K. Wenn Herbert Reidt hat und eine Nation wirklich in ihren Monumenten ausdrückt, was sie will, so entwickelt die Croaten in neuerer Zeit ein umfangreiches Zukunftsprogramm; denn es hat im Lande auf dem Gebiete der Kunst eine lebhafteste Bewegung begonnen.

Den Anstoß hierzu gab der kunstliebende Bildhauer

von Djakovo, J. J. Strohmayer, der mit seltener Aufseherung und vielen Verständnis auch in dieser Hinsicht bahnbrechend gewirkt hat. Die Domkirche, welche der croatische Mäcen in Djakovo erbaut, wurde in diesen Blättern schon einmal besprochen; dieselbe ist ein großartiger, reichgeschmückter Monumentalbau, welcher unter der Leitung des Dombaumeisters Fr. Schmid seiner Bedeutung entgegengeht. Neben diesem mit seltener Energie und unter sehr schwierigen Verhältnissen durchgeführten Unternehmen sand Strohmayer Geld und Mittel, eine sehr schöne und werthvolle Galerie von Bildern allitalienischer Meister anzulegen. Fünfzehn Jahre lang sammelte der gelehrte Bischof auf seinen vielen Reisen nach Italien mit Hilfe befreundeter Künstler und Kunstfreunde, und es gelang ihm, noch manche Perle anzukaufen, aber auch in der Heimat manchen Schatz vor Verfall zu retten und in seiner Sammlung zu bergen.

Mehrere Meister sind in der Sammlung schwach vertreten; die vorhandenen Bilder aber gehören zum Besten. Zwei Steuils's von seltener Schönheit, mehrere Bilder von Overbeck und Kupetwieser finden wir in der vornehmsten Gesellschaft eines herrlichen Tizelos und mehrerer Bilder von Tizian. Der Gründer der croatischen Universität und Academie der Wissenschaften ist auch der Gründer der croatischen Bildergalerie, denn die ganze Sammlung schenkte der Bischof dem Lande und noch 40.000 fl. dazu zum Bane eines Galeriegebäudes. Diese seltene Munificenz wurde vom Lande und der Stadt Agram in gebührender Weise aufgenommen; jenes widmete die doppelte, diese die gleiche Summe zu demselben Zwecke. Die Academie wird auf ihre Fonds noch ein Ansehen machen, damit diese Schöpfung Strohmayer's in würdiger Weise zur Ausführung gelange. Dombaumeister Schmidt übernahm es, den Bau anzuführen, und die Arbeiten daran sind schon soweit gediehen, daß im Herbst 1880 die feierliche Eröffnung wird stattfinden können. Daß solche Arbeiten und Bestrebungen nicht ohne anregenden Einfluß blieben, ist selbstverständlich.

Agram besitzt drei gotische Kirchen, eine davon so gründlich verderben, daß an eine Wiederherstellung nicht gedacht werden kann, die beiden andern (Zem und Pfarrkirche) zwar auch arg mitgenommen, aber doch wiederherstellbar. Die Pfarrkirche wurde nach den Plänen Schmidt's einer gründlichen Restauration unterworfen und die Außenseite soll schon heuer vollendet werden, während das Innere erst nach einigen Jahren fertig werden dürfte. Die Kommune Agram zeichnet sich auch bei diesem künstlerischen Unternehmen um so mehr aus, als sie von dem Hrn. Stadtpfarrer in keiner Weise zur Opferwilligkeit aufgeuntert wird.

Der hiesige Kardinal Erzbischof Mikalović und

das Domkapitel wollten bei der allerorten beginnenden Bewegung nicht zurückbleiben, und so wurde denn der Dombaumeister Schmidt beauftragt, auch für die große hiesige Domkirche Restaurirungspläne auszuarbeiten.

Schmidt legte dem Domkapitel seine Pläne vor, welche einen durchschlagenden Erfolg hatten. Ganz Agram begann sich lebhaft für die Frage der Domrestauration zu interessieren. Einige Domherren waren etwas zaghaft; als aber der Kardinalerzbischof sich an die Spitze des Bankomite's stellte und mit Entschiedenheit für die Restauration der Kirche nach Schmidt's Plänen eintrat, da wurde der Beschluß auch einstimmig gefaßt. Schon diesen Herbst sollen die Vorarbeiten beginnen, und im nächsten Frühling soll der Bau in Angriff genommen werden. In etwa zwanzig Jahren wird die Arbeit vollendet sein und die Agramer Domkirche in erneuter Pracht sich an die schönsten Denkmale der gotischen Baukunst in der Monarchie anreihen. Die beiden großen croatischen Bischofsitze werden mit der Schönheit ihrer Kathedralen in würdiger Weise wetteifern zum Heile der Kunst.

Die jetzige Domkirche ist noch von den Festungswällen und Befestigungsthürmen umgeben, so daß ein Ueberblick der Fassade unmöglich ist. Sobald die Restauration dieser und der Bau der Thürme vollendet sein wird, soll der Thurm vor der Domkirche fallen, während die übrigen Befestigungswerke als malerische Fiedle bleiben. Hierdurch wird der Kapitelsplatz bedeutend erweitert. Für einen würdigen Schmuck desselben wird schon jetzt Sorge getragen.

Vor mehreren Jahren wurden fünf zusammengehörige Staluen von Herkoren von der Kommune Agram für ein Monument erworben; nun sollen dieselben einen monumentalen Bannnen zieren, welcher nach den Entwürfen Schmidt's schon heuer vor der Domkirche am Kapitelsplatz erbaut werden soll.

Auch der Agramer Centralfriedhof soll zu einem architektonisch bedeutenden Campo Santo gestaltet werden. Nach den Plänen des Kölner Architekten Herrmann Vellé, eines Schülers von Fr. Schmidt, wird der Gottesacker mit schönen mächtigen Arkaden und Kapellen umgeben und von einer Kuppelkirche beherrscht werden. Der Bau der Arkaden und einer Kapelle ist schon in Angriff genommen, und in der ersten Bauzeit wird der aus Wien seitlich nach Agram übertragene Leichnam des croatischen Dichters Preradović befristet werden.

Außerhalb Agrams restaurirt Vellé eine Kirche in Kreuz, und in einem der besuchtesten Wallfahrtsorte Croaticens wird ebenfalls nach seinen Plänen eine schöne, von Arkaden umgebene Wallfahrtskirche gebaut, welche mit dem Pfarrhof und zwei offenen Kuppelkapellen ein höchst malerisches Ganze bilden wird.

Wie aus diesen Mittheilungen erhellt, ist die Bau- thätigkeit in Croatien eine rege, und da der Name Schmidt die Signatur aller dieser Unternehmungen bildet, so werden die Kunstfreunde allerorten darin eine Gewähr finden, daß diese Thätigkeit eine höchst würdige und gediegene ist.

Auf dem Felde der Skulptur wird noch wenig geleistet. Erst wenn die großen Bauunternehmungen vollendet sein werden, so daß zur Restaurirung der Innenseiten geschritten werden kann, dürfte auch dieser Zweig der Kunst zur Blüthe gelangen, ebenso die Malerei, welche bisher in Croatien noch kein Feld der Thätigkeit gefunden hat. Erwähnenswerth sind jedoch schon jetzt die Arbeiten eines jungen croatischen Bildhauers Kandić, welcher aus der Schule Dupré's hervorgegangen ist und in Agram seinen Wohnsitz aufgeschlagen hat. Seine Väter Julio Glivio's und Andrea Schiavone's, welche den Platz vor der Bildergalerie schmücken, ebenso drei Grabmäler auf dem Centralfriedhofe, darunter das des obengenannten Dichters, sind sehr tüchtige naturalistische Leistungen in modern italienischem Stile. Weitaus bedeutender sind des jungen Croaten Porträtbüsten aus Montenegro, sowie dessen Porträts einiger Agramer Celebritäten. Ueber das Kunstgewerbe kann im Augenblick noch nicht viel berichtet werden; auch da werden die großen Bauunternehmungen von entscheidendem Einflusse sein, überdies wird an der Gründung einer gewerblichen Fortbildungsschule und eines Kunstgewerbeamusems rege gearbeitet. — Wichtig für die Zukunft ist die Verfügung des Erzbischofs von Agram, wodurch die Theologen im 4. Jahrgange verpflichtet werden, die Geschichte der christlichen Kunst zu hören, auch sollen Prüfungen aus diesem Fach eingeführt werden. In diesem Punkte ist Croatien dem großen Auslande vorausgeschritten.

Korrespondenz.

Kopenhagen, im August 1879.

S. M. Während noch vor einigen Jahren die Hauptstadt Dänemarks unter diejenigen zählte, welche als an monumentalen Kunstwerken besonders arm dastanden, scheint sich jetzt das Verhältniß in günstigerer Richtung zu entwickeln. Seit 1876, da ich in der „Chronik“ die Statue Tycho de Brahe's erwähnte, ist zu Kopenhagen eine ganz beträchtliche Zahl von plastischen Werken zum Theil schon öffentlich aufgestellt, zum Theil in den Ateliers der betreffenden Künstler gussfertig geworden.

Als das bedeutendste Werk genannter Art steht an der Nordwestseite der „alten Stadt“ das große, von J. N. Jerichau ausgeführte Monument H. E.

Lertsev's da. Auf einem hohen Sockel erhebt sich das Standbild des großen Physikers; in modernem Anzug, dessen einfache Langweiligkeit jedoch durch den Mantel, welcher von der rechten Schulter bis zur Erde herabfließt, einigermaßen gebrochen wird, lehnt er an einen Pfeiler und scheint soeben einem Auditorium die Entdeckung des Elektromagnetismus zu demonstrieren; von seiner linken, etwas gehobenen Hand, streckt sich der Faden, den er auch mit der rechten fährt, an die vor seinen Füßen angebrachte Batterie. Frei und lebhaft ist die Figur gestellt, sprechend und klar verständlich ihr ganzer Ausdruck; des gegebenen, jedenfalls sehr unglücklichen Kostüms der Zeit ungeachtet, ist es dem Künstler gelungen, überall reine, plastische Hauptlinien hervorzubringen. Zu den Füßen der Hauptfigur sind noch drei allegorische Kolossalgestalten, auf niedrigeren Sockeln sitzend, dargestellt, überaus schöne und großartige Weiber, die Nornen der altnordischen Mythologie, Vorzeit, Gegenwart und Zukunft. Weshalb diesen dreien eben an einem Monumente Lertsev's Platz angewiesen worden ist, läßt sich wohl schwerlich erklären; dem Standbilde eines jeden anderen großen Kämpfers des Geistes würden sie mit eben so vollem Rechte zukommen, insofern doch jede geistige That nicht nur dem Augenblicke angehörig ist, sondern auch in der Vorzeit vorbereitet, so wie der Zukunft fruchtbringend sein muß. Wie sie sind, nehmen jedoch die Nornen Jerichau's in der modernen Plastik eine beachtenswerthe, auch eine sehr eigenthümliche Stellung ein. „Gegenwart“ und „Zukunft“ sind die ersten gelungenen Versuche, eine rein nordische Plastik auf der gemeinsamen Grundlage der Kenntniß altantivanavischer Wulven-Vorstellungen und des Studiums nordischer Volkstypen anzukübeln. Mit der Antike haben sie ganz und gar nichts gemein; ihre Schönheit ist auf einheimischem Boden gewachsen, ihr Geist dem „Edda's“ und „Saga's“ entsprungen. Wie ihre Draperien — lange, von dem Hals bis an die Füße hinabfließende, schwerstoffige Kleider, die sich naturgemäß in große, einfache Falten ordnen — schon etwas ernsthaft Grandioses an sich haben, so sind auch die Gestalten selbst, „Gegenwart“ mit tiefem, ruhevollen Ausdruck und „Zukunft“ mit dem Gepräge von halbberwußtem magischen Schauen, ernsthaft und gewaltige Figuren, plastische Typen einer Rasse, wie sie allein die nordische Natur erzeugen kann. Daß die dritte Norne, die „Vorzeit“, mit griechischer Kunst mehr übereinstimmt, kann dem Totalindruck des ganzen Monumentes nicht ginslig sein; an sich dagegen ist diese Figur in Beziehung auf Haltung und Linien vielleicht die schönste.

In einem halboffenen Hofplatze der Holmens-Kirche hat nun endlich H. W. Vissen's von einem

Privatmanne der Stadt geschenkte Standbild des Zerkelnden Torstenskjöld eine Stelle gefunden. Die Sache hatte ihre Schwierigkeiten, weil die Statue eine nicht mehr als lebensgroße ist; mit der Entscheidung muß man um so zufriedener sein, als Torstenskjöld eben in derselben Kirche beilattet liegt. Es ist eine sehr schöne Arbeit, ausgezeichnet besonders durch den Zug von Frische und Lebenskraft, von dem sie erfüllt ist. — Im Atelier des Professors Th. Stein steht jetzt das Gipsmodell des zweiten der bedeutendsten dänischen Zerkelnden, Niels Juul, fertig; die Statue ist ungefähr 3 $\frac{1}{4}$ m. hoch und wird, in Bronze gegossen, auf einem ebenso hohen, mit Schiffschrauben geschmückten Sockel nahe an Holmens Kirche aufgestellt werden. — Zweien unserer nationalen Dichter, Gwald und Wessel, wird in der nächsten Zukunft ein Gipsmodell errichtet; es ist von dem feinsinnigen Künstler Coens ausgeführt und besteht aus einem fortophagäischen Sandsteinsokel mit Porträtmedaillons und Inschriften sammt zwei darauf ruhenden Genien, für den genialen Satiriker Wessel ein heiterer Junge mit einer Spring, für den schwungvollen Pöster Gwald ein träumendes Kind mit der Lyra. Das schöne Denkmal wird nächstens dicht an den Grabstätten der zwei gleichzeitigen Dichter — sie blühten um 1770 — aufgestellt werden. Auch das Andersen-Denkmal wird bald in der Bronze fertig sein; es ist von Zaabbe ausgeführt und wird im Rosenburger Garten seinen Platz finden.

Von der „Johannesgruppe“ Thorwaldsen's (Johannes der Täufer in der Wüste predigend) war bekanntlich ein kleineres, von dem Meister selbst nachgearbeitetes Exemplar über dem Hauptportal der „Frauenkirche“ aufgestellt. Neuerdings ist es herabgenommen und durch ein Exemplar in Marmor ersetzt worden; die Einzelfiguren sind von verschiedenen unserer Bildhauer ausgeführt. Der Umtausch ist keineswegs ein unbedingt glücklicher, die weißen Gestalten gehen nicht gut mit der Grundfarbe der Kirche zusammen, und außerdem ist Marmor zur Aufstellung in freier Luft in dem oft ziemlich rauhen und feuchten Klima Dänemarks ein wenig geeigneter Stoff. In Erz gegossen, würde die Gruppe ohne Zweifel viel besser zu ihrem Rechte gekommen sein, so wie sie den kommenden Geschlechtern sicherer aufbewahrt sein würde; das Einzige, das durch das neue Arrangement jetzt gewonnen ist, besteht darin, daß einige mehr oder weniger unbedeutende Künstler zu einer Bestellung gekommen sind. — Ein bedeutendes plastisches Kunstwerk modernen Ursprungs ist neulich in Befehl der Universität übergegangen, indem Dr. Bierbrauer C. Falckens jun. die vom „Salon“ v. J. 1878 her bekannte Statue „David vainqueur“ von Mercée in Paris gekauft und sie der Universität geschenkt hat, wo sie an dem Ende

des Hauptkorridors im Erdgeschosse angebracht ist. Derselbe Kunstliebhaber hat seiner eigenen Sammlung Millet's „Der Holzhauer und der Tod“ und Delaplanche's „La Musique“ einverleibt.

Ueber der Fassade des neuen königlichen Theaters wurde eine Kolossalgruppe von Ring aufgestellt. In der Mitte derselben steht Apollon mit der hochgehobenen Lyra, an seiner linken Seite stampft Pegasus aus dem Boden die Hippotrene hervor; rechts und links sitzen Thalia und Melpomene. Die Arbeit ist im Ganzen von recht hübscher dekorativer Wirkung, zengt aber mehr von oberflächlichem, obgleich ganz frischem, Kompositionstalent als von fein ausgebildetem plastischem Sinn.

Von größeren Bauunternehmungen neuerer Zeit verdient die Paulskirche den Grundmann, eine schöne dreißigfüßige romanische Basilika, deren Inneres leider mit sehr dürftigen, farbigen Dekorationen versehen ist, genannt zu werden; besonders fein ist der Thurm mit der Ionijschen, von vier Thürmchen umgebenen Spitze, so wie die innere Gliederung mit den prächtigen Granitsäulen, welche das Hauptschiff von den Seitenschiffen sonders. Die neue gothische Jakobskirche außerhalb der Stadt ist eine tüchtige Arbeit von Fenger; hier freut man sich vornehmlich an dem eleganten Thurmbau, kann aber schwierig dem Architekten die südlische Vorhalle, welche den ganzen Bau, wenn man ihn von hinten sieht, schiefer erscheinen läßt, verzeihen. — Die Hauptkirche der Stadt, die Frauenkirche mit den 12 Aposteln und dem Erzbischof, dem Taufengel und der Johannesgruppe Thorwaldsen's ist an sich eine überaus geistlose, trodene Arbeit. Der talentvolle Architekt Amberg legt jetzt ein Projekt ihres Umbaus vor; durch Aenderung der Fenster, durch reichere Gliederung und Ornamentik sowie besonders durch Aufsetzung eines Thurmbelmes (der Thurm steht bis jetzt als ein kolossaler Schornstein da) will er einen ansprechenderen Totaleindruck hervorbringen. Schön sehen die Zeichnungen aus, aber woher das Geld?

König Friedrich V. legte im Jahre 1749 den Grundstein zu einer Kirche, die ganz von Marmor nach einem Plane des französischen Baumeisters M. L. Vardins ausgeführt werden sollte. Im Jahre 1764 fing die Bauarbeit an, 1770 wurde sie aber Geldmangels halber eingestellt, und bis jetzt steht die Kirche halbvollendet da. Ein Kopenhagener Privatmann, Etatsrath Tietgen, ist aber jetzt mit der Regierung dahin übereingekommen, daß er gegen Ueberlassung einiger Grundstücke die Arbeit vollenden läßt. Man baut jetzt wieder fort, allein sehr langsam; wie das Ganze ausfallen wird, muß die Zeit lehren.

Nekrologe.

Carl Pöschel †. Am 3. Juli verschied der Historienmaler Professor Carl Pöschel in Dresden. Mit ihm ist ein trefflicher Künstler und ebenso trefflicher Mensch heimgegangen. Er war am 31. März 1795 in genannter Stadt geboren. Als Sohn einer Beamtenfamilie, deren kleines Vermögen der Krieg von 1812 und 1813 aufzehret hatte, blieb ihm, nach dem frühen Tode seines Vaters, ein harter Kampf mit dem Leben nicht erspart. Schon während seiner Studienzeit auf der Kunstakademie seiner Vaterstadt, mußte er durch Unterricht seinen Unterhalt verdienen. Das Akademiewesen jener Zeit war der künstlerischen Ausbildung nicht eben förderlich, doch vermochte es nicht den eifrigsten, strebsamen Geist Pöschel's gegen die Anregungen abzukämpfen, welche sich in den zwanziger und dreißiger Jahren unseres Säculums von Rom und München aus geltend machten, und denen er sich begeistert hingab. Eine italienische Reise, ermöglicht durch kleine Ersparnisse und eine Unterstützung von Seiten der Dresdener Akademie, führte ihn in dem Bewußtsein, des rechten Weges zu wandeln und bereicherte und erweiterte die Sphäre seiner Anschauungen. In Begleitung eines Kunstgenossen, des Malers Krotzky Zimmermann, wanderte er 1825, meist zu Fuß und mit dem Künzel auf dem Rücken, über die Alpen in das gelobte Land der Kunst. In Rom traf er mit alten Bekannten aus der Heimat zusammen, mit Erwin Lehmann, dem früh verstorbenen Landschaftsmaler, und Ludwig Richter, mit welchem er in inniger Freundschaft und Strebengemeinschaft für die ganze Lebenszeit verbunden blieb. Im Verein mit ihnen gab sich Pöschel den Eindrücken der Natur und Kunst hin. Unterwegs, in München, hatte er Cornelius aufgesucht, in Stuttgart Danneder, in Rom trat er Schnorr und Zeit näher und lernte Overbeck kennen. In Venedig begrüßte er einen Geistesverwandten, dem wie ihm Religion und Kunst Eins schienen; dennoch waren dessen und der Nazarener Wege nicht ganz die seinen. Nicht in dem gebundenen Stil der Altlerentiner konnte er ein absolutes Vorbild finden, mehr den reifen Italienern des 16. Jahrhunderts blieb sein Bild zugewendet, und insbesondere war es Raffael, das ewige Muster der Schönheit, dem er sein Studium widmete, ein Studium, welches sich in allen seinen späteren Arbeiten befand.

Nur ein Jahr war es dem Künstler vergönnt, in Italien zu weilen. Mit voller Wappe, aber leerembeutel kehrte er 1826 in sein sächsisches Vaterland zurück. Zwar fand er hier zunächst bei der mäterlichen Anwartschaft des I. Luischlosses Pöllnitz, mit welcher damals Vogel beauftragt war, Beschäftigung; doch mußte er bald, um leben zu können, zu weit untergeordneten Arbeiten seine Zuflucht nehmen. Er that es, ohne seine Ideale darüber zu vergessen. Auch sollte er nicht vergebens auf bessere Zeiten gehofft haben; sein Streben und Können fand durch den sächsischen Künstlerverein, durch Kunstkenner, wie v. Quandt, Anerkennung und Förderung; eine Lehrstelle an der Akademie gab seiner Thätigkeit einen festeren Halt, und es wurde ihm möglich, sich einen häuslichen Haerd zu gründen.

Zu Pöschel's frühesten Arbeiten gehören ein paar

Madonnen wie überhaupt einige Darstellungen der Mutterliebe, die von F. Heybler, J. Williard und dem Künstler selbst lithographirt worden sind. Ferner komponirte er die Blätter eines lithographirten Werkes, welches 1830 unter folgendem Titel erschien: „Das Buch Tobias in eif bildlichen Darstellungen von Carl Pöschel. Zur Förderung frommen Sinnes herausgegeben und mit einer Vorrede begleitet von Dr. A. Dahn. Leipzig.“ Von Gemälden, die der sächsische Künstlerverein in den dreißiger Jahren von dem Künstler erwarb, nennen wir: die Grablegung Christi, Rebekka und Eliezer, Joseph von seinen Brüdern verkauft, Tobias, St. Stephan vor den Hohenpriestern und die süße Mutter der Liebe, nach Herder's Idee. Diese Gemälde sind von A. Krüger, Thäter und E. Stöckel für die Bilderschronik des obengenannten Künstlervereins gestochen worden.

Nach führte er später im Auftrage letzteren Vereins eine Pietà als Altargemälde für die Kirche zu Auerbach aus. Was die Förderung durch v. Quandt anlangt, der sich der Künstler zu erfreuen hatte, so beauftragte ihn dieser, ein Sätzliches auf seinem Rittergute Dittersbach mit fünf Frescogemälden zu schmücken. Der kleine Schloßbau erhebt sich, hinter Pöllnitz weit in das Elbthal hinausblühend, auf einer waldigen Anhöhe, die Schönshöhe genannt. Der romantischen Bauart und Lage des Schlosses entsprechend, brachte Pöschel hier fünf Balladen Goethe's zur Darstellung. Noch wurde ihm durch einen Leipziger Kunstfreund, den Dr. Härtel, ein ähnlicher Auftrag zu Theil, in dessen Hause, dem sogenannten römischen Hause, er die Loggia ausmalte.

Auf die weitere künstlerische Thätigkeit Pöschel's blieb der Verstoß mit Bendemann nicht ohne Einfluß, dessen weiche Anmuth und ebenmäßige Schönheit in Zeichnung und Composition für ihn viel Ansprechendes hatte. Bendemann, der 1838 nach Dresden kam, fand zu seinem Freizeitswerke im I. Residenzschlosse daselbst einen trefflichen Gehilfen an Pöschel. Doch lehrte Letzterer bald und gern zu seinem selbständigen Schaffen zurück. Von den zahlreichen Arbeiten aus der zweiten Hälfte seines Lebens nennen wir zunächst die nach seiner Zeichnung von Gabel in Holz geschnittenen Illustrationen zu Luther's kleinem Katechismus, wie eine lithographisch ausgeführte Zeichenschule, von welcher jedoch nur, soviel wir wissen, die erste, Rösch enthaltende Abtheilung erschienen ist. Ferner ist unter seinen Zeichnungen und Aquarellen heroorzuheben: der Zug der 3. drei Könige, Christus und die Pharisäer, der vom Kreuz abgenommene und von den Freunden betrauerte Heiland, welche letztere Zeichnung das Attribut des Königs Ludwig von Bayern schmückt und von C. F. Mayr in Craponmanier gestochen worden ist. Von seinen Delgemälden besitzt die Dresdener Galerie zwei, von welchen das eine den Patriarchen Jakob darstellt, wie ihm auf seinem Buge nach dem getobten Lande die Engel Gottes erscheinen; während dem anderen Gemälde die Worte der Schrift: „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid“ zu Grunde liegen. Im Leipziger Museum fand man eine Madonna mit dem Christuskindchen und dem kleinen Johannes. Ferner befindet sich von ihm eine Kreuzigung als Altargemälde in der Kapelle des Prinzenpalais zu Dresden, und ebenso ist noch ein Eccehül unter den

Weiden von Babylon, wie ein von Goldfriedrich gezeichnetes schönes Bild, die drei Marien am Ostermorgen, herbeizubringen. Außerdem führte der Künstler, auf Rechnung des Fonds für öffentliche Kunstzwecke, für verschiedene Kirchen Sachsend Gemälde aus, und als vor einigen Jahren das sogenannte Altum des Kunstfonds öffentlich ausgestellt war, welches alle die aus jenem Fonds geschaffenen Arbeiten in Skizzen enthält, konnte man in Künstlerkreisen die Pöbelischen Materien als die gelungensten Leistungen darunter bezeichnen hören. Und sicher auch wird der Meister jeder Zeit einen hervorragenden Platz in den Kunsthallen Sachsend einnehmen; wenn sein Name weiteren Kreisen weniger bekannt ist, so liegt dies daran, daß seine Werke höchst selten die Grenzen seines engeren Vaterlandes überschritten haben; geschah letzteres ja einmal, so wurde auch Pöbel mit Auszeichnung genannt. Mit wenig Ausnahmen gehören seine Arbeiten dem religiösen Darstellungsgebiete an, und innerhalb desselben ist es wieder das Avulische und Familienhafte in der heiligen Geschichte, das Befehlende und Trostreich in religiösen Lehrinhalt, das er mit Vorliebe und mit dem meisten Erfolge behandelt hat. Anziehend und wohlthuend wirkt die Wahrheit und Wärme, die Innigkeit des Gefühls in seinen Arbeiten, die gleichsam Spiegelbilder seiner kindlich reinen, gläubigen Seele sind. Ein lebendiger Echnheitsfissim, wie eine echt künstlerische Anlage bewahren ihn vor den Anschreitungen so vieler seiner Zeitgenossen.

Wie Pöbel bis an die Schwelle seines Todesjahres in großer Geistesfrische unabhängig thätig war und im Studium nicht ermüdete, so daß fast jede seiner Arbeiten einen Fortschritt bezeugt, so gewissenhaft und pflichtgetreu war er auch in seinem Amte. Seine Lehrthätigkeit an der Akademie, von 1837—1877, war eine sehr ersprießliche. Ein guter Zeichner, vor dessen Korrektur die Schüler Respekt hatten, wußte er zugleich auch durch seine Charaktereigenschaften deren Vertrauen zu gewinnen und bildend und fördernd auf sie einzuwirken. Aber nicht nur seine zahlreichen Schüler, auch alle die, welche überhaupt im Leben mit ihm in Verbindung kamen, werden dem bescheidenen, biederen und guten Manne ein liebevolles Andenken bewahren.

G. Glauß.

B. Dr. Wilhelm Vos, Professor, Lehrer der Architektur und Perspective und Direktor der Königl. akademischen Kunstakademie in Düsseldorf, ist dahier am 27. Juni 1879 plötzlich in Folge einer Herzlähmung im Alter nach 49 Jahren gestorben. Er besuchte das Gymnasium in Bonn, studierte in Heidelberg unter Bunsen Chemie und wurde dann Assistent an dem hiesigen chemischen Laboratorium. Sein Trieb zur Kunst, namentlich zur Architektur, bemoh ihn aber bald, sich derselben ganz zu widmen. Er bezog deshalb die Bauakademie in Hannover, und in Marburg, wo er 1865 eine Anstellung als Gehilfe an der Universitäts-Bibliothek erhielt, fand er bereits Gelegenheit, zwei größere Gebäude, das Gymnasium und das Einbürgerhaus, nach seinen Entwürfen ausgeführt zu sehen. 1872 folgte er einem ehrenvollen Rufe nach Düsseldorf, um an der hiesigen Akademie die Stelle des Professors Ernst Giese, die derselbe niedergelegt hatte, als Lehrer der Baukunst und Perspective, sowie des Schreinerhandwerks zu übernehmen. Keiner sollte ein unerwarteter Tod allzu frühe seinem Wirken hier ein Ziel setzen. Besondere aber ist es zu beklagen, daß es ihm nicht gelang, noch andere Zeit seiner heiligerthätigen Thätigkeit zu sein, da er sich um die deutsche Kunstwissenschaft, namentlich um den Ausbau der Monumentalstatistik, große Verdienste er-

worden hat. Sein Werk „Statistik der deutschen Kunst“ (2 Bände, Kassel 1862) muß als grundlegend betrachtet werden. Auch bedeutender aber war sein breiter angelegtes Werk: „Die Wandmalerei in Regierungsbezirk Kassel“ (Kassel 1870), das er gemeinschaftlich mit H. von Zahn-Kottbeler herausgab. Der entsprechende Band über Kassel liegt im Manuscript vollständig vor und fällt gerade dem lange, ohne sein Verschulden, verdrängten Druck übergeben worden, als es mitten aus der Arbeit fortgerissen wurde. Auch eine weitangelegte Studie über die drei großen römischen Töne zu Rom, Speyer und Mainz, in der er die Frage ihrer Wertheziehung zur abschließenden Lösung zu bringen gedachte, konnte leider nicht mehr ausgeführt werden. Demnach hat er genug geleistet, um seinem Namen ein ehrenvolles Gedächtnis zu sichern.

Kunsthiliteratur.

L. Nagler's Monogrammen, das letzte Werk, welches der Rienenheit des verstorbenen Münchener Zeitungsverfassers geschaffen, aber bekanntlich leider unvollendet hinterlassen hat, nähert sich jetzt seinem Abschlusse. Nach dem Tode Nagler's hatte zuerst Dr. A. Andreien die Fortführung des Werkes unternommen, und nachdem auch dieser unermüdete Forscher durch den Tod abgerufen worden war, unterzog sich E. Glauß, Assistent des L. Grünen Homböckes zu Tübingen, der mühseligen und wenig dankbaren Arbeit. Die Aufgabe war eine um so schwieriger, als die Verlagshandlung, von der das Werk unternommen wurde (St. Franz in München), im Laufe der Jahre wiederholt die Rechte wechselte und im Publikum selbstverständlich für ein durch so lange Zeit sich hinschleppendes Verlegungsamt nur mit großer Anstrengung das Interesse reger zu erhalten war. Trotzdem ist es dem trefflichen Bearbeiter gelungen, den Zeitverheer bis zur E. Verlegung des V. (Schluß) Bannes fortzuführen, und wir können daher mit Freude der gütlichen Kollegen des unentbehrlichen Handbuchs für die nächste Zeit entgegensehen.

Im The American Art Review. Diesen Namen wird ein im Sinne der Zeitschrift für bildende Kunst geplantes Unternehmen führen, welches den Bemühungen anderer Mitarbeiter Herrs Dr. A. Röhrer in Boston sein Taschewerk dankt. Das erste Heft wird in New York bei Essex & Co. herauskommen, eine tüchtigen jüngeren Verlagsfirma in Boston, erdienen. Die Namen der hervorragenden Mitarbeiter, deren sich der Herausgeber verheißert, — wir nennen nur General L. B. de Géralda und Chas. E. Vertin, deren Namen auch in Europa guten Klang haben — leisten Bürgschaft für die wissenschaftliche Bedeutung der neuen Zeitschrift, für deren künstlerische Ausstattung eine Anzahl tüchtiger Meister diesseits und jenseits des Ozeans bemüht sein werden.

Sammlungen und Ausstellungen.

F. Die Eisenhöfischen Silberarbeiten des Grafen von Fürstenberg-Heerdingen. Im Silberzimmer des Kunsthistorischen Museums zu Berlin ist neben einer Reihe der kostbarsten alten Silberarbeiten zur Ausstellung gelangt, von deren Erzissen man, obgleich sie als erste Werke deutscher Renaissance zu bewundern sind, bis vor Kurzem selbst in den besten unterrichteten Kreisen keine Ahnung hatte. Der während des Monats Juni zu München veranstalteten Ausstellung werthvoller Alterthümer und Kunstgegenstände, auf der sie aus dem zu Heerdingen verworbenen Familienbesitz des Grafen v. Fürstenberg-Heerdingen zum ersten Mal an's Licht traten, verdankt man die Bekanntschaft mit ihnen und mit dem hochbegabten Künstler, aus dem sie herkommen, — dem bisher nirgends erwähnten, laut Angabe aber auf den Arbeiten selber befindlichen Inschriften aus dem Städtchen Warburg an der Diemel gebürtigen Antonius Eisenhöf, der, wie man nun aus Aufzeichnungen der gleich Fürstenberg'schen Familie erfahren hat, in deren Diensten inargere Zeit thätig war und für dieselbe nicht bloß diese Stücke fertigte, sondern auch noch mande andere profane Bestimmung anfertigte. Die im Gewerbe-Museum aufgestellten Gegenstände, ein Crucifix, ein Reich, ein Kausch, ein Weibschneidmesser mit jugendlichem Alpergill (Sprenghedel) und zwei

Fußheinhände^{*)}, tragen zum Theil das Waporn des Kurfürstlichen Theodor von Babern aus dem Hause Habsburg, der den kaiserlichen Stuhl im Jahre 1589 bestieg und bis zu seinem Tode im Jahre 1618 innehatte. Hierdurch sowohl als auch durch die Jahresblätter einzelner Jahrschriften ist ihre Entstehungzeit, die zur sammtliche Statue zweifellos noch in das 16. Jahrhundert fällt, annähernd genau bestimmt und in der neuesten Forderung ein fester Anhalt geboten. Was diese aber aus erheben mag, so sieht doch jetzt schon wohl sehr, daß wir es hier mit einem der hervorragendsten Meister seines Jahrhunderts und mit Schöpfungen zu thun haben, die alle Kenner fast ausnahmslos vereinen. Während in dem Formen der Geräte, vor allem in dem als reichgegliederte gothische Architektur mit stielreichen Säulen und Strebegeistern, mit Thürmchen und Zwiebdägen gehaltenen Hauptgerüst, in dem Fuß des Reliefs mit seinem auf sechs gebildeten Köpfen beruhenden Knopf und in dem durchaus ornamentalen reisen und prächtigen Aufbau des Crucifixes sowie in dem ihm in allen Theilen schmückenden und umrahmenden ornamentalen Detail sich in der kirchlichen Kunst noch immer fortbildenden, späten Nachwirkungen des gothischen Stils in interessanter Weise zur Geltung bringen, vertritt in der neben bildlichen Zeichen der mannigfaltigen Art eine Fülle allegorische und sündengeschichtliche Einzelgestalten umflossenden figurlichen Dekoration, sowie in dem die verschiedenen selber trennenden und umrahmenden ornamentalen Bewerke die höchste Schönheit und Zeitlichkeit übertrifft, römisch bewegter Gliederung der Massen verbindet sich die großartigste Feinheit des Details, mit einer wohlthätig archaischen, maholischen Ruhe und Vornehmheit der Auffassung eine tief eindringende, lebendige Schärfe der Charakteristik, mit einem erlauchtlichen, spitzig quappenden Reichthum der Erfindung eine nicht minder bewundernswürthe Gewissenhaftigkeit und Zielstreue der Durchführung. In jeder Linie offenbart sich ein Meister, der Hand und Auge an den herrlichsten Werken der italienischen Kunst geübt hat, der dabei jede Schwermüdigkeit der Technik spielend zu bewältigen weiß, keineswegs aber mit einer inhaltsleeren Virtuosität zu prunken sucht. Nur hier und da bemerkt der Beschauer neben einer so seltenen Vollendung doch die Spuren einer sich bereits leise ankündigenden Kammerarbeit, die indes den übermächtigen Eindruck des Ganzen kaum zu beeinträchtigen vermögen. Es fällt schwer, unter den ausgestellten Stücken das eine oder das andere als das gelungenste namhaft machen zu sollen. In den acht runden Reliefs mit Szenen aus der alttestamentlichen Geschichte, die den Fuß des silbervergoldeten Reliefs schmücken, vereinigen sich die größten künstlerischen Vorzüge, und doch werden sie von den vier ovalen Nachreliefs übertroffen, die sich um den letzten Rand des Relieffußes herumfügen und in der Laute Christi, dem Gespräch mit der Samaritanerin am Brunnen, den Jüngern auf dem Meere und der Begegnung des Apostels Philippus mit dem nach der Taufe verlangenden äthiopischen Kämmerer vier mit geistreicher Mächtigkeit auf die Bestimmung des geschmückten Geraths ausgewählte Darstellungen bieten, von denen namentlich die am zweiter Stelle genannte, durch meisterhafte Anordnung und durch schlichte Einfachheit des Ausdrucks leuchtet. Das zu diesem Relief gehörige Aquarell, dessen Schaft in höchstem Relief allegorische Figuren zeigt, während der fugeförmige Kopf auf quadratischem Grunde mit den zierlichen Rosetten besetzt ist, steht in seiner reizvollen Dekoration den übrigen Stücken voll und ebenbürtig zur Seite, vermag jedoch in seiner feinen, bescheiden Eigenart nicht entfremdet die mäßige Wirkung der beiden aus je zwei aufeinanderfolgend geschnittenen Reliefflächen zusammengesetzten Bucheinbände zu erzielen. Der eine derselben zeigt auf der vorderen Platte unterhalb des von links bewegten geflügelten Genies gehaltenen Thierschildes und oberhalb des ähnlich angeordneten fürstbischöflichen Wappens als Hauptbild die von den Figuren der Kirchenmaler ungedenke großartige Gestalt des Hohenpriesters Aaron, und dieser entspricht auf der anderen Platte der inmitten der vier Evangelisten liegend dargestellte Pöppel, zu dessen Füßen, eine Gruppe singender Engelchen umflossend, die allegorischen Gestalten der Lippe

und der Diemel, der beiden Flüsse des Schietes von Babern, ruhen, während oberhalb des Mitteltheils die auf Wolken thronende, von Engeln umschmeihte Madonna erscheint. Ebenso repräsentirt der weite, noch fastflüchtige Einband das Alte und das Neue Testament durch die figurenreichen und bis in jedes Detail charakteristisch durchgeführte Darstellungen der Entsetzung des Labfabisches und des Abendmahls, zu denen die als Umrahmungen der beiden mittleren Felder angebrachten, ganz und gar von dem herbe sinnlichen, lebensfrohen Geist der Renaissance erfüllten, emuthigen und phantasievollen Allegorien der vier Jahreszeiten einen ebenso eigenenthümlichen wie für die Richtung der Zeit, der dieses Werk entstammt, in hohem Grade beachtenden Beitrag bilden. Die Meisterhaft des unerreichten Kenntnis des zum Augenblick entrückt gemeinen Künstlers tritt hier durch die sichere Beherrschung der über breite Flächen sich ausdehnenden gestuften Komposition, durch den Reichthum an immer neuen, gleich anziehenden Motiven, durch die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks und der Bewegung, durch den noblen Euf der Gewänder und die fein empfundenen, lebensvolle Modellirung des Nacten in der allergünstigsten Weise zu Tage. Treiben aber scheint seine Bedeutung fast noch zu wachsen, wenn man schließlich das große Crucifix mit der mit wunderbarer Vollendung modellirten Gestalt des Heilands und die, gleich den sammtlichen bisher erwähnten, in Silber getriebenen und durch die glückliche stilvolle Behandlung des Reliefs auszeichneten Metallausfüllung betrachtet, die sich über den breit ausladenden Fuß des fastlichen Kreuzes hinbreiten. Das eine von ihnen zeigt die Gestalt Gott Vaters, des Schöpfers, der über das Wasser dahinschreit und aus ihm ein mannigfaltiges Leben erweckt, während die drei anderen die Geschichte des Abendmahls vorführen und vor Allem in den eben die Hand nach der verbotenen Frucht ausstreckenden Figuren des ersten Menschenpaars eine so leuchtende Einfachheit der Auffassung und einen so hohen Adel der Bewegung und Formgebung athmen, daß man in dem Kreise erhabener Werke der Kleinplastik vergeblich nach einer Arbeit sucht, die sich mit der hier vorhandenen künstlerischen Vollendung auch nur annähernd vergleichen ließe.

Das neue Bremer Kunstmuseum, welches die Stadt einem Vermächtniß des vor einigen Jahren verstorbenen Architekten Heiler zu danken hat, ist am 9. August feierlich eingeweiht worden.

Museum Solotta. Die kürzlich verorbene Verlegung S. Solotta, als Bildhauerin unter dem Namen Karoline bekannt, hat ihre sammtlichen Kunstgüter nebst 50,000 Franc, ihrem Heimatsort Freiburg vermachet mit der Bestimmung, das dieselben in einem besonderen Saal des Freiburger Kantonsmuseums, welcher den Namen Museum Solotta zu führen soll, aufgestellt werden. (31. Jg.)

Vermischte Nachrichten.

* Zu Ehren Gottfried Semper's. Der Treddener Stadtrat hat eine Kommission mit dem Oberbürgermeister Dr. Stäbel an der Spitze zur Vorbereitung der Frage eingesetzt: „was seitens der Stadtgemeinde Tredden zu Ehren des verstorbenen Meisters Semper zu thun sei.“ Dieser des Kollegium der Stadtrathe ehrende Beschluß führte bereits zu einer lebhaften Diskussion in der Presse. Die „Treddener Zeitung“ vom 26. August enthält einen bedeutenswerthen Vorschlag des Architekten Cornelius Gurliin, welcher darauf abzielt, eine würdige Publikation der Entwürfe Semper's durch die Stadt Tredden herbeizuführen. Zu man ein „Semper-Museum“ bereits in Zürich plant und die Errichtung einer Semper-Statue dem Sinne des Verstorbenen wenig entsprechen würde, so stellt sich allerdings die Herausgabe der Bauten des Meisters oder der Entwürfe zu denselben als eine der würdigen und schönsten Aufgaben dar. Wir würden schon zufrieden sein, wenn zunächst nur die Treddener Schöpfungen Semper's auf diese Weise zum Gemeingut Aller werden könnten. In ihnen hat der Berühmte seinen dahnherrlichen Ideen den fröhlichen, prägnantesten Ausdruck gefunden. Sie sollten jedenfalls bei einem derartigen Unternehmen von der Stadt Tredden in erster Linie in Betracht gezogen werden.

*) Ein Zeitblatt wird bewandert Abbildungen von einigen dieser Gegenstände in Beilage bringen.

Berichte vom Kunstmarkt.

S. In den Tagen vom 19. bis 21. August wurden in Amsterdam durch die Herren Koos die von dem Baron Jansen hinterlassenen Gemälde, Zeichnungen und Radirungen zur Auktion gebracht. Die Sammlung der Gemälde war nicht beträchtlich, weder quantitativ — es waren 33 Nummern — noch qualitativ. Den höchsten Preis, 2000 Gulden, erzielte die Nr. 1: „Die Anbetung der Künige“ von einem skandinavischen Meister des 15. Jahrhunderts. Das Bild war klar in der Charakteristik und sehr tüchtig in der Farbe und stammte von einem Schüler der von Eyck. Es wurde für das Amsterdamer Museum erworben, welches bekanntlich an Meistern der alten niederländischen Schulen des 15. und 16. Jahrhunderts sehr arm ist. Beträchtlicher war die Sammlung der Zeichnungen, welche ungefähr 230 Stück enthielt. Die höchsten Preise erzielten ein kleines Porträt in Wasserfarben von P. v. d. Hest, 180 Gulden; Thiere auf der Weide von B. Pitter 400 Gulden, bez. 1648, und der Auszug zur Jagd von A. v. d. Velde 400 Gulden, bez. mit 1662.

Den Mittelpunkt der Sammlung bildeten die niederländischen Radirungen des 17. Jahrhunderts, wie sie in Partsch's Pointre gravure, vol. 1 bis 5 beschrieben sind. Seit der Versteigerung der Verhoff'schen Sammlung in den Jahren 1847 und 1851 war keine ebenbürtige Sammlung in Holland auf den Markt gekommen. Die seltensten und schönsten Blätter fehlten nicht in dem Katalog und erreichten entsprechende Preise; gewöhnliche Waare ging niedrig fort. Auch Rembrandt war gut, aber nicht glänzend vertreten; fast 200 Nummern, aber nicht mit Umsatze gewöhnt.

Die schönsten Radirungen gingen größtentheils nach England und nach Frankreich; die Holländer kauften nur wenige Radirungen, dagegen viele Zeichnungen. Berlin und Wien waren schwach vertreten, sowie Deutschland überhaupt.

Es wurden folgende Preise für feine und seltene Blätter erzielt:

	holl. Guld.
Bergheim, B. 3, 2. Zustand	200
— B. 4, 2. Zustand	300
— B. 5, 2. Zustand	175
Bath, B. 1, reine Kopierzeit	830
Breenberg, B. 1 bis 17	100
Branthoff, Stehende junge Frau, nicht beschrieben	141
Coerdingen B. 8, 1. Zustand	120
— B. 17, 1. Zustand	122

	holl. Guld.
Coerdingen B. 100, 1. Zustand	165
— B. 101, 1. Zustand	360
Coetjens, Sein Porträt, 1. Zustand	150
Classe, Der Schulmeister, 2. Zustand	100
— Die Familie, 1. Zustand, aber nicht mehr schön	100
Pitter, B. 9 bis 13, Die Herde	490
— B. 14, Der Ruchhirt, 2. Zustand	600
— B. 14, Der Ruchhirt, 3. Zustand	175
— B. 16, Der Ruchtopf, 3. Zustand	150
— B. 17, Die liegende Kuh, 1. Zustand	260
— B. 18, 2. Zustand	100
Rembrandt, Das Dambergerguldenblatt, B. 74	625
— Der darübersigende Samariter, 2. Zustand	250
— Die Wästel, 2. Zustand	215
— Die pfiffige Frau	100
— Die Beside des Sir, B. 208	210
— Alte Ansicht von Amsterdam, B. 210	200
— Die drei Bäume (sehr schön), B. 212	250
— Der Wästelmann, B. 213	330
— Die Landchaft mit dem Thurne, B. 223	205
— Der Heubehalter mit der Schafherde, B. 224	185
— Die Hüfte mit Brettern umgeben, B. 232	220
— Die Landchaft des Koloniesiers (schön)	260
— Die Landchaft mit dem Kahn, B. 236	170
— Cypr. Banus (mit einem Hute)	375
— Die große Judenbraut, 4. Zustand	225
Koos, Der ruhende Hirt, 1. Zustand	515
Kuisbaert, B. 1, Die kleine Brücke, 1. Zustand	130
— B. 1, Die zwei Bauern mit dem Hund, 1. Zust.	400
— Die Reisenden, B. 4, 1. Zustand	3010
— Die Reisenden, B. 4, 2. Zustand	500
— Das Aermel, B. 5, 2. Zustand	220
— Der Bach am Turke, B. 7	714
— Dvate kleine Landchaft, Weigel 9	1510
N. Verboom, B. 1, reine Kopung	201
— B. 2, reine Kopung	300
S. de Bieger, B. 1, 1. Zustand	140
— B. 2, 1. Zustand	380
— B. 8, mit dem Himmel, 1. Zustand	211
— B. 9, 1. Zustand	125
Waterloo, B. 8 bis 15, 1. Zustand	100
— B. 33 bis 38, 1. Zustand	605
— B. 54, 1. Zustand	100
— B. 55, 1. Zustand	121
— B. 56, 1. Zustand	120
— B. 119 bis 124	150
— B. 122, 1. Zustand	100
— B. 125 bis 130, 1. Zustand	165

* „Schmähler's Reliquien“ betitelt der Auktionator die verschiedenen Auktionspläne und Sammlungen aus dem Nachlasse von Ludwig, Franz Kaver und Rudolph Schmähler, welche in der Antiquarischen Kunsthandlung in München am 25. September unter den Auktionen kommen. Es befinden sich darunter zahlreiche altdeutsche Bilder, ferner viele Kompositionen von Schmitz, Pandschaften aus Ed. Schleich, Oestrichsden, Himmeler u. f. m., dann die Antiquitäten und Karikaturen aus Ludwig Schmähler's „Dumpeburg“, ferner die Serie originaler Triangelfächer, welche der berühmte Bildhauer gesammelt hatte. Endlich fannst auch der Inhalt des Schmähler'schen Stecher zur Versteigerung, in welchem sich u. A. mehrere seiner bedeutendsten plastischen Original-Entrée und gegen 2000 Zeichnungen des Meisters befinden.

Neuigkeiten des Buchs und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Avezac-Lavigne, C., L'Histoire moderne par la gravure, ou Catalogue raisonné des portraits hi-

storiques, avec renseignements iconographiques. Paris, Leroux, 8°. 4 fr.
Berger, G., L'École française de peinture depuis ses origines jusqu'à la fin du règne de Louis XIV. leçons professées à l'école nationale des beaux-arts. Paris, Hachette, 8°. 3 fr. 25 c.

Großherzoglich Badische Kunstschule zu Karlsruhe.

Direction: Schuljahr 1879/80 Prof. C. Hoff.

Der Unterricht umfaßt:

Zeichnen nach dem Aunen: Büsten, Statuen: Prof. Th. Boehd.
Zeichnen nach dem lebenden Model: die Professoren Hildebrand, Hoff,
Keller, Boehd und Steinhäuser.
Knochen und Muskellehre: Prof. F. Keller.
Perspective: Prof. C. D. Tenner.

Malen nach dem lebenden Model, Unterweisung in der Ausführung eigener
Entwürfe: die Professoren F. Keller, C. Hildebrand, C. Hoff,
Vondhoff und Marine: Prof. S. Gude.
Bildhauerei: Prof. C. Steinhäuser.
Kunstgeschichtliche Vorträge: Prof. S. Meyer.

Beginn des Schuljahres am 1. October.

Aufnahmegesuche sind an die Direction zu richten, das Stotut durch das
Inspectorat zu beziehen. (2)

Kunst-Auktion in Kopenhagen.

Am 23. October und folgende Tage wird die von Herrn Conferensrath
G. B. Dolm nachgelassene

Sammlung von Kupferstichen und Radirungen

hier öffentlich versteigert werden.

Der Unterzeichnete übernimmt Aufträge und versendet auf gef. Verlangen
den Katalog gratis pr. Briefpost.

Kopenhagen, den 3. September 1879. (1)

Th. Lind, Buch- und Kunsthandler.

„Schwanthaler'sche Reliquien.“

Katalog der höchst interessanten **Kunstsammlung** von **Delge-
mälde** (H. v. Schmidt, Ed. Schleich, Hedenfjaden, Ammüller, ic.),
Antiquitäten, **Curiositäten** („Pumpenburg“), **Skulpturen** ic.,
begründet von Ludwig von **Schwanthaler** und nachgelassen von **Hudolf
Schwanthaler** — welche **den 25. September 1879 zu Mün-
chen öffentlich versteigert** werden. — Durch Buch- und
Kunsthandlungen, sowie direct von der Unterzeichneten gratis zu beziehen.

Die Montmorillon'sche Stundhandlung und Antiquitäten-Anstalt.

Dresden,

Winkelmannstr. 15, zunächst dem
Böhm. Bahnhof.

Permanente Anstellung

von
Ernst Arnold's Kunstverlag,
enthaltend die hervorragendsten Gemälde
der Dresdener Galerie in
Kupferstichen, von den besten Meistern
des Grabstichels. — Geöffnet von 11 bis
2 Uhr und auf besonderen Wunsch an
jeder Tageszeit. (10)

Sculpturen

In **Biscuit** und **Eisfenbelmasse**
Gruppen, Figuren, Büsten und Reliefs,
nach der Antike und nach modernen
Meistern sind in großer Auswahl vor-
rätig in **Wustub W. Zeig** Kunsthand-
lung **Carl W. Vord** Leipzig, **Kosloff** 16,
Kataloge gratis und franco. (81)

Grosse Kölner

Kunst-Auktion.

Die nachgelassenen reichhaltigen
Kunst- und Antiquitäten-Sammlungen
des **Frl. Cassinone** u. **Frl. Schiebusch**
in Köln, der **Herren Steuerrath Mauche-
corne** in Köln, **Carl Schmitz** in Elber-
feld, **Bischof Wedekind** in Hildesheim
etc. kommen am **22. bis 26. September**
durch den Unterzeichneten zur Ver-
steigerung. — Der illustrierte, ca.
2000 Nummern umfassende Katalog
ist zu haben. (2)

J. M. Heberle

(H. Lempert's) Söhne in Köln.

Oelgemälde

alter Meister sind zu verkaufen bei
Marie Tempel,
Lessingstr. 12, part. rechts
in Leipzig.

Im Verlage von **Ehner & Schubert**
in Stuttgart ist soeben erschienen:

Leitfaden

für den

Unterricht in der Kunstgeschichte,

der
Baukunst, Bildhauerei, Malerei und Musik.

Für

höhere Lehr-Anstalten und zum
Selbst-Unterricht bearbeitet nach
den besten Hilfsmitteln.

Fünfte vermehrte und ver-
besserte Auflage.

Mit 124 Holzschnitt-Illustrationen.
gr. 8^o. 14 Bogen. Preis 3 Mark.

Vorstehender Leitfaden ver dankt
einer dringenden Forderung, den Lehr-
stoff der Kunstgeschichte nicht nur
den höheren, sondern auch den mitt-
leren Lehranstalten zugänglich zu
machen, seine Entstehung. Das aber-
malige Erscheinen einer neuen Auf-
lage in kurzer Zeit beweist die Brauch-
barkeit desselben.

Carl Schnaase.

Biographische Skizze

von
Wilhelm Lübke.

Mit dem Bildnis Schnaase's in Stahlstich.
gr. 8^o. Preis M. 1.50.

Auf den Wunsch vieler Verehrer
Schnaase's veröffentlichten wir diese
biographische Skizze in besonderer
Ausgabe. Dieselbe wird auch den
Anfang des achten Bandes seiner „Ge-
schichte der bildenden Künste“ bilden,
dessen Vollendung in kurzer Frist be-
vorsteht.

Rudolph Lepke's

290. Kunst-Auktion zu Berlin.

Am 30. September von 10-2 Uhr
versteigere ich im Kunst-Auktions-
Hause zu Berlin, Saal 11, die erste Ab-
theilung der **Galerie Sr. Durch-
lanche des Fürsten Scanderbeg**
zu Florenz (Gemälde alter Meister),
und versende den Katalog auf franco
Bestellung gratis.

Rudolph Lepke,

Auktionator und städtischer Auktions-
Commissar für Kunstsachen.
Berlin, S-W., Kochstrasse 79.

Zweite Berner Kunst-Auktion.

Soeben erschien:

Verzeichniß der sehr werthvollen
Sammlung von Gemälden, Kupfer-
stichen u. s. w. aus dem Nachlasse
des Herrn Professors **Dr. Nessler** in
Lausanne, welche nebst einigen an-
deren Beiträgen (darunter ein antikes
Marmorrelief, Laocoon und seine
Söhne darstellend) am 24. September
versteigert werden sollen.

Exemplare dieses Katalogs stehen
gratis zu Diensten bei

Georg Rettig, Bibliothekar.
Bern (Schweiz).

Konkurrenz-Ausschreiben

betreffend die

Reliefs zu den Bronce Thüren im Westportale des Domes zu Köln.

Für die vier Bronce Thüren im Westportale des Kölner Domes ist ein plastischer Schmuck, bestehend in Reliefs, in Aussicht genommen, welche Darstellungen aus der biblischen Geschichte enthalten.

An die Bildhauer im Deutschen Reich ergoht hierdurch die Einlobung, Entwürfe und Modelle zu diesen Bronce-Reliefs einzureichen. Die Herren Künstler, welche sich an dieser Konkurrenz betheiligen wollen, werden ersucht, sich wegen Mittheilung des Programms nebst zugehörigen Blänen schriftlich oder persönlich an die unterzeichnete Dombau-Berwaltung (Köln, Rechtschule 2) zu wenden, und werden Exemplare des Programms nebst Anlagen, so weit der vorhandene Vorrath reicht, den Konkurrenten-Bewerbern zugestellt.

Für die Konkurrenz gelten folgende Bedingungen:

- 1) Zur Konkurrenz zugelassen werden nur Arbeiten von Künstlern, welche Angehörige des Deutschen Reichs sind.
- 2) Die Entwürfe sind mit einem Motto zu versehen und ist gleichzeitig in einem versiegelten und mit dem gleichen Motto versehenen Umschlage der Name und Wohnort des Künstlers mitzutheilen.
- 3) Die Entwürfe zu den Reliefs der Bronce Thüren müssen den im Programm gestellten Anforderungen allseitig entsprechen.
- 4) An Zeichnungen und Modellen sind einzureichen:
 - a) Ein Blatt Zeichnungen der Entwürfe zu einer der vier Thüren des Westportals nach freier Wahl des Künstlers, in einem Maßstabe von $\frac{1}{2}$ der natürlichen Größe in deutlichen Umrissen gezeichnet, oder je nach Ermessen in ausführlicher Darstellung der Komposition. Die Zeichnungen müssen die Entwürfe zu den 12 Reliefs einer der vier Thüren, die gesammte Architektur der Einsetzung für die Medaillons, so wie die Profilierungen zu den Schlagschritten, Gesimsen etc. enthalten.
 - b) Ein Blatt Zeichnungen der Rückseite zu derselben Thür in $\frac{1}{2}$ der natürlichen Größe, welche gleichfalls mit einem zu ziehenden Bronceplatten zu belassen ist.
 - c) Ein sorgfältig ausgeführtes Gypsmodell in natürlicher Größe zu einem der 12 Reliefs der Vorderseite der vom Künstler gewählten Thür, zu welcher die Entwürfe ad a gefertigt sind. Die Auswahl unter den 12 Reliefs ist dem ausführenden Künstler überlassen.
 - d) Die Gypsmodelle in natürlicher Größe zu den ornamenten Thürgriffen, Schlußschießbüchern und Thürklinken bereitzustellen, insofern solche im Projekte vorzusehen sind.
 - e) Ein genauer Kostenanschlag über die Herstellung der Modelle zu sämtlichen 4 Reliefs und zu den architektonischen Umrahmungen, begliefert über die Ausführung der vier Thüren des Westportals in Bronze.
- 5) Die Entwürfe und Modelle sind bis zum

1. März 1880

an die Dombau-Berwaltung zu Köln (Rechtsschule 2) portofrei abzuliefern. Arbeiten, welche nicht spätestens an diesem Tage bei der Poststation des Abenders aufgegeben, oder im Bureau der Dombau-Berwaltung ausgehändigt sind, werden von der Konkurrenz ausgeschlossen.

- 6) Für den besten und den Bestimmungen des Programms wie der Ausschreibung am meisten entsprechenden Entwurf, welcher nach dem Urtheil der Jury als zur Ausführung geeignet erachtet wird, ist ein erster Preis von

5000 Mark

ausgesetzt. Weitere zwei Preise von je 2000 Mark werden für die zwei nächst besten Entwürfe gewährt. Die prämierten Entwürfe und Gypsmodelle werden gegen Zahlung der Bekannten Eigenthum der Dombau-Berwaltung, welche die Verpflichtung übernimmt, dem Urheber des mit dem ersten Preise gekrönten Entwurfs die Herstellung der Entwürfe und speciellen Modelle für die sämtlichen vier Thüren zu übertragen, jedoch mit dem Vorbehalt der Einzigung über das Honorar und über etwaige an den Entwürfen anzubringende Aenderungen, namentlich bei Feststellung der bei der Konkurrenz noch nicht vorgelegten Reliefs, so wie über die sonstigen Bedingungen und bezüglich der für die Anfertigung der Gypsmodelle zu gewährenden Zeit.

Die nicht prämierten Entwürfe und Modelle werden den Konkurrenten kostenfrei wieder zugestellt.

- 7) Das Preisrichter-Amte haben übernommen:

Der königliche Geheim- Ober-Hofbaurath Herr Professor **Staedt** zu Berlin.

Der Appellationsgerichts-Rath a. D. Herr **Dr. Reichensperger** zu Köln.

Der Hofmedicinalrath Herr **Dr. Heuser** zu Köln.

Der Bildhauer Herr Professor **Schilling** zu Dresden.

Der Bildhauer Herr Professor **Hörsd** zu Braunschweig.

Der Bildhauer Herr Professor **Wittig** zu Düsseldorf.

Der Dombaumeister Herr Regierungsrath und Baurath **Voigtel** zu Köln.

- 8) Die sämtlichen eingereichten Entwürfe und Modelle werden nach erfolgter Preisvertheilung während zwei Wochen in Köln öffentlich ausgestellt.
- 9) Die Entscheidung des Preisgerichts wird im „Deutschen Reichs-Anzeiger“, in der „Königlichen Zeitung“ und in der „Deutschen Bauzeitung“ veröffentlicht.

Köln, den 26. August 1879.

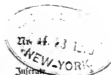
Die Dombau-Berwaltung.

Hierzu eine Beilage von Paul Neff in Stuttgart.

Medigiet unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Hermann**. — Druck von Hundertpund & Pries in Leipzig.

finden Prof. Dr. C. von Köhler (Wien, Ehren-Samungasse 25) oder an die Verlagsbuchhandlung in Leipzig, Hartmann, 8, zu richten.

2. Oktober



à 25 Pf. für die drei Mal erscheinende Heftung werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Weiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 6 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den besondern und überzelebten Verkaufsstellen.

Inhalt: Der Pariser Salon. IV. — 5 Zeichner, Die Farbenharmonie. Der selbe, Handbuch der Ölmalerei; M. Schmidt, Die Skulpturmalerei; E. Kämmerl, Kunst und Künstler in ihrer Sicherung durch die Air. Landschaft; H. Springer, Hundert Caricaturen persischeren Stils; C. H. Kerschler, Architektur und Landschaftsmalerei. — Vorträge: Die Domänenverwaltung in Wien. — Das Deutsche Kunstgewerbe-Museum. — Zum Dank der Samtgemeinde Hainbühl. — Zeitschriften. — Jenseits.

No. 45 der Kunstchronik (Schluß des Jahrgangs) erscheint am 9. Oktober.

Der Pariser Salon.

IV.

Frankreich darf, trotz der hohen Verluste der letzten Jahre, mit Stolz auf seine Bildhauerschule blicken, in der sich Blüthe und Frucht von harmonischen Kräfte reifen. Wohl starb 1875 Barre, der Meister im Thierbilde, und der geniale Feuergeist Carpeaux, 1876 Perraud, der Schöpfer des „désespoir“ und der „anfano de Bacchus“, sowie Cabot, einer von Rodé's hervorragenden Schülern, aber noch leben Danton, Guillaume, Joffroy und Cavelier, Poncevaux, Paul Dubois und Gatteaux, die mit Ehrenzeichen überhäufteten Mitglieder des Institutes, welchen in Falguière, Erant, Chapu und Carrier-Belleuse und in den reichbegabten jüngeren Künstlern Mercie, Schneewerk und Saint-Marceaux Nachfolger erwachsen. Jeder der älteren Meister ist das Haupt einer ganzen Schule, und der Einfluß der großen Todten aus der Mitte der fünfziger und dem Anfange der sechziger Jahre, Rodé, Pradier, David d'Angers, Jovattier und Duret, macht sich daneben noch immer geltend.

Der diesjährige Salon umfachte wiederum schöne Proben dieser Kunstblüthe arben einzelnen Entwürfen aus Belgien, Kurland und Italien; Deutschland hielt sich fern. In der Wahl der Vorwürfe herrscht der Gedanke an die Verherrlichung der hervorragenden Todten Frankreichs durch das Grabmal und die Statue, sowie durch die zur Aufstellung in öffentlichen Museen bestimmte Porträtskulpturen in Marmor vor; religiöse und mythologische Darstellungen waren diesmal in geringer

Zahl erschienen, und die großen historischen oder die dem Alltagsleben entnommenen, rein menschlichen Vorwürfe fehlten fast ganz. Die Porträtskulpturen lebender, ein Modeartikel, in welchem die Franzosen eine wunderbare Meisterschaft besitzen, war dagegen reich vertreten, fast bei jedem Schritte begegnete man bekannten Bürgen, und die Aehnlichkeit ist meistens sprechend.

Guillaume, der Direktor der École des Beaux-Arts, stellte das Gypsmodell der für die Stadt Avignon bestimmten Bronzestatue Philippe's de Girard aus, des Erfinders der Flachspinnmaschine, auf deren Herstellung Napoleon I. einen Preis von einer Million Franken gesetzt hatte. Der berühmte Industrielle sitzt sitzend einen Griffel in der Hand da, er stellt wohl mathematische Berechnungen über eine seiner zahlreichen Erfindungen auf dem Gebiete des Maschinenwesens an; die Statue ist ferret nach den Regeln der Plastik, doch ohne die Genialität, welche Guillaume's Jugendwerke „Anatole“ und die „Gracchen“ im Puzemburg charakterisirt, und ihn später, als die Weise der Mannheit sich dazu gefellte, zum Hauptvertreter der reinen akademischen Traditionen machte; diese Tendenz gipfelt in der Gruppe der „Musik“ vor der neuen Oper und stampelt Carpeaux' wilden Reigen des Tanzes durch den Gegensatz mehr noch zur Ausgeburt einer ungezügeltsten Künstlerphantasie. Bei einer Porträtskulpturen von Valoz, dem verstorbenen Begründer der „Revue des Deux Mondes“, feiert die vollendete Technik dieses Schülers von Pradier einen neuen Triumph. Das tolle Haupt, die unshönen Bügel und das eine feuerprühende Auge mit dem scharfen Blicke

sind vortreflich wiedergegeben, der Bildhauer hat seine Aufgabe treu erfüllt. Auch Falgoutière führte uns nur eine dekorative Arbeit, die vom Ministerium der schönen Künste für die Genesefabrik bestimmte Marmorstatue St. Vincenz de Paula's vor, ein Werk von feiner Empfindung und tadelloser Technik. Der Heilige hält zwei verlassene Kindlein im Bissel seines Mantels, und die zarten Wesen schlummern süß an seiner Vaterbrust; fast möchte man die Proportionen der Säuglinge zu zart im Verhältnisse zu denen ihres Pretektors nennen, wenn der Gegenstand nicht Absicht wäre, um die Hilfslosigkeit schärfer hervorzuheben. Der milde Ausdruck der Züge und die ganze Haltung entsprechen dem Gegenstande. Folguiere hat nicht umsonst bei den letzten Weltausstellungen 1867 und 1878 die Ehrenmedaille davongetragen; wäre er nicht Mitglied der Jury gewesen, so würde sie ihm wohl auch diesmal zu Theil geworden sein. Ein für das Grab Michiel's bestimmtes Basrelief Mercio's verkörpert den poetischen Wunsch des großen Historikers und sinnigen Verfassers von „l'oiseau“ und „l'insecte“, an seinem Grabe möge, den Vögeln des Himmels zur Laube, eine immer sprudelnde Quelle fließen. Oberhalb des Entseften, ruhig schlummernden, deutet ein Genius die Auferstehung der Seele an; am Sockel wird das Wasser rieseln. David d'Angers hat die schöne Sitte, den herotragenden Staatsbürgern entweder an ihrem Geburtsorte oder da, wo sie hauptsächlich schafften und wirkten, Statuen zu errichten, durch Wort und That angeregt, und keine größere Stadt möchte jetzt zurückbleiben. Mercio's für Bergignan bestimmtes Standbild Arago's und Baujault's Statue Oberst Desferet-Rodereau's sind neue Beispiele von der Einführung dieses antiken Brauches. Bei Arago hat die Porträtähnlichkeit gelitten, seine Freunde finden den Kopf zu unbedeutend, die Gewandung zu eng anschließend für den die freie Bewegung liebenden Gelehrten; das geschmackvolle Relief des Sockels: „Der junge Arago liegt in seine Studien versunken unter einem Baume“, wird durch die Uebersetzung in Marmor noch bedeutend gewinnen. Der heldenmuthige Verteidiger von Velfort, einer der tapfersten und tüchtigsten französischen Genieofficiere aus dem letzten Kriege, steht mit gekreuzten Armen, den gezogenen Regen in der Rechten, da. Dumilatre, der Besitzer einer Medaille erster Klasse vom vorigjährigen Salon, stellte eine wunderbar ähnliche Gypsbüste des Obersten aus.

Einen der Glanzpunkte unter den Skulpturen bildet Saint-Marceau's „Das Geheimniß des Grabes bewahrender Genius“, das marmorgewordene Symbol der Majestät des Todes. Seit mehreren Jahren hat Saint-Marceau keinen Theil am Salon genommen,

um mit einem Meisterwerke, das ihn zum Haupte des ganzen jüngeren Nachwuchses stempelt, wieder in die Arena zu treten. Einen Cypressekranz auf den Locken, — wir hätten ihn etwas weniger voll gewünscht, — legt der jäh aus stiller Beschaulichkeit aufgeschreckte Genius in banger Furcht vor einer Entweihung des seiner Obhut anvertrauten Grabes, beide Arme mit zurückgehogenem Oberkörper schützend um die Achenurne und schiebt sich an, ihr bedrohtes Geheimniß gegen einen unsichtbaren Feind zu verteidigen. Die durchaus natürliche und doch ideal gehaltene rasche Bewegung, die nur von den weiten Falten eines Leichentuches umflatterten, wohlproportionirten Gliedmaßen mit den ersten Aufschrecken scharf gespannten Muskeln, das unter dem Marmor pulsirende Leben und die mit feinsten Berechnung bald gedämpfte bald kräftige Weiseführung, durch welche Licht und Schatten zu Bundesgenossen des Künstlers werden, sichern dem Genius des Grabes den ungetheilten Beifall der Sachverständigen. In größerer Dimensionen übertragen, würde das Werk noch an mächtiger Wirkung zunehmen.

„Am Morgen“ nannte Schönemann die verkörperte Anmuth, das lieblichste, eben aus dem Schlummer erwachte Mägdlein; im Begriffe, die Schuhe anzuziehen, sieht sie gänzlich unbekümmert am Boden und erobert alle Herzen im Fluge; die sorgfältige Ausarbeitung gehalten die Beschäftigung von allen Seiten, der zarte Rücken ist nicht minder wohlgebildet als der jungfräuliche Nacken, das zarte Profil, die gesenkten Arme und die kleinen Füße; das Kunstwerk wäre des Luxembourgeois Palastes würdig. Das Ministerium der schönen Künste kaufte 1872 des Künstlers „jeune Tarentine“, 1873 seine „jeune fille à la fontaine“. — Brjesson's „Verlassene Psyche“ verliert bedeutend durch die Nachbarschaft; die Psyche schmucklos um das Haupt gewunden, birgt sie das Antlitz in beiden Händen; der Gedanke ist sinnig, die Arbeit ungleichmäßig.

Wieder ein Grabmonument! Diesmal zum Gedächtnisse des Generals Don Jose San Martino in seiner Eigenschaft als Begründer der Unabhängigkeit Peru's und Chili's; das Gypsmodell, dessen Hebd uns zu fern sieht, um tieferes Interesse zu erwecken, ging aus dem Atelier von Carrier-Belleuse hervor. Die Marmorbüste des Deputirten Renier bildet auch bei ihm die Zugabe, der freie Flügelschlag des Schossens mußte sich in diesem Jahre den Bestellungen unterordnen. Chapu machte es ebenso. Der Bildhauer der „Jeanne d'Arc in Domremy“ beschränkte sich auf eine Büste von Aristides Boucaut, dem Begründer des Bon marche, und die weicherste Formtrastatue eines Knaben von eleganter freier Haltung und mit ausdrucksvollen Zügen. Für Chapu hat die Technik kein Geheimniß mehr; die Ähnlichkeit muß frappant

fein; die für den Knaben gewählten Proportionen erinnern an Bossi's im Veure aufgestellte Silberstatuette Heinrich's IV. als Kind.

Der Preisgekrönte vom Jahre 1878, Hector Lemaire, sandte von der Villa Medici's „Mutterliche“, eine Marmorgruppe, deren von dunkeln Adern durchzogenes Material leider die Wirkung bedeutend beeinträchtigt, sowie ein Gypsmodell „Junge Frau mit ihrem Kinde“ herüber. Der Inhaber der Ehrenmedaille des Salons von 1878, Louis Barrias, porträtirte den genialen Ungarn Munkacsy; die schöne Bronzebüste würde nicht weniger Effect machen, wenn der Maler das Antlitz in weniger tragische Falten gelegt hätte. Dem mythologischen Genre wendete sich Ch. Vence mit seinem vom Staate erworbenen „Jeune femme faisant combattre deux oies“ zu. Die halb thierische, halb kindische Fröhlichkeit im Antlitze wie in den Bewegungen ist fein und schön nancirt. Drac's „Den Caduceus erfindender Merkur“ belauscht lächelnd das Epied der Schlangen, ehe er sie zum Synbole um seinen Stab fesselt. Der junge Meister gehört zu dem jüngeren Kreise, er gewann 1878 den Preis von Rom; sein Merkur ward für den Luxemburg angelauft. Sein Vorgänger in der Villa Medici's, Allar, der Sieger von 1869, wählte sich „les adieux d'Alceste“ zum Motive und behandelte das dramatische Thema mit glücklichem Griff; sterbend ruht die Königin zurückgefunken im Sessel, und die beiden Kinder beugen sich voll bangen Bogens über die theuere Mutter. Lagrange, der Laureat von 1870, stellte das Gypsmodell einer vierdersprechenden Bacchantenstatue aus; Lanon schickte aus Rom ein fleißig ausgeführtes Haut-Relief „Die Auferstehung“; Beide lebten nicht umsonst unter dem sonnigen Himmel im Lande der Kunst. Den Gegensatz der Körperkraft zum geistigen Uebergewichte brachte Coutan in seinem vom Staate erworbenen „Heiligen Christoph“ vortrefflich zur Geltung; der Kopf des gigantischen Heiligen sowie derjenige des göttlichen, auf seiner Schulter sitzenden Knaben, sind von glücklichem Ausdruck, die Beine des Kindes dagegen schwächer. Cochev's für die landwirtschaftliche Kolonie von Citeaux bestimmte Marmorstatue des Abbe Rey mit einem Knaben wird der Anstalt zum Schmucke gereichen. Cordier, gleichfalls ein aufstrebendes Talent, versuchte sich an einer Reiterstatue in Gyps „le ralliement“; die Regierung hat sie erworben, obgleich die Groupe des Pferdes der Ueberarbeitung bedarf. Zu den Ankäufen der Regierung gehört auch Hugoulin's Marmorgruppe „Drest sucht am Altare der Pallas Schutz“; die mächtigen Glieder des Königssohnes haben selbst durch das Grausen des Vatermordes und die Flucht vor den Cumeniden nichts an Kraft und Fülle eingebüßt. Gustav Doré sucht

immer Eigenartiges; seine auf den Fußspitzen stehende, „l'offroi“ genannte Kegypterin hält ihr Kind in jäsem Entsetzen mit beiden Armen so hoch wie möglich in die Höhe, um es vor dem giftigen Bisse der bereits an ihrem Gewande emporzüngelnden Schlange zu bewahren. Das kleine dickbauchige Wesen sinkt schlaff in sich zusammen, die junge Mutter schreit dagegen in der bangen Sorge um mehrere Zoll gewachsen zu sein; an Bewegung fehlt es der Gypsgruppe so wenig wie Doré an Gewandtheit und Talent, im Detail wären Retouches erwünscht. Der in Rom etablierte Creole d'Epinau von der Insel Mauritius sandte ein vielversprechendes „Evohé!“ ein. Gauthier's in Marmor ausgeführte „Nektide von Carville“ und Morice's „Rosa Mystica“ sind anmuthige Schöpfungen. Dampf zeigte sich mit seinem verschmachtenden „Omaet“ auf dem besten Wege, sich bereits als „hors concours“ über die Menge zu erheben.

Victor Hugo darf zufrieden sein. In den oberen Räumen war er durch Vonna's Porträt, sowie durch Radirungen und Bleistiftzeichnungen vertreten, unten lieferten seine „Recruter“ Carlier das Motto zu seinem „Gilliat“. Das schauerbvolle Entsetzen über den unerwarteten Angriff des in einer Felspalte lauenden Riesenspolypen prägt sich in den Zügen wie in der ganzen Haltung aus; an die Antike darf man freilich bei diesen modernen Schöpfungen nicht denken. Um Voltaire, den Feuergeist und den Sceptiker in der unschönen äußern Hülle, plastisch darzustellen, muß man nicht nur die Porträts der Zeit, sondern auch seine psychologische Entwicklung studirt haben; Caillo versäumte das offenbar, denn seiner Statue des Philosophen von Tracy fehlt das Relief des Seelenlebens.

Unter den Porträtbüsten befand sich, außer den schon genannten, noch manches Hervorragende, der Franzose ist darin Meister wie im Delgemälde. Das Ministerium der Künste hat wiederum die Hüfen einer Anzahl von bedeutenden Staatsbürgern theils für das historische Museum von Versailles, theils zur Aufstellung an anderen geeigneten Orten ausführen lassen. Barre übernahm Berryer, den jugendfertigen Redner, Iselin verehrigte Claude Bernard's sinnige Züge, eine besonders gelungene Arbeit, Louis-Rocé ersah sich Decamp, Mataton das Denkerantlitz Felicien David's. Das Marmorbildniß David d'Angers' lag bei dem Sohne in guter Hand, im vorigen Jahre stellte er die ihm theuren Züge im Entwurfe aus, diesmal das vollendete Werk neben einer Bronzebüste des Schauspielers Got. Johann Eyward de Lanchatres schmückte ihre vom Staate erworbene Bronzebüste der Françoise de Froix mit reicher Anmuth. Eine wahre Perle, die Rivalin von Paul Dubois' dultigem Kinderporträt in den oberen Räumen, schuf dieselbe

Meisterhand in einer Kinderbüste in Thon; wieder ist es ein allerliebste kleines Mädchen voll Unschuld und Frische. Die viergeschästige Dilettantin Sarah Bernhardt schreibt sich entschieden zu viel zu, denn ihre beiden dreijährigen Arbeiten, Porträtbüsten der Malerin Louise Abbema und einer Miss H., sind überwiegend das Werk des Gehilfen, der sie fertig weihete; man kann nicht auf allen Gebieten zugleich thätig sein. Leider haben sie dadurch viel von der Weichheit des ersten Entwurfs verloren. Den Bildhauer Dumont vertrat nur eine Porträtbüste von seinem Schüler und Genossen Thomas. Für einen Orientreisenden würden Guillemin's sorgfältig ausgeführte Bronzestüben eines kleinasiatischen Soldaten und eines türkischen Mädchens ein willkommener Zimmerschmuck sein. Von den Briten gemieden, von der Kritik verurtheilt, prangte Ringel's vielangekündete Wachstatuette „Io domi-mondo“ unentwegt am Eingange. Es ist kein selbständiges, zur Aufnahme in den Salen berechtigtes Kunstwerk, da es gegossen, nicht mit der Hand gefertigt ward, die aufgetragenen Farben stoßen es aus der Reihe der bleichen Marmorbilder rings umher, und das Mädchen mit dem Vogelneße in der Hand entspricht dem Titel durchaus nicht; trotzdem liegt Talent in dem Ganzen, und man muß die Geschmackverirrung lebhaft bedauern.

Germania Bildung.

(Schluß folgt.)

Kunstkritik.

H. Jäncke, Die Farbenharmonie mit besonderer Rücksicht auf den gleichzeitigen Kontrast in ihrer Anwendung in der Malerei, in der dekorativen Kunst, bei der Ausschmückung der Wohnräume, sowie in Kostüm und Toilette. Zugleich als zweite gänzlich umgearbeitete Auflage der Farbenharmonie von E. Chevreul. Mit 9 Farbetafeln. Stuttgart, Paul Neff, 1878. S. 275 S.

Derfelbe, Handbuch der Dekoration. Nach dem heutigen Standpunkt und in vorzugsweiser Anwendung auf Landschaft und Architektur. Stuttgart, Paul Neff, 1878. S. 265 S.

Max Schmidt, Die Aquarellmalerei. Bemerkungen über die Technik derselben in ihrer Anwendung auf die Landschaftsmalerei. 4. vermehrte Auflage. Berlin, Th. Grieben, 1879. S. 77 S.

Wir fassen diese drei Arbeiten hier zusammen, weil sie dem gleichen Bedürfnis des Dilettanten entsprungen sind, sich aus der Literatur auf bequeme Weise den Rath zu holen, den er durch selbtes Arbeiten unter sicherer Leitung sich nicht gewinnen will oder auch vielleicht nicht gewinnen kann. Dieses Substitut

muß ziemlich ausgebreitet sein, wie der Erfolg dieser Art Bücher beweist. Ob der aus ihnen gewonnene Erfolg ebenso bedeutend ist, möchten wir bezweifeln. So nützlich manche technische Vorschriften und Wink sein mögen, ebenso erfolglos müssen jene Recepte für die Lösung bestimmter Aufgaben sein, falls ihnen nicht die praktische Leitung zur Seite geht. Schmidt erlennt wenigstens an, daß aus den von ihm gegebenen Notizen „nur für das Kopiren bereits vorhandener Kunstwerke“ einiger Nutzen gezogen werden könne, wobei er die Bedingung: „setzt die produktive Kraft“, getroffen hätte weglassen dürfen; wer diese hat, wird am wenigsten zu einem solchen Buche greifen oder gar versuchen, eine Aufgabe zu lösen, wie: „Eine klare Abendluft, die Sonne links außerhalb des Bildes, etwa eine halbe Stunde vor Sonnenuntergang“ nach dem Recept: „Man präparire einen hellen Ton von Yellow-Ochre und ein wenig Rose Madder, und übergehe das Papier gleichmäßig mit demselben. Sodann drehe man dasselbe um und beginne am Horizont mit einem leichten Ton von Brown Madder, treibe denselben dann bis zu einem Drittel in den Mittelgrund und lasse ihn doselbst hart verlaufen u. s. w.“ Immerhin ist dies Büchlein wenigstens lesbar geschrieben, was man leider von den Jänck'schen Büchern nicht sagen kann. Am unlieblichsten tritt dies bei dem Buche über Farbenharmonie hervor. Einen solchen Gegenstand sachlich und populär darzustellen, ist eine recht schwere Aufgabe, welche neben vollständiger, nicht einseitig praktischer, sondern wissenschaftlicher Beherrschung des Materials eine nicht minder vollständige Beherrschung der Sprache erfordert. Wenn wir hierbei auch die groben Sprachfehler ganz bei Seite lassen wollen, die bei einem gedruckten Werke überhaupt nicht verkommen sollten, so muß in erster Linie ein klarer Gedanke und ein klarer Ausdruck vorhanden sein, wenn erwartet werden soll, daß Dilettanten das Gelesene auch verstehen. Nicht aber der deutliche Vortrag, so bleibt von einem solchen Buche nichts anderes übrig als eine Sammlung von Einzelvorschriften, welche an eine Fülle von Bedingungen geknüpft sind und gerade dadurch, zumal in der oft gewählten bequemen Form der Allgemeinheit, ganz nutzlos sind. Was soll z. B. Jemand, der sich in Bezug auf die Wahl der Blumen für seinen Garten Rath holen will, mit folgender Vorschrift machen: „Wo an gut gewählten Punkten Roth in seinen mannigfaltigen Nuancen, Blau, Weiß, und hier und da auch Gelbgetz, Orange und Violetti erscheinen, da ist die gute Wirkung gesichert.“ Gewiß, wenn die Punkte gut gewählt sind, so ist die Wirkung gut — wer wird an der Wahrheit eines solchen sibiplüniischen Spruches zweifeln? V. V.

Emil Künmel, Kunst und Künstler in ihrer Förderung durch die freie Landschaft vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Studie aus den Nebenbüchern und Akten des Verbandsvereins. Exp. Abdr. aus dem XVI. Heft d. Beitr. j. Kunde heim. Geschichtsquellen. Weag. im Selbstverlag des Verfassers. 1879. 8°.

Dies Büchlein hat einen geringen Umfang — von nur 45 Seiten; es enthält aber in diesem engen Rahmen sehr und knapp zusammengefaßt eine reichhaltige Reihe von interessanten bisher unbekanntem Daten nicht nur an anderen anspruchsvollen Opus von jenseits größerem Volumen. Wöhl hätte durch Anreicherung von bereits anderweitig publizierten der Band an Dimensionen beträchtlich gewinnen können; allein der Verfasser war durch die Natur der „Beiträge zur Kunde heimischer Geschichtsquellen“, für welche die Abhandlung geschrieben wurde, genötigt, nur eine Cursivstudie zu liefern, nicht eine vollendete Darstellung des gegebenen Themas; er hielt sich daher bei bekannten Thatsachen nicht länger auf und vermied in solchen Fällen einfach auf die einschlägige Literatur. Seit längerer Zeit nur im Studium der landschaftlichen Ausgabebücher Eticernar's beschäftigt, kam der Autor auf den Gedanken, zu untersuchen, ob sich aus den darin enthaltenen Angaben von geleisteten Leistungen an Maler, Bildhauer etc. nicht das Verhältnis der freien Landschaft zu Kunst und Künstlern älterer Zeit — seit dem 16. Jahrhundert — nachweisen, vielleicht eine Skizze der Art und Weise, wie dieses Verhältnis nach und nach sich entwickelte, entwerfen lasse. Indem er in dieser Richtung die reichlichen Ausgabebücher zu Nr. 100, gelang es Herrn Künmel darnach, wie selten der Landschaft jeder Jüngling der Kunst und des Kunstgenusses nach Möglichkeit unterstützt und gepflegt worden ist, die Kunst- und die Bildhauerei, die Malerei ebenso wie die vererblichenden Künste, die Segel- und Steinmetzkunst ebenso wie die Goldschmiedekunst. Herr Künmel über Baumrechnungen der Landschaft spricht und hierbei zuerst solche am Landbau und landwirtschaftlichen Zeugnisse in's Auge faßt, so verfehlt er auch nicht, gewissen Stellen des Landbauhandbuchs seine Aufmerksamkeit zuwenden. Und gleichwie er nachweist, wie die Landschaft bei gewissen festlichen Anlässen wieder in ihren Eedel tritt, so zeigt er uns auch, wie sie weit und breit im Lande die Unternehmungen Anderer freigebig unterstützt. In letzterer Richtung ist das S. 36 ff. abgebene Verzeichniß sehr interessant. Dabei dem, was S. 29 ff. über die im Dienste des Landes arbeitenden Kupferstecher gesagt ist, haben ferner die Anmerkungen über eine „Maler-Konkurrenz“, bezüglich über das Recht einiger Maler, ihre Werke im Landbau zu Verkaufswesen auszuweisen (S. 28), uns besonders Interesse erweckt. Wir können nur wünschen, daß es Herrn Künmel vermag sein möge, „den Kunstförderer nach mehrerer so willkommene Handbuch zu weiteren Forschungen zu dienen.“ J. D.

Hundert Cartouchen verschiedener Seite von Rudolph Springer. Berlin, G. Wasmuth. 1876. Fol.

Der Niederländer Cornelis Floris hat nach Bosari's Zeugniß die Grottecken, worunter wohl auch Cartouchen zu verstehen sind, in den Niederlanden eingeführt, und von ihm geht eine förmliche Schule, resp. Richtung aus, die als Specialität sich nicht nur in Belgien, Holland, Norddeutschland verbreitet hat, sondern auch am Heilbroner Schloß und den Chorhäusern des Rainiger Domes nachgewiesen ist, ja, wo wir ihr begegnen, direkt auf niederländischen Einfluß schließen läßt. Wo dieser Stil zuerst vorkommt, ist leichter nicht festzustellen; an den großartigen Grabmälern von Breda von 1527—33 finden sich vielleicht die ersten Spuren desselben. Auf Tafel 1 bis 5 des Springer'schen Werkes sind eine Reihe solcher niederländischer Cartouchen mitgeteilt. Das Meiste derselben besteht, wie aus niederländischen Gobelins hervorgeht, darin, daß ein Rebus, eine Inschrifttafel u. dergl. in einen Rahmen eiskernen oder silbernen Rahmen eingepaßt ist, der wieder durch einen weiten, von Leder, Pergament oder Holzjournier hergestellten Rahmen durchgefist ist; dieser hat sich ferner durch die Feudigkeit krumm gezogen, an den Ecken aufgewollt. Tafel 5 zeigt den Stil in seiner vollen Entwicklung nach Signetten des Abraham Cornelius (1527—1598), und von Tafel 1—13 sind

vornehmlich Varianten dieser Cartouchen abgebildet. Tafel 14—18 bringen deutsche Cartouchen, die unter dem Einfluß der niederländischen Vorbilder stehen, und Tafel 18, Fig. 51 eine Probe von Cornelis Floris selbst, v. 1554. Für diese sind stets die Ornamente von Gefäßen, Bomben u. f. w. charakteristisch, aus denen Blumen mit Laubwerk und Früchten herauswachsen, stellend eine Symbolik des Friedens. Solche Gefäße kommen schon 1527 an den genannten Zeichnern von Breda vor. Charakteristisch für den niederländischen Cartouchenstil ist ferner die Verwendung der Figuren, z. B. Satyrn, welche durch das aufgewollte Leder oder Holzwerk oder eigene Spannen gestützt zu sein scheinen, Tafel 21, 27; Tafel 1, Fig. 3. Die italienischen und französischen Cartouchen, welche hauptsächlich die letzten Tafeln füllen, sind meistens freiere ornamentale oder strengere architektonische Umrahmungen. Die Deutschen, zwischen die anderen eingestreuten Cartouchen schließen sich je nach dem Meister mehr oder weniger den anderen an. Die Tafeln reproduzieren Städte und Hofschänke in Stichdrucken von A. Fisch in Berlin. Den Meistern der Architektur und des Kunsthandwerks wird das Werk willkommenes Material liefern. U. O.

Carl August Rehdiger, Architektur- und Landeshofkammer. Von Dr. H. Halland. (Aus dem XXXVIII. Bande des Oberbayerischen Archivs besonders abgedruckt.) München, J. G. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn. 1879. gr. 8°. 41 S.

Die vorliegende Schrift dient zur Herbeiführung der in der Augst. Allg. Zeitung, Heft v. 2. Juli 1877, Ausg. Abendzeitung, 10. Juni 1877 und im Beiblatt dieser Zeitschrift, XII, Nr. 10, S. 643 enthaltenen Retrospektive des Künstlers, der am 27. Juli 1806 zu Schwiegal in Polen geboren, am 13. Juni 1877 zu München starb. Seine Werke haben in erster Linie ein historisch-antiquarisches und topographisches Interesse. In zahllosen gemeinsam abgedruckten Blättern liegen uns Ansichten von Alt-München, von alt-bayerischen Städten, Schlossern, Ritterburgen, Märkten und öffentlichen Gebäuden vor. In der „Malerischen Topographie des Königreichs Bayern“, welche seit 1836 in 8 Bänden erschien und in ähnlichen Publikationen sind viele dieser treuen Abbilder in Stahlstichen enthalten. Im Streben nach größter Wahrheit gelangen ihm Naturdarstellungen in ruhiger Stimmung am besten. Ein sorgfältig angelegtes Verzeichniß seiner Werke, ca. 600 Nummern, besetzt uns, daß sein Hauptverdienst in Aquarellen, sozahn in Radierungen, Aquatinta, Wässern, Stahlstichen, Lithographien und Holzschnitten, weniger in Oelgemälden zu suchen ist. Das in einem Stichdrucke von J. Hilbert beigelegte Portrait verpönt unwirksam ein verständlich und hing ausdauernd, angenehmes Gesicht, in dem man den Sonderung im Leben nicht vermuthet. Kein Wunder, daß seine komplizierte Künstlerarbeit, voll von Maxillen, im profanen Leben Vieles verfehlte. Bittere Roth trübte seine letzten Jahre; nur die begeisterte Liebe zur Arbeit gewährte ihm Trost und Stärke. I. v. D.

Todesfälle.

* Fiesler-le-Duc, der berühmte französische Architekt und Gelehrte, ist am 17. September auf seinem Anstiche zu Lausanne, 65 Jahre alt, einer Gehirnerkrankung erlegen.

Konkurrenzen.

Die Tambau-Bewertung in Köln hat eine Konkurrenz zur Beschaffung von Meißel an den Broncehäusern im Messportale des Rainiger Domes ausgelöst, bei der alle Bildhauer im Teulicher Reiche zugelassen sind. Es sind ein Hauptpreis von 5000 Mark und zwei Nebenpreise à 2000 ausgelegt. Entwürfe und Modelle sind bis zum 1. März 1880 einzuliefern. (Sergl. die Anzeige in Nr. 43.)

Sammlungen und Ausstellungen.

F. Das Berliner Kunstgenossenschaft-Museum, zu dessen Besuch gegenwärtig vor allem die dort ausgestellten, für die besprochenen Eisenholzschnitten Silberarbeiten auffordern, hat

neuerdings durch verschiedene Ankäufe eine seiner wichtigsten Abtheilungen, die bereits recht ansehnliche Wobeltammlung, wiederum um mehrere interessante Stücke bereichert. Unter ihnen ist ein dem 17. Jahrhundert entstammender kleiner sog. Kabinetschrank aus Ebenholz, dessen Declination sich des äußerst geringen Aufwandes an Schnitzwerk im Wesentlichen auf ein theilweises aus Ebenholz bestehendes, in einfacher Profilierung die glatten Flächen der Füllungen geradlinig umrahmendes Rahmenwerk beschränkt, namentlich dadurch bemerkenswerth, daß er bei einem so mäßigen Aufwand von Mitteln fast ausschließlich durch geschickte Gliederung und wohlgelegene Proportionen eine äußerst gefällige Wirkung erzielt. Bei einer derselben Zeit angehörig angesehenen Truhe, einer schweizerischen oder süddeutschen Arbeit, die, arg zerstört, in dem Berliner Tischlermeister Niemann einen liebevollen und geschickten Restaurator fand, verdient dagegen gerade bei sie hoch umfassende Beachtung um einer ebenbürtigen wie sorgfältigen Ausführung willen zur Beachtung heraus. Ein durchgehendes Gefüge gliedert sie in einen unteren, mit Schubladen versehenen und einen oberen, durch den schwarzen Klappdeckel abschließenden Theil, der wieder durch Halfterstreifen mit gleich geschnittenen Kapitälchen in zwei Theile und drei schmale Fächer zerfällt; sämmtliche Flächen aber erscheinen fast überall mit einer sehr sorgfältigen, in ihrem Gesamteindruck gehaltenen Intarsia bedeckt, die sich aus verblühten Rosenzweigen und aus einem in bunten Blumen ausstrahlenden Rankenwerk zusammensetzt, in den beiden breiteren Füllungen inebst eine nach behobeltet runderhölzer Architektur mit dem Durchblick auf weiter zurückliegende Gebäude und Thürme darstellt. In dem Zimmer, das diese Truhe schmückt, dem südlichsten der ersten Etage des Museums, ist endlich noch ein neu erworbenes, ebenfalls im 17. Jahrhundert gearbeiteter Schrank niederdeutscher Herkunft aufgestellt, der schon durch seine mächtigen Dimensionen eine imposante, durch die miteinander wechselnde schwarze und hellbraune Färbung der verwandten Holzarten noch gesteigerte Wirkung erzielt. Auf starken Kragsteinen ruhend und durch ein schwarzes, breit ausstrahlendes Gefüge mit geschliffenem Fries nach oben abgeschlossen, an der vorderen Wand durch drei Halbsäulen zugleich gegliedert und geschmückt, ist er in den beiden Thüren wie in den Seitenwänden mit stark anlaufenden, von gerippten Keilen umsäumten und in ihrem Inneren kleinere Schubladen bergen den Kloblungen versehen, so daß der ganze Aufbau, über den sich überdies nach ein theils aufgelegt, theils aus dem Kern geschliffenes Schnitzwerk mit geschulter Berechnung des Effectes theilweise, eine ebenso reich belebte wie kraftvolle Erscheinung von wahrhaft wohlthuender, ruhiger und erster Solidität darbietet.

Vermischte Nachrichten.

Zum Bau der Stuttgarter Kunstschule. Die Besprechung der „Kunstschulbaufrage in Stuttgart“ in Nr. 41 enthält mehrere unrichtige, die Thatlagen wesentlich alterirende Angaben, welche eine Berichtigung um so mehr nöthig machen, als dadurch die Angelegenheit gar einen weiten, mit den Thatlagen und Verhältnissen meist ganz unbelasteten Fehltritt gebracht und damit ein heftiger Angriff auf die Württembergische Kammer der Abgeordneten verbanen ist. 1) Ueber den Bergang in der Kammer wird gesagt: „Sämmtliche Mitglieder der Kammer wählten den Vizepräsidenten der Regierung so zu legitimieren, daß eine Majorität von 40 gegen 36 Stimmen denselben verworf. Man sollte nun meinen, es werde sich mindestens eine Majorität für den Gegenantrag auf Ermittelung eines anderen Bauplatzes und Verlegung neuer Pläne gefunden haben. Mit nichten! Auch dieser Antrag wurde verworfen u. s. w.“ In Wahrheit war der Bergang gerade der umgekehrte. Zuerst wurde — weil dies die Geschäftsordnung so verlangt — der dem Regierungsplan ablehnende Antrag des Berichterstatters zur Abstimmung gebracht, und mit 39 gegen 38 Stimmen verworfen. Dann erst wurde der dem Regierungsplan zustimmende Antrag des Vizepräsidenten zur Abstimmung gestellt, und gleichfalls mit 40 gegen 36 Stimmen angenommen. Es ist dies ein sehr wesentlicher Unterschied; denn wäre in der umgekehrten, d. h. in der von der Besprechung ange-

gebenen Ordnung abgestimmt worden, so wäre, wie die angegebenen Zahlen beweisen, der Antrag des Berichterstatters fast einstimmig angenommen worden, weil dann auf diesen Antrag auch die Freunde des ox. by. aorder abgetheilten Regierungsplanes, um wenigstens etwas zu erhalten, sich vereinigt und so für denselben 36 + 38 d. h. 74 Stimmen zu Wege gebracht hätten. Dabei ist in der Besprechung überdies der gleichzeitige, als durch Verwerfung jener beiden Anträge gestellte weitere Antrag auf sofortige Herstellung provisorischer Lokalitäten für die Kunstschule verschwiegen, ein Antrag, der in einer folgenden Sitzung zum Beschluß erhoben und in Folge dessen für Erweiterung des Museumsgebäudes und für Herstellung eines besonderen provisorischen Gebäudes für die Kunstschule der Regierung zu sofortiger Verwendung die Summe von 319,900 M. zur Verfügung gestellt wurde.

2) Sodann wird dem Berichterstatter vorgeworfen, daß er den früheren schlechteren Plan befürwortet habe und nun den besseren, einstimmig gutgeheißenen vorsein. Dies ist insofern unrichtig, als dabei verschwiegen wird, daß der Berichterstatter — wie dies in dem gedruckten Bericht zu lesen war und in den Verhandlungen der Kammer weiter herabgegeben wurde — gegen jenen Plan schwere Bedenken hatte, dieselben auch der Regierung in ausführlicher Weise vorzutragen, und erst auf die Berichtigung von dorthin, daß dies der einzig mögliche Plan sei, und daß durch ihn nach dem einstimmigen Urtheil der Lehrer der Kunstschule alle Bedürfnisse vollständig und auf's Zweckmäßigste befriedigt werden, zur Befürwortung derselben sich entschließen hat, weil er — wie er schriftlich und mündlich betonte — nach jener Berichtigung auch die Alternativen sich gestellt glaubte, entweder diesem Plane zuzustimmen, oder die Kunstschule scharf zu schädigen, was nicht gar in ihrer Ehre zu bedauern.

3) Auch die Angabe, der Berichterstatter habe in einem öffentlichen Blatt mit dem Bau eines zweiten Gymnasiums anstatt einer Kunstschule gethätigt, ist unrichtig. Nachdem nämlich in einem öffentlichen Blatte behauptet worden war, der Plan des Berichterstatters würde viel theurer zu stehen kommen, hat er in demselben Blatte diese Behauptung widerlegt und hinzugefügt: „es sei nicht gut, die Behauptung hereinzuwerfen, weil dadurch diejenigen, welche mit dem Gedulde lieber ein zweites Gymnasium erbaut wissen möchten, ermuthigt werden könnten, den Gehalt aus Agitationsmittel gegen jeden Kunstschulbau zu gebrauchen.“ Dabei aber ausdrücklich bemerkt, daß er dieser Ansicht nicht sei, — also das Gegentheil von einer Trägung, einen wohlgemeinten, im Interesse der Kunstschule und ihres Baues gegebenen Rath ausgesprochen.

Stuttgart, den 8. September 1879.

Der Berichterstatter in der Kammer der Abgeordneten
Dr. Baumgärtner

Zu vorstehender „Berichtigung“ des Hrn. Berichterstatters habe ich nur zu bemerken, daß sie das Wesentliche der Sachlage gar nicht berührt und durch ihre Substantiellen Schwierigkeiten schwerlich geeignet ist, den Eindruck, welchen diese fählige Angelegenheit auf jeden Unbefangenen machen wird, abzuschwächen. Nachdem in Nr. 40 d. M. über den Verlauf der omnium Kammerung in ebenso erschöpfender, wie objectiver Weise berichtet worden war, konnte es meine Aufgabe nicht sein, dasselbe noch einmal auszubringen. Mir kam es nur darauf an, die wesentlichen Punkte der Verhandlungen kurz hervorzuheben, die ganze traurige Sachlage den gesammten kunstfertigen Kreisen deutlicher darzustellen zu können und so zeigen, in welchem Geiste leider dort die Pläne der künstlerischen Interessen betrieben wird. Wenn daraus kein irrthümliches Bild sich ergeben konnte, so ist dies sicherlich nicht die Schuld dessen, die die Dinge historisch dargestellt hat; sondern lediglich derer, welche mit allen letzten Mitteln den von der Regierung vorgelegten und von der gesammten Kunstschule mit sorgenvoller Spannung befürworteten Plan zu Fall gebracht haben. Es mag ein Dogma des kritischen Weisheit sein, wenn ein Teilnehmer den Plan eines anderen — und träge dieser wie im vorliegenden Falle den gefeierten Namen eines Reins an der

Stirn") — mit Erfolg zu bestreutem durchgeföhrt hat; ob aber die Kunst und das Land sich über solche Delibentat zu freuen Ursache haben, ist eine andere Frage.

Ich verzichte darauf, weiter auf alle Umstände dieser periodischen Agitation einzugehen und sie zu entwirren: Anders läßt sich in jeder am Resultat Rücksicht nehmen. Denn das Provisorium, zu welchem die Regierung schließlich in ihrer Nothlage gebrängt wurde, und welches dann von der Kammer Genehmigung erhielt, ist ein so zusammenfassendes Nothbehelf, daß weder den Sammlungen noch der Schule damit auch nur annähernd geholfen wird. Um fernzukommen die Sache zu erklären, bemerke ich, daß die Vergrößerung des Museums eintheilen nur zum Theil den Sammlungen zu Gute kommen soll, während z. B. die Bibliothekstellers von Neuen in zwei Gebäude erstellt werden. Wie dadurch der Unterricht und die Aufsicht erschwert sein wird, braucht nicht erst dargelegt zu werden. Die Sammlungen aber werden wieder auf ein meisters Provisorium zurückgeführt, können also auch in den nächsten Jahren noch nicht diejenige endgültige Aufstellung erfahren, welche allein ihren Zweck, ihre wissenschaftliche Benutzung und vor Allem die Vorbereitung eines angemessenen Kataloges ermöglicht. Und für solche unzureichende, nach allen Seiten kapernde Provisorium muß man jetzt die Summe von 25,500 Th. verwenden, die also dem künftigen Definitivum — wenn man in Stuttgart ein solches jemals erlebt — abgezogen werden müssen. Tod sind die Folgen einer Ungründlichkeit, die sich hinter großartigen Falschstellungen monumentaler Bauten zu verbergen sucht. Man vergesse nicht, daß der ganze zeitliche Zustand der Sammlungen und der Schule ein provisorischer war. Nachdem man nun über zwölf Jahre hindurch Pläne um Pläne ausgearbeitet hat, um endlich ein Definitivum zu schaffen, für dessen Herstellung ein Meister wie Weiss seine ganze künstlerische Kraft eingesetzt hat, vernimmt auf das Biotum eines kritisch aufgestellten Technikers die Kammer diesen letzten Ausweg und antwortet auf alle dringenden Rufe auch einer endlichen Lösung mit einem abermaligen Provisorium. Und zu allem soll man schmeigen in launenhafter Götterheißung; heißt man aber die Sache der wie (je ist, so hat man sich „bestiger Angriffe auf die Kammer" schuldig gemacht.

*) Um einer oberwähnten „Berichtigung" vorbeugend, bemerke ich, daß der s)g. vorgesezte Plan allerdings durch den Todestritt des ägyptenländischen Reichthums als ein solches nicht besteht, in gewisser Weise orthodox werden ist, daß bezüglich aber in seinen wesentlichen Umständen jenseitigen Resultaten zum Ueberfluß.

Was den Unterzeichneten betrifft, so wird er den geehrten Herren das Vergnügen machen, künftig vollständig zu schweigen, da er sich überzeugt hat, daß alles Streben nach Befriedigung dieser heillosen Falschheit vergeblich ist. Nur die eine Bemerkung sei noch gestattet: wenn der Hr. Berichtserfasser behauptet, jene Trostung nicht ausgesprochen zu haben, von der in meinem Artikel die Rede war, so weiß freilich Jedermann, daß man eine Trostung auch in das Gewand s)ttlicher Befehrsignif. hüllen kann.

W. Pöbte.

Zeitschriften.

The Academy. No. 383.

Louvre's gallery: a sketch, by A. Peor. — J. Gudin: Painted registry. — New etchings. — Ludwig Vogel t.

L'Art. No. 246.

Les deux Brins, von A. Cuvier. (Mit Abbild.) — Les dessins de madame de Pompadour, von G. Berger. (Mit Abbild.) — Les collections Godeau, von A. de Lacroix. (Mit Abbild.) — Les travaux de restauration de l'eglise de Santa Croce, à Florence, von L. Mazzioli. (Mit Abbild.)

Hirth's Formenschatz. No. 12.

Gothische Weichnase von 1450 — A. Dörner: Amer mit gespanntem Bogen. — Ein Blatt von Hans Holbein's gezeichneten Federzeichnungen der Passion Christi. — Federzeichnungen eines älteren Meisters. — Drei Skizzen zu Triepke'sen. — Virgil Saller: Bildnis der Karlsruher August von Reichou v. J. 1557. — Tobias Stimmer: Federzeichnung aus einem Schweizer Wäldchen. — Vredema de Vries: Darstellung einer Vorkalle. — Joh. von Dostheim: Zwei weitere Christen. — Wendel Dietrich: Entwurf eines steinernen Epitaphiums. — Franz Joseph Scherzer: Entwurf zu einer Orgel.

Repertorium für Kunstwissenschaft. Heft 3 u. 4.

Mogesen zur Hergeschichte der Jahre 900—1300, von A. Schale. — Biographische der Tribuna der S. Annunziata in Florenz, von W. Braghini. — Lorenzo Lotto in der Marka, von H. v. Tschudi. — Der hl. Eligius von Petrus Cristus, von A. Weitzmann. — Die Handschriften im Codex latine Monacensis 716, von J. Derjuz. — Dürer's Bild: Maria in der Landschaft mit vielen Thieren, von J. Nordhoff. — Ergänzungen und Nachweisungen zum Hellschutzwort Hans Holbein's des jüngeren, von R. Vögeli. — Bestellung und Ankauf s)ttlicherischer Tapeten durch Erzhersog Ferdinand. 1565—1567, von D. Schönberr. — Literaturbericht.

Kunst und Gewerbe. No. 37.

Zur Leipziger Kunstgewerbe-Anstaltung. — Düsseldorf, Die Gewerbe und Kunst-Anstaltung 1896.

Inserate.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Soeben ist erschienen und in allen Buch- und Kunsthandlungen zu haben:

Kunsthistorische Bilderbogen.

Supplement oder Sammlung 11 und 12,

enthaltend:

Die Kunst des 19. Jahrhunderts.

Erste Lieferung oder Bogen 247—253. Preis 1 Mark.

Dieses Supplement erscheint in 60 Bogen oder 5 Lieferungen à 1 Mk., jede Lieferung zu 12 Bogen gerechnet.

28. Jahrgang.

Abonnements-Einladung 1879. IV. Quartal.

Die Natur

knapp Fünftel unabh)ngiger Mitarbeiter und verlässliche Originalarbeiten beibringen; Klugheit; eingehende literarische Arbeit; und eine reiche Fülle von literarischen und wissenschaftlichen Arbeiten, regelmäßig und zuverlässig mit den neuesten Nachrichten über die Fortschritte der Wissenschaften und Künste zu versehen. Die Redaktionen sind in allen Ländern zu finden.

G. Schwetschke'scher Verlag in Halle a/S.

Soeben ist erschienen:

Katalog zur

Raphael-Ausstellung

in Dresden,

nach dem von Hofrat Dr. Kalland verfassten Verzeichnisse der Raphael-Nammlung in Windsor bearbeitet von A. Ostbier.

Preis M. 1.20.

Ein systematisches Verzeichnisse aller Werke Raphael's und deren vorzüglichsten Reproduktionen.

Dresden, September 1879.

Ernst Arnold,

(1) K)stg)l. Buchhandlung.

Von meinem soeben erschienenen, sehr reichhaltigen

Kunstlager-Katalog V,

Originalradierungen etc. älterer Maler, sowie Graphischelidner älterer und neuerer Meister (2115 Nummern) enthaltend, stehen Kunstliebhabern, auf Verlangen, Exemplare gratis franco zu Diensten. (1)

Dresden, 24. September 1879.

Franz Meyr,

Kunsthändler, Semianstrasse 7.

Preis-Ausschreiben.

In der Herrscher-Halle des königlichen Zeughauses zu Berlin sollen die in Bronze-Guß auszuführenden Standbilder

des großen Kurfürsten
und der Könige Friedrich I., Friedrich Wilhelm I., Friedrich II. der Große, Friedrich Wilhelm II.,
Friedrich Wilhelm III., Friedrich Wilhelm IV.
aufgestellt werden.

Zur Erlangung geeigneter Entwürfe für diese Standbilder wird hiermit eine öffentliche Konkurrenz ausgeschrieben, und werden alle dem preussischen Staate angehörig und innerhalb des preussischen Staats-Gebietes wohnhaften Bildhauer zur Theilnahme an derselben eingeladen.

Das Preisrichter-Komittee wird ausserdem von der Kommission, welche über die Verwendung der Kunstfonds im preussischen Staate zu berathen hat.
Es wird verlangt, daß Jeder der, in die Konkurrenz eintretenden, Künstler zu allen sieben oben genannten Standbildern einen Entwurf liefert.

Nichterfüllung dieser Bedingung schließt von Preisbewerbung aus.

Es werden im Ganzen sieben erste Preise für die besten und zur Ausführung geeignet erscheinenden Entwürfe, sowie sieben zweite Preise ausgesetzt und zwar beträgt der erste Preis für jeden Einzel-Entwurf — 1500 Mark — der zweite Preis für jeden Einzel-Entwurf 1000 Mark.

Es können auch mehrere Entwürfe eines und desselben Künstlers einen ersten Preis erhalten und zur Ausführung bestimmt werden.

Die mit dem ersten Preise ausgezeichneten Entwürfe werden zur Ausführung bestimmt werden, sofern eine Eingung über die Bedingungen mit dem Künstler erreicht wird.

Die Entwürfe sind in Gips-Modellen mit Kollo und Namensangabe in versiegeltem Umschlag mit entsprechender Aufschrift bis spätestens zum

1. April 1880

Mittags 12 Uhr an den Kassen der königlichen Akademie der Künste hierseits kostenfrei einzusenden.

Die eingegangenen Entwürfe werden nach getroffener Entscheidung vierzehn Tage lang öffentlich ausgestellt.

Die Entscheidung der Preisrichter wird im Staats-Anzeiger veröffentlicht werden.

Das Programm mit den erforderlichen näheren Angaben ist zu beziehen durch die Bauverwaltung im hiesigen Zeughause.

Berlin, den 24. September 1879.

Die königliche Kommission für die anderweite Einrichtung des Zeughauses zu Berlin.

Präsident: Herrmann. Sekretär: Herrmann. Mitglied: Schöne. Mitglied: Brandt.
Vizepräsident: Herrmann. Mitglied: Herrmann. Mitglied: Herrmann. Mitglied: Herrmann.
Mitglied: Herrmann. Mitglied: Herrmann. Mitglied: Herrmann. Mitglied: Herrmann.

Soeben erschienen die

Zweite Auflage

von:

DER STIL

in den technischen und tektonischen Künsten

PRAKTISCHE AESTHETIK.

Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunsttreuende

von Prof. Dr. GOTTFR. SEMPER.

ERSTER BAND: DIE TEXTILE KUNST.

Mit 125 Holzschnitt-Illustrationen und 15 Farbendruck-Tafeln.

ZWEITER BAND: KERAMIK, TEKTONIK, STEREOTOMIE, METALL-
TECHNIK

für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst.

Mit 289 Holzschnitt-Illustrationen und 7 Farbendruck-Tafeln.

Jeder Band brochirt 20 Mark. Elegant gebunden 25 Mark, auch in 12
Lieferungen à 3 M. 35 Pf.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

München, im September 1879. **Friedr. Bruckmann's Verlag.**

Kunst-Auktion in Kopenhagen.

Am 23. Oktober und folgende Tage wird die von Herrn Conferenzrath
G. H. Holm nachgelassene

Sammlung von Kupferstichen und Radirungen

hier öffentlich versteigert werden.

Der Unterzeichnete übernimmt Aufträge und versendet auf gef. Verlangen
den Katalog gratis pr. Briefpost.

Kopenhagen, den 8. September 1879.

Th. Lind, Buch- und Kunsthändler.

In Carl Winter's Universitäts-
buchhandlung in Heidelberg ist
soeben erschienen:

Die Venus von Milo. Eine
Kunstgeschichtliche Monographie
von Dr. Fr. Freiherrn Goeler von
Ravensburg. Mit vier Tafeln in
Lichtdruck. Lex. 8°. eleg. broch. 8 M.

„Es dürfte kaum ein zweites
Kunstwerk geben, an welches sich
eine solche Fülle interessanter Fra-
gen und Probleme anknüpfte und
welches so viele literarische Arbei-
ten hervorgerufen hätte, als die
Venus von Milo. Trotzdem hat
bisher eine Monographie, welche
das Gesamtgebiet der Untersu-
chungen über diese Statue umfasst
hätte, gefehlt. Eine solche ver-
mochte ich in vorliegender Arbeit
zu geben. . . Der Charakter der
Schrift ist in erster Linie ein wis-
senschaftlicher, doch habe ich nicht
bemüht, durch die ganze Darstel-
lungsweise dieselbe nicht bloß dem
Fachmann, sondern auch weiteren
Lesern, insbesondere Künstlern
und Kunstfreunden zugänglich
und verständlich zu machen. (Vorwort.)

W. H. KÜHL,

24 Niederwall-Strasse Berlin.
kauft an guten Preisen:
Nagler's Künstler-Lexikon, 22 Bde.
Zeitschrift für bildende Kunst.
Jahrg. 1 und Folge.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Bremann.** — Druck von Humbertshund & Bries in Leipzig

Beitrag

Stabs Prof. Dr. C. von
Kögel (Wien, Ober-
baumgasse 26) über an
die Verlagsbuchhandlung in
Gießen, Kurtriede 8,
zu richten.

9. Oktober



Inserate

à 25 Pf. für die drei
Mal gelohnt
sollt merben
Such- u. Nachforschungen
angewandten

1879.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für die übrigen bezogen kostet der Jahrgang 4 Mark (somit im Durchschnitt als auch bei den meisten and überseesischen Verlagsbüchern).

Inhalt: Die Künste am päpstlichen Hofe. (Schluß). — Der Oesterle Solen. IV. (Schluß). — H. P. Bodenheimer, Der Dom zu Mainz. H. S. u. A. E. W. Ueber den Begriff Kunst. — Die Mathematik der bildenden Künste in Kassel. — Die Fern-Jury der internationalen Kunstausstellung in München. — Straßburger Münster; Kapitelbuch Josef Habibstein; Ein Portrait L. Ritter's. — Kunststreifen des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Mit dem 16. Oktober beginnt der 15. Jahrgang d. Bl. Die verehrten Abonnenten werden um Erneuerung ihrer Abonnements ersucht. Die Verlagsbuchhandlung

Die Künste am päpstlichen Hofe.

(Schluß).

Eben schickten wir uns an, den durch Mangel an Raum verspäteten Schluß unserer in Nr. 26 d. J. begonnenen Anzeige des trefflichen, inzwischen von der Pariser Akademie mit dem Bordin'schen Preise getronten Werkes von Mühl in die Druckerei zu geben, als der zweite Band desselben erschien¹⁾, den wir nun gleich mit in die Besprechung einbeziehen können.

Eines der ergiebigsten Kapitel des Abschnittes über die Zeit Nikolaus' V. behandelt die sociale und materielle Stellung der italienischen Künstler im 15. Jahrhundert. Es zeigt sich klar, daß in dieser Beziehung damals das Mittelalter noch lange nicht überwunden war. Auch am päpstlichen Hofe emancipirte sich der Künstler sehr langsam vom Handwerker. Als Meister Antonio von Florenz, der Leiter der Arbeiten im Vatikan, sich einmal für einige Tage entfernt, wird ihm die verläumtete Zeit abgezogen, ganz wie dem gewöhnlichen Tagelöhner. Noch unter Pius II. sehen wir den Architekten und den Bildhauer des apostolischen Palastes mit Ochsentreibern und Wasserträgern in den gleichen Rang gestellt. In den meisten Fällen ist Künstler und Handwerker eine Person. Wir sind nicht sicher, ob ausgezeichnete Bildhauer nicht plötzlich einmal Steinlegeln haben, wenn es sich darum handelt,

auf dem in einen Steinbruch verwaandelten Kolosseum sich Travertin- oder Marmorblöcke zu hofen.

Die Künstler waren auch in materieller Hinsicht überdies, weit ähler als die Poeten und Gelehrten. Was will das Jahres-Honorar von 80 oder 100 Gulden, das man einem ausgezeichneten Maler oder Bildhauer zahlte, gegen die 600 Thaler Pension besagen, welche Nikolaus V. z. B. dem Giovanni Manetti anweisen ließ? Gentile da Fabriano, vielleicht der am besten gestellte Maler des 15. Jahrhunderts, bekam 25 Gulden monatlich, d. i. nicht mehr als Giovanni Baldi, der Hausarzt Martin's V. Mit der geistigen Schätzung war es etwas Anderes; da haben gerade die Humanisten, durch ihre Vergleichenungen mit den Künftlern des Alterthumes, den Umschwung herbeigeführt. Als man einmal mit den geachteten Namen eines Apelles, Zenxis, Phidias und Praxiteles bekannt wurde, da ging ein Glorienschein von diesen auch auf ihre Nachkommen über. Jazius, in seinem Buche De viris illustribus, reißt einen Gentile, einen Jan van Eyck und Rogier, einen Donatello und Ghiberti unmittelbar an die berühmten Kaiser, Päpste, Feldherren und Philosophen an, und für Manetti ist Bernardo Rossellino schon nicht mehr einfach der capo maestro dello fabrico di San Piero, sondern „Bernardus noster Florentinus, peregrinatus latorum magister“. Aber das sind vereinzelte Beispiele; für's Allgemeine dauerte es noch geraume Zeit, daß in den Augen der vornehmen und gebildeten Kreise der Künstler ebenso viel galt wie der Gelehrte, der Humanist.

¹⁾ Les arts à la cour des Papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle, par Eugène Müntz. Deuxième partie. Paul II. 1464—1471. Paris, E. Thorin. 1879. 333 pp. 8°.

Zahlreiche Altensabakel zur Papstgeschichte des 15. Jahrhunderts tragen das Zeichen des roten Kreuzes. Dasselbe hat eine ganz andere Bedeutung als in unseren Tagen. Es bezeichniet die betreffenden Convolute als Kreuzzugsakten, als Dokumente aus der Zeit des Papstes Calixt III. (1455—1458), welcher bekanntlich mit Heerereifer ein neues kriegerisches Unternehmen gegen die Osmanen betrieb. Er ist der einzige nachweislich kunstfeindliche Papst des 15. Jahrhunderts, der entschiedenste Gegner seines Vorgängers Nikolaus V. „Da seht nur, wozu dieser Mensch die Schätze der Kirche Gottes vergeudet hat,“ rief er beim Durchmustern der schönen Manuscripte, der Gold- und Silberarbeiten aus, welche Nikolaus gesammelt hatte. Mühsam vergleicht Calixt III. mit Hadrian VI., dem Nachfolger Leo's X. „Wenn die Beiden in Konstantinopel statt in Rom regiert hätten, wer weiß ob sie nicht Einer wie der Andere die Bilderstürmerei wieder eingeführt haben würden!“

Auf dies kurze Zwischenspiel folgt dann die glänzende Zeit Pius' II., des liebenswürdigsten und gelehrtesten Enea Silvio de' Piccolomini, des Erbauers von Pienza (1458—1464). Er hatte schon lange vor seiner Erhebung auf den päpstlichen Stuhl den Ueberreifer der antiken Skulptur in Rom erste Beachtung geschenkt; er ist ein Schüler des Biondo, den man den Begründer der römischen Archäologie nennen kann. Zugleich beweist er ein offenes Auge für die großen Wiedererwecker der Kunst Italiens, vor Allen für Giotto, den er dem Apelles und Zeuxis an die Seite stellt. Auch die Gotik, von der ein Filarete und seine Zeitgenossen in den verächtlichsten Ausdrücken sprachen, wußte er, der Vielgereiste, mit größerem Sinne zu würdigen; die neue Kirche in Pienza sollte nach dem Vorbilde eines mittelalterlichen Baues errichtet werden, den er in Oesterreich gesehen hatte. Und wenn er auch, wie schon Voigt in seiner bekannten Monographie nachgewiesen, für die eilten humanistischen Rhetoren und Poeten, die seinen Thron umdrängten, oft die Taschen verschloß, so war er deshalb keineswegs ein Verächter der Wissenschaft. Der Eifer, mit welchem er griechische und lateinische Manuscripte suchte und kopiren ließ, beweist dies zur Genüge.

Vor Allem aber war er ein Freund und Protector der bildenden Künste. Die ersten Meister Toskana's schauerten sich um ihn, Rom wurde unter seinem Pontifikat von Neuem der Versammlungsort für die berühmtesten Architekten, Bildhauer, Maler, Goldschmiede, Kunststicker und Miniatoren aus ganz Italien. Obwohl kein Verschwender, im Gegentheil sehr auf gutes Haushalten bedacht, gab er doch mit offenen Händen das Geld her, wenn es ein Kunstwerk von Werth, eine schöne Goldschmiedearbeit oder einen stan-

drischen Teppich zu erwerben galt. Nur sollte der Amateur und der Kunstenthusiast — so dachte er — nie den Kirchenfürsten, den Statthalter Christi veressen machen. Auf die Gründung von Pienza, oder vielmehr auf die Umwandlung seines Geburtsortes Corsignano in diese nach ihm benannte neue Stadt hat er übrigens doch mehr seinem eignen Ruhmsinn und dem Andenken seiner Familie zu Liebe, als zur Verherrlichung des päpstlichen Stuhles in kurzer Zeit die Summe von 50—100,000 Dukaten verwendet.

Aus dem wichtigsten Abschnitt über die einzelnen, von Pius II. beschäftigten Künstler sei hier nur der von Mühs geführt Rochweis hervorgehoben, daß nicht Bernardo di Lorenzo, sondern Bernardo Rossellino, wie unter Nikolaus V., so auch unter Pius II. an der Spitze der Bauten des Papstes stand und demnach auch als der Architekt von Pienza zu betrachten ist. Gleichzeitig bekleidete Rossellino und zwar bis zu seinem Tode (23. Sept. 1464) das Amt eines capo maestro des Domes von Florenz.

Eine völliige Umgestaltung erfährt unser bisheriges Wissen von der Kunst unter Paul II. (1464—1471). Das neue Material war hier so massenhaft, daß Mühs diesem einzigen Pontifikat seinen ganzen zweiten Band widmen mußte. Durch seine Auffäge in der Gazette und in der Revue archéologique von 1876—78 waren wir bereits auf die Aubeute vorbereitet, welche die Inventare der Kunstsammlungen Pietro Barbo's darbieten. Inzwischen erschien das vollständige Verzeichniß dieser damals im Palazzo E. Marco (heute Venezia) ausgekauften Schätze im ersten Bande der Documenti inediti per servizio alla storia dei Musei d'Italia, welche das italienische Unterrichtsministerium herausgibt. Mühs, der zuerst auf das werthvolle Inventar aufmerksam gemacht hatte, mußte dasselbe natürlich auch seinem Buche wieder vollständig einverleiben, und gestützt auf seine Darstellung, besitzen wir nun nicht nur das richtige Bild von der Persönlichkeit des bisher arg mißkannten Papstes, sondern wir gewinnen auch einen überraschenden Einblick in den Gesamtzustand der Kunstsammlungen Italiens vom Mittelalter bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Paul II. war kein Humanist im vollen Sinne des Wortes, wie Nikolaus V. Er war in erster Linie Kunstfreund und Sammler. Auch der Architektur hat er bedeutende Anpässe gegeben und die Pläne Nikolaus' V. fortgeführt. Aber im Vordergrund seines Kunstinteresses stand die plastische Kleinplastik. Mühs nennt ihn den Wiederhersteller der Glyptik, der im Alterthum so glänzend entwickelten Gesteinschneidkunst, welche im Mittelalter völlig herabgekommen war. Nicht minder begiebert war er für schöne Goldschmiede-

arbeiten und Studieren; ein Heer von Holzbildhauern, Intarsiatoren, Glasmalern u. s. w. arbeitete an der Ausschmückung des Palazzo S. Marco. Von den Bildhauern, deren Namen mit dem Andenken Paul's II., verknüpft sind, ist in erster Linie Rino da Pisolo, dann der Paduaner Bellano zu nennen. In Paul II. dem Venetianer, bricht dann auch die alte Prunkliebe, die Lust namentlich an der Ausschmückung der eigenen Prachtgewänder mit Gold und kostbaren Edelsteinen wieder mächtig hervor. Er zahlte für eine einzige seiner Tiaren die enorme Summe von 120,000 Dukat. Platina, der ihn allerdings verfeinern will, sagt, ganze Nächte habe er mit Perlen und Gemmen gespielt. Andererseits aber hat er weder der Simonie noch des Repotismus sich schuldig gemacht. Es geht ein großer, königlicher Zug durch seinen Sammel-eifer und seine Prachtliebe.

Unter den Künstlern, welche Paul II. beschäftigte, weist Münz dem bisher fast unbeachteten, erst im 2. Bande von Milanesi's neuer Vasari-Ausgabe (S. 664) gebührend hervorgehobenen Meister Reo del Caprina die erste Stelle an. Er erscheint vom Jahre 1467 bis zu Paul's II. Tode beschäftigt am Palazzo S. Marco und an der anstehenden Kirche, und zwar als architecto sculpteur, vorwiegend an Arbeiten dekorativer Art. Uebrigens hat der Meister auch Anrecht auf ein bedeutendes architektonisches Werk; er war, wie schon Canina nachzuweisen suchte, der Erbauer der Katschrale von Trevis, nicht der von Vasari gepriesene Baccio Pontelli. Der bedeutendste der von Paul II. beschäftigten architectos charpentiers war ohne Zweifel Giuliano da San Gallo; über ihn bringt der Anhang des 2. Bandes eine interessante Notiz aus der Feder H. v. Seymüller's, welche sich auf das vielgenannte Skizzenbuch in der Barberinischen Bibliothek bezieht. Seymüller weist dort nach, daß die in diesem Buche enthaltenen Zeichnungen von Bauten Griechenlands, des Orients, Italiens und Frankreichs nicht alle von einer Hand herrühren. Ein Theil ist allerdings von Giuliano, der andere aber (20 Bl.) von dem jüngeren Francesco da San Gallo. Ein ganz ähnliches Zeichenbuch, ebenfalls von den beiden San Gallo, befindet sich in Seymüller's Besitz. Es kammt aus der Sammlung Sabbì in Florenz.

Wir nehmen hiermit vorläufig von dem Werke des gelehrten Pariser Bibliothekars Abschied, indem wir nochmals über den reichen und übersichtlich geordneten Inhalt, über die echt wissenschaftliche, ernste und schlichte Haltung desselben unseren vollen Beifall ausdrücken. Je mehr sich Münz's Darstellung der goldenen Zeit der Hochrenaissance nähert, um so größer wird begrifflicherweise die Spannung, mit der die kunstgelehrte Welt den Ergebnissen seiner Arbeit ent-

gegenfieht. Wir wünschen von Herzen, daß das Glück, dessen auch der fleißigste Archäoforscher nicht entzähnen kann, um sein Ziel zu erreichen, ihm bis an's Ende treu bleiben möge!

C. v. L.

Der Pariser Salon.

IV.

(Schluß.)

An die fremden Gäste mahnte zunächst eine den Mittelpunkt der Halle einnehmende Gruppe grünen Laubwerkes, welche die von einem Genius gekrönte Büste des belgischen Kunstgärtners Louis van Gante umschloß. Die Stadt Gent bestellte das Bronze-Denkmal bei seinem Landmann de Signe, aber die Idee entspricht dem Gegenstande wenig. Der Antwerpener Geefs gab in seinem „Von den Wogen des Hellespontes lebtes an's Ufer gespülten Leander“ einen schönen Beweis fleißigen Strebens und stetigen Vortwärtrens auf der betretenen Bahn. Lambeauz blieb hinter unseren Erwartungen zurück. Huska! Es geht zu Ende mit dem schönen Wilde, das frühele Palast ertlingt! Cuyppers wußte den Moment im Fluge zu erfassen, seine Gypgruppe findet mit Recht bei den Baldmännern wie bei den Kennern Beifall. Dem Russen Antocostli blieb die Ehrenmedaille von der Weltausstellung 1878 in gutem Andenken, und auch wir haben seinen „Tod des Sokrates“ nicht ver-gessen; freilich schickte er diesmal nur Gypentwürfe, ein auf der Schüssel ruhendes Haupt Johannis des Täufers und eine Büste Mephisto's, nach einer echt russischen originellen Idee. — In der Behandlung des Toiletten-detaills, der Spitzen und Bänder, einzelner Haarlocken oder flatternder Gewänder sind die Italiener noch jetzt die Ersten, obgleich die übrigen Nationen ihnen seit 1867 diese Geschicklichkeit mit Erfolg ab-zulauschen begannen. Pandiani's zwei Marmorstatuetten le monsierier und le masque diabolin überraschen durch den unsäglichen, auf die Wiedergabe der Phantasietracht verwendeten Fleiß, aber das Ganze bleibt kleinlich; die Plastik hat höhere Ziele. „Freude“ und „Schmerz“ symbolisirt Pereda als ein mit einem Vöglein spielendes Kind; erst leidet der zarte Söngler des Waldes und das Knäblein lächelt selig, dann stirbt das Thierchen in seiner Hand und der Kleine weint. Gemito stellte ein Federico de Madrazo, leider nur in gebranntem Thone vor, vielleicht bringt der nächste Salon die Marworbüste. Künstlerlich reich ausgestattet ist Lanzirotti's Porträtbüste der Gräfin Tolykiewicz im Kostüme des 18. Jahr-hunderts. Die jugendliche Gestalt taucht gleich einer Rosenknope aus dem zurückfindenden Fernelkinnantel auf; der Kamru mit der Grofsenkronen, die Perlen am

Haar und der Spitzenkrone, Alles bezeugt, daß Altvater Rauch einst Recht hatte, als er sich italienische Geheußen mit nach Berlin nahm. Guglielmo's „Junge Mutter ihr Kind tröstend“ ist wenig mehr als der erste Entwurf, aber trotzdem wiederbesprechend.

Doch es drängen Zeit und Raum zum Abschlusse, laum dürfen wir noch einen Gang durch die Galerien wagen, um hier und dort einen raschen Blick auf das Beste zu werfen. Unter den Architekturarbeiten verdienen die, laut den Statuten, aus der Villa Medici eingesandten Pläne zur Restauration antiker Bauwerke besondere Beachtung. Loviot widmete dem Monumente des Pnykates zu Athen vier, dem Denkmale des Colconi zu Venedig zwei sorgfältig ausgeführte Blätter. Lambert, der glückliche Besitzer der ersten Medaille des Weltturnieres von 1875, wendete seine Aufmerksamkeit der Akropolis von Athen zu. Ranceschöne ausländische Bild von der vorjährigen Ausstellung fand sich neben den Gemälden der französischen Schule als Radirung, Holzschnitt oder Zeichnung jeder Art in den Galerien zerstreut. Gudin hatte sechs überaus gelungene Szeneriehungen, Marinen, von Holland bis nach Spanien gesammelt, in einem Rahmen zusammengestellt. Jeannin, dessen charrotois de fleurs zu den guten Erwerbungen des Staates zählt, stellt auch hier durch ein großes Fruchtstück cuillette de pêches. Das Postellbild beginnt wieder Fuß zu fassen, Galbrund's Kinderporträt zieren manchen Salon in Paris wie in der Provinz. Eine Erwerbung des Staates in diesem Kreise ist Thesmar's „Kandelnacht aus dem 16. Jahrhundert“, Email auf Goldgrund, in der mittelalterlichen Darstellungsweise der Archäer.

Von Fremden begrüßen wir Linton, das Mitglied des englischen Institutes, dessen Aquarellbilder, Avo Maria und „Die Emigranten“ zu Parallelen mit den französischen Aquarellisten einladen, Ricardo de Madrazo in seinem „Unter dem Zelte“, und den als Stecher hervorragenden Belgier Pannemaler, welcher Frankreich durch die Ausstellung eines Porträts von Viktor Hugo eine Höflichkeit erwies.

Zeit Ende Mai hatten die Kunstwerke des Salons allabendlich die Feuerprobe des elektrischen Lichtes zu bestehen, welches die Skulpturen mit einem magischen Zauber umweht. Kaum traut man seinen Augen, so intensiv hell strahlen die milchweißen Kuppeln das durchdringende Licht aus, es ist bleicher Mondenschein, nicht Tagesbeleuchtung, aber der erzielte Effekt wirkt überraschend. Das regelmäßige Zustromen des elektrischen Stromes, welches sich nicht nur durch das Aufladern der Platten, sondern auch durch ein dumpfes Brausen bemerkbar macht, erinnert trotzdem unabhäßig daran, daß die Beleuchtung künstlich erzeugt

wird. Bei den Delgenälden ist die Wirkung weit ungleicher und je nach dem Kolorite und dem Gegenstande vielfach entschieden unglücklich. Die matt gehaltenen Töne verlieren sehr, sie verblassen und verschwinden bei dem intensiven, alle Schatten verflüchtenden Lichte. Andere Bilder, deren Farbebegebung kräftiger oder düsterer gehalten ist, gewinnen bedeutend und heben sich weit schärfer von der Leinwand ab. Man hatte mit der Ausstellung von Handzeichnungen alter Meister in der Ecole des Beaux-Arts den Anfang gemacht, und der Versuch war so glänzend gelungen, daß man ihn auf den Salon übertrug. Jeder kleine Strich der Jahrhunderte alten Kreide- und Bleistift-, Bister- und Szeneriehungen der italienischen und niederländischen Meister war dort klar zu unterscheiden gewesen. In den Ateliers der Maler und Bildhauer ist das elektrische Licht längst eingebürgert, schon Carpeaux' kleiner Sohn stand unter seinen Strahlen dem Vater zu dem amour blossé während langer Nachtstunden Modell, und Bonnat pflegt seine Porträts mit Vorliebe dabei zu malen, was man ihnen freilich bei Tageslicht anmerkt.

Die Jury des diesjährigen Salons wendete das alte Diplomatenwort, daß die Rede zur Verbergung des Gedankens da sei, auf die Statuten an, welche zur Uebertragung formuliert zu sein scheinen. Die Medaillen sind zum Theile Gefinnungsprämien, und die Barrière, welche laut Artikel 25 die schon mit der Medaille erster oder den beiden Medaillen dritter und zweiter Klasse ausgezeichneten Künstler, als hors concours, von der Mitbewerbung um die Belohnungen ausschließt, ist gänzlich gefallen. Sogar der die Mitglieder der Jury zur Enkragung zwingende Artikel 25 drohte umgesetzt zu werden. Schon vorher verlaute Einzelnes von diesen Projekten, und die Tagespresse zog schonungslos, doch vergeblich gegen die Verletzung der altgebrachten Traditionen zu Felde; mochte „le feu au poudre“ sein, die Jury blieb unentwegt ihren liberal-republikanischen Grundätzen getreu.

Die Ehrenmedaille der Malerei ward Carolus Duran für sein Porträt der Gräfin Vandal und sein allerliebstes Kinderbild zuerkannt, und zwar mit vollem Rechte und zu allgemeiner Befriedigung, denn Jules Lesebvre, der Meister der „Ueberraschten Diana“, dachte zu loyal, um sein Amt als Mitglied der Jury niederzulegen und als Sieger in die Reihen der berechtigten Bewerber zu treten. In der Bildhauerei fiel Saint-Marceau der Vorzug der Ehrenmedaille zu, da Merisio und Falguière sich in demselben Falle wie Lesebvre befanden. Duran und Saint-Marceau gehören beide dem Cercle de l'Union artistique an, welcher seine gekrönten Mitglieder durch die Illumination des Klublokals und ein feierliches Festessen ehrt.

So weit war Alles gut, aber noch blieb der vielbegehrte, diesmal der Malerei gehörige Preis des Salons, mit welchem eine dreijährige Pension von 4000 Franken verbunden ist, zu vergeben, und die Stimmen begannen sich zu zersplittern, bis man sich über Flameng, den jugendlichen Maler des „Ausrufes der Girondisten“ einigte. Schon das Thema, die Vernichtung der Girondisten, ihrer natürlichen Gegner, sagte den Republikanern zu, und die Art der Auffassung entsprach ihren Ansichten mehr noch. Hoffentlich wird Flameng in Italien nicht nur sein Auge bilden, sondern auch seine Erfindungsgabe läutern und stärken, um sein Talent auf andere Bahnen zu lenken.

Die Medaillen erster Klasse tragen in der Malerei der jugendliche Ducq, neben Bastien-Lepage ein Mitbewerber um den Preis des Salons, für seinen heiligen Cuthbert, Morot, trotz des Aufgebots hors concours, für seine unschöne „Episode der Schlacht bei Gaur Sertiennois“ und der nicht nur durch bisherige Belohnungen, sondern auch durch die schwache Leistung dieses Jahres, „Christus als Tröster der Betrübten“, außerhalb des Kreises der Berechtigten stehende Maignan davon.

In der Bildhauerei ward Idrac die Medaille erster Klasse für seinen „Merkur den Caduceus erfindend“ zu Theil. Die erste Medaille der Architektur erhielt Pobjiet, die der Radirung der Belgier Steph. Fannemaker.

Hermann Mülling.

Kunstkritik.

Bodenheimer, R. G., Dr. Jur. Der Dom zu Mainz. Mainz, Verlag von J. Diemer. 1879. 71 S. Mit Abbildungen.

§. Wenn man erwägt, daß über den Dom zu Mainz bereits eine ganze Literatur angewachsen ist, so dürfte es auf den ersten Blick befremden, einem neuen Versuch über die Baugeschichte des ältesten Denkmals der mittelhessischen romanischen Doutrins zu begegnen. Und doch, wer die Schrift des Dr. Bodenheimer zur Hand nimmt, wird überrascht sein von der Fülle neuer Gesichtspunkte, Abweisung bisher geltend gemachter irriger Anschauungen und diplomatischer Richtigstellungen vieler Zweifelhafte. Der Verfasser, ein in der Mainzer Lokalgeschichte erfahrener und anerkannter Forscher, will zwar die Bedeutung seiner Arbeit auf den bescheidenen Werth eines Leitfadens für weitere Untersuchungen eingeschränkt wissen. Allein seine Arbeit hat doch ein besonderes Verdienst, denn sie bietet mit sachlicher Gründlichkeit den Nachweis für Thatsachen, welche geeignet sind, die Geschichte des Mainzer Domes in den wichtigsten Punkten in ein völlig neues Licht zu stellen und u. A. zu zeigen, daß die ältesten Reste der in ihren

oberen Theilen längst restaurirten Ostpartie, nicht, wie bisher angenommen wurde, der Willigzeit (975—1011) angehören, sondern in die karolingische Epoche zurückzuführen sind. Dieser Nachweis wird mit Erfolg geführt für die östlichen Portale und die daraufstoßenden Vorhallen oder Atrien, die ursprünglich der bis auf den letzten Stein für verschwunden gehaltenen fränkischen Martinskirche angehört und bei der Anlage des Willigidomes in das neue Werk mit aufgenommen worden sind. Und wie das älteste Bau Stadium, so geht der Verfasser auch die übrigen Entwicklungsstadien mit einer kritischen Schärfe durch, wie sie meist nur dem Juristen eigen ist, so daß uns seine Schrift, nicht ohne wichtige Zurechnungen gegen beruhte und unbefangene Dommonographen jüngsten Datum, ein anschauliches und gründlich ausgearbeitetes Bild bietet von der Entstehung des Domes bis zur neuesten Zeit und im Hinblick auf die noch im Zuge befindlichen Erneuerungen. Diplomatische und archaische Beilagen erhöhen den Werth der gezeigten Schrift.

Hugo Eberström, Ueber den Begriff Kunst. Eine Abhandlung für die Volkshochschule. Zweite Auflage. Grönberg, Hr. Weig Nachfolger. 1878. 62 S.

Das Büchlein bringt die bekanten Definitionen, die dadurch nicht neu werden, daß sie in anderer Fassung auftreten. Es würde das auch nichts schaden, da es für die „Volkshochschule“ geschrieben ist. Von dem „Begriff der Kunst“ eine sehr hohe Vorstellung. Nicht nur hat es den „verlegten Schlüssel“ zu dem Tempel der Kunst, dessen Priesterstab einer „verhängnisvollen Verleinerung ausgehört“ ist, „im Dreyen“, während man ihn „entweder in den Sternen oder auf der Straße“ sucht, sondern es ist auch schön folgende Erklärungen zu verstehen: „Die Schönheit ist die Harmonie der Natur in der Idee. Nicht die Idee über das Bild hinaus, erhebt sie sich über die Erscheinung selbst, so bezeichnet man dies als die Wirkung des Erhabenen. Das Erhabene wird so lange in den Grenzen der Schönheit bleiben, als es das Bild nicht erbrückt, sondern ihm in dem Maaße der triumphirenden Idee soviel Elasticität bewahrt, daß kein Zweifel an die Mächtigkeit der aufgelösten Harmonie mehr möglich ist.“ Wir möchten doch dem Verfasser raten, bei der folgenden Aussage, soll sie wieder für die „Volkshochschule“ berechnet ist, hier und bei den anderen prophetischen Offenbarungen nur ein ganz kleines Beispiel hinzuzufügen, an dem er uns entwidet, wenn die Idee das Bild erbrückt und wenn es noch soviel Elasticität bewahrt, daß die aufgelösten Harmonien noch zurückzuführen können. Und die folgende Aussage wird ja nicht fehlen, da, wie uns der Verfasser in der Vorrede erzählt, „soll die gesammte kompetente Presse dieser Welt sich „in unce“ die Auszeichnung ihrer Anerkennung hat angedeihen lassen.“

V. V.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

P. Die Akademie der bildenden Künste in Kassel hat in diesem Jahre, nachdem der Historienmaler E. Kollig an ihre Spitze gestellt worden war, noch weitere Ergänzungen ihres Lehrpersonals durch Berufung des Centralmalers Scheuteneberg und des Architektur- und Porträtmalers Schenker erfahren, femerhat aber erst es gelungen, sich mit hervorragenden Vorständen dorthiger Institute der Lithographie, Goldschmiedekunst, Dekorationsmalerei u. dergl. in Beziehung zu setzen, daß man hoffen kann, eigentlichen Handwerksstätten neben den Atelierstätten in der Akademie einen hinesprechenden Besuch zuzuführen; in diesen werden die aus

den Elementarflüssen hervorgehenden Handwerkerschüler der Akademie eine für ihr specielles Kunsthandwerk berechnete künstlerische Ausbildung erlangen. Man wird durch diese Verbindung die Möglichkeit haben, seine Kräfte aus dem Handwerkerstande, deren eigentlich künstlerische Natur sich erkennen läßt, durch Erhebung in die Akademieanstalten der hohen Kunst zu entwickeln, und was nicht minder wichtig ist und häufig nachzuweisen werden dürfte, junge Männer, die sich den Künstlerberuf gemüßigt hatten und sich in der Ausbildungszeit als nicht zu demselben geeignet zeigten, auf das verwandte Kunsthandwerk hinzuwenden. Mit solchen Hoffnungen und Absichten tritt die Akademie zum ersten Male mit solem Lehrpersonal ihr Wintersemester an.

Sammlungen und Ausstellungen.

I. Die Preis-Jury der internationalen Kunstausstellung in München hat folgende Auszeichnungen zuerkannt:

I. Goldene Medaillen erster Klasse.

Den Malern: L. Bonnat und W. A. Bouguereau, beide in Paris, G. Canon in Wien, A. Menet in Berlin, J. Brunck in Paris, E. Cesterloo in Hamburg, L. Bassini in Bergamo, E. Waubert in Brüssel, K. v. Werner in Berlin.

Den Bildhauern: A. Zeit in Dresden, P. Dubois und A. Mercie in Paris.

Den Architekten: C. Frhr. v. Hofenauer in Wien, G. Hauberrisser in München, Kästler und v. Großheim in Berlin.

Zur Zeichnungen: Dem Maler W. Leibt in München.

II. Goldene Medaillen zweiter Klasse.

Den Malern: G. v. Bockmann in Düsseldorf, W. v. Gadowitz in Barischo, B. Dies in München, A. Gabl ebenda, L. v. Gebhard in Düsseldorf, Berthome in London, Fr. K. Koubach in München, L. C. Verdon in Paris, G. W. Weging in Haag, A. K. Noet in Paris, G. Schindler in München.

Den Bildhauern: A. Belluzzi in Neapel, E. Delaplanche in Paris, G. de Craot in Brüssel, J. G. Ibaez in Paris, K. Ohmann in Berlin, J. Lautenban in Wien.

Den Architekten: Julius und Edmund in Frankfurt o. M. und K. v. Wieleman in Wien.

Zur Zeichnungen: C. G. Pfannenschmitt in Berlin,

J. Wöhrerer in Nürnberg.

Zur Werke der oervielesältigenden Künste: Ch. L. Courty in Paris, E. J. Gaillard ebenda und J. L. Koab in München.

III. Ehren diplome.

Den Malern: A. Hagberg, E. Melingue, G. K. Dues, G. Salmon, B. Bonif, B. Laboulaye, sämtlich in Paris, L. Boleimann, L. Kuntze, J. Ch. Kröner, G. Tüder, sämtliche in Düsseldorf, Carl Hoff und Ferd. Keller in Karlsruhe, D. Vih in Weimar, P. Taddede ebenda, Paul Meyerheim in Berlin, Voelfß, G. Weiß, G. Zimmermann in München, W. Wüchert in Berlin, S. Weissbaupt und Alex. Wagner in München, Leop. Müller, G. Rüemond und R. Alt in Wien, J. Th. Goolesmanns in Löwen, J. Waris in Haag, J. Binea in Florenz, P. J. Gabriel und Ch. Hermans in Brüssel, G. Ferrari in Rom.

Den Bildhauern: A. Schönweef, J. Gautherin, Ch. Renoir, sämtlich in Paris, E. Vegas in Berlin, W. Rümann in München.

Den Architekten: Ch. Suisse und Durlet in Dijon, Niese und Weidner in Berlin, E. Lange in München, J. Ephen in Berlin, J. Neumann in Wien.

Den Kupferstechern und Zeichnern: A. Tidier in Paris, J. Burger, A. Bogel, G. Bauersfeld, sämtlich in München, J. Sonnenleiter in Wien, K. Cretel in Leipzig.

Vermischte Nachrichten.

Steinbuegner Mäntel. Nach dem kürzlich veröffentlichten Budgetbericht des kaiserlichen Hofes „Mäntel Frauen Werk“ sind in den letzten Jahren für die Restauration des Münsters über 400,000 M. aus diesem Fonds ausbezahlt worden, wozu im laufenden Jahre weitere 190,000 M. kommen. Die nach den bisherigen Berechnungen überhaupt in Aussicht genommene Gesamtsumme beläuft sich auf nahezu 840,000 M., nämlich 400,000 M.

für die Wandmalereien, die theilweise von Stein von Frankfurt ausgeführt werden, 329,000 M. für den Ausbau der Kuppel, 107,000 M. für die Thüren des Hauptportals. Die Kuppel-Restauration, so wie die Arbeiten am Hauptportale werden im laufenden Jahre vollendet.

H. Der Kupferstecher Josef Kollschlein in Düsseldorf, ein talentvoller Schüler Keller's, hat den Stich der heiligen Cecilia nach Raffael's bekanntem Gemälde in Bologna nahezu vollendet. Derselbe ist in der Größe des Keller'schen Stiches der Sirtina im Venedig-Kanier zuerst sorgfältig ausgeführt und wird demnächst im Verlage des Kunsthandlung von Eduard Schulte in Düsseldorf erscheinen. Die bereits abgezogenen Probedrucke lassen ein überaus gelungenes Werk erwarten. Kollschlein hat durch seine Stiche nach Paolo Veronesi's „Hochzeit zu Genua“ (in Dresden), Franz Zuber's „Heilige Familie“ (in der Nationalgalerie in Berlin) und G. Bauerlein's „Christus am Kreuz“ bereits früher seine Begabung dargelegt.

E. H. Von Vertrat G. Ritter's. Gelegenlich der vor kurzem erfolgten Feier des hundertjährigen Geburtstages unseres großen Geographen Carl Ritter sind mancherlei Erinnerungen an denselben, welche bei solcher Gelegenheit erregte Interesse in Anspruch nehmen, in weiteren Kreisen bekannt gemacht. Zu diesen Erinnerungen gehört auch eine Porträtstiche des gelehrten Gelehrten, welche der Maler Paul Schöbel, einer seiner Zuhörer im letzten Semester, als Ritter an der Universität Berlin Vorlesungen hielt, während der Vorlesung selbst, ohne Wissen Ritter's gefertigt hat. Sie ist nur flüchtig mit Bleistift gezeichnet, entbehrt jeder feineren Ausföhrung, überdies aber durch große Echtheit, Lebenswahrheit und Unmittelbarkeit, welche eben ein Vorzug flüchtiger Stiche ist und bei weiterer Durchführung gar zu leicht verloren geht. Diese geistreiche Skizze, kürzlich in dem rühmlichst bekannten Institute von Albert Feisch in Berlin als Facsimile in Lichtdruck vervielfältigt, ist in dem Verlage von Paul Berte in Berlin erschienen und nun jedem Verehrer des berühmten Gelehrten leicht zugänglich.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Dürr, Alph., Adam Fr. Oeser. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Mit 7 Holzschnitten. Leipzig, Dürr. M. 6.

Ambiveri, L., Gli artisti Piacenti. Cronaca ragionata. 8°. 254 S. Piacenza 1879. M. 3.

Bayet, C., Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétienne en Orient avant la querelle des Iconoclastes. 8°. 146 S. Toulouse 1879. M. 4. 50.

Berger, G., L'école française de peinture depuis ses origines jusqu'à la fin du règne de Louis XIV. 8°. III u. 379 S. Paris 1879. M. 3. 50.

Dupré, G., Pensieri sull' arte, e ricordi antiofografici. 8°. 452 S. Florenz. M. 4. 80.

Goeler v. Ravensburg, Friedr. Frhr. v., Die Venus von Milo. Eine kunstgeschichtliche Monographie. 8°. 199 S. Mit vier Lichtdrucken. Heidelberg, Winter. M. 8. —.

Zeitschriften.

The Academy. No. 384—386.

The Sculptures of Olympia, von A. S. Murray. — Mr. Seymour Hudson on etching, von R. W.ild. — Southwell minister. — L. Stephens' Antiquities of the Crimea, von A. B. Murray. — The earcolatrics Cham, von Ph. Barry. — Edward Blore. — Edward T. Poynter: les lectures au art, von E. F. S. Pattison. — Juan, P. Riano: The industrial art in Spain.

L'Art. No. 247 u. 248.

Exposition artistique de Marseille, von Louis Brès. (Mit Abbild.) — Une grosse abbaye et criolal de roche, von G. Colomb. (Mit Abbild.) — Une collection Quebe, von A. de Latour. (Mit Abbild.) — Les desirs de maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts von G. Berger. (Mit Abbild.) — De l'enseignement du dessin et du choix des modèles, von E. Veron.

Konkurrenz-Ausschreiben

betreffend die

Reliefs zu den Bronce Thüren im Westportale des Domes zu Köln.

Für die vier Bronce Thüren im Westportale des Kölner Domes ist ein plastischer Schmuck, bestehend in Reliefs, in Aussicht genommen, welche Darstellungen aus der biblischen Geschichte enthalten.

An die Bildhauer im Deutschen Reich ergelbt hierdurch die Einladung, Entwürfe und Modelle zu diesen Bronze Reliefs einzureichen. Die Dreyen Künstler, welche sich an dieser Konkurrenz beteiligen wollen, werden ersucht, sich wegen Mittheilung des Programms nebst zugehörigen Plänen schriftlich oder persönlich an die unterzeichnete Dombau-Vermaltung (Köln, Reichs-Schule 2) zu wenden, und werden Exemplare des Programms nebst Anlagen, so weit der vorhandene Vorrath reicht, den Konkurrenz-Bewerbern zugeföhrt.

Für die Konkurrenz gelten folgende Bedingungen:

- 1) Zur Konkurrenz zugelassen werden nur Arbeiten von Künstlern, welche Angehörige des Deutschen Reichs sind.
- 2) Die Entwürfe sind mit einem Motto zu versehen und ist gleichzeitig in einem verschlossenen und mit dem gleichen Motto versehenen Umschlage der Name und Wohnort des Künstlers mitzutheilen.
- 3) Die Entwürfe zu den Reliefs der Bronce Thüren müssen den im Programm gestellten Anforderungen alleseitig entsprechen.
- 4) An Zeichnungen und Modellen sind einzureichen:
 - a) Ein Blatt Zeichnungen der Entwürfe zu einer der vier Thüren des Westportals nach freier Wahl des Künstlers, in einem Maßstabe von $\frac{1}{2}$ der natürlichen Größe in deutlichen Umrissen gezeichnet, oder je nach Ermessen in ausführlicher Darstellung der Komposition. Die Zeichnungen müssen die Entwürfe zu den 12 Reliefs einer der vier Thüren, die gemalte Architektur der Einfassung für die Reduktionen, so wie die Profilierung zu den Schloßleisten, Gesimsen u. enthalten.
 - b) Ein Blatt Zeichnungen der Modelle zu derselben Thür in $\frac{1}{6}$ der natürlichen Größe, welche gleichfalls mit einzeln zu gießenden Bronceplatten zu versehen ist.
 - c) Ein sorgfältig ausgeführtes Gypsmodell in natürlicher Größe zu einem der 12 Reliefs der Vorderseite der vom Künstler gewählten Thür, zu welcher die Entwürfe ad a gefertigt sind. Die Auswahl unter den 12 Reliefs ist dem ausführenden Künstler überlassen.
 - d) Die Gypsmodelle in natürlicher Größe zu den verzierten Thürgriffen, Schlüsselgehäbern und Thürklinken derselben Thür, insofern solche im Projekte vorgezeichnet sind.
 - e) Ein genauer Kostenanschlag über die Herstellung der Modelle zu sämtlichen 48 Reliefs und zu den architektonischen Umrahmungen, den gleichen über die Ausführung der vier Thüren des Westportals in Bronze.
- 5) Die Entwürfe und Modelle sind bis zum

1. März 1880

an die Dombau-Vermaltung zu Köln (Reichs-Schule 2) portofrei abzulenden. Arbeiten, welche nicht spätestens an diesem Tage bei der Poststation des Rheinhofs abgegeben, oder im Bureau der Dombau-Vermaltung ausgehändigt sind, werden von der Konkurrenz ausgeschlossen.

- 6) Für den besten und den Bestimmungen des Programms wie der Ausschreibung am meisten entsprechenden Entwurf, welcher nach dem Urtheil der Jury als zur Ausführung geeignet erachtet wird, ist ein erster Preis von

5000 Mark

ausgesetzt. Weitere zwei Preise von je 2000 Mark werden für die zwei zunächst besten Entwürfe gewährt. Die prämierten Entwürfe und Gypsmodelle werden gegen Zahlung der Prämien Eigenthum der Dombau-Vermaltung, welche die Verpflichtung übernimmt, dem Urheber des mit dem ersten Preise gekrönten Entwurfes die Herstellung der Entwürfe und speciellen Modelle für die sämtlichen vier Thüren zu übertragen, jedoch mit dem Vorbehalte der Einigung über das Honorar und über etwaige an den Entwürfen anzubringende Abänderungen, namentlich bei Feststellung der bei der Konkurrenz noch nicht vorgelegten Reliefs, so wie über die sonstigen Bedingungen und bezüglich der für die Anfertigung der Gypsmodelle zu gewährenden Zeit.

Die nicht prämierten Entwürfe und Modelle werden den Konkurrenten kostenfrei wieder zugeföhrt.

- 7) Das Preisrichter-Amt haben übernommen:

Der königliche Geheimde Ober-Hofbau Rath Herr Professor Strack zu Berlin.
 Der Appellationsgerichts-Rath a. D. Herr Dr. Reichensperger zu Köln.
 Der Domkapitular Herr Dr. Heuser zu Köln.
 Der Bildhauer Herr Professor Schilling zu Dresden.
 Der Bildhauer Herr Professor Hemard zu Strausfeldweg.
 Der Bildhauer Herr Professor Wittig zu Düsseldorf.
 Der Dombaumeister Herr Regierungs- und Bau Rath Voigtel zu Köln.

- 8) Die sämtlichen eingereichten Entwürfe und Modelle werden nach erfolgter Preisvertheilung während zwei Wochen in Köln öffentlich ausgestellt.
- 9) Die Entscheidung des Preisgerichts wird im „Deutschen Reichs-Anzeiger“, in der „Königlichen Zeitung“ und in der „Deutschen Bauzeitung“ veröffentlicht.

Köln, den 26. August 1879.

(2)

Die Dombau-Vermaltung.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers C. A. Hermann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



