

ZEITSCHRIFT
FÜR
BILDENDE KUNST

Herausgegeben

von

PROF. DR. CARL VON LÜTZOW

Bibliothekar der K. K. Akademie der Künste zu Wien.

MIT DEM BEIBLATT KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

Achter Jahrgang



LEIPZIG

Verlag von Seemann & Co.

1897.



Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

<https://archive.org/details/zeitschriftfurbi32unse>



Inhalt des achten Jahrgangs.

	Seite		Seite
Allgemeines.			
Der kunsthistorische Kongress 1896 in Budapest. Von <i>C. v. Lützow</i>	167	Altarwerke in Dänemark aus dem späteren Mittelalter. Von <i>Th. Hampe</i>	55
Carl von Lützow †	233	Ein wiedererkanntes Bild von Rubens. Von <i>C. v. Lützow</i>	74
Architektur.			
Korrespondenz aus Griechenland	43	Walter Crane. Von <i>W. Schölermann</i>	81
Der Heiligenberg von Varallo und Gaudenzio Ferrari. Von <i>G. Pauli</i>	238	Karl Helfner. Von <i>Ad. Rosenberg</i>	105
Die Baukunst Frankreichs. Von <i>M. Schmid</i>	298	Das Berliner Bildnis Johann Sebastian Bach's. Von <i>G. Wasmann</i>	120
Plastik.			
Ölberg und Osterspiel im südwestlichen Deutschland. Von <i>F. Baumgarten</i>	1	Die neue staatliche National-Porträt-Galerie in London. Von <i>O. v. Schleinitz</i>	142
Das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Breslau. Von <i>C. Buchwald</i>	25	Altes und Neues von Max Klinger. Von <i>J. Vogel</i>	153
Altarwerke in Dänemark aus dem späteren Mittelalter. Von <i>Th. Hampe</i>	55	Domenico Theotocopuli von Kreta. Von <i>C. Justi</i>	177
Die Ausstellung der Secession in München. Von <i>C. v. Lützow</i>	101	Sandro Botticelli. Von <i>Ad. Philippi</i>	185
Reinhold Begas. Von <i>O. Baisch</i> und <i>A. Rosenberg</i>	129	Ludwig Dill. Von <i>P. Schultze-Naumburg</i>	209
Hans Gudewerdt. Von <i>G. Brandt</i>	217	Die Museen Italiens und ihre neuen Errungenschaften. Von <i>G. Frizzoni</i>	233. 248
Der Heiligenberg von Varallo und Gaudenzio Ferrari. Von <i>G. Pauli</i>	238. 262	Der Heiligenberg von Varallo und Gaudenzio Ferrari. Von <i>G. Pauli</i>	238. 262. 289
Dannecker's Ariadne. Von Prof. Dr. <i>C. Beyer</i>	244	Graphische Künste.	
Die Kaiser Wilhelm-Denkmal-Konkurrenz in Aachen. Von <i>M. Schmid</i>	275	Handzeichnungen alter Meister. Von <i>C. v. Lützow</i>	41
Die Elfenbeinplastik auf der Brüsseler Weltausstellung von 1897. Von Prof. Dr. <i>D. Joseph</i>	281	Neue photographische Aufnahmen aus Italien. Von <i>G. Frizzoni</i>	93
Wie man Skulpturen aufnehmen soll. II. Von <i>H. Wölfflin</i>	294	Charles Dana Gibson's Zeichnungen. Von <i>W. Schölermann</i>	113
Malerei.			
Der Meister des Hausbuches als Maler. Von <i>E. Flechsig</i>	66	Neues vom Berliner und Karlsruher Radürverein	254
Ferdinand von Keller. Von <i>P. Schultze-Naumburg</i>	17	Rembrandt's Christus predigend. Von <i>S. R. Köhler</i>	273
Die Bildnisse des Kardinals Hippolyt von Medici in Florenz. Von <i>C. Justi</i>	34	Bücherschau.	
Die Ausstellung der Secession in München. Von <i>P. Schultze-Naumburg</i>	49	Ein patriotisches Künstlerbuch	76
		Ein deutsches Künstlerleben	122
		Der moderne Maler. Von <i>W. v. Oettingen</i>	125
		X. Kraus' Geschichte der christlichen Kunst	148
		Weichardt: Pompeji vor der Zerstörung. Von <i>M. Schmid</i>	197
		Jacopo della Quercia. Von <i>J. Strzygowski</i>	278
		Eine Topographie des alten Rom	303

NB. Die kleinen Mitteilungen sind in das Register der „Kunstchronik“ aufgenommen.

Verzeichnis der Illustrationen.

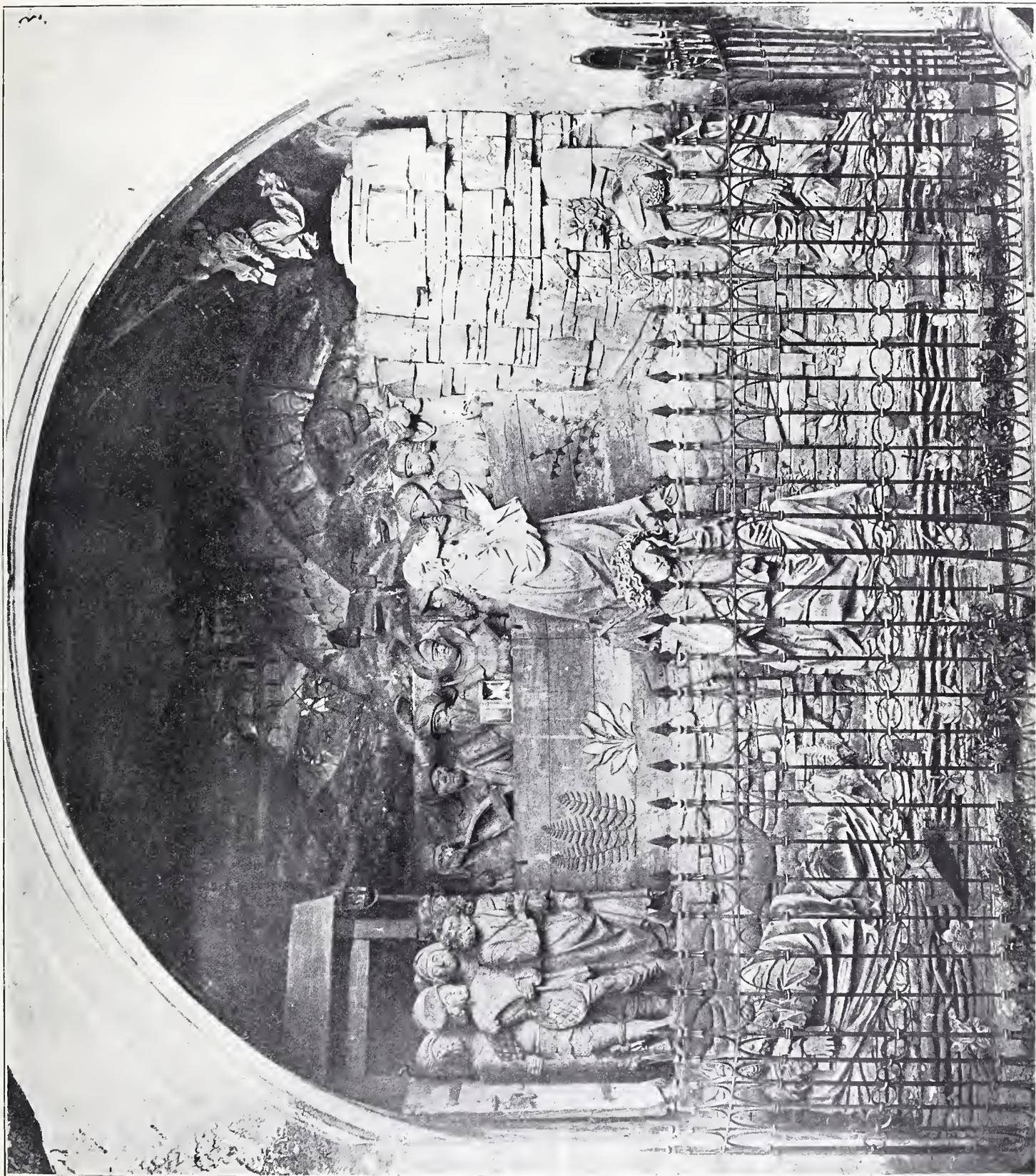
(Die mit † bezeichneten sind Einzelblätter. Die Abbildungen der auf mehrere Hefte verteilten Aufsätze folgen hintereinander.)

	Seite		Seite
†Der Ölberg in Offenburg	Zu 1	†* <i>Franz Stuck</i> : Weiblicher Studienkopf	Zu 76
Der Ölberg in Neuffen	3	(* Aus dem Werke: Den Deutschen Österreichs! Verlag von J. F. Lehmann in München.)	
Der Ölberg in Straßburg	4	† <i>P. P. Rubens</i> : Allegorische Darstellung aus der Geschichte Heinrichs IV. (Galerie Miethke, Wien.)	Zu 74
Vom Straßburger Ölberg	6, 7	Der Ölberg zu Ulm (Ulmer Münsterblätter)	80
Der Ölberg in Straßburg. Gesamtansicht	25	Phyllis on the new made hay. Von <i>H. Craue</i>	81
Bühne des Osterspiels in Donaueschingen	29	The House that Jaek built. Kinderstübentapete. Von demselben	83
Der Ölberg zu Speyer	29—31	„Wood-notes“, Wall-Paper aus „The Studio“. Von dems.	84
Judasgruppe vom Ölberg zu Straßburg	33	Tanz der Nymphen und Schmitter aus: The tempest von Shakespeare. Illustriert von dems.	86
Verkündigung. Vom Meister des Hausbuches. Darmstadt, Museum	11	Die Nacht. Sepiazeichnung. Von dems.	88
Petrus und Paulus. Von dems.; ebenda	12	Der Mittag. Sepiazeichnung. Von dems.	89
Liebespaar. Von dems.; Gotha, Museum	16	Anemones aus: Flora's Feast. Von dems. (Verlag von Cassell & Comp., London)	90
Heimsuchung. Von dems. Mainz, städtische Galerie	67	Ritter aus: Queen Summer. Von dems. (Verlag von Cassell & Comp., London)	91
Geburt Christi. Von dems. Ebenda	67	Bildnis Walter Crane's	92
Ferdinand von Keller. Porträtskizze von Frau <i>Ernestine Schultze</i> -Naumburg	18	<i>Paris Bordone</i> : Der heilige Georg. Rom. Quirinal. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i> in Leipzig	95
Markgraf Ludwig besiegt die Türken in der Schlacht am Salankemen. Von <i>Ferdinand von Keller</i> . Karlsruher Galerie	19	Allegorie von <i>Girolamo Marzola</i> in der K. Galerie zu Neapel. (Nach einer Photographie von Brogi)	97
Entwurf zum Vorhang im Dresdener Hoftheater. Von dems.	20	„La Primavera“ von <i>Cosimo Tura</i> in der Sammlung Layard in Venedig. (Nach einer Photographie von Alinari)	99
Brücke in Madrid (Skizze). Von dems.	21	Heil. Hieronymus von <i>Ereole de Roberti</i> bei Herrn Aldo Noseda in Mailand. (Nach einer Photographie von Dubray)	100
Damenporträt (Pastell). Von dems.	22	†Büste Dalou's. Von <i>A. Rodin</i> . Heliogravüre von <i>H. G. Brückmann</i> in Leipzig	101
Centaurenpaar (Skizze). Von dems.	23	†In der Schusterwerkstatt. Originalradirung von <i>Josef Krüger</i>	104
†„Pan.“ Heliogravüre nach dem Gemälde von <i>Enrique Serra</i>	Zu 24	†Landschaft. Ölgemälde von <i>K. Heffner</i> . Heliogravüre von <i>H. G. Brückmann</i> in Leipzig	105
†„Am Ufer.“ Originalradirung von <i>Clemens Cruëc</i> . Zu	24	Karl Heffner	105
Das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Breslau von <i>Chr. Behrens</i>	26	Morgen, Themenseufer bei Datehel Ölgemälde von <i>K. Heffner</i>	106
Hippolyt von Medici, in Kardinalstracht	34	Schloss Windsor. Ölgemälde von <i>K. Heffner</i>	108
Derselbe, von <i>Triano</i>	35	Requiesant in paece. Ölgemälde von <i>K. Heffner</i>	109
Guidobaldo II. von Medici, von <i>Bronzino</i>	37	Englische Landschaft. Ölgemälde von <i>K. Heffner</i>	111
Medaille Guidobaldo's II. von <i>B. Campi</i>	38	Mondaufgang. (Straße nach Ostia.) Ölgemälde von <i>K. Heffner</i>	112
†Löwenstudie, von <i>Rembrandt</i>	41	Titelbild zu „Drawings“ von <i>Ch. D. Gibson</i>	113
†Handzeichnungen von <i>Rubens</i> und <i>Dürer</i>	42	The Hopewell Bonds. Zeichnung von <i>Ch. D. Gibson</i>	116
†*†Porträtstudie von <i>Lucas Cranach</i>	Zu 40	Her Punishment. Zeichnung von <i>Ch. D. Gibson</i>	117
(* Aus dem Werke: „Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina etc.“, Verlag von Gerlach & Schenk, Wien.)		Love will die. Zeichnung von <i>Ch. D. Gibson</i>	118
Von der Sixtinischen Madonna in Dresden. Phot. von <i>Brann</i>	47	†Johann Sebastian Bach. Ölgemälde von <i>C. F. R. Lisiewsky</i> . Lichtdruck von <i>A. Frisch</i>	Zu 120
Von der Badrutt'schen Kopie in St. Moritz	47	*Weibliches Porträt. Von <i>Fr. Wasmann</i>	123
†Junge Koptin, von <i>Leopold Müller</i> , radirt von <i>Alfred Cossmann</i>	Zu 48	*Der Mäher. Studie von <i>Fr. Wasmann</i>	124
†Flügelbilder des Triptychons vom Sündenfall, von <i>Ludwig Dettmann</i> , radirt von <i>Fr. Krostewitz</i>	Zu 48	(* Aus dem Werke: Friedrich Wasmann. Ein deutsches Künstlerleben, von ihm selbst geschildert. Herausgegeben von Bernt Grönwold. München, F. Brückmann, 1896.)	
<i>E. Schultze</i> -Naumburg: Am Klavier	49	†Blick vom Wörthelstaden nach der Thomaskirche in Straßburg i. E. Originalradirung von <i>A. Körtge</i>	Zu 128
<i>P. W. Keller</i> -Reutlingen: Bei Bruek	52	†Bittere Medizin; nach dem Bilde von <i>Abriaen Brouwer</i> , gestochen von <i>O. Keim</i>	Zu 152
<i>Giov. Segantini</i> : Liebespaar	53	Das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin. Entwurf von <i>R. Begas</i> (nach dem Gipsmodell)	129
<i>I. Valgren</i> : Aschenurne	54		
Mitteltafel des Odenser Altars	57		
Einzelheiten vom Odenser Altar	60, 61		
Der Engel Gabriel und St. Antonius. Vom Altar zu Aarhus	63		
Sippendarstellungen am Altar in der Kirche zu Nörrebroby auf Fünen	64		
Christi Kreuzesgang vom Altar in der Söndresögu-Kirche zu Viborg	65		
*Eine deutsche Madonna. Von <i>Otto Seitz</i>	76		
*Dorfsehulze. Von <i>L. Kuans</i>	77		
*Burgruine Ober-Cilli. Vignette von <i>O. Ubbelohde</i>	78		

	Seite		Seite
Birken im Moos. Ölgemälde von <i>L. Dill</i>	209	Kopf der heiligen Veronika aus der Kreuztragung von <i>Giorgio Tabacchetti</i> (Varallo; Sacro monte)	292
Skizzen von <i>L. Dill</i>	210, 213.	Kopf eines der würfelnden Landsknechte aus der Kreuzigung von <i>Gaudenzio Ferrari</i> (Varallo; Sacro monte)	293
Ludwig Dill. Nach einer Porträtstudie von <i>Ernestine Schultze</i> -Naumburg	210	Ariadne; Marmorstatue von <i>Damnecker</i> . Seitenansicht. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	241
Schiffhütte in der Lagune. Tuschzeichnung von <i>L. Dill</i>	211	Ariadne; Marmorstatue von <i>Damnecker</i> . Vorderansicht. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	245
Fischerboote bei Comacchio. Ölgemälde von <i>L. Dill</i>	212	Ariadne; Marmorstatue von <i>Damnecker</i> . Rückansicht. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	247
Daehau. Skizze von <i>L. Dill</i>	214	†Ein Paar Blumen; Originalradirung von <i>R. Weiß</i> . (Aus dem 4. Hefte des Karlsruher Radirvereins.) Zu	254
Skizze zur Wartburg von <i>L. Dill</i>	215	Christus predigend (Le petit la Tombe); Radirung von <i>Rembrandt</i> (B. 67)	274
†Hans Gudewert's Altar in der Kirche zu Kappeln. Nach einer photographischen Aufnahme von <i>L. Hansen</i> in Kappeln, Lichtdruck von Sinsel & Co.	Zu 217	†Predigt Johannes des Täufers; Fresko von <i>Ghirlandajo</i> in Sta. Maria Novella in Florenz	Zu 275
Bekrönung des Kappeller Altars	218	Kaiser Wilhelm - Denkmal in Aachen; Entwurf von <i>R. Maison</i> in München	277
Das Abendmahl; ursprünglich in der Mittelpartie des Kappeller Altars	220	*Reiterstandbild vom Kaiser Wilhelm - Denkmal in Aachen; Entwurf von <i>R. Maison</i> in München	Zu 277
Anbetung der Hirten aus dem Kappeller Altar. Holzschnitt von <i>Küseberg & Oertel</i>	221	*Das Opfer Abrahams am Hauptportale der Kirche S. Petronio in Bologna. Von <i>Jacopo della Quercia</i>	278
Adam und Eva aus dem Kappeller Altar	222	*Madonna mit dem Kinde am Hauptportale der Kirche S. Petronio in Bologna. Von <i>Jacopo della Quercia</i> (* Aus dem Werke: <i>Jacopo della Quercia</i> . Von C. Cornelius. Halle, W. Knapp, 1896.)	279
Altargemälde von <i>Francesco Cossa</i> ; zusammengestellt nach G. Frizzoni (s. S. 227). Zeichnung des Rahmens von Prof. <i>Pogliaghi</i>	224	†Der Stempelschneider von Damaskus; Ölgemälde von <i>M. Rabes</i> ; Radirung von <i>F. Krostewitz</i>	Zu 280
Predella von <i>Francesco Cossa</i> im Vatikanischen Museum in Rom	225	†Sie schieden aus dem Land der Leiden; Ölgemälde von <i>W. Müller-Schoenefeld</i> ; radirt von <i>F. Krostewitz</i>	304
Bildnis des Alexander Farnese von <i>Antonis de Moor</i> in der Kgl. Galerie zu Parma	228	Die Furie; Elfenbeinarbeit von <i>J. Geley</i> ; Holzschnitt von <i>Küseberg & Oertel</i>	284
Bildnis des Herzogs Franz I. von <i>Diego Velazquez</i> in der Kgl. Galerie zu Modena	229	Der Venusberg. Elfenbeingruppe von <i>Ed. Rombaux</i>	285
Tempelgang der Maria von <i>Tizian</i> in der Kgl. Galerie zu Venedig.	249	In hoc signo vinees; Elfenbeingruppe von <i>Charles van der Stappen</i>	286
Die sechste Anbetung der Könige von <i>Sandro Botticelli</i> in den Uffizien zu Florenz. Photographie Alinari.	250	Die geheimnisvolle Sphinx; Elfenbeingruppe von <i>Charles van der Stappen</i>	287
Die Heimsuehung; angeblich von <i>Fra Carnevale</i> im Palazzo Barberini zu Rom. Photographie Anderson.	252	Apollo von Belvedere; Photographie Alinari (unrichtige Aufnahme)	295
†Tiger. Originalradirung von <i>R. Friese</i> . (Aus dem Hefte des Berliner Radirvereins)	Zu 254	Apollo von Belvedere; nach dem Stich von Marc Anton Raimondi	295
Carl von Lütow †. Nach einer Photographie. Holzschnitt von <i>Küseberg & Oertel</i>	233	Kapitolinische Venus; Photographie Alinari	296
Plan des Saero Monte bei Varallo	240	Mediceische Venus; Photographie Brogi	296
Piazza dei Tribunali auf dem Saero Monte zu Varallo. Capella d'Anna (1), Palazzo di Pilato (2), Capella di Erode (3), Capella di Caifas (4)	241	Venus Kallipygos; Photographie Brogi (unrichtige Aufnahme)	296
Prima Capella di Adamo et Eva auf dem Saero Monte zu Varallo	242	*Südlicher Turm der Kathedrale St. Gatien in Tours. Holzschnitt von <i>Küseberg & Oertel</i>	299
<i>Gaudenzio Ferrari</i> : Verkündigung Mariä. (Varallo; Sta. Maria Delle Grazie)	264	*Hôtel Gouin in Tours	300
<i>Gaudenzio Ferrari</i> : Anbetung des Christkinds. (Varallo; Sta. Maria Delle Grazie)	265	*Haus in Tours	301
<i>Gaudenzio Ferrari</i> : Christus vor Pilatus. (Varallo; Sta. Maria Delle Grazie)	267	*Kirche Notre Dames-des-Doms in Avignon	302
<i>Gaudenzio Ferrari</i> : Geißelung Christi. (Varallo; Sta. Maria Delle Grazie)	268	(* Nach dem Werke von C. Gurlitt: <i>Die Baukunst Frankreichs</i> ; 200 Tafeln. Dresden, 1896. Gilbers.)	
<i>Gaudenzio Ferrari</i> : Johannes und die Marien, Kriegsvolk und Zuschauer bei der Kreuzigung Christi. (Varallo; Sacro Monte)	269	**Säule und Gebälk aus den Thermen der Agrippa	303
<i>Gaudenzio Ferrari</i> : Zwei Zuschauer bei der Kreuzigung Christi. (Varallo; Sacro Monte, Capella del Crocifisso)	271	†Entdecktes Geheimnis; Originalradirung von <i>F. Schmutzer</i>	Zu 304



	Seite		Seite
Reinhold Begas; nach einer Photographie	129	†Die Tempelreinigung. Ölgemälde von <i>Domenico Theotocopuli</i> in der Galerie des Earl of Yarborough in London. Heliogravüre von <i>H. G. Brückmann</i> in Leipzig. Zu	177
Sarkophag Kaiser Friedrichs im Mausoleum bei der Friedenskirche zu Potsdam von <i>R. Begas</i>	132	Bildnis des Gialio Clovio. Ölgemälde von <i>Domenico Theotocopuli</i> im Museum zu Neapel. Holzschnitt von <i>R. Berthold</i>	177
Merkur und Psyche. Marmorgruppe von <i>R. Begas</i>	136	Die Heilung des Blinden. Ölgemälde von <i>Domenico Theotocopuli</i> in der Galerie zu Parma	180
Adolf Menzel. Marmorbüste von <i>R. Begas</i>	137	Die Heilung des Blinden. Ölgemälde von <i>Domenico Theotocopuli</i> in der Dresdener Galerie	181
Grundriss des Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin	140	Die vier Künstler; Ansehnitt ans der Tempelreinigung. Ölgemälde von <i>Domenico Theotocopuli</i> in der Galerie des Earl of Yarborough in London	183
Das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin (Mittelgruppe) von <i>R. Begas</i> (nach dem Gipsmodell)	141	Die Puerta del Sol in Toledo	257
Sir George Scharff; gemalt von <i>W. Outless</i>	143	Die Kirche San Giorgio dei Greci in Venedig	260
Thomas Carlyle; Büste von <i>E. Böhm</i>	143	Toledo von der Alcántara-Brücke gesehen	261
Charles Darwin; gemalt von <i>John Collier</i>	144	Engelskopf aus der Krönung der Jungfrau von <i>Filippo Lippi</i> in der Akademie zu Florenz	185
Ch. J. Fox; gemalt von <i>K. A. Hiekel</i>	144	Engelsköpfe aus der Krönung Mariä (dem sog. Magnificat) von <i>S. Botticelli</i> in den Uffizien zu Florenz	186
Georgina Spencer, Herzogin von Devonshire; gemalt von <i>J. Reynolds</i>	145	Engelsköpfe aus der Taufe Christi von <i>Verrocchio</i>	186
Barbara Villiers, Herzogin von Cleveland; gemalt von <i>P. Lely</i>	145	Kopf der Madonna aus der Madonna mit dem Jesusknaben von <i>Filippo Lippi</i> im Palaste Pitti zu Florenz	187
John Churchill, Herzog von Marlborough, gemalt von <i>G. Kneller</i>	146	Kopf der Madonna aus der Krönung Mariä (dem sog. Magnificat) von <i>S. Botticelli</i> in den Uffizien zu Florenz	187
G. Romney, Selbstporträt	147	Dienerin aus der Madonna mit dem Jesusknaben von <i>Filippo Lippi</i> im Palaste Pitti zu Florenz	187
Sarkophag aus Perugia	149	Die Verläumdung des Apelles von <i>S. Botticelli</i> in den Uffizien zu Florenz	188
*S. Agnese fuori le Mura	150	Der Frühling von <i>S. Botticelli</i> in der Akademie zu Florenz	189
†Der Felsendom in Jerusalem	151	Ausschnitt aus der Anbetung der Magier von <i>S. Botticelli</i> in den Uffizien zu Florenz	190
(* Aus dem Werke: F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, Band I. Freiburg, Herder, 1896.)		Die Krönung Mariä (das sog. Magnificat) von <i>S. Botticelli</i> in den Uffizien zu Florenz	191
†Aus Alt-Strasbourg: Langstraße mit Alt-St. Peter. Originalradirung von <i>J. Körttge</i>	Zu 152	Die Verkündigung von <i>Piero Pollajuolo</i> im Kgl. Museum zu Berlin	192
†Kassandra. Marmorfigur von <i>Max Klinger</i> . Farbendruck von Sinsel & Co. in Leipzig	Zu 153	Drei Heilige von <i>Antonio</i> und <i>Piero Pollajuolo</i> in den Uffizien zu Florenz	193
Kopfleiste, gezeichnet von <i>Max Klinger</i>	153	Der junge Tobias mit Engeln von <i>S. Botticelli</i> in der Akademie zu Florenz	194
Max Klinger bei der Arbeit; Ölgemälde von <i>K. Stoering</i> ; Holzschnitt von <i>Küseberg & Oertel</i>	154	Die Rote Korah. Freskogemälde von <i>S. Botticelli</i> in der Sixtinischen Kapelle des Vatikans zu Rom	195
Studien zur Salome von <i>Max Klinger</i> . Pastellbild im Besitze des Herrn Dr. J. Vogel in Leipzig	155	*Der griechische Tempel auf dem Forum triangulare in Pompeji	199
Bildnis eines Knaben; getuschte Federzeichnung von <i>Max Klinger</i>	156	*Ruine des Japitertempels in Pompeji	200
Der Tod am Grabe; Federzeichnung von <i>Max Klinger</i>	157	*Rekonstruktion des Japitertempels, der Triumphbögen und der Forumshallen in Pompeji	201
Johannes predigt in der Wüste; getuschte Federzeichnung von <i>Max Klinger</i>	158	*Ruine des Nerobogens in Pompeji (Nordseite)	202
Das Ende; getuschte Federzeichnung von <i>Max Klinger</i>	159	*Rekonstruktion des Nerobogens in Pompeji	203
Ein altes Lied; Federzeichnung von <i>Max Klinger</i>	160	*Rekonstruktion des Nerobogens in Pompeji	203
Schreibendes Mädchen; getuschte Federzeichnung von <i>Max Klinger</i>	160	*Ruine des Tempels der Fortuna Augusta in Pompeji (vgl. die Lichtdrucktafel)	204
„Zum weißen Schwan“, Straße in Grötzingen; Federzeichnung von <i>Max Klinger</i>	161	†*Tempel der Fortuna Augusta. Rekonstruktion; verkleinerter Lichtdruck	Zu 204
Kreuzabnahme; getuschte Federzeichnung von <i>Max Klinger</i>	162	(* Aus dem Werke: Pompei vor der Zerstörung. Rekonstruktionen der Tempel und ihrer Umgebung. Von C. Weichardt, Architekt. Leipzig, Kommissionsverlag von K. F. Köhler, 1897.)	
Eine Vision; getuschte Federzeichnung von <i>Max Klinger</i>	163	**François de Théas Comte de Thoranc. Holzschnitt von <i>Küseberg & Oertel</i>	207
Mädchen am Strande; Federzeichnung von <i>Max Klinger</i>	164	**Landschaft von <i>Schütz d. ä.</i>	208
Hamlet und der Geist; getuschte Federzeichnung von <i>Max Klinger</i>	165	(** Aus dem Werke von M. Schubart: Goethes Königsleutenant. München, 1896. F. Bruckmann)	
Das Ur-Nichts; Federzeichnung von <i>Max Klinger</i>	166	†Vicenza. Ölgemälde von <i>L. Dill</i> . Heliogravüre von <i>Dr. E. Albert & Co.</i> in München	Zu 209
Eingangsthor zur historischen Abteilung der Millenniumsausstellung in Budapest; Architekt <i>J. Alpar</i>	168		
Nachbildung der Stiftskirche zu Ják in der historischen Abteilung der Millenniumsausstellung in Budapest; Architekt <i>J. Alpar</i>	169		
Barockbau in der historischen Abteilung der Millenniumsausstellung in Budapest; Architekt <i>J. Alpar</i>	170		
Calvarienberg des Königs Matthias Corvinus	172		
Calvarienberg des Königs Matthias Corvinus (oberer Teil)	173		
Calvarienberg des Königs Matthias Corvinus (Basis)	175		
†Christus vor den Hohenpriestern. Tuschezeichnung von <i>Max Klinger</i> ; Lichtdruck von Sinsel & Co. in Leipzig. Zu	160		



1. Der Ölberg zu Offenburg.



ÖLBERG UND OSTERSPIEL IM SÜDWESTLICHEN DEUTSCHLAND.

VON F. BAUMGARTEN.

MIT ABBILDUNGEN.



WEITVERBREITET war im 15. und 16. Jahrhundert der fromme Brauch, die Erinnerung an Christi Seelenkampf zu Gethsemane am Abend des Gründonnerstags auf dem Gottesacker außerhalb der Kirche mit Bußpredigt, Gesang und Gebet zu begehen.¹⁾ Was lag da näher, als für diesen Gottesdienst im Freien nun auch einen Mittelpunkt zu schaffen, indem man inmitten der Gräber eine plastische Darstellung jenes ergreifenden Vorgangs sich erheben ließ? So entstanden damals allerorten vor den Kirchen die sogenannten „Ölberge“; ein solcher gehörte um 1500 gewissermaßen zum Inventar einer jeden Pfarrkirche.²⁾

In späterer Zeit verlor sich jene schöne Sitte. Die Friedhöfe wurden in der Regel vor die Stadtmauer verwiesen, die Ölberge aber mussten in der jetzt profanierten Umgebung entschieden deplaciert erscheinen, sie hemmten wohl gar den Verkehr auf dem Kirchplatz, kurz, man brach sie an den meisten Orten ab und verwies sie in eine Krypta oder Seitenkapelle der Kirche, wo nicht gar in die Magazine. So gehören im Freien stehende, in ihrer ursprünglichen Aufstellung erhaltene Ölberge heutzutage zu den Seltenheiten.

Einzig in seiner Art, was gute Konservierung betrifft, ist der Ölberg im badischen Amtsstädtchen *Offenburg* an der Kinzig. Er ist wenig bekannt — wer sucht auch in dieser an Kunst und eigener Geschichte sonst so armen Stadt ein so hervorragendes Monument? — und doch ist von ihm auszugehen, wenn man sich von der künstlerischen und gemütherhebenden Wirkung dieser Denkmälergattung eine Anschauung verschaffen will. Noch an seiner ursprünglichen Stelle auf dem alten Friedhof hinter der Pfarrkirche erhebt es sich; grünende Büsche und einige Grabsteine aus dem letzten Jahr-

hundert bilden seine Umgebung, der Lärm des Tages bleibt der Stätte fern. So ist dieser Ölberg noch heute wohl im stande, auf empfängliche Beschauer einen ergreifenden Eindruck zu machen.

Er steht in einer Art von gotischer Kapelle, deren bunt bemaltes Netzgewölbe sich in hohem Rundbogen gegen den Haupteingang der Kirche öffnet. Im Eckpfeiler rechter Hand ist eine Laterne ausgehöhlt, mit einem Thürchen nach außen und einer Fensterrahmung nach dem Bildwerk zu. Die ewige Lampe, die hier wohl brannte, warf des Abends ihren Schein gerade auf die Hauptfigur, den knieenden Heiland.

Das Prinzip, nach welchem die Gestalten des Ölbergs angeordnet sind, erinnert einigermaßen an unsere modernen Panoramen: zuvorderst Rundfiguren, die nach rückwärts unmerklich in Hochreliefs und schließlich in Malerei übergehen.

Den vorderen Abschluss der in Terrassen ansteigenden Scene — denn an eine solche fühlt man sich lebhaft erinnert — bildet faschinenartiges Flechtwerk; es soll die Erde des Vordergrundes halten und ist zugleich eines der Mittel, wodurch die Scenerie als Garten gekennzeichnet wird. Allerhand Blumen und Kräuter von Stein sprießen zwischen den Faschinen. Ein zierlich geformtes Täfelchen, das an dem Flechtwerk befestigt ist, trägt ein später zu besprechendes Künstlermonogramm und die Jahreszahl 1524, während ein zweites Täfelchen von gleicher Form uns meldet, dass 1820 das Denkmal renovirt wurde.

Auf dieser vordersten und zugleich tiefsten Terrasse nun, die von den Faschinen gehalten wird, sind die drei Jünger des Herrn symmetrisch verteilt. Linker Hand sehen wir im tiefsten Schlafe hingestreckt Jakobus; seine Rechte hält noch das Buch, worin er zuletzt gelesen. Johannes nimmt die Mitte ein; er sitzt auf einem aus unregelmäßigen Steinen aufgeschichteten Sitze. Das bartlose, von Locken umrahmte Haupt hat er in die Linke gestützt, die Augen sind im Halbschlummer geschlossen, doch die Rechte blättert noch mechanisch in einem Buche, das auf seinem linken Knie liegt. Rechts

1) Mehrfach wird eine Kanzel neben dem Ölberg im Freien erwähnt. Das 15. Jahrhundert kannte eigene „Ölberglieder“.

2) Vgl. die noch lange nicht vollständige Aufzählung derselben bei *Schwartzberger* „Der Ölberg zu Speyer“, S. 6 ff.

in der Ecke, dem Jakobus linker Hand entsprechend, kauert Petrus. Er hat sich soeben von der Erde aufgerichtet, offenbar durch den Waffenlärm der im Hintergrund auftauchenden Häscher geweckt. Nur mühsam bringt er die von Schlagsucht schweren Lider auseinander und, die seinem Meister drohende Gefahr erkennend, tastet er nach seinem Schwert, das samt Wehrgehäng vor ihm an der Erde liegt. Das choleriche Temperament des Apostels kommt ebenso in den energischen Gesichtszügen wie im Faltenwurf seiner Gewandung zum Ausdruck: es ist, wie wenn der Sturm in dem weiten Mantel wühlte, der ihm zu Häupten flattert.

Hinter den drei Apostelgestalten erhebt sich das Gelände zu einer zweiten Terrasse. Diesmal nicht durch Faschinen, sondern durch eine Art von Weinbergmauer gestützt. Auch an ihr wachsen allerhand Blumen und Ranken hinauf, deutlich lassen sich Farrenkräuter und Disteln, auch Wegerich- und Erdbeerstauden unterscheiden, echt deutsche Pflänzchen, die in der Flora Palästina's kaum vorkommen dürften. In den Lücken und Ritzen der mit Absicht unregelmäßig geschichteten Mauer brachte der Künstler allerhand kleines Getier an, vor allem fette Weinbergschnecken, doch auch eine Kröte, der eine Schlange nachstellt, eine zierliche Eidechse und ein allerliebstes Mäuschen. Man könnte versucht sein, im Sinne der mittelalterlichen Bildersprache diese Tiere symbolisch zu verstehen, also die Schnecke etwa auf die Trägheit, die Kröte auf Judas, die Eidechse auf die Pharisäer zu deuten. Aber was fangen wir dann mit dem Mäuschen an? Diese liebenswürdigen Zuthaten von Getier und Blumen, erinnern sie nicht an die Treue im Kleinsten, wie sie unsere alten Maler auch übten, wie sie einen Schongauer und Zeitblom, einen Hans Baldung uns so rührend macht, wie sie allerneustens wieder in den Zeichnungen Max Klinger's vielfach uns entgegentritt?

Die Terrasse nun, welche diese naturalistisch mit Flora und Fauna ausgestattete Mauer stützt, steigt von links nach rechts ein wenig an und trägt, als einzige Gestalt, den Heiland. Im Profil nach rechts gewandt kniet er mitten im Raum, also gerade über dem Johannes der untern Terrasse. Die zum Gebet gefalteten Hände sind meisterhaft geformt; man sieht alle Adern und selbst die feinsten Fältchen an den Gelenken. Das lockige Haupt — es könnte modern sein, so vollendet ist die Haarbehandlung — erhebt Christus etwas nach oben, einem kleinen Engelbilde zu, das mit Kelch und Kreuz von der Höhe eines Steinwürfels¹⁾ hernieder-

1) Mit diesem Steinwürfel hat es noch eine besondere Bewandnis. Er ist nämlich hohl und die Steinplatte, welche den Engel trägt, verschließt zugleich einen geheimen, unterirdischen Gang, der einst von hier bis vor die Stadtmauer führte. Besser konnte man diesen Fluchtweg wohl nicht maskiren, als indem man seinen Eingang mitten in das fromme Bildwerk verlegte

schwebt. Dieser Steinwürfel zeigt dieselbe unregelmäßige Struktur, wie die vorhin beschriebene Stützmauer, als deren erhöhte Fortsetzung er sich darstellt. Die unregelmäßigen Bruchsteine und Platten überspinnt sorgfältig ausgeweißelter Epheu; auch die Schnecke fehlt nicht, die aus einem Spalt hervorlugt.

Hinter Jesus, parallel mit der Gartenmauer, zieht sich eine meterhohe Bretterwand durch den Raum. Sorgfältig ist die Struktur des Holzes, die Nagelung der einzelnen Bohlen im Steine wiedergegeben. Farrenkräuter und Epheu und eine ganz besonders schöne, großblättrige Staude wachsen an ihm empor. Am linken Ende öffnet sie sich in einer stattlichen Gartenpforte, deren Pfosten eine kleine Überdachung tragen, die in Höhe und Breite ein gutes Pendant zu dem Steinwürfel rechter Hand bildet. Hinter der Bretterwand, bis in Brusthöhe von ihr verdeckt, werden die jüdischen Häscher sichtbar. Sie ziehen von rechts heran — wieder hat man ganz den Eindruck der Bühne — und haben beim Anblick des Heilands zum Teil Halt gemacht, um ihre Waffen in Bereitschaft zu setzen und mit fragender Geberde teils einander, teils ihr Opfer anzuschauen. Offenbar ist es ihnen wenig wohl zu Mut dem frommen Beter gegenüber, der in seiner inbrünstigen Andacht sie gar nicht bemerkt; vortrefflich hat der Künstler durch diesen Zug die feige Heimtücke des ganzen Überfalls zum Ausdruck gebracht. Durch die weit aufgestoßene Gartenpforte, deren altertümliches Schloss- und Riegelwerk bis ins Kleinste getreu wiedergegeben ist, drängen bereits die Schergen ein: noch einen Augenblick, und die verräterische That vollzieht sich. Allen voran schleicht Judas in den Garten; mit der Rechten hält er den unvermeidlichen Geldbeutel, die linke Hand zieht das lange Gewand etwas hoch, so dass die zierlich wie zum Tanz gesetzten Füße sichtbar werden. Das leise Heranschleichen des Verräters wird dadurch, freilich ein wenig unbeholfen, angedeutet. Judas ist, und gewiss nicht ohne Absicht, auffallend klein und unansehnlich gebildet; gleichwohl hebt er sich von den nachfolgenden Schergen als ein Wesen höherer Gattung ab. Dem während sich uns jene nach Anlitz und Gewandung als echte Kinder des 16. Jahrhunderts darstellen, bemerken wir an Judas und in noch höherem Maße an Jesus und den drei Aposteln eine ideale Gesichtsbildung und eine Art von klassischem Kostüm. Weit und faltig, wie ein Talar, fließt der lange Mantel um die Leiber der Heiligen, die Gesichter aber zeigen über die Natur geformte Züge und ein überreichliches, stilisiertes Lockenhaar. Ganz anders die Schergen. Wie die Juden zu Jesu Zeiten bekleidet und bewaffnet waren, das wusste im 16. Jahrhundert in Deutschland niemand; ohne Skrupel kostümirte man sie wie die eigenen Zeitgenossen. Dieser Anachronismus, vor dem bekanntlich selbst ein Dürer nicht zurückschreckte, hatte auch für unsern Meister nichts Bedenkliches. Und so entfaltet er in seinen

Häsehergestalten ein detaillirtes Kostümbild seiner Zeit. Da sehen wir neben Platten- und Kettenpanzern gesteppte Ledervämse und offene Leibbröcke, neben Helmen mit und ohne Visier eine bunte Mannigfaltigkeit von Hüten und Mützen. Ebenso unerhört für Zeitgenossen Jesu sind zu einem guten Teil die Waffen und Geräte, welche die Häscher mit sich führen. Gegen den Strick, welchen der tölpelhafte Mann neben Judas (Malehus?)

Handlaterne, die ein würdiger Mann in Beamtentracht über den Gartenzaun hält, zeigt eine Form, wie sie noch heute in deutschen Haushaltungen vorkommt, und ebenso ist der hohe Pechkranzbehälter in der Hand eines anderen Mannes uns aus Sammlungen mittelalterlicher Geräte geläufig.

Doeh nicht nur für die Kleider und Waffen, auch für die Physiognomien der Häscher sind allem Anschein



3. Der Ölberg in Neuffen.

zur Fesselung bereit hält, ist nichts einzuwenden. Desgleichen hat die Feldflasche, aus der sich der hinterste Mann für das Abenteuer guten Mut trinkt, streng genommen auch für einen Stadtpolizisten aus Jerusalem nichts Auffallendes, so spezifisch deutsch sie uns auf den ersten Blick annütet. Aber drollig macht es sich, wenn einer der Häseher die Kurbel einer Armbrust dreht, ein anderer einen eisernen Streithammer führt und einer der vordersten gar mit einer richtigen Muskete zum Gartenpförtchen hereinstürmt. Auch die geöffnete

nach unserm Künstler seine eigenen Zeitgenossen Modell gestanden. Daher der geradezu packende Realismus in diesen Gesichtern; ist es uns doch, als wären wir den meisten, nur freilich anders kostümiert, soeben erst im Städtchen begegnet.

Hinter dieser langen Linie von Offenburgern des 16. Jahrhunderts beginnt nun der flache Reliefhintergrund. Er zeigt rundliche Hügel gleich denen, welche die unmittelbare Umgegend Offenburgs bilden. Auf den Hügeln stehen vereinzelte Bäume, ungeschickt und steif

wie aus der Nürnberger Tandschachtel. Im Schatten der Bäume sind massive Sitzbänke angebracht, aus soliden, viereckigen Steinbalken bestehend. Auch zu diesen Bänken wird der Künstler die Vorbilder in der Offenburger Gegend gefunden haben, wo noch heute solche massive Subsellen mehrfach in Gebrauch sind. Im Engpass zwischen zweien der Hügel — wieder ganz wie auf einer Bühne — werden die Köpfe und Hellebarden von einigen weiteren Häschern sichtbar, die sich verspätet haben. Sie kommen aus einem Thore Jerusalems, dessen mittelalterlich geformte Giebedächer, Thortürme und Mauerzinnen die Hügel überragen. Auch

Sehr geschickt und fast unmerklich vollzieht sich endlich der Übergang von diesem Flachrelief zum bloß gemalten Hintergrund. Man sieht ein Brückenthor und eine steinerne, vierbogige Brücke, auf den Wellen des Flusses einige Kähne, am Ufer aber drei Landsknechte mit Hellebarden und Morgensternen, die sich eben anschicken, ihren Kameraden zum Garten nachzueilen. Der fernere Hintergrund zeigt eine hügelige Landschaft am Flusse; eine der Höhen ist durch zwei Kreuze als Golgatha gekennzeichnet. Leider musste dieser Teil des Gemäldes, der sehr verwittert war, bei der Renovation vollständig neu gemacht werden; der Baumschlag sowie



4. Der Ölberg zu Straßburg.

für diesen Teil des Bildes könnte Offenburg selbst dem Künstler manches Motiv geliefert haben. Freilich nicht die offene Stadt von heute, die nur von ihren zwei Kirchtürmen und einigen Schornsteinen überragt wird, sondern jene alte Reichsstadt Offenburg, wie sie unserm Meister sich darstellte, eingefasst von einer wehrhaften, zinnenbekrönten Mauer und einem reichen Kranz stattlicher Thortürme. Vielleicht ist es doch mehr als ein bloßer Zufall, dass zwischen dem größten der Jerusalemer Thore und dem Offenburger Stadtwappen¹⁾ eine frappante Ähnlichkeit besteht.

1) Es ist dies ein „redendes“ Wappen und stellt ein offenes Burghor dar. — Ich will übrigens nicht verhehlen,

das Rokoko-Tempelchen in der Ferne verrät nur zu deutlich den modernen Malermeister. Die Farben sind

dass der oben angestellte Versuch, zwischen den im Bildwerk angedeuteten Gebäuden Jerusalems und denen Alt-Offenburgs eine Beziehung aufzufinden, mancherlei gegen sich hat. Ebenso wenig wie auf den Waudgemälden der Pompejaner auch nur ein einziges Mal die grandiosen Linien von Capri oder vom Monte S. Angelo in erkennbarer Wiedergabe erscheinen, ebensowenig war es allem Anschein nach bei deutschen Künstlern dieser Zeit Sitte, in ihren Hintergründen die heimatliche Gegend und die Gebäude der eigenen Stadt erkennbar zu schildern. Die künstlerische Phantasie mied es, sich dergestalt Schranken zu setzen. Dürer z. B. ist in seinen berühmten Hintergründen durchaus frei schaffend verfahren. Es kommt da wohl der eine oder

ihm leider nicht besonders geglückt, der Hintergrund ist offenbar zu bunt geraten im Vergleich zu der schlichten Farbgebung an den Figuren und Relieftteilen. Denn das ganze Werk war, um das hier nachzutragen, bis zu einem gewissen Grade polychrom. Am wenigsten noch die Figuren, bei denen man sich im Großen und Ganzen an dem schönen, natürlichen Rot des Sandsteins genügen ließ, nur dass die Augensterne, wenn man dem Renovator trauen darf,¹⁾ dunkel gemalt waren. Auch die Gewänder, Waffen, Geräte blieben farblos, mit Ausnahme der Eisenteile, die schwarz gefärbt wurden. Bemalt war der ganze Reliefgrund, bemalt durchgehends die Pflanzen, die sich durch hellgrüne Färbung vom Rot der Mauersteine abhoben.

Fragen wir nun nach dem Künstler des Offenburger Ölbergs. Das schon erwähnte Monogramm zeigt zwei verschlungene Buchstaben, die am ehesten noch als A und V oder U sich deuten lassen. Dasselbe Monogramm findet sich an einem vielbewunderten Kreuzifix, das nicht weit davon auf demselben Offenburger Friedhof steht. Man hat einen Andreas Uracensis (d. i. von Urach) daraus herauslesen wollen — mit anfechtbarem Recht. In etwas späterer Zeit ist allerdings ein Uracher Meister Christoph wie an andern badischen Plätzen so auch in Offenburg thätig gewesen und schuf dort ein hervorragend schönes Grabmal für einen gewissen Ritter von Bach.²⁾ Aber das giebt uns natürlich noch lange kein Recht dazu, aus A und V einen Meister Andreas von Urach zu konstruieren. Auch das Steinmetzzeichen 

im Schlussstein der Nische führt uns nicht weiter.³⁾ Wohl erinnert es an das des Meisters Josef Schmid von Urach ¹⁾ , doch erinnert es auch nur daran. Sieht man sich aber in der Uracher Gegend um, wie dort die gleichzeitigen Ölberge komponirt wurden, so giebt uns auch diese Vergleichung kein Recht, dem Meister des Offenburger Werkes mit einiger Bestimmtheit Urach zur Heimat anzuweisen — im Gegenteil.

andere Turm vor, der an Nürnberger Bauweise erinnert; aber soviel ich zu sehen vermag, ist nirgends Nürnberg direkt abkonterfeit. In der Heimat und in der Fremde Geschautes ist vielmehr phantastisch kombinirt. Mit Vorliebe gruppirt Dürer seine Landschaft an den Ufern eines Sees, wofür ja offenbar Nürnberg nicht Vorbildlich war; eher könnten Reiseeindrücke von den oberitalischen Seen hierfür maßgebend gewesen sein.

1) Vgl. auch die Augensterne des gleich zu besprechenden Straßburger Ölbergs.

2) Es ist außen am Chor der Pfarrkirche in die Mauer gefügt, leider bisher, soviel ich weiß, nirgends publizirt.

3) Es kommt, wie Herr Dekan Klemm in Backnang mir mitteilt, ebenso im Netzgewölbe des Chors von Röthenberg bei Oberndorf in Württemberg vor.

4) Vgl. Alfred Klemm, Württembergische Baumeister und Bildhauer, S. 145.

Zwei Ölberge aus der Uracher Gegend habe ich verglichen, den in *Neuffen* von 1504 und einen zweiten, leider sehr zerstörten, in dem unfern Neuffen gelegenen *Beuren*. Beide sind erheblich kleiner als der Offenburger, stehen auch nicht selbständig, sondern nur in einer Nische der Kirchenwand selbst. Im übrigen ist ja freilich allerhand Übereinstimmung mit Offenburg zu konstatiren. Auch auf diesen schwäbischen Ölbergen wird der Garten durch Faschinen angedeutet, desgleichen die Vegetation durch allerhand Grasbüschel, die hie und da in den Felsritzen wachsen. Reichlicher noch als in Offenburg ist die Tierwelt vertreten: zu Schnecken und Schlangen kommen in Neuffen noch Frösche und selbst ein Vögelchen hinzu. Aber was wollen diese Übereinstimmungen besagen gegenüber der großen Verschiedenheit, die in einigen Hauptpunkten obwaltet? Erstens fehlt in Neuffen und Beuren der ganze landschaftliche Hintergrund. Sodann ist die Gartenpforte in die Mitte gerückt, woraus dann die Notwendigkeit erwuchs, den betenden Christus mehr an den linken Rand zu schieben. Die Figuren endlich sind samt und sonders viel zierlicher und schlanker als am Offenburger Ölberg, sie gehören zu einer ganz anderen, viel zahmeren Rasse. Die Hässcher zeigen zwar auch in Neuffen recht individuelle Gesichter und unzweideutig die Tracht des 16. Jahrhunderts. Aber es fehlt der packende Realismus, der drastische Humor, es fehlen Zuthaten, wie die Muskete und Feldflasche, die in Offenburg so erheiternd wirken. Alles in allem spricht offenbar mehr dafür, verschiedene als gleiche oder auch nur schulverwandte Meister für das Offenburger und die schwäbischen Bildwerke anzunehmen.

Ungleich größer ist die Verwandtschaft des Offenburger Ölbergs mit dem zu *Straßburg*.¹⁾ Derselbe stand dort seit 1498 auf dem neu angelegten Friedhof der Thomaskirche und war aus der Stiftung eines reichen Patriziers, Nikolaus Röder von Tiersburg, errichtet. Nach mancherlei Schicksalen kamen die stark beschädigten Reste dieses bedeutenden Kunstwerkes ins Münster, wo sie jetzt in der schmucklosen, für gewöhnlich verschlossenen Martinskapelle einen sehr ungünstigen, ihrem Wert durchaus nicht entsprechenden Unterschlupf gefunden haben. Nur wenige Straßburger wussten bisher von der Existenz dieser eigenartigen Skulpturen. Endlich im letzten Sommer hatte man sie aus Anlass der elsass-lothringischen Kunst- und Altertumsausstellung aus ihrer Verborgenheit ans Licht gezogen. Sie machten auf dieser Ausstellung erhebliches Aufsehen, trotzdem ihre Aufstellung eine nichts weniger als glückliche war. Herr Dr. S. Hausmann, der Herausgeber des zur Zeit

1) Vgl. E. Meyer-Altona, die Skulpturen des Straßburger Münsters. I. S. 77 ff. Der Güte dieses Gelehrten sowie des Herrn Münsterbaumeisters Schmitz verdanke ich die Abbildungen 4—6.

erscheinenden Prachtwerkes „Elsässische und Lothringische Kunstdenkmäler“ (Straßburg bei W. Heinrich) hat denn auch nicht verfehlt, den Ölberg bei dieser Gelegenheit für seine Publikation neu aufzunehmen; die ihn betreffenden Blätter dürften wohl die interessantesten des ganzen Werkes sein.¹⁾

An Größe des dargestellten Gebäudes und an Zahl der Figuren (22) übertrifft das Straßburger Werk das Offenburgische erheblich; doch in der Anordnung herrschte, von Kleinigkeiten abgesehen, eine ganz überraschende Übereinstimmung. Ich rede nicht von den Faschinen im Vordergrund, von den Blumen und dem Getriebe, die über das Gartenland zerstreut sind, auch nicht von der idealisierenden Bildung bei den Heiligen, der realistischen bei den Häschern, denn alles das fanden wir auch in Neuffen und Beuren. Es sind noch weitergehende Übereinstimmungen zwischen Straßburg und Offenburg vorhanden. An beiden Orten steht das Gartenpfortchen an der Seite, nicht in der Mitte, hier wie dort füllen die Häuser und Türme von Jerusalem als Flachrelief die Hintergrunds-kulisse, hier wie dort werden über einem Hügel in fast etwas komischer Weise die Köpfe und Hellebarden einiger Nachzügler sichtbar, hier wie dort herrscht eine gewisse Polychromie.²⁾ Aber trotz dieser weitgehenden Übereinstimmung im Großen wie im Kleinen wäre es doch verkehrt, für beide Werke denselben Meister anzu-



5. Vom Straßburger Ölberg.

1) Sie kamen mir leider erst während des Druckes zu, als die Tafeln 4—6 schon nach den früheren Aufnahmen des Herrn E. Meyer-Altona hergestellt waren. Doch wird der Schlussteil unseres Aufsatzes in Heft 2 dieses Jahrgangs noch zwei Abbildungen nach den Photographieen Dr. Hausmann's bringen, die Herr Verlagsbuchhändler W. Heinrich die Güte hatte, zur Verfügung zu stellen.

2) Deutlich gefärbt sind, soweit ich zuletzt sah, nur die Pupillen.

nehmen. Je genauer man die Denkmäler der mittelalterlichen Kunst vergleichend kennen lernt, um so mehr überzeugt man sich von der geradezu bannenden Gewalt, welche einmal glücklich geschaffene Typen auf alle nachfolgenden Künstler und ihre Darstellungen hatten. Ich erinnere nur an die Füllung der Tympanen an den Hauptportalen gotischer Kirchen. Man hat da entschieden den Eindruck, dass es etwas wie Musterbücher vorbildlicher Visirungen gegeben haben muss, wonach die Künstler gut thaten sich zu richten, wenn sie mit ihrer Darstellung biblischer Vorgänge

den Beifall der Gläubigen erlangen wollten.¹⁾ Ihr Individualismus war dadurch stark beschnitten; aber der geniale Meister verstand es trotzdem seine Eigenart zur Geltung zu bringen. Dürfte er in den Hauptgestalten und Trägern der heiligen Handlung nichts eigenwillig ändern, so war dies doch zulässig bei den Nebenfiguren. In der Darstellung von Gethsemane bot sich in den Gestalten der Häscher eine treffliche Gelegenheit, wo ein selbständiger Meister, ohne gegen die Heiligkeit seines Bildwerkes zu verstoßen, seine eigenen, persönlichsten Gedanken freimütig ausmünzen konnte. Alles andere war fest gegeben, für diesen Teil des Bildes herrschte Freiheit; und wenn nun gerade in diesen Gestalten der Häscher die Straßburger Gruppe von der Offenbur-

ger nicht unerheblich abweicht, so beweist das alles gegen die Herkunft von demselben Meister. Der Straßburger Bildner besitzt in der That ein ganz anderes Können als der Offenburger. Das zeigt sich schon in der gewandteren Art, wie er den Baumschlag wiedergiebt, in der reicheren, wenn auch nicht eben wirkungsvolleren Architektur.²⁾

1) Wie abhängig ist selbst noch Dürer in seinen Passionen von dieser seit Jahrhunderten feststehenden Formensprache!

2) Diese Architektur ist um ebensoviel reicher als die am Offenburger Ölberg, als der städtische Zuschnitt Straß-

mit der er den Hintergrund der Scene ausstattet, es zeigt sich, wie gesagt, vor allem in der Darstellung der Häscher. Auf dem Offenburger Denkmal marschiren diese so recht con amore hinter dem Bretterzaun einher, als könnte es gar nicht anders sein; auf dem Straßburger ist es ein böses Gedränge im engsten Raum, was drastisch genug zum Ausdruck kommt. Die wackern Helden werden mehr geschoben, als dass sie wandelten. Sie drängen neugierig nach der Gartenpforte und drängen doch auch wieder davon weg: „Dabei möchten sie alle sein, aber ja nicht in der ersten Reihe.“²⁾ Und welch' köstlicher Kontrast zwischen dem kriegerischen Apparat von Helmen und Panzern, von Schwertern und Hellebarden, und der unverkennbaren Gutmütigkeit und Bornirtheit, die sich auf den Gesichtern dieser Spießbürger breit machen! Meist sind es zahnlöse Alte, womöglich mit Warzen auf den Wangen, verhockte Gesellen mit rundlichem Rücken,

burgs den des kleinen Offenburg überragt. Der großstädtische Charakter des Straßburger Hintergrunds mit seinem Gedränge von Thoren und Türmen, von ragenden Dächern und feindurchbrochenen Galerien, mit seinem Wechsel von echt gotischen und schon an die Renaissance anklingenden Formen erinnert lebhaft an Dürer'sche Hintergrundsarchitekturen. Auch Dürer liebte es, allerhand Renaissance-Gebilde, wie er sie in Italien gesehen (vgl. z. B. das Blatt der Apokalypse, B. 61, wo auch eine Nachbildung der einen Säule von der Piazzetta in Venedig fremdartig auffällt), zwischen die biedern deutschen Bauten einzuschalten: das Landschaftsbild bekam dadurch etwas Fremdländisches und ließ sich in Folge dessen eher als Gegend des heiligen Landes ausgeben.

2) Ich entnehme diesen Satz der schon erwähnten Schrift von Meyer-Altona, einer Schrift, der ich auch die Anregung zu dem im Folgenden unternommenen Vergleich von Ölberg und Osterspiel verdanke.

Gevatter Schneider und Handschuhmacher, die hier bis zu den Zähnen bewaffnet ins Feld rücken. Viele aus diesem Krähwinkler Landsturm haben geradezu etwas Altweiberhaftes. Zum Fürchten ist keiner dieser Rüpel trotz der Waffen, trotz der drollig gewichtigen Mienen, keiner — außer jenem einen, der unmittelbar hinter Judas zur Pforte drängt. Er ist auch der einzige, der nicht germanischen, sondern ausgesprochen jüdischen Typus aufweist, speciell in der Bildung der Nase. Wie er sich so mit seinem verschmitzten, konfiszierten Gesicht zu Judas' Ohr herunter beugt, ihm anstachelnd mit verführerischen Worten und Gebärden, — erinnert er nicht ganz an Mephisto? Wie wenn er es wäre? Wenn wir hier den Verführer selbst neben dem verführten Judas zu erkennen hätten? Soll wohl das Schlangenschuppenmuster an seiner Kopfbedeckung und an den Handschuhen diese Deutung erleichtern?

Die Komik, die in allen diesen Figuren liegt, ist offenbar keine zufällige, sondern eine bewusste und vom Künstler mit allen Mitteln geförderte. Wie kommt dies komische Element in diesen ernsten Vorgang? Ja, wie kommt überhaupt die Komik in die Kirche und auf den Friedhof, die übermütige Laune in die Reliefs und Fresken an so vielen Kirchenwänden? Das Gemüt hat nun einmal gerade unter der lastenden Wucht des Tragischen und Feierlichen das entschiedene Bedürfnis, nach irgend einer Seite sich in Scherz und Lustigkeit Luft zu machen. Zur antiken Tragödie gehört das Satyrspiel; Shakespeare mildert den erschütternden Ernst seiner Dramen durch das geistreiche Scherzgerede seiner Narren; und so haben denn auch die mittelalterlichen Passionsspiele hie und da den Schalk durchspüren lassen, oft mitten in den tragischsten Scenen. (Schluss folgt.)



6. Vom Straßburger Ölberg.



DER MEISTER DES HAUSBUCHES ALS MALER.

VON ED. FLECHSIG.

MIT ABBILDUNGEN.



N OCH vor drei Jahren war der Stecher, den man den Meister des Amsterdamer Kabinetts oder besser den Meister des Hausbuches nennt, den meisten Forschern und Freunden alter Kunst fast nur dem Namen nach bekannt. Bei der Seltenheit seiner Stiche war das nur natürlich: ist doch von den 89, die sich von ihm erhalten haben, die Mehrzahl nur in einem einzigen Abdrucke vorhanden. Da nun das Kupferstichkabinet in Amsterdam allein 80 Stiche des Meisters besitzt, so musste jeder, der ihn genauer kennen lernen wollte, seine Schritte dorthin lenken. Jetzt ist das alles anders geworden. Bekanntlich hat die Internationale chalkographische Gesellschaft als Veröffentlichung für die Jahre 1893 und 1894 das gesamte Werk des Meisters in mustergiltigen Nachbildungen mit einer Einleitung und einem kritischen Verzeichnis sämtlicher Stiche von *Max Lehrs* herausgegeben und sich dadurch eines der größten Verdienste um die Kenntnis und wissenschaftliche Erforschung der älteren deutschen Kunst erworben. Wir finden also den Meister des Hausbuches jetzt in jedem größeren Kupferstichkabinet. Und nun, da er uns auf diese Weise so nahe gebracht worden ist, dass wir uns mit ihm vertraut machen können, wie mit Schongauer und Dürer, da wird der rätselhafte Unbekannte vor unserem Auge von Tag zu Tag größer, da wächst er immer mehr heraus aus seiner Zeit, seiner Umgebung und erscheint uns als einer der besten Meister nicht bloß seiner Zeit, sondern seines Volkes überhaupt. Ist doch, wenn man ihn mit den deutschen und niederländischen Kupferstechern im letzten Viertel des 15. Jahrh. vergleicht, keiner, Schongauer nicht ausgenommen, selbständiger, eigenartiger, geistreicher als er. Fast scheint es, als habe es für ihn keine Tradition gegeben, als habe er seine Kunst nur sich allein zu verdanken gehabt. Denn noch niemand hat in seinen Stichen eine deutlicher in die Augen fallende Anlehnung an einen der großen Meister, die vor und neben ihm thätig waren, an den Meister E. S. oder Schongauer, nachweisen können. Alles sieht er mit eigenen Augen, empfindet

er auf seine Weise, und gerade so, wie er es gesehen und empfunden hat, giebt er es wieder. Mit fröhlichen Augen blickt er in die Welt, ein sprudelnder Humor kommt ihm von den Lippen. Doch ist er auch ernster, tiefsinniger Versenkung fähig. Am wohlsten freilich fühlt er sich immer, wenn er Gegenstände und Ereignisse des täglichen Lebens darstellen kann, da ist er ganz in seinem Elemente. Seine Gestalten sind nicht gerade schön, namentlich seine Madonnen und Christkinder oft geradezu hässlich, aber immer sind sie lebenswahr und mit einer Fülle von gemütvollen Zügen ausgestattet, die uns für den Mangel an idealer Schönheit entschädigen. Kommt es ihm aber einmal darauf an, den Zauber holder Jugend und süßes Minnespiel zu schildern, so thut es ihm an Anmut und feinem Schönheitsgefühl keiner seiner Zeitgenossen gleich. Auch in der Technik geht er seine eigenen Wege. Während alle übrigen mit dem Grabstichel arbeiten und so ihre Herkunft aus der Werkstatt des Goldschmieds nicht verleugnen, bedient er sich der kalten Nadel, mit der er oft mehr kritzelt als zeichnet, so dass viele seiner Blätter geradezu den Eindruck von Radirungen machen. Das ist keine Goldschmiedstechnik mehr, so wenig wie die Rembrandts eine ist, das ist auch nicht die Formensprache, nicht die Phantasie eines Goldschmieds, die sich uns in diesen lebenssprühenden Blättern offenbart. Nein, so schafft und spricht sich nur ein *Maler* aus.

Und wenn er ein Maler ist, wo sind dann seine Bilder? Ist denn kein einziges auf uns gekommen, ist die Zeit ebenso unbarmherzig mit ihnen umgegangen, wie mit seinen Stichen? Wenn aber wirklich noch welche erhalten sind, wo müssen wir suchen, um sie zu finden?

Ich muss gestehen, diese Fragen habe ich mir weder vorgelegt, noch habe ich den Drang gehabt, sie selbst zu beantworten oder zu ihrer Lösung wenigstens beizutragen. Wenn ich jetzt im Stande bin, den Schleier zu lüften, der die Person unseres Meisters noch immer verhüllte, wenn ich Bilder nachweisen kann, die sicher von seiner Hand sind, so hat der Zufall die größte Rolle

dabei gespielt. Es ist mir beinahe ergangen wie Saul, dem Sohne Kis, der auszog, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand.

Seit mehr als drei Jahren bin ich mit einer größeren kritischen Arbeit über Cranach und seine Schule beschäftigt. Um einen Teil zum Abschluss zu bringen, musste ich noch einmal die wichtigeren mittel- und süddeutschen Galerien besuchen. Mein Weg ging durch Thüringen und Unterfranken nach dem Mittelrhein, dann stromaufwärts und schließlich nach Bayern. In *Gotha* fesselte nächst den vielen trefflichen Cranachischen Bildern eins vor allem meine Aufmerksamkeit, das mit der sächsischen Schule nicht das Geringste zu thun hatte: die Darstellung eines Liebespaares in Halbfiguren, meinem Empfinden nach eins der schönsten altdeutschen Bilder. Schon ein Jahr vorher hatte es mich eigenartig berührt, es war mir so bekannt und doch auch wieder nicht bekannt vorgekommen. Ich hatte mir einige Notizen darüber gemacht und es seitdem nicht mehr aus dem Gedächtnis verloren. Schon damals dämmerte der Gedanke leise in mir auf, es könne mit jenem Meister in Verbindung stehen, mit dessen Stichen ich mich einige Zeit recht eingehend beschäftigt hatte. Jetzt also, nach einem Jahre, trat ich wieder vor das Bild, diesmal mit einer gewissen Spannung, denn ich wollte es nach dem Namen seines Schöpfers fragen und hoffte, es würde mir Antwort geben. Wolgemut? Eine ganz geringe Ähnlichkeit mit ihm. Doch unmöglich ist der brave Nürnberger solcher Anmut fähig, wie sie dies Bild aushaucht. Schüchlin, an den Scheibler gedacht hat? Vielleicht. Doch wir kennen zu wenig von ihm, und das Wenige sieht doch anders aus. Nein, das kann kein anderer gemalt haben, als der „große Unbekannte“, der Meister des Hausbuches! Das ist ja einer seiner feinen modischen Jünglinge, das eine seiner anmutvollen verschämten Jungfrauen, das sind die Spruchbänder, wie er sie so oft anbringt.

Als ich nach *Aschaffenburg* kam, erging es mir ähnlich. In der Schlossgalerie befindet sich ein jetzt in seine einzelnen Teile zerlegtes Altarwerk. So vieles im Kolorit erinnerte mich an das Gothaer Bild, und in der Formensprache glaubte ich verschiedene Anklänge an Stiche des Hausbuchmeisters zu bemerken. In der *Darmstädter* Galerie aber trat er mir wieder ganz deutlich erkennbar entgegen in einem Bilde der Verkündigung, das mit noch fünf anderen zu einem ehemaligen Altarwerke gehörte. Der Engel Gabriel war dem Jünglinge in *Gotha* so ähnlich, wie ein Zwillingbruder dem andern. Außerdem wurde ich aufmerksam auf ein noch in seinem ursprünglichen Zustande erhaltenes Altarwerk. Obgleich es ein bis zwei Jahrzehnte älter schien als das erste, zeigte sich doch in der Auffassung, in den Typen, namentlich aber in der Farbgebung schon dieselbe Eigenart wie bei diesem. Bald darauf kam ich nach *Mainz*. Als ich in der

städtischen Galerie eine Reihe von Darstellungen aus dem Marienleben sah, wurde die Erinnerung an die Darmstädter Bilder sofort wieder lebendig, kein Zweifel, sie alle waren von derselben Hand gemalt. Nun verlor ich unsern Meister längere Zeit aus den Augen, und erst in *Schleißheim* tauchte er wieder vor mir auf. Es war eine Geburt Christi, ganz in der Art des Mainzer Marienlebens gemalt.

Da die Bilder, die ich als Arbeiten des Hausbuchmeisters erkannt hatte, nicht im Bereich meiner besonderen Studien lagen, hatte ich mir über sie immer nur kurze Bemerkungen in mein Taschenbuch gemacht. Ich beabsichtigte ursprünglich nicht, die Angelegenheit weiter zu verfolgen und hätte auch nicht daran gedacht, meine Wahrnehmungen zu veröffentlichen, wenn ich nicht von neuem durch Zufall auf den Meister hingelenkt worden wäre. Beim Durchblättern des *Oldenburger Galeriewerkes* von Bode traf ich auf eine Darstellung der Anna selbdritt, die in wichtigen Einzelheiten so genau mit dem Mainzer Marienleben übereinstimmt, dass ich anfangs glaubte, sie habe ursprünglich zu dieser Folge gehört. Bald darauf lernte ich gleichfalls durch Zufall noch einige andere Werke des Hausbuchmeisters in Abbildungen kennen. Wegen der Wichtigkeit aller dieser Funde entschloss ich mich nun, trotz meiner mangelhaften Reiseaufzeichnungen den Fachgenossen Mitteilung davon zu machen. Mein Erstes war, mir von den Bildern, die ich gesehen hatte, Photographieen zu verschaffen. Ich wandte mich deshalb an Herrn Realgymnasiallehrer Neeb in Mainz, einen äußerst geschickten und intelligenten Liebhaber-Photographen, und nur der Liebenswürdigkeit und Opferwilligkeit dieses Herrn, der für mich in Darmstadt und Aschaffenburg die nötigen Aufnahmen machte, verdanke ich es, dass ich bei der nachfolgenden Untersuchung meine persönliche Meinung fast ganz unterdrücken und an ihre Stelle eine objektive Beweisführung treten lassen kann. Leider kann ich auf die Farbe nur in wenigen Fällen Rücksicht nehmen, da mich meine Aufzeichnungen nach dieser Seite so ziemlich im Stiche lassen.

Ich bespreche im folgenden die Bilder des Hausbuchmeisters nicht in der Reihenfolge, wie ich sie gesehen habe, sondern so, wie sie mutmaßlich nacheinander entstanden sind.

Den Anfang macht ein aus *Wolfskehlen*, einem hessischen Dorfe, stammendes Altarwerk, das sich jetzt im Museum zu *Darmstadt* befindet (Kat. Nr. 216). Es besteht aus einer gemalten Predella, einem Mittelschrein mit geschnitzten Figuren und zwei beiderseitig bemalten Flügeln.¹⁾ Die Predella zeigt *Christus*

1) Die Bilder sind photographirt von Realgymnasiallehrer Ernst Neeb in Mainz, Gonsenheimerhohl 14. Lichtdruck des Altarwerks in geöffnetem Zustande bei Münzenberger, zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. 1. Bd. Frankfurt a. M. 1885—90, Tafel 56. — Vergl.

und die Apostel in Halbfiguren. Christus, ganz in Vordersicht und größer als die Apostel, hält in der Linken die Weltkugel, die Rechte hat er segnend erhoben. Von den Aposteln hat jeder sein Attribut. — Der Schrein schließt oben mit einem abgetreppten Giebel. Dem entsprechend ist auch die Form der Flügel. Innerhalb des Schreins sehen wir in der Mitte auf einem Sockel Maria mit dem Kinde. Hinter ihr ist ein roter Teppich gemalt, der von zwei Engeln gehalten wird. Links von ihr ein h. Papst, dem das Attribut jetzt fehlt, rechts eine Heilige mit einem Löwen zu Füßen und einem Stier auf dem rechten Arm. — Auf den Innenseiten der Flügel ist links die Geburt Christi, rechts die Krönung Mariens, auf den Außenseiten die Verkündigung dargestellt.

Geburt Christi. Maria kniet betend nach rechts gewandt vor dem Kinde, das nackt auf einer Windel liegt und mit der rechten Hand die Gebärde des Segnens macht. Links hinter ihr steht Joseph mit der Laterne, rechts im Mittelgrunde Ochs und Esel. Durch die offenen spitzbogigen Arkaden des Gebäudes, in dem sich der Vorgang abspielt, sieht man im Hintergrunde eine Landschaft mit einer Schafherde und einem Hirten, der soeben die Botschaft des Engels empfängt. Anstatt der Luft Goldgrund.

Krönung Mariens. Maria kniet in der Mitte, ganz von vorn gesehen. Hinter ihr, um eine Stufe über den Erdboden erhöht, sitzen auf einem Throne, einander zugekehrt, links Christus, rechts Gottvater, beide gekrönt und mit kostbaren Brokatmänteln bekleidet, die mit Perlen und Edelsteinen besetzt sind. Jeder hält mit der Linken im Schoße den Reichsapfel, Gottvater außerdem noch das Scepter, mit der Rechten halten sie dicht über Mariens Kopf die Krone, auf die die Taube raubvogelähnlich niederstößt. Im Hintergrunde zu beiden Seiten des Thrones Engel mit Pflanzentüpfeln. In der rechten unteren Ecke des Bildes das Wappen derer von Flersheim.

Die *Verkündigung* besteht aus zwei Tafeln, die ein Ganzes bilden. Rechts kniet Maria in ihrem Wohngemach, das mit einem hölzernen Tonnengewölbe überdeckt ist, am Betpulte. Die Hinterwand ist von zwei Fenstern durchbrochen, außerdem kommt noch Licht von rechts aus einem kleinen Nebenraum. Maria ist ganz von vorn gesehen, hat das mit einer niedrigen Krone geschmückte Haupt nach der rechten Schulter geneigt und die Hände über der Brust gekreuzt. Die Taube fliegt auf sie zu. Gabriel, von links herangekommen, hat sich auf ein Knie niedergelassen und hält in der Linken den Stab, während er die Rechte zum Gruß erhoben hat. In den beiden äußeren Ecken

knien die Stifter des Werkes. Nach den Wappen ist es der Junker Philipp von Wolfskehlen und seine Hausfrau Barbara von Waldeck, genannt von Yben. Die beiden heirateten 1457, Barbara starb am 15. April 1494.¹⁾ Ihr früher in der Katharinenkirche zu Oppenheim befindlicher Grabstein ist nach Fr. Schneider's Annahme dort nicht mehr vorhanden. Die Grabschrift findet sich aber in einer größeren, 1611 von Georg Helwich begonnenen Sammlung, deren Urschrift die Seminarbibliothek in Mainz besitzt. In dieser steht deutlich 1494 als Todesjahr der Barbara von Wolfskehlen.²⁾ Dagegen nennt eine Handschrift aus dem Jahre 1681, die wahrscheinlich von dem pfälzischen Kirchenschaffner Krauß in Oppenheim herrührt, dafür das Jahr 1483.³⁾ Welche von beiden Ausgaben die richtige ist, läßt sich bei dem Mangel an weiterem Quellenmaterial nicht entscheiden. Nur soviel steht fest, dass das Altarwerk noch vor 1494 entstanden sein muss. Über das Todesjahr Philipp's von Wolfskehlen ist urkundlich nichts bekannt.

Wie schon erwähnt, befindet sich auf der Innenseite des rechten Flügels das Wappen derer von Flersheim. Es bezieht sich jedenfalls auf einen Mitstifter des Werkes, der, wie man vermuten kann, ein Verwandter der Wolfskehlen war. Nun hatte Philipp von Wolfskehlen eine Stiefschwester, Margaretha von Randeck (seine Mutter war in erster Ehe mit Ruprecht von Randeck vermählt gewesen). Aus deren Ehe mit Friedrich von Flersheim ging auch ein Sohn Ruprecht hervor.⁴⁾ Philipp von Wolfskehlen war also dessen Stiefsohn. Von diesem Ruprecht meldet die Flersheimer Chronik S. 32: „Ruprecht ist auch geistlich und dhombherr und capitular zu Trier worden. Hat die pastorey zu Wolffskhehlen gehabt, so im seine vettern von Wolffskhehlen geliehen; ist zu Lanthern gestorben, da er auch begraben ligt.“ Sein Todesjahr ist unbekannt, er war 1506 noch am Leben.⁵⁾ Wüssten wir, wann er Pastor zu Flersheim geworden, so wären wir in der Lage, die Entstehungszeit des Altarwerks noch genauer zu begrenzen.

1) Joh. Max. Humbracht, Die höchste Zierde Teutschlandes (Frankfurt a. M. 1707) Tafel 200 (Wolfskehl) und 222 (Waldeck).

2) Herr Archivrat Dr. Wyss in Darmstadt wies mich auf diese Handschrift hin, die jedenfalls auch Humbracht benützt hat, und Herr Prälat Dr. Friedr. Schneider in Mainz hatte die Güte, sie für mich einzusehen. Der Titel lautet: Syntagma monumentorum et epitaphiorum . . . quae tum in dioecesi Moguntina, tum extra dioecesis in urbibus, oppidis . . . splendide honorificeque erecta conspiciuntur.

3) Vergl. Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde, 8. Bd., S. 353.

4) Flersheimer Chronik, herausgegeben von O. Waltz, Leipzig 1874, S. 7 u. 32. Vergl. auch Humbracht, Tafel 1, Flersheim.

5) Würdtwein, Dioec. Mogunt. I, 508.

Unmittelbar an dies Altarwerk schließt sich ein gemalter Flügelaltar an, der sich jetzt in der Katharinenkapelle des *Speyerer* Doms befindet. Ich habe ihn vor langen Jahren gesehen und kann mich deshalb seiner Einzelheiten kaum mehr entsinnen. Mein Urteil gründet sich auf drei kleine Photographieen von Neeb. Der Altar befand sich vor 1866 in der Kirche zu *Bosweiler* bei Grünstadt in der bayerischen Pfalz (Bezirksamt Frankenthal), wurde dort von dem *Speyerer* Domherrn Dr. Wilhelm Molitor entdeckt und erworben, der ihn

heimlich annehmen, dass der Mittelschrein, der wie die Predella verloren gegangen zu sein scheint, geschnitzte Figuren enthielt und in derselben Weise wie der Schrein des *Wolfskehlener* Altarwerks oben mit einem abgetreppten Giebel abschloss. Der jetzige Zustand, namentlich des linken Flügels, auf dem der Engel links oben in der Ecke ohne Kopf ist, beweist dies deutlich. Außerdem wusste Herr Neeb vom Hörensagen, der obere Teil der Bilder sei abgesägt worden, um sie für den Kapellenraum passend zu machen. Eine Barbarei,



Verkündigung. Vom Meister des Hausbuches. Darmstadt, Museum.

durch einen Frankenthaler Maler Namens Schmidt restauriren und dann an seinem jetzigen Standorte aufstellen ließ. Herman Riegel spricht sich darüber in seinen deutschen Kunststudien (Hannover 1868) S. 244 bis 246 aus. Bei dieser sogenannten Restauration wurde das schöne Werk gründlich verderben. Auch an den Photographieen ist dies deutlich wahrnehmbar, die Gesichter haben entschieden einen modernen Zug bekommen.

Der Altar ist nicht in seiner ursprünglichen Zusammensetzung erhalten. Man kann wohl mit Sicher-

die auch heutzutage noch nichts Seltenes ist. Die Flügel waren auf beiden Seiten bemalt und zeigten auf den Innenseiten links die Geburt Christi, rechts die Anbetung der Könige, auf den Außenseiten die Verkündigung. Jetzt sind die beiden Tafeln, aus denen die Verkündigung besteht, abgesägt und zu einer Tafel vereinigt und bilden nun das Mittelstück des Altars, während die beiden übrigen Tafeln in ihrer ursprünglichen Stellung geblieben sind.

Geburt Christi. Im Vordergrund liegt auf einem dicken Heupolster, über das eine Windel gebreitet

ist, das nackte Kind. Es sieht zur Mutter empor, die hinter ihm kniet und es mit erhobenen Händen anbetet. Links leuchtet Joseph, die Kniee beugend, mit einer Laterne. Zwischen den Köpfen des Paares bemerkt man weiter zurück Ochs und Esel. Rechts im Mittelgrunde drei Hirten. Den Hintergrund bilden die Ruinen eines Kirchengebäudes, durch die man auf eine

einer Krone auf dem Haupte der jüngere König, einen Pokal haltend, hinter ihm steht der Mohr mit seinem Geschenke und hinter diesem drängt das Gefolge herein. Links im Mittelgrunde Ochs und Esel. Joseph fehlt. Im Hintergrunde Ruinen. Oben im Goldgrunde, gerade über Maria, ein großer Stern.

Verkündigung. Zwei Tafeln, die von einander



Petrus und Paulus. Vom Meister des Hausbuches. Darmstadt, Museum.

hügelige Landschaft sieht, in der ein Schafhirte durch einen Engel die Botschaft von der Geburt des Kindes empfängt. Anstatt der Luft Goldgrund.

Anbetung der Könige. Links sitzt auf einem Schemel Maria mit dem nackten Kinde auf dem Schoße. Es wendet sich dem ältesten Könige zu, der mit einem kostbaren großgemusterten Brokatmantel bekleidet barhäuptig vor ihm kniet; rechts ihm zur Seite kniet mit

durch eine schmale Leiste getrennt sind, aber eine Komposition bilden. Wir blicken in einen gotischen, kapellenähnlichen Raum, dessen Gewölbe von schlanken Säulen getragen wird. Ganz am Ende steht ein kleiner Flügelaltar. Auf der rechten Tafel kniet Maria ganz in Vordersicht vor ihrem Bett neben dem Betpult, die Hände vor der Brust aneinander gelegt. Ihr Mantel breitet sich weit auf dem Boden aus und bedeckt den

größten Teil des Vordergrundes auch der linken Tafel. Auf ihrem Haupte, das sie etwas nach der rechten Schulter geneigt hat, steht die Taube und berührt mit dem Schnabel die niedrige Krone. Links kniet Gabriel in reich besticktem Brokatmantel und hält in der Linken den Stab, während er die Rechte zum Gruße erhoben hat. Ein architektonischer Rahmen schließt, einer Kirchenthür ähnlich, das ganze Bild nach außen ab. Aus dem Knaufe von je zwei Säulchen steigen Äste empor, die sich oben nach der Mitte zu biegen. Von diesen Ästen geht prächtiges, naturalistisch gebildetes Blatt- und Rankenwerk aus, das sich um sie herum schlingt und die Zwickel ausfüllt.

Beide Altarwerke, das aus Boßweiler wie das aus Wolfskehlen, sind von *einer* Hand gemalt. Sie stimmen in so vielen Punkten miteinander überein, dass ein Zweifel kaum möglich ist. Ich will nur auf das Wichtigste aufmerksam machen. Vergleichen wir z. B. die beiden Verkündigungen. Wie Maria kniet, die Augen niederschlägt, das Haupt nach der Schulter neigt, wie ihr Haar in schlichten Strähnen auf die Schultern herabfällt, wie sich einzelne Haare an der Stirn losgelöst haben und ins Gesicht hängen, wie die etwas zu weite Krone auf dem Kopf sitzt: das kommt hier wie dort genau so vor. Gabriel hat beidemal in derselben Weise die rechte Hand mit eingeknicktem vierten und fünften Finger zum Gruß erhoben, seine Pfauenflügel haben dieselbe Form und dieselbe Stellung zu einander. Der Fußbodenbelag zeigt fast das gleiche Muster; es tritt in ähnlicher Weise auch in den spätesten Bildern auf und zwar sehr regelmäßig und perspektivisch richtig verkürzt, während es hier ungenau gezeichnet ist und ziemlich unruhig wirkt. Besonders aber zu beachten ist die Form der schlanken Säule mit einem Kapitäl, das wie eine umgestülpte attische Basis aussieht. Es ist dabei bemerkenswert, dass Bögen und Gewölberippen unmittelbar auf dem runden Pfühle aufsitzen, dass also die Verbindung nicht durch eine vier-eckige oder polygonale Deckplatte hergestellt wird. Soviel ich weiß, findet sich diese Form in Wirklichkeit nur selten, unser Meister aber wendet sie sowohl in seinen Stichen als in seinen Gemälden häufig an.¹⁾ Sie bildet also ein wichtiges Kennzeichen für die Stilkritik. Ferner liebt er es, die Kanten der Thür- und Fenstergewände sowie die Bögenlaibungen auszukehlen. — Vergleichen wir noch die übrigen Darstellungen miteinander, so entsprechen z. B. Ochs und Esel auf der Geburt Christi in Darmstadt denen auf der Anbetung der Könige in Speyer. In der Art, wie Maria bei der Geburt das Kopftuch geschlungen hat, wie es mitten über der

1) Doch kommt sie auch bei anderen Stechern des 15. Jahrh. bisweilen vor, z. B. bei Schongauer (B. 12 Geißelung), beim Monogrammist A. G. (B. 3 Abendmahl und B. 7 Geißelung), bei Israel von Meckenheim (B. 178 Lautenspieler und Harfenspielerin).

Stirne in eine kleine Falte gelegt ist, ist kein Unterschied vorhanden. Die drei Hirten in Speyer finden wir unter den Aposteln der Predella in Darmstadt wieder.

Es dürfte damit bewiesen sein, dass die beiden Flügelaltäre das Werk *eines* Meisters sind. Sie werden ungefähr um dieselbe Zeit entstanden sein; vielleicht auch ist der Wolfskehler Altar wenige Jahre älter.

Nicht ohne weiteres wird es jedoch einleuchten, dass der Schöpfer dieser Bilder der Meister des Hausbuches sein soll. Prüfen wir einmal ihre Formensprache, namentlich bei den weiblichen Gestalten. Sie ist im allgemeinen nicht schön. Ein langes lagers Gesicht mit stark hervortretenden Backenknochen, die Augenbrauen nur wenig geschwungen, schwere Lider und scharfe Fältchen um die Augen, eine lange gerade Nase, ein kleiner Mund mit hervorspringender voller Unterlippe, ein kleines, scharf abgesetztes Kinn mit Grübchen, die Kehle und der obere Teil des langen Halses in Falten gelegt. Die Finger sind lang, knochig und hager. Eigentlich deutsch ist diese Formensprache nicht, es ist die der Schule Roger's, sie erinnert namentlich an Memling, nur dass dieser weicher, milder, nicht so herb wie unser Meister ist. Verschiedene seiner männlichen Gestalten, namentlich unter den Aposteln, weisen unmittelbar auf Memling's jüngstes Gericht in Danzig hin, und auch die Engel sind denen des flandrischen Meisters blutsverwandt. Derartige Anklänge an die niederländische Kunst können zu einer Zeit, wo die ganze Malerei am Mittel- und Niederrhein unter niederländischem Einfluss stand, nicht befremden und sprechen durchaus nicht gegen den Meister des Hausbuches als Verfertiger dieser Bilder, die in den Jahren 1470—80 entstanden sein mögen. Wenn wir nun erwägen, dass der Meister kaum vor 1475, vielleicht erst um 1480 angefangen hat zu stechen, so findet der Umstand, dass die beiden Altarwerke nur ganz geringe Übereinstimmungen mit den Stichen zeigen, dadurch seine genügende Erklärung. Ausschlaggebend ist, dass diese früheren Bilder mit späteren in Verbindung stehen, die ihm auf Grund der Stiche zugeschrieben werden *müssen*.

Der Stil der eben besprochenen Altarwerke prägt sich leicht ins Gedächtnis ein. Wir dürfen daher wohl einem tüchtigen Kenner der Kunst seines Heimatlandes, W. Franck, Glauben schenken, wenn er sagt, in *Lechenheim* bei Wolfskehlen befinde sich noch ein kleineres Werk vom Meister des Wolfskehler Altars.¹⁾

Von den mir bis jetzt bekannt gewordenen Werken unseres Meisters folgt nun, von den früheren zeitlich durch einen großen Zwischenraum getrennt, der Flügelaltar in der Kirche zu *Wachenheim* an der Pfrimm vom Jahre 1489. Gesehen habe ich ihn nicht, mein

1) Archiv für hess. Geschichte und Altertumskunde, 11. Bd., S. 71.

Urteil gründet sich nur auf einen sehr undeutlichen Lichtdruck in den Kunstdenkmälern des Großherzogtums Hessen, Kreis Worms, S. 128), der nur die Predella und die Innenseiten des Altars wiedergibt. Auf der Predella erblicken wir gemalt das Schweißtuch Christi, von zwei Engeln gehalten, im Mittelschrein auf einem Sockel, der die Jahreszahl 1489 trägt, die geschnitzte Figur der Maria mit dem Kinde. Auf den beiden inneren Seitenwänden und der Rückwand des Schreins ist ein Teppich gemalt, darüber vier bis zur Brust sichtbare Engel. Auf den Innenseiten der Flügel ist links die heilige Elisabeth dargestellt, ihr zu Füßen ein geistlicher Stifter, vor ihm sein Wappen, über ihm ein Spruchband mit den Worten: „o mater dei miserere mei“ in gotischen Minuskeln; rechts die heilige Katharina, zu ihren Füßen ein zweiter Stifter, der nach seinem Wappen dem Geschlechte der Landschaden von Steinach angehört. Auf den Außenseiten ist die Verkündigung gemalt. Diese wird jedenfalls bei der Stilkritik noch eine wichtige Rolle spielen, denn Eigentümlichkeiten und Wandlungen des Stils lassen sich ja nirgends bequemer und deutlicher nachweisen, als an Darstellungen desselben Gegenstandes. Unter den Bildern, die ich dem Hausbuchmeister zuschreibe, befindet sich aber viermal die Verkündigung.

Hoffentlich wird uns bald Gelegenheit gegeben, an der Hand guter Photographieen des ganzen Werkes eine genauere kritische Prüfung vorzunehmen. Doch lässt sich schon nach dem mangelhaften Lichtdrucke mit ziemlicher Sicherheit behaupten, dass die Gemälde des Altars von unserem Meister sind. Die Verbindung mit den früheren Werken wird durch die Engel hergestellt, besonders die vier im Innern des Schreins. Sie entsprechen denen an gleicher Stelle beim Wolfskehlener Altarwerk. Doch, was das Wichtigste ist, sie erinnern sofort, und dies gilt vor allem von denen der Predella, an die Engel auf Stichen des Hausbuchmeisters. Ich nenne hier den Leichnam Christi (L. 20), die säugende Madonna (L. 25), besonders aber Magdalena's Himmelfahrt (L. 49 und 50). Für den Christuskopf auf dem Schweißtuche vergleiche man die Stiche L. 13 (Kreuztragung), L. 19 (Christus als guter Hirte) und L. 22 (das Passionswappen). Den Typus der heiligen Elisabeth finden wir auf folgenden Stichen wieder: der Kreuztragung (L. 13), Christus am Kreuz (L. 15), dem Passionswappen (L. 22), der heiligen Familie (L. 29), Anna selbdritt (L. 30) und den beiden Nonnen (L. 69).

Eine weitere Entwicklungsstufe des Hausbuchmeisters vertreten sechs Tafeln der *Darmstädter* Galerie (Nr. 211—215), die ehemals die Flügel eines Altarwerks gebildet haben und der Überlieferung nach aus dem Kloster *Seligenstadt* stammen.¹⁾ Predella und Mittelschrein fehlen. Die Anordnung war folgender-

maßen: auf den Innenseiten links die Verkündigung (Nr. 212), darunter die Geburt Christi (Nr. 213), rechts die Anbetung der Könige (Nr. 214), darunter die Beschneidung (Nr. 215), auf den Außenseiten die Heiligen Petrus und Paulus (zusammen Nr. 211).

Verkündigung (Nr. 212, vergl. die Abbildung). Maria kniet in ihrem Schlafgemach rechts vor dem Betpult. Sie hat die Rechte wie in plötzlicher Überraschung erhoben und wendet das Gesicht ohne die Augen aufzuschlagen dem Engel zu, einem schönen Jünglinge mit Pfauenflügeln, der von links herangekommen ist. Vor ihm flattert in der Luft ein Spruchband mit „Ave maria graci“ . . in gotischen Schriftzügen, auf das er mit ausgestrecktem Zeigefinger der Rechten hinweist. Die Taube kommt auf Maria zugeflogen. Der Fußboden ist mit gemusterten Steinfliesen bedeckt.

Geburt Christi (Nr. 213). In einem engen, verfallenen Raume, dessen Gemäuer mit Gras und Blattpflanzen bewachsen ist, liegt auf einem dicken Heupolster, über das eine Windel gebreitet ist, das nackte, ziemlich hässliche Kind. Rechts vor ihm kniet Maria, links neben ihr, ganz von vorn gesehen, Joseph, die Hände betend vor der Brust gefaltet. Hinter ihm der Esel, der das Heu beschnuppert, während der Ochs, links von außen seinen Kopf hereinsteckt. Durch ein Fenster rechts sehen drei Hirten herein, durch ein anderes in der Hinterwand erblickt man einen Hirten bei seiner Herde.

Anbetung der Könige (Nr. 214). In einem Raum, dessen Mauern wie gewaltsam von einander gebrochen erscheinen, sitzt Maria nach rechts gewandt. Hinter ihr die Köpfe von Ochs und Esel. Sie hat das nackte Kind auf dem Schoße. Vor ihm kniet der älteste König mit einem Kästchen voll Goldmünzen, in welches das Kind greift, während es zu ihm aufsieht. Rechts hinter dem Knieenden steht der mittlere König mit kurzem Vollbart und reichem, langem, gelocktem Haar. Er hält dem Kinde mit der Rechten eine gotische Monstranz hin. Der Mohr, der eben von rechts her die Thür durchschritten hat, bringt einen Pokal. Weder Joseph noch das Gefolge der Könige ist sichtbar. Anstatt der Luft Goldgrund.

Beschneidung (Nr. 215). Auf einem Stuhle sitzt, halb nach links gewandt, ein bärtiger Mann, auf seinen Knien hat er ein großes flaches Metallbecken, das von einem Manne links neben ihm gehalten wird. Darauf sitzt das nackte Kind, vor dem derjenige kniet, der die Handlung vornimmt. Hinter dieser Gruppe steht ein alter Mann und eine alte Frau (Simeon und Hanna?), beide gedankenvoll vor sich hin sehend. Links schreiten Joseph und Maria, die hier älter als auf den übrigen Bildern erscheint, zur Thür herein. Im Hintergrunde rechts ein mit einem weißen Tuche bedeckter Tisch, auf dem zwei brennende Lichter stehen. Der Fußboden zeigt ein ähnliches Fliesenmuster wie Nr. 212.

1) Photographirt von E. Neeb.

Petrus und Paulus auf zwei Tafeln, die aber als ein Bild gedacht sind (Nr. 211, vergl. die Abbildung). Die beiden Apostelfürsten sitzen einander zugekehrt, Petrus links, Paulus rechts, auf einer Bank mit hoher Lehne innerhalb eines kleinen, nischenartigen Raumes. Petrus mit kurzem, leicht gelocktem Vollbart hält in beiden Händen die Schlüssel und sieht vor sich hin. Auf dem Haupte hat er die Papstkrone, an seiner linken Schulter lehnt das Doppelkreuz. Der breite Saum seines Mantels ist reich verziert. — Paulus, barfuß und barhäuptig, mit großer Glatze und langem weichem Haupt- und Barthaar, hält in der Rechten das nach oben gekehrte Schwert. Die Linke hat er auf den rechten Unterarm gelegt. Sein Blick ist geradeaus gerichtet. Er ist in ein einfaches, langes, von einem Gürtel zusammengehaltenes Gewand gekleidet, das von einem schlichten Mantel bedeckt wird. Das ganze Bild wird oben durch prächtiges Ast- und Rankenwerk abgeschlossen, das aus den Knäufen zweier schlanker Säulen emporsteigt, die es an den Seiten begrenzen. Vor diesen steht auf jeder Seite an äußersten Rande noch eine solche Säule, die eine kleine männliche Statue trägt.

Die Formensprache hat sich im Vergleich zu den früheren Werken bedeutend verändert. Wir haben nicht mehr die schlanken Gestalten mit den knöchigen Gesichtern und den scharfen Zügen vor uns, alles ist voller, rundlicher geworden. Es hat eine Weiterentwicklung vom Strengen und Herben nach dem Weichen und Anmutigen, vom Kirchlich-Feierlichen nach dem Weltlichen, Natürlichen zu stattgefunden. Mit einem Worte, die Gestalten sind alle deutscher geworden, der Meister hat die flandrischen Angewohnheiten abgelegt, er spricht nun ganz seine eigene Sprache. Man kann freilich nicht leugnen, dass seine Menschen, namentlich die Männer (Joseph, die Hirten) im Allgemeinen hässlicher sind als früher, es sind meist derbe bäuerische Gestalten, aber sie fesseln durch ihr ungeschminktes, treuherziges Wesen. Auffällig ist, dass sie alle etwas Neigung zum Schielen haben und dass ihr Haar meist wie eine Perücke auf dem Kopfe sitzt. Ein besonderer Gesichtstypus ist nicht mehr streng durchgebildet, es ist alles individuell, charakteristisch geworden. Maria ist z. B. jedesmal etwas anders aufgefasst. Indessen lässt sich doch ein mittlerer weiblicher Normaltypus feststellen, wie er sich auf dem Verkündigungsbilde findet. Bemerkenswert daran ist folgendes: die Augenbrauen sind nur wenig geschwungen und gehen unmittelbar in die beiden äußeren den breiten Nasenrücken begrenzenden Linien über. Die Nase ist ziemlich lang und an der Wurzel nicht oder nur wenig eingesattelt, d. h. sie verläuft meist mit der Stirn in einer Flucht. In der Mitte zwischen Nase und Oberlippe ein längliches Grübchen. Dann ein nicht zu großer Mund mit vollen üppigen Lippen, der nach den Winkeln zu in feine Linien ausläuft und mit einem Grübchen endigt, als wäre da mit einem feinen Bohrer ein Loch

gemacht worden. Die Unterlippe ist vorgewölbt, wodurch unter ihr eine kleine Falte entsteht. Das kleine fleischige Kinn ist deutlich von den Wangen abgegrenzt, dann folgt eine starke Unterkehle, an die sich der in Falten gelegte Hals anschließt. Technisch bemerkenswert ist bei diesen Bildern, dass die Schatten in den Gewändern nicht durch eigentlich malerische Mittel, sondern zeichnerisch durch Strichelung in schrägen Lagen wiedergegeben sind. Dies ist auch der Fall bei den sorgfältig behauenen Werkstücken. Auffällig sind auch die ziemlich scharfen Umrisslinien, namentlich beim nackten Christkinde.

Suchen wir nach Übereinstimmungen mit früheren Bildern, so bieten sich nicht eben viele dar. Nur einige an sich unbedeutende Einzelheiten fallen wieder stark ins Gewicht. So die Pfauenflügel des Engels Gabriel. Dann das Fliesenmuster des Fußbodens auf Nr. 212 und 215, das ganz ähnlich wie das auf den beiden frühesten Altarwerken zusammengesetzt ist. Schließlich als wichtigstes Merkmal die schlanke Säule mit dem an eine umgekehrte attische Basis erinnernden Kapitäl auf der Geburt Christi und der Darstellung der beiden Apostelfürsten. Wir haben sie genau so schon bei den früheren Bildern kennen gelernt. Die architektonische Umrahmung mit dem Ast- und Rankenwerk auf Nr. 211 entspricht im Geiste ganz der der Verkündigung in Speyer, wenn auch ihre Ausführung anders ist. Das stärkste Band aber zwischen den bisher besprochenen Werken bildet die ganz einheitliche Farbengebung. An ihr wird man den Meister sofort erkennen, denn sie ändert sich im Laufe der Zeit nicht so leicht, wie die Formensprache. Sie verrät keine besonders hohe koloristische Begabung, es sind immer dieselben ruhigen matten Farben, die bisweilen ziemlich stumpf wirken. Das mag vielleicht auch an der recht schlechten Erhaltung der Darmstädter Bilder mit liegen, die einer sorgfältigen und sachverständigen Restauration dringend bedürftig wären.

Übereinstimmungen mit Stichen finden sich bei diesen Bildern so gut wie keine. Und trotzdem sind sie ganz sichere Werke des Hausbuchmeisters.

Den unumstößlichen Beweis dafür bringt erst das Bild Nr. 308 des *Golhaer* Museums (vergl. die Abbildung). Es stellt ein *Liebespaar* in Halbfiguren hinter einer Steinbrüstung dar. Der Jüngling links mit braunen Augen und langem blondem gelocktem Haar, auf dem ein Kranz wilder Rosen ruht, hat mit der Linken die Hüfte des Mädchens umfasst und sieht es dabei an. Er trägt über dem mit Gold und Perlen gesäumten Hemd ein dunkelrotes, tief ausgeschnittenes Wams mit kurzen Ärmeln, das über der halbnackten Brust durch ein paar Schnüre zusammengehalten wird. Über die linke Schulter hängt ihm eine dicke Doppelschnur mit zwei Quasten, von denen die eine von einem kostbaren Armband umschlossen ist; die andere fasst er mit der

Rechten. Das Mädchen hat ihr Haar unter einer hohen, weißen mit einem reichen Goldnetz überspannenen Haube verbergen, darüber ist noch ein Schleier gezogen, der am Hinterkopf befestigt ist und dessen Rand über die

der Schulter herabhängt und auf das ihr Blick gerichtet ist. Die beiden Spruchbänder über ihnen geben den Inhalt des Gesprächs an, das sie soeben miteinander gehabt haben. Auf dem rechts, das die Worte des Mäd-



Liebespaar. Vom Meister des Hausbuches. Gotha, Museum.

Stirn fällt. Sie trägt ein dunkelgrünes ausgeschnittenes Kleid mit langen weiten Ärmeln über einem mit Perlen besetzten, von Goldlitzen geschmückten Hemd. In der Linken hält sie eine wilde Rose, während sie mit der Rechten das Armband ergriffen hat, das dem Jüngling von

chens enthält, steht: „Sye . hat . veh . nyt . gantz . veracht . Dye . veh . daz . schnürin . hat . gemacht“. Auf dem andern des Jünglings Antwort: „vn . byllich . het . Sye . efz . gedan . want . ich . han . efz . sye . genissē . lan“. Ganz oben in der Mitte sehen wir ein Wappen mit drei roten Sparren in

goldenen Felde. Es ist das der Grafen von Hanau. Das Bild ist auf Lindenholz gemalt.

Vergleichen wir dies Bild zunächst mit den zuletzt besprochenen Darmstädter Bildern! Der Jüngling sieht aus wie ein Zwillingbruder des Engels Gabriel, nur dass dieser weichere, mehr weibliche Züge hat und ihm als Himmelsbewohner eine idealere Schönheit eigen ist. Aber auch wenn die Ähnlichkeit im Gesicht nicht so außerordentlich groß wäre, würde schon die gleiche Haarbehandlung (die sich übrigens auch beim mittelsten der h. drei Könige genau so findet) beweisen, dass hier der Pinsel eines und desselben Meisters gearbeitet hat. Man vergleiche ferner das Gesicht des Mädchens mit dem der Maria auf der Geburt Christi und der Anbetung der Könige: dieselbe Neigung des Kopfes, dieselbe charakteristische Umrisslinie, dieselben Eigentümlichkeiten in der Bildung der einzelnen Gesichtsteile.

Das Berliner Kabinett besitzt eine Handzeichnung vom Hausbuchmeister, die einzige, die ihm bis jetzt mit Sicherheit außer den im Hausbuche enthaltenen zugeschrieben ist.¹⁾ Dargestellt ist ein Liebespaar in ganzen

1) In Lichtdruck veröffentlicht von Lippmann in den Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett der Königl. Museen zu Berlin, 3. Lief., Nr. 51.

Figuren. Es bedarf wohl keines Beweises, dass diese Zeichnung und das Liebespaar in Gotha von derselben Hand sind. Auch ein ganz ungeübtes Auge würde dies sofort erkennen.

Und nun nehmen wir zum Vergleich mit dem Bilde die Stiche des Meisters zur Hand, zunächst einmal das wundervolle Blatt mit dem Liebespaar (L. 75), dann den Jüngling mit den beiden Mädchen (L. 66), die Kartenspieler (L. 73), die beiden Gegenstücke: das Mädchen und der Greis (L. 55) und der Jüngling und die Alte (L. 56). Vergleichen wir ferner mit dem Jüngling des Bildes den auf den Stichen L. 58 (Jüngling und Tod) und L. 70 (der Falkonier und sein Begleiter), mit dem Mädchen die auf Aristoteles reitende Phyllis (L. 54) und die Dame mit Helm und Wappenschild (L. 86), endlich wegen der Schriftbänder außer den schon genannten Stichen L. 55, 56 und 86 noch L. 19, 68 und 69, so finden wir im Allgemeinen wie im Besonderen, namentlich in der Tracht, den Gesichtstypen, eine so überraschende Übereinstimmung, dass jeder Zweifel verstummen muss: der Meister des Hausbuches ist thatsächlich der Maler des Liebespaares in Gotha und somit auch der früher genannten Bilder.

(Schluss folgt.)

FERDINAND VON KELLER.

VON PAUL SCHULTZE-NAUMBURG.

MIT ABBILDUNGEN.



S hat zu allen Zeiten zwei Arten von Künstlern gegeben: solche, die als Pioniere neue Pfade suchten und solche, welche die gebahnten Wege beschrritten, sie ebneten und kultivirten. Die Wertschätzung beider schwankt mit dem Wechsel der Zeitideen, beide aber erfüllen eine gleich wichtige Mission, — nur die Breittreter sind für die Kunst überflüssig, die fegt die Zeit beiseite, dahin wo sie hingehören: in die Vergessenheit. Da aber augenblicklich eine Epoché des Aufstiegens für die erste Gruppe ist, geschieht es oft, dass zu summarisch verfahren und die zweiten mit den dritten zusammengenannt werden.

Das ABC der objektiven Wertschätzung ist jedoch, einfach nach der künstlerischen Kraft zu fragen, die den Werken innewohnt; nie zu vergessen, dass Kunstepochen nicht aneinander anschließen, wie die Regierungen der Fürsten, sondern sich in den seltsamsten Verbindungen ineinander hineinschieben; man kann die Keime der kommenden schon da finden, wo die vorhergehende noch

kaum voll zu Worte gekommen ist, und ihr Ausklingen zieht sich oft bis spät in die Blütezeit der nachfolgenden hinein, um sich vereinzelt wieder zu starkem lebensvollem Klange zu erheben. So ein Später ist *Ferdinand von Keller*, der badische Makart. Kein Zweifel, mit den Modernen hat er nichts gemeinsam — oder doch nur soviel, wie eben alle echten Künstler gemeinsam haben und so allein will er auch betrachtet sein, wenn man von seiner Kunst ein klares Bild bekommen will. Man muss eben unterscheiden zwischen seiner kunstgeschichtlichen Mission und dem ästhetischen Genuss, den er bereitet. Aber die meisten haben es vorgezogen, nachdem sie für die Modernen ihr Leben eingesetzt und gesehen, dass Keller sich so gar nicht unter das alte Eisen der Historie werfen ließ, — an ihm vorbeizusehen und von etwas anderem zu reden. Dies muss vorausgeschickt werden, um für ihn den richtigen Standpunkt zu finden; und dann erscheint er als ein sonntägliches dekoratives Genie, das mit eklektischer Benutzung aller gelösten Probleme ein glänzendes Resumé giebt, es aber mit so viel Eigenart umgestaltet, dass seine Werke immer un-

verkennbar echte Keller sind und nie wie Totgeborene aussehen, die gerade so gut von einem andern herrühren können. Gerade das ist der Umstand, der die Lebensfähigkeit seiner Werke verbürgt. Aber indem er dieses Erbe einer hinter ihm liegenden Zeit weiterführt bis zu einer Zartheit und Verfeinerung, die nicht mehr zu überbieten sind, setzt er selbst die Grenze, der notwendigerweise etwas anderes folgen muss. Damit ist auch genugsam erklärt, weshalb Keller keine eigentliche Schule

Könnens ein Führer sein, wie man ihn weit und breit nicht zu finden gewusst hätte, auch wenn die Schüler andere Ziele gesucht hätten. Das ist sein ureigenstes Gebiet, auf dem er allen anderen weit voraus schritt und eine mächtig dekorative Farbe damals schon brachte, als die andern noch zahme Kolorierer waren.

Wenn man Keller's bisheriges Lebenswerk überschaut, so zeigen sich zwei Hauptphasen, die ich, wenn man es mit dem Ausdruck nicht zu genau nehmen will,



Ferdinand von Keller. Porträtskizze von Frau ERNESTINE SCHULTZE-Naumburg.

gründen konnte. Er ist auf einer Stufe angelangt, deren Ausdrucksform zum höchsten Wohlklang entwickelt ist, ein Überbieten und Weiterentwickeln war unmöglich und seinen Schülern blieb nichts übrig, als hohle Nachahmer ihres Meisters zu werden oder ein neues Arbeitsfeld anzubrechen. Etwas anderes ist es, dass Keller keine Gelegenheit hatte, sein enormes Können und seine Erfahrung in der dekorativen Malerei seinen Schülern zu übermitteln, — das Gebiet, auf dem wohl auch historisch seine Hauptmission lag. Hier würde er vermöge seines

mit der Renaissance und dem Rokoko seiner Entwicklung bezeichnen möchte. In die erste trat der im Jahre 1842 geborene Künstler mit seinen ersten Werken als fertiger Meister ein, indem er schon klar jene ihm eigentümliche Gestaltungskraft zu Tage treten ließ, die ihn heute auszeichnet. Was er von seinem fünfzehnten bis zwanzigsten Jahre im brasilianischen Urwald in sich eingesogen: die Bilder einer prächtigen phantastischen Natur, bevölkert mit einer exotischen Fauna und den malerischen Gestalten der Bewohner von

spanischer und portugiesischer Abkunft, machte auf ihn den nachhaltigsten Eindruck, welcher zusammenschmolz

mit der humanistischen Bildung, die er in Karlsruhe genossen. So entsteht jener eigentümliche Zug, der sich in Keller's Werken zeigt: jene Vorliebe für das Prunkvolle, Fremdländische, für starke äußerliche Affekte mit einem Stich ins Pathetische, der an die Blütezeit der spanischen Romantik gemahnt. Seine Ideen offenbaren sich in glühenden Farbvisionen; es drängt sich ihm ein Konglomerat von Einzel-schönheiten auf, die er zuerst kaum bewältigen kann, so dass jene gefüllten Kompositionen entstehen, bei denen er mit stetig größer werdender Kunst es versteht, kein Eckchen frei zu lassen. So mächtig rinnt der Strom und so mühelos fließt er ihm aus dem Pinsel, dass er niemals kühle Erwägung braucht, sondern stets nur dem Überfluss wehren muss. Rauschender Wohlklang der Farbe und malerisch dekorative Wirkung über alles. Er will

keinen Kompromiss; Wahrheit, Möglichkeit, alles muss hinter der Erscheinung zurücktreten, wenn er seinem Glaubensbekenntnis, dem des dekorativen Genies, treu bleiben will. Sein Nero, den er einst in Rom gemalt, zeigte noch eine gewisse Verwandtschaft mit Feuerbach, aber bald macht er sich auch davon ganz frei. Im Dresdener Vorhang

findet er eine Fläche, die einem Jeden Bangen einflößen würde, ihm aber erst die rechte Anregung giebt. — Bald danach entsteht das Schlachtenbild „Markgraf Ludwig besiegt die Turken

am Salamkemen“, das charakteristischste Werk für seine erste Epoche. Hier war der Stoff gefunden, nach dem es



FERD. VON KELLER: Markgraf Ludwig besiegt die Türken in der Schlacht am Salamkemen. (Karlsruher Galerie)

ihn verlangte: ein chaotisches Durcheinander von malerischen Delikatessen, aus dunklem glühendem Fleisch und orientalischer Pracht, schäumenden Rossen in zitternder Bewegung

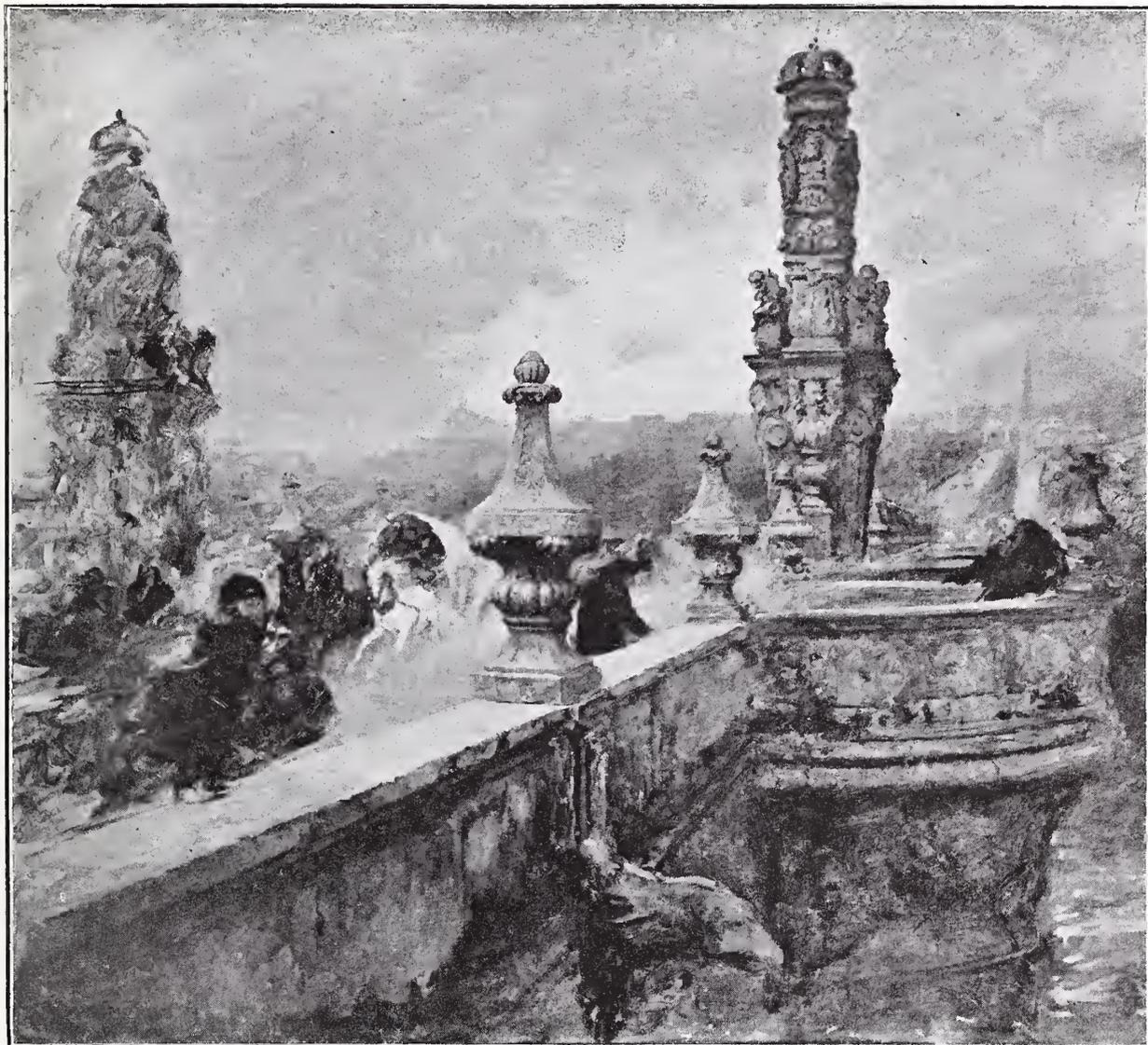


FERR. VON KELLER: Entwurf zum Vorhang im Dresdener Hoftheater.

und finster abendländischem Waffenschmuck, ein Doppelbild von düster tragischer Pose und einem phantastischen Märchen aus Tausend und einer Nacht. Da ist alles gefüllt bis zum letzten Eckchen, es ist das Austoben einer üppigen Malerphantasie, die er nicht mehr halten kann, sondern der er einmal frei die Zügel schießen lassen muss.

Keller verhält sich heute ablehnend gegen seine

erst ganz seinen Beruf zur dekorativen Malerei. Was seit Tiepolo noch keiner gethan, thut er: er weiß farbige Glut in das spröde Material zu bringen und erobert damit dem Fresko seine Farbenfreudigkeit zurück; er versteht es wieder, eine weiße Kalkfläche auf den rauschenden Accord heiterer Festesfreude zu stimmen, leuchtende Schönheit von der Wand strahlen zu lassen,



FERD. VON KELLER: Brücke in Madrid. (Skizze.)

„Jugendsünde“, wie er es nennt. Und doch hat das Bild nichts von seiner Wirkung verloren, wie ein jedes, das mit Herzblut gemalt ist: es mag zum Widerspruch und streitsüchtige Leute zum Ärger reizen, niemanden aber wird es kühl lassen, sondern stets von neuem mächtig packen.

Aber in dem Meister selbst liegt die Ahnung, dass er noch nicht die rechte Fläche gefunden, der gegenüber er sich aussprechen könnte. Im Fresko findet er

in einer Zeit, als man noch bei Cornelius' Glyptothek-Fresken von „trefflichem Kolorit“ sprach.

Das Heidelberger Aula-Bild bezeichnet die Abklärung und den Abschluss dieser ersten Periode. Hier treten noch einmal alle Elemente zusammen, die jene charakterisieren, gestalten sich hier aber zu schöner, klarer Ruhe. Auch hier frohe Feststimmung, schmelzender Farbenreiz und siegreiche Schönheit, aber mit dem Maßhalten und der Selbstbeschränkung, welche die Reife bringt.

Und nun kommt die zweite Phase in Keller's Kunst, die der kühlen Rokokostimmung, welche die Apotheose Kaiser Wilhelm's ankündigte und die bis jetzt ihren Höhepunkt erreicht hat in den Stuttgarter Fresken. Die warmen tiefen Töne sind jetzt silbergrau geworden; was früher auf braunen satten Umbraton gestimmt war, steht

tritt sie mit mehr Reservirtheit, Unnahbarkeit auf, ein leiser Zug von Blasirtheit liegt um die Lippen.

Das ist das Bild, das Keller's Schaffen, im Großen gesehen, bis heute darbietet. Nur für den bemerkbar, der ihm näher treten kann, wird jedoch die Art, wie er schafft. Keller besitzt die größte manuelle Geschicklichkeit, die



FERD. VON KELLER; Damenporträt (Pastell)

jetzt auf Gold und Weiß, — der düstere Hintergrund der Tragödie ist ganz verschwunden und hat einer repräsentativ-vornehmen Atmosphäre Platz gemacht; die überschäumende Verve von früher ist ins Galakleid geschlüpft und hat Hofformen angenommen. Aber die stolze siegreiche Schönheit von früher ist geblieben, nur

man sich überhaupt vorstellen kann: alles, was ihm unter die Hände kommt, nimmt formvollendete Gestalt an, sein Formgefühl und seine Gestaltungskraft sind so fabelhaft entwickelt, dass ihm alles wie aus einer Naturnotwendigkeit heraus gelingt, wenn er nur die Hände darauf legt. Dabei ist es ganz gleich, was. Er baut

ein Boot mit derselben Grazie, mit der er modellirt, oder in Holz schnitzt, oder Metall bearbeitet, mit der er Kostüme entwirft oder anfertigt, wie er einen Saal dekorirt und einen Garten anlegt. Es ist ihm gleich, ob er Leinwand und Ölfarbe oder die Kalkwand für das Fresko benutzen muss, er ist in Pastell genau so ge-

meinen könnte, es sei auf seine Art vor der Natur entstanden. Eine kleine Skizze genügt ihm, um lebensgroße Akte in mächtig dekorativer Wirkung aus dem Kopfe fertig zu malen, dass ein jeder ungeheuerer Studien dahinter suchen würde. Wenn man schließlich auch über diese Art zu arbeiten disputiren könnte, so gehört



FERD. VON KELLER: Centaurenpaar. (Skizze.)

schickt wie in Aquarell oder der Radirnadel — alles Technische ist ihm etwas so Selbstverständliches, dass er es anwenden kann, ohne es vorher gelernt zu haben.

Ebenso staunenswert ist es, was für Schätze sein Gedächtnis birgt. Was er einmal gesehen, prägt sich ihm derartig ein, dass er es so malen kann, dass man

das nicht in den Rahmen unserer kurzen Betrachtung, jedenfalls ist diese Beobachtung äußerst interessant, wenn man sich der Persönlichkeit Keller's nähert. Er kann alles. Er beherrscht in gleicher Weise den nackten Menschen wie alle Kostümfiguren, wie Pferde, Hunde, Raubtiere, Vögel, wie Früchte, Ornament, Architektur oder die Landschaft,

in der derselbe Grundton, wie in seinen großen Dekorationen, transponirt auftritt. Die Verlegenheit, den formalen Ausdruck zu finden, scheint er überhaupt nicht zu kennen, sein Gedächtnis birgt alles, was er braucht, und nur hie und da holt er sich eine Anregung im kleinsten Maßstab, die ihm genügt.

Wie es sich ja stets bis zu einem gewissen Grade verfolgen lässt, dass die Person sich mit den Werken deckt, so kann man dies auch bei Keller thun. Man hat sofort den Eindruck einer mächtigen Persönlichkeit, wenn man seine elegante Figur, begleitet von seinen zwei großen Hunden, einsam daherschreiten sieht. Diese aristokratische Erscheinung, seine Allüren als Weltmann decken sich ohne weiteres mit dem Eindruck des Vornehm-Ritterlichen, den man bei seiner Kunst empfängt. Doch tritt noch etwas anderes hinzu, was im Verkehr mit ihm zum Dominirenden wird, wovon die Bilder

nicht sprechen können: etwas Anspruchsloses, ganz ohne Grund Bescheidenes, Wohlwollendes, wodurch er einen jeden sofort sympathisch berührt.

Und wie die Person, so ihr Milieu. Seine geistvolle Gattin, deren Profil zu seinem Typus für Frauenschönheit geworden, giebt den Ton an in ihrem prächtigen Hause, in dem sich die Größen des geistigen und gesellschaftlichen Lebens ein Rendez-vous geben. Seine Villa am See, wo er im Sommer seine Segeljacht über die Wellen treibt, giebt ihm die strotzende Gesundheit; die Wintertage, die er auf der Jagd verbringt, erhalten ihm seine stetige geistige Frische.

Keller repräsentirt eines jener beneidenswerten Künstlerleben, die in schöner Harmonie, ohne große innere und äußere Kämpfe, sich abrollen; er ist einer der wenigen Sterblichen, denen mit dem Genie auch das Glück in die Wiege gelegt ward.

ZU DEN KUNSTBLÄTTERN.

* *Pan. Gemälde von Enrique Serra.* Für die in Rom lebenden Maler sind die pontinischen Sümpfe mit ihrer üppigen Vegetation, ihren ruhigen Wasserspiegeln und ihrer wilden Tierwelt seit einigen Jahren das geworden, was vor einem halben Jahrhundert der Wald von Fontainebleau für die Begründer der französischen Stimmungsmalerei (*Paysage intime*) gewesen war: eine schier unerschöpfliche Fundgrube für Motive von höchstem malerischen Reiz. Mit den Italienern wetteifern dabei die in Rom ansässigen Spanier, und selbst der ausgezeichnete Tier- und Landschaftsmaler Aurelio Tiritelli hat es nicht leicht, sich neben Francisco de Pradilla und Serra zu behaupten. Letzterer, dessen nach der beherrschenden *Pans-Herme* benanntes Bild unsere Heliogravüre mit allen Tönlichkeiten, auch mit den seltsamen, das Gewölk des Hintergrundes grell durchbrechenden Lichtstreifen glücklich wiedergibt, ist ein sehr vielseitiger Künstler. Er hat Genrebilder aus dem Volksleben, intime Kabinettstücke (architektonisch reiche Interieurs mit hohen Geistlichen), Landschaften u. a. m. gemalt, alles mit dem gleichen, jedem Format entsprechenden koloristischen Zauber, zu dem sich bei den Landschaften noch eine tiefe poetische Empfindung gesellt. Letztere kommt am stärksten auf einem ebenfalls

in diesem Jahre vollendeten Triptychon zum Ausdruck, das die landschaftlichen Reize der ewigen Stadt in drei charakteristischen Momenten zusammenfasst. — Unser Bild ist auf der diesjährigen internationalen Kunstausstellung in Berlin für das städtische Museum in Magdeburg angekauft worden.

* „*Am Ufer*“, Originalradirung von *Clemens Crnčić*. Kaum hatte sich Prof. William Unger in seiner neuen Stellung an der Wiener Akademie wohnlich eingerichtet, als wir auch schon eine Schar begabter Schüler um ihn versammelt fanden, welche sowohl die Radirung als reproduzierende Kunst als auch in freier schöpferischer Weise mit Glück und Eifer zu üben begannen. Zu diesen zählt der Urheber der beiliegenden Originalradirung, die durch die empfindungsvolle malerische Wiedergabe des einfachen, der Natur abgelauchten Motivs ohne weiteren Kommentar den Beschauer fesselt. Clemens Crnčić ist in Bruck an der Mur in Steiermark 1865 geboren, war zunächst Schüler der Wiener Akademie, ging später nach München und kehrte dann nach Wien zurück, um sich bei Prof. W. Unger zum Radirer auszubilden. Er wurde wiederholt mit Preisen ausgezeichnet.





Enrique Serra pinx.

PAN

Widely known in Leipzig

Druck von Giesecke u. Devrient in Leipzig u. Berlin

Alb. Frisch hel



1854

AMSTERDAM

Druck v. Jul. Wolf, Leipzig



Der Oberberg in Straßburg. Gesamtansicht. (Nach Haußmann, Elsass.-Lothr. Kunstdenkmäler.) S. S. 28.

DAS KAISER WILHELM-DENKMAL IN BRESLAU.

MIT ABBILDUNG.



FS war in der That ein feierlicher, mehr als tagesgeschichtliches Interesse beanspruchender Augenblick, als an diesem 6. September in Gegenwart des deutschen Kaiserpaars und einer glänzenden Festversammlung unter den üblichen Ceremonien die Hülle von dem Denkmal sank, welches Schlesien eher als andere Provinzen des Reiches, eher als dieses selbst, dem Andenken Kaiser Wilhelm's I. in seiner Hauptstadt gesetzt hat.

Schon seit ungefähr der Mitte dieses Jahrhunderts stehen auf dem Ringe von Breslau unweit des alten, prächtigen Rathauses als Werke des Schlesiens August Kiss die schlichten, ehernen Reiterstatuen des hellhängigen, kühn zugreifenden Hohenzollern, der Schlesien an die Krone Preußen gebracht hat, und Friedrich Wilhelm's III., der in Breslau zum heiligen Kriege von 1813 rüstete und von hier aus den „Aufruf an mein Volk“ erließ, dessen Inhalt auf sechs Erzplatten in erhabener Schrift seit kurzem die Sockellangseiten des letztgenannten Standbildes schmückt. Diesmal galt es mehr. Nicht dem jungen Eroberer, unter dessen kräftiger Hand das Land eine neue Blütezeit erlebte, nicht dem Preußenkönig, den ein

bitteres Geschick mit der schlesischen Hauptstadt besonders verband, dem deutschen Kaiser und dem geeinten deutschen Vaterlande auch der Schlesier sollte der freudige Stolz auf eine große Zeit, sollten Dankbarkeit, Verehrung und Liebe gegenüber dem Herrscher, der diese Zeit verkörperte, ein Denkmal errichten. Wie aller Orten sollte auch hier durch eine gewisse aufwandsvollere Fassung desselben kommenden Geschlechtern gezeigt werden, dass ein Großer schon von der Mitwelt in seiner Größe erkannt und gefeiert wurde, und dass die Mitwelt sich des Wertes des im heißen Kampfe Errungenen voll bewusst war.

Dieser Absicht, die sich in dem Programm des Preisausschreibens und in der Bereitwilligkeit zeigte, mit der die erforderlichen Mittel allseits beigezeichnet wurden, entsprach wohl auch der größte Teil der damals — im April 1890 — eingegangenen, zahlreichen Entwürfe. Unter diesen wurde der des Bildhauers *Christian Behrens* und des Architekten *Hugo Licht* mit dem ersten Preise ausgezeichnet und zur Ausführung bestimmt. Entsprech er auch nicht nach allen Seiten hin den Wünschen der Preisrichter, bedurfte es auch besonders in betreff des Kostüms des Kaisers, den der Künstler

durch Äußerlichkeit, durch Lorbeerkranz und Krönungsmantel, in eine ideale Sphäre zu versetzen geglaubt hatte, noch wichtiger Abänderungen während der Aus-

Die Wahl des, wie gesagt, gegebenen Platzes aber konnte nicht glücklicher sein. In der Nähe des königlichen Schlosses, dort, wo die verkehrsreichste Ader der



Das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Breslau.

führung, so erschien doch, auf der Skizze wenigstens, besonders auch der architektonische Teil der Aufgabe, das Hineinkomponieren in die vorbestimmte Umgebung, gerade in diesem Entwurf am besten gelöst.

Stadt, die vom Ringe ausgehende, in die vornehme Kaiser Wilhelmstraße einmündende Schweidnitzerstraße den Lauf des alten Stadtgrabens unterbricht, sollte es liegen, nicht in öder Einsamkeit, sondern am Strom

des täglichen Lebens und doch von diesem nicht überflutet. Und hier erhebt es sich auch jetzt. Die Vorderseite ist der Straße zugekehrt, an den Seiten stehen Bäume der schönen gärtnerischen Anlagen, welche den Wasserspiegel des Stadtgrabens rings umsäumen, und erst weiterhin private und öffentliche Gebäude, den Hintergrund aber bilden der Himmel und wieder die Baumwipfel der schönen Promenaden, die sich rechts am Denkmal hinziehen. Ein ziemlich hoher Stufenbau trägt vorn den sich fast bis zum Erdboden herabsenkenden, oblongen Sockel von edler Form, auf dem die Hauptfigur steht. Der Kaiser, in großer Generalsuniform, von weitem faltenreichen Mantel umwallt, den Helm mit dem wehenden Federbusch auf dem Haupte, blickt etwas scitwärts nach unten; die Linke hat er leicht in die Hüfte gestemmt, mit der Rechten hält er die Zügel des schlanken Rosses, das den Kopf ein wenig gesenkt ruhig dasteht und nur mit dem rechten Vorderfuß ausgreift. An den Vorderecken dieses Piedestals und mit diesem verbunden tragen zwei niedrigere, pfeilerartige Sockel zwei sitzende weibliche Gestalten. Durch ihre Attribute, Ölweig, Schriftrolle, Bücher und eine Pallasbüste einerseits, Waffenschmuck, Harnisch, Helm, Schwert und Schild andererseits, sind sie vom Künstler als Verkörperungen der friedliebenden Staats- und der friedhässigen Kriegskunst gekennzeichnet. Zwischen beiden zeigt eine ungefähr in Augenhöhe des Beschauers angebrachte langgestaltete Relieftafel die Germania, um deren Thron sich der Kronprinz Friedrich Wilhelm, Bismarck, Moltke und alle die anderen Helfer an dem großen Werke Kaiser Wilhelm's scharen. Hinter dem Hauptsockel breitet sich eine weite Plattform aus, die nach dem Wasser zu, an das sie mit der Rückseite grenzt, durch eine halbkreisförmige Pergola abgeschlossen wird, welche zwei mächtige Obeliskn flankiren; Waffentrophäen direkt über ihren Sockeln und steigende Adler auf den abgestumpften, kapitellgekrönten Spitzen schmücken diese. In ihre Flächen aber sind wichtige Daten aus dem Leben des Kaisers und bedeutsame Aussprüche des Monarchen eingemeißelt. Im übrigen sind von Inschriften nur der Name des Herrschers an der Vorderseite des Hauptsockels und die Weiheinschrift „Dem großen Kaiser das dankbare Schlesien“ an der Rückseite desselben angebracht. Auch Ornamente sind in weiser Berechnung nur sparsam an Haupt- und Nebensockeln verwendet; matt und hellgrau heben sie sich von der dunkelpolirten glänzenden Granitfläche wirkungsvoll ab. Reiterfigur und Relief bestehen aus Bronze; erstere, bei Miller in München gegossen ist, etwas goldtöner als jenes aus der Berliner Gießerei von Gladenbeck. Die beiden allegorischen Figuren und die Adler sind aus kararischem Marmor von bläulicher, Pergola und Pylonen von sogenanntem Kelheimer Marmor von gelblicher Färbung gefertigt. Etwas scitlich rechts von vorn gesehen bietet das Ganze unstreitig

den günstigsten Anblick. Hier wird auch der Tadel-süchtigste die imponirende Wucht und Größe der Gesamtanlage anerkennen müssen. Klar und deutlich sondern sich die einzelnen Teile, Unwichtiges verschwindet vor dem Wichtigen und völlig harmonisch wirkt das Ganze. Anders freilich verhält es sich, wenn der Breslauer sich von anderen Punkten dem Denkmal naht; da erzeugen z. B. die großen Obeliskn gar manchmal unschöne Überschneidungen. Und auch sonst kann man wohl an der architektonischen Anlage mancherlei Mängel bemerken, die jetzt erst zu Tage treten, wo die anlässlich der Enthüllungsfeier errichteten Gelegenheitsbauten entfernt sind. Auf dem Entwurf schloss sich die Plattform der Bildung des Stadtgrabenbettes an, sich bis zur Wasserfläche herabsenkend. So war die schützende Pergola vollauf gerechtfertigt. Jetzt aber, wo zwischen dieser und dem Wasser ein Weg gebahnt ist, erscheint die Höhe und Massigkeit der auf einer Rustikaunterlage sich erhebenden Galerie nicht gerechtfertigt. Ja sie wird völlig unverständlich werden, wenn in nicht allzuferner Zeit den Anforderungen des Verkehrs entsprechend, der Stadtgraben durch Zuschüttung verschwinden wird. Ferner ist dadurch, dass die hohe Plattform sich nicht auch vorn um den Hauptsockel herumzieht, eine genauere Besichtigung der Vorderseite des ungewöhnlich hoch stehenden Reiterbildes, besonders des Gesichts des Kaisers, unmöglich gemacht. Übrigens wird auch der gebückten und nach der Seite gerichteten Haltung des Kopfes der Hauptfigur nicht sonderlich Beifall gezollt. Sehr glücklich dagegen ist die Trennung der nun einmal unvermeidlichen allegorischen Gestalten von der Hauptfigur. Das unirdische Wesen dieser gewaltigen Frauen bringt das „Riesenmaß der Leiber“, der strenge, wuchtige Fluss die Gewandung zu glaubhaftem Ausdruck, wenn vielleicht auch dem einen oder andern die Formen ihrer Köpfe gar zu massig erscheinen wollen. Doch sollte man angesichts der zuerst ausgesprochenen, heutzutage ziemlich seltenen Vorzüge über Einzelheiten nicht allzu scharf richten. Eines aber kann nicht genug verurteilt werden, das ist die, milde ausgedrückt, skizzenhafte Behandlung des Reliefs an der Vorderseite, gerade der Teil des Ganzen, der in Folge seiner Lage einer genauen Betrachtung am meisten ausgesetzt ist. Komposition und Ausführung zeigen eine bei derartigen, für die Dauer bestimmten Monumenten übel angebrachte, geradezu ungläubliche Nachlässigkeit. Dieselbe ist um so verwunderlicher, als der Künstler erst neuerdings durch zwei für ein Leipziger Grabdenkmal bestimmte Reliefs, deren Modelle auf der diesjährigen Berliner Ausstellung gerechte Bewunderung erregten, gezeigt hat, was er in dieser Beziehung zu leisten im stande ist.

Zum Schluss seien noch ein paar Worte über die Schöpfer des Denkmals selbst gestattet. Der jetzt zum Professor ernannte *Christian Behrens* ist 1852 in Gotha

geboren und hat seine erste künstlerische Ausbildung im Atelier *Julius Hübnel's* in Dresden genossen. Sein Studiengang führte ihn dann weiter nach Brüssel, Paris, Italien. Nach einem zeitweiligen Aufenthalte in Wien bei *Karl Kundmann* ist er nun schon seit 10 Jahren Vorsteher des Meisterateliers für Bildhauerei am Schlesischen Museum der bildenden Künste in Breslau. Die Sammlung des genannten Museums enthält zwei seiner Schöpfungen, eine Bronzegruppe „Sphinx“ aus seiner Frühzeit und eine feine Marmorbüste des Historikers Röpell, die in Breslau entstanden ist. Hier hat er sich, wie früher in Dresden, und auch in Leipzig und Berlin, z. B. am neuen Reichstagsgebäude, durch plastische Arbeiten für architektonische Schöpfungen hervorgethan. Von derartigen Werken in Breslau seien besonders die

überaus charakteristischen Figuren für die Südseite des Rathauses rühmend genannt, die im Geiste der eckigen, spitzen Formensprache der Gotik geschaffen auf ihren im Laufe der Jahrhunderte verwaisten Sockeln sich gar wohl zu fühlen scheinen. Das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Breslau aber ist sein erstes großes selbständiges Werk. Nähere Mitteilungen über seinen Mitarbeiter an diesem Werke aber, den Stadtbaudirektor von Leipzig, *Hugo Licht*, sind wohl überflüssig. Hat er sich doch durch seine umfangreichen Bauten in der genannten Stadt — es sei nur an das Konservatorium und das Grassmuseum erinnert — einen Namen gemacht, der weit über die Grenzen seines Wirkungskreises hinausreicht.

CONRAD BUCHWALD.

ÖLBERG UND OSTERSPIEL IM SÜDWESTLICHEN DEUTSCHLAND.

VON F. BAUMGARTEN.

MIT ABBILDUNGEN.

(Schluss.)



IN diese Passionsspiele thut man bekanntlich gut sich zu erinnern, wenn man den bildnerischen Schmuck unserer Kirchen recht begreifen will. Was in diesen Spielen zuerst in den Kirchen und später doch immer noch dicht vor ihren Thüren agirt und vom schaulustigen Volk bewundert und beklatscht wurde, das bannte der Bildner in Stein. Daher das viele Dramatische und Drastische in diesen Bilderreihen. Gerade die Gethsemane-Szene bildete natürlich einen Hauptakt in allen biblischen Dramen, und so wäre es mehr als seltsam, wenn zwischen der bildnerischen Darstellung dieses Vorganges und der durch das Schauspiel keinerlei Beziehung obwaltete.

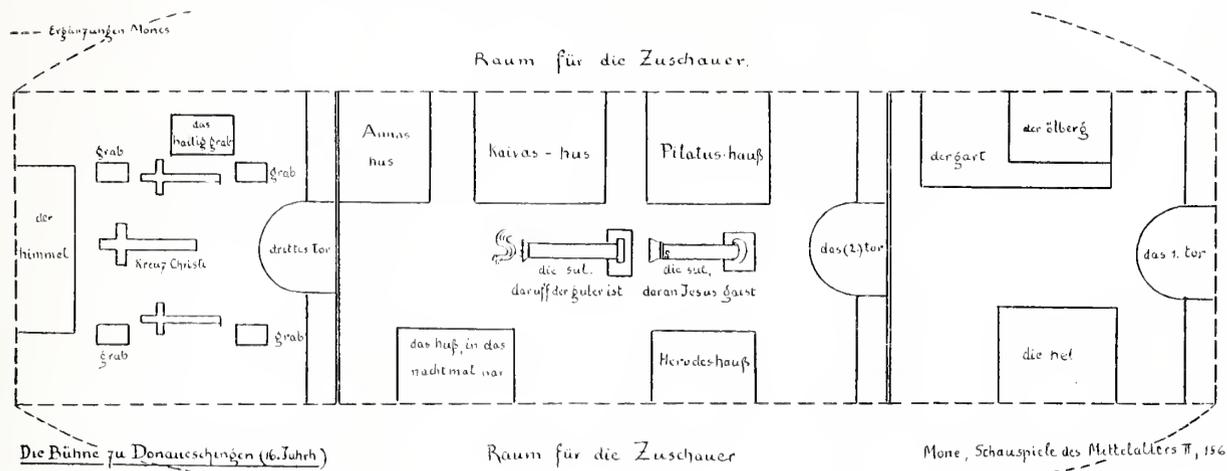
In Straßburg waren die Aufführungen der biblischen Geschichte und Legende ganz besonders im Schwange; hier wurde auch der Komik ein breiterer Spielraum gestattet als sonst wo in Deutschland. Geiler von Kaysersberg kann nicht oft und nicht eindringlich genug gegen den groben Unfug predigen, der sich allmählich in die Darstellung des Heiligsten eingeschlichen hatte. Mir ist gerade kein Straßburger Passionsspiel bekannt noch zugänglich, ich kann also nicht nachweisen, in welchem Umfang gerade zu Straßburg die Gethsemane-Szene burlesk ausstaffirt wurde. Doch in den Nachbarstädten sind solche überliefert, und so greife ich aus der

ziemlich großen Anzahl solcher Passionsspiele¹⁾ als mir zunächst liegend dasjenige heraus, welches in einer Urkunde des Freiburger Stadtarchivs von 1599 uns eingehend beschrieben wird.²⁾ Laut dieser Urkunde wurde für die Spiele eine eigene „Brücke“ oder, wie wir sagen würden, Bühne, unter freiem Himmel auf dem Münsterplatz aufgeschlagen. Sie besaß eine große Ausdehnung und reichte über den ganzen, etwa 36 m breiten Raum von dem Südportal des Münsters bis zum Kaufhaus, wobei Münster und Kaufhaus abwechselnd als „hinter der Scene“ benutzt wurden.³⁾ Da ein Szenen- und Kulissenwechsel nicht angängig war, so stellte man die Scenerie für die verschiedenen Akte nebeneinander auf der Bühne auf, wie der uns zufällig erhaltene Plan der Donaueschinger „Brücke“ veranschaulichen kann. Das

1) Vgl. außer Mone's bekanntem Buch „Die Schauspiele des Mittelalters“ noch L. Wirth, Oster- und Passionsspiele. Halle 1889.

2) E. Martin in der Zeitschrift der Gesellschaft für Beförderung der Geschichtskunde in Freiburg, Bd. III, S. 35 ff.

3) Die nach Gethsemane eilenden Juden „fallen aus dem Münster“, die erschreckten Jünger „fangen an zu fliehen dem Kaufhaus zu“, den gefangenen Heiland führen die Häscher ebendahin, Petrus aber „zeucht ab in das Münster“. Noch sei bemerkt, dass auch bei diesem Freiburger Spiel, wie auf den Ölbergen, die Türme und Häuser von Jerusalem den Hintergrund bildeten. Vgl. Schreiber a. a. O. S. 57.



Spiel verlief in der Weise, dass nach einander auf den einzelnen Abteilungen der Bühne die betreffenden Vorgänge aufgeführt wurden. Das Publikum blieb dabei nicht an einer Stelle stehen, sondern bewegte sich der Bühne entlang von Scene zu Scene weiter: daher bei jeder neuen Scene wieder um Ruhe gebeten werden musste. Jeder Hauptvorgang wurde wieder von andern Spielenden aufgeführt, und zwar scheinen sich die Zünfte ein- für allemal in die Rollen geteilt zu haben. Die Maurer und Zimmerleute gaben regelmäßig die Gethsemane-Scene, wie die Küfer das Ecce homo, die Metzger die Kreuzignng. Christus und die Apostel wurden wohl, wie anderwärts¹⁾, so auch in Freiburg von den Geistlichen gespielt.

Dass es nun bei diesem Spiel und ebenso bei dem vorangehenden Umzug der Spielenden durch die Stadt gelegentlich etwas fasschingsmäßig zuzuging, das bezeugt uns eine Äußerung des großen Straßburger Satirikers Fischart²⁾ über die Art „Wie die Metzgerzunft zu Freiburg im Breisgau alle sieben jar den Passion spielet: Ich geschweige der Procession und Creutzgäng, da sie ihre crucifix durch alle straßen und gassen führen und spielen auch den Passion so hurtig nach, mit allen den schmerzen unser lieben Frauen, als ob es anders nicht gewest were dann ein lanter Fassnachtspiel, die kinder darmit zu lachen und betrübe Herzen fröhlich zu machen . . .“

Aber auch der Text des Passionsspieles selbst schlägt hie und da einen offenbar ulkigen Ton an. Man höre nur folgende Proben aus der Gethsemane-Scene:

Piläti Kriegsknecht spricht:

Ich bin Piläti bstelter Knecht:
Was mir gelt treyt, ducht mich recht.
Nun gibt unns Caiphas das goldt,
Jedtlichem knecht ein monat solt,
Das ich helff fahen Jesum Christ,
Wiewohl er gar unschuldig ist.

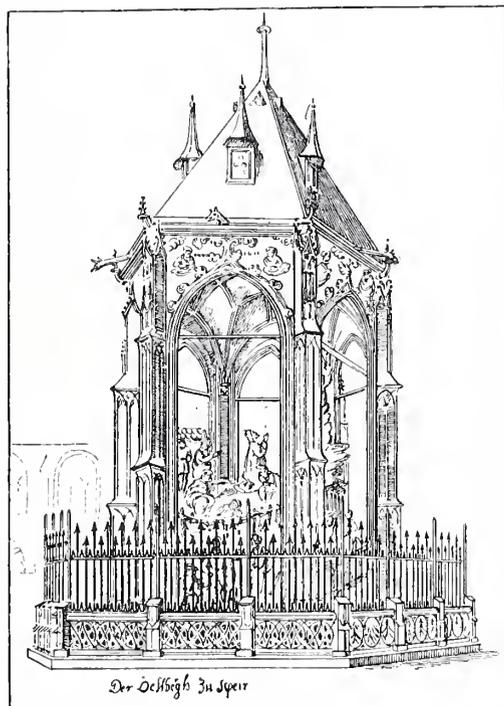
Der ander Judenknecht:

Ir Juden nemen ebenn wahr,
Das euch kein schanz¹⁾ hie widerfahr.
Und habenn uf die sach guet acht,

Dieweill ir gohnd bey finster nacht.
Malchus, du solt unns eben zünden
Das wir den Juden könig finden,
Uff das wir greyffen an den rechten.
Es wär ein schandt sonst allen
knechten;
Wa mans sagt in der jüdischen rot,
Da unns beschehen solt ein spott.
Kombt her: wir wellen im's also
machen,
Das im das hercz im leib muess
krachen.

Malchus antwortet:

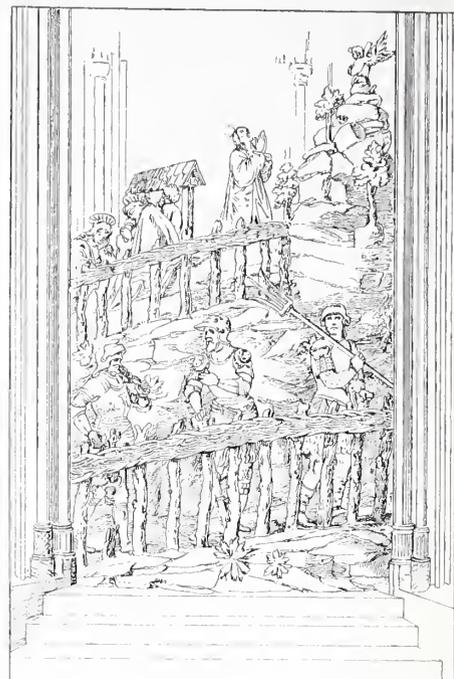
Ich bin furwar Malchus genandt.
Ein guet liecht trag ich in der
handt:
Damit will ich im zünden eben.
Judas wüert euch ein zeichen geben,
Welichen er küsst, den greyffen an:
Wan er vill falscher lehr hat than
Darczue auch graussam sehr gelogen,
Das volkh mit seiner leer betrogen.
Er ist uns vor gar oft endtgangen.
Jeczund muess er werden gefangen.



Der Ölberg zu Speier.
Nach einer Photogr. des Speierer Gymnasiums.

1) Meyer-Altona a. a. O. S. 79.
2) Martin a. a. O. S. 201.

1) Von chance, hier prägnant
soviel wie Unglücksfall.



Der Ölberg zu Speier. Nach Photographieen des Speierer Gymnasiums.

Judas:

Mein hirn im kopff hat sich umbkert,
Vor Zorn ist mein hertz gar verschrt.
Erst kom ich von dem hohen priester.
Die sach würdt werden wahrlich wüester.
Ir juden, ir juden merckht mich eben,
Was wollt ir mir zu lohne geben,
Das ich euch schaff Jesum in dhand,
Welcher mir gar wohl ist bekhandt?

Malchus oder ein anderer jud spricht zu Juda:

Dreyssig pfening also guet.
Die gendt wir dir auss freyen muet,
Das du umss schaffst Jesum den man,
Damit umnd er nit khom darvon.
Schin, da hastu ein, zwen, drey,
Lieber Judas, biss selbs darbey.
Viere, fünffe, sechs du jecz hest.
Lieber Judas, thue das best.
Schin, darczue syben und acht.
Lieber Judas, nun hab guet acht.
Mer neüne, zehene, zweinczig, dreyssig,
Lieber Judas, sei gar fleißig
Und thue dich gar nit lang bedenken,
Ein guet drueckgelt will ich dir auch schenken.

Judas bedankt sich:

Ir juden, wellen sein ohn sorg,
Par gelt ist besser dan vill borg.
Hierauff so solt ir mit mir gahn,
Umnd den ich küss, den greyffen an.
Den fueren woll umnd sicherlich.
Hab acht, das er auch nit entwich.

Die Juden, welche auf Jesu Fragen dreimal zurückfallen, greifen ihn schließlich „mit großem Geschrei“. Malchus, der im Straßburger Bildwerk zum Schutz seiner

Ohren eine Perrücke groß wie ein Entgleisungspolster um das Haupt trägt, jammert, als Petrus ihn verstümmelt:

O we, dz ie ich wardt geporen!
Secht, dz recht ohr hab ich verlohren.
Von dem ich großen schmerzen han:
Der glatskopf hat mir's gethon.
Wo ich hinkom, in welches land,
So hab ich nichts dan schmach und schand,
Und würdt man sagen unverholen,
Ich sei ein dieb und hab gestohlen

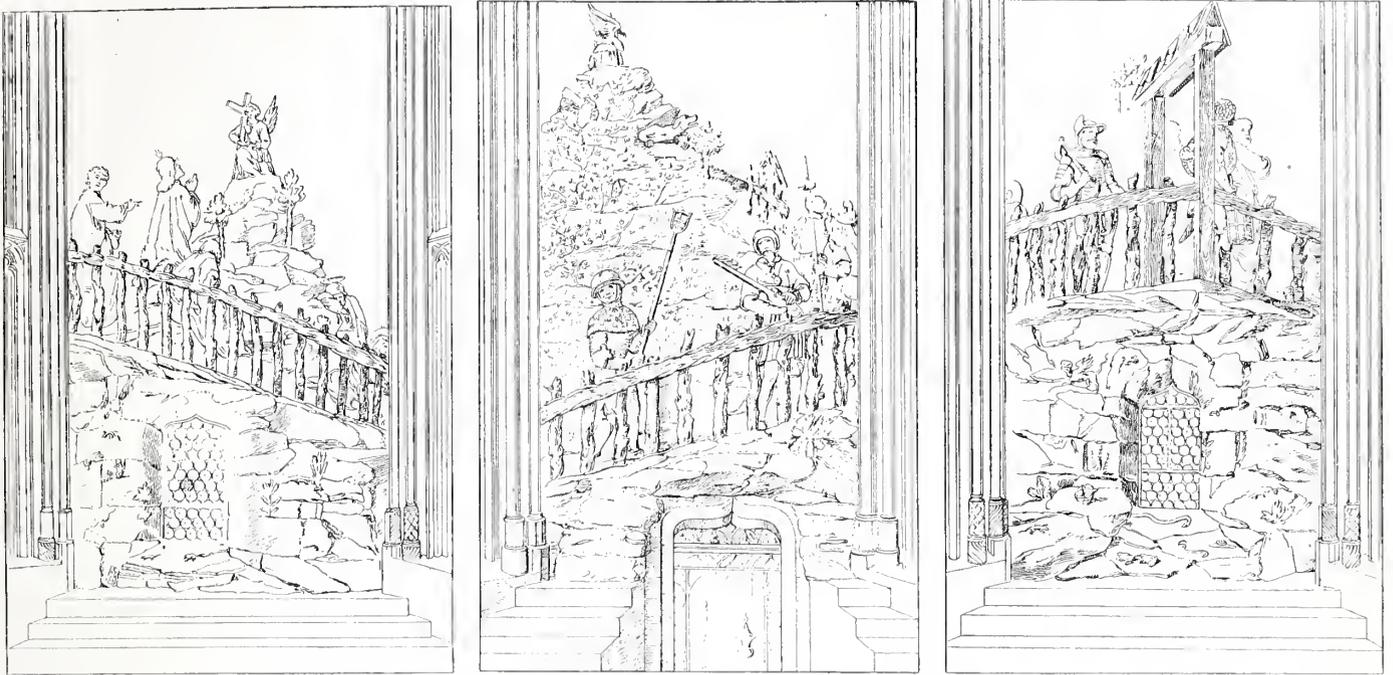
Wie er glücklich wieder geheilt ist, ruft der Hauptmann Haga den Juden zu, indem er auf Jesum deutet:

Ir knecht, es hatt ietz dise gestalt:
Fluxs füehrt in hin mit gantzem gewalt,
Er klappert, schwetz so leiden viel.
Mit uss must nuhn forth, lüpf den stiel (?).

Dieser rüpelhafte Ton war in anderen Spielen noch weiter variirt. Die sonderbarsten Einlagen wurden eronnen. So erhielt wohl Judas an Orten, wo man sich über schlechtes Geld zu ärgern Anlass hatte, die Silberlinge in schlechter Münze ausgezahlt, worüber sich dann eine richtige Prügelei zu entwickeln pflegte.¹⁾ In Donaueschingen stand bei den Jüngern im Garten „der blind Marcellus und hat ein ling tüch über bloßen lib und den fucht Malchus an . . . nu fliehent die iunger und erwüsch Malchus dem blinden Marcello sin mantel und entrint er nackent“,²⁾ eine herzlich derbe Scene, die aber nicht, wie man vermuten könnte, frei erfunden

1) Vgl. Wirth a. a. O. S. 214.

2) Mone a. a. O. II, 269.



Der Ölberg zu Speier. Nach Photographieen des Speierer Gymnasiums.

wurde, sondern abgesehen vom Namen und der Blindheit des Entfliehenden schon bei Marcus 14, 51ff. sich findet.¹⁾ Im Passionsspiel zu Alsfeld in Oberhessen stiftet der Teufel, überhaupt eine Lieblingsfigur der Mysterienspiele, den Judas persönlich zu seinem Verrate an, derselbe Teufel, der später dem Judas den Strick zum Aufhängen hinwirft, der ihm eigenhändig an dem Unglücksbaume aufknüpft, der ihm schließlich in ausgelassener, von den teuflischen Heerscharen getanzter Prozession zur Hölle schleppt.²⁾

Diese Proben mögen genügen. Sie beweisen, denke ich, unwiderleglich, dass die Häscher in der Gethsemane-Szene eine burleske Rolle hatten, die sie, je rüpelhafter, tappiger sie sie gaben, um so besser gaben. Und wenn wir nun in den plastischen Darstellungen dieser Scene, in den sogenannten Ölbergen, bei den Häschern derselben spießbürgerlichen Rüpelhaftigkeit begegnen, so dürfte der Zusammenhang zwischen der Bildnerei und dem Passionsspiel als erwiesen gelten.

Zum Schluss sei noch auf eine andere Gattung von Ölbergen aufmerksam gemacht, die neben der im Obigen beschriebenen in deutschen Landen beliebt war und gelegentlich in hervorragend schöner Weise zur Ausführung gelangte. Der wesentliche Unterschied zwischen dieser

1) Der nackend fliehende Marcellus ist, wie Professor Leonhard in Freiburg mir mitteilte, auch von Dürer in seiner großen Holzschnittpassion B. 7 und auf der Kupferstichpassion B. 5 angebracht worden.

2) Plastisch ist dies z. B. am Hauptportal des Freiburger Münsters abgebildet.

zweiten Gattung und jener früheren besteht darin, dass dabei das Bildwerk ganz frei stand und sich nicht an eine feste Rückwand anlehnte, dass es mit andern Worten ein Rundwerk mit lauter Vollfiguren wurde.

Das berühmteste Beispiel dieser Art stand seit 1511 inmitten des Kreuzgangs, der einst auf der Südseite des *Speyerer Doms* ein mit Grabmälern und Kapellen gezieres Viereck bildete. Ein gewisser Wipert von Finsterlohe hatte im Jahre 1504 zu seiner Erbauung 200 fl. gestiftet, wofür das Domkapitel ihn „zierlichst und andächtiglichst“ zu erbauen versprach. Schon im nächsten Jahre ließ man sich von einem schwäbischen Meister, Hans von Heilbronn, einen Riss dazu fertigen. Doch kam dieser aus unbekanntem Gründen nicht zur Ausführung. Erst 1509 war das Kapitel mit den Meistern Lorenz von Mainz und Heinrich von Speyer einig geworden, und diese hatten denn nach einem neuen Plan in drei Jahren das Werk vollendet: 3000 fl., gewiss 20 000 M. nach dem heutigen Geldwert, waren allmählich dafür verausgabt worden. Am Gründonnerstag des Jahres 1512 wurde das Ganze zum ersten Mal beleuchtet, wozu ein frommes Vermächtnis die Mittel bot.

Nicht ganz 200 Jahre lang sollte dies kostbare Kunstwerk bestehen. Im Jahre 1689 wurde mit dem Dom und Kreuzgang auch der Ölberg von den Franzosen zerstört; er ist jetzt nur noch in kümmerlichen, unlängst notdürftig ergänzten Trümmern vorhanden. Doch ermöglichen uns sieben auf der Göttinger Bibliothek befindliche, außerordentlich feine und verständnisvolle Federzeichnungen eine ziemlich sichere Rekonstruktion: sie geben den Zustand des Denkmals von 1689 sichtlich

mit größter Treue wieder.¹⁾ Eine poetische Schilderung desselben, welche der Jesuit Arnbruster im Jahre 1654 in fließenden lateinischen Hexametern herausgab, deckt sich mit den Zeichnungen in allen wesentlichen Punkten. Aus beiden Quellen ergibt sich etwa folgendes Bild.

Die Grundform des durchweg aus gelblich-weißem Hartsandstein erbauten Werkes ist ein regelmäßiges Sechseck mit $4\frac{1}{2}$ m langen Seiten. Sechs spätgotisch profilierte und gezierte Pfeiler von ungewöhnlicher Schlankheit tragen den schützenden Unterbau, dessen innere Decke sich als ein zierliches Netzgewölbe darstellte. Rundstäbe, welche an diese Pfeiler sich anlehnen, schlossen sich in stumpfen Spitzbögen zu den sechs Fenstern zusammen. Die Fensterwandungen bis zum Dachgesims hinauf waren mit Brustbildern in Relief geschmückt; eines derselben zeigte einen Mann mit einem Zwickel auf der Nase; es erfreute sich natürlich ganz besonderer Popularität. Das Dach war, wenn man Arnbruster's Schilderung trauen darf, ursprünglich nach Art einer Turmpyramide in durchbrochener Arbeit gehalten. Zur Zeit der Zerstörung aber lag ein schlichtes, außerordentlich steiles, mit Schiefern eingedecktes Spitzdach über dem Ganzen.

Auch der Ölberg im Inneren dieses Gehäuses war ganz und gar aus Stein. Kunstvoll türmte er sich aus unregelmäßigen, chaotisch durcheinander gewürfelten Felsstücken zur Höhe. Die Westseite des Berges war gänzlich von einem Ephenstamm mit grüngefärbten Ranken übersponnen. Aus allen Ritzen des Berges sprossen Kräuter und Gräser, hie und da erhob sich sogar ein steinerner Baum. Meist waren es heimische Gewächse, doch auf der Ostseite bemerkte man ägyptischen Stechdorn und andere morgenländische Pflanzen. Flüchtige Hasen, einer den andern in die Hinterfronte beißend, sprangen am Abhang, Eichhörnchen knackten erbenete Nüsse, Eidechsen tummelten sich in erbostem Kampfe, Schnecken krochen ihre Straße, eine Schlange erhaschte einen hüpfenden Frosch, selbst eine Schildkröte schleppte sich bedächtig ums Gemäuer und auch das Wundertier, der Greif, war nicht vergessen. Dicht unter der Höhe des Berges aber fuhr ein Hund bellend aus einer Höhle heraus.

Um diesen also belebten Felsberg zog sich ein schmaler Pfad in Spiralen zum Gipfel. Ein steinernes Geländer, das verwitternde Holzpfähle aufs getreuste imitierte, gereichte ihm zur besonderen Zierde. Ein ebenso täuschender Zaun umgrenzte auch den Garten auf der Oberfläche des Berges. Inmitten dieser Umfriedung kniete der Erlöser, während der Engel Gabriel mit Kreuz und Kelch zu ihm niederschwebte. Schon mehr am Abhang der Berghöhe schlummerten sorglos

die drei Jünger. Im Rücken des Erlösers schlich Judas mit dem Beutel auf dem Felspfad heran. Ihm folgte ein muskulöser Bursche mit wahren Schlächtersfäusten, ganz starrend von Eisen; seine Rechte hielt eine runde Laterne, wie eine Trommel geformt. Hinter ihm schritt ein Kriegsknecht mit einer Streitaxt einher; sein Haupt war bedeckt mit einer gemeinen Bickelhaube, sein Bart struppig, ein krummer Säbel hing ihm an der Seiten, und aus dem nach Metzgerbrauch um die Lenden geschlungenen Gürtel starrten zwei Messer mit einem Wetzstein hervor. Hinter diesem kam ein plumper Geselle, mit einer Laterne an hoher Stange, gegangen; seine Rechte hielt ein Bündel Stricke. Das breite, bartlose Gesicht mit fletschenden Zähnen war nach der Felsenhöhe gerichtet, sein Helm erschien zum Schutz der Ohren mit dicken Wülsten ausgepolstert; es war Malchus. Am schlaffen Gürtel baumelte ihm ein häfener Sack, strotzend von Knoblauch und Zwiebeln. In schnellem Schritt kam hinter ihm her auf dem Felspfad ein Alter mit borstigem Bart, den Helm tief im Nacken. Darnach ein Jüngling mit einem zierlichen Zwickelbart und langen Schmachlocken; Türkensäbel und Morgenstern waren seine Waffen. Weiter unten auf dem Bergpfad humpelte ein von der Krätze gequälter Greis des Weges. Eine Zipfelmütze saß auf dem spärlichen Haar, sein einer Schenkel war entblößt, weil ein dort aufgebrochenes Geschwür die Hose nicht litt; ein breites Pflaster saß auf der Wunde, auf dem Pflaster eine Mücke, welche das durchschwitzende Blut sog. Im linken Arm trug der verkommene Alte — eine Hakenbüchse, an der Hüfte hing ihm ein Pulverhorn. Es folgte ein anderer Greis, einen Pechkorb auf einer Stange haltend. Ein Kragen aus geflochtenem Eisendraht deckte seine Brust, einfältiges Lachen verzog das feiste Gesicht. Der nächste im Zug — es war bereits der sechste der Rüpel — führte eine riesige Mistgabel wie eine Hellebarde geschultert; sein Knie war in Armut entblößt, die Beinkleider lös zerschissen. Diesen ganzen Zug von sieben derben Gesellen beschloss am Fuß des Felsens ein römischer Centurio mit sechs Kriegern, würdige Leute in kostbarer, welscher Tracht, welche das tölpische Wesen der jüdischen Knechte erst recht auffallend machten.

Wir behaupten schwerlich zuviel, wenn wir diesen Speyerer Ölberg als das bedeutendste Werk gotischer Plastik in der Pfalz in Anspruch nehmen.¹⁾ Es erfreut

1) Wie die vielen für ihn gestifteten Messen bezeugen, war dieser Ölberg von Anfang an ein hoch populäres Werk. Es zählte lange zu den sogenannten Weltwundern, „desgleichen man an Schönheit, Art und Kunst in der Teutschen Nation nicht leichtlich finden mag“. (Geißer, der Kaiserdom zu Speyer, 153, Anm. 410.) Selbst Luther, der doch nie in Speyer war, hatte Kunde von dem Ölberg und machte sich in einer Tischrede über die Hellebarden der Knechte lustig. Der krätzigte Alte aber mit dem Pflaster, des Malchus Zwiebel- und Knoblocksack und jene oben erwähnte Fratze mit dem Nasenklemmer galten geradezu als Wahrzeichen von Speyer.

1) Vgl. die ganz vortreffliche Analyse des Werkes, welche A. Schwarzenberger in seinem „Ölberg zu Speyer“ 1866 gegeben hat.

ganz besonders durch den ehrlichen, kraftvollen Realismus, den es atmet. Wie täuschend war allem nach die Pflanzenwelt wiedergegeben! Wieviel liebevolle Beobachtung der Natur verrät die Darstellung der Tiere! Und wie reich an Abwechslung war offenbar die Gruppierung und Ausstaffierung der Personen, wie trefflich waren vor allem die Häscher charakterisiert! Nicht etwa als Juden, nicht durch die üblichen krummen Nasen. Nein, deutsche Rüpel mit gemütlich breiten, deutschen Gesichtern wanderten da in lustigem Aufzug am Beschauer vorüber. Die Erinnerung an die volkstümlich-burleske Darstellung dieser Scene in den Passionsspielen drängt sich auch bei dem Speyrer Bildwerk unabweislich auf.

Ein ähnl. schönes Rundwerk wie Speyer besaß auch Ulm.¹⁾ Auch dort stand der Ölberg „mitten auf dem Kirchhof“ südlich vom Münster. Im Jahre 1474 hatte der Bau begonnen, erst 1518 war der figürliche Schmuck vollendet; man hatte ihn während des Bauens vermehrt. Von diesem schönen Werk, das einst 70' hoch aufragte, ist jetzt außer drei schlechten, zerschlagenen Nebenfiguren kein Stein mehr vorhanden. In der Zeit der Bilderstürmerei hatten die Statuen schon schwer gelitten, 1807 aber wurde das leere Gehäuse, das auch so noch eine vielgepriesene Zierde des Münsterplatzes war, kurzer Hand abgerissen, — weil es den Parademarsch der bayerischen Garnison erschwerte!

Wir sind glücklicherweise in der Lage, von diesem schönen Werk trotz seiner völligen Zerstörung eine ziemlich genaue Vorstellung gewinnen zu können. Es hat sich nämlich der Originalentwurf vom Jahre 1474 wiedergefunden, der auch schon deshalb ein besonderes Interesse verdient, weil kein Geringerer ihn gezeichnet hat als *Matthäus Böblinger* aus Esslingen, der geniale Baumeister des Münsterturms. Es wäre ungerecht, nach diesem Riss des Architekten den bildnerischen Schmuck zu beurteilen: nur der architektonische Aufbau will darin vorgeführt werden. Und der ist in der That merkwürdig genug. Der spätere Meister des Münsterturms verrät sich besonders in den eigentümlich geschweiften und herausgehobenen Fialen, wie sie genau so an Böblinger's Riss für die Turmpyramide wiederkehren. Böblinger dachte sich das plastische Bildwerk

in seinem Ölberg offenbar etwas anders als die Meister zu Speyer: wir entdecken nichts von einem kunstvollen Felsberg, sondern nur einen vom stereotypen Steinzaun umschlossenen, blumenreichen Garten, und an einen der sechs Eckpfeiler angelehnt einen Felsblock als Postament für den Engel. Außen herum stellte Böblinger unter zierlichen Baldachinen Prophetengestalten mit altmodischen Spruchbändern an den Eckpfeilern auf.¹⁾ Es fehlen in seinem Entwurf gänzlich — die Juden. Der Rat ließ anfänglich, wie es scheint, genau nach Böblinger's Riss arbeiten; doch im Jahre 1516 beschloss er, „den Gatter²⁾ um den Ölberg soll man desto weiter richten, ob man mit der Zeit Juden darein setzen wollte, dass man Platz dazu habe“. Offenbar erfreuten sich diese burlesken Gestalten, die man in Speyer, Straßburg und anderwärts als Staffage verwendet hatte, so großer Beliebtheit, dass auch die Ulmer trotz Böblinger nicht darauf verzichten wollten. Im Jahre 1517 werden tatsächlich vier Mitglieder des Rats bestimmt, um Meister Michel's (?) Bild der Juden zu besehen. Wir dürfen wohl annehmen, dass in der schließlichen Ausführung von 1518 in irgend einer Weise auch die Rüpel zur Darstellung kamen, etwa ähnlich wie in Speyer, auf dem Anstieg zum Ölberg begriffen.



Vom Ölberg zu Straßburg.

schäftigt haben, so drängt sich uns zweierlei auf. Einmal, dass dieser Vorgang, wie er es ja auch verdient, immer und immer wieder hervorragende Meister zur Darstellung anlockte. Welcher andere Moment der Passion wäre denn auch so fruchtbar, so stimmungsvoll, so reich an ergreifenden Kontrasten? Zweitens aber bestätigt die Betrachtung dieser Ölberge den noch nicht lange entdeckten Zusammenhang zwischen kirchlicher Kunst und geistlichem Schauspiel in überraschender Weise; er kann angesichts dieser Häschergestalten nicht mehr bezweifelt werden. Die Bezugnahme auf die kirchlichen Dramen, die getreue Anlehnung an den Volksgeschmack, wie sie in der Ausstattung der Rüpel sich offenbart, lässt diese Öl-

1) Vgl. über die Verwendung dieser Propheten-Gestalten in der mittelalterlichen Kunst und darüber, wie auch sie auf die Mysterienspiele zurückgehen, die vortreffliche Schrift von Paul Weber „Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst“, Kap. 7.

2) Zeitblom und Martin Scheffner waren beim Anstreichen und Vergolden des offenbar sehr reichen Gitters tätig.

1) Vgl. A. Walcher, Ulmer Münsterblätter, Heft 6.

berge endlich auch in kulturgeschichtlicher Hinsicht überaus interessant erscheinen: echtere Typen aus dem Volksleben des 15. und 16. Jahrhunderts dürfte es nicht leicht geben als die biedereren Handwerker, die hier, kriegerisch aufgeputzt und doch so unendlich harmlos, an uns vorbeimarschieren. Der leise, etwas plumpe Humor, der über

die Gruppe in allen uns bekannten Darstellungen ausgegossen ist, trägt so recht deutschen Charakter: es sind der Vorfahren treue, muntere Augen, in die wir hier mit einer Unmittelbarkeit hineinschauen, wie es uns selten vergönnt wird.

Freiburg i. B.

FRITZ BAUMGARTEN.

DIE BILDNISSE DES KARDINALS HIPPOLYT VON MEDICI IN FLORENZ.

MIT ABBILDUNGEN.



IM Palast Pitti, beim Eintritt in den Saal der Ilias, erblickt man an derselben Wand, zu vergleichender Betrachtung auffordernd, zwei Bildnisse eines Jünglings von gleichem Glanz des Namens wie der äußeren Erscheinung. Das Alter, in dem er hier auftritt, hat er nur wenige Jahre überschritten; die Zeit ist ihm nicht vergönnt worden vom Geschick, ein Kapitel in den Annalen der Geschichte an seinen Namen zu knüpfen. Aber es ist einer jener Köpfe, von denen auch ohne das aus der Biographie übertragene Interesse eine eigene, unvergängliche Anziehungskraft ausgeht.

In dem älteren Gemälde florentinischer Arbeit, Jacopo de Pontorno bezeichnet, trägt er einen Plattenharnisch, die Rechte ruht auf dem Helm, die Linke am Hals einer großen Dogge mit weißem eisbärfähigem Kopf. In dem zweiten, ungleich berühmteren, das etwa vier Jahre später gemalt sein würde, erscheint er in fremdartigem, nicht-italienischem Aufzug. Niemand aber würde aus diesen doch höchst lebendigen Figuren des Jünglings Stand erraten, zu dem weder Kostüm noch Alter passen. Es ist der Kardinal Hippolyt von Medici.

Es gab noch ein zweites Bildnis Tizian's von ihm, da hatte er sich wieder, jedoch unter Lebensgröße, in Vollrüstung aufnehmen lassen. Endlich bewahrt die Sammlung der Uffizien ein viertes, angeblich von Bronzino, diesmal zeigt er sich auch in der roten Mütze und dem Mäntelchen, als

Fürst der Kirche. Das Gesicht gleicht ganz jenem Tizian'schen.

Don Hippolyt besaß unter seinen vielen Talenten (*ingenium habile ad omnia perdiscenda imitandaque* schreibt ihm Jovius zu) auch das des Schauspielers, deshalb mögen ihm wohl alle jene drei Kostüme so vortrefflich sitzen. In jedem erscheint er wie in seiner natürlichen Rolle. In dem ersten schimmernden Ritterbild würde man ihn unter jene italienischen Prinzen zählen, die, zur Zeit noch in jugendlichen Sports aufgehend, doch schon die natürliche Würde des künftigen Gebieters merken lassen. Die rote Figur auf der Venezianischen Leinwand würden Reiterführer der Puszten unbedenklich als einen der Ihrigen (*martial, fort escalabrous* nennt ihn Brantôme) begrüßen. Und unter dem roten Barett scheint er sich jenen tiefen und geschmeidigen Diplomaten der Kurie anzureihen, die uns Raphael's Hand ebenso vornehm wie scharf beobachtet vorführt.

Trotz jenes Talentes hat sich Hippolyt dieser letzten, ihm wirklich zuletzt bestimmten Rolle nicht gewachsen gefühlt. An dem Widerspruch dieser Rolle mit seinem Temperament und mehr noch mit der weltlichen Krone, die er als Knabe geträumt, ist er zu Grunde gezogen.

Hippolyt, geboren zu Urbino am 19. April 1511, war ein natürlicher Sohn des Herzogs von Nemours, Julian, Sohn Lorenzo des Erlauchten. Seine feurige, thatendurstige Gemütsart hatte er nicht vom Vater geerbt (dessen



Hippolyt in Kardinalstracht. (Uffizien.)

Züge ihm weniger fremd sind) und auch nicht von der Mutter, einer edelgeborenen Witwe, wofern sie ihren Taufnamen Pacifica mit Recht führte. In seinem dritten Jahre ward er nach Rom gebracht. Der Oheim Leo fand an dem schönen und lebhaften Knaben Gefallen, der spielend ein halb Dutzend musikalischer Instrumente lernte. Er ließ ihn von Raphael in dem Fresko der Kaiserkrönung in den Stanzen anbringen; es ist der knieende Knabe, der die Krone (hinter Franz I.) hält.

Nach dem Ende des Herzogs von Urbino, Lorenzo Sohns Piero's (1519), stand die Linie des großen Cosimo nur noch auf vier Augen, außer Hippolyt war noch Lorenzo's (ebenfalls natürlicher) Sohn Alexander da Hippolyt als dem älteren leuchtete die Herrschaft seiner Ahnen entgegen; vor Alexander hatte er außerdem voraus: den vornehmen Stand der Mutter (Alexander war der Sohn einer Bäuerin von Colvecchio), die Beliebtheit des Vaters bei der Bevölkerung, die nähere Verwandtschaft mit Papst Clemens. Von geistreichen Zügen, aus denen Feuer und Leichtsinns sprach, gewinnend, verschwenderisch freigebig, Freund der Künstler, war in dieser bestrickenden Bastardnatur auch ein Hang zum Abenteuerlichen.

In verhängnisvoller Stunde, als Clemens VII. in schwerem Fieberanfall dem Tode nahe schien, hatte die Partei des Hauses gedrängt, für einen Medici im bevorstehenden Konklav Sorge zu tragen, und so wurde in wenigen Stunden der achtzehnjährige Vetter, der nach der Hand der schönen Julia Gonzaga strebte (die der Ferrarese Cittadella für ihn modellirte und Sebastian malte), im Krankenzimmer zum Kardinaldiakon von S. Praxedis kreiert und mit den Insignien bekleidet, am 10. Januar 1529.

Aber er sträubte sich, die Diakonweihe anzunehmen, er war nicht dazu zu bringen, außer in Konsistorialsitzungen das geistliche Gewand anzulegen. Ihm ahnte, dass ihm dieser geistliche Purpur um einen ihm viel teureren, das Ziel seines Lebens bringen würde. Die Schrift an der Gedenktafel in S. Lorenzo in Damaso war nicht in seinem Sinn.¹⁾

Gerade in dieses Jahr 1529 müßte nun das erste Bildnis, angeblich von Pontormo, fallen.

Ohne das Zeugnis der Aufschrift ANNVM AGEBAT DECIMUM OCTAVVM auf der roten Tischdecke würde man den Junker kaum auf bloß achtzehn Jahre setzen. Aber man macht oft die Bemerkung, daß Südländer in unsern Galeriekatalogen zu alt taxirt werden. Die Tafel hat jedoch keine Überlieferung. Name der Person wie des Malers sind neuerliche Vermutungen. Als sie aus der Guardaropa in die Galerie aufgenommen wurde, wird man sich bei dem nach Stil und Tracht auf die floren-

tinische Bildnismalerei um 1530 hinweisenden Werk, der Erzählung des Vasari erinnern haben, wonach Pontormo den jungen Hippolyt mit seinem großen Hund Rodon, diesen sehr getreu und sehr lebendig, aufgenommen hatte. Eine gewisse Ähnlichkeit mit dem glaubigsten Bildnis schien nicht zu fehlen. Die Benennung ist dann geblieben, obwohl die von den Annotatoren der Lemonnier-Ausgabe erhobenen Einwürfe nie beantwortet worden sind.

Die Erzählung Vasari's ist sehr bestimmt und klingt glaubwürdig.

Clemens VII. hatte im Jahr 1524 den Kardinal



Hippolyt von Medici von TIZIAN. 1532.

Silvio Passerini von Cortona als Regenten nach Florenz geschickt, um wieder eine (seit Lorenzo's Tod 1519 fehlende) Repräsentation des Hauses und einen Sammelpunkt für die Anhänger zu schaffen, seine Vettern Hippolyt und Alexander mit einem Hof ausgestattet und des Kardinals Obhut anvertraut. Man betrachtete Hippolyt nun als rechtmäßigen Inhaber medicischer Machtherrlichkeit; man gab ihm den Beinamen Magnifico.

Damals war Michelangelo mit den Denkmälern der Väter dieser beiden Knaben in S. Lorenzo beschäftigt. Die Statue Julian's ist schon vor der Belagerung nahezu fertig gewesen. Michelangelo scheint den Sohn Julian's gern gehabt zu haben, und diese Zuneigung wurde erwidert.

1) Qui cum tanta rarissimarum virtutum indole ad Leonis Clementisque patruorum Pontificum gloriam contendit.

Als er später in Rom einmal ein türkisches Pferd des Kardinals bewundert hatte, sandte es ihm dieser sofort als Präsent. Man könnte sich denken, dass der vielverheißende Jüngling dem Meister bei den sehr jugendlichen, edelgeformten Zügen und der stolzen Haltung des Vaters vorgeschwebt habe.

Bei jener Begründung des neuen mediceischen Hofes war es nach Vasari Ottaviano, vom Neapeler Zweig der Medici, ein kluger, treuer und rücksichtsloser Vertreter ihrer Interessen, der den Pontormo mit der Aufnahme der beiden Prinzen beauftragte. Vasari fand die Bildnisse noch in der alten, trockenen „deutschen“ Manier des Malers.

Das Hippolyt's soll nun unsere Tafel im Pitti sein; aber damit sind die Jahreszahlen nicht in Einklang zu setzen. Pontormo kann sein Bildnis nicht später als 1527 gemacht haben, und die Tafel müßte 1529 fallen. Bei dem Zug des Comte de Bourbon durch Toskana kam es, dank der Kopflosigkeit des Kardinals, zu einer Erhebung der Gegenpartei, daraus wurde schließlich die dritte und letzte Verbannung der Medici. Vom Jahre 1527 bis zur Einnahme der Stadt durch das kaiserliche Heer kann Hippolyt nicht in Florenz gewesen sein. Er hatte sich nach Rom begeben, dass ihm Pontormo dahin gefolgt sei, davon ist nichts bekannt. Was sollte er in Rom gesucht haben in jenen Tagen des Schreckens, als die Künstler in alle Winde zerstoben?

Aber die Frage ist nicht länger zurückzuhalten: Warum soll dieser achtzehnjährige Jüngling eigentlich Hippolyt sein? Für die Beurteilung der Ähnlichkeit giebt es eine zuverlässige Urkunde: das Bildnis Tizian's.

Es sei hier gestattet, der Bequemlichkeit wegen, dem Leser die Umstände seiner Entstehung noch einmal ins Gedächtnis zurückzurufen.

Im Jahre 1529 war es, als Karl V., aus Spanien kommend, in Genua gelandet war, dass der Papst das jüngste Mitglied des heiligen Kollegs als Legaten a latere ihm entgegen gesandt hatte. Hier wird ihm die Gewissheit, dass sein Vetter Alexander im Vertrag von Barcelona zum Vertreter des Hauses bestimmt worden ist. Seine Erregung kennt keine Grenzen, er plant einen Handstreich auf Florenz. Der besorgte Papst will dem Feuerkopf eine Ablenkung geben nach dessen Geschmack. Er macht ihm zum Legaten bei den päpstlichen Hilfstruppen, die für die an der Donau sich gegen Solyman sammelnde Armee bestimmt waren. So kommt Hippolyt nach Ungarn. Das kriegerische Schauspiel, der Völkermarkt, in den er sich versetzt sieht, regt seine Phantasie mächtig auf; auch der Künstler in ihm fühlt sich angesprochen bei dem Anblick der malerischen Trachten, beim Klang der fremden Idiome dieser interessanten Nationen des Ostens. Er umgiebt sich mit Exemplaren dieser Magyaren, Tartaren, Türken, Beduinen und Inder; er findet in ihren mannigfaltigen

Virtuositäten eine neue Klasse von Unterhaltung. Es ist ihm nun zu stille, wenn er nicht zwanzig Dialekte an seiner Tafel vernimmt.

Der gedrohte Angriff des Sultans unterblieb. Der Kaiser sehnte sich nach Spanien. Er befiehlt den Rückzug des Heeres nach Italien und bestimmt die Marschordnung. Hier war es nun, wo unser Heißsporn rebellisch wurde. Man sieht ihn, auf feurigem Ross, in leichtem Pelzmantel an der Spitze eines Reitertrupps, als Fahnenzeichen einen ominösen Kometen, auf eigene Hand vordringen. Der Kaiser, der seine Gedanken zu erraten glaubte, machte jedoch mit dem Vetter S. Heiligkeit wenig Umstände; er ließ ihn auf einige Tage einsperren. — Damals war es, wo er in Venedig erschien und in Tizian's Atelier geführt wurde. Die Stadt entzückte ihn, und nicht weniger ihr Maler, den er einlud, ihn in Rom zu besuchen. Und Tizian ließ ihm, gewiss ohne Übertreibung, durch seinen Kämmerer Vendramo sagen, *che io non adoro niun principe, nè ho amico di servir di cuore a niuno, come faria a Sua Signoria illustrissima.*

Hier am welthistorischen Platz der großen Maskeraden war es, wo er die römische Maske abwarf und zum Schrecken seines geistlichen Gefolges, aber zur Wonne der Virtuosen und Poeten, die ihn umschwärmten, in einem Rotrock von ganz anderer Façon erschien. Eine Variante des Kardinals, die noch fehlte. Tizian hatte das Glück, sie der Nachwelt zu überliefern. Mit welchem Vergnügen, sieht man dem Bilde an, das in einem Zug, wie inspirirt, gemalt ist. Er trägt einen rotbraunen Leibrock mit goldumspinnenen Knöpfen, umgürtet von einer Schärpe, das Barett mit steil aufsteigenden Straußenfedern. Die Linke packt den krummen Säbel unterhalb des Griffs, die Rechte stemmt den Fußkolben ans Knie. Diesen Kürissbengel, den die Ungarn damals von den Türken angenommen, hatte er wohl wegen der Ähnlichkeit des Scepters gewählt.

Man pflegt das Bildnis in die Zeit des Besuchs in Bologna zu setzen, wohin der Cardinal den Maler durch Aretino rufen ließ. Aber die seltsam anstößige Vermummung passt nicht zu der Hofhaltung des Kaisers, mit dem nach den jüngsten Erfahrungen doch nicht zu spaßen war. In Bologna wird Tizian vielmehr das zweite, verschollene Bildnis in Vollrüstung gemalt haben. So berichtet Jovius, dem Ridolfi folgt.¹⁾

Große Galerien geben dem Besucher zuweilen in zufälligen Nachbarschaften willkommener Winke als durch lehrhafte Anordnungen, besonders kunsthistorische neuesten Geschmacks. In demselben Saal steht auch ein Tizian'scher Philipp II., in fast gleichem Alter (23 Jahre). Also neben dem geborenen Heer- und Reiter-

1) Hoc Hungarico militari cultu Hippolytus Medices Cardinalis quum è Pannonia, vbi Legatus apud Caesarem fuerat, abeunte Solymano redisset, à Titiano pictore eximio Venetiis se pingui iussit. Jovius Elog. L. VI. Basil. p. 307.



Guidobaldo II. von BRONZINO. 1531/32.

fürer, den Familienpolitik ins Pfaffenkleid gesteckt, der finstere Erbauer des Palastklosters Escorial, dessen fahles kaltes Gesicht besser von jenem roten Hut beschattet wäre, ein Mönch, den der Zufall der Geburt über die kriegerischste Nation jener Zeit gesetzt hatte. Hier kann man die charakteristische Kraft Tizian's empfinden, — die ja neuerdings auch angezweifelt worden ist. —

Je mehr man diesen Hippolyt Tizian's mit jenem des Pontormo vergleicht, desto schwerer wird der Glaube an die Identität der Person. Am auffallendsten ist die Verschiedenheit der Augen. Der Augapfel, dort tief eingebettet unter der scharfen Dachkante der Brauen, mit scheinbar ruhigem, aber durchdringendem Seitenblick, ist dort von vorquellender Prominenz. Die Brauen selbst, bei dem Venezianer buschig, in aufsteigendem Winkel geknickt, bilden hier einen flachen Bogen. Die Nase, dort stark ansetzend aber dann sich schmal zusammenziehend, an der Spitze etwas umgekrümmt, ist hier breit, platt und oben gedrückt. Der dominierende Zug des wirklichen Hippolytkopfes ist die Schärfe aller Linien.¹⁾ Eine gewisse Stumpfheit ist in

1) There is a keen, sharpened expression that strikes you, like a blow from the spear . . . The whole face and every separate feature is cast in the same acute and wedgelike form . . . The number of acute angles which the lines of the face form, are, in fact, a net entangling the attention and subduing

dem florentinischen Kopf nicht zu verkennen. Selbst die Farbe ist anders, bei diesem ein weißlicher Ton, bei jenem ein gleichmäßig warmes Braun der glatten Haut.

Das sind Unterschiede, die durch vier Jahre stürmischen Lebens nicht hervorgebracht werden können. Noch größer ist der Gegensatz des Temperamentes. Aus jenen junonischen Augen Pontormo's blickt ein indolentes melancholisches Wesen, und dazu passen die müßig herabhängenden, zarten, wohlgepflegten Hände. Wenige ritterliche Figuren jener Zeit möchte es geben, wo der schwere Plattenharnisch so schlecht zu Gesicht und Haltung passt. Wie anders fassen die Hände des Kardinals! So stand er vor der Front seiner wilden Reiterschaar. Das ist „die allerletzte Blüte des großen mediceischen Baumes, die der alte romantische Duft noch umspielt“. (H. Grimm.)

Müsste man also nach einer anderen Person für diesen Pseudohippolyt Umschau halten, so braucht man sich hierbei um des ihm angehefteten Namens des Pontormo willen den Gesichtskreis nicht verengen zu lassen. Diese Person nun glaube ich gefunden zu haben und zwar in dem Herzog

Guidobaldo II. von Urbino

(geboren 1514, Herzog seit 1538, gestorben 1574). Die Abbildung wäre sein von Vasari zweimal erwähntes Bildnis von der Hand Agnolo Bronzino's. Ehe ich meine Gründe nenne, will ich verraten, wie ich auf den Namen gekommen bin.

Jeder, der sich mit der Ikonographie der italienischen Regentenhäuser jener Zeit beschäftigt hat, wird in der Reihe vorzüglicher Originalporträts der Rovere gerade Guidobaldo vermisst haben. Von den in Inventaren und Malerleben verzeichneten Bildnissen namhafter Künstler, darunter der von Aretino enthusiastisch geschilderte Tizian aus dem Jahre 1545, ist nichts auf uns gekommen, wir haben nur elende Kopieen. In solchen Fällen zeigt sich indes zuweilen, dass dergleichen Bildnisse unter falschen Namen versteckt sind; ein Zufall kann sie entdecken, wenigstens dem, der sich die Züge gemerkt hat.

Guidobaldo hatte bei seiner Ernennung zum General der römischen Kirche (1555), als er gerade den Bau des festen Hafens von Sinigaglia vollendet hatte, vier Denkmünzen prägen lassen; die beste war eine Arbeit des Bartolomeo Campi, den Aretino bei Gelegenheit eines reich verzierten Degens und Panzers, auch für den Herzog, ein *miracolo della sua arte* nannte. (Lettere III. 30. Oktober 1543, f. 119.) Jene Medaille kommt in Silber, Bronze und in vergoldeter Bronze vor; so sah ich sie in der Sammlung des Geheimen Hofrats

the will. Plain speaker II. All the lines of the face, present the same sharp angles, the same acute, edgy, contracted, violent expression. Hazlitt.

Erbstein in Dresden. In diesem Kopf ist ein besonderes Kennzeichen die Prominenz des Augapfels. Die Nase ist etwas kleinlich ausgefallen; denn auf einer späteren, eingehender modellirten Medaille (mit einer Cirkusscene) sieht sie besser aus. Das von Dennistoun in der Portirolage des Palasts Albani zu Rom entdeckte und in seiner Geschichte der Herzoge von Urbino (auch bei Litta) mitgeteilte, übrigens mittelmäßige Porträt des sehr gealterten Fürsten zeigt diese Eulenaugen auffallend entwickelt, so auch die Miniatur in den Uffizien (1171, n. 5).



Medaille Guidobaldo's II. von B. CAMPL. 1555.

Die Erinnerung an diesen Zug brachte mich angesichts des Pittigemäldes auf diesen Herzog und damit auf das von Vasari beschriebene (etwa vierzehn Jahre vor der Medaille gemalte) Porträt Bronzino's, von dem bisher nirgendwo gehört worden war (Leben Pontormo's XI, 55. Bronzino's XIII, 160).

Es war nach der Übergabe der Stadt, am 2. August 1530, dass Bronzino mit vielen andern Florenz verließ. Er begab sich nach Pesaro, wo der damalige Prinz Guidobaldo für den in Venedig weilenden Vater die Regentschaft führte. Mancherlei Aufträge fanden sich für den jungen Mann. Die Ausmalung der Gemächer der Villa Imperiale war im Gang; er zeichnete die Kartons für einige Gewölbezwickel und malte auch eine Kupidoffigur in Öl. Er porträtierte eine Schöne des Hofes, die Tochter des Matteo Sofferoni. Diese Leistungen reizten den Prinzen, ihm zu sitzen. Inzwischen begann man in Florenz wieder aufzuatmen, und von seinem Meister Pontormo kamen Briefe über Briefe, wegen des Saales der Villa Poggio a Caiano, den Bronzino beenden sollte, da jener zu bequem geworden war, das Gerüste zu besteigen. Das Porträt gefiel, also dass Guidobaldo auf den Gedanken kam, seine so wohl getroffene Person mit einer gleißenden modernen Rüstung zu umgeben. Sie wurde in der Lombardei, d. h. in ihrem weltberühmten Waffenfabrikplatz Mailand, bestellt. Während man auf sie wartete, hatte Bronzino Zeit, ein Cassa d'Arpicordo mit vielen Figuren zu bemalen. Endlich erschien die *corazza*, Bronzino machte seine Tafel fertig und kehrte nach Florenz zurück.

Alle diese Arbeiten und Verzögerungen zusammen gerechnet, kommt gewiss mehr als ein Jahr für Bronzino's Aufenthalt in Pesaro heraus. Das auf dem Por-

trät angegebene achtzehnte Jahr liegt bei Guidobaldo zwischen dem 2. April 1531 und 32. Die Rüstung darauf ist nach dem Urteil der besten Waffenkenner mailändische Arbeit und nach dem von jener Zeit dort beliebten Schema. Es ist ein Plattenharnisch, „geschwärzt, mit schmalen gekehlten, geätzten und vergoldeten Strichen und Schlitzten mit stumpfem Tapul auf dem Bruststücke und übermäßig großen Armkacheln“ (Wendelin Boheim). Solche Harnische wurden gewerbs- und schablonenmäßig damals nur in Mailand gemacht, wenn auch gelegentlich anderwärts nachgeahmt.¹⁾

Auf der Rückseite des Tannenbretts stehen, wie ich an Ort und Stelle entdeckte, in weißer Ölfarbe aufgemalt die Buchstaben

▲D▲G▲B▲

die *Duca Guido Baldo* gelesen werden können. Es ist mir nicht unbekannt, dass auf Inschriften (z. B. im Palast zu Pesaro) auch anders abgekürzt wird: G. V. DVX, das ist die lateinische Form (Guidus Vbaldu). Der Hofbeamte, der die Buchstaben auf die Tafel setzte, folgte der italienischen Aussprache, die nicht Guid' Ubaldo, sondern Guido 'Baldo lautet.

Endlich die Malerei. Da wird man wohl nichts dagegen haben, dass die Tafelnach Farbenauftrag, Auffassung und Haltung mehr zu Bronzino als zu Pontormo passe. Die glatte und kühle Ausführlichkeit im Fleisch, der Fall der Arme und Hände verrät die Gepflogenheiten Bronzino's. Die Bildnisse Pontormo's haben einen bräunlichen Ton, oft mit schweren Schatten, seine Posen sind besonderer, zugleich persönlicher und unwillkürlicher. Am wenigsten ist etwas von einer trockenen *maniera tedesca* zu bemerken.

Das Bronzino'sche Porträt fehlt in der Liste der Urbinatischen Gemälde. Wohl aber kommt eines von Zuccaro vor, *Il Duca armato, con mano sopra la testa di un cane, di mano di Zuccaro*. Niemand hat es bis jetzt gesehen. Vielleicht aber war eben unser Bild gemeint. Der Name Bronzino's, der nur kurze Zeit in Pesaro war, mochte dort in Vergessenheit geraten sein, während Taddeo Zuccaro, der ein Landeskind war (aus S. Angelo in Vado), langjährige nahe Beziehungen an Guidobaldo knüpften. Er hatte ihn als Fünfzehnjährigen an seinen Hof gezogen, auf Reisen mitgenommen und im Palaste zu Pesaro einquartirt. — Wenn das viel spätere Bildnis eines Jägers mit zwei Jagdhunden (Pitti) Guidobaldo heißt, so ist das wohl nur der Einfall eines Kustoden, der seine Inventargelehrsamkeit hier anbrachte. —

1) Genau dieses Muster hat nach W. Boheim der Augsburger Colman an dem Harnisch des Wilhelm von Rogendorf angewandt. (Wiener Waffensammlung, Saal XXVII, N. 206.) Nur ist der Harnisch blank und die Ätzung nicht vergoldet.

Was sonst von Guidobaldo II. Person bekannt ist, passt ganz wohl zu dem Bilde. Von seinem Äußern schreibt Frederigo Badoer, der erste Gesandte, mit dem die Serenissima einen Herzog von Urbino beehrte, in seiner Relation von 1547. Seine Figur ist robust (*quadrato*), die Statur unter mittel, das Temperament melancholisch mit Zusatz vom Sanguinischen. Er ist sehr stark und gewandt, vor dreizehn Jahren hat er im Turnier zu Ferrara (zwanzigjährig) alle ausgestochen.

Sein Erzieher glaubte einst in dem Knaben den Geist des martialischen Vaters und Oheims (Julius' II.) wieder aufgelebt, ausgeglichen durch die Milde der Mutter. Später fiel seine Schweigsamkeit, auch gegenüber den Höflingen, unangenehm auf, man nannte es Strenge, Aretino erkühnte sich, ihn wegen dieser *modestamente severa taciturnità* zu hofmeistern. Es war wohl ein träumerisch indolentes Wesen dieser saturnischen Natur, die nicht gern aus sich herausging.

Neben einem Vater wie Francesco Maria war kein Raum für Ausleben eigenen Willens. Unser Bildnis fällt in dasselbe Jahr, wo der Prinz die Schwere der väterlichen Autorität an seinen innigsten Gefühlen zu erfahren bekam.¹⁾ Er hatte sich in den Kopf gesetzt, eine Dame vom Hause Orsini zu heiraten, deren Mutter Felice eine Tochter Julius' II. war. Der Alte, der ihm die Erbin des Herzogtums Camerino zugebracht, hatte alles mögliche an dieser Wahl auszusetzen. Als ihm die übrigens unterwürfige Antwort des Sohnes auf seine schroffe Einsprache zu verklausuliert schien, folgte ein Ausbruch wilden Zornes. Er droht ihm mit Enterbung und giebt ihm zu bedenken, dass seine Mutter eine Geburt erwarte und nötigenfalls noch zehn Kinder beschaffen könne. „Und sollte ich etwas wie Ungehorsam gegen meinen Befehl hören, so werde ich gegen Dich zuerst, etwas thun, was kein Mensch glauben wird, dass je ein Vater gegen einen Sohn gethan habe; und gegen ihre (der Braut) Mutter, und gegen die Tochter und den Sohn, denen werde ich ein so grimmiger Feind werden . . . und wer sich darein mengt, den werde ich verfolgen nicht nur an seiner Habe, sondern an Leben und Seele, wenn es möglich ist, ohne Rücksicht auf irgend Jemanden . . .“

Am Helm ist ein Inschriftschildchen befestigt mit einem griechischen Verse (er verstand griechisch),²⁾ auf den diese Geschichte ein wunderliches Licht wirft.

ὍΛ' ἔσται διθ' ὡς εἶλον τὸ βούλημα
 ΩΣ Αἶλιοντο
 Βούλημα

1) Fil. Ugolini, Storia dei conti e duchi d'Urbino II., 248ff.

2) Da' primi anni S. Ecc. ha dato opera alle lettere greche e latine per avere la cognizione delle istorie etc. Badoer, Relazione di 1547.

Die Worte sind offenbar nachgemalt von einer des Griechischen unkundigen Hand. Wenn man statt ΑΙΛΙΟΝ nach Professor Bücheler's Vorschlag ΕΛΙΟΝ setzt, so ergibt sich

Ὅδ' ἔσται διθ' ὡς εἶλον τὸ βούλημα

„Also wird geschehen, wie ich den Beschluss gefasst habe.“

Man stelle nun den Kopf des Alten von Tizian in den Uffizien neben den des Sohnes, und man wird über den Ausgang dieses Zusammenstoßes keinen Augenblick in Zweifel sein.

* * *

Guidobaldo hatte in jungen Tagen nach hohen Zielen getrachtet, und es fehlte ihm nicht an gründlicher Ausrüstung für eine Rolle auf der politischen Bühne; Mocenigo lobt seine staatsmännischen und kriegswissenschaftlichen Kenntnisse. Badoer rühmt auch die einem Feldherrn seiner Ansicht nach unentbehrliche Beredsamkeit. Niemand kannte besser die politische und militärische Lage der Halbinselstaaten. Musste nicht ein solcher Nachbar, der Gebieter einer kriegstüchtigen, seinem Hause treu ergebenen Bevölkerung, der Signorie Venedigs ein willkommener Bundesgenosse sein? Die Sehnsucht des Jünglings war, den Spuren seines Vaters zu folgen, dessen strategische Aufzeichnungen er fleißig studierte. Tröstet euch, schrieb ihm Aretino im Oktober 1543, die Zeit kommt, es kommt die Zeit, die Eure gelehrte Kriegskunde gebrauchen wird. Die Fittiche des Adlers, allezeit Mehrers des Reiches, sind von unberechenbarem Flug, also dass man die Schatten seiner Kreise fürchten muss, selbst der befreundeten und ergebenen, denn Siegesüberhebung kennt keine Rücksichten.“

Diese Zeit ist nie gekommen. Die Tage der kleinen Potentaten und Condottieri waren vorbei. Er wurde es endlich müde, als *General governatore delle armi venete* in Verona Heerschau zu halten und die Festungen der Terra ferma mit seinen Ingenieuren abzureisen. Der Dienst der Republik war ebenso kostspielig wie unergiebig. „Ich habe, klagt er seinem Vetter, dem Kardinal von Mantua am 22. August,¹⁾ in diesen lombardischen Quartieren meine ganzen Landeseinkünfte verbraucht und meine eigenen Städte ohne Garnison und Befestigung lassen müssen . . . die besten Jahre meines Lebens habe ich weggeworfen, ohne etwas auszuführen von alledem, was von jeher mein Verlangen war. „Alles das nur um des erhofften Titels des Generalkapitäns der Republik willen, den sein Vater besessen. Es war jener Kommandostab, den man auf dem Bildnis Francesco Maria's von Tizian sieht und dessen Verleihung ein Deckengemälde der Villa Imperiale darstellt. Endlich erbat

1) Urbinat. Archiv in Florenz. Filza 168.

und erhielt er seine Entlassung, als ihn der Senat auf sein Ultimatum endgültig abschlägig beschiedenen hatte. Kaum tröstete ihn, den Vasallen des Papstes, das von Julius III. verliehene Capitanat der Kirche und die Präfektur von Rom. Dann folgte er dem Strom, wurde auf Cosimo's Empfehlung General und Pensionär Philipp's II.

Der einst ehrgeizige Mann lenkte nun ein in die Bahnen seiner Vorgänger auf dem Thron. Er erinnerte sich der glänzenden Tage Federigo's und des ersten Guidobaldo, der auch, freilich durch die Gicht zum Stillsitzen verurteilt, sein Urbino zu jenen Musenhof gemacht hatte, dem Baldassar Castiglione im Cortegiano ein Denkmal setzte. Doch war dieses Bergnest jetzt nicht mehr zeitgemäß; ihm succedirte das von Julius II. (1512) dem Staat zugefügte Pesaro. Hier war nun jeder Mann von Bedeutung, der das Land betrat, liebenswürdiger Aufnahme und zwangloser Gastlichkeit sicher. Die Namen Pesaro und Urbino, Gubbio und Castel Durante erinnern an die gelobte Zeit der metaurischen Majoliken, die fast zusammenfällt mit seiner Regierung, mit deren Ende auch ihr Verfall entschieden war. Dass das Denkmal seines Großvaters Julius' II., wenn auch in verkümmertem Gestalt, endlich noch aufgerichtet werden konnte, verdankt Rom seiner von Anfang an kundgegebenen Bereitwilligkeit, den Forderungen und Launen Michelangelo's entgegenzukommen. Dieser hatte sogar davon gesprochen, nach der ruhigen Bergstadt überzusiedeln.

Er lebt, sagt Mocenigo, sehr vergnügt unter seinen Edlen und denen, die ihn stets umgeben, er ist freigebig, und wenn er einmal Jemandem Schutz und Freundschaft gewährt hat, hört er nie auf, ihn mit Aufmerksamkeiten und Ehren zu bedenken.“

Die Zeitgenossen haben es an Dank nicht fehlen lassen. *Rifugio vero delle miserrime virtù d'Italia* nannte ihn Aretino in seinem Briefe an den Maler Moretto. „Ihr seid der beste Meister, der je die schwere

und göttliche Kunst der Freigebigkeit besessen hat.“ Auf der Medaille G. B. Capo's steht über dem Cirkus *ΦΙΛΑΠΕΤΩΝ ΤΩ*, d. h. wohl: *amico di tutte le virtù*.

Jenes allegorische Wandgemälde des Raffaellin del Colle in der Villa Imperiale, wo der Friede in Gestalt eines thronenden Mädchens dem knieenden Francesco Maria statt des blutbefleckten Lorbeers einen großen Ölzweig reicht und ihm die Rechte wie segnend über den Scheitel breitet, schien nun wie eine Weissagung seiner Aera.

Lucrezia d'Este, die Gemahlin des Erbprinzen Lud Tasso ein, vor dem Herzog seine Aminta vorzulesen, der Park von Castel Durante soll ihm die Gärten der Armida eingegeben haben.

Diese Beziehungen waren von lange her. Als Bernardo Tasso, aus Neapel flüchtig, in Rom verfolgt, nach Ravenna gekommen war, rief ihm Guidobaldo zu sich und stellte ihm ein Kasino zur Verfügung, wo er zwei Jahre sorgenfrei seinen Versen leben konnte. Sein siebenjähriger Sohn Torquato nahm an dem Unterricht des Erbprinzen Francesco Maria teil, der ihm in der Folge ein treuer Freund blieb. Der alte Herzog war es, dem der Jüngling zuerst seine heimlichen Verse vorgelegt hatte (1562). Die Dedikation des Rinaldo hatte er damals abgelehnt, aber den Entwurf eines Epos *Il Gierusalem*, 116 Strophen, ließ er sich gefallen. Und doch stand im Rinaldo, Canto VIII, eine sehr schmeichelhafte Strophe, die man seinem Bildnis als Unterschrift geben könnte, da wo Euridice den Helden im Albergo della Cortesia bei Neapel vor sein Bild führt:

L'altro severo il volto, e grave il ciglio,
E adorno sì, di maestà regale,
Del gran Maria Francesco sarà figlio,
Maggior del padre in pace, in guerra eguale,
Sotto 'l cui saggio imperio unqua in periglio
Urbin non fia d' alcun gravoso male,
Ma fiorirà per l'palme sue constrate
Una lieta, felice, ed aurea etade.





Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VII.

Aus „Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen“.

Lucas Cranach d. A.

1472—1553

Männliches Bildnis.



Handzeichnung REMBRANDT'S. Aus dem Werke: Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina. (Verlag von Gerlach & Schenk, Wien.)

HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER.¹⁾

MIT ABBILDUNGEN.



VOR kurzem ist mit dem Erscheinen der zwölften Lieferung der erste Band des umfassend angelegten Sammelwerkes alter Meisterzeichnungen, welches *Jos. Schönbrunner* und *Dr. Jos. Meder* letztes Jahr begonnen haben, zum glücklichen Abschlusse gelangt. Der Wiener Kunstverlag und insbesondere die Firma *Gerlach & Schenk*, durch die Gediegenheit und den Geschmack ihrer Publikationen weltbekannt, dürfen sich in dem vorliegenden Unternehmen eines Werkes rühmen, welches weit über die Grenzen der Fachgelehrsamkeit hinaus in allen künstlerischen und kunstverwandten Kreisen Beachtung und Beifall verdient.

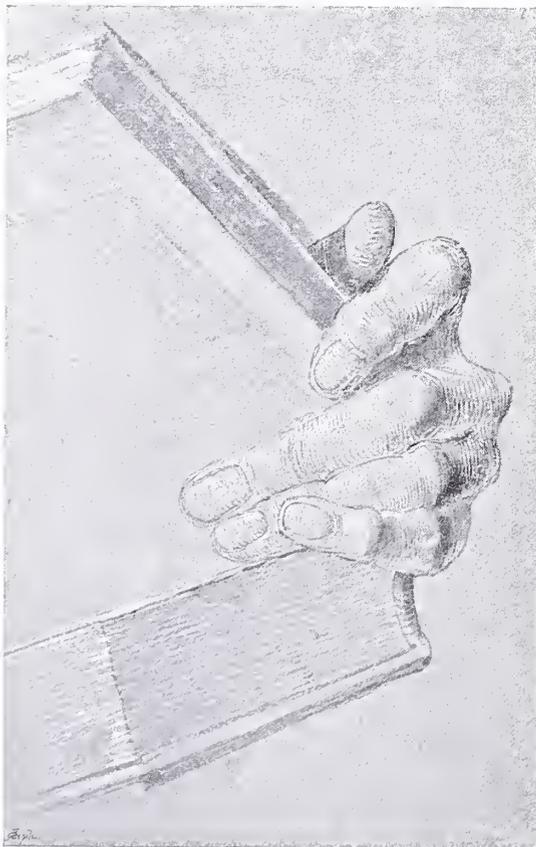
Allerdings — das betonen die Herausgeber selbst an der Schwelle des Werkes mit Recht — sind die Handzeichnungen der alten Meister, seien es nun vorbereitende Skizzen oder fertige Studien, in erster Linie wichtig als Hilfsmittel der exakten Kritik, bei der Be-

stimmung der einzelnen Künstler und ganzer Schulen; sie sind es, welche uns der Gedankenarbeit der großen Meister auf den Grund schauen lassen und uns „die verschiedenen Phasen eines Kunstwerkes von der ersten Idee bis zur höchsten Vollendung vor Augen führen“. Das Eingreifen der Photographie in die früher verborgenen und schwer zugänglichen Schätze der Kunstkabinette und Sammlermappen war daher von epochemachender Bedeutung für die vergleichende Kunstwissenschaft. Das weit zerstreute Material, das bis dahin nur im Gedächtnis des einzelnen Forschers zusammengehalten werden konnte, lag nun zu bequemer Übersicht vor aller Augen da. Nicht nur der Strich, sondern auch die Farbe wurde bald genau nachgeahmt. Was *Ad. Braun* schon vor dreißig Jahren mit seinem Kohleverfahren den erstaunten Blicken darbot und dann in rastloser Arbeit aus allen Sammlungen Europa's zu vielen Hunderten von Blättern anhäuften, fand in seinem „*Catalogue général*“ von 1880 die erste handliche Zusammenstellung. Es folgten die großen Faksimile-Ausgaben einzelner Sammlungen und Meister, wie *Berlin*, *Paris*, *München*, *Dresden*, das *Dürerwerk*, die *Rembrandt*publikation. Vor allem war es *Giovanni Morelli*, der für seine stilkritische Prüfung der Schul-

1) Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. Erster Band. Herausgegeben von *Jos. Schönbrunner*, Galerie-Inspektor, und *Dr. Jos. Meder*. Wien, Gerlach & Schenk. 120 Tafeln und 8 Seiten Text kl. Fol. In Mappe 24 fl = 40 Mk.



P. P. RUBENS. Aus dem Werke: Handzeichnungen alter Meister etc.
(Wien, Gerlach & Schenk.)



ALBRECHT DÜRER. Aus dem Werke: Handzeichnungen alter Meister etc.
(Wien, Gerlach & Schenk.)

charaktere und künstlerischen Individualitäten das Studium der Handzeichnungen als die wichtigste Aufgabe hinstellte und zunächst bei den toskanischen und umbrischen Meistern die Grundsätze seiner vergleichenden Methode zu fruchtreicher Anwendung brachte. So gelang es allmählich, Schulen und Meister auch in ihren Handzeichnungen bestimmt zu unterscheiden und Schritt vor Schritt Klarheit in ein früher völlig der Willkür anheimgegebenes Gebiet zu bringen.

Die Herausgeber des hier angezeigten Werkes haben sich nun die Aufgabe gestellt, von den Ergebnissen der neu gewonnenen Erkenntnis auch weitere Kreise Nutzen ziehen zu lassen. Sie wollen alle Hauptmeister vom 15. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in einem oder mehreren charakteristischen, womöglich signierten Blättern den Kunstfreunden vorführen. Die Benennungen derselben sind mit größter Sorgfalt erwogen. Die Beispiele werden aus den berühmtesten Sammlungen gewählt. In erster Linie aus der Albertina und aus anderen Wiener Kabinetten, dann aus der Sammlung der Landesgemälde-Galerie zu Budapest, aus den Uffizien zu Florenz u. s. w. Im zweiten Bande sollen unter anderem die Blätter des Museums in Basel an die Reihe kommen. Die Reproduktionen sind in der Regel nach neuen Aufnahmen in Lichtdruck hergestellt. Eine geringe Anzahl von Klischee-Drucken, welche ausnahmsweise dazu kommen, werden stets ausdrücklich als solche angegeben. Der Text beschränkt sich auf das Notwendigste; ausführliche Beschreibungen sind als überflüssig vermieden, dafür aber die wichtigsten Resultate der neuesten Kunstforschung in Litteraturnachweisen fleißig angegeben; für die jüngeren Kunstfreunde besonders nützlich ist die Beschreibung der charakteristischen Zeichenweise jedes Meisters und der ihm eigentümlichen Auffassung der Formen. — Der ins Weite gehenden Anlage des Werkes musste selbstverständlich auch der Preis angepasst werden. Trotz der Eleganz der Ausstattung und der mustergültigen Herstellung der Tafeln in einfachem oder farbigem Druck beläuft sich der Preis doch nur auf etwa 20 Kreuzer für das Blatt. Auch das mäßige Folio-Format erleichtert die Handlichkeit und die Verbreitung. Das Werk soll eben nicht wieder eine Rarität sein, wie so manche andere Publikationen von Raritäten, sondern ein Kunstbuch für die ganze kunstfreundliche Welt.

Von den 120 Tafeln des ersten Bandes nehmen mehr als ein Drittel die Blätter der deutschen Meister in Anspruch. Dürer steht mit 28 Zeichnungen voran; daran schließen sich Altdorfer, Hans Baldung, Hans Sebald Beham, Lukas Cranach d. ä., M. Grunewald u. a. Den Italienern und den Niederländern sind etwa je 30 Blätter gewidmet. Bei der Auswahl der Italiener hat offenbar die Rücksicht auf thunlichste Mannigfaltigkeit in der Vertretung der Schulen obgewaltet. Die Texte zu Raffael, Michelangelo, Francia, Botticelli, Ubertini

u. a. zeugen von besonderer Sorgfalt. Bei dem als Memling bezeichneten Blatte der Albertina (Taf. 108) wird die neuerdings aufgetauchte Zuschreibung an Dürer mit vollem Recht zurückgewiesen. Die Franzosen müssen sich mit 17 Blättern begnügen, was bei dem Umstande, dass ihre Glanzepochen doch erst in die modernen Zeiten fallen, gerechtfertigt erscheint. Der Schwerpunkt des Werkes wird immer in den älteren Meistern, vom Quattrocento bis zum 17. Jahrhundert, zu suchen sein. Neben Dürer und Holbein, Raffael und Michelangelo, Rubens und Rembrandt haben die alten

Italiener und Flandrer vom Anfange der Renaissance den größten Wert für eine derartige Publikation. Solche Blätter, wie das zuerst von Morelli in kleiner Nachbildung edirte Mädchenprofil von Timoteo Viti (Uffizien zu Florenz, Taf. 74), gereichen ihr zur höchsten Zierde.

Wir hoffen bald einen zweiten, ebenso reich ausgestatteten Band, wie es der vorliegende ist, begrüßen zu können, und empfehlen hiermit das Werk den Lesern aufs wärmste. *C. v. L.*

KORRESPONDENZ AUS GRIECHENLAND.



ITALIEN, sonst das ersehnte Ziel so vieler Reisenden, ist jetzt für Tausende nur eine Station auf dem Wege nach dem Orient. Diese Bemerkung, die sich unter den Eingangsworten eines beliebten Reisehandbuches findet, spottet trefflich, ohne zu wissen wie, des Publikums, das sie zu Fahrten nach den Ländern der Levante anregen will. Denn wirklich hat sich in den letzten Jahrzehnten, seit der Erschließung bequemerer Routen in den Orient, hinlänglich gezeigt, dass die Sehnsucht nach Italien für Tausende nur ein Kitzel der Reisesucht und der Neugierde war und nunmehr einer ebenso oberflächlichen Sehnsucht nach den Herrlichkeiten des Ostens zu weichen beginnt. Quälte man sich früher durch Museen, Kirchen und unverstandene Landschaften bis zum Ätna hindurch, so lässt man jetzt die italienische Kunst und die Campagna auf sich beruhen und bewundert, etwa in Ägypten, Sonnenuntergänge, Pyramiden und Fellachen mit demselben forcirten Enthusiasmus. Ein Glück nur, dass Eisenbahn und Dampfschiff, internationales Hotelwesen und Reklame den Strom solcher Reisenden noch nicht überallhin leiten, dass es vielmehr noch Länder giebt, deren vornehme Schönheit und bedeutender Inhalt gewissermaßen dem echten Reisenden vorbehalten bleiben. Trotz seines energischen wirtschaftlichen Aufschwungs, der denn auch einige Verkehrserleichterungen geschaffen hat, gehört Griechenland zu solchen Ländern. Es offenbart sich nicht von selbst jedem Vorübereilenden; wie es, in den meisten seiner Teile, nur unter Strapazen bereist wird, so eröffnet es das Verständnis seiner Gegenwart und seiner Vergangenheit allein dem, der sich mit Ernst und Eifer darum bemüht. Und es wird deshalb nicht vernachlässigt oder vergessen: der absolute Wert griechischer Kultur für die Bildung aller neueren Kulturvölker, der Zauber, den altgriechischer Geist auf alle ihm zugänglichen Geister ausübt, — sie locken immer

neue Scharen von wahrhaft Suchenden, Fragenden, Bewundernden aus allen Nationen heran.

Solche Leute sind nun zum Teil warmherzige Dilettanten, zum Teil völlig entschlossene, im Beruf aufgehende Pioniere der Wissenschaft. Jene streifen, schauen und genießen, ziehen davon und hinterlassen keine Spuren, zufrieden, sich selbst gefördert zu haben; diese, nach dem Vorbilde so mancher Philhellenen der vergangenen Jahrzehnte, setzen ihre besten Jahre, wo nicht ihr Leben, an den Dienst der idealistischen Idee, die Erkenntnis des alten Hellenentums von angewöhnten Missverständnissen und von römischen Traditionen zu befreien, und, unterstützt durch die Beweismittel, die der klassische Boden allein darbietet, sie in Hellas selbst und überallhin zu verbreiten. Eine Fülle von Arbeit wird für diesen Zweck geleistet. Im Wettstreit mit den heutigen Griechen, die freilich durch ihr politisches, alle anderen Interessen aufgebendes Parteitreiben und durch die Oberflächlichkeit ihrer Bildung vielfach darin behindert werden, haben Deutschland, Österreich, Frankreich, Russland, England, Italien, Schweden, die Vereinigten Staaten in Athen ihre Institute gegründet oder sonstige Gelegenheiten geschaffen, die ihre Gelehrten zu archäologischen und philologisch-historischen Studien und Forschungen ausnutzen können. Jüngere wie ältere Fachmänner finden dort Anregung, Anleitung und Möglichkeit, die verschiedenen Gebiete ihrer Wissenschaft durch unmittelbare Benutzung des mannigfaltigsten Materials, durch eine Autopsie von unvergleichlicher Weite besser zu beherrschen oder zu bereichern, als es ihnen anderswo gelingen würde; sei es, dass sie als Archäologen der kunsthistorischen Richtung sich mit Architektur und Skulptur, mit Vasenmalerei und Kunstgewerbe befassen; sei es, dass sie als Historiker des Altertums für dessen ethische oder politische Entwicklung die litterarischen Zeugnisse an Ort und Stelle zu revidiren und mit den thatsächlichen Verhältnissen, wo es thunlich ist, zu kon-

griechischen Leben; sei es endlich, dass sie den Resten des Altertums sich zuwenden und die einschlagenden Fragen auch für Griechenland untersuchen.

Griechenland ist aber, mit Ausnahme des Athosgebirges und einiger anderer Stellen, nicht eben reich an Bibliotheken. Griechische Handschriften von Bedeutung findet man in Europa, wohin sie besonders seit den Zeiten der römischen Eroberung in Menge exportirt wurden, entschieden mehr. Dagegen besitzt das Land noch diejenigen seiner Schätze, die es in seinem Schoße selbst verbergen und halten konnte. Zwar sind ja auch zahllose Bauwerke völlig zerstört, zahllose Skulpturen verbrannt oder geraubt worden; aber in abgelegenen oder schnell verödeten Gegenden erhielten sich, oft wenig geschädigt, oft wenigstens in wesentlichen Resten gerettet, mannigfaltige Architekturen, und über die Fundamente, Mauerzüge und Säulenstümpfe so mancher Tempelanlagen, Märkte und Hallen, die Feindeshand, Feuer oder Erdbeben niederwarf, legte sich eine Schicht von Schutt und Trümmern, unter der die zuerst herabgestürzten Statuen ein leidlich geschütztes Lager hatten; auch Werke der Kleinkunst und die Scherben von Thonwaren des häuslichen Gebrauches wurden auf diese Weise geborgen, gerade sie oft die wichtigsten Dokumente für die Beantwortung chronologischer und ethnographischer Fragen. Alle solche Zeugen des Altertums aufzuspüren, vor weiterer Verderbnis zu bewahren, sie den wissenschaftlichen Arbeiten als Material, den Kunstfreunden zum Genusse darzubieten, ist nun das Ziel der Archäologen, seitdem sich die Einsicht Bahn gebrochen hat, dass man wie in der Physik und Chemie das Experiment, so im historischen Fach die irgend erreichbaren Realien verwenden müsse. Ausgrabungen, planvolle und tiefgehende Ausgrabungen werden daher in immer weiterem Umfange unternommen; für sie werden die besten Kräfte geschult und verwendet; ihre Ergebnisse, mögen sie an Ort und Stelle oder in den Museen in Wirkung treten, entscheiden schwebende Streitfragen, werfen ihrer neue auf, eröffnen ungeahnte Ausblicke, veranlassen Arbeit auf Arbeit; und wenn sie manche Vorurteile durch die Klarheit der Thatsache vernichten, so begründen sie andere, bessere Erkenntnisse, wie sie ja auch ästhetische Genüsse schaffen und schließlich jedem kunstfreundlichen Wanderer die Zahl seiner Richtpunkte vermehren.

Ein wahrhaft imponirendes Bild bietet uns der Überblick über das, was in dieser Beziehung in letzter Zeit geschehen ist. Nachdem am Anfange unseres Jahrhunderts besonders von Engländern, Deutschen und Franzosen in Griechenland und in Kleinasien, das ja ebenfalls griechisch oder vielmehr urgriechisch war, manches entdeckt, ausgegraben und, leider oft in etwas barbarischer Weise, entführt worden war, nachdem ferner Schliemann mit beispielloser Energie und wunderbarem Finderglück, freilich auch in gewissem Sinne dilettantisch, in Ilion-Hissarlik, in Mykene, Tiryns, Orchomenos,

Marathon und wo noch sonst den Spaten eingesenkt und durch seine Funde die Augen der ganzen gebildeten Welt auf die Wiedererweckung des Altertums gelenkt hatte, kurz, nachdem es gelungen war, das Interesse von Ministerien und Mäcenen an diese Frage nachhaltig zu fesseln, ist die Ausgrabung Altgriechenlands völlig planmäßig in Angriff genommen und an bedeutenden Punkten schon ausgeführt worden. Um zunächst Athen zu erwähnen: wie hat man nicht die altehrwürdige Akropolis durchforstet! Wie ist man ihren Umwandlungen bis auf den Felsen nachgegangen, und wie hat dafür jede Bauschicht herausgegeben, was ihr, wie etwa gleich nach der Perserzeit, an wunderbaren Bildwerken eingefügt war! Wie hat man den Parthenon, das Erechtheion, die Propyläen Stein für Stein befragt, und welche Aufschlüsse haben diese stummen Zeugen gegeben! Freilich nur dem verständlich, der sie nicht missversteht; aber es fehlt zum Glück nicht an solchen Männern. Wilhelm Dörpfeld, der geniale Ingenieur, zur Zeit Leiter des deutschen archäologischen Instituts in Athen, hat sich bedeutende Verdienste um die Kenntnis dieser Dinge, der Bautechnik und der ursprünglichen Gestalt, sowie der Umgebung der Akropolis erworben; erst im vorigen Winter noch hat er am Fuße des Berges neue umfangreiche Ausgrabungen veranstaltet, die ihn auf einen alten Stadtteil und auf interessante Wasserleitungen führten. Deckt seine Thätigkeit auf diese Weise immer mehr wissenschaftliches Material an wichtigster Stelle auf, so ist doch womöglich noch dankenswerter, dass er die Technik des Ausgrabens überhaupt erst erfunden, entwickelt und auf einen Stab von Mitarbeitern übertragen hat. Wie unordentlich und roh hat Wood das Artemision von Ephesos behandelt, wie planlos und wieviel mehr auf glückliche Funde als auf das völlige Aufdecken bedacht trieb Schliemann anfangs Schachte und Stollen! Dörpfeld, vom praktischen Blick unterstützt, in langjähriger Übung geschult, mit umfassenden Erfahrungen ausgerüstet und geleitet vom reinen, wissenschaftlichen Interesse, hat gelehrt, wie man Schicht nach Schicht abheben, keine undurchsucht, keine unaufgezeichnet lassen muss; wie man stets bis auf den Baugrund zu gehen hat und überhaupt keinen Stein und keine Scherbe für unwesentlich halten darf. Diese Methode wandte er an der Seite Schliemann's in Troja und Mykene an; sie ist bei der Ausgrabung von Olympia ebenfalls zur Anwendung gekommen und ist seitdem wohl allenthalben adoptirt worden.

So lässt denn die hellenische archäologische Gesellschaft in Athen weitergraben; so hat in ihrem Auftrage Herr Philios Eleusis aus dem Schutt gezogen; so haben die Schweden das Poseidonheiligtum von Kalauria-Poros aufs sauberste in seinen Grundrisslinien entwickelt. In Kürze gar nicht aufzuzählen sind die Tempel, Theater und Grabanlagen, an deren Erforschung man in letzter Zeit gegangen ist: um und in Attika sei nur an die

Bauten von Ägina, Sunion, Rhamnus, Thorikos, Eretria, im Peloponnes an Megalopolis, Lykosura, Bassae-Phigalia, Lepreon und Samikon erinnert, — überall hat die exakte Arbeit auch exakte Resultate ergeben. So schreckt man denn keineswegs davor zurück, die umfangreichsten Anlagen in Angriff zu nehmen: stehen doch Olympia, Eleusis, Troja und Pergamon als Beispiele des Erreichbaren seit Jahren da! Mit wahrhaft kühnem Mute hat die amerikanische Schule in Athen sich an Alt-Korinth gewagt. Dort deckt eine Schuttschicht bis zu 7 m Höhe den antiken Straßenboden, aber man ist daran, sie abzutragen und glaubt jetzt, die Agora gefunden zu haben. Epidaurus, das ein wunderbar erhaltenes Theater mit kreisrunder Orchestra, ein Stadion mit den Ablaufschranken, die Reste der berühmten Polykletischen Tholos und des Asklepiostempels besitzt, wird allmählich mit allen seinen weitläufigen Gymnasien, Priesterwohnungen, Kliniken und Bädern durch die griechische archäologische Gesellschaft freigelegt. Zwei kaum überschaubare Aufgaben haben die Franzosen übernommen: die heilige Insel Delos, die fast ganz von den Bezirken Apollons und der Artemis bedeckt ist, und das nicht minder heilige Delphi wollen sie uns eröffnen. Augenblicklich stehen ihre Arbeiten auf Delos still; um so energischer geht man in Delphi vor, wo die Lage der Heiligtümer, Hallen, Schatzhäuser und Theater auf einem steilen Abhänge die Ausgrabung einerseits erschwert, andererseits durch die Erleichterung der Schuttabfuhr befördert. Delphi! Was hofft man nicht alles von diesem Boden, den Jahrtausende mit den reichsten Weihgeschenken bedachten und dessen heilige Unnahbarkeit lange den Räubern trotzte. Schon haben dort herrliche und überraschend neue Skulpturen sich finden lassen; noch in den letzten Wochen wurde eine lebensgroße, archaische fein gearbeitete Bronzestatue unter den Trümmern einer Wasserleitung hervorgezogen, und Tausende von Inschriften bedecken die Marmorwände der Terrassen und der Tempel.

Ebenso große und zum Teil noch größere Aufgaben beschäftigen die Ausgraber auf kleinasiatischem Boden oder harren ihrer noch dort. An Ilion und Pergamon

wird nicht mehr gearbeitet und ihr Heroon von Gjölbashi haben die Österreicher bereits geborgen. Aber die begonnenen Werke des leider uns entrissenen Humann sind noch zu vollenden oder wieder aufzunehmen: an der Ausgrabung von Priene wird mächtig geschaffen und schon ist es gelungen, seine vollständige Agora mit den anstoßenden Stadtteilen darzulegen; das nicht ferne Magnesia am Mäander mit seinem mächtigen Tempel und mit den langen, im Sumpfe versinkenden Säulenhallen des Marktes, mit seinen Mauern und dem von Hiller v. Gärtringen ausgegrabenen Theater harret der weiteren Aufdeckung. Abermals nicht weit davon dehnt sich die Ebene von Ephesos aus: dort haben, dicht an der englischen Interessensphäre, die Österreicher sich festgesetzt und wollen in langjähriger Arbeit, für die sie jetzt ein eigenes Angraberhaus errichtet haben, die wesentlichsten Partien der Stadtanlage auferstehen lassen: vor kurzem ist ihnen der Fund einer Wand mit reicher Dekoration und kostbarster Marmorbekleidung, sowie mehrerer anderer interessanter Gebäude und der Fund einer Bronzestatue geglückt. Immerhin bleibt noch manches zu thun übrig. Wer wird Samos, wer Milet, wer Sardes der Vergessenheit entreißen? Wer wird Hierapolis aus seinem weißen Kalksinter heraus weißeln? Und ferner: wer wird das kaum bekannte Innere Kleinasiens abseits der großen Straßen weiter erforschen und die antiken Stätten wiederfinden, die dann ihrer Zeit auch auszugraben wären?

Das zwanzigste Jahrhundert wird ein idealistisches sein, und daher kann es ihm an Bearbeitern dieser Aufgaben nicht fehlen. Schwerlich jedoch wird jemals eine griechische Ausgrabung die in die Augen fallenden Reize Pompeji's besitzen; sie wird stets mit ihren bescheidenen, oft fast formlosen Resten nur den anziehen, der ihr aus dem Seinigen das Fehlende mitzuteilen weiß. Daher dürften jene Tausende, die jetzt in den Orient pilgern und allmählich wohl auch in die Ebenen und Täler Griechenlands gelangen werden, sich an seinen Ruinen bald ersättigt haben, und in großartiger Einsamkeit, freundlich nur dem Anserwählten geöffnet, werden dann die heiligen Gelände weiter ruhen.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Herrn Badrutt's „Assomptione“ und Raphael's „Sixtinische Madonna“. Vor einigen Tagen wurde von Zürich aus die Mitteilung an zahlreiche deutsche Zeitungen gesandt, der bekannte tüchtige Hotelbesitzer Herr Caspar Badrutt zu St. Moritz im Engadin habe sich mit seinem Gemälde, das dieselbe Darstellung zeigt wie Raphael's Sixtinische Madonna in der Dresdener Galerie, auf die Reise nach Deutschland begeben, um hier die „Streitfrage“ zu entscheiden, ob sein Bild oder das Dresdener das Original sei. Da die Laienwelt Dresdens und Deutschlands unter diesen Umständen durch die Annahme beunruhigt werden könnte, als sei es wirklich

eine Streitfrage, ob das Dresdener Bild das Original Raphael's sei, eine Streitfrage, die möglicherweise zu Ungunsten des Dresdener Bildes entschieden werden könnte, so halte ich es für meine Pflicht, an dieser Stelle eine kurze Darstellung des Sachverhalts zu geben. Kein Bild ist litterarisch besser beglaubigt als Raphael's Madonna in der Dresdener Galerie. Jeder Dresdener kennt die Stelle in Giorgio Vasari's Raphael-Biographie, in der der große Florentiner Kunstgeschichtsschreiber des 16. Jahrhunderts von unserem Bilde spricht. „Für die schwarzen Mönche von Sankt Sixtus in Piacenza malte er (Raphael) die Tafel des Hochaltars, auf der er

Ursprung über Frau mit dem heiligen Sixtus und der heiligen Barbara darstellte: ein wahrhaft köstliches, ja einziges Werk (opus unum rarisima e singolare).“ Von eben diesem Heiligthum der Kirche des heiligen Sixtus zu Piacenza nahm, wie urkundlich feststeht, der Bologneser Maler Giovannini im Auftrage eines Vertrauensmannes des sächsischen Hofes 1753 das Bild herab, um es nach Dresden zu schicken, wo es zu Anfang des Jahres 1754 ankam und mit hellem Jubel begrüßt wurde. Hatte doch seit zweihundert Jahren niemand es anders gewusst, als dass Raphael's Bild in der Kirche San Sisto zu Piacenza den Hochaltar schmückte, und schien es Vasari's Zeugnis gegenüber doch auch unmöglich, dass die Echtheit des Bildes jemals bezweifelt werden könne! Es ist wahr, Vasari war auch nur ein Mensch. Er konnte irren, wie alle übrigen Menschen. Es sind ihm sogar manche Irrtümer in seinem biographischen Riesenwerke nachgewiesen worden. Aber dass er sich bei einer so genauen Angabe, wie er sie über die Sixtinische Madonna drucken ließ, in Bezug auf einen so bedeutenden Künstler wie Raphael und in Bezug auf eine so leicht erreichbare Kirche, wie diejenige des heil. Sixtus zu Piacenza, jemals in dieser Weise geirrt, wäre erst noch nachzuweisen; es ist in diesem Falle um so undenkbarer, als er selbst erzählt, dass er vor der Herausgabe der zweiten Auflage seines Werkes ganz Italien bereist habe, um die von ihm beschriebenen Kunstwerke zu sehen, und als er an verschiedenen Stellen seines Werkes gerade in Bezug auf Piacenza eine eingehende Ortskenntnis verrät. Ja, wenn sich das Bild thatsächlich nicht in der Kirche San Sisto zu Piacenza gefunden hätte, ließe sich vielleicht darüber streiten, ob Vasari recht berichtet gewesen. Aber das Bild ist genau so, wie er es beschreibt, thatsächlich in der Kirche gefunden worden, für die Raphael es nach Vasari's Angabe gemalt hat; und dass der heil. Sixtus gerade in die Kirche dieses Heiligen und die heilige Barbara in eben diese Kirche, in der nachweislich auch sie verehrt wurde, gehörten, liegt ebenfalls so auf der Hand, dass unter kritisch geschulten Lesern auch die ärgsten Verkleinerer Vasari's nicht auf den Gedanken kommen könnten, gerade diese Angabe seines Buches zu bezweifeln. Mindestens könnte die Angabe Vasari's, dass Raphael die Madonna für die Kirche San Sisto in Piacenza gemalt habe, nach allen wissenschaftlichen Methoden der Welt nur durch einen vollgültigen urkundlichen Gegenbeweis entkräftet werden. Nur wenn von anderer Stelle der über die Anfertigung des Bildes geschlossene Vertrag oder die Rechnung über seinen Ankauf beigebracht worden wäre, müsste irgend ein Irrtum in Vasari's Mitteilung vermutet werden. Herr Caspar Badrutt hat sich nun freilich schon vor einigen Jahren daran gemacht, das litterarische Zeugnis Vasari's durch andere Zeugnisse aus dem Felde zu schlagen. Urkunden und litterarisches Material meinte er zu besitzen. Er hat es in seiner prächtvoll ausgestatteten, mit großen Kosten 1894 in Zürich gedruckten Schrift „Assomptione della Madonna“ veröffentlicht. Wer dieses Material aber nur mit halbwegs kritischem Blicke durchzusehen im Stande ist, muss unwillkürlich auf den doch wohl unrichtigen Gedanken kommen, der sonst so liebenswürdige Herr Badrutt habe sich einen Scherz mit ihm machen wollen. Herr Badrutt führt eine Schriftquelle dafür an, dass sich 1561 eine „Himmelfahrt Maria mit vergoldetem Rahmen“ ohne Benennung des Künstlers im Besitze des Hofes von Ferrara befinden habe. Er zieht ein zweites Zeugnis dafür herbei, dass sich um 1596 in der Schlosskapelle zu Ferrara eine „Himmelfahrt der Madonna von Meister Girolamo da Carpi“ befunden habe. Er führt ein drittes Zeugnis dafür an, dass sich 1770 eine „Himmelfahrt Mariä“ aus der Schule Guido Reni's in der

Schlosskirche zu Modena befunden habe. — Was in aller Welt, wird man fragen, haben diese Darstellungen der „Himmelfahrt Mariä“ von unbekannter Hand, von Girolamo da Carpi und aus der Schule Guido Reni's mit Raphael's Sixtinischer Madonna zu thun? Hat man jemals eine Darstellung der Himmelfahrt Mariä mit dem Christkind auf dem Arm, mit nur zwei Heiligen anstatt der zwölf Apostel und mit einer herabschwebenden Madonna gesehen? Hält es irgend jemand für möglich, dass an dem kunstsinnigen Hofe der Este zu Ferrara, wenn überhaupt, sogar schon im 16. Jahrhundert, ein Originalgemälde Raphael's, das dort sicher durch lebendige Überlieferung und persönliche Kennerenschaft vor Verkenning geschützt und wie ein Heiligthum gehalten worden wäre, für ein Werk Girolamo da Carpi's, dass es später gar für ein Werk aus der Schule Guido Reni's angesehen und zum alten Eisen gethan worden wäre? Nur völlige Unkunde der Geschichte könnte auf einen solchen Einfall kommen. Gleichwohl will Herr Badrutt sein Bild, dessen Darstellung mit derjenigen der Madonna von Piacenza übereinstimmt, in allen jenen Darstellungen der „Himmelfahrt Mariä“ erkennen. Jedem anderen wird es mindestens zweifelhaft bleiben, ob jene Mitteilungen überhaupt ein und dasselbe Bild im Auge haben. Zum „alten Eisen“ müsste das Bild in Modena in der That bald geworfen sein; denn Herrn Badrutt's Bild finden wir 1841 im Hause des Verwalters der früheren estensischen Domäne Pente torre. Der Herr Verwalter Baraldi sah das Bild allerdings für eine Himmelfahrt Mariä an; und diese Unkenntnis eines Laien ist das einzige Band, das es mit jenen genannten Bildern verknüpft. Herr Baraldi wusste aber auch und schrieb es nieder, dass sein Bild nur eine Kopie, dass das Original von Raphael sei, und er fügte hinzu, die Kopie werde wohl zu Raphael's eigener Zeit angefertigt sein. Von einer Verwandten dieser Verwalterfamilie erstand Herrn Badrutt's Vater das Bild zu Ende der achtziger Jahre. Gesetzt selbst, sein Bild wäre identisch mit jenen im 16. und 18. Jahrhundert erwähnten Darstellungen der „Himmelfahrt Mariä“, so unwahrscheinlich dies auch ist, würde dann nicht für jeden unbefangenen Leser aus Herrn Badrutt's eigenen Citaten gerade das Gegenteil von dem folgen, was er aus ihnen folgert? Würden seine eigenen Nachweise nicht völlig genügen, darzuthun, dass sein Gemälde unmöglich ein Originalbild von Raphael's Hand sein könne? Ich glaube, jedem wissenschaftlich geschulten Leser würden sie genügen. Mir ist denn auch keine Besprechung des Werkes Badrutt's, der eben, wie er selbst sagt, „als Laie und in eigener Sache“ schrieb, zu Gesichte gekommen, die seinen Ausführungen zugestimmt hätte. Selbst Schweizer Zeitungen haben sich ablehnend gegen sie verhalten. In Dresden hat besonders Dr. Paul Schumann sie gebührend abgefertigt. Dadurch, dass jemand „als Laie und in eigener Sache“ eine Behauptung anstellt, von der er oben drein eigentlich das Gegentheil beweist, wird wahrlich keine wissenschaftliche Streitfrage geschaffen. Wir haben uns also zunächst vom Standpunkt der Quellenforschung aus dagegen zu verwahren, dass es eine Streitfrage sei, ob Herrn Badrutt's Bild oder das durch Vasari beglaubigte Dresdener Bild das Original Raphael's sei. Auf Herrn Badrutt's Frage aber, wie Raphael in seiner reifsten Zeit darauf gekommen sein solle, gerade für die Mönche von Piacenza ein eigenhändiges Gemälde auszuführen, haben Crowe und Cavalcaselle schon im voraus mit der ansprechenden Vermutung geantwortet, dass der römische Kirchenfürst Antonio de'Monti, der den Titel eines Kardinals von San Sisto führte, der Vermittler zwischen den Mönchen von San Sisto und Raphael gewesen sei. Nun könnte noch jemand einwenden, dass die Stilkritik, die auf

dem lebendigen Augenschein beruht, unter Umständen doch stärker sei als alle papierenen Nachweise; er könnte fragen, ob denn das Badrutt'sche Bild nicht eine künstlerische Handschrift zeige, die derjenigen Raphael's so nahe stehe, dass es trotz des Misslingens des litterarischen Nachweises als eine Streitfrage bezeichnet werden müsse, welches der beiden Bilder das echte sei. Hierauf ist zunächst zu antworten, dass Herr Badrutt in seiner Schrift selbst zugesteht, dass noch kein Kenner — und manche Kenner haben das Bild in St. Moritz gesehen — sich für die Echtheit seines Bildes ausgesprochen habe. Ich kann hinzufügen, dass eine Reihe namhafter Kenner, die das Bild gesehen, mir mitgeteilt haben oder durch andere haben mitteilen lassen, dass das Badrutt'sche Bild sicher nur eine mäßige alte Kopie sei.

Photographieen, unter denen sich eine befindet, die von dem Badrutt'schen Bilde vor dessen Herstellung durch den Restaurator Sesar in Augsburg aufgenommen, ergibt sich aber auch bereits schlagend ein äußerer vollgültiger Beweis dafür, dass das Dresdener Bild das Original, das Engadiner die Kopie ist. Schon Paul Schumann und Ernst Neuling haben in der „Magdeburgischen Zeitung“ und in der „Weser-Zeitung“ auf diesen Umstand aufmerksam gemacht. Bekanntlich war der oberste Teil des Dresdener Bildes früher umgeschlagen worden, so dass die Stange, an der die gemalten Vorhänge hängen, die das Bild vorn abschließen, nicht sichtbar war; und bekanntlich fehlt dementsprechend die Stange auch den älteren Stichen, die angefertigt worden, ehe das umgeschlagene Stück, das dem Motiv der Vorhänge erst Halt und Natur-



Von der Madonna des Dresdner Originals (Phot. von Braun.)



Von der Madonna der Badrutt'schen Kopie. (Phot. von Braun.)

Ich selbst hatte noch keine Gelegenheit, das Bild zu sehen. Man braucht aber, wie ich schon 1894 in der „Kunst für Alle“ bemerkt habe, nur die beiden Brann'schen Photographieen des Dresdener und des St. Moritzer Bildes nebeneinander zu halten, um sich von dem gewaltigen Unterschiede der beiden Gemälde in Bezug auf die Reinheit, Unmittelbarkeit und Frische der Formensprache, die Leichtigkeit und Flüssigkeit der Pinselführung, die Tiefe, Wahrheit und Fülle des Ausdruckes zu überzeugen. Die siegreiche Hoheit des Ausdruckes, die Raphael's Bild in Dresden zeigt, hat noch kein Kopist zu erreichen vermocht. Derartige Unterschiede sind schon in guten Photographieen erkennbar; und schon die Brann'schen Photographieen lassen keinen Zweifel daran, dass das Badrutt'sche Bild nur eine alte Kopie ist. Nur aus der Betrachtung der uns vorliegenden

lichkeit giebt, in Dresden wieder hervorgeholt wurde. Nun, dem Badrutt'schen Bilde fehlte, wie die Photographie deutlich erkennen lässt, vor der Sesar'schen Restauration die Stange der Vorhänge; und Herr Sesar hat in einer Zuschrift an Herrn Ernst Neuling in Bremen, wie dieser mitteilt (Weserzeitung vom 29. November 1895), selbst zugegeben, dass er die fehlende Stange nach dem Dresdener Bilde ergänzt habe. Der Beweis ist in der That schlagend. Einem Meister wie Raphael konnte es nicht in den Sinn kommen, die Vorhänge in die leere Luft zu hängen. Von den Kopisten hat aber keiner gewagt, die vermeintliche Darstellung Raphael's zu ergänzen. „Für die Kritik“, fügt Neuling hinzu, „ist die Sache damit erledigt“. Kurz, von einer ganzen Reihe von Erwägungen genügt jede einzelne zu dem Beweise, dass Herrn Badrutt's Bild das Original nicht sein

kann. Wenn das Bild jetzt, wie es scheint, eine Ausstellungsreise durch Deutschland antreten soll, so muss man freilich darauf gewarnt sein, noch allerlei Unkritisches darüber zu lesen zu bekommen. Es wäre sogar auffallend, wenn sich keine Laienfelder zur Verteidigung des Badrutt'schen Bildes rühren sollte. Dass aber namhafte Kenner sich gegen die Originalität der Dresdener Madonna aussprechen sollten, muss nach allem, was gesagt worden, von vornherein als ausgeschlossen gelten; und, auch vom stilkritischen Standpunkte aus betrachtet, würde das Bestehen einer Streitfrage nur anerkannt werden können, wenn berufene und namhafte Kenner die Sache des Herrn Badrutt zu der ihren machten. Bei dieser Sachlage würde eine längere öffentliche Ausstellung beider Bilder nebeneinander, wie Herr Badrutt sie „verlangt“, in der That „eine Komödie“ sein. Die Sixtinische Madonna ist dazu da, in stiller Andacht genossen zu werden, nicht aber in einen künstlich erregten „Streit“ hineingezogen zu werden, der überhaupt nur in der Einbildung einiger Laien besteht. Von den zahlreichen Meisterwerken der Dresdener Galerie gibt es alte Kopieen. Wohin sollte es führen, wenn den Eigentümern aller dieser Kopieen gestattet würde, ihre Bilder neben den Originalen auszustellen? Etwas

anderes wäre es, wenn ein solcher Kopieenbesitzer, um seinen Zweifel zu zerstreuen, nur den Wunsch ausspräche, sein Bild in Gegenwart einiger Kenner kurze Zeit neben das Original halten zu dürfen. Man würde sich dem Vorwurf der Eagerzigkeit oder der Furcht aussetzen, wenn man eine solche Nebeneinanderstellung verhindern wollte. Eine Stunde würde vollkommen genügen, eine kritische Vergleichung zu ermöglichen. In diesem Sinne ist Herr Badrutt schon im Jahre 1892 beschieden worden; und diese Frage brauchte hier nicht berührt zu werden, wenn Herr Badrutt nicht schon in seiner großen Schrift über diesen Bescheid Beschwerde geführt hätte und ihm nicht jüngst in dem bekannten Londoner Blatt „Truth“ ein Eideshelfer für diese Beschwerde erstanden wäre. Kein einsichtiger und aufrichtiger Kunstfreund aber wird sich dem „Verlangen“ Herrn Badrutt's, eine Volksabstimmung in dieser Angelegenheit herbeigeführt zu sehen, anschließen. Es wäre, wie wenn ein Laie behauptete, nicht die Erde empfangen ihr Licht von der Sonne, sondern die Sonne von der Erde, und alsdann über die Richtigkeit oder Umrichtigkeit dieser Behauptung eine allgemeine Laienabstimmung verlangte. (Aus dem Dresdener Journal.)

KARL WOERMANN.

ZU DEN RADIRUNGEN.

Die *Koplin* von Leopold Carl Müller, die wir in Radirung diesem Hefte begeben, ist eine jener typischen Frauengestalten aus dem Nillande, wie sie der allzu früh verstorbene Wiener Orientaler so künstlerisch reizvoll und zugleich mit so überzeugender Naturwahrheit zu schildern verstand. In Wirklichkeit ein schlichtes Weib aus dem Volk, und doch ein Urbild jener monumentalen Gattung, die zu den Sphinxen der alten Ägypter Modell gestanden hat. Um das bräunliche Gesicht ist ein weißes Kopftuch gehüllt; darüber liegt ein ebenfalls lichter, etwas ins Gelbliche spielender Umhang. Eine graue Mauer bildet den Hintergrund. — Der geschickte Radierer des Blattes, Alfred Cossmann, geboren in Graz am 2. Oktober 1870, hat eine sorgfältige künstlerische Bildung genossen. Nachdem er in seiner Vaterstadt die Realschule besucht hatte, trat er 1886 in die Kunstgewerbeschule des k. k. österreichischen Museums ein, empfing dort den Unterricht der Professoren Minigerode, Hrachowina, Macht und Karger, und erklärte sich schließ-

lich (1893) für das Fach der Radirkunst, in welcher W. Unger sein Meister wurde. Cossmann hat verschiedene gelungene Reproduktionen und auch einige Originalradirungen („Beiläuschte“, „Brautwerbung“, Selbstporträt) angefertigt und bewährte sich bei festlichen Gelegenheiten wiederholt als ebenso erfunderischer Zeichner wie sinniger Poet.

Die *Flügelbilder des Triptychons vom Sündenfall* von Ludwig Deltmann sind wir unseren Lesern noch schuldig. Das Mittelstück erschien mit der Studie von Alfr. Gotth. Meyer im 11. Hefte des vorigen Jahrganges, von Fritz Krostowitz radirt; es stellt in realistischer Weise die Erfüllung des alten Fluchs dar, der auf den Sündenfall folgte: „Im Schweiß deines Angesichts sollst du dein Brot essen, bis dass du wieder zu Erde werdest, davon du genommen bist“. In den Seitenbildern ist die Überwindung der Sündenschuld und die Erlösung von dem Fluche durch den Gottessohn allegorisch dargestellt.





Geop. Müller pinx.

Alfred Cossmann rad.

ÄGYPTERIN.

Verlag v. E.A. Seemann, Leipzig.

Druck v. J. u. W. Wolf, Leipzig.





E. SCHULTZE-NAUMBURG. Am Klavier.

DIE AUSSTELLUNG DER SECESSION IN MÜNCHEN.

MIT ABBILDUNGEN.

I.



Es ändert sich mit den Jahren nicht allein das Bild der Ausstellungen, sondern auch die Art der Kunstbesprechung. Noch zu Anfang der 90er Jahre wurde der ruhigste Beobachter, der nur Chronist sein wollte, wider Willen hineingezogen in die Kampfesstimmung, die in den Lagern der Jungen und der Alten herrschte, und es gab keinen, der seinem Vorsatz, neutral zu sein, ganz getreu geblieben wäre. Eine Fülle von neuen ungewohnten Erscheinungen trat auf, die zur Parteinahme reizten, und je grotesker sich die einen gebärdeten, desto lauter riefen die andern die alten Götter an. Aber nicht allein die Presse war es, die sich in der Weise beteiligte, sondern auch dem Publikum machte die Sache Spaß. Welches Ereignis war damals in München der Eröffnungstag im Glaspalast! Keiner, der auf guten Ton hielt und dort nicht in den ersten Tagen seine Karte abgegeben hätte. Und welche Kontroversen knüpften sich an die Besuche; die Familien und Stammgäste im Café schieden sich mit pro und contra in zwei Parteien, der „Spottvogel“ war das Ereignis des Tages.

Wie still ist es dagegen heut geworden! Zu Ende ist der große Jahrmarkt, auf dem man sich so gut amüsierte, die große Variété ist zum Tempel hinausgejagt, — was soll man noch in den Ausstellungen? Sie sind langweilig geworden. Losgelöst hat sich die Kunst von dem, was ästhetisch Unerzogenen Interesse bieten konnte; da prangen keine bunten Panoramen mehr, auf denen die Hetäre als Kypris dem Meere entsteigt und hundert schöne Athenerinnen ihre verführerische Nacktheit preisgeben, keine gruseligen Greuelscenen, kein „Historienbild“ mit der verwesenen Leiche der Königin, der die Höflinge huldigen müssen, keine bluttriefenden Gladiatoren mehr, keine Odaliskens, die umgebracht werden, — nicht einmal mehr die famose Species der „modernen Bilder“ giebt es noch, auf denen die faustdicke Farbe reliefartig aufgetragen war und deren unsagbar blöde Gestalten zur Zielscheibe von guten und schlechten Witzen dienen konnten; nur in den Fliegenden Blättern spuken die noch, aber ganz ohne Grund. Also was soll man noch in den Ausstellungen? Sie werden ohne Aufsehen eröffnet, kaum noch honoris causa bekümmert man sich um sie und nur der Künstler und Kunstfreund sieht

ihnen mit der alten Spannung entgegen. Oder auch diese nicht?

Man sagt, die Leute seien ausstellungsmüde. Allerdings, ein gesunder Boden wird der Kunst durch jene Veranstaltungen nicht bereitet, aber sie sind doch ein Surrogat. Ich glaube, dass niemand bezweifelt, dass es ein naturgemäheres Verfahren wäre, wenn die Amateurs die Werkstätten aufsuchten, die Kunsthändler ihren Namen mit Recht trügen, und bei ihnen die kleinen, ganz intimen Ausstellungen stattfänden. Ganz gewiss würden sich dabei Kunst und Künstler wohler fühlen, aber zu diesem Arrangement gehört auch der dritte im Bunde, das Volk. Und da das seine Beteiligung dankend ablehnt, die Plutokraten die Kunst für Luxus halten, die sich nur die reichsten unter ihnen gestatten dürfen, sucht diese den Weg der Selbsthilfe, indem sie das Mittel der Neuzeit, die Reklame, benutzt und sich dadurch aktuell zu machen sucht. Das alles sahen die Schöpfer der Secession sehr gut ein und sie suchten zu bessern, was zu bessern ist: die Ausstellungen so zu arrangiren, dass sie den größtmöglichen ästhetischen Genuss bereiteten. Aber Ausstellung bleibt Ausstellung, und sie werden ewig den nur zu gerechten Vorwurf mit den Museen teilen müssen, dass sie Stapelplätze, aber keine lebendigen Pflanzstätten der Kunst sind.

Ausstellungsmüde? Man ist in nicht höherem Grade ausstellungsmüde, als man von jeher museumsmüde war. Und das wird bleiben, so lange nicht ein besserer Modus für den Verkehr zwischen Volk und Kunst gefunden ist. Aber trotzdem ist die Zahl der Esoteriker im Steigen begriffen. Die Übung thut viel in allen Dingen, auch in ästhetischen, und dass stets wachsende Kreise sich dieser Übung unterziehen, ist ein Zeichen, das doch zu gewissen Hoffnungen berechtigt. Die wenigen Kunstfreunde sind geübter als vor einem Jahrzehnt, nur kann ihre geringe Zahl nicht den Boden bereiten, den die Kunst braucht — und all die Pseudo-Amateurs, die uns eines Tages zu erwachsen schienen, sind spurlos von der Oberfläche verschwunden; man kümmert sich heute soviel um Secession und Glaspalast, wie man sich in zwei Jahren um den letzten Zarenbesuch in Deutschland kümmern wird. Das sind Interessen von ehemals, die für das Heute gar keine Rolle mehr spielen.

Und ähnlich, wie's dem Volke geht, geht's auch der Kritik. Die Menge der Tagesblätter führen aus alter Redaktionsgewohnheit die Rubrik der Kunstkritik weiter, ihren Mitarbeitern wird es aber immer schwerer, ein einfaches pro oder contra zu ergreifen; — zu einem, wenn auch ganz mittelmäßigen Kampfbild Stellung zu nehmen, ist nicht schwer, — den roten Faden der Entwicklung zu finden, gelingt ihnen nicht und so werden sie immer verwirrter. Das Publikum liest's ja übrigens doch nicht. Und doch, gerade so, wie der ungesunde Modus der Ausstellungen, der als Ausweg übrig bleibt,

zunimmt, mehren sich die Kunstbesprechungen, die ja im Grunde nur ein gleicher Ausweg, kein gesunder Zustand sind. Und ähnlich, wie die Ausstellungen durch die Secession bis auf den möglichen Grad reorganisirt worden, scheint eine Reorganisation in die Kunstbesprechung der vornehmeren Blätter einzudringen, die dem hellen Licht einiger zündender Geister zuzuschreiben, die man heute aus lauter Dankbarkeit verlästert. Hunderte von guten Interpreten sind entstanden, die heute beredt auf unsere Kunst hinweisen, — können sie alle zusammen das bereiten, was unserer Kunst fehlt, einen gesunden Boden? Und wenn man da und dort gedruckt liest: nur an einer guten, sachlichen Kritik liegt's, so halte ich das für Unsinn.

Das sind so im Allgemeinen die Empfindungen, die man von den Besuchen der Ausstellungen mit sich nimmt. Doch was hilft alles? Es wird weiter ausgestellt werden müssen und wir wollen froh sein, wenn allmählich das, was die Secession bei sich und bei andern Korporationen erreichte, immer mehr zur allgemeinen Norm werden wird.

Auch dies Jahr ist der Eindruck der Secession kein sehr verschiedener von dem des Vorjahres, weder was In- noch was Ausland anbetrifft. Die großen Züge kehren doch immer eine Zeitlang gleich wieder und nur kleine Verschiebungen lassen sich konstatiren. Das allgemeine Lösungswort ist Ruhe, Ruhe. Man unterstreicht nicht mehr so den Modernen, lernt wieder willig von den alten Meistern, soweit sich das mit den selbständigen Ausdrucksmitteln, die die Kampfzeit hervorgebracht, vereinigen lässt. Worin diese bestehen, braucht man heute nicht noch einmal zu beleuchten; wer Ohren zum Hören gehabt hat, weiß es. — Die Aufgaben sind nicht mehr einseitig koloristische, das zeichnerische Element dringt als Reaktion mehr und mehr in den Vordergrund, und mit ihm eine stets wachsende Anteilnahme an den Gebilden der Phantasie. Die skandalsüchtige Kunst des Plebejertums ist vollkommen überwunden und alle, nicht nur die Künstler ersten Ranges, wissen, dass die Kunst ihrem Geiste nach vornehm ist. Es ist mir gänzlich unverständlich, wie Leute, denen die Wahrheit über den Fanatismus geht, heute noch als das Charakteristische in der Secession die krankhafte Sucht, mit Neuem und Gesuchtem aufzufallen, sehen können, denn gerade die einzelnen Ruhestörer bestätigen als Ausnahme die Regel. Es ist zwar noch manches Gärende, etliches, was nicht im Aufsteigen ist, da, aber die weitaus größte Mehrzahl hat ehrliche Ziele. Der Ansatz zum Ausreifen ist allgemein, — der Ansatz; denn die weiteren Bedingungen dazu können sich nicht die Künstler schaffen: die warme Sonne, in der sich die Trauben röten, — aber mit dem Ansatz zur Reife haben auch die rapiden Fortschritte, die allein das Wachstum bringt, aufgehört. Man muss sich erst mit dem Neuen, was jetzt so reichlich gebracht wird, ganz auseinander zu setzen haben.

Begleite man mich zum Beleg für das Gesagte auf

einen kurzen Rundgang durch die Ausstellung. Beginnt man seine Wanderung im großen Hauptsaal, so hat man beim Eintritt ein mittelgroßes, in starken, tiefen Farben und teppichartiger Wirkung gehaltenes Bild zur Rechten: Rachegöttinnen, die den Verbrecher zu Tode hetzen. Es ist von *Stuck*, und bei ihm ist es kein Wunder, dass es das Gegenteil von einer mühsam ersonnenen und korrekt ausgeführten Allegorie ist, die man wohl leicht versteht, die aber kühl lässt bis ans Herz hinan, sondern den Eindruck einer mit mächtiger Faust niedergeschriebenen Vision macht. Das ist nicht die geringste Ursache des faszinierenden Reizes, den *Stuck* stets ausübt, dass er wie heraus aus einer Naturgewalt, die alle Fesseln sprengt, malt. Gerade das bildet den Zauber, dem sich die wenigsten entziehen können. *Stuck* ist ein Künstler, der ganz auf eigenen Füßen steht, nie verwendet er Typen, die er in der schon vorhandenen Kunst findet, sondern das Leben bietet ihm die Anregung. Und wenn er auch außer seinen Porträts fast nie unmittelbar ein Stück Natur wiedergibt, so ist doch ein jeder Strich von ihm mit Beobachtung gesättigt, die er dann in seine Handschrift zwingt. Für alles findet er wie von selbst den knappsten, oft direkt stilisierten Ausdruck. Und das ist auch da der Fall, wo er direkt vor dem Modell steht, wie bei dem entzückenden Pastellkopf einer jungen Frau, der mit meisterhafter Einfachheit hingeschrieben ist.

Links von *Stuck* hängt ein großes Werk *Uhde's*. Ein glücklicher Umstand bei *Uhde's* neueren Arbeiten scheint es mir zu sein, dass das Zusammensetzen der christlichen Mythe mit unserer Zeit immer weniger aufdringlich wird, dass er Bilder schafft, die gleich weit von archaischer Konstruktion wie von sklavischer Kopie der Wirklichkeit entfernt sind, sondern in denen nur noch das rein Menschliche zum Ausdruck kommt. Und das tritt bei den allerdings oft unschönen Typen auf der „Predigt am See“ so stark hervor, dass, wer an ihnen Anstoß nehmen sollte, doch das seelische Leben, das ihnen innewohnt, nicht leugnen kann. Und das steht doch wohl höher als die rein formale Schönheit, die meist billig zu erreichen ist. In noch höherem Grade ist das bei den „Weisen aus dem Morgenlande“ der Fall, die in Bezug auf harmonische und sympathische Gesamtstimmung in *Uhde's* Werk fast ganz unerreicht dastehen. Dass *Uhde* stets ein ganzer Meister seines Handwerks ist, das nur nebenbei.

Höcker's „Ausklingender Tag“ ist eines von den Kunstwerken, das die Richtung bezeichnet, wohin der wesentliche Teil unserer Kunst heute steuert: von der zuerst wirklichkeitsgetreuen, dann tiefer empfundenen Darstellung der Natur zum freien Gedicht über dieselbe, in dem man nur noch die Seelenzustände, die man in ihr durchlebt, festzuhalten sucht. Ähnlich wie *Herterich*, der in seinem „Sommerabend“, weit mehr als ein Genrebild, ein Liebespaar darstellend

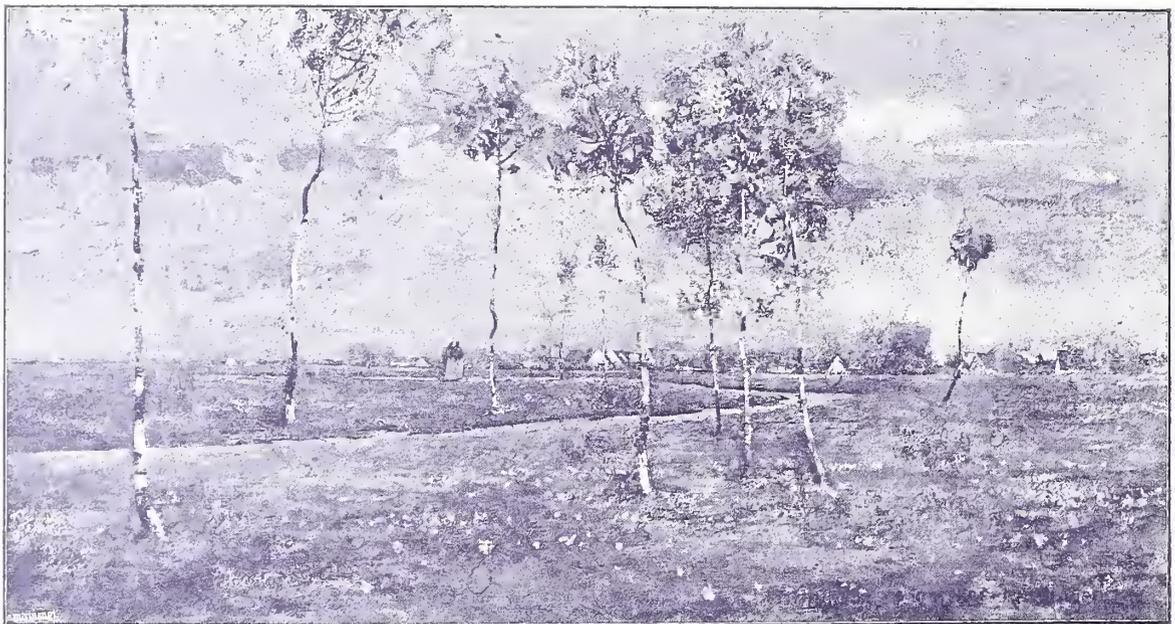
gibt, sondern ungemein feine Stimmungen zu erwecken weiß, die er zum größten Teil durch seine farbigen Mittel erreicht. *Herterich* ist einer der größten Koloristen, die wir besitzen, wenn er auch, oder vielleicht weil er jeden bunten Tönen aus dem Wege geht und sein Ziel nur in der Verfeinerung der geringsten Kontraste sieht. Das Prinzip, nach dem er malt, ist im Grunde das der Pointillisten, nur mit dem Unterschied, dass das, was bei diesen eine bis zur äußersten Konsequenz durchgeführte Marotte war, hier rein künstlerisch verwendet und abgeklärt erscheint, dass es der, der nichts von malerischer Technik weiß, nicht bemerkt, und er nur, wenn sein ästhetischer Sinn genug gebildet ist, dass er auf solche farbigen Reize reagiert, in Verwunderung über den seltsamen Schmelz und die Leuchtkraft der Farbe gerät, durch die das Bild im ganzen Saal auffällt. *Herterich* erzielt das durch das stete Nebeneinander der Komplementärfarben, die bis zu gewissem Grade unvermischt — doch unbemerkbar — nebeneinander stehen und dem Bilde dieses farbige Leben verleihen. *Samberger's* Porträts nehmen eine Wand für sich in Anspruch. *Samberger's* Kunst wird oft mit der *Lenbach's* verglichen, wobei der erstere allerdings an Schärfe der Beobachtung nachstehen muss, aber an Größe des Stils *Lenbach* eher über ist. Allerdings birgt sein Verfahren, nur die allerwesentlichsten Momente des menschlichen Antlitzes zusammenzufassen und zu vergrößern, so sehr es rein künstlerisch auch anzieht, die Gefahr in sich, die jedes Abweichen von der Natur mit sich bringt: eine Manieriertheit, die bei *Samberger* zwar zumeist noch entzücken kann, manchmal aber schon den Grad streift, wo sie den Genuss trübt. Und gerade das Bildnis verlangt ja den engsten Anschluss an die Natur. *Habermann*, der nervöse, in tausend Dingen sich versuchende, stets unbefriedigte, wird mit einmal klar, einfach und bedeutend, wenn er sich dem Porträt zuwendet. Sein Herrenbildnis ist von ebenso wichtiger Kraft wie malerischem Reiz, welches beides auch schon die 1875 entstandene, in der Farbe allerdings noch ganz im braunen Ton befangene Studie eines Mönches zeigt.

Wandert man so von Bild zu Bild, so wird man noch auf gar viele interessante Persönlichkeiten stoßen. Wie dort z. B. *Dill*, der in seinem Aquarell der Natur thatsächlich ganz neue Reize abzugewinnen weiß und in dieser neuen Technik erst so recht sich selbst gefunden zu haben scheint, worauf ich anlässlich seiner Kollektion auf der Frühjahrsausstellung schon hinwies. *Volz* weiß in seiner Grablegung die neuen Ausdrucksmittel in strenge Form zu bringen und seine Farbe dem feinsinnig anzupassen. *Volz* war von jeher vorwiegend Zeichner und hatte sich als solcher schon seinen Stil gebildet, als die allgemeinen Ziele noch ganz auf die Bewältigung des koloristischen Programms gerichtet waren; jetzt treffen seine Bemühungen mit den zeit-

lichen zusammen. *A. Keller's* „Glück“ zeigt ihn auf neuen Wegen. Er sucht hier die Idee des Glücks in frei erfundenen Gestalten zu verkörpern: die Glücksfee, welche über Nacht kommt und jung und strahlend vor dem Fenster erscheint, aus dem das Menschenpaar, welches erstaunt und als könnte es die Erscheinung nicht fassen, herausschaut.

Ein Bild, das sich die Gegner der Secession sehr zu Nutze machen, ist *Exter's* Kreuzigung. Es ist theaterhaft aufgebauscht und zeigt nicht die schlichte Ehrlichkeit, die sonst den Werken der Modernen eigen. Zudem ist es für das Bild nicht günstig, dass alle sofort an die Stuck'sche Kreuzigung erinnert werden, gegen deren monumentale Größe die Exter'sche schwächlich, ins Groteske verzerrt wirkt, so dass viele wohl die großen malerischen Schönheiten, die trotz alledem darin sind,

Hervorragend sind auch die Arbeiten des Deutsch-Engländers *Sauter*. Von den übrigen Figurenmalern fallen am meisten auf: *Georgi*, der eine Nymphe im abendlichen Walde von einem Faun belauschen lässt, *Pulz* mit seiner „Vanitas“, die er durch eine liegende, nackte Frauengestalt verkörpert, *Slevogt*, dessen Totentanz vielleicht zu den unfertigsten und deshalb meist angegriffenen, aber auch zu den allerinteressantesten Arbeiten gehört. *Slevogt's* Kunst ist rassig, und deshalb kann sie nur Freunde oder Feinde haben, nie aber kalt lassen. *Hass*, *Zwintscher*, *Hierl-Deronco*, *Wislicenus*, *Unger*, *Eichler*, *Jauß*, *Jank* — das sind alles Namen, denen man nur mit eingehenden Besprechungen gerecht werden kann und die diese auch vollkommen rechtfertigten. Von den Landschaften, die stets nicht die kleinste Aufmerksamkeit auf sich zogen, sind es diesmal besonders *Kalkreuth*,

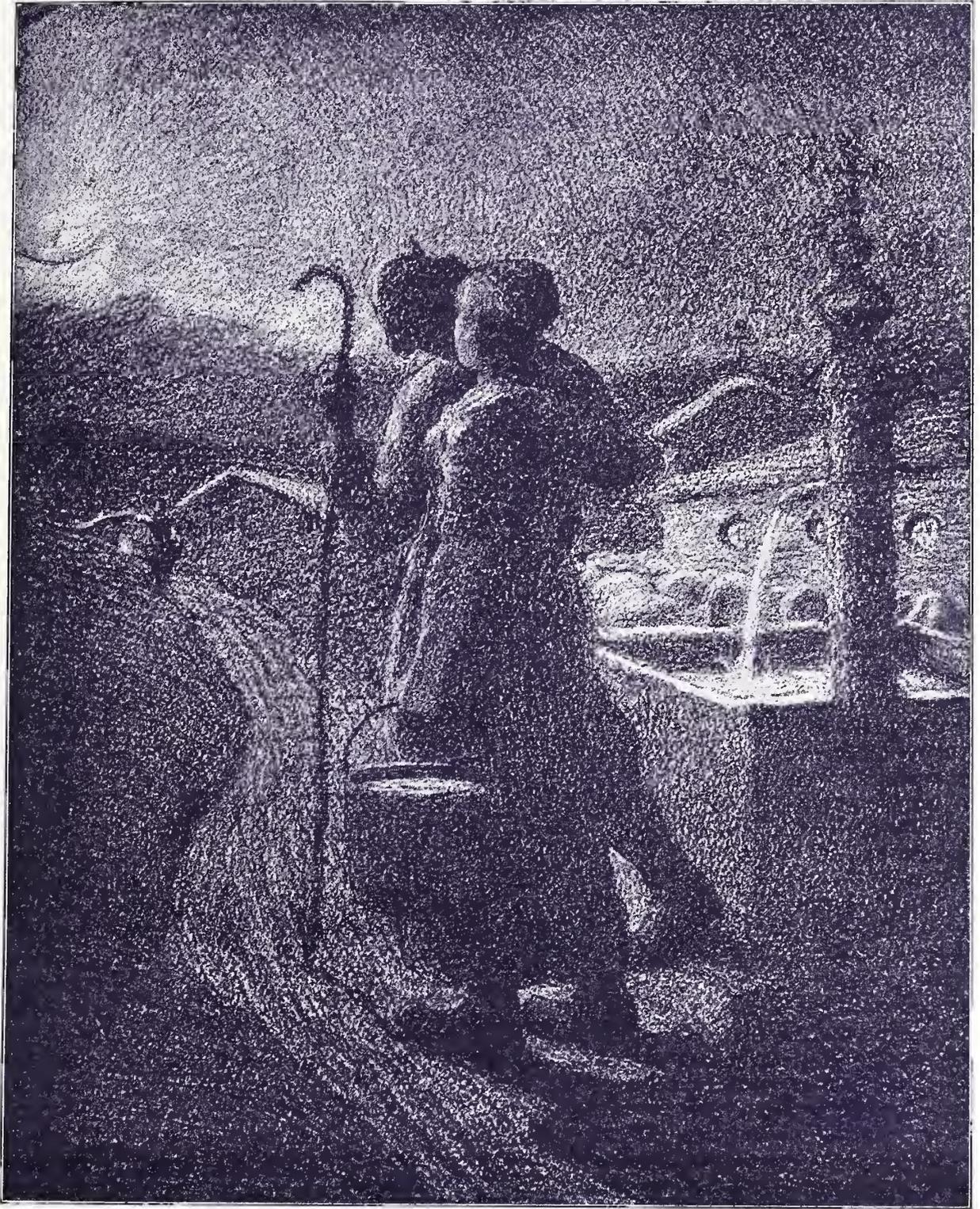


P. W. KELLER-REUTLINGEN. Bei Bruck.

übersehen. Denn das darf man nicht vergessen, dass Exter, wenn er will, d. h. wenn er das malte, was ihm liegt und sich dabei Mühe giebt, ganz Hervorragendes leisten könnte, da er eins der vielversprechendsten Talente ist, die die Jüngeren überhaupt besitzen. In dem kleinen Bilde Adam und Eva giebt er eine bessere Probe davon, wessen er fähig ist, als in dem so ungeheuer prä-tentiös auftretenden Monumentalgemälde.

Ich habe nun noch eine große Anzahl von ausgezeichneten und guten Werken zu nennen, die auf geradem Wege auf ihr Ziel, mag es höher oder niedriger gesteckt sein, losgehen. Da sind noch viele Porträtisten, die malen können und genug psychologischen Blick haben, um mehr zu geben, als das Animalische. *Fehr*, *Balmer*, *Kurowski* gehören zu den besten, *Borchardt's* Studienkopf ist eine Leistung von seltener malerischer

dessen Garten nach dem Gewitter mit dem Regenbogen die Pinakothek erwarb, *Kuehl*, der einzelne kleinere aber süperbe Impressionen aus Elbflorenz sandte, *Riemerschmidl* mit seinen „Garten des Paradieses“, der zusammen mit seinem Rahmen eine geschmackvolle Dekoration bildet, *Keller-Reutlingen*, von dem unser Heft ebenfalls eine kleine Probe enthält. *Böcklin* zählt zu den Klassikern; außer einer Skizze zu seiner „Meeresbrandung“ finden wir noch die gleichfalls hier reproduzierte „Nacht“. *Thoma's* Wasserfälle bei Tivoli, *Bartels'* virtuose Marinen, *Zumbusch's* feinsinniges Bild „Einsames Land“, *Pötzlberger's* Blick über ein badisches Thal, *B. Becker's* Abendlandschaft — das sind eine Reihe von Namen, die mir aus der Fülle aufs Geratewohl einfallen, ohne diese damit auch nur annähernd vollzählig genannt haben zu wollen.



GIOV. SEGANTINI. Liebespaar.

Was das Ausland anbetrifft, so bietet es viel Interessantes, einiges Ausgezeichnete, doch ist das Ausgestellte nicht im stände, ein eigentliches Bild von dem Kunstleben der einzelnen Länder zu geben. So vorzüglich z. B. die einzelnen Schotten auch sind, so hat sich doch mit der Zeit — Dank den guten Verkaufschancen bei uns — zu viel Ware eingeschmuggelt, was allerdings wettgemacht wird durch jene Künstler, die uns nun schon seit Jahren als die eigentlichen Vertreter der schottischen Kunst galten. So sind *Lavery* und *Gulhrig* durch Porträts vertreten, denen wir in ihrer schlichten Vornehmheit und diesem meisterhaften Können kaum eines zur Seite setzen dürfen, wie auch einzelne, diesmal aber eben nur vereinzelte Landschaften, wie die von *Paterson*, *Stevenson*, *Morton* etc., die schottische Kunst von ihrer besten Seite zeigen. England ist im Wesentlichen nur durch *Brangwyn* und *Herkomer* repräsentirt; der erstere zeigt sich durch sein farbenfreudiges Werk (orientalische Mutter), dessen Töne in seiner bekannten breiten Manier eingesetzt sind, von seiner besten Seite, während man bei den hohen Ansprüchen, die man doch an einen Herkomer stellen muss, im besten Falle von Stillstand reden kann. Man denkt vor seinen neueren Arbeiten, dass er manchmal in dem Bestreben, es seinem Publikum

recht zu machen, etwas zu weit geht. Die Franzosen, die sich zumeist erst nach Schluss der Salons eingestellt, haben wenig gebracht, was die Reise nach Deutschland rechtfertigt, — das Beste davon ist von Ausländern, wie die drei herrlichen Bilder von *Thaulow*, der wohl zu den feinsten aller existirenden Landschaftler zu zählen ist, das wundervoll zarte Damenporträt von *Gandara* oder die originellen Arbeiten gleichen Genres von dem Amerikaner *Alexander*. Das Beste, was von Franzosen selbst kam, ist wohl das ganz herrliche Damenporträt *Carrière's*, dessen weiche Manier, die alles wie durch einen Schleier sehen lässt und von

der wir schon verschiedene schöne Proben in Deutschland sahen, ihm hier zu einer Meisterleistung gedient hat. *Blanche* ist als ein raffiniert geschmackvoller Porträtist noch zu nennen, der sich zumeist junge Mädchen und Frauen zum Motiv wählt und bei ihrer Darstellung eine eigentümlich sensible Grazie entwickelt.

Holland, das kleine Holland, scheint über eine Legion guter Bilder zu verfügen; überall ist es gleich gut und gleich zahlreich vertreten, und Belgien assistirt ihm dabei. Schon seit Jahren ist das in allen Berichten überall gern bestätigt worden, und gewöhnlich hieß dann der

Nachsatz: ein wenig langweilig sind sie doch. Auch ich brauche den holländischen Saal nicht näher zu beschreiben, es genügt, wenn ich das nenne, was aus dem gewohnten Rahmen desselben herausfällt: des Mystikers *Khnopff's* seltsam weltentrückte Gesichte, die man, ohne sehr weitschweifig zu werden, schwer beschreiben kann; außer seinen zarten Figurenbildern hat er diesmal noch eine ebenso zarte Landschaft — ein stilles Wasser — gesandt, die, trotz ihrer einfachen Ungesuchtheit, durch ihre Ruhe etwas so Fascinirendes hat, dass man sich ihrem Zauber nicht entziehen kann. Sehr auffallend ist das große oder besser gesagt ungeheuer lange Bild von *Léon Frédéric* „die Lebensalter der Bauern“, in dem trotz



V. VALLGREN. Aschenurne.

seines an Starrköpfigkeit grenzenden, erbarmungslosen Naturalismus der, welcher die spätere Entwicklung Frédéric's kennt, schon den Ansatz zu dieser zu bemerken glaubt; denn in dem selbstlosen Aufgehen in der Natur liegt schon etwas von der tiefen, mystischen Versenkung in dieselbe, wie sie neue Bilder von Frédéric zeigten.

Italien hat diesmal einiges recht Gute zur SeceSSION beige-steuert. Hinter der eleganten Routine, die fast allen Italienern angeboren scheint, steckt diesmal doch ein gut Teil mehr Ernst als bei den Arbeiten, die sie sonst für Deutschland übrig zu haben belieben. *Tilo*, *Bezzi*, *Zexxos*, das sind Maler, die ihr Handwerk

prächtig beherrschen und, wenn auch nicht tiefe, so doch wertvolle und anmutige Werke schaffen. Etwas Tändeludes haftet ihnen aber stets an, und der einzige, der davon ganz, aber auch ganz frei ist, ist *Segantini*, eine imposante Erscheinung in der modernen Malerei, der sich in seinen Werken, die schon in der Frühjahrsausstellung aufgestellt waren, sicherlich als der selbständigste, vielleicht größte italienische Meister unter den Lebenden zeigt, so weit wir das in Deutschland zu beurteilen vermögen.

Andrée's und Nansen's Landsleute sind nur ganz vereinzelt vertreten, aber das Wenige, was sie senden, ist gut, ja ausgezeichnet. Sie verstehen es Respekt einzufößen, diese Skandinavier; sie können malen und gehen jeder Konvention in weitem Bogen aus dem Wege. *Zorn's* Selbstbildnis bildet dafür den besten Beleg; wenn man von demselben spricht, kommt einem unwillkürlich das sonst nicht gerade schöne Wort schneidig in die Feder. Ich glaube nicht, dass das Bild entstanden ist in der Absicht, ein Bildnis im eigentlichsten Sinne zu malen; *Zorn* blickte in den Spiegel, sah da ein Stück Natur, von dem er selbst ein Stück bildete, und malte das mit seinem verblüffend sicheren Können rasch herunter und zwar so ehrlich und wahr, wie das jeder rechte Maler thut. Und da bei dieser Studie ein schönes Stückchen Malerei entstand, steckte er's in einen Rahmen und schickte es in den Salon, und wir

danken ihm dafür. *Liljefors*, der die moderne Kunst um ein Kapitel erweiterte, die Jagdmalerei, hat ein kleineres Bild, Nest mit jungen Falken, geschickt, das gleichermaßen das Entzücken der Tierfreunde wie der Künstler bildet. *Larsson* ist mit einem groß und eigenartig komponirten Kain und Abel vertreten. — Auch ein paar Russen haben sich eingestellt, die sich als solide und ehrliche Naturalisten vorstellen.

Es ist dies die letzte Ausstellung im Bau an der Prinzregentenstraße. Es war die Burg, in die sich die neue Kunst in Deutschland verschauzte und von der aus sie sich dasselbe eroberte. Mit dem Zugeständnis alles dessen, was man vor vier Jahren forderte, öffnet sich jetzt die Pforte, und die Secessionisten können mit gutem Gewissen sagen, dass sie Sieger geblieben sind auf der ganzen Linie. Und doch wird es jedem ihrer Freunde leid thun, ihre erste selbstgeschaffene Heimstätte, die man allgemein als mustergültig anerkannte, fallen zu sehen. Möge der Wunsch in Erfüllung gehen, dass, sollte die Zeit kommen, in der die Vereinigung als solche ihre Mission zu Ende geführt hätte, doch stets ihr Geist, der in selbstlosem Ringen für ideale Güter bestand, noch lange in der deutschen Künstlerschaft fortlebe, und dass man es jenen nie vergesse, was sie dereinst gethan, als sie im Kampfe gegen alle die erste Hochburg der neuen deutschen Kunst gegründet!

PAUL SCHULTZE-NAUMBURG.

ALTARWERKE IN DÄNEMARK AUS DEM SPÄTEREN MITTELALTER.

MIT ABBILDUNGEN.



WENN der Kunstentwicklung in den nördlichen Gegenden Deutschlands von Seiten der Wissenschaft bisher nicht das gleiche Interesse entgegengebracht worden ist, dessen sich die Kunstgeschichte Süddeutschlands seit lange erfreut, so hat diese Thatsache ihren Grund in der ungleich geringeren Zahl — von gänzlichem Mangel kann nicht die Rede sein — großer, wahrhaft schöpferischer Individualitäten unter den niederdeutschen Künstlern. Einen Dürer und Holbein, einen Peter Vischer hat Niederdeutschland nicht hervorgebracht und ein Tilman Riemenschneider hätte es in seiner nördlichen Heimat schwerlich zu der Meisterschaft gebracht, die wir an seinen Werken nicht genug bewundern können. Eine Wissenschaft also, die sich lediglich den Zweck setzt, die Entwicklung der Kunst von Stufe zu Stufe zu verfolgen, diese Entwicklung

gleichsam aus sich selbst heraus zu erklären, eine solche Wissenschaft mag über die mehr massenhaften als speciell kunstgeschichtlich bedeutsamen Hervorbringungen des niederdeutschen Kunstsinnnes immerhin mit wenigen Worten, mit einer kurzen Erwähnung hinweggehen. Einen nachhaltigen Einfluss auf die Kunstentwicklung Alldeutschlands oder gar über Deutschlands Grenzen hinaus auf die Entwicklung anderer Kunstgebiete haben die niederdeutschen Meister und ihre Erzeugnisse selten oder nie gewonnen. Und anstatt nur seinen eigenen Eingebungen zu folgen und der Kunst seines Landes eine selbständige Richtung zu geben, hat selbst ein Hans Brüggemann, wohl der einzige unter den älteren niederdeutschen Künstlern, den wir auch in kleineren, für die Hand des Laien bestimmten Kompendien der Kunstgeschichte gelegentlich etwas ausführlicher behandelt finden, bei seinem großen Zeitgenossen Albrecht

Dürer kleine Anlehen zu machen sich nicht entschlagen können.

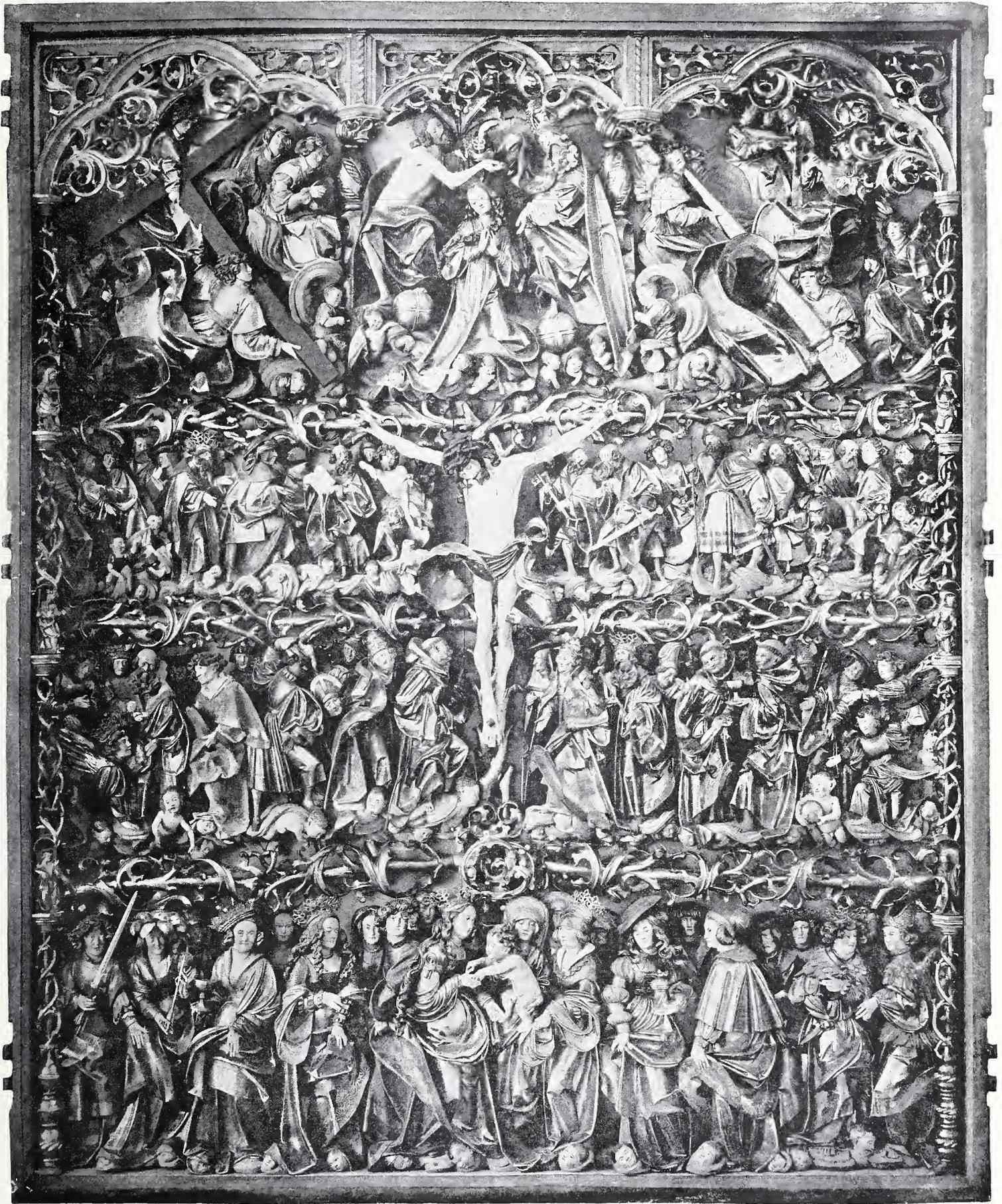
Sobald man aber die Kunstgeschichte unter einem höheren Gesichtspunkte betrachtet, sie als einen der wesentlichsten und wichtigsten Abschnitte der Kulturgeschichte auffasst, gewinnen auch die Erzeugnisse der niederdeutschen Kunst, insbesondere des Mittelalters, eine erhöhte Bedeutung. Wo es sich darum handelt, festzustellen, wie das geistige Leben in den verschiedenen Gegenden unseres Vaterlandes beschaffen war, welche Unterschiede in den Äußerungen dieses Lebens zwischen dem Norden und Süden, dem Osten und Westen bestanden und durch welche Verhältnisse geographischer, politischer oder wirtschaftlicher Art diese Unterschiede wiederum bedingt wurden, — und auf ein Erkennen alles dessen zielt doch die historische Wissenschaft im letzten Grunde ab — da wird man auch eingehender Forschungen und genauer Kenntnisse über die Kunst des ganzen nördlichen und östlichen Deutschlands nicht entraten können. Weiß doch zudem jeder, der Norddeutschland, seine stattlichen alten Bauten und Kirchenschätze, den Reichtum der wohlhabenderen, niederdeutschen Landbevölkerung an prächtig geschnitzten Truhen und Schränken und an allerlei Prunkgerät auch nur oberflächlich kennt, zur Genüge, einen wie wesentlichen Faktor im geistigen Leben das Kunstempfinden auch hier zu allen Zeiten gebildet hat.

Zwar ist das Gesagte keineswegs so zu verstehen, als ob auf dem Gebiet der niederdeutschen Kunstforschung bisher so gut wie nichts gearbeitet worden sei. Köln z. B., das mit dem deutschen Niederrhein und Westfalen zusammen eine vom übrigen Niederdeutschland zu sondernde Stilprovinz bildet, hat von Anfang an so gut wie die süddeutschen Schulen Sitz und Stimme in der deutschen Kunstgeschichte gehabt und viel für Verbreitung und Erweiterung der Kenntnis seiner Denkmäler gethan, und in gleichem Sinne ist neuerdings auch die Forschung über Lübecker Kunst — ich erinnere namentlich an die Veröffentlichungen von Milde und Deecke, sowie an Adolph Goldschmidt's „Lübecker Malerei und Plastik bis 1530“ — emsig thätig gewesen; freilich nicht mit ganz dem gleichen Erfolge; ein Niederschlag dieser Forschungen in umfassenderen Darstellungen der Kunstgeschichte ist bisher nur mangelhaft erfolgt. Noch weniger hat die allgemeinere Kunstbetrachtung bis zur Stunde von der reichen Fülle archivalischen und künstlerischen Materials Notiz genommen, welche sich in den teilweise bereits zum Abschluss gelangten Inventaren sämtlicher Kunstdenkmäler, in den Veröffentlichungen der norddeutschen Kunstmuseen und der zahlreichen historischen Lokalvereine aufgehäuft findet. Hier nun ist es vielfach der Mangel an guten Abbildungen, der einer allgemeineren und gerechten Würdigung des niederdeutschen Kunstschaffens hinderlich gewesen ist. Nur die Architektur bildet in dieser Beziehung eine Aus-

nahme und sie kann sich demzufolge auch über Vernachlässigung von Seiten der großen Forschung noch am wenigsten beklagen. Für die Werke der Malerei und Plastik aber geben zwar die Inventare einen willkommenen Überblick über den Reichtum des noch vorhandenen — ein beglückendes Genießen des Schönen, ein liebevolles Versenken in das Studium der dargestellten Kunstwerke ist indessen bei dem kleinen Maßstab der Reproduktionen in der Regel nicht möglich, und so sind derartige Abbildungen zumeist nur dazu geeignet, uns noch begieriger zu machen nach mehr, nach Tafelwerken großen Stiles auch für die niederdeutsche Kunst, wozu mit der Berücksichtigung, welche ihre Denkmäler etwa in den Publikationen von Münzenberger gefunden haben oder mit einer Anzahl Monographien, welche insbesondere die letzten Jahre gezeitigt haben, doch nur erst ein Anfang gemacht ist. Gerade solche mit trefflichen Reproduktionen ausgestatteten, streng wissenschaftlichen Einzeldarstellungen, wie das bereits oben citirte Buch von Goldschmidt, die Arbeiten Engelhard's insbesondere über Hans Raphon, das prächtige Werk von Konrad Lange und P. Schwenke über die Silberbibliothek des Herzogs Albrecht von Preußen u. a. m., haben zugleich auf das schlagendste dargethan, zu wie bedeutsamen Resultaten auch auf dem Gebiete der specielleren Kunstgeschichte eine emsige und exakte Forschung hier führen kann, wie manche Fehler und vorgefasste Meinungen es hier noch zu berichtigen giebt.

Einen ansehnlichen Schritt weiter auf dieser Bahn führt uns ein dänisches Werk, das auf Veranlassung des dänischen Ministeriums für Kirchen- und Unterrichtswesen im vorigen Jahre zu Kopenhagen erschienen ist.¹⁾ Die neue Publikation umfaßt im Ganzen 27 Altarwerke, die mit ihren einzelnen Teilen in 71 vorzüglichen, teilweise auch zur Behandlung stilkritischer Fragen vollauf genügenden Lichtdrucktafeln in Folio wiedergegeben sind. Den ersten Anlass zu dieser Veröffentlichung hatte, wie in der Einleitung näher ausgeführt wird, die Restauration von *Claus Berg's* berühmtem Schnitzaltar und seine Überführung aus der Frauenkirche zu Odense in die dortige St. Knudskirche im Jahre 1885 gegeben. Bei dieser Gelegenheit waren von dem Altar gleich die nötigen photographischen Aufnahmen zur Vervielfältigung durch den Lichtdruck gemacht worden. „Man wünschte nämlich, das seltene Kunstwerk auf diese Weise in weiteren Kreisen bekannt zu machen, auch über die Grenzen Dänemarks hinaus.“ Weiterhin schlossen sich an diesen Altar, Hand in Hand gehend mit den in den folgenden Jahren vorgenommenen Restaurierungsarbeiten,

1) *Altartavler i Danmark fra den senere Middelalder. Udgivne paa Foranstaltning af Ministeriet for Kirke-og Undervisningsvaesenet. LXXI Tavler i Lystryk udførte af Pacht & Crone, Tekst af Francis Beckett. Avec un résumé en français. Kjøbenhavn. Trykt hos J. Jørgensen & Co. (M. A. Hannover), 1895.*



Mitteltafel des Odenser Altars.

Aufnahmen des Altarwerkes in der Søndresogn-Kirche zu Viborg und von *Bernt Notke's* Werk im Aarhuser Dom an. Damit war die Zahl der Tafeln bereits auf 33 gestiegen und es lag nunmehr der Gedanke nahe, die Publikation überhaupt zu einem Sammelwerk der hervorragendsten unter den in dänischen Kirchen erhalten gebliebenen Altäre des Mittelalters und des frühen 16. Jahrhunderts zu gestalten. Die Auswahl, die bei den unzulänglichen Mitteln zur Kenntnis der dänischen Kunstwerke keine leichte war, besorgte Museumsdirektor Dr. H. Pedersen in Gemeinschaft mit dem Architekten O. V. Koch. Der Text zu dem Werke stammt aus der Feder des dänischen Kunsthistorikers Francis Beckett, der inzwischen auch selbst in der *Tidsskrift for Kunstindustri* (1896, zweites Heft, S. 53 ff.) über dasselbe berichtet und die Resultate seiner Untersuchungen kurz mitgeteilt hat.

Wenden wir uns zur Betrachtung des Inhalts, so werden wir am besten zu Ausgangspunkten die vorerwähnten drei Altäre nehmen, deren Wiedergabe und kunsthistorische Würdigung den eigentlichen Kern der gegenwärtigen Veröffentlichung bildet. Sie lehren uns auch gleich, dass wir es hier nur zum kleinsten Teil mit Werken einer national-dänischen Kunst zu thun haben, denn Claus Berg und Bernt Notke waren geborene Lübecker und der Altar in der Søndresogn-Kirche zu Viborg, bisher häufig als eine Arbeit Brüggemann's angesprochen, stammt aus einem Antwerpener Atelier. Ebenso wird sich aus einer Betrachtung der übrigen Tafeln des Werkes ergeben, wie berechtigt wir waren, dieses in erster Linie im Interesse der niederdeutschen Kunstforschung mit Freude zu begrüßen. Dänemark ist zu allen Zeiten arm an heimischer Kunstübung und tief im eigenen Volke wurzelnden, großen Künstlern gewesen, und auch das 15. und 16. Jahrhundert hat in dieser Beziehung keine Ausnahme gemacht. Man könnte das Land darin etwa mit Portugal vergleichen, das in der Kunstgeschichte der romanischen Völker eine ähnliche Stellung einnimmt, wie Dänemark unter den germanischen Nationen.

Andererseits aber gehört gerade ein Meister wie Claus Berg doch fast mehr der dänischen als der deutschen Kunstgeschichte an. Nach den Aufzeichnungen seines gleichnamigen Enkels entstammte er einer Lübecker Patrizierfamilie und soll früh namentlich im Zeichnen sehr tüchtig gewesen sein. Dennoch hat sich in den Lübecker Archiven bisher keine Nachricht über ihn finden lassen, und auch von Arbeiten seiner Werkstatt auf deutschem Boden ist bisher nur ein Schnitzaltar in Wittstock, den Münzenberger Claus Berg zugeschrieben hat, bekannt geworden. Wie es scheint noch in jungen Jahren folgte er dann einem Rufe der Königin Christine, der Gemahlin des dänischen Königs Hans und Mutter des nachmaligen letzten „Unionskönigs“ Christian's II., nach Odense, um für die dortige Franzis-

kanerkirche jenen umfangreichen Schnitzaltar zu fertigen, der erst beim Abbruch der Franziskanerkirche 1805 an die Frauenkirche verkauft wurde. In Odense besaß Claus Berg „ein von Grund auf gemauertes Haus“, das er der besonderen Gnade seiner hohen Gönnerin verdankte, hier hat er sich verheiratet und wird er auch wohl sein Leben beschlossen haben.

Von nicht geringer Bedeutung ist ferner die bestimmte Mitteilung seines Enkels — man liest die Nachrichten, die er giebt, jetzt am besten, freilich in Übersetzung, bei Goldschmidt a. a. O. S. 32 nach — dass Claus Berg selbst an dem Odenser Altar nichts gearbeitet, sondern die Ausführung seiner Entwürfe den Gesellen überlassen habe, die er wohl, dem Wunsche der Königin entsprechend, zum größten Teil mit sich aus Deutschland gebracht hatte und deren er für jenes Hauptwerk zwölf in seiner Werkstatt beschäftigt haben soll. Sie gingen in seidenen Kleidern, heißt es, und die Königin Christine lohnte sie alle Monate. Claus Berg also lieferte nur die Zeichnungen und überwachte die Ausführung — ein Verfahren, das in den meisten größeren Künstlerwerkstätten des ausgehenden Mittelalters ähnlich geübt worden sein wird, wie es in den Ateliers der Bildhauer meines Wissens auch heute noch die Regel ist. Schon der Umstand, dass auch die Malerei in reichem Maße zur Anwendung kommen sollte, musste zumal bei dem bedeutenden Umfang des Altars — derselbe ist bei geöffneten Flügeln etwa 6 m breit und mit der Predella über $4\frac{1}{2}$ m hoch — eine ausgedehnte Arbeitsteilung von vornherein ratsam erscheinen lassen.

Die Gemälde, welche die Außenseiten der Flügel schmücken, sind ausnahmslos nur schlecht erhalten und daher in die vorliegende Publikation nicht mit aufgenommen worden. Dargestellt sind 16 Szenen aus der Vorgeschichte und dem Leben Christi bis zum Beginn seiner Passion. Diese Bilder stehen, nach dem Urteile unseres dänischen Gewährsmannes, in naher Beziehung zu Lübecker Arbeiten aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts unter dem Einfluß der italienisirenden Niederländer jener Zeit, weichen aber im Charakter von den Holzschnitzereien der Innenseiten, des Mittelstückes sowie der Predella erheblich ab. Wie weit sich in diesen etwa die verschiedenen Individualitäten der ausführenden Gesellen unterscheiden lassen, ist von dem Verfasser des Textes nicht untersucht worden und lässt sich auf Grund der Abbildungen natürlich nicht mit Sicherheit entscheiden. Allen gemeinsam und daher ohne Zweifel auf besondere Rechnung der Eigenart Claus Berg's zu setzen ist die ungeweine, zuweilen ins Übertriebene gesteigerte Bewegtheit der Gestalten und Szenen. Es pulsirt namentlich in den sechzehn Passionsdarstellungen, die, eine jede in zierlicher Umrahmung von Ast- und Rankenwerk und Architekturteilen nach Art der Zopfgotik, auf den Innenseiten der Flügel angeordnet sind, ein dramatisches Leben, wie es uns in den plastischen Werken dieser

Zeit sonst nirgends in so leidenschaftlicher Erregtheit entgegentritt. Die Gefangennehmung Christi geht in einer bis zur Unschönheit „wildem und tumultuarischen Scene“ vor sich und die Darstellungen der Verspottung, der Geißelung, der Kreuzschleppung und Kreuzigung können an gewaltiger, allerdings ausschließlich schrecklicher und abstoßender Wirkung schwerlich überboten werden. Die Darstellung der Hoheit des für seinen göttlichen Beruf leidenden Erlösers ist in diesen Scenen entschieden über der Wiedergabe seiner Henker und grausen Marter zu kurz gekommen; indessen streift diese Wiedergabe nur selten an die Karikatur, und der Eindruck, der durch eine zumeist wohlgelungene Perspektive unterstützt wird, bleibt daher gleichwohl ein großer und nachhaltiger. An neuer Auffassung und kleinen originellen Zügen, die den selbständig denkenden Künstler verraten, fehlt es nicht. So steigt in Gethsemane ein Teil der Häscher über die Mauer, die den Garten umgiebt, und erscheint bei der Verspottung ein richtiger Nachtwächter, der unmittelbar vor dem Ohre des Heilands in sein langes Horn stößt. In der Ecce-homo-Scene wird selbst von ein paar kleinen Kindern mit leidenschaftlich erhobener Rechte das „Kreuzige ihn, kreuzige ihn“ mitgerufen, und bei der Darstellung des ersten Pfingstfestes umdrängen die zwölf Apostel die Jungfrau Maria und hängen mit Andacht und Spannung an ihren Lippen, während sie ihnen aus einem Buche vorliest.

Vorzüge und Mängel der Kunst Claus Berg's lassen sich, wie gesagt, auch in dem Haupt- und Mittelstück des Altars deutlich erkennen, nur dass hier, wo es zumeist nicht dramatisch bewegte Scenen, sondern feierliche Momente der Legende und Zustände des Schauens darzustellen galt, die Mängel mehr zurück- und die großen Vorzüge des Meisters weit in den Vordergrund treten. Wir geben eine Abbildung der Mitteltafel in $\frac{2}{3}$ der Größe, wie sie uns Tafel 40 des dänischen Werkes bietet, sowie von der zu unterst dargestellten Reihe der Heiligen und Engel Abbildungen der rechts von der Mittelgruppe angeordneten Figuren in $\frac{2}{5}$ der Größe von Taf. 42 und 43 dieser Besprechung bei. (Abb. 1—3.) Allerdings begegnen auch hier hin und wieder, wie bei dem krönenden Christus, mehreren Apostelgestalten der obersten Heiligenreihe oder dem heiligen Papst Clemens in der mittleren Reihe, übertriebene Bewegungen und gezwungene Haltungen oder auch, wie bei einigen Franengestalten, allzu zierliche Gesten, die den Verfasser des Textes mit Recht an Skulpturen der Rokokozeit erinnern haben; aber wir übersehen störende Züge dieser Art völlig gegenüber der unwiderstehlichen Größe der Komposition, der berausenden Pracht und charaktervollen Art des Vortrages und dieser Fülle wundervoller oder entzückender Einzelheiten, kurz gegenüber der Gewalt des Künstlergeistes, der aus dieser Altartafel zu uns redet. „Und es wurde eine solche Tafel, dass ihresgleichen nicht in ganz Europa zu finden ist“ schreibt Claus

Berg's Enkel, indem er damit das Urteil des Sebastian Münster über das Werk seines Ahnherrn wiedergibt.¹⁾

Bereits im Jahre 1866 ist zu Odense eine Monographie aus der Feder des dänischen Kunsthistorikers Höyen über Claus Berg's berühmtes Altarwerk erschienen, und Höyen hat auch zuerst die richtige Erklärung des Gedankeninhalts der Mitteltafel gegeben, indem er scharfsinnig darauf hinwies, dass den Darstellungen derselben eine Verquickung der Rosenkranzidee mit Gedanken, die der bekannte Mystiker Bonaventura († 1274) in seiner Schrift „Lignum vitae“ äußere, zu Grunde liege. Dieser mystische Lebensbaum ist es, an den wir den Körper des Herrn in der Mitte unserer Tafel geheftet sehen. Seine Äste tragen als gute Frucht die wahren Christen, deren jeder nach der Meinung Bonaventura's ganz erfüllt sein sollte von dem Worte des Apostels Paulus „Ich bin mit Christus gekreuzigt“: eine erlesene Schar von Heiligen, Aposteln und Propheten. Wie sich so in der Mitte der Tafel das Leiden zum Heile der Menschheit dargestellt findet, soll — ebenfalls im Anschluss an Bonaventura — die Gruppe unter dem Crucifixus Ursprung und Anfang der Erlösung versinnbildlichen, die Darstellung zu Häupten des Heilands die Vollendung des Werkes, den Sieg über den Tod andeuten. Weniger im Sinne Bonaventura's als in dem des ausgehenden Mittelalters gipfelt eben diese Darstellung in einer Verherrlichung Mariens, der jungfräulichen Gottesmutter, welcher der Altar geweiht sein sollte. Das Ganze ist als eine himmlische Vision gedacht; daher die Wolken zu den Füßen der dargestellten heiligen Personen und die überall daraus hervorlugenden und hervortauchenden Engelen.

Ohne Zweifel am trefflichsten gelungen und von ganz besonderem Reiz sind unter diesen Darstellungen diejenigen der unteren Reihe. Prächtigste Repräsentation findet sich hier mit entzückendem Liebreiz vereinigt. Zunächst die schon erwähnte köstlich-ehre Mittelgruppe, realistisch und doch voll Hoheit: das Jesuskind von den Armen der heiligen Anna zu der Mutter hinüberstrebend, einer kräftig-anmutigen, wahrhaft königlichen Gestalt in weit wallender Gewandung. Dann die unübertreffliche Figur der heiligen Maria Magdalena, ein kleines Kunstwerk für sich, urwüchsig und echt, wie wenige. Die Heilige ist sorgfältig in eine etwas auffällige Zeittracht gekleidet, hält in der Linken das Salbengefäß und schürzt mit der Rechten mit leiser

1) Vergl. Goldschmidt a. a. O. S. 32. Die Stelle in Sebastian Münster's *Cosmographia* (Lib. III, S. 814) lautet: „Metropolis eius (nämlich der Insel Fünen) vocatur Ottonium, vulgo Odense, civitas episcopalis satis bene extracta, sed male munita, quippe quae per bella saepe fuit depopulata ac combusta. Aiunt matrem regis Christierni secundi, mirabile et artificiosissimum opus, ingeniosa sculptura in ligno formatum, super altare quoddam apud Minoritas collocasse, cuius simile in Europa non invenitur.“

Affektation das kostbare Obergewand, während sie, wohl weniger „in schmerzliches Nachdenken versunken“ (F. Beckett) als — wenn anders wir die Zeit richtig verstehen — im Bewusstsein ihrer Schönheit den Blick gesenkt hält. Auf der anderen Seite der Mittelgruppe entspricht ihr die prächtige Gestalt der heiligen Katharina von Alexandrien, jeder Zoll eine Fürstentochter, eine

Gerade an diesen Darstellungen erkennt man aber wieder auf das deutlichste, wie unendlich viel die Ausführung thut. In großem Stile, gewissermaßen monumental, ohne kleinliches Eingehen auf Einzelheiten, so wie sie der vorschaffende Geist geschaut und gewollt, sind die meisten dieser Figuren und Gruppen auch vollendet worden, und selbst gewisse Härten der Ausführung,



Einzelheit von der untersten Reihe der Engel und Heiligen vom Odenser Altar.

Krone auf dem Haupte und mit lang auf Brust und Rücken herabwallendem, schwarzem Lockenhaar. Weiterhin folgen noch rechts im Vordergrunde die heilige Christine und zwei Engel, die naiverweise einen Schwanpelz mit Flügeln um die Schultern tragen, links mit etwas blödem Gesichtsausdruck die heilige Barbara, Ursula mit ihrem Pfeil, den Blick ernst und eindringlich auf den Beschauer gerichtet, und ein schwertbewehrter Engel, vermutlich Michael.

die namentlich den nicht immer ganz natürlich scheinenden, bauschigen und oft unschönen Faltenwurf betreffen, tragen nur dazu bei, den Eindruck, dass wir es mit einer kraftvollen und bedeutenden Künstlerindividualität zu thun haben, noch zu erhöhen. Um so mächtiger wird aber auch der Wunsch, Näheres über die Gesellen, die Mitarbeiter des Meisters zu erfahren. Sollte darüber, wie über Claus Berg selbst, in den dänischen Archiven nicht doch noch manches zu ermitteln sein?

Die Stifterfiguren der Predella endlich, wiederum treffliche Beispiele für die Art des Meisters, in großem Stil zu charakterisiren, gleichsam mit wenig Worten viel zu sagen, geben sichere Anhaltspunkte für die Datirung des Werkes. Dargestellt sind, zu den Seiten eines kleinen Ecce homo knieend, rechts die Königin Christine im Witwenschleier, hinter ihr die arme junge Königin Elisabeth, ihre Schwiegertochter, die Gemahlin

vorragenden deutschen Meisters, eben weil wir ihn und sein Schaffen in zusammenfassenden deutschen Darstellungen (von Lübke, Bode etc.) in der Regel überhaupt nicht erwähnt, geschweige denn eingehend behandelt und gewürdigt finden, an der Hand des neuen dänischen Werkes ausführlich berichten zu sollen geglaubt habe, so kann ich mich bezüglich derjenigen dänischen Altarwerke, die gleichfalls aus Claus Berg's Werkstatt her-



Einzelheit von der untersten Reihe der Engel und Heiligen vom Odenser Altar.

König Christian's II. und die Kurfürstin Elisabeth von Brandenburg, König Hans' und Christinen's Tochter, links König Hans und seine beiden Söhne König Christian II. und Franz, sowie das älteste Söhnchen Christian's, Hans. Das Geburtsjahr des letzteren (1518) giebt den terminus a quo, das Todesjahr der Königin Christine (1521) mit ziemlicher Gewissheit den terminus ad quem für die Fertigstellung der Predella und wohl auch des Altars, der also etwa 1520 vollendet worden sein mag.

Wenn ich über das bedeutendste Werk dieses her-

vorgegangen sind und nun ihre zumeist wohl erstmalige Veröffentlichung erfahren haben, mit einer kurzen Erwähnung begnügen. Denn die Betrachtung derselben vermag dem Bilde des Künstlers wesentliche Züge kaum mehr hinzuzufügen, wenn sie uns auch die einzelnen Seiten seines Wesens natürlich noch genauer kennen lehrt. Es handelt sich um die Tafeln 52—55 des dänischen Werkes, bezw. um die Schnitzaltäre in der Kirche zu Tistrup in Jütland, zu Sanderum bei Odense, zu Bregninge auf Ærö und in der Frauenkirche zu

Aarhus. Dreimal (zu Sanderum, Bregninge und Aarhus) tritt uns dabei als Mittelstück eine figurenreiche Kreuzigung entgegen, reich an allerlei neuen Motiven, aber auch voll von Scheußlichkeiten, wie denn die Darstellung des Gemeinen und Abschreckenden hier wieder zum Schaden einer harmonischen und reinen Wirkung sehr überwuchert. Die beiden Schächer sind jedesmal in ganz absonderlichen und entsetzlichen Verrenkungen, teilweise auch mit dem Kopf nach unten ans Kreuz geheftet, und die Physiognomien der Häscher und Kriegsknechte Claus Berg's übertreffen an Roheit und Gemeinheit selbst die Unholde der alten kölnischen und niederländischen Bildschnitzer.

Übrigens wird im Text gesagt, dass die Werke Claus Berg's den Einfluss der schwäbischen, fränkischen und niederländischen Kunst verrieten. Dafür scheinen mir die Abbildungen wenigstens keinen genügenden Anhalt zu gewähren und an direkte Anlehnung und Herübernahme ist bei der stark ausgeprägten, charaktervollen Eigenart des norddeutschen Meisters wohl keinesfalls zu denken.

Auch bei dem zweiten der drei Altarwerke, deren umfassende und würdige Veröffentlichung den Grundstock des dänischen Werkes bildet, bei dem umfangreichen Flügelaltar in der Domkirche zu Aarhus, stehen die Malereien an künstlerischem Wert erheblich hinter den Holzschnitzereien zurück, wie denn in der That die Malerei in Nordostdeutschland während des Mittelalters und bis in die neue Zeit hinein keinen günstigen Boden gefunden zu haben scheint und, wo sie eine selbständige Entwicklung genommen hat, wie etwa in den Gemälden eines Hans Raphon, doch in der Regel keinen Vergleich mit den Werken der großen süddeutschen und nieder-rheinischen Meister auszuhalten im stande ist. Freilich bleibt auch hier noch manches Dunkel aufzuhellen, wird auch vielleicht hier noch im Laufe der Jahre manches Kunstwerk auftauchen, das dieses ungünstige Urteil zu modifizieren geeignet ist.

Als Verfertiger des Aarhuser Altars ist uns durch eine Notiz im Lübecker Staatsarchiv, die zuerst von A. Hagedorn aufgefunden und im dritten Heft der „Mitteilungen des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde“ (1889) S. 220 veröffentlicht wurde, der Lübecker Maler und Bildschnitzer Bernt Notke bezeugt, der 1471 zuerst urkundlich vorkommt und noch 1505 gelebt hat. Außer dem Aarhuser Werke ist von ihm nur noch ein Altarschrein, ebenfalls Schnitzwerk und Malereien, erhalten geblieben oder vielmehr als seine Arbeit nachgewiesen worden, nämlich der Altar in der Heil. Geist-Kirche in Reval.

Zu seinem Hauptwerke — denn als solches dürfen wir den Flügelaltar im Dom zu Aarhus wohl betrachten — wurde Bernt Notke 1479 von Jens Iversen Lange berufen, welcher von 1449—1482 dem Stifte Aarhus als Bischof vorgestanden hat und sich auch auf unserem

Altar in augenscheinlich großer Porträtähnlichkeit als Stifter in Gemeinschaft mit seinem Schutzheiligen, dem Evangelisten Johannes, dargestellt findet, — das früheste Bildnis auf dänischem Boden.

Wenn es nun aber schon bei dem großen Odenser Altarwerk Claus Berg's schwer hält, die künstlerischen Qualitäten des genannten Meisters, seine Individualität, klar zu erkennen, so stößt der Forscher gegenüber dem Altar im Dom zu Aarhus und bezüglich der künstlerischen Persönlichkeit Bernt Notke's auf vorderhand noch unüberwindliche Schwierigkeiten. Denn einmal rühren die Malereien (Scenen aus dem Leben Christi, aus der Legende des heil. Clemens, dem der Altar geweiht war, und einige andere Heiligendarstellungen), wie Francis Beckett des Näheren ausführt, von mehreren, zum mindesten von zwei ganz verschiedenen Künstlern her, von denen Becket den einen ganz in die Nähe des „Meisters der Lyversberg'schen Passion“ rücken möchte, und dann lassen sich auch, wenigstens nach den in verhältnismäßig kleinem Maßstabe hergestellten Lichtdrucken, an den Skulpturen (Heiligengestalten, zu beiden Seiten einer Gruppe der heil. Anna selbdritt angeordnet) charakteristische Züge oder eine eigenartige Auffassung nicht mit solcher Deutlichkeit erkennen, wie das bei den oben besprochenen Werken Claus Berg's möglich war. Eine Betrachtung der Originale, und zwar nicht nur des Altars in Aarhus, sondern auch desjenigen in Reval, würde hier aber vielleicht doch noch zu einem befriedigenderen Resultate führen können.

Bei einer bereits 1514 vorgenommenen Restauration ließ der Bischof Niels Klaus Skade zu Altar und Predella noch eine Bekrönung hinzufügen, einen von einem Crucifixus und den Figuren der Gottesmutter und des Lieblingsjüngers überhöhten Schrein mit der Krönung Mariä, auf der einen Seite ein betender Bischof, vermutlich Niels Skade selbst, auf der anderen ein Engel. Zu diesem Schrein gehören auch die beiden Fig. 4 und 5 reproduzierten Gemälde, von denen das eine, St. Antonius mit Buch und Kreuzesstab, den er auf ein sich zu seinen Füßen krümmendes Teufelchen setzt, die Außenseite des rechten Thürflügels, das andere, den Engel Gabriel darstellend, die Innenseite des linken Thürflügels schmückt. Diese Bilder stehen ohne Zweifel unter dem starken Einfluss der gleichzeitigen niederländischen Malerei.

Unter den zwölf Altarwerken (auf 23 Lichtdrucktafeln dargestellt), die der Verfasser des Textes noch weiterhin deutschen Schulen, namentlich Lübecker und Schleswig-Holsteiner Künstlern, aus stilistischen Gründen zuschreiben zu müssen glaubt, seien hier nur noch drei kurz hervorgehoben. Der älteste derselben und überhaupt der älteste von allen in dem dänischen Werke publizierten Altären ist ein Flügelaltar in der Kirche zu Boeslunde auf Seeland. Er stammt noch aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, und die Malereien, welche

das äußere Flügelpaar, sowie die Außenseiten des inneren Flügelpaares und die Predella aufweisen (Verkündigung, Leidensgeschichte Christi und Christus zwischen den klugen und den thörichten Jungfrauen), gehören noch derjenigen Stilrichtung an, die an den Namen des Kölner Meisters Wilhelm angeknüpft zu werden pflegt. Es ist der bekannte Typus, für den ein milder Gesichtsausdruck,

den Skulpturen des Hochaltars in der St. Johanniskirche zu Lüneburg zu verraten scheinen. In der Mitte ist Maria als Himmelskönigin in der Gloria dargestellt; zu beiden Seiten Szenen aus dem Leben Mariae, darunter die seltene Darstellung: Maria in der Schule, sowie die zwölf Apostel.

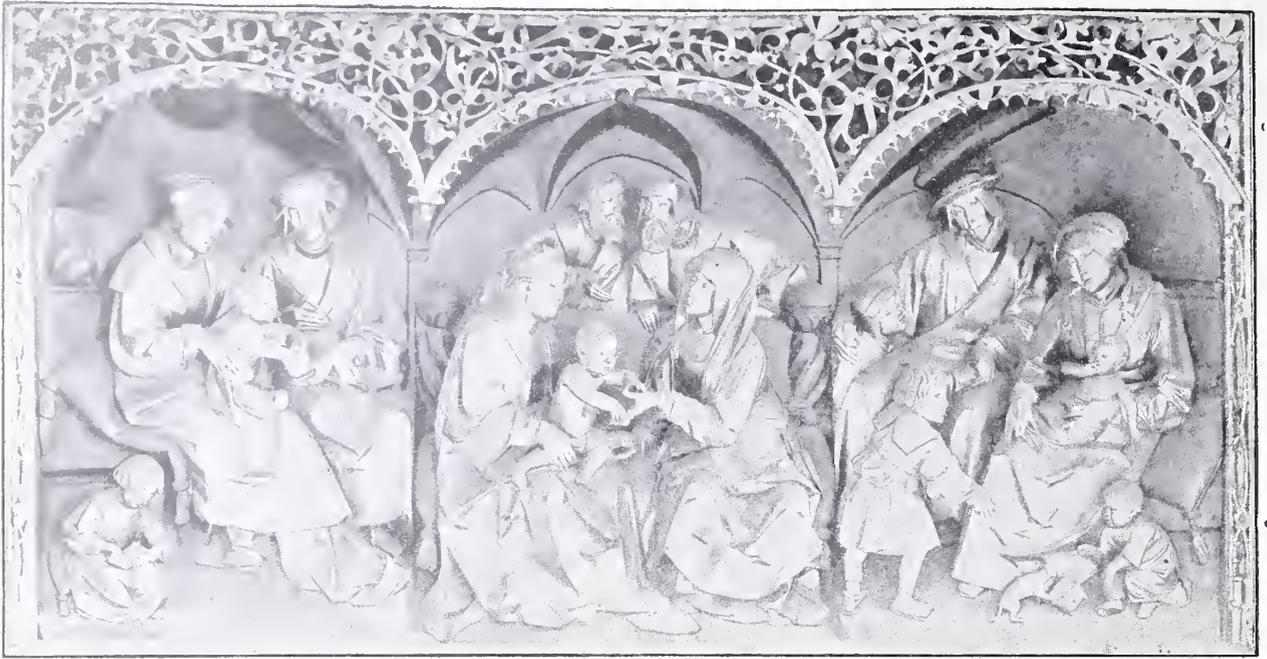
Einem anderen Altar (in der Kirche von Nörre-



Der Engel Gabriel und St. Antonius. Vom Altar zu Aarhus.

weiße Nasenrücken, leichte Kropfansätze am Halse der Frauen u. a. m. so charakteristisch ist, und der in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts weit über Köln und Westfalen hinaus verbreitet war, aber auf Niederdeutschland beschränkt geblieben zu sein scheint. — Die Innenseiten des inneren Flügelpaares und die Hauptaltartafel zieren Skulpturen, zwar noch etwas roh in der Ausführung, aber nicht ohne eine gewisse Innigkeit und feine Empfindung, die mir eine Verwandtschaft mit

Broby auf Fünen) gehören die in Fig. 6 wiedergegebenen entzückenden Sippendarstellungen als Reliefs der Predella an. Aus dem überirdischen Glanz der himmlischen Sphären versetzen sie uns in das anheimelnde Dämmerlicht des Hauses, der Stube, in das geruhige Leben kleinbürgerlicher Familien, das mit so viel Poesie und warmer Empfindung vorgetragen wird, dass diese kleinen Genreszenen zumal bei der hohen technischen Vollendung, in der sie ausgeführt sind, wohl als das Anziehendste



Sippendarstellungen am Altar in der Kirche zu Nørre-Broby auf Fünen.

gelten können, das uns in dem an Treulichem und Bedeutendem so reichen dänischen Tafelwerke geboten wird. Der Verfasser des Textes möchte für diese Reliefs den Einfluss der gleichzeitigen unterfränkischen Bildschnitzerschule in Anspruch nehmen, und namentlich die Meisterschaft, mit welcher die Perspektive behandelt ist, sowie einiges im Faltenwurf — die charakteristische in drei Spitzen auslaufende Komplikation von Längs- und Querspalte kommt ein paarmal vor — erinnert in der That, wenn auch nur entfernt, an den größten deutschen Bildschnitzer, Tilman Riemenschneider. — Die übrigen Teile des Altars müssen um einige Jahrzehnte früher entstanden sein, gehören noch dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts an und lassen sich, was Freiheit der Auffassung und Ausführung betrifft, mit den Reliefs der Predella nicht vergleichen.

Sehr willkommen ist auch die getreue Wiedergabe eines nicht sehr umfangreichen Triptychons im Nationalmuseum zu Kopenhagen (Katalog von 1891, Nr. 258), das aus der Heil. Geist-Kapelle zu Nyköping auf Falster stammt und dem sogenannten „Meister von Frankfurt“ zugeschrieben wird. Es steht dem Triptychon dieses Meisters im Berliner Alten Museum (Katalog Nr. 575 B) besonders nahe und weist wie dieses auf den Außenseiten der beiden Flügel die Verkündigung Mariä auf und zwar genau in derselben Weise, hier wie dort „dieselben Stellungen, dieselben Bewegungen, dieselben Köpfe und die gleiche Art der Ausführung grau in grau mit leichter Fleisch- und Haarfarbe“. In unser Altarwerk ist jedoch nur die Darstellung aufgenommen, die das dänische Triptychon bei geöffneten Flügeln bietet, eine innige und feierliche, aber nicht besonders gut erhaltene An-

betung der heiligen drei Könige, deren ältester die uns bereits wohlbekanntem Züge des Königs Hans, des hohen Gönners und „zweiten Stifters“ des Heil. Geist-Spitals zu Nyköping, trägt. In der Darstellung des mittleren Königs, dessen langer, zu einem Zopf zusammengeflochtener Bart auffällt, wird ein frühes Bildnis König Christian's II. vermutet.

An die Spitze derjenigen Altarwerke in Dänemark, welche aus niederländischen Werkstätten hervorgegangen sind, wird mit Recht der Altar in der Søndresogn-Kirche zu Viborg gestellt. Er ist nicht nur das umfangreichste derselben, sondern steht auch an Bedeutsamkeit des Inhalts und Kraft der Charakteristik nur wenigen selbst unter den besprochenen deutschen Werken nach. Leider geben die Lichtdrucke (Tafel 62—69), wie der Verfasser des Textes bemerkt, von der Ausführung kein ganz richtiges Bild, da der Altar schwer zu photographiren war. Die Modellirung erscheint gröber, alle Linien härter, als bei dem Originale.

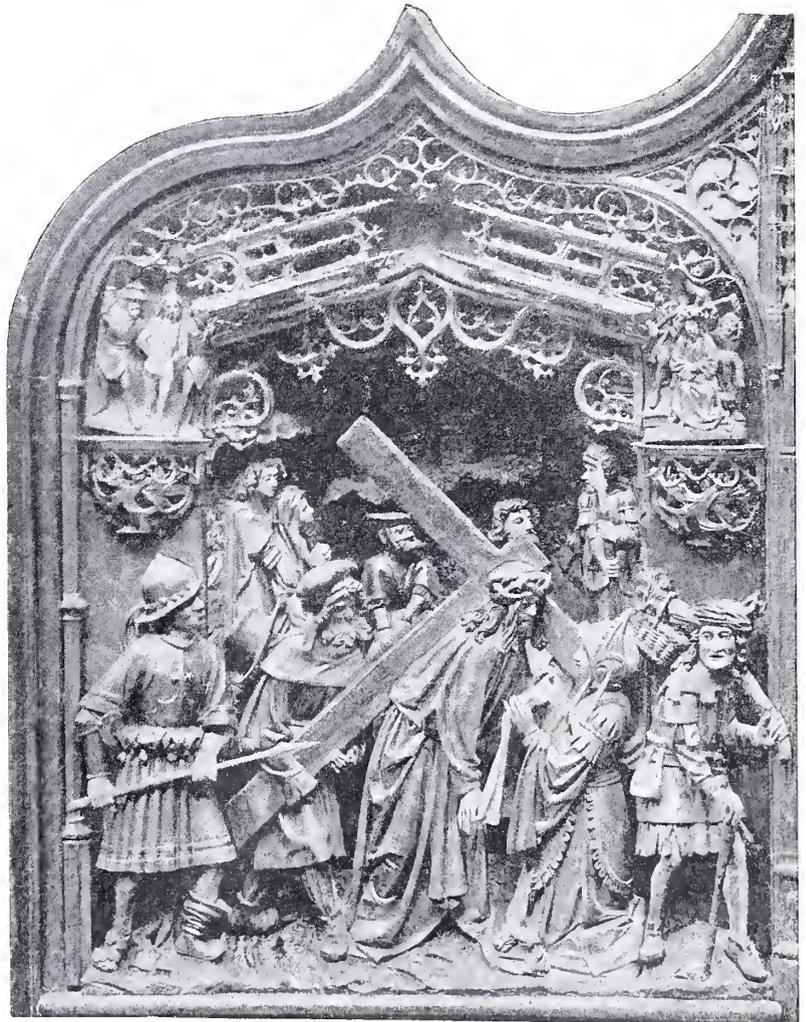
Auch ohne die auf einer der Schnitzereien angebrachte Hand mit gespreizten Fingern, das Zeichen der Antwerpener Herkunft, könnte man doch über die Schule, der dieses Altarwerk entstammt, keinen Augenblick im Zweifel sein. Die Silhouette des Altars, die an den Querschnitt durch eine gotische Kirche mit überhöhtem Haupt- und zwei niedrigeren Seitenschiffen erinnert, die Anordnung der Darstellungen, die Gruppierung innerhalb derselben und der in den einzelnen Gruppen und Figuren zum Ausdruck kommende Formenkanon, alles weist unwiderstehlich auf eine Antwerpener Werkstatt und das erste Viertel des 16. Jahrhunderts hin. Ja ein genauer Vergleich mit den Werken dieser Schule,

die wir ja auch am deutschen Niederrhein in Kempen, Xanten, Straelen etc. verschiedentlich antreffen, würde sogar eine zum Teil vollkommene Übereinstimmung in manchen Einzelheiten ergeben. Doch dazu ist hier nicht der Ort.

Die Malereien auf den Außen- und Innenseiten der Flügel sind nur handwerksmäßige Arbeiten, haben außerdem unter Restaurationen gelitten und bieten auch inhaltlich nur ein geringes Interesse. Dieses konzentriert sich vielmehr ausschließlich auf die Schnitzereien des eigentlichen Altarschreines. In der Mitte unten, wie so häufig auf Antwerpener Altären, der schlafende Jesse, dessen Leibe ein starker Stamm entwächst, der sich bald in zwei Teile teilt, zu beiden Seiten Propheten mit langen Schriftbändern in den Händen. Darüber als Hauptdarstellung eine schön komponierte Kreuzigung, von den regelmäßigen Windungen des figurenbesetzten Stammbaums Christi umrahmt; hoch oben die Gottesmutter mit dem Kinde. Rechts von diesem Mittelstück eine größere Darstellung, die Kreuzschleppung, und darunter zwei kleinere: Verkündigung und Geburt Christi; ebenso links davon die Beweinung und darunter in kleineren Abmessungen die Beschneidung, bei der der Hohepriester ganz wie in der gleichen Darstellung auf dem Georgs- und Viktors-Altar in der Pfarrkirche zu Kempen mit einer Brille bewehrt ist, und die Darstellung im Tempel. Am bedeutendsten und harmonischesten von diesen Darstellungen wirkt vielleicht die Scene aus Christi Kreuzesgang, die beifolgend in Fig. 7 wiedergegeben ist. Der Heiland ist im Begriff, unter der Last des Kreuzes niederzusinken, das Simon von Kyrene nun tragen hilft, während Veronika vor Christus niedergekniet ist und ihr Tuch mit zarten Fingern emporhebt. Sie ist niedergekniet, obgleich der rauhe Kriegermann im Vordergrund seinen Speer gegen sie gefällt hat und auch Simon von Kyrene ihr Warnungsworte zuzurufen scheint. Mit einem Blick voll unendlichen Vertrauens und gläubiger Hingabe blickt sie zu dem von dunklen Locken umrahmten, dornengekrönten Dulderantlitz empor, ruhig und in den Willen des Höchsten ergeben, wie ihr Meister. Dieses Moment der Ruhe in all der grausen Bewegung ist mit ungemeiner Feinheit gegeben und von großer und ergreifender Wirkung. In den Blicken dieser zarten Frau, die sich so ruhig und furchtlos unter die gefühllos ihres Dienstes waltenden Kriegsknechte mischt, um dem Herrn noch einen, den letzten Liebes-

dienst zu erweisen, lesen wir es, mit welchen Mitteln die Lehre des Mannes von Nazareth und seine Nachfolge unwiderstehlich den Sieg über ihre Widersacher erringen wird.

Unter den weiteren dänischen Altartafeln niederländischen Ursprungs seien noch ein kleines Triptychon in der Kirche zu Nöddebo bei Fredensborg (Taf. 61) und der Altar in der Kirche zu Sæby in Jütland (Taf. 70—71) erwähnt, die beide durch ihre Gemälde ausgezeichnet sind. Die Mitteltafel des Triptychons in Nöddebo, Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, Maria Magdalena den Fuß des Kreuzes umklammernd, erinnert Beckett teils an die Gerard David zugeschriebene Kreuzigung im Berliner Museum, teils auch an die bei Clemen, *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz I, 214* reproduzierte Kreuzigung in der Kapelle des Hauses Caen in Straelen nicht weit von Geldern und der niederländischen Grenze. Die Flügel des Nöddeboer Altärs sind von anderer, schwächerer Hand gemalt. Von den Gemälden des Altars in der Kirche zu Sæby sind die bedeutendsten, die beiden Altarflügel, bereits 1829 in das National-



Scene aus Christi Kreuzesgang vom Altar in der Söndresogn-Kirche zu Viborg.

museum zu Kopenhagen überführt worden. Sie stellen die Verkündigung sowie die Anbetung durch die heiligen drei Könige und die Anbetung durch die Hirten dar und gelten als Werke des Herri met de Bles. In der Kirche wurden diese Originale durch minderwertige niederländische Kopieen aus dem Ende des 17. Jahrhunderts ersetzt.

Und die Werke einheimischer dänischer Künstler? So wird der Leser jetzt, da wir am Ende unserer Besprechung des neuen dänischen Tafelwerkes angelangt sind, ohne Zweifel versucht sein zu fragen. Sie befinden sich, wie bereits oben bemerkt wurde, außerordentlich in der Minderzahl. Es werden als solche nationaldänische Werke von dem Verfasser des Textes mit einiger Bestimmtheit eigentlich nur zwei Altartafeln zu Bjerre auf Seeland und zu Engestofte auf Laaland in Anspruch genommen; und diese beiden Werke bieten — abgesehen von einigen hübschen, ornamentalen Einfassungen und Laubstabverzierungen — so wenig des

kunstgeschichtlich Bedeutsamen oder ästhetisch Schönen, dass wir uns hier mit dieser kurzen Erwähnung derselben begnügen zu dürfen glauben. Und zwar um so mehr, als zur Feststellung dessen, was nun an diesen Arbeiten als spezifisch dänisch, als einheimischer Stil zu betrachten sei, die geringe Zahl der Altäre keine genügenden Anhaltspunkte bietet. Dazu, wie überhaupt zu einer mehr kulturgeschichtlichen Betrachtung und Würdigung mangelt es uns aber im Augenblick nicht nur an dem erforderlichen Material, sondern an dieser Stelle auch an Raum, weswegen die Behandlung dieser und ähnlicher Fragen einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben mag. Hier handelte es sich für uns vornehmlich darum, den Wert der neuen dänischen Publikation insbesondere für die niederdeutsche Kunstforschung in das rechte Licht zu setzen und die Perspektiven anzudeuten, die es eröffnet. Möchte es reiche Nachfolge finden!

Nürnberg.

TH. HAMPE.

DER MEISTER DES HAUSBUCHES ALS MALER.

VON ED. FLECHSIG.

MIT ABBILDUNGEN.

(Schluss.)



AS Liebespaar ist unstreitig das schönste Gemälde des Meisters, jedoch nicht sein letztes. Es folgen noch eine Reihe von Darstellungen aus dem Marienleben in Mainz, Oldenburg und Schleißheim und eine Auferstehung Christi in Sigmaringen.

Das Marienleben in der städtischen Galerie zu Mainz besteht aus neun Tafeln (Nr. 299—307, auf Lindenholz) und ist 1505 entstanden, wie auf der Verkündigung (Nr. 300) zu lesen ist. Woher diese Bilder stammen, ist nicht bekannt, möglich, aus einer Mainzer Kirche. Nach dem älteren Kataloge schenkte sie der Kurfürst L. F. von Schönborn 1720 dem Wälschnonnenkloster in Mainz, von wo sie 1810 in die städtische Galerie gelangten.¹⁾

Mariens erster Tempelgang (Nr. 299). Joachim und Anna sind eben im Begriff, von links her mit ihrem Hündchen die zum Tempel führende Treppe zu betreten. Die kleine Maria hat schon die Hälfte der Stufen hinter sich und sieht zu dem Hohenpriester empor, der mit einem geöffneten Buch in der Linken vor der Thür des Tempels steht, begleitet von zwei fackeltragenden Jüng-

lingen mit langem lockigem Haar. Hinter ihnen erblickt man den Kopf eines unbärtigen Mannes mit einer Kegelmütze. Rechts im Vordergrund am Rande der Treppe stehen vier kerzentragende reichgekleidete Jungfrauen mit Kronen auf dem Haupte und offenem Haar. Im Hintergrunde links ein breiter Fluss mit steilem Ufer, darin ein Kahn, in dem zwei Männer sitzen, und einige Wassertürme, von denen der hintere durch eine steinerne Brücke mit dem Ufer verbunden ist.

Verkündigung (Nr. 300). Wir sehen in ein bürgerliches Wohn- und Schlafgemach. Maria kniet rechts vor einem Pulte, im Begriff, ein Blatt ihres Gebetbuches umzuschlagen. Sie wendet den Kopf etwas nach dem Engel, die Rechte hat sie wie in plötzlichem Schreck erhoben. Über ihr schwebt die Taube. Gabriel ist von links herangekommen, beugt das Knie und spricht zu Maria mit erhobenem Zeigefinger der Rechten. Die Linke hält den Stab und das Ende des Spruchbandes, auf dem in Antiquabuchstaben, die noch mit einigen gotischen Typen vermischt sind, die Worte stehen: „Ave graci(a) plena dominus tecum“. Der Fußboden ist mit Steinfliesen belegt. Über der Thür links befindet sich eine Tafel mit der Jahreszahl 1505 und einer sonst unleserlichen Inschrift. Im Hintergrunde das Bett, links neben ihm ein Schrank mit blinkendem Waschgeschirr, dann ein Handtuch an der Wand, ein Tisch mit Gefäßen u. a.

1) Photographirt von E. Neeb. — Schon Max Friedländer hat im Repertorium für Kunstwissenschaft, XVII, 273, auf die nahe stilistische Verwandtschaft dieser Bilder mit den Schöpfungen des Hausbuchmeisters hingewiesen.

Heimsuchung (Nr. 301, vergl. die Abbildung). Im Vordergrund begrüßt Elisabeth vor der Thür ihres Hauses verehrungsvoll die von links herangekommene Maria, während Zacharias hinter ihr das Knie beugt. Joseph, in Wanderertracht, hat eben das Hofthor durchschritten. Ganz im Vordergrund ein kleines Quellwasser mit Blumen und Gräsern, im Hintergrunde eine bergige Landschaft mit Laubbäumen.

Geburt Christi (Nr. 302, vergl. die Abbildung). Links

links die Verkündigung an die Hirten im Felde, rechts eine Stadt.

Anbetung der Könige (Nr. 303). Maria sitzt links im Mittelgrunde und hat auf ihrem Schoße das Kind, dessen Unterkörper mit einer Windel bedeckt ist. Links neben ihr steht ein Schemel und darauf das mit Goldmünzen angefüllte Kästchen, das der älteste König dargebracht hat. Dieser kniet anbetend im Vordergrund, rechts neben ihm der mittlere König mit einem Pokal,



Heimsuchung. Vom Meister des Hausbuches.
Mainz, Städtische Galerie.



Geburt Christi. Vom Meister des Hausbuches.
Mainz, Städtische Galerie.

vorn kniet Joseph mit mürrischem Gesicht, den Hut vor die Brust gedrückt, in den gefalteten Händen den Stock haltend, rechts, etwas weiter zurück, kniet Maria und betet das nackte Kind an, das zwischen ihnen auf einer Windel liegt und sein Gesicht Joseph zuwendet. Links hinter einem niedrigen Brettverschluss drei Hirten. Im Mittelgrunde die wohl erhaltenen Ruinen eines Kirchengebäudes, die mit einem Strohdach gedeckt sind. Darunter Ochs und Esel an einer Krippe. Im Hintergrunde

dessen Deckel er abhebt, rechts hinter ihnen steht der Mohr mit einem Trinkhorn. Dahinter das reiche Gefolge der Könige, das in langem Zuge herankommt. Joseph, sowie Ochs und Esel fehlen. Die Örtlichkeit ist dieselbe, wie auf dem vorigen Bilde.

Darstellung im Tempel (Nr. 304). Rechts am Altar steht der Priester und hält auf einer Windel das Kind; hinter ihm ein junger Mann mit einer Kegelmütze und einem großen geschlossenen Buch in den Händen. Maria

kniert links, dem Priester zugewandt, auf der Altarstufe, mit einem Paar Tauben in den Händen. Hinter ihr steht Joseph und greift in die Tasche. Außerdem sind noch drei Frauen, von denen die vorderste jüngste eine Kerze hält, am Vorgange beteiligt. Der Fußboden hat dasselbe Fliesenmuster wie auf Nr. 300.

Der zwölfjährige Jesus im Tempel (Nr. 305). Jesus, mit langem auf die Schultern herabfallendem Haar, in ein weites, bis zu den Füßen reichendes Gewand gekleidet, sitzt da, den Zeigefinger der Rechten lehrnd erhoben, um ihn herum auf Bänken die Schriftgelehrten. Links sind Maria und Joseph eben zur Thür hereingekommen.

Ausgießung des heiligen Geistes (Nr. 306). In einer kleinen offenen, polygonalen, von schlanken Säulen getragenen Halle sitzt Maria, ganz von vorn gesehen, im Kreise um sie herum auf Bänken die Apostel, ihr zunächst links Petrus, rechts Johannes. Über Maria schwebt die Taube. Der Fußboden hat dasselbe Fliesenmuster wie auf Nr. 300 und 304. Den Hintergrund bildet eine Flusslandschaft mit einem Kahne in der Mitte, einem Laubwald rechts, einem weit ins Wasser gebauten Turm links. Anstatt der Luft Goldgrund.

Tod Mariens (Nr. 307). Maria liegt mit geschlossenen Augen und gekreuzten Händen halb aufgerichtet im Bett. Vorn an dessen Fußende sitzt links ein Apostel mit einem Buch auf den Knien, ein anderer kniet vor einem Gebetbuche. Hinter dem Bett stehen oder knien die übrigen Apostel, Maria am nächsten Johannes mit einem Palmzweige, dann Petrus als Priester mit Buch und Sprengwedel und Jakobus d. j. mit dem Weihwassergefäß. Über ihren Köpfen im Goldgrund Christus, der die Seele der Maria empfängt. Steinfliesenmuster wie auf Nr. 300, 304 und 306.

Übereinstimmungen dieser neun Tafeln mit den früher besprochenen Bildern sind in Menge vorhanden. Ich führe nur einige an. Das Gesicht Maria's auf der Geburt Christi zeigt engste Verwandtschaft mit dem des Mädchens in Gotha, ebenso das der jungen Frau mit turbanähnlicher Haube auf der Darstellung im Tempel, womit man die Zeichnung des Berliner Kabinetts vergleiche. Der Engel Gabriel und der Apostel Johannes erinnern sehr an den Jüngling in Gotha. Die Apostel haben einige Ähnlichkeit mit denen der Predella des Wolfskehlener Altarwerks. Gabriel hat wieder Pfauenfittiche; der Fußboden ist in ganz ähnlicher Weise wie früher mit Steinfliesen belegt, und auch die Säule mit dem schon mehrfach erwähnten eigenartigen Kapitäl fehlt nicht. Am besten jedoch vermittelt zwischen den früheren, namentlich den Darmstädter Bildern und dem Mainzer Marienleben die Farbgebung. Darin ist sich der Meister im wesentlichen gleich geblieben.

Es ist noch übrig, die Übereinstimmung der Mainzer Bilder mit den Stichen nachzuweisen. Gelingt dies für ein oder zwei, so muss es auch für die anderen gelten. Ver-

gleichen wir z. B. die Geburt Christi und die Anbetung der Könige mit dem Stiche L. 10 (Anbetung der Könige). In der Komposition sind die beiden gleichnamigen Darstellungen vollkommen unabhängig von einander. Zergliedern wir sie aber, so zeigt es sich, dass gewisse Kleinigkeiten, auf die weder der Künstler noch der Beschauer Wert legt, hier wie dort genau so wiederkehren: das Strohdach, die Kämpfer, auf denen die Bogen aufsitzen, überhaupt die ganze Art des Mauerwerks, die Treppe im Hintergrunde (Geburt Christi in Mainz), die Andeutung einer Kellerthür ganz vorn am Rande, ferner Ochs und Esel an der Krippe (auf dem Bilde der Geburt genau von der Gegenseite), der Hut des ältesten Königs, die Geschenke der beiden jüngeren, die Art, wie der mittlere den Deckel des Pokals abhebt, der runde Tisch, auf dem das mit Gold gefüllte Kästchen steht. Endlich hat Maria auf der Geburt Christi und der Mohr auf der Anbetung der Könige dasselbe Gesicht wie auf dem Stiche der Anbetung L. 10. Auf zweien der Mainzer Bilder, dem Tempelgang Mariens und der Ausgießung des heiligen Geistes, ist im Hintergrunde eine Flusslandschaft zu sehen. Man vergleiche damit den Hintergrund der Stiche L. 28 (heilige Familie beim Rosenstock) und L. 74 (der Türke), sowie beim Planeten Luna im Hausbuche. Die auf den Mainzer Bildern vorkommenden Laubbäume finden sich auf den Stichen L. 9, 54, 67, 73.

Unmittelbar an das Mainzer Marienleben schließt sich eine Geburt Christi in Schleißheim und eine Darstellung der Anna selbdritt in Oldenburg an. Das *Schleißheimer* Bild (Nr. 136) ist noch auf keine Weise veröffentlicht. Leider reichen auch meine knappen Reise-notizen zu keiner genaueren Beschreibung aus. Doch ist die Übereinstimmung mit dem Mainzer Marienleben in Formensprache und Farbgebung so augenfällig, dass jeder Zweifel an der Urheberschaft unseres Meisters ausgeschlossen erscheint. Überdies hat auch Scheibler schon vor einer Reihe von Jahren den Zusammenhang zwischen diesen Bildern erkannt. Er schrieb sie einem guten Schüler Schongauer's zu.¹⁾

Das *Oldenburger* Bild, *Anna selbdritt*, kenne ich nur aus einer Radirung von P. Halm in dem Werke von W. Bode über die Großherzogl. Gemäldegalerie zu Oldenburg (Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1888). Bode schreibt es (S. 79) nach Scheibler's Vorgange der Schule Schongauer's zu, ihm folgt der Galeriekatalog (6. Aufl. 1890, Nr. 271). Es befand sich früher als Wolgemut in der Sammlung Rühle und kam 1868 in die Oldenburger Galerie. Im Chor einer spätromanischen Kirche sitzen unter einem golddurchwirkten Baldachin auf einem goldenen Thron in gotischem Stile einander zugekehrt links Maria, rechts Anna. Beide sehen vor

1) Verzeichnis der Gemälde im fürstl. hohenzollerschen Museum zu Sigmaringen, 2. Aufl., 1883, Anmerkung zu Nr. 18.

sich nieder. Maria, in ein blaues Gewand gekleidet, im offenen Haar einen mit Perlen besetzten Reif, hat auf dem Schoße das nackte Kind, das fröhlich nach dem Apfel greift, den ihm die Großmutter mit der Rechten hinreicht, während sie mit der Linken ein Buch hält. Als alte Frau hat sie Kopf und Hals mit einem weißen Tuche verhüllt, das nur das Gesicht freilässt. Mitten über den Köpfen der beiden Frauen schwebt in einer Flammglorie die Taube des heiligen Geistes. Das Bild ist auf Kiefernholz gemalt. — Die Typen sind identisch mit denen der Mainzer Bilder. Anna z. B. finden wir genau so auf Mariens Tempelgang, sowie auf der Darstellung im Tempel. Architektur und Fußbodenbelag kommen ebenso in Mainz vor. Ferner zeigt sich eine weitgehende Übereinstimmung mit dem Stiche L. 29, der dieselbe Darstellung hat.¹⁾

Endlich gehört unserem Meister noch eine Auferstehung Christi im Museum zu *Sigmaringen* an (Nr. 18, aus der Sammlung Weyer in Köln, fragweise dem Mich. Wohlgemut zugeschrieben). Im Katalog wird in einer Anmerkung auf Scheibler's Ansicht hingewiesen, der den Meister für einen „guten Schüler Schongauer's“ hielt, denselben, von dem auch die Nr. 299 bis 307 (das Marienleben) in Mainz seien. Erst dadurch wurde ich auf das Bild aufmerksam. Da ich es schon längere Zeit nicht mehr gesehen, war es mir aus dem Gedächtnis verschwunden. Der Direktor des Sigmaringer Museums, Herr Hofrat Gröbbels, stellte mir in lebenswürdiger Weise für die Untersuchung eine ältere Photographie zur Verfügung, auf Grund deren ich nicht nur Scheibler's Ansicht für richtig erklären, sondern auch den Nachweis führen kann, dass das Bild thatsächlich vom Meister des Hausbuchs ist.

Der Auferstandene, mit der Siegesfahne in der Linken, um Schultern und Hüften mit einem Mantel bekleidet, steht links neben dem geschlossenen steinernen Sarkophage; rings um diesen die Wächter entweder schlafend oder eben erwachend. Von links oben schwebt ein Engel herab. Im Hintergrunde eine Landschaft mit Laubwald, in der rechts die drei Frauen herankommen. Anstatt der Luft Goldgrund.

Die Gestalt Christi ist die der Magdalena des Stiches L. 50, nur ins Männliche übersetzt. Sein etwas breites Gesicht finden wir auch auf der Kreuztragung (L. 13), ferner auf L. 16 (Kopf Christi) und L. 19 (der gute Hirte). Dazu vergleiche man in Mainz die kleine Darstellung Christi, der die Seele der Maria im Himmel empfängt (auf dem Tod Mariens) und den Kopf Jakobus

d. j. (auf der Ausgießung des heiligen Geistes). Christus hat einen Liliennimbus, wie auf den drei Mainzer Bildern: Geburt Christi, Anbetung der Könige und der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten. Überraschend ist die Stellung seiner Füße, die ganz genau so bei der heiligen Magdalena (L. 50) und beinahe so beim heiligen Sebastian (L. 44) wiederkehrt. Dort finden wir auch dieselbe Fußform mit dem stark hervortretenden Ballen der großen Zehe, ebenso bei der heiligen Magdalena L. 49 und bei dem Jesusknaben im Tempel (Mainz). Zu dem Engel vergleiche man die auf Magdalena's Himmelfahrt L. 50, zu den Wächtern die Männertypen auf den Bildern Anbetung der Könige und Jesus im Tempel (Mainz). Die Felsen endlich, die die Landschaft auf der rechten Seite abschließen, finden wir in ganz ähnlicher Weise auf den Stichen L. 5 (Simson mit dem Löwen), L. 6 (Simson und Delila), L. 19 (der gute Hirte), L. 50 (Magdalena's Himmelfahrt), L. 74 (der Türkc zu Pferde).

Die Auferstehung Christi dürfte um dieselbe Zeit, wie das Mainzer Marienleben oder einige Jahre vorher entstanden sein.

Scheibler schreibt dem Meister dieses Bildes noch zwei Bilder zu, die er 1882 bei Frau Lucie von Livonius in Frankfurt a. M. gesehen hat. Es sind dies: Christus vor Pilatus und die Ausstellung Christi.¹⁾ Herr Konservator O. Cornill teilte mir auf eine Anfrage gefälligst mit, dass diese Bilder nicht mehr in Frankfurt seien. Wo sie hingekommen, wusste er nicht zu sagen.

Alle bisher besprochenen Bilder sind, für mich wenigstens, sichere Werke des Hausbuchmeisters. Von ihnen werden als solche das Liebespaar in Gotha, die Bilder Nr. 211—215 in Darmstadt, das Marienleben in Mainz, die Bilder in Schleißheim, Oldenburg und Sigmaringen, im Ganzen also 19, auch von anderen ohne weiteres anerkannt werden. Sie gehören der Zeit nach eng zusammen und mögen etwa in den Jahren 1495—1505 entstanden sein. Das Mainzer Marienleben bildet den Schluss, das müsste man schon aus seinem Stil folgern, auch wenn es nicht datirt wäre. Die Darmstädter Tafeln stehen am Anfang der Reihe und sind um 1495 anzusetzen. Das Liebespaar in Gotha steht ungefähr in der Mitte. Einen ganz äußerlichen Anhaltspunkt dafür bieten die Spruchbänder mit ihren noch gotischen Buchstaben, während der Spruch des Engels Gabriel auf der Verkündigung in Mainz schon mit Antiquabuchstaben geschrieben ist.

Die übrigen Bilder, nämlich das Wolfskehlener Altarwerk in Darmstadt, das aus Bossweiler im Speyerer Dom und das in der Kirche zu Wachenheim vom Jahre 1489 werden sich, obgleich sie sich stilistisch nur wenig mit jenen späteren Werken berühren, ebenfalls als Werke

1) Wie ich erst später bemerkte, hat schon Lehrs im Repertorium für Kunstwissenschaft XV (1892), S. 118 auf die Verwandtschaft des Oldenburger Bildes mit diesem Stiche aufmerksam gemacht, ohne jedoch den Schluss zu ziehen, dass wir es hier mit zwei Werken zu thun haben, die nicht abhängig voneinander sind, sondern derselben künstlerischen Phantasie ihr Dasein verdanken.

1) Vergl. den Sigmaringer Katalog, Anmerkung zu Nr. 18.

des Hausbuchmeisters ausweisen, sobald noch einige Zwischenglieder bekannt geworden sind, die sich jedenfalls mit der Zeit finden lassen werden. Wissen wir doch nun, wo wir zu suchen haben!

Nun giebt es noch ein größeres Werk, das in vieler Hinsicht des Meisters Art zeigt, auch unbedingt mit ihm in Verbindung stehen muss, das sich aber doch nicht ohne Zwang in die Entwicklung einreihen lässt, soweit sie bis jetzt für uns erkennbar ist. Es besteht aus fünf Tafeln (Nr. 270, 271, 273, 275 und 276) in der Schlossgalerie zu *Aschaffenburg*. Dort werden sie dem M. Schongauer zugeschrieben, erinnern jedoch in keiner Weise an ihn.¹⁾ Sie bildeten ursprünglich einen Flügelaltar in folgender Anordnung: in der Mitte die Geburt Christi (Nr. 273), auf den Innenseiten der Flügel links Johannes auf Patmos (Nr. 275), rechts der heilige Hieronymus (Nr. 271), auf den Außenseiten links der heilige Martin und die heilige Katharina (Nr. 276), rechts der heilige Sebastian und die heilige Margaretha (Nr. 270).

Geburt Christi (Nr. 273). In der Mitte kniet Maria nach rechts gewandt betend vor dem in einem steinernen Troge liegenden in eine Windel gewickelten Kinde, das von vier Engeln in langen goldenen Gewändern angebetet wird. Sie hat auf dem Haupte einen goldenen mit Perlen besetzten Stirnreifen, das dunkelblonde Haar fällt leicht gewellt über die Schultern und wird nur lose von einem Schleier bedeckt. Sie trägt ein Kleid von Goldbrokat, darüber einen schwarzen, mit goldenen Rosetten besetzten Mantel, der dunkelkirschrot gefüttert ist. Rechts hinter Maria sieht man die Köpfe von Ochs und Esel und rechts von diesen hinter einer Holzplanke zwei Hirten. Links im Mittelgrunde steht Joseph und dreht dem Beschauer den Rücken zu, wendet aber den Kopf nach rechts. Dicht am unteren Rande des Bildes, Maria zugekehrt, kniet der Stifter, ein Geistlicher, in weißem Chorhemd, um die Schultern einen grauen Pelzumhang. Von seinem Munde geht ein Spruchband aus, auf dem in gotischen Minuskeln die Worte stehen: „Inclita theotocos populis enixa tonantem Av(r)es inclina tu michi confer opem“. Im Hintergrunde eine hügelige, mit Laubbäumen und Sträuchern besetzte Landschaft mit einer Schafherde und einem knieenden Hirten, der durch einem vom Himmel herabschwebenden Engel die Botschaft von der Geburt Christi erhält. Goldgrund.

Johannes auf Patmos (Nr. 275). Er sitzt nach rechts gewandt, in einen roten Mantel gehüllt, vor seinem Buche, das auf einem Erdhügel liegt. Die Rechte, die den Schreibkiel hält, hat er erhoben. Die Augen sind emporgerichtet nach der Madonna, die am Himmel sichtbar ist. Vor dem Buche steht der Adler. Goldgrund.

Hieronymus im Gemach (Nr. 271). Ersitzt als Kardinal in einer Art Chorstuhl und hat sich nach vorn gewendet, um dem Löwen, der rechts unten sitzt, den Dorn aus

der rechten Pranke zu ziehen. Vor ihm das Lesepult mit einer aufgeschlagenen Bibelhandschrift. Durch das Fenster sieht man auf eine Landschaft, in der sich der Heilige vor einem Baum kasteit. Goldgrund.

Der heilige Martin (Nr. 276) ist in Vordersicht als Bischof mit dem Krummstab in der Linken dargestellt. Er giebt einem auf Krücken stehenden Krüppel, der eine Schale hinhält, ein Almosen. Der Hintergrund auf diesem wie auf den folgenden Bildern ist schwarz und mit goldenen Sternen besetzt. — Darunter: die heilige Katharina, nach rechts gewandt, hält mit der Linken das Schwert, mit der Rechten vor der Brust ein aufgeschlagenes Buch. Zu ihren Füßen liegen zwei Bruchstücke des Rades.

Der heilige Sebastian (Nr. 270), ganz von vorn, ist an eine Säule gebunden. Auf dem Kopf hat er ein rotes Barett, um die Schultern einen weiten roten Mantel, der aber den Körper nicht bedeckt. Der Heilige ist durch sechs Pfeile verwundet. — Darunter: Margaretha, nach links gewandt, in der Linken ein geschlossenes Buch, in der Rechten ein hohes Stabkreuz haltend. Sie trägt ein gelblich-graues Kleid mit blauem Granatmuster und einen hellgrünen Mantel, der rot gefüttert ist. Zu ihren Füßen der Drache, ein zottiges, hundeähnliches Ungeheuer.

Von diesen fünf Tafeln zeichnen sich die ersten drei, welche die Innenseiten des Altars bildeten, durch eine äußerst sorgfältige, fein vertreibende Technik (namentlich in Gesicht und Händen) und eine ungewöhnlich vornehme Farbenwirkung aus, die hauptsächlich durch die lichten bräunlichen Töne in der Landschaft und die reiche Anwendung von Gold erzielt wird. Die Außenseiten fallen dagegen merklich ab, eine Erscheinung, die auch bei anderen altdeutschen Altarwerken beinahe regelmäßig wiederkehrt. Damit soll aber nicht gesagt sein, dass man hier die Hand eines Gehilfen anstatt der des Meisters selbst anzunehmen hätte.

In Bezug auf die erwähnten Vorzüge steht dieses Altarwerk auf einer viel höheren Stufe als die dem Meister des Hausbuches zugeschriebenen Bilder, mit alleiniger Ausnahme des Liebespaares, das koloristisch vielfach an jenes erinnert. Auch die Gesichtstypen sind nicht die diesen Bildern eigenen, wenn sie ihnen auch sehr nahe kommen. Indessen, mag auch einiges an den Meister des Peringsdörferschen Altars in Nürnberg, anderes (z. B. Johannes auf Patmos) an den Kupferstecher B. M., den Schüler Schongauers, erinnern, bei genauerer Prüfung kann man das Werk mit keinem anderen als dem Hausbuchmeister in nähere Verbindung bringen. Auffällig ist bei diesen Gestalten der unsichere, lichtscheue Blick; sie schielen alle, sogar Ochs und Esel. Dies kommt ja auch bei unserm Meister öfter vor, man vergleiche z. B. die Beschneidung L. 11, wo sich auch Analogieen für die beiden Hirten auf dem Mittelbilde finden, ferner die Darmstädter Bilder Nr. 212—215. Die Behandlung des Baumschlags entspricht der auf dem Stiche L. 74 (der Türke zu Pferde).

1) Photographirt von Neeb.

Zum Schluss weise ich noch auf eine Geburt Christi in der Schlossgalerie zu *Aschaffenburg* (Nr. 293) hin, die in mancher Beziehung, namentlich im Kolorit, an die Bilder unseres Meisters erinnert. Doch sind die Übereinstimmungen nicht so groß, dass ich dies Bild ihm selbst zuzuschreiben wagte; ein Zusammenhang mit ihm ist aber jedenfalls vorhanden.

Übrigens scheint auch die Geburt Christi (B. 35) von Israel von Meckenheim¹⁾ auf ein Bild vom Meister des Hausbuches und nicht, wie jetzt allgemein angenommen wird, auf ein Original von Holbein d. ä. zurückzugehen. Ich wenigstens kann hier nichts von Holbein's Art finden.²⁾

Ist es gelungen, eine Reihe von Bildern unserem Meister mit Sicherheit zuzuschreiben, so ist damit auch die Frage nach dem Orte seiner Thätigkeit in der Hauptsache beantwortet. Nach Harzen's und Retberg's Vorgange hatte man sich geeinigt, auf Grund der Wappen, die im sogenannten Hausbuche vorkommen, ihm für einen Süddeutschen, einen Schwaben, zu erklären. Doch gehören gerade diejenigen Wappen, die für diese Frage entscheidend sind, nicht schwäbischen, sondern mittelrheinischen, rheinfränkischen Geschlechtern an. Ungewiss ist dies nur bei dem Wappen des frühesten Besitzers des Hausbuches. Wir finden es als besondere Darstellung auf S. 2a und 34b, außerdem zweimal auf einem Zelte des Feldlagers S. 53c (rechts oben). Von diesen ist das auf S. 2a sicher nicht von der Hand des Hausbuchmeisters, sondern eine Nachahmung des auf S. 34b befindlichen von späterer Hand. Darüber dürften jetzt so ziemlich alle Kenner einig sein. Retberg³⁾ hat behauptet, es sei das der Konstanzer Familie Goldast. Das ist durchaus nicht erwiesen. Retberg selbst sagt, dass es in der Helmzier nicht mit diesem übereinstimmt. Außerdem muss man sich wohl fragen, was dies bürgerliche Geschlecht unter dem hohen

Adel im kaiserlichen Feldlager zu suchen habe. Die Vermutung liegt nahe, dass dies Wappen, ebenso wie die anderen, einem mittelrheinischen ritterlichen Geschlechte angehört. Es wäre eine nicht undankbare Aufgabe für einen Heraldiker, der Frage weiter nachzugehen.

Das am häufigsten im Hausbuche vorkommende Wappen ist das mit drei Sparren. Wir finden es auf S. 24a an den beiden Wetterfahnen, dann auf S. 52a an dem Fähnchen des ersten Wagens im mittleren Zuge, endlich siebenmal an den Zelten im Feldlager (Bl. 53). Der Meister des Hausbuches muss also zu dem Geschlechte, das dieses Wappen führte, besonders nahe Beziehungen gehabt haben. Retberg hat gemeint, das Wappen sei das der Werdenstein, eines schwäbischen Rittergeschlechtes, und alle anderen haben es ihm nachgeschrieben. Diese Angabe ist aber falsch, wie sich jeder überzeugen kann, wenn er im Sibmacher'schen Wappenbuch¹⁾ nachschlägt. In Betracht kommen nur zwei rheinfränkische Geschlechter, die überdies miteinander verwandt waren: die Grafen von *Hanau* (drei rote Sparren in Gold) und die Herren von *Eppstein* (drei rote Sparren in Silber). Für einen Grafen von Hanau malte unser Meister das Liebespaar in Gotha, wie das Wappen auf dem Bilde beweist. Da die Wappen im Hausbuche nicht ursprünglich tingiert waren, so lässt sich nicht entscheiden, welches der beiden Geschlechter jedesmal gemeint ist. Im Feldlager sind sie doch wohl beide als anwesend gedacht. Nach der jetzigen Bemalung, die wohl von einem späteren Besitzer der Handschrift herrührt, gehören diese Wappen alle den Eppsteinern an. Diese müsste man auch ohnedies als Inhaber der beiden großen Zelte ganz rechts unten annehmen, die außer dem Wappen mit den drei Sparren noch das württembergische²⁾ tragen, ein Umstand der auf eine engere Verbindung zwischen beiden Geschlechtern schließen lässt. Tatsächlich war Philipp von Eppstein mit Margaretha von Württemberg verheiratet. Diese starb am 21. April 1470.

Die übrigen Wappen finden wir auf den beiden größeren Blättern, die miteinander in Zusammenhang stehen, dem Zuzug der Kontingente und dem Feldlager, und zwar das der Grafen von *Erbach* an dem Fähnchen des hintersten Wagens im Zuge und viermal im Feldlager auf der linken Seite, das der Grafen von *Nassau* am Fähnchen des mittleren Wagens und wahrscheinlich auch an einem Zelt auf der rechten Seite des Lagers. Endlich sehen wir noch auf dem Banner hinter dem großen Zelt mit dem württembergischen Wappen das nassauische Wappen in Verbindung mit dem Mainzer Rad. Es ist das des Grafen Adolf II. von Nassau, der von 1463—1475 Erzbischof von Mainz war.

1) 2. Aufl. Nürnberg 1657, I. Band, S. 111.

2) Es sind hier allerdings nur zwei Hirschhörner anstatt der drei sonst üblichen vorhanden, doch lässt sich das Wappen kaum anders als auf Württemberg deuten. Dem entspricht auch die jetzige Bemalung.

1) Die Formen Meckenem und Meckenen (sogar in der Abkürzung Mecken) werden in der kunstgeschichtlichen Litteratur mit merkwürdiger Zähigkeit festgehalten, als ob es sich um einen Familiennamen und nicht um den Namen des Ortes handelte, der heute Meckenheim heißt. Warum schreiben wir dann nicht auch Wenzel von Olomucz statt Olmütz? Dies Meckenheim ist jedenfalls das Dorf in der bayerischen Pfalz (Bez.-Amt Neustadt) und nicht, wie bisher angenommen wurde, das im Reg.-Bez. Köln. Wenigstens gehören die Formen Meckenem und Meckenen der pfälzischen Mundart an. Man vergl. z. B. in den pfälzischen Chroniken der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. Ortsnamen wie Besiken (Besigheim), Tossenhem (Dossenheim), Turkem (Dürkheim), Hochhem (Hochheim), Leimen (Leimheim), Merxem (Merxheim) u. a.: Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte, Bd. 2 u. 3.

2) Auch wenn die sämtlichen Vorbilder für die Folge B. 30—41 sich schließlich als Werke Holbein's d. ä. nachweisen ließen, so könnten sie doch nicht alle zu einem Gemäldecyklus gehören, d. h. nicht zu dem Weingartener Altar. Denn die Krönung Mariens kommt schon als Nebenszene auf der Darstellung im Tempel vor.

3) Kulturgeschichtliche Briefe, Leipzig 1865, S. 13.

Sicherlich ist es kein Zufall, keine Laune des Künstlers gewesen, dass er da, wo er Veranlassung hatte, Wappen anzubringen, die rheinfränkischer Geschlechter verwendet hat. Sie müssen ihm besonders vertraut gewesen sein. Wir können noch einen Schritt weiter gehen und sagen: diese Wappen gehörten dem Adel der engeren Heimat des Künstlers an; er ist also ein Rheinfranke gewesen. Zu demselben Ergebnis kommen wir, wenn wir die Orte ins Auge fassen, an denen sich seine Bilder früher befunden haben oder noch jetzt befinden. Mit Ausnahme von Bossweiler bei Grünstedt in der bayerischen Pfalz (Bez.-Amt Frankenthal) liegen sie alle im Großherzogtum Hessen. Es sind: Wachenheim a. d. Pfimm (Kreis Worms), Wolfskehlen und Leeheim (Kreis Großgerau), Seligenstadt (Kreis Offenbach) und Mainz. Als Wohnort des Meisters können wir uns nur eine größere Stadt, einen der Mittelpunkte des geistigen und künstlerischen Lebens denken. Da kämen denn zunächst nur *Mainz* und *Frankfurt* in Betracht. Die Mundart der Sprüche auf dem Gothaer Bilde bestätigt das. Es ist die, welche im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in Frankfurt gesprochen wurde.¹⁾ Die Mainzer Mundart wird aber damals kaum von der Frankfurter verschieden gewesen sein, wie sie ja auch heutzutage nicht von ihr abweicht. Ich möchte annehmen, unser Meister sei in *Mainz* thätig gewesen, obgleich ich einen eigentlichen Beweis dafür noch nicht zu bringen vermag. Wer ihn für einen Frankfurter halten will, thut es mit demselben Recht. Für meine Annahme kann ich allein den Umstand geltend machen, dass die Mainzer Bücherillustration der Zeit deutliche Anklänge an die Art des Meisters zeigt. Ganz auffallend ist dies bei den Holzschnitten der 1492 von Peter Schöffler gedruckten „Cronecken der sassen“ von Conrad Botho. Eine genauere Untersuchung dürfte sogar zu dem Ergebnis führen, dass die Zeichnungen zu diesen Holzschnitten von dem Meister selbst herrühren. Sie erinnern vielfach an die größeren und derberen Zeichnungen im Hausbuche. Es wäre eine gewiss lohnende Aufgabe, den Mainzer Holzschnitt am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts einmal auf den Hausbuchmeister hin durchzusehen.

Auch über die Zeit der Thätigkeit des Meisters lassen sich nunmehr genauere Angaben machen, als dies bis jetzt möglich war. Zunächst steht fest, dass er 1505 noch lebte. Die Verkündigung in Mainz trägt diese Jahreszahl. Seine Geburt darf man kaum später als 1450 ansetzen, falls das Allianz-Wappen der Frankfurter Familien von Rohrbach und von Holzhausen vom

Monogrammistens b x 8 (P. II, 123) wirklich aus dem Jahre 1466 oder 67 stammt und falls diesem Stich wirklich ein Original des Hausbuchmeisters zu Grunde liegt.¹⁾ Er ist also ein Altersgenosse Schongauer's.

Über seinen Entwicklungsgang lassen sich vorläufig nur Vermutungen äußern. Wahrscheinlich hat er als Maler begonnen und als solcher den Einfluss der Niederländer, namentlich Hans Memling's, erfahren,²⁾ und zwar nicht erst in Flandern, sondern in der Heimat. Wir müssen wohl annehmen, dass Memling, der ja aus Mömlingen bei Aschaffenburg stammte, in Deutschland, höchst wahrscheinlich in Mainz, gelernt und noch längere Zeit dort gearbeitet hat, ehe er nach den Niederlanden übergesiedelt ist. Wäre er nämlich jung dorthin gekommen und hätte er sich frühzeitig dort niedergelassen, so hätte er doch wohl seinen deutschen Vornamen Hans bald mit dem vlämischen Jan vertauscht. Es ist gar nicht undenkbar, dass der ältere Memling und der jüngere Meister des Hausbuchs aus derselben Mainzer Werkstätte hervorgegangen sind. — Als Kupferstecher hat er wohl erst später begonnen, seine stecherische Thätigkeit würde dann einen Zeitraum von etwa 25—30 Jahren umfassen, ungefähr vom Jahre 1480 an gerechnet, so dass der Name „Meister von 1480“, unter dem er in den älteren Handbüchern geht, nicht so ganz aus der Luft gegriffen wäre.

Friedrich Lippmann, der in den Stichen des unbekanntens Meisters Jugendarbeiten Holbein's d. ä. erkennen wollte, war dadurch zu der Annahme gezwungen, sämtliche Stiche seien in einem verhältnismäßig kurzen Zeitraum rasch hinter einander entstanden. Doch fragt es sich, abgesehen von bedeutenderen Einwänden, auf welche Weise man die vielen Unterschiede technischer und stilistischer Art, die wirklich zwischen einzelnen Stichen vorhanden sind, erklären wollte, wenn nicht durch einen großen zeitlichen Abstand. Man vergleiche nur so unbeholfene Blätter wie Simson mit dem Löwen (L. 5), Simson und Delila (L. 6) oder die Bekehrung Saul's (L. 41) mit meisterhaften, wie die Hirschjagd (L. 67) oder das Liebespaar (L. 75). Leider stellen sich, da auch nicht ein einziger Stich datirt ist, ihrer zeitlichen Anordnung die größten Schwierigkeiten entgegen. Hier können meist nur datirte oder datirbare Kopieen einige Anhaltspunkte bieten.

Dies ist der Fall bei der Madonna im Strahlenkranze L. 27, die vor 1497 entstanden sein muss. Das Darmstädter Museum besitzt nämlich seit Kurzem ein gemaltes, aus der Kirche von Nieder-Erlenbach stammendes Triptychon, das die Jahreszahl 1497

1) Man vergl. z. B. Frankfurts Reichskorrespondenz, herausgegeben von J. Janssen, 2. Bd. und Wülcker, Urkunden und Akten betreffend die Belagerung von Neuß 1474—75 (Neujahrsblatt des Vereins für Geschichte und Altertumskunde zu Frankfurt a. M. 1877).

1) Vergl. Lehrs, Katalog der deutschen Kupferstiche des 15. Jahrh. im Germanischen Museum, S. 28—31.

2) Man vergl. auch die Bemerkung Passavant's im Peintre-graveur II, 255: „Ces gravures nous rappellent quelquefois le caractère particulier des compositions de Hans Memling.“



Hebogravure & Druck v. J. Löwy, Wien.

P. P. RUBENS.

ALLEGORISCHE DARSTELLUNG AUS DER
GESCHICHTE HEINRICH'S IV

(GALLERIE MIETHKE, WIEN)



From Book

WEIBLICHER STUDIENKOPF.

Verlag v. A. Brockhaus, Leipzig

trägt.¹⁾ Dieses Triptychon ist insofern bemerkenswert, als sich der Maler darin ohne jegliche Erfindungsgabe zeigt. So ist auf dem Mittelbild die Hauptfigur, die Madonna, nach dem Stiche des Hausbuchmeisters L. 27 kopiert, links von ihr der Erzengel Michael nach Schongauer B. 58 (nur dass auf dem Bilde der Engel vier nackte Kinder auf dem linken Arm hat); rechts von ihr der heilige Hieronymus als Kardinal mit dem Löwen dürfte ebenfalls auf einen Stich zurückgehen. Auf den Innenseiten der Flügel sehen wir die zwölf Apostel, und zwar sind auf dem rechten Flügel fünf von ihnen Kopien nach Schongauer (Andreas nach B. 35, Jakobus d. ä. nach B. 36, Judas, Thaddäus nach B. 42, Philippus nach B. 38, Simon nach B. 43), der sechste, Mathäus, sowie die sechs Apostel des linken Flügels sind kaum eigene Erfindungen des Malers, sondern wahrscheinlich ebenfalls nach Stichen kopiert. Auf den Außenseiten der Flügel sehen wir links die Verkündigung nach Schongauer B. 3, rechts noch einmal den Erzengel *Michael*, allerdings in ganz anderer Auffassung als auf dem Mittelbilde. Er steht auf einem Felsblock und hält mit der Linken die Wage, deren eine Schale mit einer Seele in Gestalt eines nackten Kindes in die Höhe schwebt, während die andere durch ein Höllenungeheuer niedergedrückt wird, auf das der Engel den linken Fuß und das Stabkreuz gesetzt hat. Wir haben hier ohne allen Zweifel die Kopie eines verschollenen Originals, jedenfalls eines Stiches, des Hausbuchmeisters vor uns. Es ist derselbe Gesichtstypus und dieselbe Gewandbehandlung wie bei Maria auf der Heimsuchung L. 7 und beim Erzengel Michael L. 39. Auch die Pfauenfittiche, die wir von den Bildern her kennen, fehlen nicht. — Das Ast- und Rankenwerk, das die Tafeln der Innenseiten oben abschließt, ist ebenfalls den Stichen unseres Meisters entlehnt.

Übrigens dürfte auch das Wappen mit dem Löwen von Israel von Meckenheim B. 195 auf einen Stich des Hausbuchmeisters zurückgehen.

Vielleicht lässt sich für die Entstehung noch eines anderen Stiches eine Zeitgrenze angeben. Ich meine den Türken zu Pferd L. 74. Bei diesem Stiche drängen sich einem sofort einige Fragen auf. Zunächst: wer ist der Dargestellte? Doch nicht irgend ein gewöhnlicher Türke, sondern einer, der Aufsehen erregte, von dem die Leute redeten, dessen Bild man sich gern aufbewahrte, und den deshalb der Künstler durch den Stichel verewigte. Wie kam aber damals ein solch vornehmer Türke an den Mittelrhein? Ich glaube eine Antwort auf diese Fragen zu haben, die der Wahrheit ziemlich

nahe kommen dürfte. Es gab damals allerdings einen Türken, der eine gewisse Rolle in Deutschland spielte. Es war Calixt Osman, ein Halbbruder (nach anderen ein Sohn) Mohammed's II. Er hatte sich in Rom taufen lassen und lebte seit der Romfahrt Kaiser Friedrich's III. 1469 an dessen Hofe. Als der Kaiser zu Ostern 1473 von seinen Stammländern aufbrach, um in's Reich, zunächst nach Augsburg zum Reichstag zu ziehen, begleitete ihn Calixt Osman. Von Augsburg ging die Reise nach dem Westen, über Ulm und Esslingen, nach Baden-Baden, dann nach Straßburg, Freiburg, Basel, Metz, endlich nach Trier zur Zusammenkunft mit Karl dem Kühnen von Burgund. In den zahlreichen Berichten über diese Zusammenkunft wird auch der türkische Prinz erwähnt, von den einen, den besser Unterrichteten, als „frater imperatoris Thurcorum, le frère du Turc“, von den anderen als der „Turkesch keyser“. Von Trier fuhr Friedrich III. zu Schiff nach Koblenz, wo er am 28. November 1473 ankam, dann weiter nach Köln. Dort blieb er bis zum 18. Januar 1474, dann ging es wieder nach Koblenz zurück und von da zu Land über Nastätten und Wiesbaden nach Frankfurt, wo er am 25. Januar eintraf. Bei den Frankfurtern, auch den Herren vom Rat, galt Calixt Osman als der „türkische Kaiser“, wie aus der Beschreibung vom Aufenthalt Friedrich's III. in Frankfurt hervorgeht.¹⁾ Es wäre gar nicht so unmöglich, dass unser Künstler in dem Türken zu Pferd diesen „türkischen Kaiser“ hat darstellen wollen. Dann könnte aber der Stich nicht vor dem Besuch des Kaisers Friedrich in Koblenz oder Frankfurt, also nicht vor dem Winter 1473/74 entstanden sein. Wahrscheinlich jedoch ist er viel später anzusetzen, und es mögen bis zur Übertragung der Zeichnung auf das Kupfer ruhig eine Reihe von Jahren dahingegangen sein. Freilich gehört der Stich schon aus technischen Gründen immer noch zu den frühen, es trennt ihn z. B. von dem Liebespaare L. 75, dem Blatte, das ihm in der Veröffentlichung der chalkographischen Gesellschaft zunächst folgt und das auf jeden Fall zu den späteren Arbeiten gehört, ein großer zeitlicher Abstand. Ich kann hier Max Lehrs nicht beipflichten, der sagt²⁾: „Der Stich gehört zu den reifsten Arbeiten des Meisters. Die Ausbildung des landschaftlichen Hintergrundes erinnert direkt an Dürer.“ Der Stich mutet einen, wenn man ihn mit manchem andern vergleicht, ziemlich reizlos an, namentlich das Pferd ist viel hölzerner dargestellt, als z. B. die auf den Jagdbildern. Endlich ist mir bei der Landschaft des Hintergrundes noch nie der Gedanke an Dürer gekommen.

1) Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen, Kreis Friedberg, bearbeitet von R. Adamy, S. 219. Dort auch ein Lichtdruck der Innenseiten des Altars.

1) Janssen, Frankfurts Reichskorrespondenz, 2. Bd., 1. Abt., S. 304 u. 307.

2) Repert. f. Kunstwissensch. XV, 124.

EIN WIEDERERKANNTES BILD VON RUBENS.

MIT HELIOGRAVÜRE.



Bei der Eröffnung der Galerie Miethke in Wien im Frühling dieses Jahres kam unter anderen bisher verborgen gebliebenen oder doch nur Wenigen bekannt gewesenen Schätzen, welche die Wiener Kunsthandlung ihr eigen nennt, auch ein großes historisch-allegorisches Bild von Rubens zu Tage, welches vor einigen Jahren mit anderen kostbaren Werken alter niederländischer Meister aus einer schottischen Privatsammlung in den Besitz Miethke's übergegangen ist.

Das auf Leinwand gemalte Bild (1,82 m Höhe und 2,73 m Breite messend) trug früher den Namen „Mars und Venus“ und war mit dieser Bezeichnung auch vor nicht langer Zeit in London in der Royal Academy in einer der Ausstellungen von Werken alter Meister ausgestellt. Wenn es damals, von den Kennern wohl beachtet und gewürdigt, gleichwohl nicht zu seinen vollen Ehren gelangt ist, so war daran wohl hauptsächlich der zu jener Zeit nicht günstige Zustand der Bildfläche schuld. Als dieselbe gereinigt war, kam ein Meisterwerk des Rubens zu Tage, das ebenso fesselnd ist durch die Pracht und Frische seiner Malerei wie durch die Bedeutsamkeit des dargestellten Gegenstandes.

Dass dieser nicht als „Mars und Venus“ bezeichnet werden dürfe, war sofort klar. Und die Erinnerung an das schöne Aquarell des Weimarer Museums, welches im großen Rubenswerk von Rooses (T. V, pl. 414) abgebildet ist, führte denn auch bald auf die richtige Spur. Rooses erklärt dasselbe zutreffend als zu der zweiten Luxembourg-Folge gehörig und giebt ihm den Titel: „Heinrich IV. ergreift die günstige Gelegenheit, Frieden zu schließen“. Die Darstellung des Weimarer Aquarells, von der man bis vor kurzem geglaubt hatte, dass sie im Großen nie zur Ausführung gelangt sei, liegt uns in dem Gemälde der Galerie Miethke vor.

Wir wissen, dass Maria von Medicis gleichzeitig mit der Bestellung der Bilderfolge aus ihrem Leben für die Galerie des Luxembourg auch den Plan eines zweiten, vermutlich ebenso umfangreichen Gemäldecyklus gefasst hatte, welcher den Hauptbegebenheiten der Geschichte König Heinrich's IV. gewidmet sein sollte.¹⁾ Rubens hat, wie es scheint, bald nach der Vollendung seiner Medicis-Galerie im Luxembourg (1625) sich mit der zweiten Gemäldereihe zu beschäftigen begonnen. In seiner Korrespondenz mit

den Agenten der Königin und mit seinen Freunden liegen davon die Spuren vor. In einem Brief an Dupuy vom 27. Januar 1628 schreibt der Meister: „Ich habe nunmehr die Zeichnungen für die zweite Galerie begonnen, welche nach meiner Meinung der Natur des Gegenstandes wegen noch schöner werden wird als die erste, so dass ich damit auch noch höhere Ehren zu erringen hoffe.“ (Man vergl. den italienischen Text bei Ad. Rosenberg, Rubensbriefe, S. 157.) Im Spätherbst des Jahres 1630 beklagt sich Rubens brieflich bei demselben Freunde darüber, dass man wegen Vergrößerung der Thüren die Höhe der Bilder um zwei Fuß niedriger machen wolle, nachdem dieselben doch bereits in größeren Dimensionen begonnen seien. Man möge ihm wenigstens einen halben Fuß noch zugeben. Die Arbeit wurde dadurch Monate lang verzögert und endlich — seit 1631 — in Folge dazwischen getretener politischer Hindernisse ganz abgebrochen. In der „Specification des peintures trouvées à la maison mortuaire de feu Messire Pierre-Paul Rubens“ lesen wir: „Six grandes pièces imparfaites, contenant des Sièges des villes, batailles et triumphe de Henry quatriesme, roy de France, qui sont commencées depuis quelques années pour la Galerie de l'hostel du Luxembourg, de la reyne mère de France.“

Von diesen sechs großen unvollendeten Stücken zur Galerie Heinrich's IV. befinden sich zwei bekanntlich im Niobidensaale der Uffizien zu Florenz. Das eine stellt die „Schlacht von Ivry“, das andere den „Siegeszug Heinrich's IV. in Paris“ dar. Es sind kolossale Gemälde von etwa 7 m Länge und etwa $3\frac{3}{4}$ m Höhe mit zahlreichen Figuren in Lebensgröße, gleich bewundernswert in der klaren Entwicklung der dargestellten Ereignisse wie in der bravourösen Malerei, die bei dem letzterwähnten Bilde etwas weiter in der Vollendung vorgeschritten ist als bei dem ersteren. Unzweifelhaft besitzen wir in beiden Bildern Werke von des Meisters eigener Hand.¹⁾

Dasselbe gilt von dem Bilde der Galerie Miethke, das zwar nicht die gleichen riesigen Dimensionen und, seinem Gegenstande gemäß, auch nicht einen solchen Reich-

1) S. das Nähere darüber bei Rooses, L'Oeuvre de P. P. Rubens, III, p. 275 ff.

1) Rooses, a. a. O. III, p. 275 zählt noch zwei Gemälde zu der Folge Heinrich's IV., welche in Brüssel 1738 bei der „vente Fraula“ zur Versteigerung kamen, aber keine Käufer fanden: „Die Belagerung von Paris“ und „Die Schlacht von Constans“. Sie hatten, dem Auktionskataloge zufolge, eine Höhe von 14 Fuß und eine Breite von 10 Fuß und $10\frac{1}{2}$ Zoll.

tum an Figuren aufweist, wie die beiden Kompositionen in Florenz, aber unzweifelhaft ebenfalls in die zweite Medicis-Folge gehört und in der Ausführung bedeutend weiter vorgeschritten ist als die beiden Florentiner Bilder. Als nicht ganz vollendet können nur einzelne Extremitäten, z. B. die Füße des Genius in der Ecke links, bezeichnet werden. Was sonst an dem Zustande des Gemäldes nicht voll befriedigt, wie vornehmlich die Karnation der weiblichen unbedeckten Hauptfigur und der beiden Putten am Boden, das hat in Folge des Durchwachsens der Untermalung die ursprüngliche Frische der Farbe verloren. Im übrigen ist die Malerei nicht nur durchaus intakt, sondern auch von jener Transparenz und jenem blühenden Kolorit, welche in jedem Pinselstrich die eigene Hand des Rubens und die Zeit der höchsten Vollendung seiner Meisterschaft bekunden. Man hat die Meinung ausgesprochen, dass die Früchte im Schoße der sitzenden weiblichen Figur vielleicht von Franz Snyders herrühren könnten. Wir wollen dem nicht widersprechen. Snyders war bekanntlich ein ebenso trefflicher Stillleben- wie Tiermaler und neben Jan Brueghel wohl der geschickteste von den Gehilfen des Rubens. Er konnte sich diesem so vollkommen anpassen, wie es hier geschehen ist. Jedoch ein zwingender Grund für die Annahme seiner Mitarbeiterschaft liegt in unserem Falle nicht vor.

Wie die Ausführung des Bildes, so fügt sich auch dessen Gegenstand in der Konzeption und Auffassung durchaus dem Stil der Medicifolgen ein. Es ist eine Darstellung von jener allegorisierenden Art, in der die Kunst des Meisters hier ihre glänzendsten Triumphe feiert. Seine Gedankenwesen haben die nämliche Glaubwürdigkeit wie die Götter und Menschen: alle drei verkehren miteinander in der gleichen, leibhaftigen Welt; niemandem fällt es ein, an ihrer Wirklichkeit zu zweifeln.

Von der rechten Seite her schreitet König Heinrich in prächtiger, goldverzierter Stahlrüstung, die ein hellerer Mantel umwallt, mit dem Medusenschild in der Linken, etwas vorgebeugt herbei, um die „Günstige Gelegenheit“ beim Schopf zu fassen. Zwei über seinem Haupte schwebende Genien mit Lorbeerkranz und Siegespalme kennzeichnen ihn als den Glorreichen. Der grimme Löwe mit vorgestreckter Tatze, ganz rechts zur Seite, symbolisiert seine Stärke. Doch des Königs Gesinnung ist offenbar schon dem Frieden zugeneigt. Es bedarf zu seiner Überredung kaum mehr des milden Zuspruchs der Göttin der Weisheit Pallas Athena, welche die Linke zutraulich um den Nacken des Herrschers legt. Diese Gestalt, mit ihrem Stahlhelm, den eine goldene Sphinx bekrönt, mit dem jugendfrischen Antlitz und den kraftstrotzenden, in sanftgetönte Gewänder leicht gehüllten Körperformen bildet neben dem König eine der herrlichsten Figuren des Bildes. Über ihr schwebt die Eule. In fast völliger Nacktheit steht die Hauptperson des Bildes, die jugendliche Blondine da, in der uns der

Meister die „Günstige Gelegenheit“ verkörpert. Sie hält nur leicht und schamhaft mit der Rechten einen Zipfel des lichtroten Mantels, der um ihren linken Arm geschlungen ist und an dem der Genius zu ihren Füßen sie fortzuziehen sich bemüht. In der Haartracht gleicht sie jener berühmten Bronze des Lysippos, in welcher dieser Meister den Kairos, den „Günstigen Augenblick“ dargestellt hatte. Um den Hinterkopf ist ihr Haar kurz, nicht greifbar, nach vorn dagegen wallt es in langen Wellen herab, so dass es die Hände der Pallas bequem in die des Königs legen können. Mit jungfräulicher Zartheit, die Linke graziös über dem Busen, giebt die holde Schöne der Bewerbung nach, vor dem Blicke des Königs die Augen senkend. Die linke Seite des Bildes vervollständigt dessen Gedankeninhalt. Hier sitzt, in reiche, bauschige Gewänder gehüllt, die Göttin des Friedens mit den Symbolen der Arbeit und des Erntesegens, Ackergerät und Früchten. In Körperformen und Ausdruck matronal und welterfahren, unterstützt sie die Aktion des oben schwebenden Kronos, der die „Gelegenheit“ sanft vorwärts schiebt. Neben dem Zeitgott hält ein Genius die zusammengeringelte Schlange, das Symbol der Ewigkeit. Der vorhin erwähnte Kleine zu Füßen der Friedensgöttin ergötzt sich an den Früchten, die diese im Schoße trägt. Dem Boden entspringen Blumen, und rechts blicken wir in eine weite, wellige Landschaft mit Buschwerk, Bäumen und Baulichkeiten, von einem leicht bewölkten Himmel überspannt. In allen diesen Teilen, besonders in dem reizvoll behandelten landschaftlichen Hintergrunde, tritt die eigenhändige Pinselführung des Rubens mit überzeugender Klarheit zu Tage. Die aus Anlass des Budapester Congresses in diesem Herbst in Wien versammelten Kunsthistoriker waren mit uns einig in der hohen Schätzung und allseitigen Bewunderung des Werkes.

Abgesehen von dem oben erwähnten Weimarer Aquarell zählt Rooses (a. a. O. III, p. 267 ff.) noch etwa ein Dutzend Skizzen auf, welche mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit zu der zweiten Medicisfolge gehören. Die wichtigste derselben für unsern Gegenstand befindet sich in der Galerie Liechtenstein zu Wien (Kat. v. J. 1885, Nr. 100). In dieser flüchtigen, in Bister und wenigen hellen Farbentönen leicht hingeworfenen Skizze (Höhe 0,64, Breite 0,50 cm) besitzen wir den ersten Entwurf zu dem Bilde der Galerie Miethke, und zwar in seiner ursprünglich größer gedachten Form. Der in dem fertigen Gemälde geschilderte Vorgang bildet im ersten Entwurf den oberen Teil der Komposition, welche als Teppich gedacht und von geschweiftem Ornament umgeben ist. Dazu kommt in der Skizze ein unterer Teil, welcher eine sitzende weibliche Gestalt mit Keule und Schlange in den Händen und neben ihr den Adler des Jupiter zeigt, nach der Deutung von Rooses die Allegorie der „Wachsamkeit“ (s. die Heliogravüre von R. Paulussen in W. Bode's Werk über die fürstlich

Liechtenstein'sche Galerie). Die Vermutung liegt nahe, dass Rubens in Folge des Wunsches der Königin, die Dimensionen der Bilder zu reduzieren, von der erweiterten Form der Komposition, wie sie die Skizze zeigt, abgesehen hat und zu der comprimierten Darstellung des Hauptgegenstandes übergegangen ist, welche uns in dem Weimarer Aquarell und in dem Miethke'schen Bilde vorliegt.

Von dem letzteren besitzen wir endlich auch noch

eine gute alte Kopie in der Galerie von Sanssouci (Großer Saal, Nr. 9). Sie stimmt in allem Wesentlichen mit dem Original überein, ist aber etwas kleiner als dieses (Höhe 1,60, Breite 2,08 m). Schon Smith (Cat. rais. IX, p. 287, Nr. 161) und Rooses (a. a. O. III, p. 274) haben ihrer gedacht, Letzterer unter bestimmter Bezeichnung des Bildes als Kopie, ohne das nun glücklich wiedererkannte Original zu kennen.

C. v. LÜTZOW.

EIN PATRIOTISCHES KÜNSTLERBUCH.¹⁾

MIT ABBILDUNGEN.



IN zahlreichen illustrierten Dichterbüchern und sonstigen litterarischen Sammelwerken mit artistischem Schmuck tritt hier ein Künstlerbuch zur Seite, in dem nicht das Wort, sondern das Bild die Hauptsache ist und dem beigefügten Text nur der Charakter eines poetischen Ornamentes zukommt.

Das Werk verdient als geschmackvoll ausgestattetes Buch und vor allem seines patriotischen Zweckes wegen die wärmste Anerkennung und thatkräftigste Förderung. Es soll nämlich durch sein Erträgnis den hart bedrängten Deutschen Österreichs zu Hilfe kommen, insbesondere dem neu gegründeten deutschen Studentenheim und dem deutschen Vereinshause in Cilli materielle Unterstützung gewähren. Ein in München Anfang dieses Jahres gehaltener Vortrag von Heinrich Wastian aus Graz gab den ersten Anstoß zu dem schönen Unternehmen.

Der Münchener „Verein zur Erhaltung des Deutschtums im Auslande“ bildete einen besonderen „Hilfsausschuss für Cilli“, und zu den Veranstaltungen dieses Ausschusses gehört das vorliegende Prachtwerk, zu dessen künstlerischer Herstellung eine große Anzahl deutscher Maler, namentlich Münchener, sich vereinigt haben. Wastian schildert in der

1) *Den Deutschen Österreichs!* Hundert Studienblätter deutscher Künstler. Auf Veranlassung und unter Mitwirkung des Münchener „Hilfsausschusses für Cilli“ herausgegeben unter der künstlerischen Leitung von *Franz von Defregger* zu Gunsten des deutschen Studentenheims und des deutschen Vereinshauses in Cilli. Mit Text von Professor Dr. *Max Haushofer* und einer Einleitung von *Heinrich Wastian*. München, J. F. Lehmann. 1896. XXIII u. 18 S. 40.



Eine deutsche Madonna. Von OTTO SEITZ.
Aus dem Werke: *Den Deutschen Österreichs!* München, J. F. Lehmann.

Einleitung des Werkes, welche die Überschrift „Auf gefährlicher Scholle“ trägt, mit beredten Worten die Bedrängnis der Deutschen in Österreich, welche vornehmlich gegen den Ansturm der vereinigten slavischen

deutsche Volk“ — sagt er — „darf nicht achtlos und stillschweigend darüber hinwegblicken, dass mächtige, ursprüngliche und urdeutsche Volks- und Reichsteile dem deutschen Volkstume entfremdet zu werden drohen; es



Der Dorfschulze, von L. KNAUS. Aus dem Werke: Den Deutschen Österreichs! München, J. F. Lehmann.

„Zwergvölker“ immer heftiger entbrennende Kämpfe zu bestehen haben. Er richtet dabei auch wohl zu beherzigende Worte an die Deutschen im Reiche, deren Sinn und Herz für diese Kämpfe der Deutschen der Ostmark nur allzuwenig erschlossen ist. „Das große

muss den großen Verzicht auf nationale Macht und Ehre sich vor Augen halten, den der Verlust der alten Ostmark, dieser größten Siedelung deutschen Stammes, bedeuten müsste, für den die wiedergewonnene Westmark des Reiches, Elsass-Lothringen, keinen Ersatz bietet.“

Dass diese Worte in den Künstlerkreisen Deutschlands ihr lautes Echo gefunden haben, das beweisen die kostbaren Beiträge, welche die deutschen Maler und Zeichner aller Schulen zu dem Werke beisteuerten. Es fehlt darunter kaum ein gefeierter Name der Gegenwart; aus Ost und West, aus Nord und Süd flogen reizvolle Studienblätter figürlicher und landschaftlicher Natur, poetische Kompositionen, Schilderungen deutscher Volkstypen, Charakterbilder bedeutender Persönlichkeiten, vornehmlich aber eine Fülle schöner Veduten und Skizzen aus den deutschen Bergen dem Herausgeber zu. Sie sind teils als besondere Tafeln durch Heliogravüre oder Lichtdruck, teils als Textillustrationen in autotypischer Wiedergabe dem Werke eingefügt. Wir nennen unter den Spendern beispielsweise K. A. Baur (München), Böcklin (Florenz), L. Burger (Wien), Defregger (München), O. Eckmann (München), Walter Firlé (München), L. Friedrich (Dresden), A. D. Goltz (Wien), O. Gräf (München), Tony Grubhofer (Meran), A. von Heyden (Berlin), C. Karger (Wien), Fr. Aug. Kaulbach (München), L. Knaus (Berlin), W. L. Lehmann (München), Lenbach (München), Liebermann (Berlin), Löfftz (München), Menzel (Berlin), H. Meyer (Berlin), Oberländer (München), Räuber (München), P. Ritter (Nürnberg), G. Schoenleber (Karlsruhe), Otto Seitz (München), Franz Stuck (München), O. Ubbelohde (München), J. und L. Willroider (München). Die Leser finden einige Proben der Illustrationen diesem Aufsatz beigegeben. Auch manche Spende von Verstorbenen zielt

das Buch. Eine Reihe von Beiträgen musste zurückgelassen werden, da sie aus Raummangel nicht mehr aufgenommen werden konnten. Vielleicht wird ein erneuerter Appell an die Künstlerwelt von Nöten sein und sich dann die Form finden, um auch die Werke der diesmal Zurückgebliebenen zugleich mit den Spenden anderer Genossen dem Publikum vorzuführen.

Für den Text hat Max Haushofer einen originellen poetischen Rahmen komponiert. Er lässt an einem der gesegneten Regentage des im wahren Sinne des Wortes verflossenen Sommers 1896 eine muntere Gesellschaft aus Nord und Süd, Herren und Damen, an einem von Felsbergen umgürteten See des österreichischen Alpenlandes zusammenkommen. Je weniger von der Veranda des Gasthauses aus damals von der schönen Natur zu sehen war, desto bereitwilliger erschlossen sich Herz und Humor der bald näher bekannt gewordenen Gäste. Haushofer legt ihnen die einlaufenden Beiträge der Künstler vor und bald dieser, bald jener aus der Gesellschaft erfindet dazu eine lustige Geschichte, lässt sich durch das eine Blatt an ein ernstes Erlebnis, durch das andere an einen komischen Vorfall aus dem Leben erinnern, und so entsteht ein Arabeskenspiel in Worten, das zu den hübschen Bildern das anmutigste Beiwerk abgibt. Dass am Schluss zwei der fröhlichen Touristen und Touristinnen ein glückliches Paar werden, versteht sich von selbst.

*



Burgruine Ober-Cilli.

Kopfleiste von O. UBBELOHDE. Aus dem Werke: Den Deutschen Österreichs! München, J. F. Lehmann.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Handbuch der Kunstgeschichte von *Anton Springer*.

Vierte Auflage der Grundzüge der Kunstgeschichte. Illustrierte Ausgabe. 4 Bde. In Lwd. geb. M. 24.—. In eleg. Halbfbrzbd. geb. M. 28.—. Leipzig, E. A. Seemann.

In vier stattlichen Großoktavbänden liegt nunmehr die äußerlich völlig und im Texte zum Teil veränderte, durchweg verbesserte und revidierte Neugestaltung der „Grundzüge“ vor, die mit und nach den Werken Lübke's den Hauptanteil an der Popularisierung der Kunstgeschichte auf wissenschaftlicher Grundlage gehabt haben. Diese Neugestaltung ist nicht etwa eine Buehändlerspekulation, sondern, wie aus dem Nachworte des Verlegers hervorgeht, nur die Ausführung eines von Springer selbst geplanten Unternehmens, an der er sich selbst nicht mehr beteiligen konnte. Ihm zuerst hat sich die Überzeugung aufgedrängt, dass die Trennung des Textes von den Bildertafeln nicht bloß dem flüchtigen Leser, sondern auch dem nach gründlicher Belehrung Suchenden am Ende doch sehr unbequem geworden war. Dass eine solche Trennung überhaupt erfolgen konnte, erklärt sich aus der Entstehungsgeschichte der „Kunsthistorischen Bilderbogen“, die der Verleger in seinem Nachworte erzählt. Es ist bekannt, dass sich erst nach dem unerwarteten Erfolge das Bedürfnis nach einem Texte geltend machte und dass aus einem kurzen Texte sehr bald die „Grundzüge“ entstanden sind. Mit der vierten Auflage ist nun die Verschmelzung von Text und Abbildungen, soweit sie möglich war, vollzogen worden. Was von Abbildungen in das für das „Handbuch“ gewählte Format nicht passte, wurde entweder ausgeschlossen oder durch kleinere Reproduktionen ersetzt, und ebenso geschah es mit veralteten oder den jetzigen Ansprüchen nicht mehr genügenden Illustrationen. Für den Ersatz ist überwiegend die Netzätzung auf Grund der besten vorhandenen Photographieen gewählt worden, und dieses Reproduktionsmittel ist, trotz seiner augenfälligen Schwächen, gegenwärtig so allgemein angenommen worden, dass kein Verleger, der mit Erfolg in dem immer heftiger werdenden Konkurrenzkampf eintreten will, jenes Mittels entraten kann. Nach dem Fortschritte, die die reproduzierende Technik in den letzten Jahren gemacht hat, ist mit Sicherheit zu hoffen, dass auch die Netzätzung die ihr noch anhaftenden Mängel abstreifen oder dass sie durch eine andere, das künstlerisch gebildete Auge mehr befriedigende Technik ersetzt werden wird. Solche Verbesserungen würden besonders der völligen Umarbeitung der „Kunsthistorischen Bilderbogen“ zu gute kommen, die der Verleger vorbereitet. Einstweilen ist das „Handbuch“ ganz auf eigene Füße gestellt, ohne dass der Leser anderweitig Umschau zu halten braucht. Es enthält in seinen vier Bänden die imposante Zahl von 1450 Textillustrationen, wozu sich noch acht Tafeln in Farbendruck gesellen. Auch ein Fachgelehrter wird in diesem Apparat kaum etwas vermissen, das ihm, wenn er nicht gerade eine entlegene Specialität betreibt, unentbehrlich dünken wird, und ebensowenig wird er eine empfindliche Lücke im Texte bemerken, obwohl gerade die Neugestaltung und Revision des Textes manche Schwierigkeit in Bezug auf die Meinungsver-

schiedenheiten der Fachgelehrten bot. Am glattesten ging es mit dem ersten, die Kunst des Altertums behandelnden Bande ab, dessen Durchsicht dem langjährigen Freunde des Verewigten, Prof. *Adolf Michaelis* in Straßburg, anvertraut wurde. Er ist eine unbestrittene Autorität auf dem Gebiete der alten Kunstgeschichte, ein sicherer Fels unter den jüngeren Heißspornen der Archäologie, die in neuerer Zeit überraschend viele Originalwerke von Phidias und Praxiteles oder doch ihnen sehr nahe stehende Kopieen in entlegenen Sammlungen entdeckt haben. Eine starke Dosis von Konservatismus muss der Herausgeber eines Lehr- und Handbuches besitzen, das auf Jahre hinaus seine Autorität bewahren soll; er darf sich aber auch nicht ganz gegen Wahrscheinliches und Ansprechendes in neuen Entdeckungen und Forschungen verschließen. Michaelis hat mit Glück die richtige Mitte innegehalten. Für die drei anderen Bände war die Lage viel schwieriger. Der Sohn und Erbe des Verfassers, Prof. *Jaro Springer*, der auf demselben Gebiete der Wissenschaft arbeitet, hatte hier einen Kampf zwischen Pietät und wissenschaftlichem Eifer auszufechten. Er wollte den Vater nicht schulmeistern, er wollte aber auch nicht an den neuesten Ergebnissen der Kunstforschung vorübergehen. Dass viele davon ebenso glänzend wie trügerisch sind, wird er wohl durchschaut haben, und er hat sich denn auch mit seinen Zusätzen und Veränderungen auf das am wenigsten anfechtbare beschränkt. Vielleicht wird man gut thun, auch diesen Veränderungen gegenüber soweit sie nicht, wie z. B. die anschaulichere Darlegung des gotischen Gewölbbaus, sachlich begründet sind, noch einige Vorsicht zu beachten. Das gilt natürlich nur für die Fachschriftsteller, die in dem Handbuch nachsehlagten, und namentlich für die Lehrer der Kunstgeschichte an den Universitäten, die jetzt eine vortreffliche Grundlage haben, auf denen sie ihre eigenen Doktrinen aufbauen oder mit deren Hilfe sie ihren Hörern die einzelnen Abschnitte in jede erwünschte Vielseitigkeit erweitern können. Der Laie, der nur einen reinen und möglichst vollkommenen ästhetischen Genuss sucht, hat an dem Streit der Kunstgelehrten kein Interesse. Es ist ihm ganz gleichgültig, wer Barthel Beham und wer der Meister von Messkirch ist oder wer den Altar des Todes der Maria gemalt hat, zwei Streitfragen, die jetzt ein Dutzend junger Gelehrter nützlich und angenehm beschäftigen. Der Laie fragt nur nach den Größen der Kunstgeschichte, und diese hat Meister Anton Springer in seiner großen Art eines über alle Kleinigkeiten erhabenen Historikers so klassisch geschildert, dass die spätere Zeit diese Bilder wohl in Einzelzügen erweitern, aber niemals stürzen wird. Wenn die jüngeren Kunsthistoriker, die nicht seine Schüler waren, aber vielleicht vom Hörensagen oder aus seinen Schriften seine Methode kennen gelernt haben, noch sonst etwas von ihm profitieren wollen, so empfehlen wir ihnen das Studium seines Stils. Einfachheit, Klarheit, plastische Schönheit! Diese Vorzüge verbanden sich mit einem universalen Wissen, und beides zusammen wird sein Gedächtnis noch lange in den Kreisen derer, die ihm nachstreben, erhalten!

A. R.



Der Ölbberg zu Ulm. (Ulmer Münsterblätter.)

E. de Goncourt, Hokusai. Paris, Bibliothèque Charpentier 1896. à 3,50 frs. le vol.

Eine Serie von Monographien japanischer Künstler hat uns E. de Goncourt in Aussicht gestellt. Erschienen war bisher das Leben des Outamaro. Jetzt folgt die Biographie des Hokusai, des Begründers des modernen japanischen Naturalismus (1760—1849). Die Lebensgeschichte des Meisters von Yeddo ist wenig bekannt, da der große Naturalist, der heute in Japan wie in Europa wohl der bestgekante und höchstgeschätzte Künstler Ostasiens sein dürfte, zu seinen Lebzeiten verhältnismäßig wenig beachtet wurde. Gegen die offizielle Kunst der Tosa- und Kano-Schule vermochte er zu seinen Lebzeiten mit seinen zumeist dem täglichen Leben entnommenen Stoffen nicht aufzukommen. Goncourt giebt einen sehr ausführlichen und gewissenhaften Nachweis der Werke Hokusai's, vor allem auf Grund der Sammlung Hayashi, die ein fast komplettes oeuvre des Meisters aufweist, ferner der Sammlung Bing u. a. m. Für Hokusai-Sammler ist das Buch höchst wertvoll. Für die Lebensgeschichte des Meisters sind außer einer kurzen, bereits früher benutzten Biographie aus dem Werke „Ukiyo Ruikō“ von Kioden, noch eine Biographie „Katsusika Hokusaiden“ von Iijima Hanjuro benutzt, deren Übersetzung Goncourt, wie die der Vorworte der von Hokusai illustrierten Werke, der Gefälligkeit japanischer Freunde verdankt.

M. SCHMID.

Der Ölbberg zu Ulm, nach dem Riss des Matthäus Böblingers (1474). Wir bringen dies Blatt als Nachtrag zu S. 33 dieses Bandes, wo ausführlich über die besondere Bedeutung des Risses und die Schicksale des später danach aufgeführten Bauwerks gehandelt wurde. Die nachträgliche Abbildung des vielgepriesenen Meisterwerks des Ulmer Gotikers dürfte um so willkommener sein, als die Ulmer Münsterblätter, deren 6. Heft (1889) wir dieselbe entnehmen, doch nur in verhältnismäßig wenigen Händen sind.





„Phyllis on the new made hay.“ Aus Pan-Pipes von W. CRANE.

WALTER CRANE.

MIT ABBILDUNGEN.

Bei den alten lieben Toten,
Will man Erklärung, braucht man Noten.
Die Neuen glaubt man blank zu versteh'n;
Ohne Dolmetsch wird's auch nicht geh'n.

Goethe.



ENN irgend eine hervorragende und weithin leuchtende Persönlichkeit einmal erfasst und ihr Charakterbild von den Zeitgenossen festgestellt worden ist, so dass es eine allgemeingültige Form anzunehmen begonnen hat, so erscheint es billige Weisheit, sich in endlosen Wiederholungen zu ergehen und feststehende Wahrheiten in immer neuen Bestätigungen wieder aufzuwärmen. Wer heute noch etwas wirklich Neues über Fixsterne der bildenden Kunst, wie Menzel oder Böcklin, oder einen Courbet und Millet, zu sagen hätte, der dürfte voraussichtlich wohl kaum zu der Zunft derer gehören, welche kritisieren und registrieren. Ihm müsste schon neue Entdeckungskraft und die Fähigkeit verliehen sein, als geistige Fortsetzung über sie hinaus zu denken.

Etwas anders liegen die Dinge bei der Beurteilung einer neuen Erscheinung am Kunsthimmel. Hier droht sogleich die Gefahr, den Maßstab entweder zu klein oder „etwas“ zu groß anzulegen. Für irgend einen kuriosen Liebhaber ließe sich leicht aus der langen Reihenfolge von Zeugnissen, mit denen von alters her allerlei inkommensurable Größen bei ihrem Eintritt in das kritische Fegfeuer begrüßt und entweder in den Himmel gehoben, oder „abgeschlachtet“ und „gekreuzigt“ worden sind, eine kleine Bibliothek unfreiwilliger Komik zusammenstellen. Sobald ein neuer Stern

aufgeht, giebt es ja der Interpreten immer genug. Weil der erste Eindruck der frischeste ist, glaubt man, er sei auch der untrüglichsste, und ein richtiges Projektionsbild zu erhalten, hinge nur von der mehr oder minder plastischen Ausdrucksfähigkeit des Schriftstellers ab. Trifft das auch häufig zu, so erscheinen doch von Zeit zu Zeit Sonnen, deren Strahlen nicht in dem ersten besten kritischen Brennspiegel aufgefangen werden können, Persönlichkeiten, deren Sprache so sehr ihre eigene ist, dass sie sich nicht immer gleich verdolmetschen und in die landesübliche Münze umprägen lässt.

Auf dem Gebiete derjenigen Schöpferkraft, deren Wurzeln aus der reinen Phantasie entspringen, lassen sich ein Süd-, ein Mittel- und ein Nordgermane herausgreifen, über deren charakteristische Eigenschaften der Verfasser des „Rembrandt als Erzieher“ vielleicht Stoff genug finden könnte, ein neues umfangreiches Buch zu schreiben. Sie stellen ein mitteleuropäisches Künstlerdreieck dar, mit den Stützpunkten in Basel, Leipzig und London. An des Schweizers *Böcklin* heitere Urwüchsigkeit mit ihren Fabelwesen reiht sich des Sachsen *Max Klinger* grübelnder Tiefsinn, mit seinem herben Ernst und dem philosophischen Zug seiner Probleme. Als Dritter gesellt sich ergänzend zu beiden der Engländer *Crane*, in keinem einzelnen Punkte vielleicht ihrer individuellen Abgeschlossenheit vergleichbar, aber als Ganzes, in der Eigenschaft eines Bindegliedes zwischen Kunst und Leben,

ihrer Bedeutung kaum unebenbürtig. An selbständiger Hoheit und stolzer Kraft von beiden übertroffen, steht er gleich weit ab vom einen wie vom andern, und gerade diese Mittelstellung lässt ihn berufen erscheinen, die tiefe Kluft, welche Künstlertum und Kunsthandwerk so lange voneinander trennte, zu überbrücken und eine Vermittlerrolle zu übernehmen, die selbstherrlicheren und weniger anpassungsfähigen Begabungen meistens versagt ist.

Auch *Walter Crane* gehört zu jener Art von Propheten, welche beim ersten Auftreten kaum irgendwo Gehör zu finden pflegen, ganz abgesehen vom eigenen Vaterlande. Als die Zeitschrift vor Jahren einmal um nähere Auskunft über ihn in London anfragte, weil dort eine solche voraussichtlich am ehesten zu erlangen gewesen wäre, erhielt sie die sehr bezeichnende Gegenfrage: „Wer ist Crane?“ Und anderswo wusste man ebensowenig von ihm zu sagen. Die Wenigen, „die was davon erkannt“, mögen damals ihre Entdeckung für sich behalten haben, in vorsichtiger Erkenntnis der Gefährlichkeit, etwas Neues unumwunden anzuerkennen, bevor es durch eine Anzahl authentischer Beglaubigungszeugnisse für die öffentliche Bewunderung sanktionirt worden war. Die Thatsachen haben seither zu Gunsten des Künstlers entschieden, und heute würde sich wohl niemand mehr mit einer Frage, wie die obige, ein testimonium paupertatis ausstellen mögen.

Am 15. August 1845 in Liverpool, als der Sohn des aus der Grafschaft Chester stammenden Miniaturmalers Thomas Crane geboren, steht unser Künstler jetzt im zweiundfünfzigsten Lebensjahre und im vollen Strom seines Schaffens und Wirkens. Da das äußere Leben eines modernen Künstlers in der Regel an erschütternden Ereignissen, besonders dann, wenn es sich in der aufsteigenden Ebene des Erfolges bewegt, nicht sonderlich reich ist, so wird unser Hauptaugenmerk auf die rein künstlerische Seite seiner Entwicklung gerichtet bleiben. Weniger, als beim Schriftsteller, steht beim bildenden Künstler das eigene Schicksal in unmittelbarer Beziehung zum Werke der Hand; denn die Fäden, welche sich vom Leben zur Kunst hinüberziehen, sind bei letzterem in den meisten Fällen verborgener und undefinirbarer, weil er oft nur auf das Zufällige und flüchtig Erschaute, der Dichter weit mehr auf das Selbsterlebte, Folgerichtige angewiesen ist. Der Schwerpunkt einer kritischen Untersuchung über den bildenden Künstler kann infolgedessen auch nicht darin beruhen, eine mit vielen Einzelheiten, Daten und Episoden geschmückte Lebensbeschreibung zu bringen; vielmehr haben die Äußerlichkeiten seiner Laufbahn nur dann die Berechtigung, in das Gebiet der Betrachtung hineingezogen zu werden, wenn wir nachweisen können, dass sie auch wirklich mitbestimmend auf sein künstlerisches Wachstum, seine Richtung und seine innere Klärung eingewirkt haben. Wer sich über Crane's

Leben und seine sämtlichen Arbeiten, die zu umfangreich sind, um sie alle hier aufzuzählen, genauere Auskunft verschaffen will, der findet dieselbe am ausführlichsten in dem Katalog seiner Werke aus der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums in Berlin, herausgegeben von Dr. *Peter Jessen*. Wir erfahren daraus, dass er, durch den frühen Tod seines Vaters auf eigenen Verdienst angewiesen, in den Jahren 1859 bis 1862 als Zeichner (draughtsman) im Atelier des Holzsehneiders W. T. Linton arbeitete. Er selbst sieht diese Lehrzeit, die ihn früh mit den handwerklichen Grundlagen der Kunstübung vertraut machte, als einen Vorzug vor der rein akademischen Bildung an. Nebenher malerische Studien pflegend, konnte er schon 1862 sein erstes Gemälde auf der Kunstausstellung der Royal Academy in London ausstellen. Dann arbeitete er in einer privaten Kunstschule, wo sich ihm das Verständnis für das Ebenmaß und die Einfachheit der Antike zuerst erschloss. Im Alter von kaum zwanzig Jahren begann er seine Thätigkeit als Zeichner für farbige Buch-Illustrationen. Sie sind der Ausgangspunkt seines ganzen künstlerischen Wirkens, und man kann von ihm sagen, dass er mit diesen Bilderbüchern sich „von der Kinderstube aus“ sein Reich erobert hat.

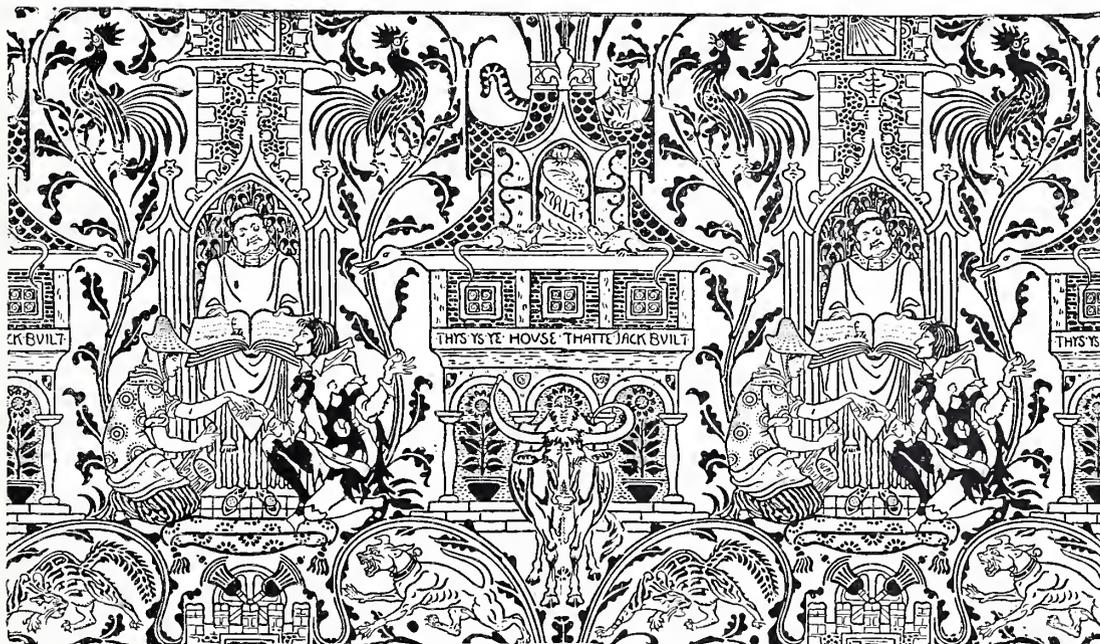
Die Worte Uriel Acosta's: „Es wurzelt in unserem Volke tief die Familie“ lassen sich mit derselben Berechtigung auf das tägliche Leben von „merry old England“ anwenden. Auch im britischen Volke wurzelt heute noch, wie von alters her, tief die Familie. Nur wer weiß, was das starke Wort „at home“ für den Briten bedeutet, wer englische Lebensweise im Kreise der Familie oder auf den Landsitzen der besitzenden Klassen kennen und schätzen gelernt hat, vermag auch Walter Crane's Art, sein Dichten und Denken, das in diesen Bilderbüchern niedergelegt ist, ganz zu begreifen und zu lieben. In keinem Lande der Welt trifft man mehr gesunde, natürliche Kinder als in den mittleren und oberen Klassen der englischen Bevölkerung, vom einfachen Geschäftsmann bis hinauf zur Aristokratie; gerade diese ist im Gegensatz zu manchen anderen modernen Staaten eine voilsaftige geblieben, eine echte Adelssippe, ausgestattet mit allen Thorheiten und Lastern, aber auch mit allen Tugenden einer uralten, in Generationen auf Generationen gefestigten Überlieferung. Crane ist tief hinabgetaucht in den Geist seines Volkes, in das Herz der Kinder seines Volkes, und holte daraus den quellfrischen Born der Poesie seiner Formen und Farben hervor. Sie lagen bereit für jeden, der sie redlich suchte; er, als Erster, fand sie nicht, sondern er brauchte sie nur wieder neu einzukleiden und ins Gedächtnis zurückzurufen, auf seine Weise. Er steht auch schon lange nicht mehr allein, denn sein Beispiel hat Früchte getragen und verwandte künstlerische Kräfte geweckt, die wenig hinter den seinen zurückstehen. Für die

englischen boys und girls sind die Namen Kate Greenaway und Randolph Caldecott ebenso geläufig wie der seine. So eine Kinderpoesie ist das beste Naturheilmittel für neuropathische oder sentimentale Dekadenten im Zeitalter der kranken Nerven.

Das britische Volk hat Kindererzählungen, heitere und ernste, duftige, sinnige Märchen, die sich, wofern sie nicht überhaupt schon eine freie Übertragung der deutschen und skandinavischen sind, unserem heimischen Schatz vollgültig an die Seite stellen dürfen. Dieselbe echte, heilige Einfältigkeit spricht aus ihnen. Mit weitgeöffneten, großen Kinderaugen sehen sie uns an. Dieser weite offene Blick ist es, der so eigenartig herausleuchtet aus den Märchenaugen, welche Crane zeichnet, aus den schlanken Jungfrauen und feurigen

wenigen harmonischen Valeurs, und die Illustration ist fertig. Dieser kernige Stil hat sich während der Jahre 1865—1876 immer entschiedener ausgeprägt in den Märchen- und ABC-Büchern, von denen jährlich zwei bis drei bei Routledge & Sons erschienen sind.

Das älteste Bilderbuch „The Song of Sixpence“ giebt die Figuren lebhaft charakterisirt, aber noch ohne Hintergrund. Es folgten: Das Kinder-Alphabet, Aladdin's Wunderlampe, Goody Twoshoes, Jack and Jill, The little Cock-Sparrow, Puss in Boots, Blaubart, The Fairy Ship u. a. m. Zierlicher als diese sind die Kinderbücher „The Baby's Opera“, „The Baby's Bouquet“ und „Baby's Own Aesop“, während in der Serie von acht Erzählungen (worunter „The Beauty and the Beast“ und „The Frog Prince“ aus dem Jahre 1875) der Einfluss der prä-



The House that Jack built. Kinderstuben-Tapete von W. CRANE.

Jünglingen, zarten Mädchen und ritterlichen Knaben, aus all den Knospen und Blüten, Feen und Blumengeistern. Sie leben ein tiefes, natürliches Leben in schuldloser Einfalt und Sinnenfreude. Aber wieviel Geist in dieser Einfalt!

Hatten bis dahin in den englischen Kinderbüchern grelle Farben und rohe, oberflächliche Zeichnung geherrscht, so führte nun Walter Crane, in Verbindung mit dem Holzschneider und Drucker *Edmund Evans*, eine neue Illustrationsweise ein. In einfachen, scharfen Umrissen stehen die Figuren auf reich gefülltem Hintergrunde, in so großem Maßstab gezeichnet, wie es der gegebene Raum und die Perspektive irgend ermöglichen. Dadurch wird eine Linienwirkung erzielt, die an die alte Technik des Holzschnittes erinnert. Ein Paar Farben dazu, flach mit Pinsel oder Feder behandelt, in

rafaelischen Formensprache erkennbar ist. Davon später mehr.

Schon im Jahre 1874 hatte aber die Firma Jeffrey & Co. auch den ersten Karton zu einer Kinderstuben-Tapete bestellt. Wie Crane dazu gekommen, erzählt er selbst. Ein Fabrikant hatte ohne sein Wissen die Illustrationen zu „The Baby's Opera“ als Kinderstubentapete herausgegeben und so zeichnete Crane „zur Selbstverteidigung“ selber Muster, in Verbindung mit Mr. Metford Warner (Jeffrey & Co.). Es folgte (1876) das lustige Märchen „Humpty Dumpty“, drei Jahre darauf in derselben Weise „The Sleeping Beauty“ (die englische Version unseres Dornröschen) und endlich, 1886, das beliebte Muster „The House that Jack built“, welches mit Meisterschaft die Figuren des launigen Kinderversees zu dekorativer Einheit zu verwerten weiß.

Unsere Illustration giebt die reizvolle Zusammenstellung wieder.

Durch Crane und William Morris hat die englische Tapete ihr eigenartiges Gepräge in den letzten 15 bis 20 Jahren erhalten. Ohne, wie es unsere Zeichner noch fast durchweg thun, die alten Gewebemuster nachzuahmen, ist sie mit frei erfundenen Flachmustern bedeckt, zu denen der reiche Blumenflor der englischen Gärten und Landschaften meistens die dankbaren Motive liefern muss. „The Fairy Garden“ ist ein Karton, welcher sich

goldene Zeitalter“ (The Golden Age) u. dergl. Auch die Decken selbst werden zuweilen mit Tapeten bekleidet, sogenannte „Ceiling-papers“, wie die „Taube mit dem Ölweig“ und das wildbewegte, aber in sich vollkommen geschlossene Motiv „Die vier Winde“. Crane hat für mehrere Kunstfreunde die dekorative Ausstattung ganzer Räume aus einem Gesichtspunkt heraus geschaffen, wobei er auch farbige Stuckreliefs anwendet, als Füllungen für Decken und Friese, die er eigenhändig modellirt und vergoldet. Zu solchen Wandfüllungen mit einheitlichem Motiv malte er den großen Karton des „Fackellaufs“ (Passing the Torch). Zu jeder modernen englischen Tapete gehört ein ziemlich breiter Fries, den Übergang zur Decke vermittelnd, und zuweilen wird noch ein sogenanntes „dado“, ein separates Stück mit gewöhnlich freier Variante des Grundmusters, welches vom Fußboden bis etwa zur Kniehöhe hinaufreicht, den Hauptmotiven beigegeben. Dies ist zum Beispiel bei der reizenden „Marguerite-wallpaper“ der Fall, ein durch Chaucer's Poëm „The Flower and the Leaf“ angeregtes Muster. Die einfache, aber sehr lebhaft wirkende Wellentapete (Billow-paper) besteht aus flüssig gewundenen Wellenlinien, in bestimmten Abständen von Fischen belebt. Der Fries zur Wellentapete ist mit Meerweibchen bevölkert, die Kranzleiste stellt den steinigen Meerboden dar, durch Muscheln, Seeesterne u. dergl. belebt.

In verwandten Zweigen dekorativer Kunst hat Crane sich ebenfalls bethätigt, durch bemalte Glasfenster, Stickereien, Mosaiken, Steinfliesen, Kacheln u. s. w.

An Illustrationen für kleine und — erwachsene Kinder sind noch hervorzuheben: „The Book of Wedding Days“, eine Art größerer Notizkalender für Hochzeiten, mit frei erfundenen, humorvollen Randzeichnungen, unter denen Pflanzenornamente und Kinderfiguren die Hauptrolle spielen. Von politisch-satirischem

Inhalt ist die originelle Zusammenstellung „Mrs. Mundi at home“, dagegen beschränken sich wiederum auf Verzierungen und textbegleitende Randzeichnungen die Bilder zu den Erzählungen der Mrs. Molesworth, Miss de Morgan, Mrs. Burton Harrison u. a. m.

Ganz frei erdacht sind „The Courtship of Columbia“ und das herrliche Werk, welches zum großen Teil alte englische, irische und schottische Hirten- und Liebeslieder, Balladen etc. wieder in neuer, reizvoller Darstellung erstehen lässt: die Collection „Pan Pipes“. Sein neuestes Werk in Buchform, die Ausgabe von Spencer's



„Wood-notes“, Wall-Paper aus „The Studio“ von W. CRANE.

auf der in Buchform herausgegebenen Komposition „Flora's Feast“ aufbaut. Das herrliche „Woodnotes-Paper“ (Waldesklänge), in Ledertapete ausgeführt, giebt unsere Abbildung wieder. Es liegt ein merkwürdiger Naturlaut in diesem Stück. Man meint das Waldesweben zu vernennen, plötzlich unterbrochen von dem wilden Hallalli der Jagd, Bellen der Hunde, Knacken der Äste, aufgeschreckte Vögel, Jagdhörner, und über dem Ganzen schallt „Waidmanns Heil!“ Crane giebt seinen Mustern gerne bedeutungsvolle Namen und Symbole: „Die Krone des Lebens“ (Corona vitae), „Das

„Fairie Queene“, zeigt ihm auf frischer Bahn und der vollen Höhe seines Könnens. Der Einklang zwischen dem Druck des Textes und der kräftigen, klaren und bewussten Zeichnung ist eine Errungenschaft, welche nicht zum Wenigsten der Anregung zu verdanken ist, die William Morris mit seiner Kelmskottpresse dem englischen Buchdruck gegeben hatte.

In seinen Bildern und größeren freien Kompositionen zeigt Crane eine ausgesprochene Neigung zu stilisirender Natursymbolik. So hat seine Phantasie die überschlagenden Schaumkämme brandender Meereswogen in wild anstürmende Rosse verwandelt, schneeweiß, an die blendende Kavallerieattaque der Chasseurs d'Afrique, 1870 er Andenkens, gemahnend.

Durch ähnliche freie Ideenassimilation hat unser Klinger in einer Radirung den Schaum stürzender Wogen aus lauter Rosen gebildet. Wie weit die Phantasie darin gehen darf, kann durch die Theorie nicht normirt werden. Die Sorge des Gestaltenden muss im einzelnen Falle selber darauf gerichtet sein, der frei schaffenden Umdichtung der Natur ihre Grenzen zu bestimmen. Wenn er sie glaubhaft und schön macht, ist sie berechtigt. Sein „inneres Gesicht“ hat dann Gültigkeit, wenn es so überzeugend zum Beschauer spricht, dass dieser, wenigstens für den Augenblick, daran glauben kann. Kann er das nicht, so ist es an der Klippe des komischen und unvermittelten Gegensatzes gescheitert. Aber weder Klinger's „Rosenbrandung“ noch Crane's „Rosse des Neptun“ sind daran gescheitert. Auch die „Schwanenjungfrauen“ und der „Wettlauf der Stunden“ gehören hierhin.

Eine umfassende Allegorie ist die „Brücke des Lebens“, 1884 in Rom entworfen; in sinnigem Gedankengang lässt Crane das Menschenleben von Stufe zu Stufe über einen hoch gespannten Brückenbogen dahinziehen. Er selbst erläutert seine Auffassung mit folgenden Worten: Unter der Brücke begegnen sich der Nachen des Lebens und des Todes. Aus jenem landet das junge Leben und steigt die Stufen hinan, gehegt von den Eltern, belehrt vom Alter, harmlos im kindlichen Spiel, bis es im Übermut der Jugend zum Spiel der Liebe wird, bis der Ergeiz ruft und des Weges Mitte erreicht ist. Glück und Ruhm locken und entweichen stets, bis vielleicht die Krone erreicht wird. Aber die schwere Erdenbürde drückt. Der wankende Greis wird gestützt von dem Knaben und schaut auf den Nachen mit seiner dunklen Last. Die Hoffnung, von der Liebe geleitet, leih ihr bescheidenes Licht auch auf dem Abstieg vom Leben. Unten streuen die Trauernden ihre Blumen über den stillen Toten. —

Englische Balladen hat Crane ebenfalls verwertet, von Keats und anderen, wie „La belle Dame sans merci“, aus demselben Jahre. Eines der ältesten Bilder (1875), welches sich an die altflorentiner Malweise hält, ist „Amor omnia vincit“. Die Stadt der Amazonen ist

vom Gott der Liebe und seinen Scharen belagert worden, und die Königin Hippolyta muss am Ende die Schlüssel dem Überwinder ausliefern, worüber ihre Genossinnen nicht in dem Maße unglücklich sind, wie man annehmen könnte. Der feine Humor, der darin liegt, ist herzerfrischend, denn, wie die Erfahrung lehrt, werden streitbare Belagerer weiblicher Festungen von der überwundenen Besatzung zumeist in diesem Sinne empfangen.

Zur Maifeier der Arbeiter im Jahre 1891 wurde der große Holzschnitt „The Triumph of Labour“, dessen Entwurf auf der letztjährigen Frühjahrsausstellung der Secession in München zu sehen war, hergestellt. Derselbe ist ziemlich verbreitet und bekannt geworden, allein künstlerisch betrachtet ist er Crane's am wenigsten gelungene Arbeit; schon deshalb, weil sie an einer gewissen Tendenz klebt. Man wird daran erinnert, dass Crane den socialistischen Theorien zuneigt und von der vereinfachten Gesellschaftsordnung ebenfalls für die dekorative Kunst die Rückkehr zur Einfachheit und Schönheit erwartet. Allein eben diese einfache Klarheit seiner sonstigen Gedanken vermisst man, wie in seinen socialen Träumen, so in dieser Komposition. Statt den, wie es scheint, beabsichtigten Reichtum des späten Mantegnesken Stils zu erreichen, herrscht Unklarheit und Überladung.

Ganz in antikem Stil sind die Kompositionen zu Homer und anderen Altclassikern, wie die „Echos of Hellas“ (Nachdichtungen zu Homer und Äschylos). Durch wirkungsvollen Druck in zwei Farben, braunrot und schwarz, sind sie lehrreich und interessant für die Buchornamentik, besonders in Hinsicht auf die geschmackvolle und originelle Verwendung und Verteilung des Raumes. Offenbart sich in diesen Blättern mehr ein fein durchgebildetes Stilgefühl als gerade Ursprünglichkeit, so ist das durch den Charakter und Inhalt derselben naturgemäß begründet.

Auch zu Shakespeare hat Crane Illustrationen gemacht. Wir geben hier aus dem „Sturm“ das Vollblatt: „Tanz der Nymphen und Schmitter“ wieder. Herrlicher, geschlossener Rhythmus der Linien, welche wie aus einer Quelle fließen, bilden seinen Hauptreiz. In dem keuschen „noli me tangere“ dieser schlanken Frauenleiber, in ihrem halbverschleierten Selnen nach Leben, in der heimlich-süßen Hingabe an die Freude, die das verhaltene sinnliche Lustgefühl kaum bewusst genießt, zeigt der Künstler manche Berührungspunkte mit der Empfindungsschwelle der englischen Prärafaeliten. Ich betone ausdrücklich *englische*, weil der Wesenskern derjenigen Schule, welche ihren ersten Bahnbrecher in Rossetti und ihren ersten Fürsprecher und Interpreten in Ruskin gefunden, nur an ihrer nationalen Sonderstellung zu erkennen ist. Nicht, dass sie bei Botticelli, Mantegna oder Fra Angelico ansetzte, sondern bei aller Verwandtschaft nordisch empfand, dass ihre Ausdrucksweise englischen Typus

annahm, ist das Wesentliche. Zum reinen Formengefühl des Romanen trat der träumerische Hang des Germanen, aus Innigkeit und frommer Glaubenskraft wurden Sehnsucht und Schwermut. Niemals haben Rossetti oder Ruskin verlangt: „Malt wie die Prärafaeliten.“ Sie beriefen sich nur auf diese und mit ihnen eben auf das Recht, ihre eigene Formen- und Farbensprache zum Ausdruck für die Poesie und Musik ihrer innerlich geschauten Welt zu machen. Diese Berufung auf die Vorläufer des Urbinaten bedeutete keine

Bilde, bald in Versen zu krystallisiren. Crane, obwohl seine Muse weniger glühend ist, macht das ebenso. Was bei Rossetti aber mystisches Träumen ist, wird hier „heitere Weisheit“. Walter Crane's Texte zu mehreren seiner letzten Kompositionen sind von einer Grazie und Einfachheit, die klassisch genannt werden darf. Zwei Proben davon mögen hier Platz finden.

„Do not quarrel with Nature“ ist die Moral zu einer Illustration, worin Juno's Lieblinge, die bunten und stolzen Pfauen, sich bei der Herrscherin beklagen, dass sie keine Singstimme hätten, wie die Nachtigall. Der Text lautet:

„The Peacock considered it wrong
That he had not the Nightingale's song.
So to Juno he went.
She replied: „Be content
With thy having, and hold thy fool's tongue!“

Und aus den begleitenden Textunterschriften zu „Flora's Feast“ die Doppelzeile:

„The Violet and the Primrose dame,
With modest mien and hearts aflame.“

In diesen Versen liegt eine Fülle von Lebensweisheit und Humor in abgeklärter Harmonie, wie sie nur dem leicht und glücklich schaffenden Dichter zu Gebote stehen. Diese sichere Harmonie und geläuterte Lebensanschauung macht einen der Hauptreize der Crane'schen Muse aus, von welcher sich der eigentümliche Märchenzauber seiner Darstellungen leicht und anmutig abhebt. In dieser eigenartigen Mischung ist er mit keinem anderen Künstler, der für „Kinder“ gearbeitet oder seine Kunst in den Dienst der Verschönerung des alltäglichen Daseins gestellt hat, vergleichbar. Man hat es versucht, aber alle Vergleiche hinken. Weder Ludwig Richter noch irgend einer unserer echten Romantiker, wie Moriz von Schwind, können zu einer Parallele herangezogen werden. Sie alle waren in ihrer Ausdrucksweise noch unmittelbarer, konkreter, „wirklicher“. Crane ist vor allen Dingen der Stilist, der dekorativ-empfindende Zeichner, welcher die unmittelbare Natur überhaupt nicht ge-

brauchen kann und will.

Auch mit den Japanern hat man Crane hin und wieder in Verbindung zu bringen versucht. Zu einer derartig oberflächlichen Betrachtungsweise werden wir uns aber schwerlich verführen lassen, denn, von ganz vereinzelt Anklängen abgesehen, erweist diese Ansicht sich als unhaltbar. Die Künstler des raffiniertesten ostasiatischen Kulturvolkes, obzwar sie von der zeichnerischen Basis ausgehen, suchen ihrer ganzen Empfindung nach in erster Linie immer die malerische Wirkung.



Tanz der Nymphen und Schnitter aus: The tempest von Shakespeare.
Illustriert von W. CRANE.

Abhängigkeit, sondern nur eine Seelenberührung „im Geiste und in der Wahrheit“, nämlich derjenigen unter den vielen künstlerischen Wahrheiten, die gerade für sie die richtige Wahrheit war. So steckt auch in Crane's Formensprache noch ein gut Stück Prärafaelit. Aber ein Nachbeter wird er dadurch ebenso wenig wie Dante Gabriel Rossetti. Eine andere Ähnlichkeit übrigens ist auffallend zwischen ihnen. Der „painter poet“, wie ihn die Freunde nannten, fühlte den unbezwinglichen Drang, die Visionen seines leidenschaftlichen Innern bald im

Crane schlägt einen Weg ein, der diesem diametral entgegenläuft: er bleibt stets *architektonisch*. Die Verwertung des Raumes ist seine stärkste Seite. Die architektonische Anpassung und Einfügung seiner dekorativen und illustrativen Kompositionen dient ihm zum Zwecke der Ausnutzung gegebener Flächen. Sie ist seine oberste Richtschnur. Er übersieht nie seine Grenzen. Die selbst auferlegte Beschränkung ist ihm Bedürfnis. Innerhalb dieser selbstgewählten Grenzen schafft er dann frei, flüssig und formenreich.

Dieses Prinzip geht durch alle seine Arbeiten durch und verleiht ihnen, bei aller Mannigfaltigkeit der Zwecke und Themata, ihren einheitlichen Gesamtstil und ihre bahnbrechende praktische Bedeutung als „angewandte Kunst“.

Dass eben diese Bedeutung Crane's, als typischer Vertreter der modernen stilisierenden Kunst, durch die bloße Kenntnis und Aufzählung seiner Arbeiten nicht erschöpft werden kann, ist schon oben betont worden. Sie geht weiter. In der näheren Berührung und endlichen Verschmelzung des Handwerks mit der Kunst ist ihr Schwerpunkt zu suchen, und daraus muss naturgemäß eine innigere Verbindung und Wechselwirkung zwischen Kunst und Leben zunächst erfolgen. Weitausschauende Perspektiven eröffnen sich. Auf dem so lange spärlich bebauten und verachteten Boden der angewandten Künste bereitet sich von England aus eine gesunde Regeneration vor, deren Ursprung nicht auf die Franzosen zurückgeführt und deren Ende noch nicht abgesehen werden kann. Ebenso beherzigenswert in der Theorie wie nachahmungswürdig in der Praxis, hat Crane's Beispiel schon jetzt erfreuliche Resultate zu verzeichnen, gleichviel auf illustrativem wie dekorativem Gebiete. Zwei der hervorragendsten und beliebtesten Künstlernamen, die als Buchillustratoren ähnliche Ziele verfolgen, sind schon genannt. Als Musterzeichner für Tapeten (wall-papers) ist, neben vielen andern, C. F. A. Voysey mit Erfolg in seine Fußtapfen getreten, ein ebenso fruchtbares wie elegantes Talent. Dass diese Künstler in England alle reiche Beschäftigung finden, kann als der beste Beweis für den zunehmenden Geschmack und die Empfänglichkeit des Publikums gelten. Da sich weder in England noch in Frankreich die Künstler schämen, für gewerbliche Zwecke zu arbeiten, so haben sie nicht erst mit allerlei Vorurteilen zu kämpfen und können ihre volle Künstlerschaft ohne Furcht auch nach dieser Richtung hin frei entwickeln. Bei uns huldigt man noch vielfach der wer weiß in welchem senilen Gehirn entstandenen Idee, dass ein Maler notwendig ein Staffeleibild, ein von der übrigen Welt durch möglichst kostspielige Umrahmung abgetrenntes Ding, malen muss, um „Künstler“ zu sein. Erst in diesen Tagen beginnt wieder eine vernünftigeren und freiere Anschauung aufzukommen. Es wird auch Zeit. Wie lange soll die Kunst denn noch auf die engere Berührung mit dem Leben warten? Ein Privatsport

der Mäcene ist sie lange genug gewesen und wird das auch in mancher Hinsicht immer bleiben. Je mehr sie aber in die Forderungen des täglichen Lebens eindringt und sich als „Angewandte“ den Verhältnissen und den stets vorhandenen ästhetischen Bedürfnissen der breiteren Schichten anpasst, um so mehr kann sie in Fleisch und Blut übergehen, um so mehr erfüllt sie ihre erzieherische Aufgabe im Interesse der gegenwärtigen und der heranreifenden Generation.

Unter solchen Voraussetzungen würden wir uns auf natürlicher Entwicklungsbasis wieder dem Geiste antiker Lebensformen nähern, und es ist kein triftiger Grund vorhanden, weshalb ein modernes Kulturvolk nicht allmählich zu den Regionen geistiger Blüte und zum Gipfelpunkt geistigen Sichaulebens hinaufdringen sollte, wie sie im attischen Ideal enthalten sind. Eine zweite perikleische Glanzzeit wird vielleicht unter den heutigen socialen Bedingungen nicht mehr möglich sein, aber zu den Griechen können wir allein, wie zu einem unerreichten Gipfel, immer wieder emporschauen. (Denn die Römer waren aus sich selbst heraus ja doch nun einmal kein echtes Künstlervolk.) Selbstverständlich wird unsere Kunst sich wieder aus unseren veränderten, modernen Lebensbedingungen zu erneuern haben. Thut sie das, so wird die Parole nicht lauten: „Werdet wieder Griechen, antikisirt die Kunst nach ihren Formen“ sondern: lasst sie emporwachsen aus unseren von selbst gegebenen Daseinsbedingungen. Von den Alten aber lernt, wie man sich auf sich selbst besinnt. Steigt von innen heraus zu ihren lichten Höhen, zu ihren reichen Lebensformen hinauf, indem ihr die Kunst mit dem Leben, das Schöne mit eurem täglichen Sein und Denken zu einem untrennbaren Ganzen verschmelzt. Das Leben *werde* wieder *Kunst!*

In dieser Richtung denkt und arbeitet Walter Crane. Werden seine weitausgreifenden Zukunftsideen, die mit socialistischen Theorien vielfach vermischt sind, sich verwirklichen lassen? Wir wissen es nicht und vermögen auch seinen Ansichten, die er in der kürzlich erschienenen Schrift¹⁾ entwickelt und als sein Glaubensbekenntnis niedergelegt hat, bis in alle Einzelheiten nicht immer zu folgen. Crane hofft von der „Organisation der Arbeit“ die beste Lösung der Kunstfrage und sieht sein Ideal des Zukunftsstaats darin, dass ein Künstler sich um Nahrung, Kleidung und Arbeit nicht mehr zu sorgen braucht. Von seiten der Künstler wird er wohl darin schwerlich auf Widerspruch stoßen! Crane's Socialismus darf man indessen vielleicht *cum grano salis* verstehen. Das socialistische Problem kann vom künstlerischen Standpunkt aus nie und nimmer darin bestehen, einen socialdemokratischen Gleichheitsstaat zu schaffen,

1) „The Claims of decorative Art“ („Die Forderungen der dekorativen Kunst“), in der deutschen Übersetzung von Otto Wittich, bei Georg Siemens in Berlin.



WALTER CRANE: Die Nacht. Sepiazeichnung.



WALTER CRANE: Der Mittag. Sepiazeichnung.

mit einer möglichst großen Masse satter und zufriedener Mitteltalente, sondern in der Heranziehung einer Auswahl der Besten und ihrer geistigen Führung auf dem Wege veredelter Existenzbedingungen. Aber wir brauchen nicht in allen diesen Punkten mit dem Verfasser übereinzustimmen, um zuzugeben, dass der gesunde Kern seiner Gesamtbestrebungen zweifellos und seine jahrelange reformatorische Arbeit erfreulich ist. Trefflich kommt ihm dabei heute schon der hohe Stand des englischen Kunsthandwerks zu statten, der dem freien Ausdruck seines Empfindens weniger Hindernisse in den

Anemones rode out the gale,
Frail Wind-flowers flutter'd,
red & pale:



Anemones aus: Flora's feast von W. CRANE.
(Verlag von Cassell & Comp., London.)

Weg legt, als das vorläufig noch bei uns der Fall sein würde. Noch unlängst klagte mir einer unserer tüchtigsten deutschen Maler sein Leid über die im allgemeinen so niedrige Stufe des einheimischen reproduktiven Handwerks. Es wäre nicht im stande, künstlerische Farbengefühle, überhaupt so gut wie gar keine feineren Tonwerte, wiederzugeben. Gerne hätte ich ihm englische Muster gezeigt, wie sie von den Arbeitern der Firma Jeffrey & Co. unter Mr. Warner's verständnisvoller Leitung, oder (für Thonfliesen) von Maw & Co., in der Grafschaft Shropshire, ausgeführt werden. Diese Leuchtkraft der Farben und dabei die Sorgfalt, mit der das

Handwerk dem Künstler folgt und sich hütet, ihm zu brutalisieren, wären für die heimische Kunstindustrie in jeder Hinsicht nachahmenswerte Vorbilder. Zwei Gebiete sind es, die bei uns der Reform dringend benötigen und einen noch fast jungfräulichen Boden für die künstlerische Produktion darbieten: die Tapete in, wenn man will, „aristokratischer“ und das Plakat in mehr „demokratischer“ Richtung. An geeigneten Talenten fehlt es gewiss bei uns ebensowenig, wie anderswo; vorläufig aber hat es an Anregung und Lust gefehlt. Wenn die erstere erst einmal ordentlich geboten würde, ließe auch die letztere nicht mehr lange auf sich warten. Sie folgen aufeinander wie Ursache und Wirkung.

Und solche Anregungen können uns, in praktischer Hinsicht, Crane's und seiner Freunde Arbeiten und, in theoretischer Hinsicht, seine interessanten Ausführungen und beherzigenswerten Wahrheiten über die Aufgaben der verzierenden Künste vorläufig am besten liefern. Es sei daher gestattet, an dieser Stelle einige kurze Auszüge aus seinem künstlerischen Credo zu bringen.

In Bezug auf das Gebiet der Zeichnung meint er:

„Zeichnung fällt unter zwei Gesichtspunkte, welche sich fortwährend ergänzen und aufwiegen. Es ist die Anschauung (aspect) und die Anpassung (adaptation).“ — Ich kann es mir nicht versagen, die einfache, ehrliche und knappe englische Ausdrucksweise hier im Original wiederzugeben.

„In these literal and photographic days, one of the first questions which meets the designer is the degree of naturalism, that is within his scope and purpose. There are endless ways of looking at Nature. We may use our eyes alone, or we may use all our faculties and not find them too much. The pictorial sketcher draws an oak-tree from nature, as truly and accurately as possible and says: this is an oaktree. The decorative designer could not stop here, he would have to geometrize or systematize it, to make a pattern of it. 'This would be his manner of saying: this is an oaktree.'“¹⁾

Hier zeigt sich sogleich der dekorative Sinn des geschmackvollen Erfinders kunstgewerblich ver-

1) In Übersetzung: In dieser Zeit buchstäblicher und photographischer Treue, tritt als eine der wichtigsten Fragen dem schaffenden Künstler diejenige entgegen, welchen Grad von Naturalismus er für seine Zwecke und Raumverhältnisse gebrauchen kann. Vor der Natur gibt es endlose Betrachtungsweisen, wir mögen unsere Augen allein gebrauchen, oder sämtliche inneren Fähigkeiten dazu mit benötigen. Der realistische Zeichner nimmt einen Eichbaum nach der Natur auf, so wahr und genau wie möglich, und sagt: dies ist ein Eichbaum. Der dekorative Zeichner kann hier nicht stehen bleiben. Er muss den Baum erst geometrisieren, systematisieren und ein Muster daraus formen. Dies würde in seiner Sprache lauten: „das ist ein Eichbaum“.

wendbarer Entwürfe und Stilisierungen. Er hat als Resultat „the pattern“, das Muster, stets vor Augen.

Und dann weiter:

„In dealing with panels, friezes, or pilasters, all strictly architectural, the designer feels the necessity of respecting both his surface and his boundaries. He does not wish „to cut a hole in his wall“ and fasten your attention on something seen through it; he should never attempt to induce you to forget that he is decorating a surface. The geometric plans, which govern all ornament, are the very alphabet of design.“¹⁾

Und folgende Bemerkung:

„A birds wing, a fan or a shell, with its emphatically expressed centre, conveys a sense of both organic vigour and yet lightness, combining a *minimum of weight* with a *maximum of strength*.“²⁾

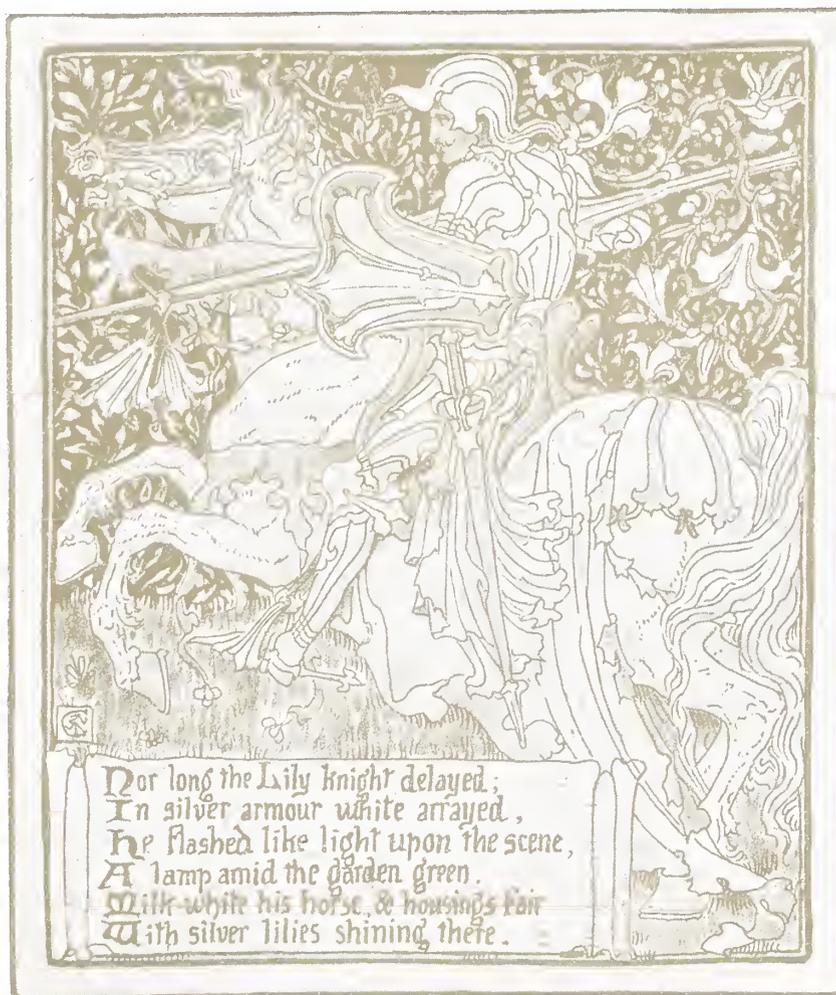
Dieses Beispiel ist treffend gewählt und geistvoll ausgedrückt, wie denn Crane überhaupt auch in seinen Schriften, einige Wiederholungen und Längen abgerechnet, einen anschaulichen Stil hat. Er ist eben stets und überall so viel wie möglich Künstler und steht nicht auf jener Anschauung mit engem Horizont, die sich im Speziellen, Einzelnen, Virtuosenhaften abmüht, sondern die bildende Kraft ist ihm das Werkzeug einer grossen Kulturaufgabe, die er von seinem erhöhten Standpunkt aus als ein untrennbares Ganzes zu übersehen bestrebt ist.

Wie hoch ihm das Handwerkliche in der Kunst gilt und wie sehr er es mit der Kunst in ergänzendem und sich gegenseitig immer befruchtendem Zusammen-

hang aufgefasst sehen möchte, geht aus folgenden Sätzen hervor, die der Übersetzung seiner Schrift über die „Forderungen der dekorativen Kunst“ entnommen sind:

„Ich bin als Künstler alt genug geworden, um zu der Überzeugung zu gelangen, dass jedes Material seine eigene Sprache redet, dank welcher es uns, gleich dem Medium des Spiritisten, den richtigen Entwurf vermitteln kann; und für den entwerfenden Künstler ist es eine Pflicht, diese Sprache verstehen zu lernen . . .

„Wenn man sich vergegenwärtigt, wie innig die



Ritter aus Queen Summer von W. CRANE. (Verlag von Cassell & Comp., London.)

1) In Übersetzung: Hat der Künstler mit Pilastern, Panelen und Friesen zu thun, also mit streng architektonischen Verhältnissen, so fühlt er die Notwendigkeit, seine Umgebung zu respektieren. Er darf kein „Loch in die Wand schneiden“ und unsere Aufmerksamkeit auf etwas richten, was durch dieses Loch hindurch gesehen wird, sondern er will eine gegebene Fläche dekorieren, ausfüllen. Die aller Ornamentik zu Grunde liegenden geometrischen Pläne sind das Alphabet dekorativer Entwürfe.

2) In Übersetzung: Ein Fächer, eine Seemuschel oder der Flügel eines Vogels, mit ihren emphatisch betonten Schwerpunkten, geben uns ein Gefühl organischer Stärke bei leichtem Gewicht, indem sie ein Minimum von Schwere mit einem Maximum von Kraft vereinigen.

Kunst in ihrer angewandten Form mit unserem Alltagsleben verschmolzen ist, wie sie dasselbe spielend und gefällig beeinflusst, so kann man ihr nie genug Wichtigkeit zumessen.

„Alle Künste bilden ein Ganzes und sind auf einander angewiesen. Keine sollte eine vorherrschende Stelle einnehmen . . .

„Zur Zeit jener Blütenperiode der Vergangenheit, griffen Kunst und Handwerk harmonisch ineinander über . . .

„Über das italienische Kunstgewerbe ist neuerdings

ein Buch erschienen, das seinen Stoff schöpfte aus den Darstellungen von Gewändern, Hausgerät und Wohnungseinrichtungen, auf den diesbezüglichen Gemälden unserer National Gallery. Wollten wir alle Maler des fünfzehnten Jahrhunderts zusammenfassen, so könnten wir aus den allerliebsten Details, welche ihre Bilder erfüllen, eine ganze Encyclopädie der angewandten Künste zusammenstellen. Aber nicht der Wunsch, für etwaige kommende Archäologen vorzuarbeiten, war es, was diese Männer antrieb, gerade derartige Dinge zu malen, sondern vielmehr bewirkte dies jene urgewaltige Liebe für Schönheit und jenes Übermaß von Glück, das sie empfanden, beim Anblick all des reichen und freudeatmenden Lebens rings um sie her — vielleicht auch, weil sie eben nicht allein Künstler, sondern gleichzeitig auch Kunsthandwerker waren . . .

„Dort, wo ich irgend einen wirklich brauchbaren Entwurf fertig brachte, da hatte ich mich auch immer persönlich mit den Eigenarten des in Frage kommenden Materials vertraut gemacht, indem ich mir darüber klar zu werden suchte, mit welchen natürlichen Schwierigkeiten und Beschränkungen die Ausführung zu rechnen habe . . .

„Schon die bloße Möglichkeit, einen Entwurf gegebenen Falles auch persönlich ausführen zu können, wirkt herzerfrischend und stärkend und spornt unseren Erfindungsgeist an.“

Diese kurzen Auszüge mögen genügen, um zu zeigen, wie gesund und ehrlich, wenn auch keineswegs neu, die Gesichtspunkte sind, von denen aus Walter Crane den Künstlerberuf aufgefasst sehen möchte, und mit welcher echt englischen Beharrlichkeit und Konsequenz er dieselben eigenhändig nach allen Seiten hin durchführt. So vereinigt er in seiner eigenen Person und in den

technisch so mannigfaltigen Richtungen seiner Thätigkeit das von ihm selbst proklamirte Ideal: den Künstler und den Kunsthandwerker.

Wie in jeder dominirenden Individualität, lebt und bethätigt sich auch in Walter Crane die Quintessenz eines Volkstums, das Resultat einer langen Kultur-entwicklung, welche der Form seines Ausdrucksvermögens mit Naturnotwendigkeit den Stempel aufdrückt. Das Verkehrteste, was unsere heimische dekorative Kunst thun könnte, wäre also, den Stil Crane's etwa nachahmen zu wollen. „Aufpfropfen“ läßt sich so etwas nie. Die Basis eines jeden geistigen Schaffens liegt tief und unveräußerlich in der Kunstpsychologie der Völker. Sie ist der Urboden, auf dem alles das allmählich wächst, was die geistige Elite in irgend einem Lande hervorzubringen vermag, soweit es echt und zeitüberdauernd ist. Der eigenbestimmenden und aus sich herauswachsenden Entwicklung gereicht es deshalb auch kaum zum Nachteil, wenn eine von störenden Einflüssen freie Lage, wie die der britischen Inseln, und das feste Solidaritätsgefühl einer Nation, diese innere Kulturbildung schützen und schirmen. Wir sind als Deutsche in keiner so glücklichen Lage und daher leider auch noch immer gern geneigt, aus der eigenen Haut heraus und in eine fremde hinein zu schlüpfen.

Im Sinne unabhängigen Stilgefühls kann uns Walter Crane ein Vorbild, aber eben nur in diesem Punkte ein Vorbild, sein. Doch wir selber werden am sichersten der Gefahr entgehen, in Unselbständigkeit und innere Zerfahrenheit, in Fremdenkultus und Unnatur zu verfallen, wenn wir selbst bestrebt sind, den ganzen Künstler und den ganzen Menschen stets und überall als oberstes Ziel im Auge zu behalten.

WILHELM SCHÖLERMANN.



WALTER CRANE.

NEUE PHOTOGRAPHISCHE AUFNAHMEN AUS ITALIEN.

MIT ABBILDUNGEN.



AS kann einem Touristen aus dem Norden nach Vollendung einer Reise in dem gelobten Lande der Kunst erwünschter sein, als seine Erinnerungen an die vielen unbeschreiblich schönen Gegenstände, die ihm Natur und Kunst daselbst geboten haben, durch etwas Bleibendes fest zu halten, das es ihm ermöglicht, sich das Erlebte auf anschauliche Weise wieder zu vergegenwärtigen? Bekanntlich ist dies heutzutage leicht zu erreichen, seitdem sich auch in Italien die Thätigkeit tüchtiger und im Wett-eifer mit brillantem Erfolg arbeitender Photographen immer mehr ausgebreitet hat. In der That pflegt jetzt kein Jahr zu vergehen, ohne dass neue erfreuliche Eroberungen auf diesem Gebiete zu verzeichnen wären.

Das Triumvirat der Photographen *Anderson*, *Alinari* und *Brogi* steht noch immer durch die Fülle und die Trefflichkeit seiner Leistungen an der Spitze.

I.

Indem wir uns hier speciell auf die mit dem isochromatischen Verfahren ausgeführten Erzeugnisse beschränken, soll vor allem der vor kurzem erschienene Katalog *Anderson's* erwähnt werden, in welchem vieles verzeichnet ist, das bisher entweder gar nicht oder doch nur auf unbefriedigende Weise reproduziert worden war. *Anderson* hat sich diesmal auf Rom beschränkt, und da kommen denn manche seltene und öfters gar nicht leicht zugängliche Werke vor, die man sich gerne in seinen Aufnahmen anschaffen wird.

Aus den Kirchen z. B. ist ein Freskogemälde in Araceli zu erwähnen von *Benozzo Gozzoli*, das von den meisten, welche die Kirche besuchten, gänzlich übersehen und selbst von einem so ausführlichen Führer, wie es derjenige von Gsell-Fels ist, als untergegangen bezeichnet wird. Es ist dies die gewöhnlich zugedeckte, auf dem dritten Altar links sich befindende höchst asketische Figur des heiligen Antonius von Padua, von zwei lieblichen, ganz im Geiste seines Meisters Angelico gedachten Engelknaben und zwei kleinen Donatoren begleitet; im wesentlichen noch ganz leidlich erhalten.

In der Kirche della Pace kommen nicht nur die herrlichen Sibyllen von *Raffael* in Betracht, im Ganzen und in einzelnen Teilen aufgenommen, sondern auch die

von *B. Peruzzi* zart dekorirte Nische der Kapelle Ponzetti, in der die sonst kaum beobachteten kleinen Abteilungen des Gewölbes mit den Darstellungen der Anbetung der Könige, der Flucht nach Ägypten und der Geburt Christi glücklicherweise nicht übersehen worden. Interessant sowohl für den Freund der Malerei als auch für denjenigen der Architektur ist ferner, dass auch das große Wandgemälde *Peruzzi's* unter der Kuppel, worin Maria's Gang zum Tempel abgebildet ist, mit verschiedenen klassischen Gebäuden im Hintergrund, aufgenommen worden ist.

Von den Fresken *Pinturicchio's* in S. Maria del Popolo, in Aracoeli und zuletzt in den Gemächern des Appartamento Borgia hat *Anderson* sehr vieles publizirt. Aus letzterem aber soll noch manches folgen, was vor-derhand noch nicht veröffentlicht werden durfte.

Will hingegen jemand die Fresken, mit denen *Filippino Lippi* die Kapelle Caraffa in der Kirche Santa Maria della Minerva verziert hat, eingehend studiren, so findet er davon eine Reihe willkommener Aufnahmen von *Anderson*, die ihm dazu gute Dienste leisten können.

Die berühmte Lünette im Kloster von Sant Onofrio kommt bereits in seinem Kataloge nicht mehr als Werk *Lionardo's*, sondern von seinem Schüler *Boltraffio* vor, von dem es auch sicherlich herkommt, wie es bereits *Schreiber* dieser Zeilen in einem früheren Artikel in Zusammenhang mit dem bekannten Madonnenbilde *Boltraffio's* im Museum Poldi-Pezzoli darzulegen versucht hat.

Vollends neu sind sodann mehrere Aufnahmen in fürstlichen Privatwohnungen, sowie in einem dem Publikum verschlossenen Raume des Vatikan. Besonders erwähnt zu werden verdient, dass die Aufnahmen *Anderson's* kürzlich zu einer eigenen großartigen Publikation Anlass gegeben haben, nämlich zu einem Luxusbande unter dem Titel: *Tesori d'arte inediti di Roma*, mit Text von *Adolfo Venturi* und 40 unveränderlichen Kohlenphotographien von *Anderson*. Unter den kostbarsten und für die Kunstgeschichte wichtigsten Stücken kommt darin folgendes vor:

Die schon von *Lermolieff* erwähnte Madonna von *Botticelli* im Besitze des Fürsten Mario Chigi, wohl das einzige eigenhändige Bild des Meisters unter den dreien, die *Venturi* unter seinem Namen vorführt; die reizende Halbfigur der Magdalena von *Pier di Cosimo*, welche

sich vor Jahren im Pfandhause zu Rom, als Mantegna bezeichnet, befand, und auf Veranlassung Morelli's von seinem Freunde, dem Baron Baracco, erworben wurde; im Palazzo Colonna ein Flügelbild eines ehemaligen Triptychons von *Cosimo Tura* aus der Kirche von San Giorgio in Ferrara, dessen mittlerer Teil in die Nationalgalerie von London gekommen ist; mehrere gute cinquecentistische Ferrareser aus dem Palazzo Chigi; zwei reizende Rundbilder von demselben alten *Tura*; der herrliche *Perugino* aus Villa Albani in sechs Abteilungen, aus seiner guten frühen Zeit (1491). Außerdem aber kommen nebst einigen Stücken der Fresken von *Pinturicchio* zwei merkwürdige Bilder aus einem Vorsaale der päpstlichen Gemächer zur Schau, nämlich ein ganz echt bezeichnetes und charakteristisches Profilporträt des jungen Francesco Sforza (als Knabe), Sohnes von Giov. Galeazzo Sforza (dem Gefangenen in Pavia), von dem Mailändischen Maler *Bernardino de' Conti*, und ein großes Altarbild, ein Kapitalwerk der venetianischen Schule, worin der beliebte Gegenstand der Befreiung der fürstlichen Jungfrau durch den ritterlichen heiligen Georg dargestellt ist. Bei diesem Gemälde soll hier, um der Wahrheit gerecht zu werden, bemerkt werden, dass Lermolieff diesmal gegen seine Gewohnheit, sich nicht von der Bezeichnung auf dem Bilde bestimmen zu lassen, dasselbe dem *Pordenone* zugeschrieben hat, während es richtig von Venturi als ein Werk von *Paris Bordone* angenommen worden ist, was ganz klar aus allen Teilen, sowohl den figürlichen als auch den landschaftlichen, hervorgeht. Man kann überzeugt sein, dass bei Anlass der vor Jahren vorgenommenen Restauration der Name Bordone darauf in Pordenone gefälscht worden ist. Demnach mag wohl schließlich anerkannt werden, dass dieser glänzende Georg, welcher entschieden ein porträtartiges Aussehen hat, kein anderer ist als der, welchen Vasari im Leben von Paris Bordone anführt, indem er mitteilt, dass in dem jugendlichen Helden ein Herr Giulio Manfredone aus Crema abgebildet sei.¹⁾

Zu Gunsten der angedeuteten Rivindikation in Bezug auf den Urheber des Werkes aber sprechen die äußeren Merkmale, auf die ja bekanntlich ein Kritiker wie Morelli gerade das größte Gewicht zu legen pflegte und die er selbst sehr leicht auch auf dem Bilde wahrgenommen hätte, das er eigentlich nur vor vielen Jahren und vorübergehend im Quirinal, wo es damals aufgestellt war, gesehen hatte. In der That, abgesehen von dem dem Paris eigenen silbernen Schimmer des Ganzen im Gegensatz zum gewöhnlichen goldenen Ton von Giov. Antonio, sind in dem Gemälde die unruhigen gebrochenen

Falten im Gewande der Prinzessin, die scharfe Behandlung der Haare, sowie der Gebüsch und Gräser mit getüpfelten und fein gestrichelten Lichtern hervorzuheben, welche Eigentümlichkeiten für den Trevisaner Meister durchaus bezeichnend sind.

Sonderbarerweise hat aber trotz allem auch der tüchtige Otto Mündler in seinen Beiträgen zu Burckhardt's Cicerone das Werk nach der, wie Venturi eben bewiesen, alterirten Inschrift und nicht nach dem innerlichen Gepräge des Gemäldes beurteilt, wo er bei Aufzählung der Werke des Friauler Meisters folgendermaßen schließt: „Noch sei der Seltenheit wegen ein Bild des Pordenone erwähnt, das sich im Quirinalischen Palast zu Rom befindet; es ist der heilige Georg in der Rüstung, auf weißem Pferde, den gewaltigen Drachen bekämpfend. Oben in der Landschaft kniet in goldgelbem Kleide die Prinzessin; bezeichnet I. A. REG. PORD. F.“ —

Anderson hat sich ferner mit einer Sammlung beschäftigt, welche seit kurzer Zeit neu geordnet worden ist. Es ist dies diejenige, welche sich im Palazzo Corsini alla Lungara befindet, welche samt der Bibliothek und allem übrigen in dieser fürstlichen Residenz von der italienischen Regierung erworben worden ist. Da nun auch ein zwar nicht besonders reichhaltiger Überrest der früheren Galerie Torlonia gleichfalls in den Besitz der Regierung übergegangen, so ist dieser der Sammlung Corsini einverleibt und gemeinsam ausgestellt worden. Unter den merkwürdigsten dazu gehörigen Stücken soll vorerst das Porträt eines Edelmannes in reicher Tracht vom Beginn des XVI. Jahrhunderts hervorgehoben werden, ein Bild, welches früher als ein Werk des Hans Holbein angegeben, aber nunmehr mit richtiger Sachkenntnis dem eigentlichen, wiewohl noch etwas rätselhaften, halb lombardischen und halb venetianischen Maler, welcher sich bisweilen *Bartolomeo Veneto* zu bezeichnen beliebte, zugeschrieben wird. Ein echtes Porträt von Holbein d. j. ist, laut der Angabe Venturi's im 2. Band der Gallerie Nazionali Italiane, auch da und stellt den dicken König Heinrich VIII. von England in schmuckvollem weißem Gewande vor. — Wer sich an den immer anmutigen Veduten von Venedig erfreuen will, der mag sich vier hübsche Gemälde auserwählen, unter dem Namen des *Canaletto* gehend, und des jüngeren Malers dieses Namens nicht unwürdig. Ferner sei die Aufmerksamkeit der Liebhaber der früheren venetianischen Kunst auf das in nur zu schüchtern Weise als Scuola Veneta verzeichnete Gemälde hingelenkt, worin in selbstsamer Weise von keinem andern als dem Bergamasker *Giov. Cariani* eine nähende Madonna nebst der heiligen Elisabeth und den zwei Kindern in freier, bergiger Landschaft dargestellt ist.

Aus dem Bestandtheil der Gallerie Corsini ist, außer dem herrlichen kleinen Triptychon des *Angelico* und der echten Madonna von *Murillo*, der heilige Georg zu

1) Venturi nimmt an, das Bild sei dasselbe, welches sich in Noale bei Padua befand; dies ist aber kaum annehmbar, da jenes schon von Ridolfi als ein Pordenone angeführt ist, während zu der Zeit (XVII. Jahrh.) das Werk, das wir schildern, gewiss die ungefälschte Aufschrift Paris Bordone tragen musste.

Pferd zu nennen, noch als Grandi von Ferrara bei Anderson angeführt, wiewohl Lermoloeff (Kunstkrit. Studien II, 101) bereits das köstliche Tafelbildchen, das man auch in der Photographie recht gut genießen und studiren kann, mit vollem Rechte dem *Francesco Francia*

gestellt und auch vom Photographen berücksichtigt worden. Die alten Florentiner, die darin vorkommen, sind besonders beachtenswert. Fehlt ja auch ein echtes Blatt, mit schwarzer Kreide von *Michelangelo* gezeichnet, nicht. Denjenigen, welche die Gelegenheit dazu sich ver-



PARIS BORDONE: Der heilige Georg. Rom, Quirinal. (Nach einer Photographie von Anderson.)
Holzschnitt von R. Berthold in Leipzig.

und zwar aus seiner frühen Zeit, zuerkannt, ein Urtheil, welchem endgültig auch Venturi beigetreten ist.

Die Bibliothek der Accademia de' Lincei, vormals Corsini, enthält bekanntlich eine kostbare Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen. Eine Auswahl der letzteren ist jetzt in einem Saale der Galerie aus-

schaffen können, möchten wir raten, dieses Blatt mit dem entsprechenden Gemälde zu vergleichen. Das Gemälde ist zwar kein besseres als dasjenige, welches, wie Vasari berichtet, der unglückliche Giuliano Bugiardini nicht zu stande gebracht hätte, wenn ihm Michelangelo nicht zu rechter Zeit aus der Not geholfen hätte. Vasari

sagt: „Il Buonarroti adunque, per compiacergli, avendo compassione a quel pover uomo, accostatosi con un carbone alla tavola, contornò de' primi segni, schizzati solamente, una fila di figure ignude maravigliose, le quali in diversi gesti scortando, variamente cascano chi indietro e chi innanzi; con alcuni morti e feriti, fatti con quel giudizio ed eccellenza che fu propria di Michelangelo; e ciò fatto si parti ringraziato da Giuliano.“ Man müsste also daraus schließen, dass Michelangelo seine Skizze auf der Holztafel gezeichnet hätte: indessen sind ähnliche Berichte von Vasari nicht gar zu wörtlich zu nehmen und es scheint jedenfalls das Blatt aus der Corsiniana mit dem Gemälde der Marter der heiligen Katharina in der Kapelle Rucellai in Santa Maria Novella in Zusammenhang zu stehen, welches der armselige Bugiardini nur mit großer Mühe vollendete. Dieses einleuchtende Verhältnis ist auch zuerst von Lermolieff (I, S. 123) gekennzeichnet worden, trotzdem finden wir das Blatt noch unter dem Namen G. Bugiardini registriert.

Unter den Neuigkeiten im vatikanischen Palaste verdient die Aufnahme vieler interessanter Teile der Sixtinischen Kapelle erwähnt zu werden. Unter anderen sind jetzt zum ersten Male auch die einzelnen Figuren zwischen den Fenstern in Betracht gezogen worden, worunter sich nach den Angaben von Schmarsow und Ulmann fünf Bischöfe von *Botticelli* befinden sollen. Der Decke Michelangelo's aber hat Anderson die größte Sorgfalt gewidmet, und die vorzügliche Photographie der ganzen Bemalung, in großem Maßstab aus verschiedenen Blättern fleißig zusammengesetzt, ist auf Leinwand gezogen zu beziehen. Desgleichen die ganze Folge der berühmten Tapeten.¹⁾

II.

Gehen wir nun zu den Veröffentlichungen der Florentiner Photographen über, so treten uns da die von Giacomo Brogi in der Galerie des National-Museums zu Neapel unternommenen Aufnahmen als besonders willkommen entgegen. Dass diese Galerie bis jetzt im Vergleich zu den Sammlungen der antiken Kunst in demselben Institute ziemlich stiefmütterlich vom Vorstande desselben behandelt worden, mag insofern seine Erklärung finden, als eben dem weltberühmten Museum jener Stadt der größte Wert in den Denkmälern der Antike, hauptsächlich aus Herculaneum und Pompeji stammend, zuerkannt wird. Indessen enthält die im oberen Stockwerke aufgestellte Bildergalerie der Renaissance und der nachfolgenden Zeiten, wiewohl sehr gemischt, doch eine bedeutende Anzahl wichtiger Werke aus verschiedenen Schulen, welche verdienten, besser verteilt, richtiger benannt und sorgsamer erhalten zu

1) Detaillierte Angaben von allen diesen und andern Neuigkeiten in dem kürzlich herausgegebenen, die Stadt und Provinz Rom betreffenden Katalog von Domenico Anderson, welcher samt Photographieen beim Buchhändler Spithöver, Piazza di Spagna, Rom) zu beziehen ist.

werden. Besonders reichhaltig ist der Teil, welcher im vorigen Jahrhundert bei Anlass des Überganges eines Herzogs Farnese von Parma zum Königreich der beiden Sizilien nach Neapel kam. Gar manches merkwürdige Stück, aus den Schulen von Nord- und Mittelitalien, für die neuere Kritik geradezu von höchstem Interesse, andere wieder für den Kunstgenuss hervorragend, sind dem genannten Ursprunge zu verdanken. Beginnen wir mit den Meistern von Toskana, so mag man erstaunen, zwei recht primitive Werke zu finden, welche keinem andern als dem auch in seinem Vaterlande selten vorkommenden *Masolino da Panicale* zuerkannt werden müssen. Das wichtigste davon ist dasjenige, auf dem Papst Liberius dargestellt ist, der in Gegenwart einer andächtigen Menschenmenge, wo lauter Typen vorkommen, die sofort an diejenigen der Kapelle Brancacci gemalnen, mitten im Schnee die Umrisse der zu errichtenden Basilika von Sancta Maria ad Nives (Maggiore) mit einem Spaten zeichnet. Oberhalb der Wolken sehen Jesus und Maria segnend der Ceremonie zu.¹⁾

Von *Sandro Botticelli*, oder ihm jedenfalls sehr nahe stehend, ist eines jener Madonnenbilder, auf denen das Christuskind, von ein Paar Engeln begleitet, dargestellt ist, noch im grauen, stark an den Meister Fra Filippo erinnernden Ton. Es ist eine durchaus sinnige, ernst empfundene, wenn auch nicht eben schön zu nennende Schöpfung.

Dem *Filippino Lippi* hingegen wird eine Verkündigung nebst den Heiligen Johannes der Täufer und Andreas zugeschrieben, welche wohl eher seinem Schüler *Rafuellino del Garbo* angehört, dessen milde, etwas schwächliche Natur sich nicht nur in den Figuren, sondern auch im malerischen Hintergrunde kund giebt, wo das Arnothal mit der Stadt Florenz abgebildet ist. Ein Rätsel, das wohl auch bei den Toskanern seine Lösung finden dürfte, ist sodann das Porträt eines Kardinals Passerini, in der Galerie als Raffael ausgestellt.²⁾ Vollends toskanisch aber ist die sogenannte Wiederholung Raffael's, des Porträts von Leo X. aus dem Palazzo Pitti, das mit demjenigen zu identifiziren sein soll, welches Andrea del Sarto, laut Vasari, kopirt hat.

Aus der früheren Zeit der norditalienischen Schulen stammt eine Anzahl ganz bedeutender Porträte, und zwar: unter dem Namen Hans Holbein das Brustbildnis eines glattgeschorenen Prälaten, in dem netlich die Züge des auch durch eine gleichzeitige Medaille bekannten Grafen Bernardo de Rossi aus Parma, päpstlichen Legaten und Bischof von Treviso, erkannt worden; die halb deutsche, halb venetianische Auffassung, die flüssige, helle Farbe

1) Die beiden Bilder sind unter der allgemeinen Benennung „Scuola Toscana“ verzeichnet.

2) Von Raphael ist wohl in Neapel nichts Eigenhändiges zu finden. Am meisten nähert sich ihm die sogenannte Madonna del divino Amore, in der Ausführung jedoch gewiss von dem jungen *Giulio Romano*.

und die scharfe und reine Zeichnung deuten entschieden auf ein Werk von *Jacopo de' Barbari*. Unter dem Namen des Giovanni Bellini gehen zwei andere strenge Bildnisse, das eine wohl eher von *Antonello da Messina*, das andere ein lebendiges Profilköpfchen eines ganz jungen Geistlichen, mit einer so klassischen Einfachheit behandelt, dass dabei am ehesten an *And. Mantegna*

Tizian, *Sebastiano del Piombo*, *Moretto* mit wichtigen Werken in Betracht; sodann eine Folge anziehender *Canaletto's*.

Unter den Lombarden thut sich vor allem übrigen das große Altarbild der Anbetung der Könige von *Cesare da Sesto* hervor, ein Kapitalstück aus der Schule Lionardo's, außerordentlich reich an allerlei Motiven und



-Allegorie von Girolamo Mazzola in der k. Galerie zu Neapel. (Phot. Brogi.)

zu denken ist, wohl nach einem Mitgliede der Familie Gonzaga von Mantua.

Giov. Bellini ist in einem echten, vorzüglichen Werke vertreten, nämlich in seiner „Verklärung Christi“, wo nicht nur das Figürliche, sondern auch das Landschaftliche höchst bedeutend ist.

Von den späteren Meistern kommen *Palma Vecchio*,
Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VIII. II. 4.

wundervoll gediegen in der Ausführung. Die Zeichnung dazu befindet sich in der Sammlung von Venedig.¹⁾

Nebenbei aber soll auch noch einer alten lombar-

1) Weiteres über dieses Prachtbild in meinem Bande: *Arte Italiana del Rinascimento*. Fratelli Dumolard, Milano 1891. Pag. 60.

dischen Kopie der *Vierge aux rochers* von *Lionardo* gedacht werden (Anfang des XVI. Jahrhunderts), die insofern interessant ist, als sie bezeugt, dass das Original, nummehr im Louvre, schon früh nach Frankreich gekommen ist, indem sowohl diese als auch die meisten andern Kopien nach dem späteren, jetzt in der Londoner Galerie befindlichen Exemplar gemalt worden sind, welches sich bekanntlich in der Kirche S. Francesco in Mailand befand.

Bietet die Schule von Parma hiernichts Hervorragendes von Correggio, da von den zwei kleinen ihm zugeschriebenen Bildern, „die Vermählung der heiligen Katharina“ und die „Zingarella“, erstere bekanntlich nur eine Kopie aus dem XVII. Jahrhundert, die andere aber ein wenig genießbares Gemälde ist, so kann man nirgends sonst, selbst in Parma nicht, die Maler der Familien *Mazzola* und *Schedone* besser vertreten sehen als in Neapel. Zu den Juwelen der reifen italienischen Kunst gehören ein paar Porträts von Francesco Mazzola, genannt *il Parmigianino*, namentlich dasjenige der schlanken Hetäre Antea in ihrer malerischen feinen Tracht,¹⁾ und das Porträt, welches lange Zeit für das Bildnis des Christophorus Columbus gegolten, zu dem es thatsächlich nicht die geringste Beziehung hat, während neuerdings erkannt worden ist, dass es einen Edelmann und zwar augenscheinlich einen seiner Vornehmheit recht bewussten aus der alten Familie der Sanvitale von Parma darstellt.

Dass Francesco Mazzola mit seinem Vetter Girolamo Mazzola öfters verwechselt wird, ist bekannt. Dies ist denn auch gerade der Fall bei einer merkwürdigen allegorischen Darstellung, worin eine als Pallas gekleidete, die Stadt Parma personifizierende Frau den jungen Krieger Alexander Farnese umarmt, ein in dekorativer Hinsicht sehr beachtenswertes, wenn auch in der Behandlung steiferes Werk als diejenigen vom eigentlichen Parmigianino sich darzustellen pflegen.

All den genannten, von Brogi trefflich aufgenommenen Werken sind sodann noch einige aus den nordischen Schulen beizufügen, unter anderen das mit köstlichem Humor behandelte Temperabild vom älteren *Brueghel*, die Parabel der Blinden darstellend, welche in Gesellschaft einer nach dem andern in den Wassergraben stürzen, ein Sinnbild der unselbständigen Kunstgelehrten, wie Morelli meinte. Ferner vom Meister des Todes der Maria ein sehr fein ausgeführtes Triptychon mit der Anbetung der Könige.

In der Abteilung der lokalen neapolitanischen Meister, wo u. a. der liebliche *Andrea Sabatini* von Salerno waltet, soll der Photograph erst noch seine Arbeit fortsetzen.

III.

Die Gebrüder Alinari haben während der letzten Zeit mehr in Oberitalien gearbeitet.²⁾ In Venedig haben

sie sich in der Calle San Moisè einen eigenen Laden eröffnet und im Wettstreit mit Anderson die Aufnahme der vielen kostbaren Kunstwerke der Stadt unternommen. Unter der Rubrik Venezia e il Veneto ist bereits ihr bezüglicher Katalog vor mehr als einem Jahre erschienen. Er bezieht sich besonders auf die Stadt Venedig, erstreckt sich aber auch auf die benachbarten Städte, wo auch einige abgelegene Sachen nicht versäumt wurden, wie z. B. das wenig bekannte Jugendbild des *Lorenzo Lotto* in Santa Cristina bei Treviso, worin sich der Künstler als ein schlichter, ernster Nachfolger der älteren Meister, der Vivarini's und der Bellini's, zu erkennen giebt und den Kontrast mit seiner später bewegten und leidenschaftlichen Manier recht fühlbar macht.

Wer sich hingegen speciell für die großartigen dekorativen Arbeiten eines Paolo Veronese interessirt, mag sein Wohlgefallen haben an den zahlreichen Aufnahmen Alinari's aus der in derselben Provinz gelegenen Villa Giacomelli in Masèr. Auch einige Abstecher in die lombardischen Provinzen sind zu erwähnen, von denen gleichfalls ein Verzeichnis uns vorliegt, welches wichtige Kunstorte betrifft, wie Brescia, Como, Mantua, mit den herrlichen Werken eines *Moretto* (unter diesen auch das bezaubernde Bild aus Paitone, von dem die Dresdener Galerie nur die elende Kopie besitzt), eines *Luini*, eines *Mantegna*, u. s. w.

Ganz besonders aber mag es die Kunstfreunde freuen zu wissen, dass genannter Firma die Erlaubnis seitens der Lady Layard zugestanden worden ist, eine beträchtliche Anzahl ausgewählter Gemälde aus dem Nachlasse ihres vor zwei Jahren verstorbenen Mannes Sir Henry Layard zu reproduzieren. Dieser bekannte englische Diplomat hat nämlich in Venedig eine sehr bedeutende Bildersammlung in seiner schönen, am großen Kanal gelegenen Wohnung hinterlassen. Laut seiner testamentarischen Verfügung ist die Nutznießung der Sammlung seiner Gattin zugedacht worden; zuletzt aber soll sie gänzlich der Londoner Nationalgalerie, für die sich Layard sein Leben lang stets lebhaft interessirt hatte, einverleibt werden. Bei weitem der bedeutendste Teil der Sammlung besteht aus Gemälden aus den italienischen Schulen des XV. und des XVI. Jahrhunderts, meistens Kabinetstückchen, bei deren Erwerb ihn vor allen sein Freund Giovanni Morelli beraten hatte. Da kommt denn in erster Linie die venetianische Schule in Betracht mit höchst sympathischen Meistern, wie *Gentile Bellini*, *Vittor Carpaccio*, *Alvise Vivarini*, *Cima da Conegliano*; von ihm abhängig der jugendliche *Fra Sebastian del Piombo*; sodann *Francesco Bonsignori*, *Savoldo da Brescia*, *Moretto*, *Moroni* u. a. m. Unter den Lombarden *Bramantino* mit einer ganz eigentümlichen Anbetung der Könige, *Bernardino Luini*, *Gaudenzio Ferrari* etc. Die berühmte Galerie Costabili, einst eine wahre Fundgrube für die ferraresische

1) Abgebildet in der Gazette des Beaux Arts v. 1. Mai 1896.

2) Seit einigen Monaten hat diese Firma auch zahlreiche Aufnahmen in Neapel und Umgegend gemacht.

Malerei, lieferte ihm gar manches wertvolle Stück. Ein Specimen des bedeutendsten unter den dortigen Malern sollte auch nicht fehlen, und wir fügen es in Abbildung bei, worin eine allegorische weibliche Figur, auf einem durchaus phantastisch verzierten Thron sitzend, den alten *Cosimo Tura* seiner ganzen merkwürdigen Natur gemäß vertritt. Ihm sich anreihend folgen dann *Ercole Grandi*, *Lorenzo Costa*, *Garofalo*, *Mazzolino*. Von Toskanern nur ein gutes Bild, nämlich das Porträt eines Jünglings, unter den Photographieen von Alinari als Botticelli verzeichnet, aber wohl eher von *Rafaellino del Garbo*, wie es Morelli bestimmt hat.¹⁾

IV.

In Mailand hat sich in letzter Zeit *Luigi Dubray* als der thätigste Kunstphotograph erwiesen, und seine Leistungen sind insofern als willkommen zu begrüßen, als sie viele Gemälde aus Privatsammlungen wiedergeben, die nicht leicht zugänglich sind.

Ist es u. a. keine gar leichte Sache für jedermann, die Sammlung des Fürsten Trivulzio besuchen zu dürfen, so kann man sich nun bei Dubray die Abbildungen einiger der bedeutendsten dort befindlichen Bilder ansehen; vor allem diejenigen des mächtigen Temperagemäldes von *Andrea Mantegna* aus dem Jahre 1497, eine im Himmel unter einer Masse von Cherubim sitzende Gottesmutter, mit Heiligen im unteren Teil und drei köstlichen singenden Engeln, von denen einer eine Papierrolle hält, auf welcher (im Großformatblatt, wo die drei Engel allein aufgenommen sind) die Inschrift deutlich zu lesen ist: A. Mantinia pi. a. Gracie 1497: 15 augusti. Hinter einer dieser Engelsgestalten ist in kleinem Maßstabe eine Kirchenorgel dargestellt, welcher Umstand insofern bemerkenswert ist, als er darauf zu deuten scheint, dass das Werk ursprünglich als Altarblatt in der bekannten alten Kirche zu Verona, Santa Maria in Organo, figurirt habe. Wie aber und wann das große Kunstwerk seinen ursprünglichen Platz verlassen, ist nicht bekannt.

Höchst gediegen sind sodann in ihrer Art einige Porträts, d. h. dasjenige eines Unbekannten von *Antonello da Messina* und die zwei Profile der Sforza's, der Söhne des alten Francesco, Gründers ihrer Herrschaft über Mailand, das eine möglicherweise von *Bernardino de' Conti*, das andere von *Boltraffio* herstammend.

1) Weiteres hierüber in meinem Artikel in der Gazette des Beaux Arts vom 1. Dezember 1896.

Eine interessante Wahl wurde unter den im erzbischöflichen Palast befindlichen Bildern getroffen, wo erstens ein bis jetzt verkanntes Juwel, ein Jugendwerk von einem der größten italienischen Künstler, entdeckt worden, dessen Kenntniss der Kunstwelt erst von Rom aus erteilt werden soll, da es samt andern 15 Stücken, (darunter ein glänzender *Paris Bordone*, eine seltsame Kom-



„La Primavera“ von COSIMO TURA in der Sammlung Layard in Venedig. (Phot. Alinari.)

position von *Bramantino* mit strengem architektonischen Hintergrund u. a. m.) bereits in die Breragalerie übergegangen. Auch einige Neuigkeiten aus den öffentlichen Sammlungen der Brera und des Muscum Poldi Pezzoli wurden von Dubray veröffentlicht. Unter diesen sind besonders folgende Werke zu erwähnen: das Porträt eines Grafen Porcia, ein bezeichnetes Gemälde von *Tixian*,



Heil. Hieronymus von ERCOLE DE' ROBERTI bei Herrn Aldo Noseda in Mailand.
(Phot. Dubray.)

welches als Geschenk der Herzogin Litta an die k. Galerie vor wenigen Jahren kam; ein anderes, Bruststück eines jungen, unbärtigen Mannes, von *Andrea Solari*, zwar kein neu erworbenes, aber nach sorgfältiger Wiederherstellung durch Cavenaghi wie zu neuem Leben erwecktes, im Raffaelsaal aufgestellt. — Für solche übrigens, die sich gerne den Unterschied zwischen schlecht restaurirten oder verwehrlosten Malereien und denselben in der verbesserten Ausgabe nach Behandlung des geschickten Restaurators veranschaulichen wollen, sollen hier folgende empfohlen werden: das Madonnenbild von *Jacopo Bellini* (mit altem gotischen Rahmen und Signatur), welches von der k. Akademie von Venedig Cavenaghi zugeschickt und von ihm auf die glücklichste Weise von den willkürlichen Änderungen, die es erfahren hatte, befreit worden ist; die drei Predellenbilder von *Lorenzo Lotto* aus S. Bartolommeo in Bergamo, nunmehr in der öffentlichen Galerie daselbst aufgestellt, in ihrem vernachlässigten früheren Zustande von Lotze aus Verona, von Dubray aber nach der Wiederherstellung in Mailand aufgenommen. Dubray hat neuerdings auch das vor kurzer Zeit gereinigte Freskobild von *Donato Montorfano* (1498), die Kreuzigung darstellend, gegenüber dem Abendmahl Linardo's photographirt.

Als eine der besten Leistungen von Dubray, die sich zugleich auf ein Werk von einem der tüchtigsten Charaktermaler der italienischen Renaissance bezieht, legen wir hier in der Abbildung die stattliche Erscheinung eines schlanken heiligen Hieronymus von *Ercole de' Roberti* (etwa dreiviertel Lebensgröße) vor, in entsprechendem geschmackvollen Rahmen, für sich selbst ein günstiges Zeugnis des jetzigen Vermögens in Sachen des Kunstgewerbes in Mailand. Der glückliche Besitzer dieses Gemäldes ist ein bis jetzt speciell im Gebiete der Musikpflege bekannter geistreicher Mailänder Bürger, der sehr viel dazu beigetragen hat, in seiner Vaterstadt das Verständnis und den Genuss der Schöpfungen R. Wagner's zu verbreiten. Das Gemälde wurde von ihm unter vielen mittelmäßigen Sachen eines Kaufhauses unter dem Namen Vivarini vorgefunden. Als es aber auf die Staffelei des oben genannten Restaurators zur Entfernung ungebührender Retouchen kam, da stellte sich recht klar heraus, dass der Autor desselben nicht unter den Venetianern, sondern unter den Ferraresern

des 15. Jahrhunderts zu suchen ist. Bekanntlich verdanken dieselben ihr eigenes Gepräge hauptsächlich der gehaltreichen Wirkung der drei Maler Cosimo Tura, Francesco Cossa und *Ercole de' Roberti*. Letzterem wird denn auch jetzt allgemein der vorliegende Hieronymus zuerkannt. Der ernste, großartige Zug dieses Heiligen im roten Kardinalgewand, mitten in einer Landschaft stehend, mit vergoldetem Himmel, der grimmig heraldische Löwe zu seinen Füßen, stimmt in der That sowohl in der zusammenfassenden Auffassung als auch in dem ihm eigenen Stil und in der Ausführung des Einzelnen mit dem beglaubigten Altarblatte aus S. Maria in porto zu Ravenna überein, das seit Napoleon's Zeit der Brera-galerie einverleibt ist. Früher möglicherweise einem Triptychon angehörend, wird dieses dem Kunstvermögen der gebildeten Welt von neuem zugewachsene Stück um so mehr als willkommen angesehen, als die Werke des Meisters ja zu den gesuchtesten Seltenheiten in seinem Gebiete gerechnet werden.

Ein echtes Werk von *Atrise Vivarini* mag aber hier noch angeführt werden, nämlich eine heilige Justina de' Borromei, nunmehr im Besitz einer Dame dieser Familie. Wiewohl von überschuldenen Verhältnissen, gehört die Heilige zu den feinsten Erzeugnissen der venetianischen Malerei und nimmt sich auch in der Dubray'schen Photographie sehr gut aus.

Unsere Schilderung würde sich zu weit ausdehnen, wollten wir eingehender alles von interessanten Meistern (wie *A. Borgognone, Boltraffio, Luini, Gaudenzio Ferrari, Bernardino de' Conti, Sofonisba Anguissola, Moretto, Francia, Correggio* etc. etc.) erwähnen, was im Kataloge des Mailändischen Photographen vorkommt.

V.

Zuletzt soll doch auch des deutschen, oben genannten Photographen *Richard Lotze* nochmals gedacht werden, dem man es zu verdanken hat, dass er, wiewohl in Verona ansässig, sich die Mühe gegeben, in der Stadt Bergamo eine reichliche Anzahl von Werken der Malerei zu publiziren und zwar mit einer Wahl, die auf keine gewöhnliche Sachkenntnis deutet, wie dies schon aus dem Überblick seines gedruckten Verzeichnisses sich zu erkennen giebt.

Dieses, unter dem allgemeinen Titel: *Le opere di pittura a Bergamo* erschienene Verzeichnis zerfällt in folgende Abschnitte: *Galeria Carrara*, bekanntlich der Grundstock der öffentlichen Gemäldegalerie; *Galleria Lochis*, d. h. die zweite durch ein Vermächtnis gebildete Abteilung; beide bemerkenswert durch die Werke von gar manchen seltenen und hervorragenden Meistern; ¹⁾ *S. Bartolomeo*, wo hinter dem Hauptaltar das größte Werk Lotto's, von a. 1516, prangt; *Santo Spirito* (Lotto- und Previtali, Altarbilder); *San Bernardino*, mit dem dritten großen Altarbild von Lotto, welches unter allen auch als das schönste zu bezeichnen ist; *Duomo* (kleines Tafelbild aus der letzten Zeit von Giovanni Bellini); *Casa Baglioni* und zuletzt *Casa Piccinelli*, Wohnungen wohlhabender Kunstfreunde, wo gute Bilder von Cariani, Borgognone, Lotto, Previtali u. a. m. berücksichtigt worden sind.

GUSTAV FRIZZONI.

1) Die dritte, zuletzt hinzugekommene Abteilung ist diejenige von Morelli, aus der 30 Stücke vor ihrer Übersiedelung von Mailand nach Bergamo von der Firma Marozzi aufgenommen worden, welche denn auch als Vorlagen zur Illustrirung meines im Verlage der Fratelli Bolis erschienenen Bandes: *La Galeria Morelli in Bergamo*, gedient haben.

DIE AUSSTELLUNG DER SECESSION IN MÜNCHEN.

MIT EINER HELIOGRAVÜRE.

II.



Die Plastik auf der letzten Ausstellung in der Prinzregentenstraße verlangt ein Wort für sich. Ihre Werke standen diesmal nicht nur so herum, nach alter Gewohnheit, wie die Garden in den Audienzräumen, sondern man hatte ihnen einen besonderen Saal angewiesen und Einzelnes, was dort nicht mehr gut Platz finden konnte oder sich unschädlicher Weise als Dekoration verwenden ließ, geschmackvoll in den Bildersälen untergebracht.

Vor allen zog *Adolf Hildebrand* das Interesse auf sich. Er hatte unter anderem die nahezu lebensgroße Statue eines Marsyas ausgestellt, die durch Originalität der Erfindung und Frische des Stils an die Jugendarbeiten des Meisters erinnert. Der bäuerische Geselle,

mit struppigem Bart und Haupthaar, sitzt, nackt wie ihm Zeus geschaffen, auf einem schwarzgrauen Marmorblock und pfeift sich die Melodie vor, die er nächstens auf der von beiden Händen gehaltenen Flöte versuchen wird. Haltung und Ausdruck des klassischen Burschen sind von köstlicher Natürlichkeit. Die Modellirung höchst sorgfältig, die matte Ciselirung wie der Guss ausgezeichnet: wahrscheinlich Florentiner Arbeit. Unsere deutschen Gießer bringen so etwas kaum zuwege. Von den andern Hildebrand'schen Arbeiten verdient der treffliche männliche Studienkopf alle Anerkennung. Das Relief mit einer Badescene ist zwar hübsch komponirt, aber doch zu skizzenhaft und namentlich zu reizlos in der Behandlung, um den Ruhm des Künstlers erhöhen zu können.

Auch die übrigen Münchener Bildhauer zeigen häufig mehr Kraftgefühl als Reiz. Ein gewisser derber Zug wiegt vor. Männliche Gestalten, besonders Porträtköpfe bedeutender Charaktere, gelingen oft vortrefflich. Der Sinn und das Geschick für Anmut und Seelenausdruck erweisen sich als wenig entwickelt. *Erwin Kurz* befriedigte uns nur in seinem männlichen Porträtrelief. Die weibliche Büste von *Hermann Lang* ist ein zwar lebensvolles, aber zu wenig schönes Werk, um das Auge dauernd zu fesseln. Von den zahlreichen Arbeiten *Joseph Flossmann's* konnte uns bloß der ernste, wahr empfundene Christuskopf imponieren. Die originellen Werke *Matthias Gasteiger's* laboriren alle an zu schweren, plumpen Formen. — Ein schönes, ruhiges, an die Antike streifendes Bildwerk ist die Bronzestatuette des Ganymed von *Arthur Volkman* (Rom); trefflich auch der kleine Stier in Bronze von *L. Tuaille* (dieselbst).

Höchst interessante Beiträge zu der plastischen Secessions-Ausstellung hatten die westlichen Kunstvölker geliefert: Belgier, Engländer und Franzosen. Von dem geistreichen Brüsseler Naturalisten *Constantin Meunier* sahen wir eine „Frau aus dem Volke“ und einen „Ackersmann“ von Millet'scher Lebenswahrheit. In eine wunderliche Welt voll seltsamer visionärer Gestalten von Prä-Rafaelitischem Stil führte uns der Londoner *George Frampton*, besonders in seinem allegorischen Bronzerelief „Meine Gedanken sind meine Kinder“. — Als echte Schöpfungen einer gesunden, reich aus dem Phantasieboden hervorquellenden Kunst erwiesen sich die Werke der Franzosen. Sie umfassten in dem engen Rahmen einer kleinen Auswahl das Vorzüglichste aus den Gebieten der idealen, der dekorativen und der naturalistischen Plastik. Und sie bewiesen klar, dass Frankreich in allen diesen Sphären den übrigen Völkern den Rang abgelaufen hat. Von den reizenden kleinen Arbeiten dekorativen Stils von *V. Vallgren* (Paris) haben wir den Lesern bereits im Dezemberheft (S. 54) ein Beispiel vorgeführt. Das gleiche Genre, wie jene „Aschenurne“, vertraten auch andere, als Blumenkelche und Wandleuchter bezeichnete kleine Bronzen. Bewundernswert ist an ihnen vorzugsweise die sinnige Benutzung des figürlichen Schmuckes für die Gerätteile selbst, z. B. der trauernden weiblichen Figur für den Henkel der Aschenurne. Die schlanke, in eng anliegende Gewänder gekleidete Gestalt fügt sich der Henkelform schmiegsam an und bietet zugleich das Mittel dar, den Zweck des Gefäßes andeutungsweise zu charakterisiren. Besonders bezeichnend für die Art des Künstlers ist der obere, vegetabilisch auslaufende Rand des Gefäßes. Vallgren liebt diese Anklänge an die Formenwelt der Natur.

Seine Geräte haben alle etwas Pflanzliches und auch in den zarten, stengelhaften Gestalten, mit denen er sie ausstattet, offenbart sich das Hängen des Künstlers an der vegetativen Welt. Auch eine allerliebste kleine Bronzestatuette hatte Vallgren ausgestellt: eine Bretagnerin in der Landestracht, mit zierlichem Häubchen und gefälteltem Kragen. In allem der Widerschein einer Künstlerseele, welche die Dinge voll aus dem Innern heraus gestaltet! — Mehr nach der sinnlichen Seite formbegabt erweist sich der Pariser *Albert Bartholomé*, von dem wir eine kleine, herrlich modellirte Brunnenfigur auf der Ausstellung sahen. Es ist eine nackte Frauengestalt, die sich zwischen der oberen Muschel und dem unteren Becken des Brunnens in die Ecke drückt. Die Figur ist so schön dem Raum angefügt, die Formen des in Rückenansicht dargestellten Körpers fließen so wohligh und weich und in so breiter Naturfülle dahin, dass wir das Wasser glauben rauschen zu hören, das sich darüber ergießen soll. — Das Hauptinteresse der kleinen Münchener Ausstellung bildete für uns der führende Meister der modernen Pariser Naturalisten, *Auguste Rodin*. Wir kannten ihn bisher nur aus Abbildungen und Abgüssen. So z. B. aus der wunderbar modellirten Gestalt seines „Age d'airain“ im Dresdener Augusteum. Auch die Secessions-Ausstellung enthielt mehrere seiner Arbeiten in Gips. Aber das alles kann uns keinen rechten Begriff seines Wollens und Vollbringens geben. Jedenfalls ein größeres Stück davon hatten wir in der merkwürdigen Porträtbüste vor uns, welche die beigegegebene Heliogravüre veranschaulicht. Es ist der Bildhauer Dalou, modellirt von Rodin und mit jener unübertrefflichen Virtuosität in Bronze gegossen, um die unsere Bildhauer ihre Pariser Kollegen beneiden. Während schlechte Gießer und rohe Ciseleure nicht selten die charakteristische Form der Oberfläche bis zur Unkenntlichkeit entstellen, steht hier jeder flüchtige und weiche Druck der Hand, jeder Strich des Modellirstäbchens klar zu Tage. Das knochige Gesicht, die matten, innerlichen Augen, das abstehende Haar, der feine Mund, die mageren, unverhüllten Formen des Halses und der Brust: Alles tritt scharf und lebensvoll zusammen zu der geistreichsten und dabei wahrsten Naturschilderung, die man sich denken kann.

Es wäre schon wegen all der unvergesslichen und intimen Kunsteindrücke von auswärts, welche die Münchener Secession uns vermittelt hat, jammerschade, wenn sie ihre vorläufig beendeten erlesenen Ausstellungen nicht bald in einem neuen, ebenso schönen Lokale wieder aufnehmen könnte!

CARL v. LÜTZOW.



KLEINE MITTHEILUNGEN.

P. Clemen, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*. Dritter Band. IV. Die Städte und Kreise Gladbach und Krefeld. Düsseldorf, 1896. 8°. 167 S. mit 74 Textabbildungen und 12 Tafeln. 6 M.

Nicht mehr mit der fast den Atem benchmenden Geschwindigkeit, wie anfänglich, aber doch immer noch erstaunlich schnell und pünktlich folgen einander die einzelnen Hefte der von Paul Clemen geleiteten und besorgten Verzeichnung der Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, und immer wieder erfreuen sie durch die übersichtliche Anordnung des vielgestaltigen Stoffes, durch die klare, gemeinverständliche Sprache und durch die auf bester Kenntnis beruhende, gründliche und sorgsame Beschreibung der Kunstwerke. In der Klarheit der Darstellung möchte ich einen der wesentlichsten Vorzüge der Clemen'schen Veröffentlichungen erblicken, welche dadurch sich weit über viele ähnliche Arbeiten erheben. Auch liefern sie uns den Beweis, dass die hier und da gerade auch in jüngster Zeit geäußerte Meinung, nur Architekten vermöchten der hier gestellten Aufgabe völlig gerecht zu werden, auf einseitiger und irriger Anschauung beruht; das Körnchen Wahrheit, welches jenem Urteile zu Grunde liegt, kann uns nicht darüber hinwegtäuschen, dass zahlreiche von Architekten gearbeitete Inventare den zu stellenden Anforderungen nicht entsprechen und ebenso der Um- und Neubearbeitung bedürfen, wie eine ganze Reihe der von nicht technisch geschulten Kunstgelehrten verfassten Inventare. — Die wichtigsten diesmal besprochenen Baudenkmale dürften sein: die schöne romanische Abteikirche von M.-Gladbach mit ihrem gotischen Chor, welcher bekanntlich Meister Gerhard, dem Erbauer des Kölner Dom-Chores, zugeschrieben sein dürfte, und die Klosterkirche in Neuwerk, sowie unter den Schlössern: Millendonk, Liedberg, Nerssen, Linn und namentlich die schöne Renaissanceschöpfung Rheydt; von den sonstigen hier vorhandenen älteren Kunstwerken verdienen das treffliche, spätgotische Kruzifix in der katholischen Pfarrkirche zu Linn und die silberne Schlüssel mit dem Haupte Johannes des Täufers in Anrath besondere Erwähnung. — Zu beanstanden sind nur Kleinigkeiten. Die auf S. 64 erwähnte Kopie des Bildnisses Karl's des Kühnen soll dem 16. Jahrh. entstammen, ich glaube, dass eine genauere Bestimmung der Entstehungszeit (Anfang oder Ende des Jahrhunderts) wohl möglich gewesen wäre. Am Schlosse Rheydt (S. 94) sollen die Kartuschen die „wunderlichsten“ Formen zeigen, während sie durchaus nicht über das gewöhnliche Maß der damaligen niederländischen Verzierungsart hinausgehen; bei den auf S. 93 erwähnten Schlusssteinen hätte die für Cornelis Floris und andere gleichzeitige Niederländer sehr kennzeichnende Form des Rostkorbes (wenigstens weisen die Abbildungen sie auf) Erwähnung finden können. Aber das sind, wie gesagt, Kleinigkeiten, welche gegenüber dem großen Verdienste des Werkes gar nicht in das Gewicht fallen.

HERMANN EHRENBERG.

Keller, Dr. Ph. Joseph, *Balthasar Neumann*, Artillerie- und Ingenieur-Oberst, fürstlich Bambergischer und Würzburger Oberarchitekt und Baudirektor. Eine Studie zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Würzburg, S. Bauer, 1896. 8°. 203 S.

Vor fünfzehn bis zwanzig Jahren noch hätte dasjenige, was der Verfasser in der Vorrede über die Hochschätzung der Zeit eines Riemenschneider und über die Geringschätzung der Periode seines Helden sagt, den Thatsachen ungefähr entsprochen. Heutzutage sind seine Bemerkungen ein Anachronismus. Man hat längst verlernt, das Jahrhundert, in welchem Neumann thätig war, „über die Achsel anzusehen“. Die jetzige Generation ist vielmehr ganz in der Verfassung, auch am Barock und Rokoko „offenbare Geschmacklosigkeiten nicht bloß entschuldbar, sondern selbst bewundernswert“ zu finden. Die Eiferer für die Gothik fanden, wenn wir uns recht erinnern, den Grund, weswegen die letztere von ihren Vorgängern mißachtet wurde, in dem „Mangel an Abbildungen“. Der seitens des Autors unserem Jahrhundert „leider nicht ersparte Vorwurf, dass es verdammt, wenn es keine Kenntnis hatte“, steht mit der Ansicht der Romantiker ungefähr auf gleicher Linie. Den Classicisten mangelte es an Abbildungen gotischer Denkmäler ungefähr aus demselben Grunde, aus welchem unsere Zeit über ihre Vorgängerin keine Kenntnis hatte. Die Schriften von Julius Lessing z. B. hätten den Verfasser darüber belehren können. Lessing citirt Keller nicht, dafür aber — „Bernini den Jüngeren“! Deswegen also kamen uns seine Jeremiaden so bekannt vor! Die Arbeit Keller's ist besser als die Schriften Bernini des Jüngeren, aber noch lange nicht so gut wie irgend eine Arbeit Dohme's. Sie zeigt einen kolossalen Fleiß, enthält viel „urkundliches“ Material, hätte in der Zeit, da seine oben erwähnten Bemerkungen noch nicht offene Thüren einrannten, möglicherweise ein bedeutendes Aufsehen erregt, ist aber heutzutage, weil es die Ergebnisse seiner Forschung am Schlusse nicht zu einer erschöpfenden Charakteristik zusammenfasst, dem Meister nicht mit voller Präzision seine Stellung in der Kunstbewegung der damaligen Zeit anweist, in wissenschaftlicher Beziehung unzureichend. Was ist damit gewonnen, wenn da gesagt wird, dass Neumann „zwei bedeutende Werke der neuen Richtung in Würzburg selbst vor Augen hatte?“ Was mit den Hypothesen über einen möglichen, wenn auch vorläufig noch nicht bewiesenen Einfluss Dienzenhöfer's und Fischer's von Erlach? Wen hat Petrini, der „wälsche Baumeister“, von die beiden letztgenannten Architekten vor Augen? (S. 139). Was gewinnen wir im Grunde, wenn wir erfahren, „dass die Centralbauten Neumann's immerhin noch regelmäßige, an klassische Muster sich anschließende Anlagen sind, in den zwei letzten Werken desselben aber die Sucht nach dem Gekünstelten, Eigenartigen, Neuen klar hervortritt?“ (S. 168). Und erfahren wir wesentlich Neues, wenn wir lesen, dass

Neumann sich „beim Aufbau der Residenz nahe an italienische Muster mit deutscher Beimischung gehalten, wie er sie in Prag und Wien hinlänglich kennen zu lernen Gelegenheit hatte,“ in Bezug auf den Grundriss und die Innenräume und deren Ausstattung, aber auch die Franzosen „teils aus den Schriften ihrer Meister, teils aus ihren Werken selbst wohl studirt habe“ (S. 41). „An klassische Muster sich anschließende Anlagen“, „Sucht nach Gekünsteltem, Eigenartigem“, „italienische Muster mit deutscher Beimischung“ und ähnliche vage Bezeichnungen sind heute ein überwundener Standpunkt, wie der „eigentlich nichtssagende Name Jesuitenstil“ (S. 139), über welchen sich Keller bei Gurlitt informirt haben könnte. Sie gehören gegenwärtig schon ebenso in das alte Eisen, wie die einfache Konstatirung von Thatsachen, wie die, dass man 1788, „als Bönicke sein Werk drucken ließ, noch Verständnis und Würdigung des Wirkens und der Verdienste unseres Meisters hatte“, und dass nach einigen Jahrzehnten Neumann, den Gurlitt „vielleicht den größten Baukünstler seiner Zeit nennt, vergessen war“ (S. 202.) Nenut Gurlitt ihn mit Recht oder mit Unrecht so? Nicht das Citat allein, sondern eine Überprüfung, eine Bestätigung oder Nichtbestätigung, eine genauere Umschreibung vor allem des Gurlitt'schen Urteils hatten wir von der Keller'schen Arbeit zu erwarten, die übrigens in mancher Hinsicht dankenswert und mit Grundrissen und Ansichten sehr instruktiv illustirt ist.

J. D.

Anton Kirstein, Professor der Philosophie am bischöflichen Priesterseminar in Mainz, *Ästhetik der Natur und Kunst*. Paderborn, Druck und Verlag von Ferd. Schöningh. 1896.

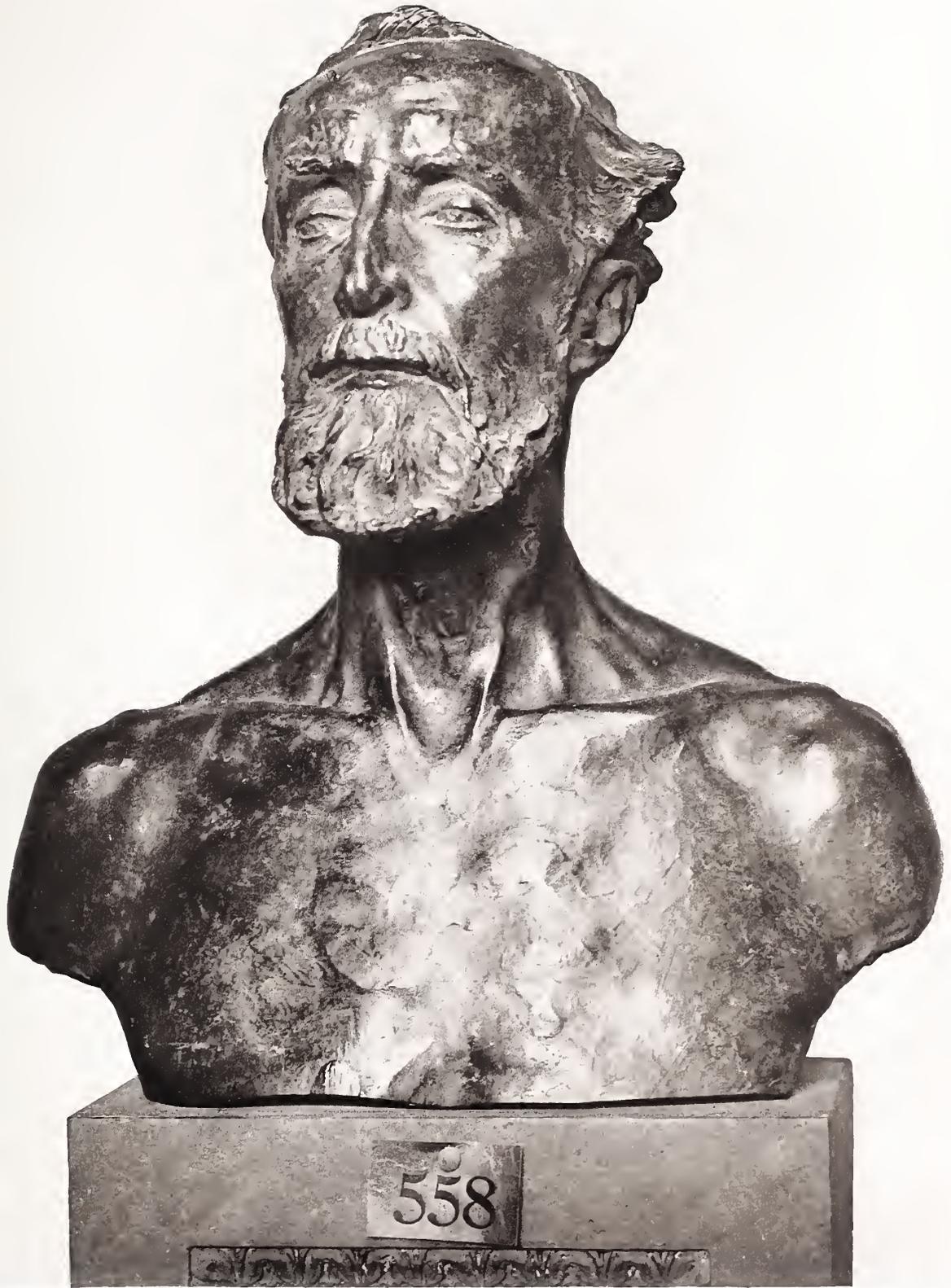
Das Buch gehört in die dritte Reihe einer wissenschaftlichen Handbibliothek: Lehr- und Handbücher verschiedener Wissenschaften. Der Verfasser sagt im Vorwort: „Vorliegendes Buch will kurz die Grundsätze für die Beurteilung der Schönheit in Natur und Kunst angeben. Es war mein Bestreben, die verschiedenen Ansichten, die im Laufe der Zeit als richtige Schönheitsnormen aufgestellt und verteidigt wurden, sine ira et studio zu prüfen und mich unbefangen für diejenigen zu entscheiden, die ich für die richtigen hielt. Dass ich dabei immer das Wahre getroffen, soll keineswegs behauptet werden. Es ist eben ein Versuch, den Schein von der Wahrheit zu trennen. Auch erheben vorliegende ästhetische Untersuchungen nicht Anspruch auf eine vollständige

Behandlung der in Betracht kommenden Materie. Sie bieten vielmehr, wie der Titel des Buches andeutet, eine Skizze . . .“ Das Werk ist damit richtig charakterisirt. Es ist ein skizzirter Entwurf, wie zur Grundlage für ausführlicheren Vortrag. Neues, Eigenartiges wird nicht gegeben und war zu geben nicht beabsichtigt. Auch die Anlage des Ganzen weist auf Nachfolge. Viele Autoren verschiedener Richtungen werden ausführlich eitirt, manche darunter sehr häufig. Das „sine ira et studio“ ist in besonderer Weise anzuerkennen. Selten wendet sich der Verfasser direkt gegen Lehren, die er von seinem Standpunkt aus für verwerflich, im allgemeinen wählt er nur diejenigen aus, die er für die richtigen hält. Seine Persönlichkeit lässt er anspruchslos ganz zurücktreten. Dadurch macht das Buch in seiner Art einen ruhigen, wohlthuenden Eindruck; sicher auch für die Kreise, für die es bestimmt ist, fördernder, als wenn Hass und Tendeuz darin das Wort führten. Von diesem oder jenem verschiedenen Standpunkt abgesehen, der sich schon aus der Herkunft des Buches ergibt, möchten wir bei der Darstellung des Nackten in der Plastik und durch die Malerei nur an das bekannte Wort Michelangelo's erinnern „Saget Seiner Heiligkeit . . . er möge nur die Welt ändern“. Richtige Konsequenz wäre, dass auch die Darstellung des Rabulas für das Kreuzifix wieder maßgebend sein müsse. Die auf S. 153 angeführte Feindschaft eines Autors gegen die Gotik ist nicht richtig, wie dessen Worte beweisen: „Hellenischer und gotischer Stil stehen sich, jeder in seiner Art vollkommen, gegenüber, jener die Ruhe, dieser die Bewegung repräsentirend.“ S. 176 ist versehentlich Phidias statt Praxiteles genannt. Der Verfasser schließt im Vorwort: „Sollte die Skizze gefallen, so werde ich gerue bereit sein, dieselbe zu einem fertig gemalten Bilde zu vervollständigen.“ Etwas mehr Kraft und Farbe wäre auch schon dieser Skizze zu wünschen gewesen.

L.

In der Schusterwerkstatt, Originalradirung von *Josef Krüger*. Der Urheber der diesem Hefte beigelegten Radirung verrät schon in der Art des Vortrages die Schülerschaft Professor P. Hahn's in München. Er wurde 1871 in Brody in Galizien geboren, war seit seiner frühesten Kindheit in Wien, wo er die Malschule der Akademie besuchte. Nach absolvirtem Militärdienst siedelte der Künstler nach München über und trat in die Akademie ein, wo er unter Prof. Willh. Diezen's Leitung seinen malerischen Studien, unter Prof. Hahn's Anleitung der Radirtechnik obliegt.



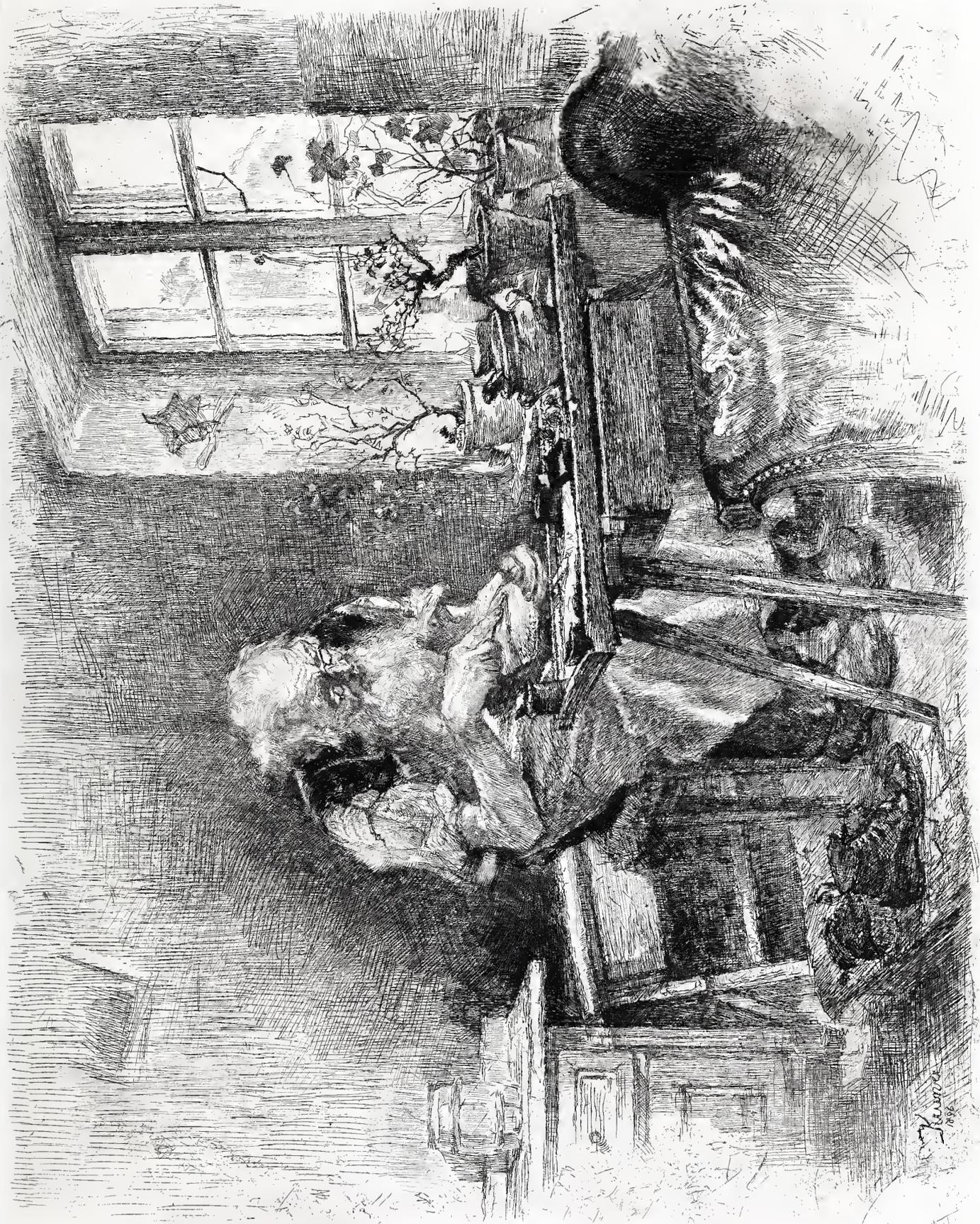


Verlag v. F. A. Seemann, Leipzig

J. DALOU

Heirgravure u. Druck von H. G. Brinckmann, Leipzig

Bronzeguss, modelliert von Auguste Rodin.



Josef Krüger rad.

IN DER WERKSTATT

Verlag v. E. A. Steemann, Leipzig

Druck v. Jul. Wolf, Leipzig



Winteransicht des Hofes in Bismarckstadt - Leipzig

1911



Karl Heffner.

KARL HEFFNER.

VON ADOLF ROSENBERG.

MIT EINER HELIOGRAVÜRE UND MEHREREN TEXTABBILDUNGEN.



Es war auf der Münchener internationalen Kunstausstellung des Jahres 1883, dass mir der Name Karl Heffner's und zugleich zwei Werke seiner Hand zum ersten Male auffielen, auf jener unvergesslichen Ausstellung, die nicht bloß einen Markstein in der Geschichte der Münchener Kunst, sondern in der Geschichte der Kunstausstellungen überhaupt bildet. Damals ward der Welt zuerst der glänzende Siegen kund, den die Schulen von Diez und Löffitz über die Schule Piloty's errungen hatten, damals traten zuerst die Spanier mit imponirender Kraft in den Reigen der europäischen Kunstentwicklung. Noch war kein Vorbote der Stürme zu erblicken, die wenige Jahre später die Münchener Künstlerschaft so stark erschüttern sollten. Ganz am äußersten Ende des westlichen Flügels, nachdem man die Säle mit den prunkvollen Ausstellungen der fremden Nationen durchschritten hatte, gab es einen stillen, behaglich ausgestatteten Raum, der im Katalog den Sondertitel „Heffner's internationale Kollektion aus englischem Privatbesitz“ trug. Zu ihrem Erstaunen fanden hier Künstler und Kunstfreunde eine Fülle von koloristisch höchst anziehenden Werken englischer, französischer, holländischer, belgischer und deutscher Maler, meist Kabinetttstücke, wie sie die englischen Sammler lieben. Viele mögen dabei zum ersten Male die Bekanntschaft von Künstlern wie Corot, Daubigny, Diaz, Bastien-

Lepage, Th. Rousseau, Dupré, Breton, Herkomer, Mesdag, Israels, Henner u. a. gemacht haben, und nicht minder würdig war die deutsche Malerei durch Menzel, L. C. Müller, Lier, Baisch, G. v. Bochmann, Oeder, E. Schindler u. a. vertreten. Der Künstler, der diese Sammlung im Auftrage des Ausstellungskomitee's herbeigeschafft hatte, musste mit feinem Sinn für die zartesten und geheimsten koloristischen Reize ausgestattet sein, und das sah man auch bald an den beiden Bildern, die er selbst inmitten der glänzenden Versammlung ausgestellt hatte: einer holländischen und einer englischen Landschaft nach einem Motiv von Guildford. Letztere hatte mich durch die virtuose Behandlung des Flusses, in dem sich die Häuser des Dorfes spiegeln, durch die flüssige Technik und die poetische Grundstimmung so gefesselt, dass ich, um die Erinnerung daran für meine Berichte recht fest zu halten, das Zeugnis „Ersten Ranges“ an den Rand meines Katalogs schrieb.

Seitdem hat sich das Bild von Heffner's Persönlichkeit und seinem künstlerischen Schaffen in mir so erweitert und vertieft, dass ich keine Ursache habe, die Begeisterung, die ich damals empfand, hier durch eine nachträgliche Kritik abzudämpfen. Freilich habe ich dabei mit dem Nachteil zu kämpfen, dass Heffner der Mehrzahl der Ausstellungsbesucher eine wenig oder gar nicht vertraute Erscheinung ist, weil er nur selten in dem Gewühl der großen Bilderrevüen auftaucht, und dass



Morgen. Themseufer bei Datchel. Ölgemälde von K. HEFFNER.

selbst die vollkommenste Reproduktion nur eine schwache Vorstellung von dem koloristischen Reiz und dem poetischen Inhalt seiner Landschaften geben kann. Am ehesten noch die Radirung, besonders wenn ein Meister wie W. Unger seine ganze unvergleichliche Kunst daran wendet, wie er es mit Heffner's großer, melancholischer Schilderung einer untergegangenen herrlichen Welt, mit den „Ruinen von Ostia“ gethan hat.

Karl Heffner wurde im Jahre 1849 in Würzburg geboren, wo er auch das Gymnasium besuchte und absolvierte. Im letzten Jahre seiner Schulstudien starb sein Vater, und seine Familie zog nach München. Bis dahin hatte sich nichts in ihm geregt, das auf seinen späteren Beruf gedeutet hätte. Nur an sauber ausgeführten Ornamenten hatte er Freude, daneben aber schon seit seinem 6. Lebensjahre eine fast fanatische Neigung zur Musik, in der er es bald zu solcher Fertigkeit brachte, dass er schon mit acht Jahren zur großen Befriedigung seiner Lehrer ein Klavierkonzert von Maysecker spielen konnte. Auf Grund dieser und anderer Äußerungen seiner musikalischen Begabung gelang es ihm, von seiner Mutter die Erlaubnis zu erhalten, dass er sich dem Beruf eines Musikers widmen durfte. Es wurden die besten Lehrer für ihn ausgewählt, die ihm im Klavier-, Violin- und Orgelspiel unterrichteten, und gerade um die Zeit, als sich Heffner über seinen Beruf klar geworden zu sein glaubte, brachen in München die Kämpfe für und wider Wagner los. Es ist noch heute ein Grundzug seines Wesens, dass er stets für das Neue, wahrhaft Bahnbrechende eintritt; nur muss es, wie er in weiser Beschränkung meint, „der Mühe wert sein“. Das klingt wie ein Gemeinplatz, der Vieles und doch im Grunde Nichts sagt. Aber bisher hat Heffner noch immer recht behalten, wenn er mit voller Zuversicht, aber auch mit voller Überlegung für etwas Neues eintrat. Wie er später in München zuerst mit Erfolg für die Koryphäen der französischen Stimmungsmalerei Propaganda gemacht hat, so war er als Jüngling einer der

ersten, die für Richard Wagner Partei ergriffen, und bald trat er den Männern nahe, die an der Spitze dieser Bewegung standen: Hans von Bülow, Richter, Franz Fischer, Ritter u. a. Aber gerade durch den Umgang mit diesen Männern wurde Heffner in eine andere Bahn geleitet, wenn ihm die Musik auch nach wie vor ein Höchstes blieb. Durch Hans von Bülow war er mit Ludwig Bechstein, dem liebenswürdigen Zeichner der „Fliegenden Blätter“, bekannt geworden, und im Verkehr mit diesem entspross allmählig seine Neigung zur Malerei. Der endgültige Übergang zu dieser Kunst wurde ihm noch durch mehrere Erfahrungen erleichtert, die er in seiner praktischen Thätigkeit als Musiker gemacht hatte. Wenn er öffentlich auftrat, überfiel ihn eine solche Befangenheit, dass ihm die beabsichtigte, korrekte Interpretation der Tonstücke unmöglich wurde, und dazu kam noch die Überzeugung, dass seine technischen Fertigkeiten nicht ausreichten, um ihm die erträumte glänzende Zukunft eines Musikvirtuosen zu sichern. Seine schüchterne, nach innen gekehrte Natur war mehr für das Schaffen im stillen Kämmerlein geeignet, und diese von dem irritirenden Einfluss der lauten Öffentlichkeit unabhängige Thätigkeit glaubte er in der Malkunst zu finden. Anstatt aber ein regelmäßiges Studium auf der Akademie oder in einem Maleratelier zu beginnen, wandte sich Heffner in seiner Hilflosigkeit und Unbefangenheit direkt an die Quelle. Er zeichnete auf eigene Hand von früh bis spät im Freien nach der Natur; auch im Winter saß er stundenlang im Freien bei seiner Arbeit, bis sein Körper unterlag und ihn der Typhus auf das Krankenlager warf. Seine kräftige Konstitution siegte, und was er damals mit Schmerzen errang, ist später seiner Kunst zu Gute gekommen. In der dieser Charakteristik beigegebenen Heliogravüre, einer Winterlandschaft mit einem breiten Flusse, und in dem Kirhhofsbilde „Requiescant in pace“ (S. 109) erkennen wir die Nachklänge jener lebensgefährlichen Naturstudien zur Winterszeit.

Als Heffner eingesehen hatte, dass er nach dem Zeichnen auch das Malen lernen müsste, wandte er sich an einen Münchener Landschaftsmaler der alten Schule, J. N. Ott, der alles hergab, was er einem Schüler bieten konnte, und noch kurz vor seinem Tode für Heffner sorgte, indem er ihn dem Landschaftsmaler Adolf Stademann empfahl. Dieser hat in der Geschichte der Münchener Malerei eine hervorragendere Rolle gespielt, als seine eigenen Schöpfungen vermuten lassen. Frühzeitig drückten ihn Familiensorgen. Er musste rasch malen, um schnell Geld zu verdienen, und in der Tretnühle der täglichen Not malte er für die Kunsthändler unablässig Winterlandschaften und Mondscheinbilder. Seine poetische Seele war nur selten dabei; er löste sie aber gern im Verkehr mit jungen Künstlern aus, und wer jemals mit ihm in Berührung gekommen ist, redet nur mit Begeisterung und rührender Dankbarkeit von dem trefflichen Manne, der in der Unterweisung junger Leute das Glück fand, das ihm das eigene Schaffen versagt hatte. Er steht auf der Linie zwischen Schleich und Lier in der Mitte. Lier hat auch von ihm gelernt. Trotz seiner misslichen Lage war Stademann ein wahrhaft edler Künstler, der junge Talente nach Kräften förderte und ihnen dann neidlos die Erfolge gönnte, die sie zum Teil durch seine Ratschläge errungen hatten. Vor drei Jahren ist dieser wackere Mann nach einem Leben voll schwerer Mühsale gestorben.

Karl Heffner ist einer von denen, die offen bekennen, dass sie ihm sehr viel, wenigstens alles verdanken, was ein Künstler von einem Lehrer lernen kann. Nächst Stademann hat dann noch Adolf Lier Einfluss auf Heffner geübt. Lier hatte die französischen Meister der Stimmungslandschaft an der Quelle studiert, und seine ersten in Paris und bald nach seiner Rückkehr gemalten Bilder spiegelten die französische Art, aber auf dem Grunde deutscher Empfindung, wieder. Sie erregten große Bewunderung und Begeisterung unter den jungen Künstlern, zu denen auch Heffner gehörte. Aber er fühlte sich damals schon zu selbständig, um noch in ein Schülerverhältnis zu Lier zu treten. Doch besuchte ihn dieser oft in seinem Atelier und unterstützte ihn freigebig mit seinen wertvollen Ratschlägen. Zu Anfang der siebziger Jahre machte Heffner die Bekanntschaft des englischen Kunsthändlers Thomas Wallis, den seine Geschäfte nach München geführt hatten, und damit trat ein Wendepunkt nicht bloß in seinem Leben, sondern auch in seiner Kunst ein. Aus der Geschäftsverbindung mit Wallis entwickelte sich bald eine enge Freundschaft, und dieser verdankte es Heffner, dass er sich eine von allen kommerziellen Verdrießlichkeiten unabhängige Existenz und damit die Vorbedingung zu freiem, sorgenlosem Schaffen begründen konnte. Auf Wallis' Einladung reiste Heffner nach England, und hier fand er, dank der Empfehlungen des in allen Kreisen vornehmer Sammler wohlbekannten und geschätzten Kunsthändlers, nicht

nur Gelegenheit, seltene, vor fremden Augen eifersüchtig gehütete Kunstschatze zu studieren, sondern sich auch in die herrliche Natur des Landes zu vertiefen, was ihm durch die weitherzige, von jeder Kleinlichkeit freie englische Gastfreundschaft ermöglicht wurde. Heffner ist ein begeisterter Bewunderer der englischen Natur. Er meint, dass sie in der Welt nicht ihresgleichen habe, und diese Begeisterung spricht mit glänzender Beredsamkeit aus seinen zahlreichen englischen Landschaften, von denen wir drei wiedergeben: ein schlichtes Flussufermotiv zur Zeit, wo die Sonne mit den Morgennebeln kämpft, einen Blick auf Schloss Windsor, das im Hintergrunde noch halb verschleiert von dem Nebeldunst eines heißen Tages liegt, während der ruhige, nur von Schwänen durchschnittene Wasserspiegel in hundert Lichtreflexen strahlt, und die in abendliche Dämmerung gehüllte, nur hie und da im fahlen Lichte der untergehenden Sonne glänzende, herbstliche Flusslandschaft nach ausgiebigem Regen.

Schon nach diesen Bildern lassen sich die Elemente, deren die Kunst Heffner's zu ihrer freiesten und höchsten Entfaltung bedarf, leicht zusammenstellen. Die Seele der Landschaft findet er in einer ruhigen Wasserfläche, die die Stimmung anschlägt, das Echo aufnimmt und dann in einer unbeschreiblichen Fülle von Modulationen wiedergibt. Der Musiker, der sich mit den tönenden und klingenden Instrumenten nicht zurecht finden konnte, ist in dem Maler wieder lebendig geworden. Bei aller Ehrfurcht vor der strengen Unterscheidungstheorie Lessing's darf man doch behaupten, dass es Grenzgebiete giebt, auf denen sich Musik und Malerei begegnen, dass gewisse Tonschwingungen, die der Mensch durch das Ohr aufnimmt, in seiner Seele die gleichen Empfindungen und dann daraus entbunden dieselben ästhetischen Eindrücke hervorrufen, wie die nicht minder feinen Tönungen des malarischen Kolorits, die sich der Netzhaut des Auges einprägen.

Die englische Landschaft allein hätte vielleicht den Grundzug in Heffner's Kunst nicht bestimmt. Die Brücke zu ihrem Verständnis war die Bekanntschaft mit den Engländern Turner und Constable und mit den Franzosen Corot, Rousseau, Dupré, Troyon, Diaz, Daubigny u. a., deren Werke der junge Künstler zum ersten Male in englischen Privatgalerieen sah. Hier trat er an dieselbe Quelle, aus der Lier geschöpft hatte, und damit war ihm seine Bahn vorgezeichnet. Ein Nachahmer ist Heffner aber nicht geworden. Er hat jenen Meistern nur die tiefe Inbrunst abgesehen, mit der sie sich in die unscheinbarsten Einzelheiten der Natur versenkten, mit der sie darunter die Seele suchten und, wenn sie sie gefunden hatten, die ihrige damit zu inniger Zwiesprache verbanden. Während seines ersten Aufenthaltes in und bei London hatte Heffner auch ein Boot zur Verfügung, auf dem er weite Fahrten auf der Themse machte und bei behaglichem Aufenthalt nach Herzenslust malte, was



Schloss Windsor. Ölgemälde von K. HEFFNER.

ihm aufstieß. Die Engländer haben denn auch seine Begeisterung für ihr Land mit Liebe vergolten. Fast alle Bilder, die Heffner in England gemalt hat, sind dort geblieben oder nach den englischen Kolonien gewandert, und dadurch ist es gekommen, dass der Künstler in Deutschland erst verhältnismäßig spät bekannt ge-

dass sich ohne solide Grundlage wirkliche Erfolge in England nicht erzielen lassen. In den letzten Jahren ist sogar deutsche Kunst im allgemeinen in dem Grade im Preise gesunken, wie deutsche Hand- und Fabrikarbeit in der Achtung gestiegen ist.

Wegen seiner genauen Kenntnis des englischen



Requiescant in pace. Ölgemälde von K. HEFFNER.

worden ist. Mehrere seiner Bilder sind auch durch englische und französische Radierer vervielfältigt und dadurch in England populär geworden, was bisher nur wenigen deutschen Landschaftsmalern geglückt ist. Wie hoch man dabei auch die Wirksamkeit des geschickten „Managers“ anschlagen mag, so ist doch so viel sicher,

Kunstbesitzes war Heffner, der sein Hauptquartier in München beibehielt, 1882 von der Münchener Künstlergenossenschaft beauftragt worden, jene oben erwähnte Sammlung für die internationale Kunstausstellung von 1883 zusammenzubringen. Obwohl er diese Aufgabe weit über seinen Auftrag hinaus erfüllt hatte, fehlte

es unter den Stimmen voller Anerkennung auch nicht an solchen, die geringschätzig über dieses Unternehmen urteilten. Dafür entschädigte ihn aber Prinz Luitpold von Bayern, der damals im Auftrage König Ludwig's II. die Ausstellung eröffnete, durch eine zarte Aufmerksamkeit, indem er dem ehemaligen Musiker und jetzigen Musikfreunde einen Blüthner'schen Flügel sandte. 1886, als Prinz Luitpold Regent des Königreichs Bayern geworden war, folgte der Michaelsorden erster Klasse.

Bis 1883 hatte Heffner die Motive zu seinen Landschaften nur aus der bayerischen Heimat, aus England und Holland geschöpft. Im Winter dieses Jahres machte er seine erste Reise nach Italien, wo er sich in Rom niederließ und bald in dessen näherer Umgebung eine solche Fülle von Motiven fand, die seinem künstlerischen Empfinden entsprachen, dass er bis 1888 jeden Winter dorthin zurückkehrte. Die ausgetretenen Pfade italienischer, speciell römischer Landschaftsmalerei mied er. Wenn man von dem großen Bilde einer römischen Wasserleitung absieht, das in die Nationalgalerie von Sydney gekommen ist, so hat er in Rom nur Studien gemacht, die nicht bloß in ihrer koloristischen Behandlung, sondern auch in ihren Stoffen etwas durchaus Neues boten. Ein glücklicher Zufall hatte ihn nämlich auf ein Terrain geführt, das vor ihm noch keines mit einem Skizzenbuche bewaffneten Malers Fuß betreten hatte, in jenen wenig besuchten Teil der Campagna, der sich von Rom westwärts bis nach Ostia erstreckt. Die Isola sacra, das von den beiden Tiberarmen an der Mündung des Stromes gebildete Alluvium, die Umgebung des Badeortes Fiumicino und die Via Cassia, die „Macchie“ von Ostia, jenes sumpfige, mit dichtem Gestrüpp bewachsene Gelände, in dem zahlreiche Büffelherden hausen, und die Ruinen der antiken Stadt mit ihren hochragenden Säulenriesen, — das waren die Studienplätze, auf welchen Heffner mit rastlosem Fleiß seine Skizzen machte. Der Spätherbst und der Winter waren die Jahreszeiten, die seinen durch das Studium der französischen Großmeister des Paysage intime geschärften Augen am meisten zusagten. Die Campagna im bunten Frühlingskleide oder in sommerlicher Glut bei dem berühmten „ewig blauen“ Himmel zu malen, überließ er den Schönfärbern. Ihm genügte es schon, wenn er mit den beiden Grundfarben Braun und Grau operiren konnte. Wie unendlich lang war für ihn die Skala von Tönen, die er ihnen zu entlocken vermochte! Wenn man sonst ein Recht hat, die Schönheit der italienischen Natur erhaben, aber seelenlos zu nennen, so war hier ein nordischer Künstler gekommen, der dennoch die Seele fand, aber nur, wenn diese Natur gleichsam im Witwenschleier trauerte. Erst nach ihm sind einige neuere Italiener dieselben Wege gewandelt, indem sie ebenfalls statt der üblichen, bis zum Überdruß abgeleierte Veduten in der heimischen Natur die Stimmung fanden und ihr damit gewissermaßen die Zunge lösten. Einen Blick auf die Ruinen

von Ostia hat Heffner zweimal in großem Maßstabe gemalt. Das eine dieser Bilder ist in die Nationalgalerie zu Melbourne gekommen, — wenn wir nicht irren, dasselbe, das der Radirung Unger's zu Grunde liegt, — das andere in die Leighton-Gallery zu Milwaukee. Ein drittes aus der Reihe der Ostiabilder giebt eine unserer Abbildungen (S. 112) wieder, eine Partie von der Landstraße, die bald hinter San Paolo fuori le Mura an den Tiber herantritt und diesen dann in dichter Nähe bis nach Ostia begleitet.

Manche dieser Ostiabilder Heffner's, besonders solche, auf denen sich das fahle Licht der von Nebeln oder grauen Wolken verhüllten Sonne in Sumpflachen spiegelt, rufen uns Theodor Rousseau's berühmtes Meisterwerk im Louvre „La mare“ lebendig in die Erinnerung. Aber Heffner's Zusammenhang mit diesem seinem höchsten Vorbilde war damals nur noch ein äußerlicher, der sich auf gewisse gemeinsame Eigenheiten der Pinselführung erstreckt. Im übrigen war Heffner schon völlig frei geworden, und ganz und gar brach seine Persönlichkeit durch, als er im Jahre 1889 seinen Wohnsitz in Florenz nahm, in der Absicht, sich dort gänzlich niederzulassen, — so mächtig hatte ihn, trotz seiner Jugendliebe für England, der unentrinnbare Zauber Italiens gepackt. In einer großen Villa am Viale de' Colli mit einem prächtigen Garten alten Bestandes richtete er sich häuslich ein und mit durstigen Blicken sog er die herrlichen Bilder in sich, die sich ihm täglich darboten. Wer jemals auf dem Piazzale Michelangelo gestanden und seine entzückten Augen im weiten Rund über die mit Villen, Dörfern und Städtchen besetzten Höhenzüge hat schweifen lassen, der wird empfinden, was diese Fülle der Gesichter einem Maler bedeutet. Als Heffner freilich die ersten Bilder, die er in Florenz gemalt hatte, zur Ausstellung brachte, wirkten sie so fremdartig auf die individuelle Anschauung Vieler, dass sie daran das nordische Auge und die nordische Empfindung tadeln zu müssen glaubten. Aber Heffner hatte auch hier nur gegeben, was im Wesen seiner Kunst liegt. Er war dem Alltäglichen und Konventionellen aus dem Wege gegangen und hatte die Reize der Blumenstadt zumeist nur im Winter und im Vorfrühling geschildert, wo die mit rosigen Blüten bedeckten, aber noch fröstelnden Obstbäume sich in angeschwollenen oder über die Ufer getretenen Kanälen, in Wasserlachen und Tümpeln spiegeln. Ich muss bekennen, dass diese florentinischen Bilder Heffner's, als ich sie zuerst sah, auch auf mich fremdartig wirkten. Als ich dann aber später auf dem Piazzale Michelangelo selbst einen Gewittersturm erlebte, der mit frühlingsfrischer Kraft über das Thal hinwegbrauste und die lieblichen Höhenzüge mit Fetzen zerrissenen Gewölks krönte, da ging mir die Wahrheit der Heffner'schen Bilder wie eine plötzliche Offenbarung auf. Wer sich länger in die Eigenart der landschaftlichen Umgebung von Florenz eingelebt hat, wird diese Wahrheit sofort empfunden



Englische Landschaft. Ölgemälde von K. HEFFNER.

haben. Wie vor zwei Jahrzehnten in England, war Heffner's Thätigkeit auch hier eine rezeptive und eine produktive. Er empfand schnell, dass ein Künstler das heutige Florenz erst verstehen und mit richtigen Augen ansehen lernt, wenn er sich zuvor mit Inbrunst in die große Vergangenheit der Stadt und in das „liebvolle intime Schaffen“ der alten florentinischen Meister versenkt hat. „Ward jemals bessere Kunst ausgeübt?“ Das ist die Frage, die sich nach längerem Aufenthalt in Florenz, wie vielen andern, auch Heffner aufdrängte. Nach seinen persönlichen Bekenntnissen und nach den Bildern, die er in Florenz gemalt hat, gehört auch Heffner zu der Zahl derer, die nicht in Rom, sondern in Florenz und seiner herben, männlichen Kunst die höchste Kraftäußerung des italienischen Kunstgeistes verehren. Es war eben das Wahre und Echte, das ihn in dieser Kunst anzog. Es war wieder einmal Etwas, das nach seinem Lieblingsworte „der Mühe wert war“, und obwohl ihm hier eines seiner Lebenselemente, die weite Wasserfläche, fehlte, versenkte er sich mit leidenschaftlicher Begeisterung in diese Natur, die im April und Mai so wunderbar lieblich, im Spätherbst und Winter so todestraurig, so tragisch sein kann, dass man begreift, wie Michelangelo aus ihr die Eingebung zu seinen Titanen

schöpfen konnte. In den Sommermonaten suchte Heffner seine alten Studienplätze in England, Holland und Belgien auf. Auch was er unterwegs sah, hielt er gelegentlich fest, darunter auch einige Schweizerlandschaften, deren Verständnis ihm aber noch nicht aufgegangen ist. Es kann noch kommen. Denn er hat uns im Laufe seines Schaffens schon oft mit neuen Entdeckungen überrascht. Im Jahre 1894 hat er auch seinen Wohnsitz in Florenz aufgegeben und hat sich dafür in Elbflorenz niedergelassen. Dort hat er sich ein prächtiges, mit seltenen Kunstschätzen geschmücktes Heim erbaut. Ob er noch lange in diesem Hause, einer Stätte edler Gastlichkeit, in der neben der Malerei immer noch die alte Liebe des Meisters, die Musik, die Herrschaft führt, sesshaft bleiben wird, seheint mir zweifelhaft. Schon ist der Wandertrieb wieder in ihm mächtig geworden, das Zigeunertum des echten Künstlers, das ihn drängt, die lästigen Fesseln des Hausbesitzes abzustreifen und in die Welt zu ziehen. „Sie ist so schön“, schrieb er mir in einem Briefe, „und wie wenig sieht das einzelne Individuum, Mensch genannt, von ihr.“ Wir rufen: Glück auf zur Reise! Denn wir wissen, dass das, was Heffner davon für sich und uns mitbringt, wirklich „der Mühe wert“ sein wird.



Mondaufgang (Straße nach Ostia). Ölgemälde von K. HEFFNER.



CHARLES DANA GIBSON'S ZEICHNUNGEN.

VON WILHELM SCHÖLERMANN.

MIT ABBILDUNGEN.



IRKLICH erfreuliche Überraschungen legt uns die heutige Kunst nicht alle Tage auf den Präsentirteller. Noch seltener solche, die nicht nur beim ersten Anblick zu berücken, sondern ein tieferes Interesse anzuregen und dauernd zu fesseln vermögen. Heute, wo jedes neue Geniechen und Talentein auch alsbald seinen Panegyriker findet, ist es ein doppelt naheliegendes, dringendes Bedürfnis, die Spreu vom Weizen zu sichten.

Zu den Überraschungen jüngeren Datums, zu denen man gerne und mehrmals zurückkehrt, gehören die „Drawings“ by *Charles Dana Gibson*, eine in quere, großen Albumformat herausgegebene Folge von Zeichnungen teils heiteren, teils ernsten Inhalts, die in zwei Weltteilen gleichzeitig erschienen sind.¹⁾

Auf dem Umschlag ist eine Frauengestalt abgebildet. (s. S. 113.) Frisch, kräftig und doch dabei pikant, geschmackvoll in einem hellen, bequemen Strandkostüm, den Strohhut in der Hand, das Haar keck und kraus im Winde flatternd, so steht sie da. Eine Deutsche ist das nicht, auch keine Französin, keine Engländerin. Es muss eine Amerikanerin sein. Die eigentümliche Mischung von Natur und Kultur verrät die „neue Welt“, das Bild dieses Weibes ist die unter günstigen äußeren Bedingungen emporgewachsene Blüte eines stolzen und seiner Macht bewussten Staatswesens. Es giebt Frauenkenner, denen die Amerikanerin als die Krone der Schöpfung gilt. Mögen sie Recht oder Unrecht haben: wer Gibson's Gestalten sieht, fängt an, das begreiflich zu finden. Wie dieses Mädchen dahergeht, eine volle, eigene Persönlichkeit und dennoch von allen Grazien umflattert, in reichlichen, aber nicht weichlichen Verhältnissen aufgewachsen früh daran gewöhnt, selbständig zu denken, die Arbeit zu respektieren, sich dem Manne ebenbürtig an die Seite zu stellen, so ist sie das Weib des neuen régime, das Weib der Zukunft, das Weib, das lächeln würde, wenn man ihr sagte: „Er soll dein Herr sein!“



1) R. S. Russell & Son, publishers, New York, und London, John Lane.

Der Schilderung dieser Gattung von amerikanischen Frauen und Mädchen, und zwar vornehmlich der besitzenden Klassen, der „upper ten“, ist Gibson's Werk in der Hauptsache gewidmet. Sie bildet den breiten, kulturhistorisch fesselnden Hintergrund seiner künstlerischen Arbeit. Wie so, das will ich in Nachfolgendem zu deuten versuchen.

Gleich das erste Blatt, „dedicated to a little American girl“, zeigt die Charakteristik des heranwachsenden Mädchens, halb Kind und schon ganz „Dame“, die manchmal etwas störende, in diesem Falle allerliebste, Frühreife amerikanischer Kinder. „Precocious“ ist der amerikanische terminus technicus ihres Wesens. So ein klein wenig „precocious“ steht sie da, die Fingerspitzen vorn leicht ineinander gelegt, bereit, auf jede Frage gleich Antwort zu geben, nach Allem zu fragen und Auskunft zu verlangen. Sie kann unter Umständen ein Plagegeist und Kobold werden „the little American girl“, aber aus diesem Kobold wird sich die selbständige Weltbürgerin entwickeln, die teilnehmen muss an Vielem, was ihr bisher vorenthalten gewesen, die nicht mehr in verdummender Haussklaverei, im Kindergebären, Ernähren, Erziehen und Verziehen allein aufgehen will. Aber das Streben nach Emanzipation, nach neuen Machtsphären der Bethätigung, hat, auf dem missverstandenen Wege dazu, eine furchtbare Gefahr für die amerikanische Frau nach sich gezogen: die Spekulation auf die „vorteilhafte Partie“ im weitesten Sinne, die Geld- und „Vernunfttheirat“! Und dieses „sociale Elend“, nicht der Proletarier sondern der besitzenden Klassen, das hat Charles Gibson's beobachtender Künstlerblick herausgegriffen und in allen möglichen Situationen durchgeführt, die sich teils zu feiner Ironie, teils beinahe zu erschütternder Tragik erheben. Dazwischen schieben sich hin und wieder Zeichnungen politisch-satirischen Inhalts ein, die, mit ihren vielen Anspielungen und grotesken Übertreibungen, Wahlkampfscenen und dergleichen wohl nur den Amerikanern ganz verständlich sein dürften. Sie mögen deshalb hier nur kurz erwähnt sein.

In den Beziehungen zwischen den Geschlechtern schlägt Gibson einen heute fast ungekannten und daher neu wirkenden, thatsächlich aber, in seiner vornehmen Natürlichkeit, fast antiken Ton an. Er nimmt es gewaltig ernst mit der vielgerühmten, aber nicht immer ganz waschechten Freiheit der Amerikaner. Da dürfte er wohl auch ein Advokat der „freien Liebe“ sein? Dieses weniger. Denn er stellt der tiefen Unmoralität der Verstandesheirat und ehelichen Spekulation nirgends die zügellose Libertinage entgegen. Man braucht das Buch nicht vor der höheren Tochter zu verstecken; es trägt den Stempel der Gesundheit. Alles, was er zeichnet, ist ebenso weit entfernt von gallischer Frivolität wie von englischer Prüderie. Nicht freie Liebe, sondern „Freiheit in der Liebe“ ist die Moral, die als

Grundton, ohne zu predigen, aus seinen sämtlichen Schilderungen herausklingt. Hinter seiner Ironie liegt ein tiefes Mitleid mit allen denen, welche Jugend und Schönheit der Seele und des Leibes weltlichen Rücksichten, wirkliches Glück irgend einem Scheinglück zum Opfer bringen; eine zornige Verachtung aller derjenigen, die sich freiwillig zur Sklaverei erniedrigen, und eine Entschuldigung nicht nur, sondern eine Hochachtung für die, welche mutig und klug genug sind, in natürlicher Neigung und schuldloser Sinnesfreudigkeit der Stimme der Liebe zu folgen. Das klingt wohl etwas romantisch, idealistisch und — unamerikanisch; also gehört Gibson natürlich nicht zu den „bösen Naturalisten?“ Dass die leidigen Schlagworte, das ewige Rubrizieren und unter den Hut bringen doch den natürlichen frischen Eindruck nicht immer gleich trüben möchte! Wie jede wirkliche Kunst, ist auch die Gibson's eine Mischung, eine organische Verbindung. Die Gegenstände seiner Schilderungen, die er mitten aus der lebendigen Gegenwart herausholt, sind realistisch, der innere Gehalt ist idealistisch, — um bei den Ausdrücken zu bleiben. Und gerade in dieser Mischung liegt ihr Reiz und ihre Bedeutung.

Aus dem Cyklus „The American girl abroad“ seien zwei Bilder herausgegriffen. Das erste, „Some features of the matrimonial market“, stellt „Typen aus dem Heiratsmarkt“ dar. Schön und voll und hochgewachsen, mit prachtvollen nackten Schultern, jeder Zoll ein Weib, die zukünftige Mutter kräftiger, freier Söhne, so steht das amerikanische Mädchen zwischen ihren Anbetern. Drei Europäer bemühen sich um ihre Gunst und ihr — Geld. Aber wie sehen sie aus, die zukünftigen Väter! Links ein Franzose, geschmiegelt und gebügelt, mit gewichstem Schnurrbart und ungeheurer Glatze, ein heruntergekommener Marquis; rechts ein älterer englischer Lord, hölzern und eckig, mit lang herabhängenden Kotelettes, die nur noch aus dünnen, spärlichen Haaren bestehen, eine vertrocknete Kellnerphysiognomie; hinter ihm ein dritter „Aristokrat“, die Augen halb zugekniffen, die Haltung blasirt, den Kopf vorgestreckt, die Brust flach und die Hände in den Taschen, alle Laster in den müden, spitzen Zügen, ein junger Greis, ein ausgemergelter Mikrocephale. Über dem Kleeblatt ist, zu Häupten eines Jeden, das Familienwappen mit dem Preise in Frs. oder £ sterling angebracht. Beim Anblick dieser Freier hat sie in komischer Verwunderung die Hände vorn zusammengelegt (bei den Gibson'schen Frauen eine häufig wiederkehrende Bewegung) und sieht mit einem halb verzweifelten, halb spöttischen Blick die drei „Adelsmenschen“ an, welche ihrem geträumten Ideal anseheinend doch so wenig entsprechen, dass sie vielleicht noch am Ende auf die Ehre der teuren Familienwappen verzichtet. Zutrauen möchte man ihr das schon, denn sie sieht weder dumm noch unselbständig aus. Wird sie sich noch rechtzeitig besinnen? —

Das zweite Bild führt denselben Gedanken noch drastischer aus. „The Hopewell-Bonds“ (s. S. 116), (der Ausdruck bedeutet hier so viel wie „die Aktien der guten Hoffnung“). Es ist eine Parodie auf das Spiel des Ringwerfens. Mit fieberhaftem Eifer werfen die Töchter der „freien Republik“ mit den Ringen nach den Preisen, welche in einer Schaubude bei Lampenbeleuchtung in Reih und Glied aufgestellt sind. Die Preise bestehen aus Miniaturfigürchen europäischer Aristokraten, mit ihren Wappenschildern vor der Brust, die Ringe sind — Eheringe. Eins der Mädchen steht etwas teilnahmslos und ärgerlich dabei. Sie hat aufgehört zu werfen; eine Menge Ringe sind schon nebenher gefallen. Ist sie sich plötzlich der schmachvollen Komödie bewusst geworden? Oder hat sie nur kein Glück im Spiel gehabt?

„Amerika's Tribute.“ Eine Parodie auf das Bild der Märtyrer im Cirkus Maximus. In der riesigen antiken Arena sieht man eine Gruppe junger Mädchen, die in verzückter Schwärmerei eben ihr Schicksal erwarten, das in der Figur eines älteren Löwen vorn aus der Tiefe emporsteigt. Amor wendet sich ab, er kann das greuliche Schauspiel nicht mit ansehen. Die blühenden jungen Geschöpfe sind Töchter amerikanischer Millionäre, die dem britischen Löwen zum Opfer gebracht werden. Das ist die umschriebene Form, in welcher das freie Amerika dem allesverschluckenden britischen Reiche Tribut zahlt: seine Frauen jagen nach dessen Wappen, Titeln und Kronen. Der alte Löwe trägt eine Krone auf dem Kopf. Ein seltsamer Anblick. Die Nachkommen desselben Benjamin Franklin, der unter den Hofschranzen von Versailles, einfach und selbstbewusst, im schwarzen Rock und dem breit geränderten Quakerhut einherging, sie haschen in lächerlicher Eitelkeit nach den europäischen Stammästen und Orden. Und achtet sie die wirkliche hohe Aristokratie ihrer ebenbürtig? Keineswegs. Nur die Abgetakelten, die Verkrachten, die beinahe Schiffbrüchigen möchten sich ihre Wappen aufs neue mit amerikanischen Dollars vergolden lassen. Es liegt eine freimütige Selbstironie und gleichzeitig ein ruhiges Selbstgefühl darin, dass der Amerikaner sich nicht scheut, seinen Landsleuten mit dem Griffel in der Hand ihre Thorheiten vor Augen zu halten. Gibson's Griffel ist echt Aristophanisch. Wie ergötzlich ist „That delicious moment“, jener „köstliche Moment“ geschildert, in dem das erwartungsvolle amerikanische Elternpaar den noblen Schwiegersohn empfängt, den die Tochter sich aus Europa mitgebracht hat. Einen Kopf kleiner als die Tochter, der letzte verkrüppelte Spross eines alten Geschlechts, hat es in jeder Hinsicht bei ihm einen Rest gesetzt; und dieses von der Natur so stiefmütterlich behandelte, edle Männlein ist der Lohn für den lächerlichen Ehrgeiz, in die alten europäischen Familien hineinheiraten zu wollen. Der belämmerte Ausdruck aller Beteiligten redet hier seine eigene Sprache; es muss in der That „a delicious moment“ gewesen sein.

Einen angenehmen Gegensatz bietet das Bild: „This can happen“. („Dieses kann vorkommen.“) Das junge — und diesmal glückliche — Paar kommt beim amerikanischen Schwiegerpapa an. „Er“, ein schlanker Mann mit elastischem Tritt und gesunden Gliedmaßen, „sie“ lehnt sich liebend an ihn — und der Papa fällt in die Arme seines Dieners vor Staunen, dass der Engländer wirklich diesmal kein so ganz „undesirable article“ ist!

Aber nicht nur im europäischen Heiratsmarkt findet Gibson Arbeit für seine satirische Feder. Mit packender Anschaulichkeit weiß er manche tragikomische Situationen „at home“ zu schildern. Das „alte Lied“ von den bejahrten reichen Männern, die sich junge Frauen genommen haben, ist durch einen vorlesenden Philister dargestellt, der seine junge Frau belehren und unterhalten will, indessen ihre Gedanken weit fort sind, bei dem wilden Steppenjäger, dem „cowboy“, der über die Prärie frei dahinjagen darf. . . Arm ist er, aber ihre romantische Sehnsucht zaubert in Gedanken sein Bild herauf; man sieht ihn in feinen Umrissen an der Thür erscheinen, wie er auf seinem struppigen Gaul über die sturmdurchfegte Ebene reitet. . . . Daneben die öde Trostlosigkeit der bloßen Geld- und Vernunftheirat, all das vergoldete Elend, die Verzweiflung des verfehlten Lebens, der unnatürlichen Verbindung.

„Her Punishment“ (Ihre Strafe). (S. S. 117.) Eine schöne junge Frau und ein bebrillter, vertrockneter Philister führen ihren Knaben spazieren. Er ist nicht unterhaltend, der Junge, aber er hat einen sparsamen Sinn — „a frugal mind“, wie sein Vater — und trägt auch schon eine Brille; er sieht mürrisch und kränklich aus, ein altgeborenes Kind; er wird noch einmal ganz so verknöchern wie sein „Alter“. Ein Arbeiter und seine drei Kinder starren respektvoll die reichen Bürger an. Im Hintergrunde geht ein Quakerpastor vorüber. Vermutlich hat der das ungleiche Paar salbungsvoll getraut. Ehen werden im Himmel geschlossen. . . .

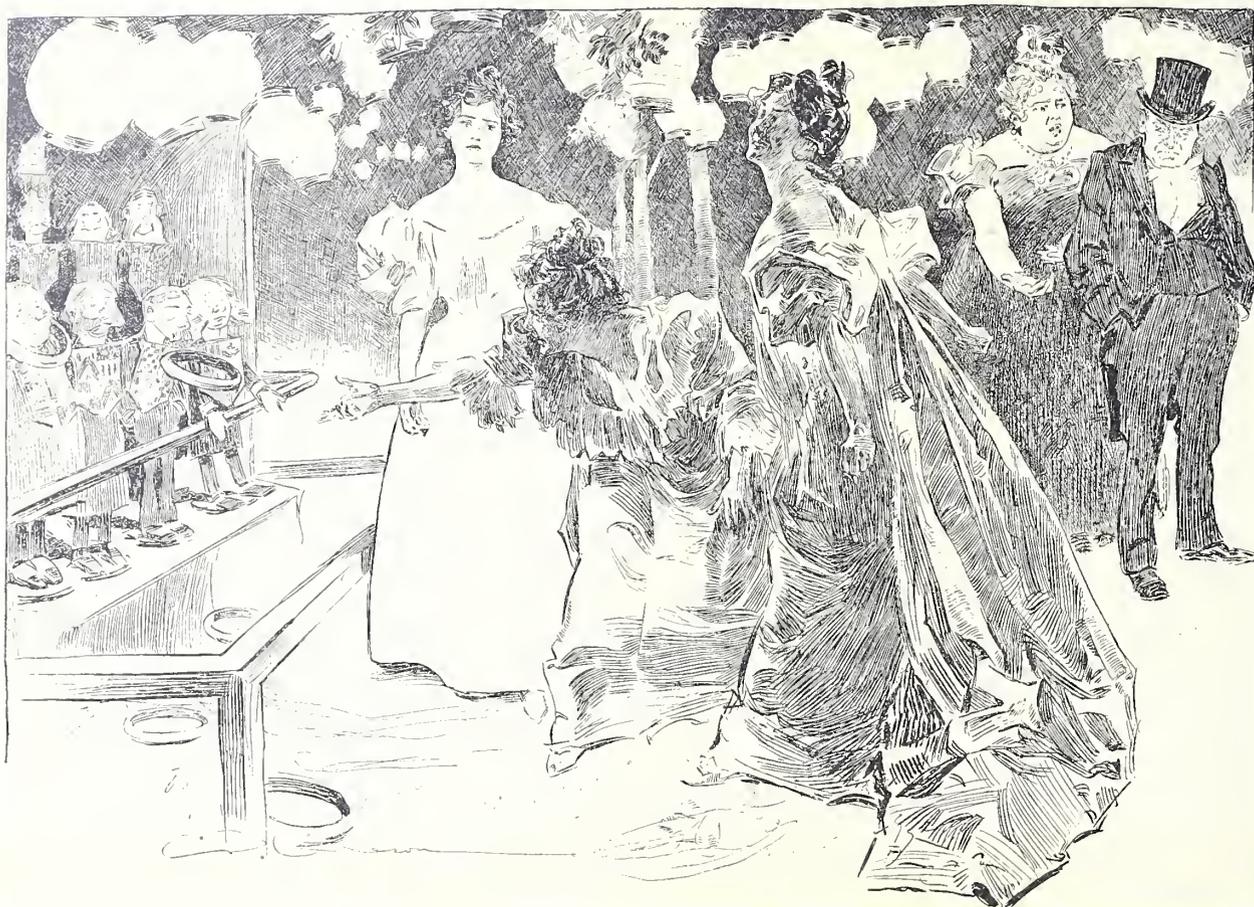
Als Seitenstück: „Poor Tom who married the wrong girl.“ In einem reich ausgestatteten Zimmer sitzt ein junger Ehemann in eleganter Gesellschaftstoilette. Seine Züge sind nicht unedel, doch ist er das Opfer seiner Verblendung geworden, als er den dummen Streich machte, die reiche Erbin zu heiraten. Während diese gebieterisch-unliebenswürdig dasteht, hinter ihr der Lakai und die Zofe, den pelzverbrämten Mantel zum Ausfahren bereithaltend, starrt er abwesend vor sich hin. Seine Gedanken sind bei der einst so thöricht aufgegebenen Geliebten, die ihm immer wie ein Engel vorkommt, wenn seine geldstolze, bessere Hälfte gerade „besonders unausstehlich“ ist; und so erscheint sie auch hier, wie ein guter Geist an der Seite seines Stuhles, und legt freundlich und wie beschützend die Hand auf seinen Arm. . . .

Ein ganzes Gespann solcher Missheiraten ist unter dem Titel „His everlasting experiments with ill-mated pairs“ zusammengefasst, deutsch „Seine ewigen Experi-

mente mit ungleich Zusammengespannten“. Eine mit Liebesgöttern und Putten als Passagieren besetzte Kutsche wird von vier, in „evening dress“ gekleideten Ehepaaren mühsam durch tiefen Schnee gezogen. Amor, selbst auf dem Bock, hält die lange dünne Peitsche und die verwickelten Zügel und giebt sich Mühe, die Geschichte vorwärts zu bringen; aber es ist nicht mehr möglich. Der Wagen bleibt im Schnee stecken und droht im nächsten Augenblick ganz umzufallen, trotzdem die Amoretten redlich mithelfen. Einer ist bereits, Kopf zu unterst, in den Schnee gepurzelt und die kleinen Beinchen zappeln in der Luft. Das Paar der am Wagen

noch verhältnismäßig am besten, ein bäuchiger, älterer Herr, von stark gelichtetem Haar und eine müde, früh verblichene junge Frau. Sie arbeiten mit gutem Willen, ergeben in ihr Geschick, kommen aber immer mehr auseinander, statt vorwärts. Amor, dem es so sehr um das „Paaren“ zu thun war, hat ganz die Liebe darüber vergessen. So geht es denn, wie es hier geht. Oben, auf dem Verdeck des seltsamen Omnibus, sitzen zwei Putten und halten sich traulich umschlungen, ganz unbekümmert um Schnee und Gefahr; die werden erst aufwachen, wenn der Kasten wirklich umschmeißt. —

„Love will die.“ (s.S. 119.) Sie glaubten sich zu lieben,



The Hopewell Bonds. Zeichnung von CH. D. GIBSON.

zunächst Ziehenden ist schon nicht mehr im stande, sich aufrecht zu halten: er ist, betrunken, in den Schnee zurückgesunken und sie bricht bei dem Anblick verzweifelt an der Deichsel zusammen. Mitleidig sieht die Frau des nächsten Paares sich um, indessen ihr Gemahl der vor ihm zunächst ziehenden Frau glühende Liebesbeteuerungen macht. Während diese, in dem von Angst gepeinigten Bewusstsein ihrer Schwäche, vor den Worten des Verführers schauernd sich die Ohren zuhält, geht ihr Gefährte indessen, müde und gelangweilt, eine Cigarette zwischen den Lippen, mit halb geschlossenen Augen neben ihr her. Das vorderste Paar hält sich

haben sich aber doch im Grunde nicht verstanden. In einem leidenschaftlichen Augenblicke ist ihnen das, wie ein greller Blitz, plötzlich klar geworden. Er, trotzig und unachgiebig, zwirbelt mit der einen Hand den Schnurrbart, eine Cigarette zwischen den Fingern der herabhängenden andern. Sie hat sich schluchzend abgewandt, den Kopf in die Arme gelegt, mit ihrem Schmerz wortlos ringend. Zwischen beiden liegt Amor auf einem mit schwerer schwarzer Decke behangenen Tischchen, tot, so tot, dass nichts ihn wieder anferwecken kann. Der Wahn ist unwiderruflich zerstört. Mit Rosen bedeckt liegt der kleine, süße Gott, aufgebahrt wie ein

totes Kind, mit den Rosen aus der ersten Zeit ihrer Liebe . . .

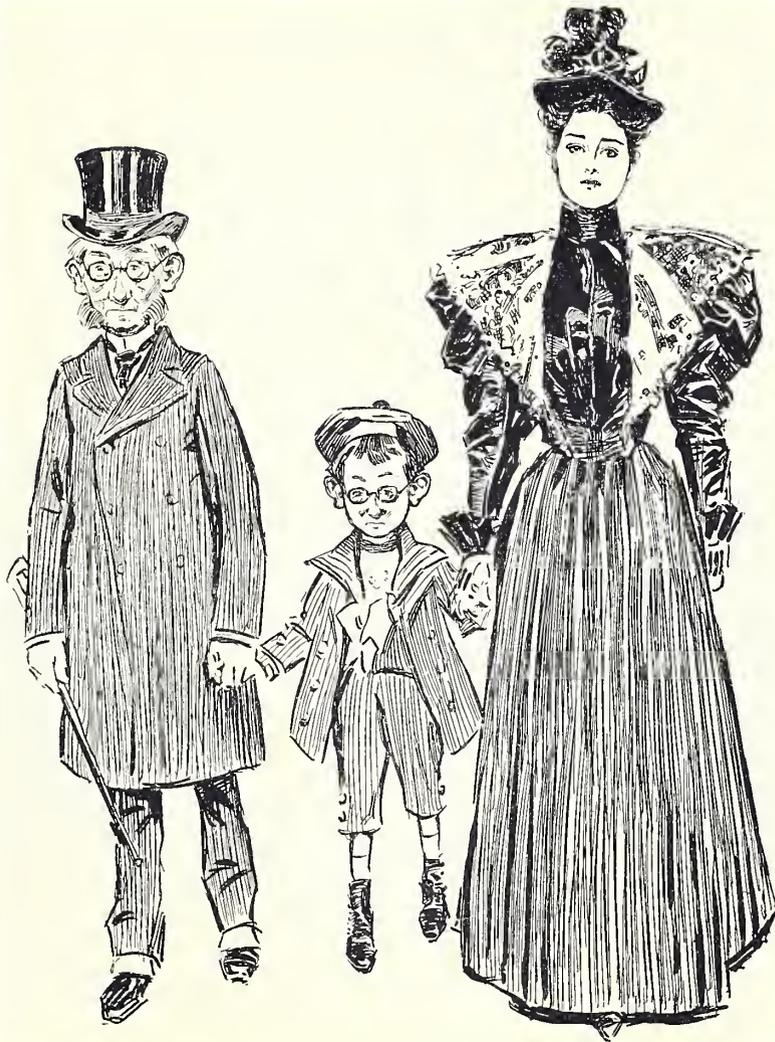
So ernst kann Gibson sein, so packend ernst. Einen feinen sarkastisch-humoristischen Ton schlägt er aber am liebsten an, wie in „No respecter of a widow's grief“. Etwa zu übersetzen mit: „Dem ist nicht einmal der Schmerz der Witwe heilig.“ Halb vorgebeugt über einen niedrigen Divan, kniet eine blutjunge, elegante Witwe im Trauerkleide. Sie blättert soeben in alten Briefen und kleinen billets doux herum, und man sieht es ganz deutlich ihren halb verweinten Augen an, dass sie in wehmütigen Erinnerungen geschwelgt hat. Um sie herum auf dem Boden und über den Divan verstreut liegen gepresste Blumen und frische, ebengepflückte Rosen nebeneinander. In der Hand hält sie das feine Battisttaschentuch, das sie gegen die schönen Augen gepresst haben mag, während sie sich umwendet, erschreckt und doch gebannt; denn da auf dem großen Stuhl hat sich ein Gespenst häuslich niedergelassen, ein kleines nichtsnutziges Ding: Amor in Person. Die Arme behaglich verschränkt, die kleinen Flügel neckisch ausgebreitet, mit einem überlegenen Lächeln, nackt und siegesgewiss. Er scheint seiner Sache von vornherein sicher. Und die Zeit wird ihm Recht geben: es wird ihr nicht möglich sein, diesem „Gespenst“ auf die Dauer zu widerstehen. . .

Zu den besten und eigenartigsten gehören die „Lenten Confessions“. Zwei junge, ehrbare Mädchen, aus zweifellos guten Familien, knieen auf Kissen links und rechts gegen einen Beichtstuhl. Amor selbst will die Beichte entgegennehmen. Die strengen, keuschen Fräulein flüstern leise und mit niedergesenktem Blick.

Amor war vielleicht auf manches gefasst, aber das ist zu viel! Mit ungeheurem Entsetzen hat er das Brevier fallen lassen, die Haare stehen ihm zu Berge, er traut seinen Ohren kaum und, um nicht weiter zu hören, stopft er sie sich krampfhaft mit den Fingern zu. Was kann das nur so gar Fürchterliches sein, was selbst dem Schelm da zu viel wird? Man sieht's den ehrbaren, züchtigen Damen wirklich nicht an. —

Ist der Liebesgott hier als Beichtvater dargestellt, so

erscheint er manchmal 'auch in ganz anderer Form, als ultramoderner, blasirter Yankee-boy, blass, schlank und feingebaut, mit selbstgefälligem Zug um den Mund. Am originellsten ist der hochmütige Knirps in dem Bilde „A modern Daniel“ getroffen. Wie Daniel in der Löwengrube steht er da, umgeben von vier verlangenden Frauen, die aber weit davon entfernt sind, ihm etwas zuleide zu thun. Eine steht und weint, weil er sie gar nicht ansehen will, die drei andern kreisen um ihm herum. Er aber — schneidet sie alle. Sie hofften ihm durch eine schwere Kugel, die er an einer Kette am Beine schleppt, zu bezwingen. Er aber blickt, trotz



Her Punishment. Zeichnung von CH. D. GIBSON.

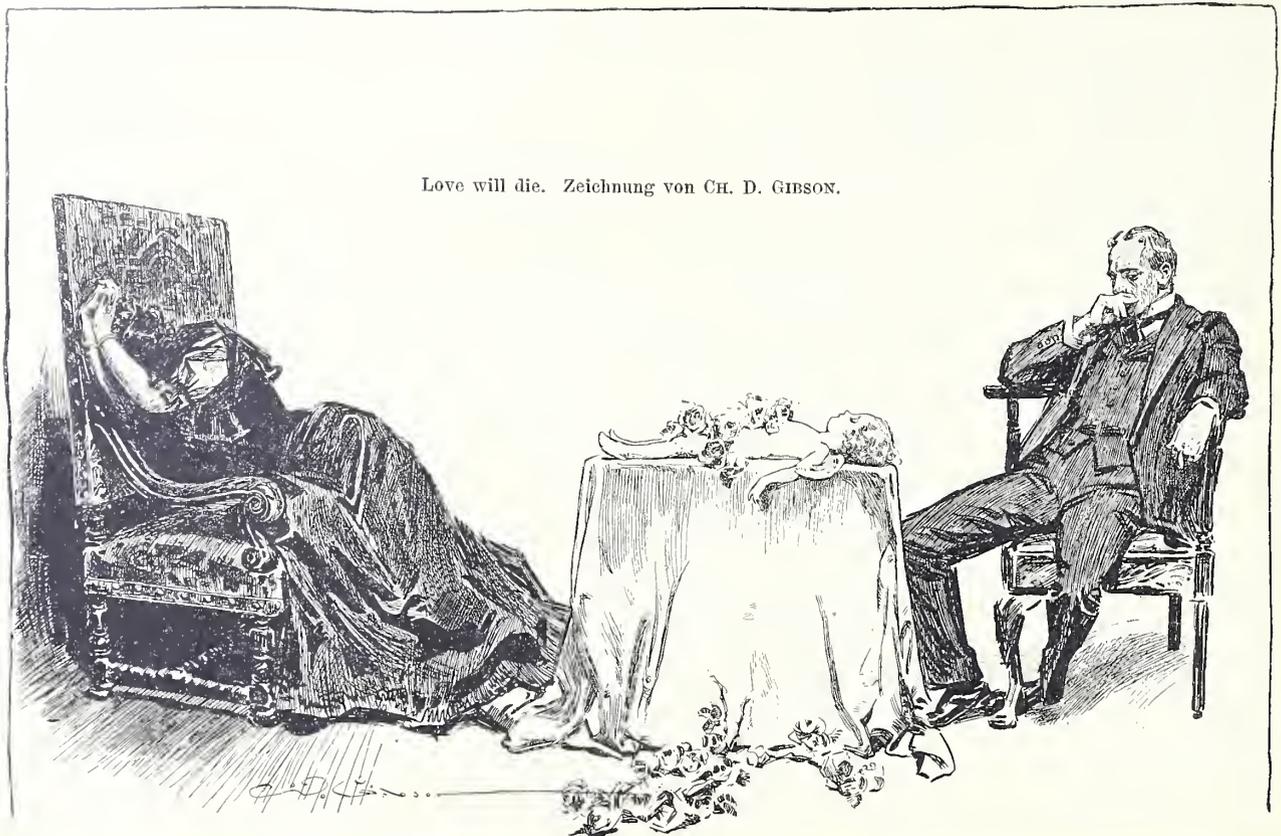
der Fesseln, so erhaben drein, dass man sich nicht wundert, wenn die „Löwinnen“ alle wider Willen sehr demütig um seine Gunst betteln.

Die reifere Frau mit ihrem ganzen unerklärlichen „charm“ zeigt wieder das Strandbild „Danger“. Sie wandelt clastisch im feuchten Seesand und hinter ihr ein ahnungsloser männlicher „Strandläufer“, der sie noch nicht, durch einen Dünenvorsprung gedeckt, gesehen hat. Amoretten haben sich in gestrandeten Booten versteckt und tuscheln sich geheimnisvoll etwas in die Ohren; sie wissen, dass er „verloren“ ist, wenn er sie gesehen

hat. Daher die „Gefahr“. „That restless Sea“ ist eine allegorische Darstellung von Amoretten und Babys, die sich in den Wellen alle miteinander umschlingen, übereinander purzeln, sich küssen, beißen und necken.

Eine Reihe von Blättern sind in der Art der Vexirbilder gehalten, so z. B. „Find the wife of the man, who is telling the story“. Er erzählt einen Witz in Gesellschaft, natürlich mit denselben alten, auswendig gelernten Pointen. Die schöne Frau kennt das alles, hat es schon unzählige Male gehört. Ihre Gedanken sind weitab; sie sehnt sich, sie weiß selbst nicht recht wonach, aber nach etwas Anderem, Bedeutenderem. Sie ist ihm geistig

weichlich. In Tuschzeichnungen dagegen bedient er sich oft der malerischen Flecken- und Flächenbehandlung der Franzosen, beispielsweise des Alexandre Lunois; mit einfachsten Mitteln weiß er Stoffe zu behandeln, den schweren Atlas des Frauenkleides von dem Tuchrock des Mannes zu unterscheiden, Seide, Spitzenvolants oder Rüschen anzudeuten, Teppiche, Decken, blanke oder duftige Stiefel, Haare u. s. w. Die Art, wie er durch bloße Tonwerte in Schwarz und Weiß farbige Empfindungen hervorzurufen weiß, hat etwas Bestrickendes. Da liegen einige Rosen neben- und übereinander; die eine ist hellrot und kaum aufgebrochen; die



überlegen, die Frau mit dem schönen Kopf und den vollen Armen. Wo ist da das Glück? . . .

Launig werden die Erlebnisse des Rentiers „Gullem“ geschildert, besonders seine Abenteuer in Paris, „at the Café Americain“, at the Jardin de Paris“. Some sidewalk types.“ Hier glaubt man einen Rivalen von dem Zauberer in Momentaufnahmen, Leonhart Anders Zorn in Paris, vor sich zu haben. Aber Gibson's Technik ist immer eigen, immer natürlich. Sie ändert sich je nach den Ansprüchen und Absichten und wird niemals zur Schablone, zum Pardestück. Sie beherrscht ihn nicht, sondern er bedient sich ihrer, heute so, morgen so. Ihm stehen so gute Instrumente zur Verfügung, dass er sie mit Leichtigkeit wechseln und das eine durch das andere ersetzen kann. Sein Federstrich ist bestimmt und niemals rund oder

daneben ganz tief weinrot und die darunter gelb, eine Gloire de Dijon. Das fühlt man aus den wenigen andeutenden Strichen heraus. Wie fein ist die gemischte Technik (teils Ton-, teils Strichbehandlung) in dem vorletzten Bilde von dem Souper eines alten Junggesellen („A bachelor's supper“)! Der martialisch aussehende alte Herr stößt in Gedanken mit einer „früheren Liebe“ an, und alle Frauen aus seinem Leben, die bis zur Zeit der Krinolinen und Chignons des zweiten Kaiserreichs zurückgehen, scheinen noch einmal in seiner Erinnerung Revue zu passiren und sich nach und nach an den Tisch zu setzen. — Wo es angebracht erscheint, lässt die Behandlung, bei Vermeidung alles Nebensächlichen, unserer Phantasie noch etwas zu thun übrig. Wir dürfen uns denken, was vorherging und

was vielleicht noch kommt. Gibson hat oft eine Technik der „Suggestion“, um mich „modern“ auszudrücken. Das Milieu eines reich ausgestatteten Salons, eines Künstler-Ateliers (wie in dem Cyklus von Zeichnungen, aus denen wir sehen, wie die Gesellschaft sich in New York unterhält — oder langweilt), einen Durchblick aus dem Halblicht einer Theaterloge heraus auf die strahlende Helle der Bühne, Lampenbeleuchtung, Regen, Schnee, Himmel und Erde, eine hölzerne, öde Dachkammer, Kerkermauern, oder die langgezogenen, sandverwehten Dünen am Meer, alles das ist im wesentlichen so erfasst, dass man die unbedingte Vorstellung davon hat. Mit gleicher Sicherheit sind Erwachsene und Kinder, Jünglinge und Greise, Pferde, Hunde, Löwen, Tiger und Elefanten gezeichnet, die Hunde mit jener intimen Kenntnis der einzelnen Rassen, die bei den Engländern und Amerikanern so ausgebildet ist. Man darf Gibson einen Tierzeichner erster Qualität nennen.

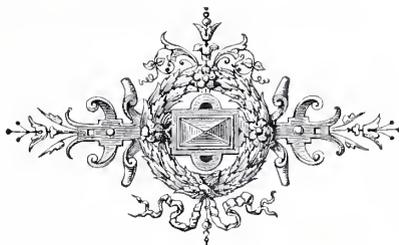
Selbst der — vom malerischen Standpunkt aus betrachtet — monströsen heutigen Männertracht weiß Gibson auf geschickte Weise beizukommen. Man sagt, sie sei besser geeignet, Fehler der Gestalt zu verdecken, als Schönheiten zum Ausdruck zu verhelfen. Er weiß auch das zu erreichen. Seine Figuren sind elegant und sauber, tragen stets reine Wäsche und ihre Kleider sind vom neuesten Schnitt. Ihre äußere Korrektheit steht zuweilen in einem fühlbaren Kontrast zu ihrer etwas defekten „Innenseite“, die sich in zweifelhaften oder komischen Situationen verrät. Aber Gibson deckt manche Blößen, manche wunde Punkte seiner Salonmenschen, mit dem „Liebesmantel“ des guten Geschmacks und der korrekt sitzenden Beinkleider zu. Dass allerlei Thorheiten des konventionellen guten Tons, Verwickelungen und Bosheiten des Schicksals, manchmal Löcher in den Liebesmantel reißen, kann er nicht ändern. Die

Welt ist nun einmal so und er hat sie ja nicht gemacht. Er erzählt nur und überlässt uns, die Schlüsse daraus selber zu ziehen. Mitten in die elegante Gesellschaft setzt er seinen nackten Amor, der eine besondere Vorliebe zu haben scheint, gerade hier seine übermütigen Schelmenstücke spielen zu lassen. Dass die Komödie dann zuweilen einen etwas tragischen Ausgang nimmt, dürfte ihm wenig Kopfzerbrechen machen. „Alles verstehen heißt alles verzeihen“, so denkt auch Amor, wenn er überhaupt — denkt.

Zum Schluss dann ein voller, starker und edler Accord: zwei sich im Kusse umfassende, ganz in einander aufgehende junge Menschenkinder. Das ewige Recht der Jugend auf Glück und Liebe. Also die tiefe, gesunde Moral der ganzen Geschichte — ohne Predigt. —

Gibson hat kürzlich ein zweites Heft in gleichem Format folgen lassen, das er „Pictures of People“ nennt und dessen Inhalt die Früchte europäischer Reiseeindrücke in verschiedenen Sphären bildet. Es wird zu des Künstlers wachsender Popularität beitragen, doch steht es nicht ganz auf der Höhe des ersten. Einige Typen wiederholen sich zu häufig darin, und die größeren Zeichnungen gehören zu den am wenigsten gelungenen. Der begabte Amerikaner muss sich in Acht nehmen, dass der Künstler in ihm nicht durch — den Geschäftsmann beeinträchtigt wird! Es drohte ihm sonst ein ähnlicher Rückgang wie dem deutschen Zeichner C. W. Allers.

Ein Gleiches gilt von dem soeben publizierten Heft: „Vanity Fair“, einer „Nachempfindung“ Gibson'schen Geistes, worauf wir nicht näher eingehen möchten. Nur dem oberflächlichen Blick werden die Schwächen desselben entgehen, die freilich oft geschieht hinter einer Technik voll sprühender Lichtwirkung à la René Reinecke versteckt sind.





DAS BERLINER BILDNIS JOHANN SEBASTIAN BACH'S.

MIT EINEM LICHTDRUCK.



BEI der Herstellung einer Büste Johann Sebastian Bach's, die der Leipziger Bildhauer Carl Seffner 1895 mit Hilfe des kurz zuvor ausgegrabenen Schädels und bekannter Bildnisse Bach's angefertigt hat (vgl. die Zeitschr. f. bild. Kunst 1896, S. 276 ff.), ist ein Bildnis unberücksichtigt gelassen worden: das von Lisiewsky gemalte in der Amalienbibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasiums in Berlin. Wir bringen von diesem Bildnis, das bisher in weiteren Kreisen wohl so gut wie unbekannt gewesen ist, in dem vorliegenden Hefte eine gute Nachbildung in Lichtdruck.

Das Bild regt mancherlei Fragen an, auf die wir keine befriedigende Antwort zu geben wissen. Vielleicht können sie aber Andere geben. Zunächst: der Kopf unterscheidet sich auffällig von allen bisher bekannten Bildnissen Bach's. Einige besonders charakteristische Züge finden sich zwar auch hier, so die etwas steilen, flügelartig oder ypsilonartig sich ausbreitenden Brauen und die fleischigen Augenlider, überhaupt das fleischige Gesicht mit seiner Unterkehle und mit seinen scharfen Falten über der Nasenwurzel und neben den Nasenflügeln. Andere Gesichtsteile aber sind ganz anders gebildet; so sind z. B. die Augenlider, die auf den andern Bildern die Augen an beiden Außenseiten etwas bedecken, hier in gleichmäßig geschwungenem Bogen gebildet, so dass uns die Augen frei und offen anblicken, die Nase ist nicht so lang und hat nicht die etwas hängende Spitze wie sonst, und auch der Mund, der auf den andern Bildern breit, auf dem Kütner'schen Stich sogar breit bis zur Karikatur erscheint, ist hier schmal und wohlproportionirt. Man könnte fast auf den Gedanken kommen, das Bild stelle gar nicht Johann Sebastian Bach dar, und dieser Meinung scheinen wirklich im vorigen Jahrhundert Manche gewesen zu sein, denn in Gerber's Lexikon der Tonkünstler (2. Teil, Leipzig, 1792, Anhang S. 61) wird unter den Gemälden von Bildnissen berühmter Tonlehrer und Tonkünstler mit einer Bestimmtheit, die nichts zu wünschen übrig lässt, verzeichnet: „Bach (Carl Philipp Emanuel), in Öl gemalt von Lisiewsky; befindet sich bei der von der

Prinzessin Amalie hinterlassenen Bibliothek im Joachimsthaler Gymnasium zu Berlin.“ Dennoch ist wohl nicht daran zu zweifeln, dass das Bild wirklich den Vater und nicht den Sohn darstellen soll. Dafür spricht nicht nur das Notenblatt auf dem Tische, auf dem derselbe Kanon steht wie auf dem Bilde der Leipziger Thomasschule und auf dem Kütner'schen Stich, sondern vor allem die Inschrift oben an dem Rahmen des Bildes: Johan Sebastian Bach | Der Teutschen gröster Harmonist | geboren zu Eisenach 1685 | gestorben in Leipzig | 1750. Diesen Rahmen samt der Inschrift soll das Bild schon gehabt haben, als es 1787 aus dem Nachlass der Schwester Friedrich's des Großen in den Besitz des Joachimsthal'schen Gymnasiums kam.

Da drängt sich nun die Frage auf: Wie ist das Bild Lisiewsky's entstanden? und welchen Wert und welche Glaubwürdigkeit hat es den andern Bildern gegenüber?

Das Bild trägt in der rechten Ecke die Bezeichnung: CFR von Liszewsky pinxit 1772. Es ist also zweiundzwanzig Jahre nach Bach's Tode gemalt, folglich Kopie. Aber von welchem Original?

Christian Friedrich Reinhold (oder Reinhard?) Lisiewsky (oder Liszewsky) war 1725 in Berlin geboren, wurde 1752 Hofmaler in Dessau und 1779 Hofmaler in Mecklenburg-Schwerin, wo er am 12. Juni 1794 in Ludwigslust starb; ein Selbstbildnis von ihm befindet sich im Museum in Schwerin (vgl. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland 3. Bd., S. 322 ff. und Schlie's Verzeichnis des Schweriner Museums). Da wäre es denn zunächst möglich, dass er ein Bild kopirt oder benutzt hätte, das er früher selbst nach dem Leben gemalt oder gezeichnet hatte. In Leipzig ist Lisiewsky gewesen. Das Leipziger Museum besitzt von ihm ein vortreffliches Bildnis des Leipziger Zeichenlehrers Zink, bezeichnet: CFR Lisiewsky pinxit 1755. Zink „sitzt in einem mit Pelz aufgeschlagenen Schlafrocke mit unbedecktem silberfärbigen Haupte am Tische, blickt durch die Brille seitwärts nach dem in Gyps ausgegossenen Kopfe des antiken Schleifers nieder, welchen er auf blaues Papier entwerfen will und mit der ausgestreckten Linken in ein vorteilhaftes Licht zu stellen sucht, indem er schon



mit der Reiffeder ansetzt“.¹⁾ Lisiewsky könnte aber schon früher, in den vierziger Jahren, in Leipzig gewesen sein und damals Bach nach dem Leben gemalt oder gezeichnet haben. Lisiewsky's Vater, Georg Lisiewsky, der ebenfalls Porträtmaler gewesen war, war 1746 in Berlin gestorben. Nach dessen Tode könnte der Sohn nach Leipzig gegangen und dort vielleicht sogar Zink's Schüler geworden sein.

Aber das alles sind ja haltlose Vermutungen. Es ist ebenso gut möglich, dass er, als ihm die Prinzessin Amalie 1772 den Auftrag gab, ihr ein Bildnis Bach's zu malen, sich anderswoher eine Vorlage verschafft hat, ja das ist sogar das wahrscheinlichere. Das Bildnis Bach's von Lisiewsky leidet an einer gewissen Unfreiheit. Während sein Bildnis Zink's eine prächtige Studie voll Wahrheit und Leben ist, macht das Bild Bach's den Eindruck des „Komponirten“ im eigentlichen Sinne des Wortes. Die Richtung des Kopfes widerspricht auffällig der Haltung des Rumpfes und des auf dem Tische ruhenden linken Armes; man braucht nur abwechselnd die obere und die untere Hälfte des Bildes zuzudecken: unwillkürlich wird man sich die zugedeckte Hälfte in derselben Haltung ergänzen wie die offengelassene. Und wie kommt die Staatsperücke zu dem Schlafpelz? Das Ganze sieht aus, als ob der Maler auf einen Körper, den er nach einem lebenden Modell gemalt hatte (man beachte die Hand, die Schreibfeder, das Pelzwerk, das nachlässig geknüpft rote Halstuch — lauter ganz vortrefflich und naturwahr gemalte Dinge!) einen aus einem Bilde entlehnten Kopf gesetzt hätte. Welches war aber dann dieses Bild? Wer besaß es?

Hier liegt nun eine Vermutung nahe. Vor kurzem ist in der Tagespresse die Aufmerksamkeit auf ein Bildnis Bach's gelenkt worden, das Bach's Schüler Johann Philipp Kirnberger in Berlin besaß. Zelter, der es oft gesehen hatte, erwähnt es in einem Brief an Goethe aus dem Januar 1829 (Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter Bd. 5, S. 163) und erzählt dabei eine Anekdote, wie ein Leipziger Handels-

mann Kirnberger besucht habe, dabei über das Bild unpassende Bemerkungen gemacht habe und von Kirnberger zur Thür hinaus gejagt worden sei. Auf diesem Bilde war Bach, wenn sich Zelter recht erinnert hat, „in einem prächtigen Sammetrock“ dargestellt.¹⁾ Der passt zu der Perücke. Kirnberger war der Kapellmeister der Prinzessin Amalie. 1776 ließ sie sich auch dessen Bildnis von Lisiewsky malen, dies natürlich nach dem Leben. Es befindet sich ebenfalls in der Amalienbibliothek. Es ist also sehr wahrscheinlich, dass Lisiewsky das in Kirnberger's Besitz befindliche Bildnis Bach's benutzt hat. Wo es nach Kirnberger's Tode hingekommen ist, ist gänzlich unbekannt. Sollte es am Ende gar dasselbe Bild sein, das zu Ende des vorigen Jahrhunderts in dem Besitz des Erfurter Organisten Kittel auftaucht, und das jetzt wohl endgültig für verloren gelten muss? Der „prächtige Sammetrock“ würde dazu stimmen, denn auf dem Erfurter Bilde war Bach im „Staatskleide“ gemalt. Freilich soll Kittel sein Bild aus dem Nachlass der Herzogin Friederike von Weißenfels gehabt haben, die 1775 gestorben war; aber sicher ist die Nachricht nicht. Wären das Kittel'sche Bild und das Kirnberger'sche zwei verschiedene, so hätten wir den Verlust zweier Originalbildnisse Bach's zu beklagen, die einst von ihren Besitzern wie Kleinodien gehütet worden sind!

Ob es besonders zu bedauern sei, dass Seffner bei der Anfertigung seiner Büste das Berliner Bild nicht benutzt hat, wer möchte das behaupten! So lange wir über die Entstehung des Berliner Bildes völlig im Dunkeln sind, so lange wir nicht wissen, welche Vorlage Lisiewsky benutzt hat, so lange werden wir wohl geneigt sein, auf die übereinstimmenden Züge aller drei erhaltenen Bilder mehr Gewicht zu legen als auf die abweichenden des Berliner Bildes.

Leipzig.

G. WUSTMANN.

1) Ganz eelt ist die Anekdote nicht, die Zelter erzählt. Wenn er dem Leipziger Handelsmann die Worte in den Mund legt: „Da haben Sie ja auch unsern Kantor Bach hängen; den haben wir auch in Leipzig auf der Thomasschule“ — so flunkert er. Das Bild der Thomasschule ist erst seit 1809 in dem Besitz der Schule. Kirnberger aber starb 1782.

1) Vgl. meine Quellen zur Geschichte Leipzigs Bd. 1, S. XII.



EIN DEUTSCHES KÜNSTLERLEBEN.¹⁾

MIT ABBILDUNGEN.



IR gestehen aufrichtig, dass uns gegenüber von Autobiographien im Allgemeinen, und von solchen aus Künstlerfedern im Besonderen, die richtige Begeisterung zuweilen versagt. Selbstbiographie heißt in solchen Fällen meistens Selbstverherrlichung. Um so größer ist unsere Überraschung und Befriedigung beim Durchblättern des vorliegenden Werkes gewesen. Eine empfängliche einfache Künstlernatur schildert ihren normalen Entwicklungsgang ohne jedes Aufbauschen und Effekthaschen in der richtigen Empfindung, dass das Hauptinteresse weniger in der eigenen Persönlichkeit als in dem politisch und social bedeutenden Rahmen liegt, innerhalb dessen das Leben des Künstlers sich abspielt.

Friedrich Wasmann's Dasein war von einer doppelten Morgenröte beschieden. Er erlebte das Erwachen des nationalen und das des künstlerischen Bewusstseins der deutschen Nation. Seine Kindheit fällt in die Zeit der Napoleonischen Herrschaft. In Hamburg, wo er als Sohn eines franzosenhassenden Kaufmannes geboren war, erlebte er schon als kleiner Knabe alle Schrecken der Fremdherrschaft.

Der Vater muss fliehen; die Mutter zieht sich mit den Kindern in einen kleinen Ort der Vierlande zurück, wo ein Verwandter von ihr, ein protestantischer Geistlicher, den kleinen Friedrich mit seinen eigenen und mehreren ihm anvertrauten fremden Kindern in liebevolle pädagogische Leitung und Obhut nimmt. Aber auch dieses sonst so stille Paradies sollte nicht vom Kriegsgeschrei verschont bleiben. Nachdem Tettenborn den tollkühnen Streich zur Befreiung Hamburgs ausgeführt hatte, der ihm den unsterblichen Namen *tête bornée* eingetragen hat, rückten Franzosen gegen das Dorf und drohten es in Brand zu stecken, weil angeblich Bauern auf sie geschossen hätten. Dem sprachkundigen lebenswürdigen Pastor gelang es, den wutschmanbenden Offizier mittels sanfter Worte und guter Weine so vollständig zu beschäftigen, dass dieser nach Verlauf einer Stunde in bester Laune schied.

Während der jetzt folgenden Schul-Periode tritt bei Friedrich Wasmann noch keine besondere künstlerische Begabung zu Tage; hingegen macht sich eine ausgesprochene Neigung zu religiösen und sittlichen Grübeleien an ihm bemerkbar. Die Vermutung lag nahe, er würde sich dem Studium der Philosophie zuwenden. Aber durch einen ihm befreundeten Arzt lässt er sich für die Medizin bestimmen, betreibt seine Studien mit Eifer und Selbstverläugnung, aber der unterdessen aus England zurückgekehrte Vater findet die Lehrzeit zu kostspielig, und so stand Friedrich Wasmann wieder der Verlegenheit einer Berufswahl gegenüber. Diese wurde durch einen erfahrenen Zeichenlehrer gelöst, der ihm, weil er von jeher eine leichte Hand zum Zeichnen hatte, für ein Talent erklärte. Daraufhin genoss er einen kurzen Zeichenunterricht in Hamburg und wurde bald nach Dresden auf die Akademie geschickt. Auf der Reise dahin erblickte der Jüngling, wie er sagt, „mit Schauer und Entzücken den ersten Berg und gar den Blocksberg!“

In Dresden war Friedrich Wasmann zuerst Schüler des Nazareners Näge und zeichnete mit jugendlicher Begeisterung im Mengs'schen Antikensabinet. Das Kopiren gelingt ihm nicht recht, aber er macht gelungene Versuche von Porträtskizzen, die ihm großes Lob des damaligen Direktors Winkler eintrugen und wohl ausschlaggebend für seine Wahl des Porträtfaches gewesen sein mögen.

Nach Verlauf eines Jahres nach Hamburg zurückgekehrt, gelang es ihm, ein mehrjähriges Stipendium zum Besuch der Münchener Akademie zu erlangen, und so sind wir in der Lage, unseren jungen Freund nach der schönen Stadt an der Isar zu begleiten. Er sagt: „Auf diesem katholischen Boden wuchs, von der Sonne der Fürstengunst beschieden, die junge Kunstpflanzung unter Cornelius empor. Die Großmuth des Königs Ludwig I. ermöglichte es diesem Meister, den alten Sauerteig auszufügen, mit gleichgesinnten Männern eine neue, auf Wahrheit und Geschichte gegründete Richtung anzubahnen und die Adlerschwingen des Genius zu entfalten!“

Weiterhin sagt Wasmann: „Es war damals ein freudiges Wirken und Zusammenleben in München, wie noch keine Zeit es gesehen, der fröhliche Jugendrausch eines jungen Deutschlands, das, von den Banden fremder

1) *Friedrich Wasmann*. Ein deutsches Künstlerleben, von ihm selbst geschildert. Herausgegeben von *Berni Grönvold*. München, F. Bruckmann. 1896. II und 186 S. 49.

Zwingherrschaft befreit, Brotneid, Eitelkeit und Vornehmthurei ausschloß.“

Außer den Schulen von Cornelius und des Professors Schlotthauer war es besonders Heinrich Hess, der es verstand, junge Leute, ohne lange akademische Übergänge, zu tüchtigen Künstlern heranzubilden. Wasmann war es

inklusive der Wohnung seine Zeche nicht über 30 Kr. hinaufschrauben, und fand nebenbei reichliche Nahrung für sein Talent in der herrlichen Natur sowohl als auch in dem prächtigen Menschenschlag ringsum. Einmal fragt ihn ein Passeier Bauer: „Meister, wenn es mi abkunterfekten wollet, einen Gulden thet i schon spediren.“



Porträtstudie von FR. WASMANN.

gelingen, trotz fortwährender Kränklichkeit, ein größeres Genrebild nach seiner Vaterstadt zu senden und dadurch die Fortsetzung seines Stipendiums zu erreichen. Vorerst begab er sich zur Wiederherstellung seiner Gesundheit nach Meran, zu Fuß natürlich, durch die von großartiger Schönheit strotzende Landschaft. In Obermais fand er gemüthliche und billige Unterkunft; er konnte

Bei P. Beda Weber in St. Martin hält Wasmann sich oft auf und begegnete dort interessanten, auf sein Gemütsleben tief einwirkenden Persönlichkeiten, wie Görres, Brentano u. a. m.

Für Friedrich Wasmann war der Aufenthalt in Tirol, wie wir später sehen, nicht nur der naturgemäße geographische Übergang nach Rom, wie für unzählige

Künstler vor und nach ihm. Einstweilen begleiten wir ihn über das liebliche Riva, Verona, Mantua, Modena, wo er vor dem Polizeikommissär erst seine politische Unschuld dokumentiren muss, nach der schönen Stadt am Arno. Hier findet er dieselben blauen Tücher vor den Bildern, die auch heute die Verzweiflung des Reisenden in der Karwoche sind. Eine Woche später betritt er als 26-jähriger junger Mensch den Boden der ewigen Stadt.

Horace Vernet war damals Direktor der École de Rome; viele Franzosen studirten da, einige waren auch Hausgenossen Wasmann's. Als letzterer einmal einen derselben darauf aufmerksam machte, durch das viele Leinöl, das er gebranche, würden die Bilder stark nachdunkeln, erwiderte jener stolz, das sei ihm ganz gleich, die Nachwelt kümmerge ihn nicht. Ein anderer fand im Gegensatz zu Goethe's Lehrling, der da klagte, dass die Kunst zu lang für dieses kurze Leben sei: dass er für diese armselige Kunst, die sich in drei Tagen lernen lasse, viel zu viel Verstand und Talent besitze. Dieser Chauvinismus behagte unserm Künstler nicht, er schloss sich mehr an die Deutschen, die Hamburger, Dänen etc. an, trat in Beziehungen zu dem Tiroler Landschaftsmaler Koch, zu Thorwaldsen und zu dem berühmten Meister Overbeck, dem eine wichtige Rolle in Wasmann's Seelenleben vorbehalten war.

Vier Jahre römischen Aufenthaltes waren bald verflossen. Unter Studien, Ausflügen, Karnevalstummel und erstem Verkehr mit Kunst und Künstlern war eine Saat gereift, die Wasmann unbewusst aus dem kalten Norden mitgebracht hatte. Was war es, das den Jüngling beim Anblick der Kirchen, Kruzifixe und Heiligenbilder auf der Landstraße im Mainthal mit Andacht erfüllte, was erfasste ihn so gewaltig bei den Tönen von Mozart's Requiem in der Kirche zu Dresden — was machte ihm München mit seinem Weihrauchduft so lieb — was lässt es ihn als einen Mangel empfinden, dass er den Gruß eines Tiroler Bauern „Gelobt sei Jesus Christus“ nicht zu erwidern weiß? Von den tausend Stimmen, die in Rom ihn zur Kirche rufen, gar nicht zu reden; er war prädestinirt zum Katholicismus, und der aufmerksame Leser wird gar nicht erstaunt sein, ihn eines Tages ganz plötzlich zu Meister Overbeck, mit dem Entschluss, überzutreten, eilen zu sehen. Sofort beginnt der Unterricht, bald folgt das Abschwören der Irrlehre, und kurze Zeit darauf führt Overbeck als Pate ihn zur Firmung. Zugleich nähert sich aber auch das Stipendium seinem Ende — die letzte Stunde für Rom hat geschlagen, vom Ponte molle winkt er der Stadt des

Heils den letzten Abschiedsgruss zu und wandert über Assisi, Perugia und alle die herrlichen Stätten der Kunst, die den Weg nach Deutschland so schwer machen, zum zweiten Mal nach München. Hier kommt er todkrank an, wird sofort in's Krankenhaus gebracht, wo die charakteristische Gestalt des Medizinalrates Ringseis, mit dem historischen, schief sitzenden roten Käppchen an sein Bett tritt und ihm mit energischen Mitteln erfolgreich dem Leben zurückgiebt.

München war zu jener Zeit in seiner Glanzepoche. Cornelius malte an dem Jüngsten Gericht, Kaulbach hatte die Hunnenschlacht begonnen, Moriz von Schwind betrat seine duftige Märchenlaufbahn, der Philosoph Schelling hielt Vorlesungen, Guido Görres und Clemens Brentano, der gelehrte Orientalist und Exeget Domkapitular Friedrich Windischmann gehörten zu den Fremden unseres Künstlers.



Mäher, Skizze von FR. WASMANN.

Aber all das konnte Wasmann nicht halten. Seine Gesundheit gedieh nicht in dem kalten Klima, auch der Erwerb ging matt und brachte ihn in Konflikt mit seinen Bestrebungen. So wendet er seine Schritte denn wieder nach Süd-Tirol, findet dort sympathische Aufnahme, Bestellungen im Porträtfach kommen unausgesetzt, — er ist ein gemachter Mann!

Nach dem großen Brand in Hamburg fühlt Wasmann den lebhaften Wunsch, Vaterstadt und Familie wiederzusehen. Er verlobt sich dort und führt seine Braut nach manchen konfessionellen Hindernissen doch glücklich nach dem schönen Meran. Hier fließt sein Leben ruhig dahin. In Harmonie mit seinem Inneren, befriedigt von seinen äusseren Verhältnissen, treu seiner Kunst und seinem Glauben, beschließt er seine Aufzeichnungen im 62. Lebensjahr mit der Bitte an den Leser „um ein Vaterunser, damit ich bei Gott Gnade und Vergebung der Sünden finden möge“. — Es wäre grausam, ihm das zu verweigern.

Als Künstler war Friedrich Wasmann, der hier zum ersten Mal aus dem Dunkel der Vergessenheit hervortritt, keine besonders gottbegnadete Natur. Phantasie und Gestaltungskraft wird man in den Abbildungen des besprochenen Gedenkbuches vergeblich suchen. Dagegen spricht aus den Bildnissen, von denen wir eine Probe geben, eine gewisse Sehlichkeit der Auffassung, die uns angenehm berührt. Und dieselbe Naturwahrheit und Unmittelbarkeit besitzen auch die landschaftlichen Zeichnungen und Skizzen. Die schönste darunter ist der Blick vom Dorf Tirol bei Meran. *

DER MODERNE MALER.

VON WOLFGANG VON OETTINGEN.



UNZWEIFELHAFT steht fest, dass seit etwa zwei Jahrzehnten eine mächtige Bewegung durch die Malerei, insbesondere auch durch die deutsche, zieht, eine Bewegung, die wie der Wind über Ährenfeldern das bis dahin Vollgültige ins Schwanken bringt, gelegentlich sogar, gleich dem Sturm im Walde, trotzig Stämme entwurzelt und jungem Unterholze dadurch Luft schafft. Niemandem, nicht einmal den bloß sonntäglichen Besuchern des Kunstvereins, könnte entgehen, dass von jenen seit der Mitte unseres Jahrhunderts herkömmlichen Historienbildern im Galerieton, von den Genrebildern der süß-gemüthlichen Gattung, von den komponirten und stilisirten Landschaften mit romantischen Hochlandsmotiven sich neue, fremdartige Bilder wie unter heftig hervorgestoßenem Widerspruche absondern: Gemälde, die alles andere lieber sein wollen als Anschlüsse an das Hergebrachte, an das dem Gegenstande nach gemein Verständliche und was die Farbe betrifft nach schlichter Gewohnheit des Sehens Durchgeführte. Vielmehr bemühen sich diese neuen Bilder sichtlich, das Evangelium der „Moderne“ in die Malerei und in das Verständnis des Publikums einzuführen, oder, richtiger gesagt, sie verkündigen dieses Evangelium der Emancipation und beanspruchen, dass man es und sie (als seien sie schon was sie sein wollen) nun auch anerkenne. Dafür fehlt es jedoch uns Laien gewöhnlich an Klarheit über Art und Ziele der meist so heftig auftretenden und oft geradezu herausfordernden Neulinge; kein Wunder, da diese mit fröhlich naivem Hinweis auf die Jugendlichkeit ihres Zustandes in häufig veränderter Gestalt erscheinen und wie die Socialdemokraten sich trotz aller Unfehlbarkeit ihrer jeweiligen Grundsätze von Zeit zu Zeit „mausern“.

Da kann uns dann, als verständliches und willkommenes Zeugnis aus jenem Lager, ein soeben ausgegebenes Buch zur Klärung und Belehrung dienen: „Der Studiengang des modernen Malers. Ein Vademecum für Studierende von *Paul Schultze-Naumburg*.“¹⁾

Der Verfasser ist bekanntlich Maler, Leiter einer Malerschule in München und außerdem Kunstschriftsteller; sein Buch, in nicht eben strengem Stile gehalten, ist also aus dem Vollen, aus gründlicher Erfahrung geschöpft und wendet sich, frisch und behaglich, zwar zunächst an die noch unselbständigen und lernbegierigen

unter den Kunstgenossen, mag jedoch nicht minder für Dilettanten und Laien zur Orientirung tugen: es will Ratschläge für die Erziehung zu wahrhaft künstlerischen Anschauungen erteilen, und bezeichnet also, sei es explicite, sei es implicite, was in den Augen des modernen Malers als künstlerisch gilt. Ich könnte auch sagen: zu gelten hat; denn ohne einen gewissen Terrorismus geht es ja selbst bei den Liebenswürdigsten unter den Modernen nicht ab. So lange jemand sich einen „Modernen“ nennt, wandelt er überhaupt auf dem Kampfpfade, und zwar nicht sowohl gegen die Antike als gegen das Gestern, oder, vielleicht genauer, gegen die abzuthuende Mode von gestern; er glaubt, den minder behenden Fortschrittler als ein Hemmnis der auszubreitenden neuen Idee bekämpfen zu müssen, und so kämpft er sich denn getrost durch, bis über kurz oder lang er selbst zum *vieux jeu* gerechnet wird — eine Vergeltung der Nemesis, die der Mensch nur selten begreift und doch gewöhnlich verdient. Oder würde Spott und Vergessenheit ihm unverdient zu Theil, wenn er, ohne seinerseits ein schlechthin Allerhöchstes zu leisten, mit Hohn und Schärfe die verfolgt und geächtet hat, die ebenso wacker im Getriebe ihrer Zeit standen wie er es, hoffentlich, in der seinigen that?

Der Terrorismus, der gegenüber den Unmodernen und den nicht unbedingt Modernen in dem Buch Paul Schultze's ausgeübt wird, gehört jedoch keineswegs zu den brutalen oder schlechthin beleidigenden Gattungen dieses Kampfmittels. Im Gegenteil. Mit vollkommener Gemütsruhe, so ganz im Vorbeigehen, so sicher, als wäre ein Irrtum oder ein Widerspruch gar nicht denkbar, wird abgethan, was der Verfasser für überwunden hält: die akademische Erziehung, das Historienbild, überhaupt jedes Bild, das einen anekdotenhaften Vorgang gleichsam illustrirend darstellt, die italienische Landschaft, das ähnliche Porträt auf einfachem, dunklem Hintergrunde etc. Kurzum, wir begegnen hier einem Standpunkte, der weder Angriff noch Verteidigung markirt, wir hören einen Lehrer, dessen Ideenkreis sich mit dem der Secession in München etwa deckt, und für den die übrige Welt für diesmal nicht vorhanden ist. Wohl nicht, weil er sie missachtete — wir wenigstens sind davon entfernt, ihm eine solche Kirchturmsanschauung zuzutrauen — aber wie um weitläufigen, scheinbar überflüssigen Auseinandersetzungen aus dem Wege zu gehen, nimmt Schultze an, die Leser seines Buches seien gleich ihm von der Nothwendigkeit überzeugt, die gesamte, angeblich

¹⁾ Leipzig, W. Opetz. 1896. — 8°, 96 S. mit 22 Abbildungen.

unbelehrbare Gegnerschaft auf sich beruhen zu lassen, und redet nun, wie hinter geschlossenen Thüren und natürlich unter Ausschluss der Laien, zu seinen Gesinnungsgenossen in der Kuospe.

Da könnte zwar einem Laien verdacht werden, dass er trotz dieser Ausschließung und obgleich ein Laienurteil in modernen Kunstdingen neuerdings gern für bedeutungslos erklärt wird, ein Wort über das Künstlerbuch zu sagen unternimmt. Wir halten jedoch eine solche Proskription des Laienurteils weder für klug noch für gerechtfertigt. Wie es eine durchaus unhaltbare Fiktion ist, die Maler, wenn anders sie echte Künstler sind, müssten ihre Bilder nur zur Darstellung von Farbenaccorden ausführen, so ist auch die Behauptung falsch, die Künstler bildeten eine Zunft für sich und hätten sich schlechterdings um nichts zu bekümmern als um ihre eigensten Ansichten. Die Kunst ist keine Treibhauspflanze, die von Wenigen für Wenige gepflegt wird; wir Alle haben Anspruch auf Kunstwerke, denn die Kunst gehört uns so gut wie den Künstlern; wir wollen, da wir selber Künstlerisches nicht bilden können, uns von den Künstlern, als den Bevorzugten, den Kunstsinn befriedigen, natürlich auch, und zwar erst recht, ihn zur Reife erziehen lassen; und eben deshalb dürfen wir auf einen engen, brüderlichen Zusammenhang mit den Künstlern nicht verzichten. Wir dürfen nie aufhören, sie zu verstehen, denn Missverständnisse bedeuten ebensoviele Verluste an Kunstgenuss; und wir müssen uns entschieden hüten, durch abweisende Vorurteile oder frivole Äußerungen undurchdachter Missbilligung zu beeinträchtigen, was sich vor uns, vielleicht in überraschender, selbst fragwürdiger Gestalt, als Fortschritt in der Kunst entwickelt:

Das gebildete, d. h. geistige disciplinirte und auf Grund von Kenntnissen und geklärten Überzeugungen urteilende Publikum — und es ist zahlreicher und also wesentlicher als manche Künstler, die sich nur an den Recensenten der Tagesblätter zu eifern Gelegenheit haben, wohl denken mögen — das gebildete Publikum, sage ich, hat diesen korrekten Standpunkt in der Regel eingehalten und gebildeten wie ungebildeten Künstlern gegenüber eine Hingabe beobachtet, die nur durch die Grenze des gegenseitigen Verständnisses bedingt wurde; selbst diese Grenze überschreitet gelegentlich das gute Vertrauen des kunstfreundigen Laien, der vielleicht mit Grund auf seine allmählich zunehmende Aufklärung rechnet. Dadurch erwerben wir uns aber auch ein Recht auf eine entsprechende Stellung der Künstler zu uns. Wir wollen den Umstand ganz aus dem Spiele lassen, dass schließlich niemand anders die Künstler ernährt und die Kunst fördert, als eben das Publikum, daher denn die Künstler, ohne irgend etwas von ihrer Würde oder ihrer Freiheit einzubüßen, recht wohl auch ihrerseits bestrebt sein könnten, die Fühlung mit dem Publikum nicht einzubüßen; dagegen muss hier daran

erinnert werden, dass die Künstler nicht bloß Techniker, sondern auch Erfinder, und als solche nach allen Seiten hin reichende, von allen Seiten her aufnehmende Geister sind, und dass sie also an dem vollen, großen Zuge des geistigen Lebens, das die Nation schafft, energischen Anteil nehmen müssen. Dem Künstler sollte nichts fern und fremd bleiben, was den Menschen angeht; und deshalb wird er nur mit Nutzen sich Einflüssen zugänglich erhalten, die von den verschiedenen anderen Sphären her in seine Werkstatt, in den Kreis seiner Genossen dringen.

Eine unausgesetzte Wechselwirkung dieser Art zwischen Publikum und Künstlern hat in idealer Reinheit wohl niemals stattgefunden, denn der ungebildete Teil des Publikums übertönt mit vorlautem, kränkendem Urteil nur zu häufig den gebildeten, und andererseits finden sich neben den Künstlern mit offenen und klaren Köpfen auch solche, die schlechterdings in Roheit und Eigensinn verharren. Aber man muss leider gestehen, dass es nicht zu allen Zeiten so schlimm um die Einigkeit bestellt war, wie in der unsrigen.

Die Schuld an diesem Übelstande trägt ohne Zweifel zum großen Teile die Kunstschriftstellerei. Wenn ehemals die Erscheinung eines auffallenden Kunstwerkes oder die Aufstellung eines künstlerischen Problems die gesamte Einwohnerschaft einer Stadt in Erregung versetzte — man denke nur an den Sonett-Regen, der sich über die Werke des Michelangelo ergoss oder an die Metope des Sansovino an der Bibliotheksecke zu Venedig — so gab es ein allgemeines, gewaltsames Für und Wider, das zu oft persönlichen, drastischen Aussprachen führte und große Parteien im Atem erhielt. Aber solche Bewegungen wurden eben von der warmen Teilnahme Aller und der Einzelnen so heftig geschürt; es war ein Austausch, der immerhin zu Resultaten verhalf, auch wenn dabei viel Asche produziert wurde. Heutzutage tritt man weniger leidenschaftlich vor die Kunstwerke: die Meisten kommen zu ihnen ja leider „vom Lesen der Journale“, ausgerüstet mit halben Erinnerungen an das, was sie dort zur Vorbereitung in sich aufnahmen, und daher angriffslustig ohne heiliges Feuer. Man bleibt deshalb nur zu oft von Herzen kühl; und es muss ferner eingestanden werden, dass manches, das in den Tagesblättern über die Kunst gedruckt wird, ebenso kühl geschrieben wurde: Eilfertigkeit, Übersättigung, Abneigung, vor allem das weitverbreitete, aber ungerechtfertigte Gefühl einer gewissen Sicherheit, für seine Urteile nicht zur Verantwortung gezogen zu werden, mögen hierbei einwirken. Die Klärung ästhetischer Anschauungen, die durch das gedruckte Wort, sei es durch Artikel und Gegenartikel, sei es durch das unverbundene Nebeneinander entgegengesetzter Aussprachen, hervorgebracht wird, vollzieht sich also auf dem Gebiete der populären Litteratur überaus allmählich und stets schwerfällig; mit wenigen gesprochenen Worten, die geschickt die Grundbegriffe be-

stimmten, würde meistens viel mehr erreicht werden, als durch Schreiben und Lesen.

Um so sorgfältiger müssen daher die, die ernsthaft und gewissenhaft auch durch das gedruckte Wort für die Kunst wirken wollen, ihre Aufgabe anfassen. Nichts beeinträchtigt ihren Erfolg mehr als die einseitige Behandlung von Fragen, über die noch lange nicht endgültig geurteilt werden kann. Und in dieser Beziehung trifft Schultze doch wohl der Vorwurf, die Ansichten der Münchener Secession und ihrer Vorbilder allzu bestimmt als die einzig diskutablen hinzustellen in einem Buche, das doch über seine Malerschule hinauszudringen bestimmt ist. Noch mehr: die Hiebe, die er seinen angeblichen Gegnern gelegentlich verabfolgt, lassen sich oft doch gar zu leicht parieren und fallen auf ihn selbst zurück! So sagt Schultze z. B. S. 2: dass „es nicht die Gepflogenheit akademischer Lehrer ist, sich intimer mit der künstlerischen Heranbildung ihrer Zöglinge zu befassen, als es ihre Stellung vorschreibt“, und: „die Akademien lassen ruhig zu, wie sich der ungebildete Geschmack ihrer Zöglinge Pseudo-Künstler zum Muster nimmt“; S. 5: es giebt Anfänger, „die über die ganz besondere Gabe einer saubern, mechanischen Arbeit verfügen. Diese sind dann der Stolz und die Stütze der Antikenklasse, angestaunt und bewundert von ihren Mitschülern und nicht selten auch von ihren Lehrern“. S. 7: „Ein Urteil über die Begabung kann sich da nur derjenige verschaffen, der das Glück hat, sich an einen wirklich feinfühlenden Künstler wenden zu können; an Akademien, wo die Sache geschäftlich ohne Interesse behandelt wird, wird er nur selten auf ein Eingehen rechnen dürfen.“ Zeugen diese Sätze, die die schwersten Anschuldigungen gegen die Akademien im allgemeinen enthalten, nicht zugleich von einer bedauerlichen Unkenntnis der Akademien? Wie darf man es wagen, auf Grund von Hörensagen oder, vielleicht, von persönlichen üblen Erfahrungen in dieser oder jener Klasse jener oder dieser Akademie, die Gewissenhaftigkeit und das Urteil zahlreicher Künstler zu verdächtigen, die zunächst kein anderes Odium auf sich haben, als dieses, dass sie angestellt sind, innerhalb eines festen Lehrplanes zu wirken? Gewiss mag es akademische Lehrer geben, die in Gleichgültigkeit verfallen und sich um die Schüler so gut wie gar nicht kümmern: solche Pflichtvergessene werden die Nichtachtung ihrer Kollegen schon empfinden! Aber finden sich nicht auch unter den nicht-akademischen Malern schlechte Lehrer, und sind nicht auch viele akademische Schüler selbst daran schuld, dass der Lehrer nicht näher auf sie eingehen kann? Ein anderes, noch deutlicheres Zeichen von Voreingenommenheit bringt uns S. 11: da wird gesagt, wer Künstler werden wolle und einige Mittel habe, solle sich nicht besinnen „in der Kunstmetropole zu studiren. Dies ist für Deutschland ohne alle Frage München . . . sein einziger Rivale ist Berlin“, in Berlin jedoch ist zu viel Geld,

daher eine größere künstlerische Korruption, in München dagegen kann man neuerdings sogar an der Akademie etwas lernen. Dass München die „Kunstmetropole“ sei, nennt Schultze eine Thatsache, die zu beweisen er für belanglos halte. Wir unsrerseits wollen die durchaus phrasenhafte Bezeichnung „Kunstmetropole“ nicht weiter auf ihren Sinn untersuchen, und nur fragen, mit welchem Recht Städte wie Dresden und Düsseldorf in diesem Zusammenhange völlig übergangen, gar nicht genannt werden? Dresden, wo an jeder Stelle Männer wirken, die keine neue Idee von sich abweisen und alle Erscheinungen junger und jüngster Kunst mit Begeisterung aufnehmen! Düsseldorf, dessen Akademie so manchen Künstler mit tüchtigen Elementarkenntnissen und Grundbegriffen nach München entlassen und manchen dafür von dorthier übernommen hat, der als notwendig empfand, der Haltlosigkeit seiner Technik und Auffassung durch eine strammere Zucht aufzuhelfen, das außerhalb der Akademie in der „Freien Vereinigung“, im „St. Lucas-Klub“, und von so vielen anderen jüngeren und älteren Künstlern Kunstwerke schaffen sieht, die zwar selten durch Extravaganzen auffallen, sich aber dafür durch gesunden künstlerischen Sinn, durch maßvolle Individualität und durch Respekt vor der Natur auszeichnen.

Offenbar gelten Düsseldorf und Dresden trotz allem nicht für hinreichend „modern“. Aber was soll nun der „moderne“ Maler in München lernen? Zunächst soll er manches meiden. Er darf weder Vorlagen kopieren, noch nach Gips zeichnen, am wenigsten nach Antiken, deren Formvollendung ihm nicht verständlich sei und die ihm keinen Begriff von der Natur geben. Zugestanden, dass diese Übungen nicht zu übertreiben sind, muss doch betont werden, dass bei dem recht jugendlichen Alter der meisten Anfänger — einem Alter, in dem sie auf der Schule mit Grammatik und Mathematik disciplinirt werden — das solide Erlernen elementarer Technik sehr nützlich ist, und dass es bei dem Zeichnen nach Antiken nicht sowohl auf ein exaktes, fast mechanisches Ausstricheln ankommt, als vielmehr auf ein sicheres, flottes Skizziren, da denn in den so erfassten Bewegungsmotiven die Antike ihren wunderbar feiu, im höchsten Maße künstlerisch entwickelten Natursinn offenbart. Schultze verlangt zwar auch eine völlige Beherrschung des Zeichnens, doch soll es nur nach der Natur betrieben werden. Damit wird aber dem Lernenden die Gelegenheit entzogen, in den Begriff einer Formvollendung, einer künstlerischen Stilisirung hineinzuwachsen; ein Begriff, den die Modernen allerdings gewöhnlich perhorresciren, der aber doch das Geheimnis der unvergänglichen Wirkung aller echten Kunstwerke ausmacht. — Ferner soll der moderne Maler sich nicht mit Kostümkunde plagen, denn Bilder, zu denen man andere Kostüme braucht als solche, die man um sich sieht, „werden“ nicht mehr gemalt (auch Künstlerfeste „sind nicht mehr zeitgemäß“); Proportionslehre ist überflüssig, weil „die

moderne Kunst viel mehr auf das Individuelle als auf das Typische sieht“ (S. 30); eingehender perspektivischer Unterricht ist für den Maler die „unnützlichste Zeitvergeudung“, denn „die gestellten lebenden Bilder mit dem konstruirten Prospekt sind auf dem Aussterbeetat“, und der Fall wird selten vorkommen, dass der Maler eine perspektivische Konstruktion zu machen hat, die er nicht mit Hilfe des Motivsuchers und seiner gesunden Augen ausführen kann; kommt der Fall doch vor, so wird man eben einen Architekten um Hilfe bitten (S. 31). Komponirübungen sind „der schlimmste Zopf“, weil manche Talente gerade für die etwa gestellten Aufgaben keinen Sinn haben und also mit deren Bearbeitung ihre Zeit verlieren (als ob es nicht darauf ankäme, im jugendlichen Alter den Umkreis der Befähigung durchaus auszuprobieren und nach Kräften zu erweitern). Bei dem Unterricht in Kunst- und Litteraturgeschichte „kommt rein gar nichts heraus“ (S. 32) u. s. w.

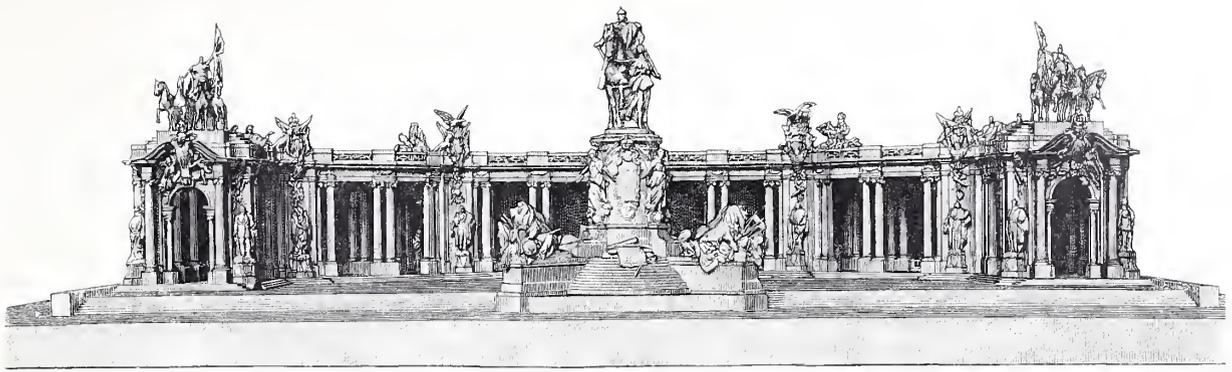
Nach allen diesen Warnungen sind wir gespannt zu hören, was also schließlich zu thun geraten wird. Die Ratschläge zeichnen ganz anschaulich die Umrisse des modernen Malers. Er lernt nach der Natur zeichnen, versucht aber daneben schon früh, bildmäßig zu malen. Durchaus muss er sich darüber klar werden, dass Malen nicht Koloriren ist, dass es also nicht darauf ankommt, eine Zeichnung farbig zu machen. Sondern sein Prinzip ist die Auflösung sämtlicher Lokaltöne in Valeurs; dieses von Whistler aufgestellte Problem ist die Aufgabe, die von unserer Generation zu lösen ist. „Für den modernen Maler giebt es keinen absoluten Lokalton, nur Stimmungstöne zeigen sich seinem Auge, und diese will er in ihrem farbigen Accorde festhalten“ (S. 16). Damit er völlig verstehen lernt, dass das Malen das Gegenteil vom Zeichnen ist, soll er koloristische Anschauungen an „den neuen Problemen der Landschaft und des Stillebens“ lernen und sie „auch auf die Figuren übertragen“ (S. 17). „Es war auch blauer Dunst, als von den Akademien her der Glaube verbreitet wurde“, die Stoffe zu Historienbildern seien jetzt den modernen Verhältnissen angepasst (S. 37); auf den dargestellten Vorgang kommt nichts an, „wir finden keine Anekdoten mehr“ (S. 39), und gemalt werden sollen nur „Menschen, die sich bewegen, wie sie es im Leben thun, sitzen und stehen“, dazu fromme Legenden, Landleben, Landschaften, alles, was der Maler lebhaft nachempfindet, in der Sprache der Farben auszudrücken den Drang hat. „Das vergeistigte Kunstwerk ist das, was sich die Modernen als Ziel gesetzt“ (S. 40).

Diese Grundgedanken werden dann weiter mit sehr vielen richtigen Bemerkungen, gesunden Urteilen und praktischen Ratschlägen, vielleicht nicht ohne einige Übertreibung, ausgeführt. Damit hätten wir also erfahren, was der „moderne Maler“ erreichen soll — und wir staunen über die Einseitigkeit der Forderung! So

wie alle von Schultze herangezogenen Bildmotive in Dämmerlicht, in Halbdunkel versetzt werden (z. B. S. 46—47), so sollen alle Wirkungen, vermittels malerischer Mittel, sich lediglich auf das Erregen unbestimmter Empfindungen richten. Nichts darf gemalt werden, das dem Erzählen eines Vorganges, dem Beschreiben eines Gegenstandes gleicht. Wir fragen, an so manche herrliche Schöpfungen der Kunst vor der Zeit der Modernen denkend: warum denn eigentlich nicht? Die zwischen den Zeilen liegende Antwort lautet etwa: nur die größten Meister vermögen zu erzählen und zugleich den Stoff so kraftvoll malerisch zu erfassen, dass sie Maler bleiben. Das müssen wir anerkennen. Aber statt nun zu verdammern, was man, einseitig überanstrengt, heute nicht zu leisten vermag, sollte man nicht lieber den Gesichtskreis groß erhalten und auf allen nur möglichen Wegen zu den Zielen streben, die aus dem Kunstbedürfnis aller Menschen, der Laien und auch der meisten Künstler, heraus, sich von jeher gesetzt haben? Das Buch Schultze's giebt gute Auskunft über ein enges Gebiet, über das Feldgeschrei einiger Jahre. Mögen wir die Zeit erleben, wo unsere Maler den Anschluss an die ewig wesensgleiche, über allen Streit erhabene, wahrhaft freie Kunst wieder gewinnen!

* *Blick vom Wörthelstaden nach der St. Thomaskirche in Straßburg i. E.* Originalradirung von A. Koerttje. Der Name des Künstlers, mit dem wir unsere Leser bekennt machen, ist bisher noch nicht über die engeren Kreise seiner elsässischen Heimat hinausgedrungen. Lange Jahre hindurch hat er, der Not des Lebens gehorchend, zwischen einem praktischen Beruf und seiner Herzensneigung ringen müssen, bis es ihm endlich gelungen ist, sich ganz der geliebten Kunst widmen zu dürfen. Im Jahre 1861 zu Straßburg geboren, bildete er sich nach Absolvirung des Gymnasiums zum Architekten aus und hatte bereits mehrere Jahre als solcher theoretisch und praktisch gearbeitet, als ihn eine Studienreise nach Paris und mehr noch eine Wanderung durch Algier, Tunis, Ägypten und Palästina zu der Erkenntnis brachte, dass die Aquarellmalerei sein eigentlicher Beruf wäre, die er nach seiner Rückkehr in die Heimat zunächst in Ansichten aus den an architektonischen Kleinodien so reichen alten Städten des Elsass erprobte, wobei er freilich noch nebenher seine Thätigkeit in seinem ursprünglichen Berufe wahrnehmen musste. Erst nach drei Jahren eruster Arbeit durfte er es wagen, seine Zukunft ganz auf die Kunst zu stellen, und er hat sich bisher in dieser Zuversicht nicht getäuscht gesehen, da seine Aquarelle stets willige Käufer finden. Eine Förderung in der Malerei fand er durch den Maler Louis Schützenberger in Paris, mit dem er eine Zeit lang in dessen Atelier in Scharraehbergheim i. E. zusammen arbeitete. In der Absicht, seine Studien aus dem Elsass noch dauerhafter festzuhalten, entschloss er sich auch zur Erlernung der Radirtechnik, in die ihn Th. Meyer-Basel in München einführte. Unser Blatt, dem wir in einiger Zeit noch ein zweites folgen lassen werden, zeigt, mit welcher Freiheit und malerischen Feinheit er bereits die Nadel zu führen weiß, ohne über der koloristischen Wirkung die Bedeutung und die charakteristische Eigentümlichkeit des architektonischen Grundmotivs aus den Augen zu verlieren. A. R.





Das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin. Entwurf von R. BEGAS. (Nach dem Gipsmodell).

REINHOLD BEGAS.

VON OTTO BAISCH.¹⁾

MIT ABBILDUNGEN.



ENN ein Künstler auf der Höhe ange-
langt ist, wo er eine weithin sichtbare
Stellung einnimmt, so liegt das Ver-
langen nahe, den Pfaden nachzuforschen,
auf denen er diesen Gipfel erreicht hat.

Verfolgen wir dann, dem angedeuteten
Verlangen gehorchend, eine künstlerische Entwicklung
bis auf ihren Ursprung zu-
rück und begleiten sie darauf
in ihrem stetigen Verlaufe,
so kann es nicht fehlen, dass
wir neben manchem uns
Neuen auch einer Reihe von
Erscheinungen begegnen, die
uns längst bekannt und mehr
oder minder vertraut sind.
Dennoch wird es uns inter-
essiren, sie, die wir bisher
hauptsächlich in ihrer Be-
deutung als Einzelersehei-
nungen erfasst haben, nun-
mehr als Glieder einer vor
uns sich entrollenden Kette
betrachten und würdigen zu

lernen. So mag es wohl auch Entschuldigung finden,
wenn in dem nachfolgenden Abriss einer langen Künstler-
laufbahn manchen vielbekanntem Dingen eine wieder-
holte Erörterung zu teil wird.

Schon der Vater unseres Künstlers sicherte dem
Namen Begas eine dauernde Stelle in den Annalen
der deutschen Kunstgeschichte. Als Abkömmling einer

in die Rheinlande einge-
wanderten spanisch-nieder-
ländischen Familie, deren
Name ursprünglich Vega ge-
lautet haben soll, war Karl
Begas, der Vater, am 30.
September 1794 in Heins-
berg bei Aachen geboren. In
Paris unter Baron Gros ge-
bildet, kam er frühe nach
Berlin, wo er sich bleibend
niederließ und unter anderem
für eine Reihe von Kirchen
der preußischen Hauptstadt
die Altarbilder schuf. Unter
seinen zahlreichen Genre-
bildern ist die Lurley, unter-
stützt durch Mandel's treff-
liche Vervielfältigung im
Stiche, besonders populär ge-
worden.

Von der zahlreichen
Nachkommenschaft, die die-
sem Meister erwuchs, haben
sich vier Söhne in Berlin
als Künstler hervorgethan.
Oskar, der älteste, und Adal-
bert, der dritte unter ihnen,



Reinhold Begas. Nach einer Photographie.

1) Die erstere größere
Hälfte des folgenden Artikels
stammt aus dem litterarischen
Nachlass des am 16. Oktober
1892 verstorbenen Kunstschrift-
stellers *Otto Baisch*. Sie führt
die Geschichte der Entwick-
lung des Künstlers bis zur
Mitte der achtziger Jahre. Das
Schlusskapitel ist von anderer
Hand hinzugefügt worden.

haben, unmittelbar den Fußstapfen des Vaters folgend, die Malerei erwählt; Reinhold aber, der als zweitgeborener jener vier Söhne das Licht der Welt am 15. Juli 1831 erblickte, zeigte schon als Knabe den vorwiegenden Drang zu plastischem Gestalten, dem er dann auch bei der Wahl seines Lebensberufes in vollem Maße gerecht wurde. Seinem Beispiele folgte späterhin Karl, der jüngste der Brüder.

Die Paten Reinhold's waren *Schadow, Rauch* und *Ludwig Wichmann*. Dieselben drei Größen der Bildhauerkunst, die den Knaben aus der Taufe gehoben hatten, sollten auch des Jünglings Leiter auf dem Pfade zur künstlerischen Vollendung werden. Als Reinhold mit vierzehn bis fünfzehn Jahren die Knabenschule verließ, hatte er durch die eifrige Beschäftigung mit dem Modelliren, die das größte Vergnügen seiner Freistunden gebildet, sich bereits eine Fertigkeit in dieser Technik erworben, vermöge deren er bei seinem nunmehr erfolgenden Eintritt in die Berliner Akademie, die damals noch unter G. Schadow's Leitung stand, schon mit ziemlich eingehend vorgeschulten Zöglingen Schritt zu halten vermochte. Er arbeitete zunächst hauptsächlich in Wichmann's, später kurze Zeit in Rauch's Atelier, bis er seine Studien zeitweilig unterbrechen musste, um sich als stattlicher Garde-Infanterist seiner Militärzeit zu erledigen. Nach seiner Rückkehr zu der geliebten Kunstthätigkeit modellirte er die Gruppe Hagar und Ismael, sein erstes selbständiges Werk, dem ein zweites, der schlafende Amor, den Psyche mit der Lampe in der Hand belauscht, bald folgte. Diese letztere Schöpfung trug ihm den heißersehnten ersten großen Auftrag ein. Bankier Oppenheim bestellte eine Marmorausführung der Gruppe Amor und Psyche. Um diesen Auftrag in bestmöglicher Weise zu vollführen, eilte Begas um die Mitte der fünfziger Jahre nach Rom als der Heimstätte einer tüchtigen Marmor-technik. Hier schuf er alsbald noch ein zweites Marmorwerk, einen mit Weinlaub bekränzten Bacchusknaben, und modellirte seinen „Pan, die verlassene Psyche tröstend“. Hatten jene ersten drei Schöpfungen ihm bereits verdientes Lob eingetragen, so erregte die vierte, mit der er um 1858 vor die Öffentlichkeit trat, allgemeines Aufsehen.

Auf einem niedrigen Erdhügel, über den ein Ziegenfell als natürliche, weiche Polsterung hingeworfen ist, sitzt Pan behaglich hingelehnt, die zottig behaarten Bocksbeine übereinander geschlagen, das Gewicht des Oberkörpers, der ein wenig nach rückwärts und rechts geneigt ist, auf den aufgestemmtten rechten Ellenbogen stützend. Mit dem linken Arm umfängt er — nicht ohne eine gewisse würdige Zurückhaltung — die zarte Mädchengestalt, die halb auf einem schmalen, von ihm freigelassenen Plätzchen des Erdhügels sitzt, halb an seine pelzbewachsenen Schenkel angelehnt ist. Es liegt ein unsagbar keuscher Liebreiz in der zierlichen Er-

scheinung der schlanken Kleinen, die mit der Rechten nur wenig von ihrem fast noch kindlichen Gesicht verdeckt, mit einer Bewegung, als wische sie soeben die letzte Thränenspur aus dem halb niedergeschlagenen Auge. Ruht auch noch der Ausdruck der Klage auf den schwellenden Lippen mit den ein wenig herabgezogenen Mundwinkeln, so erkennen wir doch klar, wie willig sie dem vernünftigen Zuspruch des böartigen Gesellen lauscht, der sich in die Rolle eines väterlichen Freundes und Beschützers bis zur eigenen inneren Überzeugung hineingelebt hat. Die solcher-gestalt zum Ausdruck gelangende Reinheit der Empfindung erhöht die Freude an der vollendeten Durchbildung der Formen einerseits des derben muskulösen Waldgottes, andererseits der knospenden Jungfrauengestalt, deren vom Oberkörper niedergeglittenes Gewand sie nur von den Hüften abwärts bis zu den Knöcheln weich anschniegender umhüllt.

Bei dem damaligen Stande der Berliner Bildhauerkunst, die ganz unter dem Einflusse Rauch's schuf, bedeutete das Erscheinen der Begas'schen Gruppe „Pan und Psyche“ nichts Geringeres als die volle Rückkehr zur Wahrheit und Natur. Aller falsche Regelzwang ist abgestreift; bindend bleiben nur die ewig gültigen Gesetze des organischen Lebens und jenes künstlerische Schönheitsgefühl, das undefinierbar ist, weil es in jedem besonderen Falle eins ist mit der echt künstlerischen Persönlichkeit, und somit innerhalb der großen Summe der Erscheinungen sich so mannigfaltig darstellt, wie das Spiel der Individualitäten.

Indem der geborene Künstler seinem Schönheitsgefühl gehorcht, empfindet er keinen Zwang, sondern vielmehr ein freies, beglückendes, schöpferisches Sichgehenlassen. Wo dieser lebendige Quell gesprudelt hat, dieser ureigene innere Drang in dem Werke eines formgewandten Künstlers zum vollendeten Ausdruck gelangte, da ist dem Kunstwerke jene wunderbare Gewalt verliehen, die den Sinn des empfänglichen Beschauers unwiderstehlich fesselt. Mit solcher Gewalt wirkte die Gruppe „Pan und Psyche“, die eine mächtige Bewegung namentlich auch innerhalb der jüngeren Künstlerschaft hervorrief, deren Kreise sie zur Nacheiferung auf den neu erschlossenen Bahnen sinniger, naiver Beobachtung und Wiedergabe der unerschöpflich reichen Natur entflamte.

Mit einem Schlage berühmt geworden, wurde der in seine Heimat zurückgekehrte Schöpfer der Gruppe nunmehr mit Ausführung einer in Sandstein herzustellenden kolossalen Bekrönungsgruppe für die von Hitzig neu erbaute Börse, eine Borussia als Beschützerin von Handel, Ackerbau und Gewerbe, beauftragt. Daneben schuf er treffliche Porträtbüsten des vormaligen Reichskriegsministers General Peucker und Ferdinand Lassalle's, namentlich aber eine neue Gruppe „Faunen-familie“, in der wieder sein eigenstes Künstlernatürel

zum erfrischenden, formvollendeten Ausdruck gelangte. Der derbe Halbgott hat seine beiden Hände mit der Pansflöte, auf deren orgelartig zusammengestellten Pfeifen er augenscheinlich soeben sein Liedchen geblasen hat, in den Schoß sinken lassen und wendet Gesicht und Blick mit glücklichem Lächeln dem munteren Kleinen zu, den das in jugendlicher Üppigkeit blühende Weib, zur Rechten des Gatten auf der natürlichen Rasenbank sitzend, voll strahlender Mutterfreude auf den Schultern wiegt.

Während Begas mit diesen Arbeiten beschäftigt gewesen war, hatte der Großherzog von Sachsen-Weimar seinen lange genährten Lieblingsplan, der die Errichtung einer Kunstschule in seiner Residenzstadt betraf, der Verwirklichung entgegengeführt. *Graf Kalckreuth* wurde zum Direktor der neubegründeten Anstalt ernannt und mit Berufung des Lehrerkollegiums beauftragt. Dabei wurde das Hauptaugenmerk auf jugendliche Kräfte gerichtet, von deren Tüchtigkeit und Frische man sich eine fröhliche Förderung des Unternehmens versprach. Zum Professor der Bildhauerei ward Reinhold Begas ausersuchen. Als er, dem ehrenvollen Rufe folgend, zu Anfang des Jahres 1860 nach Weimar übersiedelte, fand er dort unter den neuen Kollegen *Arnold Böcklin*, mit dem er schon von Rom her innig befreundet war, und *Franz Lenbach*, den Jüngsten unter allen, den die Empfehlung seines Meisters Piloty ins Weimarische Professoren-Kollegium gebracht, und der nunmehr der Dritte im Begas-Böcklin'schen Freundschafts-Bunde ward. Die Geistes- und Strebensverwandten schlossen sich um so enger aneinander, je weniger das, was sie um sich her fanden, ihnen zuzusagen vermochte. Nicht von allen Seiten kam man ihnen in Weimar freundlich entgegen.

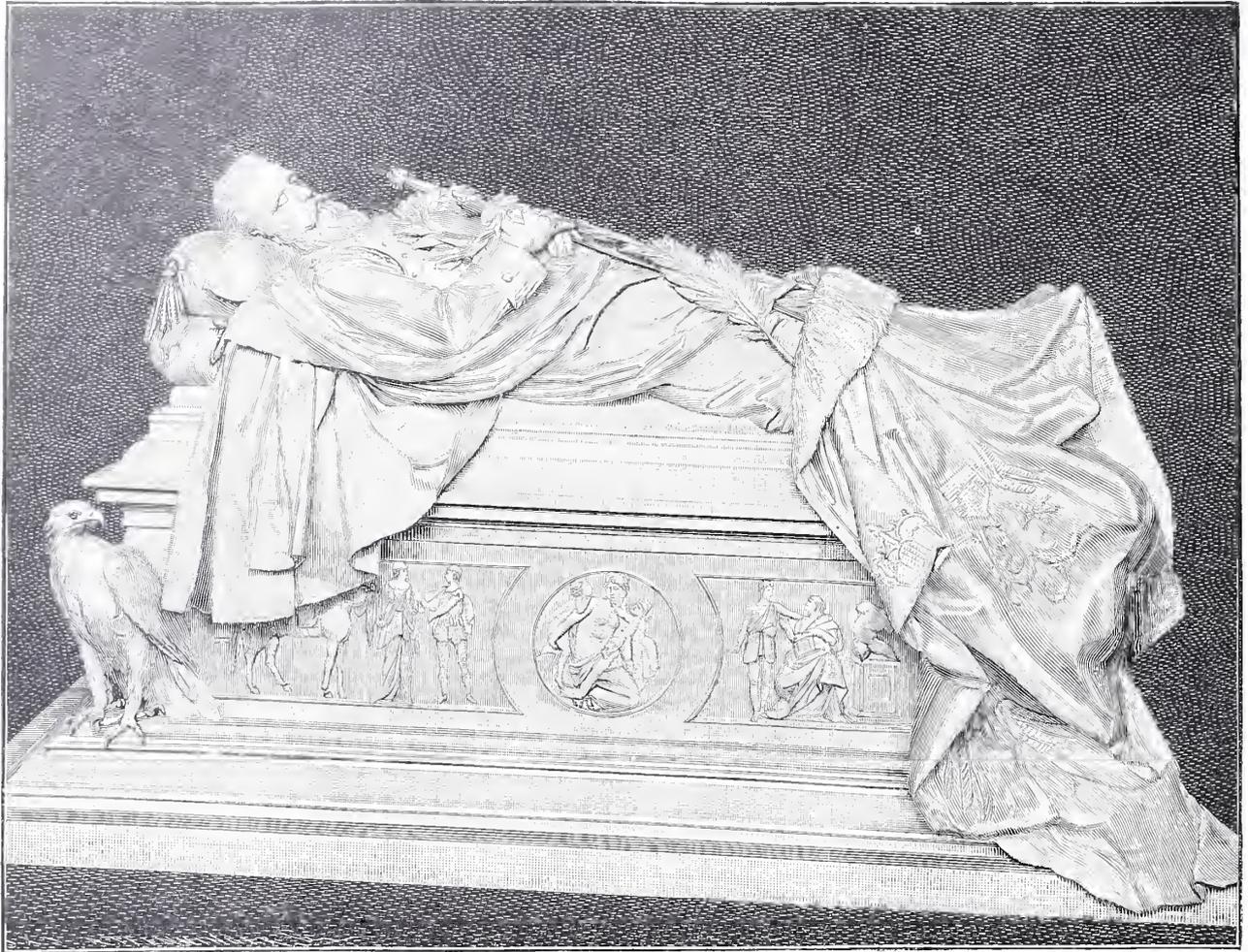
Als der Großherzog vor Jahr und Tag mit seinem Kunstschulenplan an den Weimarischen Altmeister *Preller* herangetreten, war er bei diesem auf Widerspruch gestoßen, der in *Preller's* Abneigung gegen die Akademien als solche begründet lag. Daraufhin war der Meister der Odyssee in dieser Angelegenheit nicht mehr befragt worden; vielmehr fügte sich's so, dass die Kunstschule während seiner Abwesenheit ins Leben trat, indem er im September 1859 nach Italien aufgebrochen war und erst im Juli des folgenden Jahres zurückkehrte, zu welcher Zeit er die neu begründete Anstalt in vollem Gange fand. *Preller* konnte nicht anders als sich dadurch gekränkt fühlen; mit ihm *Genelli*, der ein Jahr zuvor auf Einladung des Großherzogs seinen Wohnsitz nach Weimar verlegt hatte. Die beiden älteren Künstler zogen sich vornehm auf sich zurück, und mit ihnen betrachtete die wohl nicht die Mehrzahl darstellende, aber keinesfalls einflusslose Zahl ihrer Freunde und Verehrer die an der Kunstschule lehrenden jüngeren Kräfte als unliebe Eindringlinge. Es fehlte in beiden Lagern nicht an solchen, die diese Gespanntheit verschärften, indem sie die feindselige Gesinnung der Gegenpartei in den

übertriebensten Farben einer niedrigen Gehässigkeit zu schildern suchten. Solche Zustände konnten nicht dazu dienen, den in Weimar neu Eingezogenen den Aufenthalt besonders angenehm zu machen. Indes wären diese Unliebsamkeiten für sich allein wohl schwerlich mächtig genug gewesen, den Neuberufenen ihren Aufenthalt ganz zu verleiden. Junge Vollkraft lässt sich durch den Widerstand der Älteren, zumal wenn er immerhin ein mehr passiver als aktiver ist, wie es hier in Wirklichkeit der Fall war, nicht leicht zurückschrecken, sondern fühlt sich viel eher dadurch zu um so kühnerem Vordringen angespornt. Was aber wie ein Alp auf unserer Künstler-Trias lastete, das waren die in der kleinen Residenz an der Ilm herrschenden engen Verhältnisse, die den emporringenden Kräften keinen Raum zur Entfaltung ihres Flügelschlages gewährten. Die Stätte, wo ein Goethe gelebt und gewirkt, ein Schiller seine hinreißenden Werke geschaffen, hatte ihnen in hohem Grade verlockend und vielversprechend geschienen. Nunmehr sagten sie sich: „Ja, für einen Denker, einen Dichter mag diese idyllische Ruhe ganz willkommen und angemessen sein; — der formgestaltende Künstler bedarf Anregung und Förderungen anderer Art, die ihm hier völlig versagt sind.“ Die Neu-Eingezogenen sahen sich zu sehr isolirt, zu sehr mit Misstrauen anstatt mit freundlichem Entgegenkommen behandelt, als dass sie sich hätten berufen und begeistert fühlen sollen, der im Niedergang begriffenen Stätte einen Schein des alten Glanzes zurückzuerobern. Vielmehr empfanden sie die Missstände, von denen sie sich umgeben sahen, so drückend wie möglich und hegten bald keinen andern Gedanken eifriger als den, ihrem neuen Aufenthaltsort, der ihnen wie ein Gefängnis erschien — je bald, je lieber — zu entfliehen. „Am ersten Oktober in Rom!“ Auf diesen Wahlspruch stießen unsere drei jungen Professoren an, als sie im Sommer 1861 bei einer Flasche Wein beisammen saßen. Es war das ein Ausdruck ihrer heißesten Wünsche, der in einer Art von Galgenhumor sich Bahn brach, obwohl für eine Aussicht auf Erfüllung noch nicht die geringste thatsächliche Grundlage vorhanden war.

Um diese Zeit hatte sich Begas mit einem ziemlich umfangreichen Modell an der Konkurrenz für das Reiter-Denkmal beteiligt, das die Stadt Köln dem König Friedrich Wilhelm III. zu errichten gedachte. Seine Darstellung zeigt den Monarchen auf einem kräftigen, an die Pferde der altrömischen Plastik erinnernden Rosse sitzend, einen Lorbeerkranz um das unbedeckte Haupt geschlungen und über die linke Schulter einen Hermelinmantel geworfen, der in seinem breiten, schwerstofflichen Faltenwurf über Seite und Rücken herabwallt, wogegen an der rechten Seite der Figur die zeitgemäße Militär-Uniform zu Tage tritt. Auf diese Weise ist der Porträtwahrheit und dem charakteristischen Zeitkostüm im wesentlichen Rechnung getragen, während

andererseits durch die kleinen, leicht zu rechtfertigenden Freiheiten, die sich der Künstler in der angedeuteten Richtung erlaubte, die trockene Alltagskopie vermieden ist und die unkleidsame Tracht sich in zwangloser Weise künstlerisch veredelt zur monumentalen Würde erhoben zeigt. Das an seinen vier Seiten mit Flachreliefs gezierte Postament ist weder sehr hoch noch sehr breit, gewährt aber durch eine weitvorspringende Deckplatte der Reiterstatue gleichwohl eine in wohl-

des schöngegliederten Ganzen erkannte man diesem Entwurfe, der später dem Museum Wallraf-Richartz in Köln einverleibt wurde, den ersten Preis zu. Die Ausführung wurde gleichwohl einem andern Konkurrenten, dem Kölner Stadtkinde Karl Bläser, übertragen. Immerhin aber hatte Begas in dem ausgesetzten ersten Preise von dreitausend Thalern eine Errungenschaft zu verzeichnen, die gerade jetzt eher als zu irgend welcher andern Zeit dazu angethan war, ihm nach Möglichkeit



Sarkophag Kaiser Friedrichs im Mausoleum bei der Friedenskirche zu Potsdam von R. BEGAS.

thuender Weise reichlich bemessene Bodenfläche. Diese vorspringende Plinthe wird an jeder ihrer vier Ecken von zwei kraftvollen, nur um die Lenden mit Pelzwerk umgürteten Germanen als Repräsentanten der damaligen acht preußischen Provinzen auf den Schultern getragen. Jeder Ecke entsprechend zeigt der drei Stufen hohe Unterbau einen bedeutenden Vorsprung, auf dem ein gewaltiger Löwe ruht, und jedem dieser Wüstenkönige sind in gefälliger, zwangloser Anordnung einige beziehungsreiche und zugleich dekorativ wirkende Attribute beigegeben.

In gerechter Würdigung der gewaltigen Wirkung

über den Kummer, dass er seinem mit ganzer Hingabe geschaffenen Entwurfe nicht die monumentale Vollendung erteilen durfte, hinwegzuheben. Sein Herz jauchzte auf bei dem Gedanken, dass ihm nunmehr die äußeren Mittel geboten waren, die es ihm ermöglichten, dem so rasch als peinlich drückend empfundenen Joch zu entriren. Knall und Fall brach er seine Beziehungen zur Weimaraner Kunstschule ab und begab sich in dem Augenblick, da er sich im thatsächlichen Besitz der dreitausend Thaler sah, auf den Weg nach Italien. Das war das entscheidende Signal auch für Böcklin und Lenbach. Ohne sich lange zu besinnen, rissen auch sie

sich mit gewaltsamem Ruck aus ihren Stellungen los, und so fand das Spätjahr 1861 die drei Freunde in der That wiedervereinigt an den klassischen Ufern des Tiber.

Als nächste bedeutsame Leistung unseres Künstlers haben wir sein Konkurrenzmodell für das Schillerdenkmal in Berlin zu verzeichnen, mit dessen Ausführung er im Jahre 1863 als Sieger in dem betreffenden Wettstreit beauftragt wurde. Sein plastischer Entwurf zeigte im wesentlichen bereits dieselbe Gliederung, wie wir sie an dem ausgeführten Monumente sehen. Nur die Gestalt des Verherrlichten selbst war eine wesentlich andere und dabei bedeutend bessere, als sie in der Marmorausführung geworden ist. Der Blick des locken-umwallten Angesichts ist nach oben gerichtet. Die Rechte hält einen Griffel, bereit, die Inspirationen der göttlichen Muse auf die Tafel niederzuschreiben, die der in langsamem Vorschreiten begriffene Poet mit der Linken gegen die Hüfte des Standbeins gestützt hält. Gleichwohl wurde diese Auffassung, — die ein knappes Jahrzehnt später von Johannes Schilling bei seinem Schillerdenkmal für Wien in ganz ähnlicher Weise zur Anwendung gebracht und mit vielgepriesenem Erfolge durchgeführt worden ist, — damals so lange bekrittelt und bemängelt, bis man an maßgebender Stelle dahin gelangte, mit Entschiedenheit eine andersgeartete Haltung der Hauptfigur zu fordern. Das war es, was dem Denkmal verderblich wurde. Reinhold Begas ist eine jener Künstlernaturen, die aus der vollen Begeisterung heraus gestalten. Vor ihrem innern Auge steht das Bild dessen, was sie zu schaffen gedenken, in zwingender, greifbarer Gestalt. Seherartig müssen sie verkünden, was sie erschaut und wie sie es erschaut.

In den Jahren, während welcher dieses Werk sich aus dem Marmorblock heraus zu entwickeln hatte, konnte selbstverständlich der schöpferische Sinn des Künstlers, den es zu neuen Gestaltungen drängte, nicht rasten. Durch die mannigfachen künstlerischen Anregungen von Paris, dem er inzwischen einen Besuch abgestattet, durch das Glück, das er in Schließung des Ehebandes mit einem geliebten Weibe fand, sowie durch mehrfach sich wiederholenden zeitweiligen Aufenthalt in Rom doppelt und dreifach begeistert, schuf Begas zunächst jene her- zige Gruppe, zu der ein Lied des Pseudo-Anakreon den unmittelbaren Anknüpfungspunkt bot. Wer erinnerte sich nicht mit Vergnügen der niedlichen Verse:

*Ἔρωσ ποτ' ἐν ῥοδοισί
Κοιμωμένην μελισσῶν
Ὀὐκ εἶδεν*

Venus, auf natürlicher Rasenbank sitzend, über die ein abgeworfenes Gewandstück gefällig herabhängt, umfängt mit mütterlicher Zärtlichkeit den vor ihr stehenden Knaben. Der zu ihrem Schoße geflüchtete Kleine lehnt sein Köpfchen rückwärts gegen die Brust der Mutter, mit dem Rücken der rechten Hand die ver-

wundete Stelle des linken Ärmchens reibend. Das Kinn der liebevoll sich über ihn hinneigenden Mutter berührt den üppig gelockten Krauskopf des Kleinen, während ihre Rechte weich sein Kinn erfasst, als wollte sie sein verzagendes Köpfchen emporrichten und ihm von oben in die großen Kinderaugen blicken. Auf ihrem freundlichen Antlitz liest man die Worte sanften Zuspruchs und mütterlicher Mahnung, während es über das kläglich dreinschauende Gesichtchen des Kleinen mit den herabgezogenen Mundwinkeln und der halb schmerzlich, halb trotzig aufgeworfenen Unterlippe hinzuckt wie das plötzliche Aufdämmern eines leisen Schuldbewusstseins.

In Rom entstand sodann auch jene jungfräuliche Gestalt einer soeben dem Bad Entstiegenen, die damit beschäftigt ist, sich abzutrocknen. In leicht nieder gebeugter Stellung hält sie mit der Linken das Ende eines Leinentuches, indem sie es sauft an den Körper unterhalb der rechten Brust andrückt. Das von da niederwallende Tuch hat sie mit der nach abwärts gestreckten Rechten erfasst, um damit den etwas vorge- setzten rechten Unterschenkel trocken zu reiben. Eine gewinnende Anmut liegt in dieser Bewegung, die ganz schlicht und anspruchslos der Natur abgelauscht zu sein scheint.

Daneben schuf Begas zunächst die gemüthlich klas- sisch-idyllische Gruppe des Pan, der einen nackten Knaben im Flötenspiel unterweist. Dann folgte die bronzene Brunnenfigur eines ebenfalls nackten Knaben, der mit beiden Händen eine zweihenkelige Urne hält, die auf seinem ein wenig vorgeneigten Kopfe ruht, so dass sich das Wasser daraus in einem breiten Strahl ergießt, den sein Blick wohlgefällig beobachtet. Das nächste Werk ist jene junge Mutter, die mit ihrem kleinen Liebling spielend niedergekniet ist, um das Kind über ihren Rücken herauf klettern zu lassen. Dabei hat sie ihm beide Hände gereicht und schaut, den Kopf in den Nacken zurückwerfend, dem auf der Höhe ihrer Schulterblätter angelangten Kleinen mit dem Aus- druck strahlenden Mutterglücks in die frühlichen Kinder- augen. Es liegt eine kokette Grazie in dieser Bewegung, die gleichwohl ganz naturgemäß entwickelt ist. Auf ein paar Medaillonreliefs in zarter Marmordurchbildung: Venus mit Amor und ihren Tauben, und Ganymed mit Amoretten, folgt sodann eine zweite dem Bad Ent- stiegene von überaus reizvoller Bewegung. Während jene erste, in voller Harmlosigkeit ganz mit sich und ihrer augenblicklichen Aufgabe beschäftigt, den Eindruck epischer Ruhe macht, tritt hier ein mehr dramatisches Motiv hinzu. Die junge Schöne, die sich auf einem schmalen, natürlichen Sitze niedergelassen, hat augen- scheinlich soeben ein Geräusch vernommen, als nahe jemand dem Orte, an dem sie sich unbelauscht geglaubt. Den Kopf zurückwendend, späht sie nach der Veranlas- sung des unwillkommenen Geräusches und fasst zugleich mit beiden Händen das breit entfaltete Tuch, das sie

über ihren Rücken gespannt hält, fester um, falls sich ihre Besorgnis bestätigt, im nächsten Augenblick ihre jungfräuliche Gestalt vor den zudringlichen Blicken unberufener Lauscher zu verhüllen. Daraus ergibt sich nun ein so belebtes Spiel der weich geschwungenen Linien und Formen, eine so harmonische Rundung der Gesamtheit, dass dieses Motiv als eines der glücklichsten bezeichnet werden muss, das ein Talent von der Art des Reinhold Begas erfinden konnte. Um die Erscheinung bis auf den letzten ihrer Teile plastisch zu beleben, maskierte der Künstler den Ruhesitz seiner Schönen, der an sich kein bildnerisches Motiv geboten haben würde, teils durch das herabwallende Tuch, teils durch ein am Boden stehendes vasenförmiges Salbengefäß, dessen Relieffries in beziehungsweise Weise eine an schilfmwachsendem Ufer spielende und sich in der gemäßigten Art harmlosen Zeitvertreibs balgende Kinderschaar darstellt.

Kindergruppen waren es auch, mit denen Begas in der nächsten Folgezeit sich beschäftigte. In erster Linie brachte er solche an einem palmbaumartig gestalteten Kandelaber an, den er für das Treppenhaus eines Berliner Kunstfreundes ausführte, und für die Villa eines andern schuf er sodann zwei Gesimsgruppen, in denen die Musik und die bildende Kunst durch Kinder veranschaulicht werden, die sich mit der einen und der andern in einer naiv-alklugen Weise beschäftigen. In Arbeiten wie der letztgenannten bekundet Begas ebensowohl seine bedeutende natürliche Begabung für eine leicht hingeworfene architektonisch-dekorative Behandlung, wie er durch eine Reihe früherer und späterer Werke bewiesen hat, mit welcher Feinheit er die Formen bis auf das Äußerste durchzubilden versteht.

Für sein eigenes Heim, das er sich in einer jener angenehmen friedlichen Villenstraßen am südwestlichen Rande des Berliner Tiergartens erbaut und mit echt künstlerischer Anmut und Behaglichkeit eingerichtet hat, schuf er sodann in jenem zarten Flachrelief, als dessen Meister er sich wiederholt bekundet hat, einen Fries, der sich ebenfalls aus liebevoll beobachteten und in feine geistreiche Beziehungen zu dem Thun und Treiben der Erwachsenen gebrachten Kinderscenen zusammensetzt.

Mittlerweile hatte Begas bereits eines seiner eigenartigsten und interessantesten Werke in Angriff genommen, dessen Ausführung in dauerndem Material leider durch äußere Hemmnisse unterbrochen werden sollte. Strousberg hatte für seinen im Feldzuge gegen Frankreich gefallenen Sohn ein Grabmal bestellt, und unser Künstler war mit voller Hingebung an diese Aufgabe gegangen. Sein vollendetes Hilfsmodell zeigt uns, in welchem schönen Sinne er sie zu lösen gedachte. Hingestreckt auf eine Art truhenförmiger Bahre, deren Füllungen mit zart reliefirten Ranken von Winden und Kornähren arabeskenartig geschmückt sind, liegt leicht verhüllt der Jüngling, der im Kampfe für das deutsche Vaterland die Todeswunde erhalten hat. Sein Haupt

mit den geschlossenen Augenlidern ruht im Schoße einer ernstesten Frau, die sich am Rande seines Pffühls niedergesetzt hat und mit der Linken sanft und ruhig sein Lockenhaupt umfängt, während ihre Rechte seine schlaffe Hand ein wenig emporhebt, wie um nach seinem Pulse zu fühlen. Der still resignirte Ausdruck, mit dem sie dabei auf die Züge des jungen Mannes niederblickt, lässt uns erkennen, dass dieser Puls bereits stille steht. Zu Füßen der Bahre sind zwei kleine nackte Knaben herangetreten, um das Totenbett des jungen Kriegers mit Lorbeerkränzen und Rosen zu schmücken. Die gemessene Schönheit des Aufbaues, die Weichheit der sanft und ruhig bewegten Linienführung entsprechen dem seelischen Ausdruck des Grabmals, das rührend und trostreich zugleich erscheint. Schon hatte man begonnen, aus dem für die Ausführung beschafften Marmorblock den künstlerischen Kern im strengen Anschluss an das geschilderte Modell herauszuarbeiten, da brach das Haus Strousberg zusammen, und in Folge davon musste auch das Monument unansgeführt bleiben.

Statt dessen führte Begas nunmehr seinen Merkur für die Berliner Börse aus, dem er einen nicht unendlich ausgesprochenen Anklang an semitische Züge lieh. Der handelbeschirmende Gott mit den beschwingten Sohlen zählt scharf berechnenden Blicks mit der Rechten Geldstücke in einen breitgeöffneten ledernen Beutel, den er mit der Linken gegen die Hüfte gedrückt hält.

Vermutlich während der Beschäftigung mit dieser Statue keimte in Begas der Gedanke, den Götterboten noch ein zweites Mal und zwar als den Träger der zarten Psyche darzustellen. Hatte er in dem Standbilde für die Börse dem handeltreibenden Gott ungeachtet der Jugendlichkeit, die im Antlitz und in der Weichheit der Muskulaturen zum Ausdruck gelangt, eine gewisse behäbige Fülle und Breite der Körperentwicklung verliehen, so gab er ihm für die neue Gruppe unter Beibehaltung der wuchtig in die Breite gehenden Anlage männlich gereifere Formen und eine athletischere Muskeldurchbildung. Vermöge solcher Ausstattung sagt uns sein Anblick um so überzeugender, dass es ihm ein Leichtes sein müsse, die im Vergleich zu ihm ätherisch erscheinende Mädchengestalt durch die Lüfte dahin zu tragen. Hinter ihm, der sich ein wenig ins Kniegelenk niederbeugt, steht Psyche etwas erhöht auf einem kleinen Felsblock und reicht ihre zarte Rechte nicht ohne eine gewisse jungfräuliche Schüchternheit dem jugendkräftigen Gott, der mit in den Nacken geworfenem Kopfe nach ihr zurückblickt und im Begriff ist, sie mit der Linken sicher und bequem zugleich zu fassen. Es giebt wenige plastische Gebilde, bei denen das leichte Emporstreben so elastisch ausgedrückt, das Gefühl der Schwere so nahezu ganz aufgehoben erscheint wie bei dieser Gruppe.

Während ihre Marmorausführung in der Berliner Nationalgalerie (s. die Abb. S. 136) von Gehilfenhand vorbereitet wurde, modellirte Begas, dessen rege Künstler-

phantasie seiner gestaltenden Hand wenig Rast gestattet, bereits eine neue Gruppe, die dramatisch bewegteste unter seinen Schöpfungen. Es ist eine Episode aus dem Raub der Sabinerinnen. Ein nackter Römer in jungen Mannesjahren, dessen von Vollbart und kurzgelocktem Haupthaar umrahmtes Antlitz der reichgeschmückte Helm stattlich überragt, trägt, in scharfem Laufe dahinstürmend, ein junges schönes Weib, das er mit nervigem Arme mitten um den Leib gefasst hält. Jede seiner Muskeln ist in gedrungener Thätigkeit, jede Sehne gespannt, jede Ader geschwollen. Bedarf er doch seiner ganzen Kraft, um der verzweifelnd Widerstrebenden Herr zu werden. In fast horizontaler Lage über dem Oberschenkel seines weit ausschreitenden rechten Beines hingeworfen, sucht sie vergeblich für ihre in der Luft schwebenden Füße Boden zu gewinnen. Mit krampfhaft zusammengekrallten Fingern strebt ihre Linke aus dem Arme des Mannes, der sie mit nahezu raubtierähnlichem, eisernem Griff umfasst, sich loszurichten; ihrer Rechten aber ist es gelungen, den Entführer an der Gurgel zu packen, und nun würgt sie ihn trotz der Gegenwehr seines niedergedrückten Kinnes so gewaltig, dass seine Züge sich verzerren, seine rollenden Augen fast aus den Höhlen zu treten beginnen. Aber die fest aufeinander gebissenen Zähne, die zwischen seinen geöffneten Lippen hervorblitzen, verraten die ganze unbezwingliche Energie seines markigen Widerstandes. Sie indes hat den nach Hilfe schreienden Mund weit aufgerissen; ihr Hals ist gebläht von der Fülle der tonerzeugenden Luft, die aus ihm hervorgestoßen wird, und ihr zur Hälfte gelöstes Haar flattert herabhängend im Winde.

Der ganze Charakter dieser Gruppe widerstrebt aus äußeren und inneren Gründen einer Ausführung in Marmor und bedingte vielmehr eine solche in Bronze-guss; ein Grund mehr, um den Künstler von einer vertieften Durchbildung der geöffneten Mundhöhle abzuhalten. Die in der Natur durch Farbe und Transparenz belebte Mundhöhle würde in dem spröden schweren Metall viel zu dunkel und dadurch hässlich gewirkt haben.

Nächst dem beteiligte sich Begas abermals an zwei Konkurrenzen. Die eine betraf die Humboldt Denkmäler für Berlin, die andere das Liebigdenkmal für München. In beiden Fällen ging er von dem leitenden Grundsatz aus, neben der naturgemäß gebundenen Porträt-darstellung der Gefeierten einen genügenden Spielraum für frei künstlerische Gestaltungen zu gewinnen. Ein abgesagter Feind jener hohen, schwerfällig wirkenden viereckigen Postamente, die ungebührlich viel Raum für sich in Anspruch nehmen und treffend genug mit Öfen verglichen werden, stellte er seinen Justus von Liebig auf einen verhältnismäßig niedrigen Sockel, dem er eine um so reichere Umgebung gesellte. An der Vorder- und Rückseite des Sockels brachte er je einen Löwenkopf als Wasserspeier an, unterhalb dessen ein Becken in Muschel-

form von liegenden Delphinen getragen wird. Auf den breiten Stufen aber, die zu diesem Monument emporführen, ließ Begas ein reiches Leben sich entfalten. Einerseits charakterisirte er die Landwirtschaft, die durch den berühmten Chemiker so vielfache wissenschaftliche Förderung gefunden, durch einen leichtgeschürzten Ackersmann, der sich auf seinen Pflug lehnt, und durch Kinder, die sich mit reichlich umher lagernden Feldfrüchten zu schaffen machen; andererseits symbolisirte er die Chemie selbst durch eine Frauengestalt und durch Putten, die emsig mit der Anwendung von Retorten, Mörsern und ähnlichen pharmaceutischen Geräten beschäftigt sind.

Bei den Skizzen für die Humboldt Denkmäler vermied er um des für die plastische Darstellung wenig dankbaren Zeitkostüms willen die Statuenform ganz und ersetzte sie durch Kolossalbüsten, die, auf hohe schmale Sockel gestellt, einen hermenartigen Charakter erhielten. Zu Seiten dieser beiden Sockel stehen hier ein Jüngling mit hoher brennender Fackel, der begeistert zu Wilhelm von Humboldt aufblickt, — da eine liebliche Jungfrau, die mit anmutvoller Bewegung einen Lorbeerkranz emporhebt, um das Haupt Alexanders damit zu schmücken. Auf den Stufen, die zu diesen emporragenden Teilen der Monumente führen, sitzen sodann zwei Frauengestalten. Die eine, zu Wilhelms Füßen, betrachtet aufmerksam eine von ihrer Linken gehaltene Schreibtafel, als überlese sie prüfend eine soeben dort gemachte Aufzeichnung; die zu Alexanders Füßen Sitzende aber ist tief versunken in das Lesen eines auf ihrem Schoße ruhenden Folianten.

Die herkömmliche Zusammensetzung der Kommissionen aus einem kleinen Teil von Künstlern oder wahrhaft Kunstverständigen und einer erdrückenden Mehrheit von Verwaltungsbeamten, Vertretern der abstrakten Wissenschaften und ähnlichen Männern, deren Kunstsinn auch im günstigsten Fall nicht über die Schranken des Altherkömmlichen hinauszureichen pflegt, verhinderte, dass eigenartige Gestaltungen, wie die geschilderten es sind, für die Ausführung genehmigt wurden. Begas erhielt zwar den Auftrag, ein Monument Alexanders von Humboldt auszuführen, aber es wurde eine sitzende Statue auf viereckigem Sockel verlangt im genauen Anschluss an die Verhältnisse des von Paul Otto entworfenen und diesem zur Ausführung übertragenen Monumentes für Wilhelm von Humboldt. Da konnte denn das Ergebnis unmöglich ein viel erfreulicherer werden, als es bei dem Schillerstandbilde der Fall gewesen war. Die Fähigkeit, sich mit Glück den als Kanon hingestellten Ideen Anderer anzuschmiegen, findet sich nicht bei einer so eigenartigen Schöpferkraft wie die Begas'sche es ist.

Freieren Spielraum erhielt sie, als der Künstler für die Reichsbank den Reichtum zu versinnbildlichen hatte. Er that dies durch die Gestalt eines üppig schönen Weibes in leicht gegürteter Gewandung, das den rechten

Fuß auf eine Erdkugel gesetzt hat und aus einer zierlich im Geschmack der Renaissance durchgebildeten Kassetten, die in der Linken ruht, eine Perlenschnur hervorzieht. Das Haupt der stattlichen Frau, dessen üppiger Haarwuchs geschmackvoll angeordnet und von Blumen durchflochten ist, wendet sich mit lebhaftem Ausdruck zur Seite, als stehe dort eine Person, der sie ihre Schätze zu zeigen und wohl auch, wie ihr wohlwollender Gesichtsausdruck zu vermuten nahelegt, das eine oder andere davon freigebig mitzuteilen im Begriff sei.

Ganz unseres Meisters eigenstem Ideenkreise entstammt sodann die Gruppe Kentaur und Nymphe, die im Gipsmodell auf der großen Berliner Kunstausstellung

im Herbst 1881 zum ersten Male vor die Öffentlichkeit trat. Der von Begas in seinen Werken schon mehrfach betonte und für die plastische Kunst in der That so überaus dankbare Gegensatz zwischen derber Fülle und jungfräulicher Zartheit findet hier eine ganz besonders lebendige Verkörperung. Der Kentaur, eine von Kraft und Lebenslust strotzende Erscheinung, hat seine Hinterbeine so tief ins Knie gebeugt, dass der dichte langherabwallende Pferdeschweif bei seiner fröhlichen Bewegung breit den Boden fegt. Auf diese Weise hat er es der zarten Nymphe, die er beschwätzt hat, einen lustigen Ritt auf seinem Rücken zu unternehmen, möglichst leicht gemacht, diesen breiten Pferderücken zu

besteigen. In der befangenen Bewegung, mit der sie dies anstrebt, gelangt die Ungeschicklichkeit des ersten Versuchs, die gleichwohl von der angeborenen unbewussten Anmut durchdrungen wird, zu entzückendem Ausdruck.

Neben diesen Werken größeren Umfangs hatte Begas eine Reihe von sprechend individualisierten Porträtbüsten geschaffen. Darunter sind zunächst diejenigen seines Taufpaten und ersten Lehrers Ludwig Wichmann und Adolph Menzel's zu nennen. Letztere, die den merkwürdigen Charakterkopf mit der gewaltigen Stirn, den tiefliegenden, scharfblickenden Augen und dem durch die etwas vorgeschobenen Lippen eigenartig verstärkten Ausdruck sinnender Beobachtung in vollkommener Treue wiedergibt, geht über die einfache Büstenform hinaus und wird zur Halbstatue, die den mit schlichtem Hausrock bekleideten Körper in der Hüftgegend glatt abgeschnitten erscheinen lässt. Begas fühlte sich zur Wahl dieser an sich etwas seltsam erscheinenden Form augenscheinlich dadurch hingedrängt, dass er den kleinen Mann von der großen Bedeutung, die sich der unscheinbaren Natur zum Trotz auch in seinem Äußern energisch ausspricht, eingehender charakterisieren wollte, als es durch den Kopf allein möglich gewesen wäre. Da er diesen Zweck vollkommen erreicht hat, muss der ausnahmsweisen Ge-



Merkur und Psyche. Marmorgruppe von R. BEGAS.

staltungsart für diesen besonderen Fall ihre Berechtigung zuerkannt werden. (S. die Abbildung.) Daran reihen sich sodann die Büsten einiger Damen aus der Berliner Gesellschaft. Ferner verdanken wir unserem Künstler die vorzüglichen Büsten des Kaisers Wilhelm I. und des Feldmarschalls Grafen Moltke, deren feingegliederte Züge bis auf das zarteste Fältchen, bis auf die leisesten Abweichungen von der Symmetrie in der Bildung der Nasenflügel oder dem Spiele der Mundwinkel hinaus auf das Treueste und Lebensvollste wiedergegeben sind, und in denen zugleich der persönliche Geist und Charakter dieser weltgeschichtlichen Größen zum unverkennbaren Ausdruck gelangt.

Nur bezüglich der Einkleidung, die Begas für seine Moltkebüste gewählt hat, müssen Bedenken geltend gemacht werden. Wenn der Künstler seiner Büste einen nach Hermentart gestalteten Sockel verlieh, so ist dies nicht minder zu billigen, als dass er diesen Sockel mit Laubgewinden, schwebenden Genien und dem Wappen des Dargestellten geschmackvoll ausstattete, und dass er die erwähnten Reliefgebilde ihrer dem Hauptteile des Ganzen untergeordneten Bedeutung gemäß in leichter skizzenhafter Weise behandelte. Verfehlt aber ist die Art, auf welcher die beiden wesentlichen Bestandteile des Werkes untereinander verbunden sind. Begas hat der Büste ein

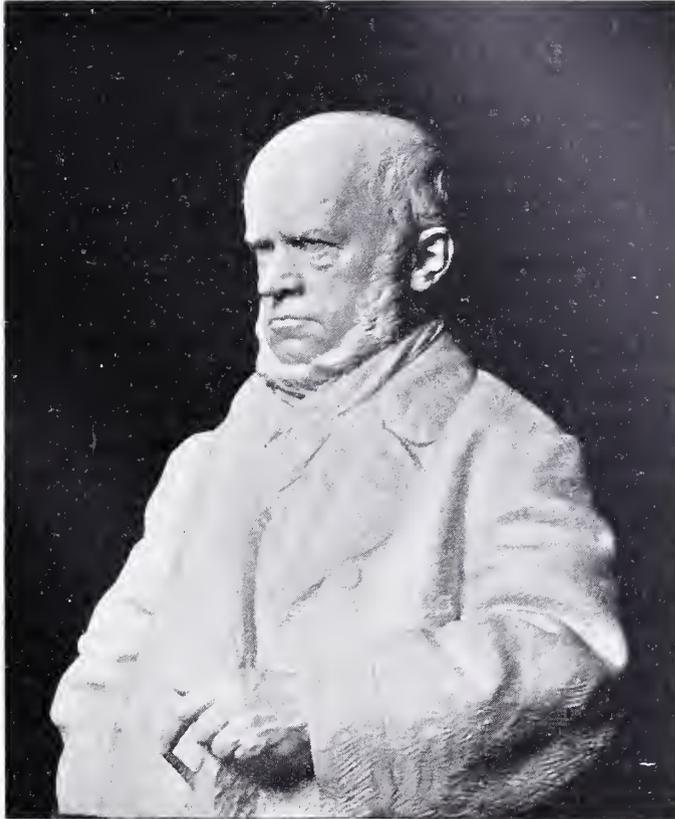
in togaähnlicher Weise angeordnetes Tuch zugeteilt und dessen Enden so weit über den Sockel herabhängen lassen, dass die Verbindung zwischen diesem und der Büste vollständig verhüllt ist. Das Tuch ist so behandelt, dass es sich der abgebrochenen Büstenform anschmiegt, die nicht die volle Schulterbreite zeigt. Dadurch nun gewinnt das Tuch den Charakter, als sei es erst nachträglich um die nackt angelegte Büste und den selbständig behandelten Sockel geschlungen worden.

Glücklicher traf Begas die entsprechende Anordnung bei seiner, mit unübertrefflicher Feinheit durchgebildeten Büste der deutschen Kronprinzessin, späteren Kaiserin Friedrich. Ihr hat er ein zartes Spitzentuch um die Schultern gelegt, das von der einen Schulter halb herab-

geglitten ist, aber gleichwohl nicht anders über den Torso fällt, als es fallen könnte, wenn sich unter ihm der volle Körper befände. Das ist es, was von der Bekleidungsform jeder Büste gefordert werden muss.

Darauf beschäftigten ihn wieder Aufgaben von hervorragender Bedeutung. Sie betrafen einerseits den plastischen Schmuck des zu einer Ruhmeshalle umgewandelten Berliner Zeughauses, andererseits die Ausführung eines großen monumentalen Brunnens. Für das Zeughaus schuf er zunächst die sitzenden Kolossalgestalten zweier römischen Krieger. Sie flankieren die Wangen der stattlichen Freitreppe, die aus dem schönen

Oberlichthofe nach den großen Heldensälen emporführt. Wie Hitzig bei der architektonischen Ausgestaltung des Baues mit feinem Takt und vollendetem Stilgefühl alle durch die neuen Zwecke bedingten Umänderungen und Zusätze so zu gestalten wusste, als wären sie unmittelbar aus der ursprünglichen Anlage mit einer gewissen Naturnotwendigkeit organisch hervorgewachsen, so hat auch Begas bei Ausführung jener beiden Kriegergestalten, die vermöge ihrer Stellung und Bestimmung als stumme Wächter des Treppenzugangs mit der architektonischen Anlage besonders eng verflochten sind, es verstanden, die an den plastischen Ornamenten des Zeughauses reich bethätigte



Adolf Menzel. Marmorbüste von R. BEGAS.

Schlüter'sche Kunstrichtung voll und lebenskräftig auferstehen zu lassen. In ihren reich geschmückten Rüstungen zeigen die beiden muskulösen Söhne des Mars ganz die Art einer bereits zum Barockstil hinneigenden Hochrenaissance, aber beseelt von einer urwüchsigen Kraft, für welche die Formenfülle nicht als eine schwelgerische äußere Zuthat, sondern als ein imponierendes Ergebnis überquellender Lebensäfte erscheint. Für die Mitte desselben Lichthofes führte er eine Kolossalstatue der Borussia in Marmor aus. Die obere Halle erhielt zwei sitzende Frauengestalten als Verkörperungen der Kraft und der Kriegswissenschaft.

An dem Monumentalbrunnen hingegen fand Begas Gelegenheit, ohne irgend welche Rücksichtnahme auf

gegebene oder seinem Werke zu gesellende Faktoren sich in voller Freiheit nach seinem eigensten künstlerischen Ermessen zu entfalten.

* * *

¹⁾ Die ersten Vorarbeiten für diesen Brunnen gehen auf das Jahr 1880 zurück. Ohne äußere Anregung war Begas auf den Gedanken gekommen, das an monumentalen Brunnen überaus arme Berlin durch eine umfangreiche Anlage zu bereichern, die sich neben dem Wiener Donaубrunnen von R. Donner, ja selbst neben der berühmten Fontana Trevi in Rom sehen lassen konnte. Eine Anlehnung an einen architektonischen Hintergrund wie bei der Fontana Trevi war natürlich bei dem Nüchternheitssinn der Berliner, der allerdings der Ausfluss des harten Kampfes um das Leben ist, ausgeschlossen. Möglich war nur ein Freibrunnen, und da die Errichtung des Steindenkmals auf dem Dönhofsplatz die Beseitigung des dortigen Springbrunnens, der sogenannten „wilden Katz“, veranlasst hatte, dachte Begas in seinen Träumen zunächst an jenen Platz. Es gelang ihm auch, nachdem er ein Gipsmodell in kleinem Maßstabe angefertigt hatte, den Kronprinzen Friedrich Wilhelm, der ihm gleich seiner Gemahlin schon nach seinen ersten großen Erfolgen volles Verständnis seines Wollens gezeigt hatte, für die Ausführung des Brunnens zu interessiren. Aber die Lebenszeit, die dem edlen, kunstbegeisterten Fürsten bemessen war, reichte nicht hin, um auch nur den kleinsten Teil seiner hochgestimmten Pläne zu verwirklichen. Als Kaiser Wilhelm II. den Thron bestieg, folgte dem Vater ein nicht minder kunstbegeisterter Sohn, und die Gunst, die Kaiser Friedrich und seine hohe Gemahlin, die selbst eine gewandte, feinfühlende Malerin und Bildnerin in Thon ist, dem Künstler geschenkt hatte, übertrug sich auch auf Kaiser Wilhelm II. Als der Magistrat der Stadt Berlin beschloss, dem jungen Kaiser ein Huldigungsgeschenk anzubieten, glaubte er im Sinne des kaiserlichen Herrn zu handeln, indem er eine Gabe auswählte, die zugleich dem ganzen Gemeinwesen, der Verschönerung der Stadt und dem Wohlgefallen des Gefeierten zu Gute kam. Darum wurde eine Schöpfung von Begas und zugleich der Schlossplatz gewählt, auf dem täglich der Blick des Monarchen ruht, der seine Residenz in dem Schlüter'schen Bau aufgeschlagen hatte. Mit seiner gewaltigen, die Nachbarschaft niederdrückenden Fassade zu wetteifern, war nur die Kraft unseres Meisters fähig, der sich, wie kein zweiter unserer Zeit, mit der Formensprache des Barockstils vertraut gemacht hat, aber doch soviel künstlerisches Feingefühl besitzt, um allen sinnlosen Ausschreitungen aus dem Wege zu gehen und jede einzelne Figur zweckmäßig, d. h. mit Rücksicht auf den Gesamtorganismus, durchzubilden.

¹⁾ Der folgende Schlussteil des Artikels ist von *Adolf Rosenberg* verfasst.

Der Schlossbrunnen ist in die Mitte des unregelmäßigen, sehr ungünstig disponirten Platzes gerückt worden. Er hat einen Hintergrund; aber dieser drückt ihn, und er würde ihn auch drücken, wenn er statt wie jetzt bis zum Dreizack des Neptuns 10 Meter ihrer 20 mäße. Man muss diesen Brunnen für sich, ohne den architektonischen Hintergrund, wirken lassen, und dann wird man ihm einen Platz in der Reihe der klassischen Monumentalbrunnen nicht verwehren dürfen. Seine Abstammung von ihnen ist unverkennbar. Der auf einer von vier Seecentauren getragenen Riesenschale thronende Neptun, die Putten, die sich im Muschelbecken tummeln oder vorsichtig über das Felsgestein nach dem unteren Becken heruntertasten, die riesigen Seethiere, Schildkröten, Schlangen, Robben, Krokodile und Hummern, die, aus dem Wasser auftauchend, an dem Felsen emporstreben, endlich die vier auf dem Beckenrande sitzenden Nymphen, die die vier Hauptströme Preußens versinnlichen — das sind alles bekannte, viel gebrauchte, konventionell gewordene Allegorien. Aber die alten Symbole erscheinen uns hier doch ganz anders, mit gewaltigerer Lebensfülle begabt, als Schöpfungen eines Meisters, dessen kühne Phantasie sich weit über die Kleinlichkeit moderner Nachahmung erhebt. Diese sozusagen persönliche, von ihm selbst ausströmende Lebensfülle, die Begas allen seinen Werken mitgiebt, lässt niemals in dem Beschauer, selbst wenn er ein kaltprüfender Kritiker ist, die Empfindung aufkommen, dass er nur ein Nachahmer oder ein geschickter Fortsetzer der Barockkunst ist. Auch den anfänglich Widerstrebenden nimmt seine hinreißende Beredsamkeit schließlich gefangen. Er ist einer von den echten Künstlern, die an sich selbst glauben und diesen Glauben auch andern aufzwingen. In sein Inneres darf man dabei nicht einzudringen versuchen: er kann frivol, vielleicht sogar skeptisch, cynisch denken, wie sehr viele große und kleine Geister, die jahrzehntelang Berliner Luft geatmet haben. Aber seine Schöpfungen wollen unabhängig von persönlichen Stimmungen betrachtet sein.

Wie mächtig in ihm trotz gelegentlicher Neigungen zu überschwänglichen Bildungen die Flamme eines reinen Idealismus glüht, hat er am überzeugendsten in dem Grabmal Kaiser Friedrichs für das Mausoleum an der Friedenskirche in Potsdam gezeigt (s. die Abb. S. 132). Er war der erste der Berliner Bildhauer, der nach dem Vorgange Rauch's das Wagnis unternahm, die Gestalt eines in ewigen Schlaf Versunkenen auf dem Deckel eines Marmorsarkophags darzustellen. Bei seiner dramatisch bewegten Gruppe konnte er, ohne sich um den Stil zu kümmern, seinem leidenschaftlichen Naturell folgen. Hier war das Gebot, sich in Ruhe zu mäßigen, und doch wollte er darüber seinen persönlichen Stil nicht verleugnen. Es ist ihm gelungen, von der „edlen Einfalt und stillen Größe“ der Antike, die Rauch in seinen Sarkophagen vertreten hatte, eine Brücke zu der wirklich oder eingebildet tieferen, modernen Empfindung

zu bauen. In den Reliefs an den Langseiten des Sarkophags glauben wir das Römertum wiederzuerkennen, das Rauch und seine Schüler für den allein richtigen und würdigen Dolmetsch hoher Gefühle, Meinungen und Lehren in der plastischen Kunst hielten; aber aus der ruhenden Gestalt, deren stolze Glieder sich in Todeschlummer gelöst haben, spricht die volle Persönlichkeit des Künstlers, wenn sie auch in demütigem, pietätvollem Gehorsam gewissen Anforderungen des allgemeinen Wirklichkeitssinnes und individuellen Geschmacksrichtungen Opfer gebracht haben mag.

Da der leicht und reich schaffenden Phantasie des Künstlers eine ebenso leichte Hand gehorcht, sind in der Zeit von 1885—1896 noch zahlreiche Werke entstanden, die wir in unserer Schilderung noch nicht erwähnt haben. Wir nennen nur in kurzer Aufzählung die Büsten Kaiser Wilhelms I., des Kaisers Friedrich, dessen Bronzestatuette als Kronprinz Friedrich Wilhelm das Muster für alle Feldherrenbüsten in der Ruhmeshalle des Zeughauses geworden ist, die Büsten Kaiser Wilhelms II. und des Fürsten Bismarck, den Begas als Bildhauer so typisch und klassisch gestaltet hat wie Lenbach als Maler, die genial erfundene Gruppe, die den „elektrischen Funken“ versinnlicht, und die an die herbe Größe der alten Florentiner erinnernde Gruppe Kain und Abel, die Begas nach einer Skizze aus früheren Jahren erst kürzlich in kolossalem Maßstabe vollendet hat.

Über diesen Arbeiten der letzten Jahre stand immer etwas Höheres, eine Aufgabe, wie sie seit der Ausführung des Wormser Lutherdenkmals durch Rietschel und seine Schüler noch keinem deutschen Bildhauer zu teil geworden war. Als bald nach dem Tode Kaiser Wilhelms I. die Frage nach einem Nationaldenkmal für den Begründer des neuen deutschen Reichs aufgeworfen wurde, war auch schnell die Antwort durch die Ausschreibung eines allgemeinen Wettbewerbes gefunden worden. Es kam dazu, das Ergebnis war groß und bedeutend; aber es war schon damals wahrscheinlich, dass ein erst in letzter Stunde übersandter plastischer Entwurf, der nur einige flüchtige Andeutungen gab, über die stolzen Pläne phantasievoller Architekten siegen würde.

So ist es auch geschehen; aber die Architekten sind auch befriedigt worden, weil die Architektur neben der Plastik zu bedeutsamer Entwicklung gelangt ist. Nachdem sich einmal Kaiser Wilhelm II. für den Platz der sogenannten Schlossfreiheit gegenüber der Westfront des alten Königsschlusses mit dem gewaltigen Triumphbogenportal Eosander's in der Mitte entschieden hatte, war es selbstverständlich, dass ein stilistischer Zusammenhang zwischen dem Nationaldenkmal und der Schlossfassade gewonnen werden musste. Dabei war auf der einen Seite ein imposanter architektonischer Rahmen für das Standbild, der bis zu einem gewissen Grade der Wirkung seines Gegenbildes die Wage zu halten hatte, geboten, andererseits erschien es selbstverständlich, dass

sich die plastischen Formen des Denkmals in der Stilrichtung zu bewegen hatten, die Schlüter und sein Nachfolger den Schlossfassaden aufgeprägt hatten. Danach konnte eigentlich unter den bildenden Künstlern Berlins kein anderer mit der Aufgabe betraut werden als der genialste Vertreter jener Richtung, Reinhold Begas, der Verfasser jenes Entwurfs, der bei der ersten Konkurrenz ganz außer Betracht kam, weil er zu spät eingetroffen war, auch den Bedingungen des Konkurrenzprogrammes nicht entsprach.

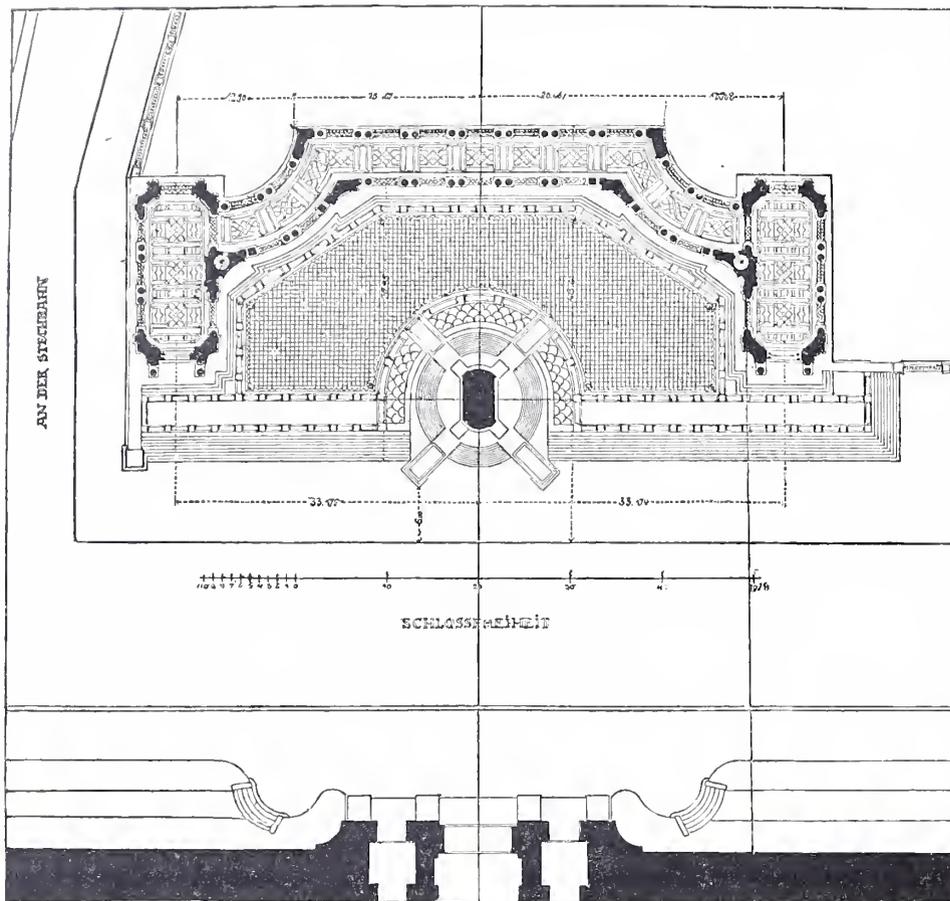
Freilich ist von diesem Entwurf nicht viel übrig geblieben. Eigentlich ist, wenn man von nebensächlichem Beiwerk absieht, nur der Grundgedanke einer Plattform beibehalten worden. Bei der Feststellung des Planes in seinen Einzelheiten, zu dessen architektonischer Bearbeitung anfangs Hofbaurat Ihne, später Architekt *Halmhuber* hinzugezogen wurde, wurde das Hauptaugenmerk darauf gerichtet, dass das Reiterstandbild nicht durch den architektonischen Rahmen erdrückt werden durfte, und das wurde einerseits durch seine ungewöhnlichen Größenverhältnisse, andererseits dadurch erreicht, dass das Reiterstandbild nicht innerhalb der Halle aufgestellt, sondern über die Vorderseiten der beiden Hallenarme hinausgeschoben wurde.

Da sich an der Rückseite der Halle ein Wasserlauf, der grüne Graben, entlang zieht, mußten die Fundamente zum Teil in das Wasser hineingebaut werden. Doch ist der Wasserlauf an der schmalsten Stelle nur bis auf 18 m eingeengt worden. Trotz dieser Beschränkungen nimmt das Denkmal in seiner gesamten Ausdehnung immer noch eine umfangreiche Fläche ein. Ein Blick auf den Grundriss (s. S. 140) zeigt uns,¹⁾ dass die Anlage aus einem erhöhten Platz für den Reiter, zu dem einige Stufen hinaufführen, und einer den Hintergrund abschließenden Halle besteht, die ebenfalls um einige Stufen höher gelegt ist, um das terrassenförmige Ansteigen des Platzes noch mehr zu betonen. Die Tiefenausdehnung des Denkmals von der Vorderseite der Löwenpostamente an der 18 m breiten Fahrstraße zwischen Schloss und Denkmal beträgt 40 m, die Gesamtlänge 80 m. Die Höhe der Halle beträgt vom Straßenfußboden aus gemessen 12 m, vom mittleren Wasserstande an der Rückseite aus gemessen 16 m. Bei dem Entwurf der Halle, für welche ionische Stilformen, jedoch in ganz freier Behandlung, gewählt wurden, wurde auf möglichst durchbrochene Anordnung gehalten, so dass Schloss und Reiter von allen Seiten gesehen werden können. Die Endpunkte der Halle bilden zwei Pavillons, die als Bekrönung je eine Quadriga etwa in der Größe der auf dem Brandenburger Thor tragen. Die eine stellt Nord-, die andere Süddeutschland dar. Die Verbindung zwischen

1) Das Folgende ist zum Teil einem Bericht des ausführenden Architekten *G. Halmhuber* in dem Werke „Berlin und seine Bauten“ Bd. II (Berlin 1896) entnommen.

den beiden Pavillons bildet ein Wandelgang, dessen gekuppelte Säulenpaare mit ihrem Gebälk in gleichmäßigem Rhythmus den eigentlichen Hintergrund für den Reiter bilden. Die Ecken sind durch festere Massen betont. Die Eingänge zu den beiden Pavillons sind durch reiche Portale mit geschwungener Verdachung und vorgestellten Säulen gekennzeichnet, die mit dem Reiter zusammen die drei wesentlichen Stützpunkte des Ganzen abgeben. Sie sind reich mit bildnerischem Schmuck versehen und bilden die Endpunkte einer glänzenden Kette von Bildwerken über dem reichen Hauptgesims der Innen-

Unterban, der aus rotem, durchweg polirtem schwedischem Wirbgranit besteht, ruhen an beiden Langseiten die beiden Kolossalgestalten des Krieges und Friedens, während vorn und hinten bedeutungsvolle Embleme angebracht worden sind. Das 8 m hohe und etwa 4,50 m breite Postament ist aus Bronze gegossen — unseres Wissens das erste Mal, dass in Deutschland ein solcher Versuch in großem Maßstabe gemacht worden ist. Auch die Reiterstatue, die das Pferd führende Siegesgöttin, die vier an den abgestumpften Ecken des Postaments auf Kugeln stehenden Viktorien und die Reliefs an den Langseiten sind in



Grundriss des Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin.

und Außenseite. Die einzelnen Skulpturen der Innenseite beziehen sich auf die Bundesstaaten, die der Außenseite auf Handel, Gewerbe, Kunst und Wissenschaft. Die Halle, die einen prächtigen Mosaikfußboden erhalten wird, und die zu ihr gehörigen Skulpturen sind in Sandstein ausgeführt, mit Ausnahme der beiden Quadrigen und der die Trophäen hütenden Adler über dem mittleren Teile der Halle, die in Kupfer getrieben worden sind.

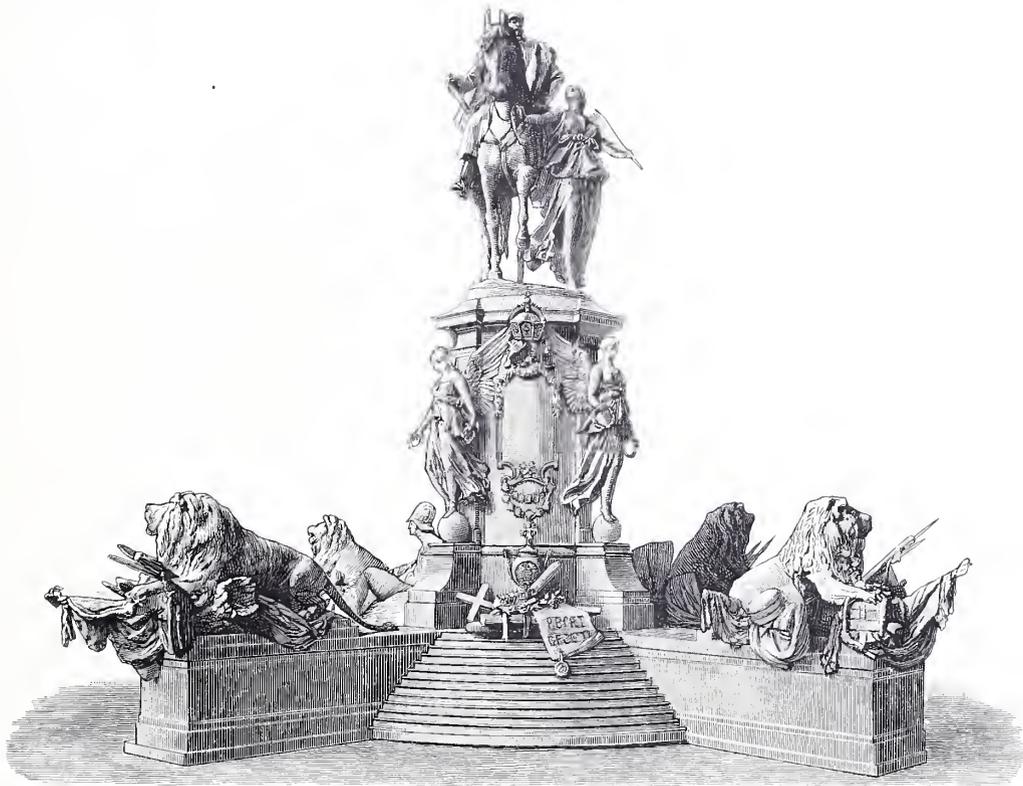
Innerhalb dieses reich gestalteten Rahmens erhebt sich die Reiterfigur mit dem Sockel bis zur Höhe von 20 m über dem Straßenniveau auf elliptischem Unterbau, dem sich vier diagonal vorspringende, auf Trophäen gelagerte Löwen aus Bronze angliedern. Auf dem

Bronzeguss ausgeführt worden. Die Bronze ist aus 93 Prozent elektrolytischem Kupfer und 7 Prozent Bankzinn zusammengesetzt. Die durchschnittliche Stärke der Bronzewandung beträgt, abgesehen von einzelnen Gewandteilen, 5 mm. Um alle Feinheiten des Modells zu bewahren, ist der Guss mit Wachsausschmelzverfahren erfolgt. Für das Reiterstandbild allein, das 9 m in der Höhe misst, sind etwa 500 Centner Bronze verbraucht worden. Der Genius, der das Ross des Kaisers führt, ist 5,50 m groß, während die Viktorien an den Ecken 4,70 m in der Höhe messen. Der Reiter ist in ruhiger, edler Haltung dargestellt, die rechte Hand auf den Kommandostab stützend, den Blick nach dem Lustgarten

richtend, wo das Denkmal seines Vaters steht. Auch das Pferd schreitet in ruhigem Schritt vorwärts, ganz wie es dem besonnenen, gemessenen Wesen des ersten Kaisers entspricht. Ein lang herabwallender Mantel giebt dem Reiter mehr Masse und Haltung. Der führende Genius, der in der Linken einen Palmenzweig hält, blickt zu dem Kaiser empor.

Soweit die sachliche Beschreibung. Zur Zeit, wo wir diesen Artikel zum Abschluss bringen müssen (Mitte Februar), ist eine kritische Würdigung des Ganzen, ein Urteil über den Gesamteindruck noch unmöglich. Man hat bisher nur Gelegenheit gehabt, die einzelnen Teile, wie sie im Guss fertig wurden, be-

sah, der er blindlings, aber mit freudig zu Gott erhobenem Hauptefolgte. Dieser Verstoß gegen die geschichtliche Wahrheit hat aber die deutsche Kunst um eine Idealgestalt bereichert, wie wir sie seit den Viktorien Rauch's nicht mehr gesehen haben. Sie und ihre vier auf Kugeln schwebenden, geflügelten Schwestern werden in der Kunst des 20. Jahrhunderts wohl ebensolange typische Geltung behalten, wie sie die Siegesgöttinnen Rauch's für die beiden ersten Dritteile unseres Jahrhunderts gehabt haben. Die jugendliche, jungfräuliche Anmut, die diese fünf Gebilde einer begnadeten Phantasie umschwebt und erfüllt, lässt sich nicht in Worte fassen. Wir müssen abwarten, bis wir diese Gestalten unseren Lesern vor



Das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin von R. BEGAS. (Nach dem Gipsmodell.)

sichtigen zu können, und danach gestaltet sich das Urteil zunächst sehr günstig. Die Bildung aller einzelnen Gestalten widerlegt zunächst die anfangs gehegte Befürchtung, dass Begas sich durch die kolossale Größe zu barocken Ausschweifungen seiner Phantasie würde hinreißen lassen. Freilich wird jeder, der die schlichte Größe, das wahrhaft kindliche Gemüt und die peinliche Korrektheit des verewigten Kaisers wirklich kennen gelernt und verstanden hat, sich nicht damit befreunden können, dass ein weiblicher Genius ihm das Pferd führt, ihm, der in seinem Leben als Soldat und Kriegsherr niemals eine derartige Hilfe geduldet hätte, und der auf allen seinen Wegen nur die unsichtbare Hand der göttlichen Vorsehung

Augen führen können. Die beiden, mäßig erhobenen Reliefs an den Langseiten des Postaments sind aus einem Geiste geboren, der in sich alles aufgenommen hat, was die florentinischen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts Großes und Erhabenes eronnen haben, und der doch immer etwas Persönliches mitbringt. Das Relief des Krieges erinnert in dem Grundmotiv etwas an einen der apokalyptischen Reiter von Dürer und Cornelius; aber das germanische Ungestüm, die raue Kraft wird, unbeschadet der dramatischen Wucht, durch eine edle Formensprache gemildert, und wenn wir danach das Relief des Friedens betrachten, glauben wir ein in die Plastik übertragenes Bild Böcklin's vor uns zu

sehen, freilich mit dem gewaltigen Unterschiede, dass Böcklin die Kraft versagt zu sein scheint, ein so edles „Gebild aus Himmelhöh'n“ zu schaffen, wie diese stolz und leicht durch die Gefilde schreitende Friedensgöttin, die Blumen und Früchte mit vollen Händen austreut.

Ein Denkmal dieses Umfanges kann nicht, wenn es in sieben Jahren zu einer bestimmten Frist fertig sein muss, die Arbeit eines einzigen Mannes sein. Begas hat aus der großen Zahl seiner Schüler die tüchtigsten Kräfte erlesen, die nach seinen Skizzen die großen Modelle für den Guss und die Treibarbeit in Kupfer ausgeführt haben. So ist die über dem Nordportal der Halle aufgestellte Quadriga, deren Siegesgöttin ein Banner mit dem Adler (Norddeutschland) hält, von *Johannes Götz*, die andere, deren Banner einen Löwen (Süddeutschland) zeigt, von *C. von Bernewitz* ausgeführt worden. Die beiden dekorativen Gruppen mit den Adlern sind von *Kraus* und *Gaul*, und für die Löwen auf den dem Reiterdenkmal vorgelagerten Gruppen sind Tierbildner herangezogen worden. An den Gruppen des Friedens und des Krieges und an den Viktorien ist besonders *Eugen Börmel* beteiligt gewesen. Nur der Reiter und der sein Ross führende Genius zeigen im wesentlichen die eigene Arbeit des Meisters. Durch die verschiedenen Hände, die an dem gewaltigen Werke mitgeholfen haben, sind aber keineswegs stilistische Ver-

schiedenheiten hervorgerufen worden. Jeder Teil ist von dem Geiste des Meisters durchdrungen, mit dessen Formensprache sich seine Schüler und Mitarbeiter so innig vertraut gemacht haben, dass die mächtige Komposition, das Heldengedicht in Erz und Stein auf den großen Kaiser, als etwas Einziges und Unteilbares vor unsere Augen tritt und zu unserem Herzen spricht. Im Laufe eines halben Jahrhunderts hat die Berliner Kunst der Welt zweimal dasselbe festliche Schauspiel geboten. Wie vor fünfzig Jahren unter der Ägide Rauch's aus dem Zusammenwirken vieler Hände das Reiterdenkmal des großen Königs erwuchs, zugleich das höchste Ehrenkmal für Rauch und seine Schule selbst, so steht am Ende dieser Epoche, wo wir eine zweite Blüte der Berliner Bildhauerschule erlebt haben, das Denkmal des großen Kaisers, zugleich ein Wahrzeichen der hohen, edlen Kunst von Reinhold Begas und den Seinigen. Und auch Persönliches klingt dabei in seltener Fügung des Schicksals zusammen. Wie weit sich auch die künstlerischen Wege von Reinhold Begas von denen seines Taufpaten und Lehrmeisters getrennt haben, — beiden war es vergönnt, für ihre Zeit ein Höchstes zu schaffen, die Verherrlichung der beiden Helden, deren Wirken und Thaten die größten Epochen in Preußens und Deutschlands Geschichte erfüllt haben.

ADOLF ROSENBERG.

DIE NEUE STAATLICHE „NATIONAL PORTRAIT-GALLERY“ IN LONDON.

MIT ABBILDUNGEN.



INE der interessantesten und bedeutendsten nationalen Sammlungen Englands verdankt in der Hauptsache ihre Entstehung, Erhaltung und Katalogisierung einem deutschen Künstler und Gelehrten. Dieser hervorragende Mann ist *Georg Scharf*, der noch kurz vor seinem im Jahre 1895 erfolgten Tode, unter dem Titel *Sir George Scharf*, wegen seiner außerordentlichen Verdienste um das obige Institut, von der Königin Victoria in den Adelstand erhoben wurde. Seit der Begründung der historischen Galerie (mit zwei Bildern) im Jahre 1856, also fast 40 Jahre lang, hat Scharf ununterbrochen als Direktor des Instituts gewirkt und während dieser Zeit 982 Porträts nebst zahlreichen Porträtbüsten, Kupferstichen und Autographen gesammelt. Durch Georg Scharf ist in London hier Gebrauch geworden, dass Autographen, wenn irgend möglich, nur mit dem dazu gehörigen Kupferstich der betreffenden Person gekauft und veräußert werden. Der Verstorbene

war 1820 als Sohn eines bayerischen Künstlers geboren und begleitete als Zeichner die Expedition des *Sir Charles Fellows* nach Syrien und Kleinasien. In gleicher Eigenschaft nahm er 1843 an einer staatlichen Expedition dorthin teil und bildete sich dann immer mehr als geschickter Buchillustrator aus. Im Jahre 1857 bekleidete er auf kurze Zeit den Verwaltungsposten für die alten Bilderschätze Manchesters, und noch in demselben Jahre wurde ihm hierauf bei Begründung der „National Portrait-Gallery“ deren wichtiges Direktorat anvertraut. In letzterer Eigenschaft erwies sich Scharf äußerst zuvorkommend gegen alle Aufschlussuchenden, und da bekannt war, dass er die umfassendste Porträtkenntnis in ganz England besaß, so galt in zweifelhaften Fällen sein Urteil als maßgebend. Seine Erfahrung und sein Rat wurden von Historikern, Fachgelehrten, Künstlern und Schriftstellern aller Schattirungen häufig in Anspruch genommen.

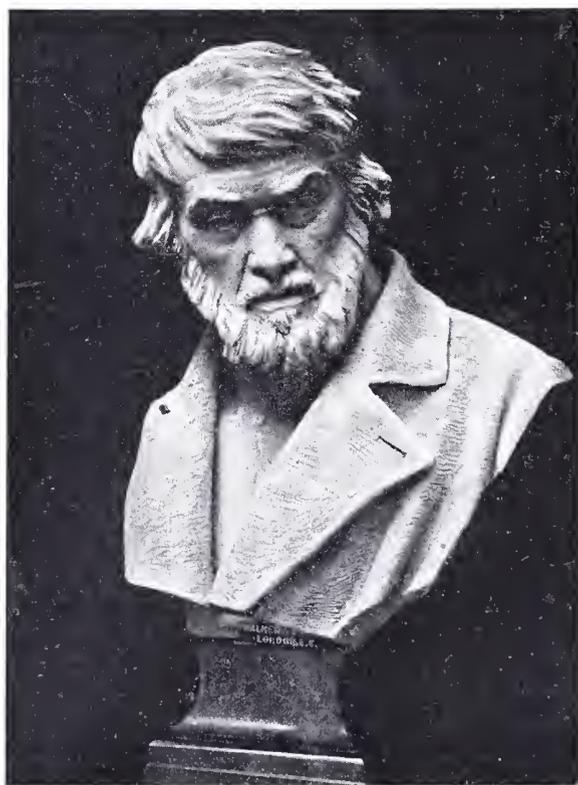
Von Seiten der Regierung war es damals der Prinz-



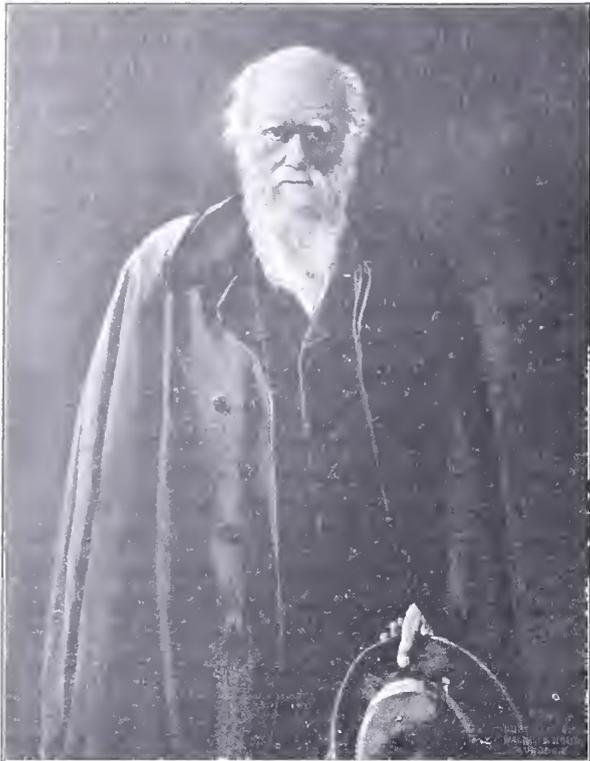
Sir George Scharff; gemalt von W. OULESS.

Gemahl Albert, der sich besonders für Scharff's Idee erwärmte, und in gleich günstigem Sinne vertrat dieselbe im Parlament der Graf Stanhope. In Gemeinschaft mit Scharff entwarf er die Statuten, die manche interessanten Punkte und bei event. Nachahmung folgende zu beherzigenden Grundsätze enthalten: Bei Ankäufen oder Erwerb durch Schenkungen soll es sich in der Regel mehr um die Berühmtheit der dargestellten Person als um das künstlerische Verdienst des betreffenden ausführenden Malers, Bildhauers oder Kupferstechers handeln. Die Wertschätzung einer Person soll vollständig unabhängig vom politischen oder religiösen Standpunkte aus geschehen. (Hierbei dürfte man zwar unwillkürlich an Goethe's Worte erinnert werden: „Ich kann wohl versprechen, aufrichtig sein zu wollen, aber nicht unparteiisch.“) Ja, selbst große Fehler und Irrtümer, wenn sie von allen Seiten zugegeben werden, sollen nicht Veranlassung sein, das Porträt einer Person auszuschließen, welche dazu dienen könnte, die Geschichte oder die Kunst und Wissenschaft des Landes zu erläutern. (Hierunter sind Leute verstanden, wie etwa Heinrich VIII. und Cromwell. Ersteren nennen bekanntlich die Engländer den „butcher“, d. h. Schlächter.) In dem Galerie-katalog darf sich ferner kein einziger Name befinden, der einem Gebildeten zu der Frage Veranlassung geben könnte: „Wer ist dieser Mann oder jene Frau?“ Weiter beschränkende und den eventuell enormen Zuwachs zur Eindämmung dienende Bestimmungen sind folgende: Erst nach 10 Jahren kann das Porträt einer verstorbenen Person Zulassung finden, falls alsdann nicht drei Mit-

glieder des Direktoriums gegen den Erwerb stimmen. Von lebenden Personen finden nur der König und seine Gemahlin resp. der Souverän einen Platz in der Staatssammlung. Dieses Verbot ist ein sehr weises, denn nach zehn Jahren ändert sich oft die Beurteilung über den wahren Wert eines Mannes, und die streitenden Leidenschaften von Freund und Feind haben alsdann in der Regel einen mehr ausgleichenden oder sogar abschließenden Charakter angenommen. Das Porträt des Prinzen-Gemahls Albert ist von Winterhalter, und die Königin ist dargestellt in der Kopie nach einem Bilde von Professor H. von Angeli in Wien. Wenn obige Einschränkungen nicht vorhanden wären, so würde es in England unzählige Personen geben, die jeden Preis einem ersten Künstler bewilligen möchten, um ihr Porträt anzufertigen, mit der geplanten Absicht einer Schenkung an das Museum. Auch selbst ein Staatsinstitut würde oft der Versuchung nicht widerstehen können, ein an und für sich hohes Kunstwerk herzugeben, obgleich nach den Statuten die dargestellte Person eigentlich nicht in die Sammlung gehört. Wie aber schließlich die Ausnahme die Regel bestätigt, so haben sich doch einige Porträts im Widerspruch mit den bezüglichen Statuten einen Platz in der Galerie erobert. Ein solches Bild, gemalt von dem Akademiker W. Ouless, stellt Scharff selbst dar. Dies Werk zieht sofort bei dem Betreten des ersten Saales unsere Aufmerksamkeit auf sich, und nimmt dasselbe sozusagen überhaupt den Ehrenplatz der gesamten Kollektion ein.



Thomas Carlyle; Büste von E. BÖHM.



Charles Darwin; gemalt von JOHN COLLIER.

Ferner hat Watts, in seiner geradezu großartigen Opferfreudigkeit, der Galerie das von seiner Hand gemalte Porträt des bekannten Künstlers und Kunstmäcens William Morris angeboten. Die Beliebtheit des letzteren war so allgemein und widerspruchslos, dass auch hier die Statuten durchbrochen werden dürften. Morris hinterlässt außer andern Kunstschatzen eine der schönsten illuminierten Manuskript-Sammlungen der Welt.

Von den übrigen statutenmäßigen Bestimmungen will ich noch erwähnen, dass eine Schenkung nur angenommen werden darf, wenn mindestens drei Viertel aller Mitglieder des Verwaltungsrates dafür stimmen, und dass in der Regel keine Kopie eines modernen Bildes Aufnahme findet. Endlich ist unter klarer Darlegung des Motivs ein Gruppenbild zulässig, in dem teils Verstorbene, teils noch Lebende zusammen dargestellt sind. Ein solches Beispiel ist das sehr wertvolle Gemälde, welches der Kaiser von Österreich der Sammlung vor längerer Zeit schenkte, und das 96 Porträts von englischen, zu einer Sitzung im Unterhause vereinigten Parlamentsmitgliedern enthält.

Nach vielen Jahren des Wanderns, wenn gleich in London, hat nunmehr diese Staatssammlung eine ihrem Wert und ihrer Wichtigkeit entsprechende Heimstätte gefunden. Der Staat stellte den Bauplatz zur Verfügung und zwar unmittelbar hinter der National-Galerie, in Trafalgar-Square, während das Baugeld, 80000 £, Mr. Henry Alexander schenkte. In Mr. Lionel Cust hat das Institut nicht nur einen würdigen Nachfolger Scharf's er-

halten, sondern auch einen Direktor, der es bereits verstanden hat, das Museum zu dem volkstümlichsten in ganz England zu erheben. Nur zum Verdruss vieler berechtigter und auch unberechtigter Personen, welche die Plätze an den Wänden schon vergeben finden, erweist sich der Raum für die Zukunft als viel zu klein. Angesichts der unausgesetzten Schenkungsangebote ist das Institut beinahe ganz mit Bildern gefüllt, und doch leben allein in London wenigstens 1000 Personen, die auf einen derartigen Ehrenplatz dereinst Anspruch erheben zu können glauben. Da indessen selbst Mr. Alexander einen solchen bisher nicht erhalten hat, so scheint es, dass der Wortlaut der Statuten streng durchgeführt werden soll.

Den Bau des Hauses leitete der Architekt Christian, der einen ähnlichen Plan hierfür annahm, wie er der National-Galerie in Berlin zu Grunde liegt. Die Werke sind in drei Etagen untergebracht, von denen in der Hauptsache bloß die höchste durch Oberlicht erhellt wird. Nur ein Saal besitzt einen Rauminhalt von 50 Quadratfuß, während die übrigen zwischen 15—20 Quadratfuß variieren. Wer die chronologische Besichtigung vorzieht, hat seine Wanderung von oben nach unten d. h. von der dritten Etage bis zum Erdgeschoss vorzunehmen. Da wo Menschen schweigen, reden wohl Steine oder andere einzelne Denkmale, gewaltig und eindringlich zu uns, aber es ist doch oft schwer für minder geschulte Kräfte, diese Sprache zu verstehen und aus ihr die Geschichte des Einzelnen oder gar eines ganzen Volkes herauszulesen. Hier zieht auch für den weniger kundigen



Ch. J. Fox; gemalt von K. A. HICKEL.



Georgina Spencer, Herzogin von Devonshire;
gemalt von J. REYNOLDS.

Thebaner die Geschichte einer Nation, in ihrer vollen Größe, mit allen Fehlern und Irrtümern, mit Licht und Schatten, alle Kulturepochen, ihre Helden, Dichter, Künstler und Gelehrten in leicht erkennbarer Übersicht, wie eine ununterbrochene Reihe, rasch und gedrängt an uns vorüber. Ein imposanter Todeszug! — Georg Scharf begann seine Sammlung im Jahre 1857, wie bereits erwähnt, mit zwei Bildern. Das eine davon bestand in einer Schenkung des Grafen von Ellesmere, und zwar des vielleicht einzig beglaubigten Bildes von Shakespeare, das überhaupt vorhanden ist. Dieses Bild ist bekannt unter dem Namen „Chandos-Shakespeare“, weil es bei seinem langen und vielseitigen Stammbaum auch in den Besitz des Herzogs von Chandos-Buckingham kam, und dann von dem Grafen Ellesmere, dem Besitzer der Bridgewater-Galerie, dem Museum als Geschenk überlassen wurde. Die Ansichten über den Urheber des Bildes sind schwankend; keiner der genannten Namen hat vollen Anspruch auf Glaubwürdigkeit, wengleich das Porträt bei Lebzeiten Shakespeare's gemalt zu sein scheint. Das andere Porträt, Sir Walter Raleigh darstellend, wurde angekauft. Der Günstling der Königin Elisabeth, der zu Ehren er seine Kolonie in Amerika „Virginia“ nannte und den jedermann aus Walter Scott's Roman „Kenilworth“ kennt, ist wahrscheinlich von Federigo Zuccaro gemalt. Am Ende des Jahres 1857 konnte Scharf seine erste Ausstellung mit 56 Bildern eröffnen.

Wenn an dieser Stelle außer der Reihe von einigen
Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VIII. H. 6.

Porträts berichtet wird, so geschieht dies, weil die betreffenden Personen über die Wichtigkeit einer nationalen Porträtsammlung schriftliche Äußerungen hinterlassen haben. So finden wir hier zwei Bilder und eine Büste von dem großen, Deutschland so wohl gesinnten Historiker Thomas Carlyle. Eines der Gemälde stammt von dem kürzlich verstorbenen Präsidenten der Akademie, E. Millais, das andere von Watts; die Büste ist von Boehm ausgeführt und der Galerie geschenkt. J.E.Boehm, ein Wiener, galt als der erste Bildhauer seiner Zeit in England, und wurde zur Auszeichnung als Baron Edgar Boehm von der Königin in den Adelstand erhoben. Carlyle sagt: „In allen meinen historischen Forschungen ist eine meiner ersten Sorgen stets die, mir von der zu beschreibenden Persönlichkeit ein gutes Bild zu verschaffen. Ist dies nicht möglich, so bin ich auch mit einer geringeren Abbildung zufrieden, vorausgesetzt, dass ein solches Kunstwerk aufrichtig gemeint ist. Es ist mir stets aufgefallen, dass historische Porträt-Galerieen nicht nur für Gelehrte den größten Wert besitzen, sondern dass denselben auch vom Publikum das denkbar höchste Interesse entgegen gebracht wird. Ein so populäres und beliebtes Staatseigentum sollte jede Nation besitzen.“ Zu dem Bilde des berühmten Philosophen John Locke, des Vorgängers von Kant, erscheint es nicht uninteressant, folgende Stelle eines Briefes an seinen Freund, den Novellisten Collins, zu citiren: „Bitten Sie Sir Godfrey Kneller, auf die Rückseite von Lady Masham's Bild und



Barbara Villiers, Herzogin von Cleveland;
gemalt von P. LELY.

ebenso des meinigen „Lady Masham“ und „John Loeke“ zu schreiben. Dies ist nötig, weil gewöhnlich in zwei oder drei Generationen die Namen der Porträts von Privatpersonen verloren gehen.“ Das Porträt des unübertrefflichen Satirikers Addison erinnert an die ersten Zeilen der von ihm begründeten und heute noch so viel gelesenen Zeitschrift „Spectator“, in welcher er die originelle Idee hatte, sich selbst zu beschreiben: „Ich habe die Bemerkung gemacht, dass der Leser eines Buches dasselbe nur selten mit Vergnügen genießt, bis er weiß, ob der Verfasser brünett oder blond ist, ob er einen sanften oder cholischen Charakter besitzt, und endlich ob er verheiratet oder ein Junggeselle ist? Erst wenn man ein solches Bild sieht, oder sich gemacht hat, kann man zu dem rechten Verständnis und zur Würdigung eines Autors gelangen.“ Das Porträt Addison's, von G. Kneller gemalt, gibt dem Satiriker Recht, denn man erkennt ihn sofort heraus. G. Kneller, den die Engländer als einen der ihrigen reklamieren, war übrigens ein Deutscher, in Lübeck 1648 geboren, und hieß einfach Gottfried. Allerdings war er einer unserer vielen Künstler, die in England zu Würde und Ansehen gelangten, denn von Wilhelm III. wurde er geadelt, und von Georg I. zum Baron gemacht. Berühmt ist Kneller hauptsächlich durch seine „Hamp-ton-Court-Schönheiten“, welche die zahlreichen Maitressen Karl's II. darstellen.

In dem obersten Stockwerk sind die Porträts derart geordnet, dass sie uns einen kurzen chronologischen Überblick von dem Jahre 1134 bis 1700 geben. Summarisch ausgedrückt mag Saal I als die Tudor-Periode bezeichnet werden, Saal II als gehörig zur Zeit Jacob's I. und Karl's I., der Saal III ist Cromwell gewidmet, Nr. IV und VI gehören der Restauration der Stuart's an, und Saal V erstreckt sich über etwa 100 Jahre von Jacob II. bis zur Mitte der Regierung Georg's III. d. h. von den frühen Werken Kneller's bis zur besten Periode des noch heute am höchsten geschätzten Malers Joshua Reynolds. — Das mittlere Stockwerk enthält Porträts der berühmten Künstler, Litteraten und Männer der Wissenschaft aus dem 18. Jahrhundert, sowie Politiker und diverse außergewöhnliche Persönlichkeiten der genannten Zeit. Um

zu unsern Zeitgenossen zu gelangen, müssen wir in das Erdgeschoss herabsteigen, wo wir namentlich eine Serie von etwa 20 Bildern berühmter Männer von der Hand des Watts gemalt finden. In freigiebigster Weise hat der große Veteran der englischen Künstlersehaf die gedachten Werke dem Museum zum Geschenk gemacht. Bei Gelegenheit eines Atelierbesuchs zeigte mir der Meister noch ein Dutzend älterer und neuerer Schöpfungen, welche er gleichfalls der Galerie schenken wird.

Über ein derartiges Institut im Detail zu sprechen, ist hier unmöglich. Der neue offizielle Katalog lautet: „Historical and descriptive Catalogue of the National Portrait-Gallery“ herausgegeben von Sir George Scharf,

abgekürzt, revidirt und fortgesetzt von Lionel Cust. Der Katalog ist ein Meisterwerk an und für sich, und wenn er für manche den Fehler besitzt, dass er nur alphabetisch nach den Namen der dargestellten Personen, und weder chronologisch noch nach Sälen räumlich geordnet ist, so wird dieser Mangel reichlich aufgewogen durch die kurze Biographie, die sich unter dem Namen des Meisters bei jedem Bilde angebracht befindet. Ganz gedrängt sollen einige der interessantesten Namen genannt werden, und zwar möglichst solche, bei denen durch den Künstler auch für Ausländer die Bedeutung über die Person des Dargestellten hinausreicht und ein allgemeineres Kunstinteresse hervorgerufen wird: die Gräfin Albany, Gemahlin des Prätendenten Stuart, von



John Churchill, Herzog von Marlborough;
gemalt von G. KNELLER.

Battoni; Anna Boleyn, die Mutter der Königin Elisabeth; Arkwright, der Erfinder des modernen Webstuhls; Sarah Austin, bekannt durch ihre Übersetzungen von Goethe; Bacon von Verulam, gemalt von Paul van Somer. Dieser große Staatsmann und Philosoph hinterließ ein Testament, welches mit den Worten beginnt: „Meinen Namen und Ruhm vermache ich vorläufig fremden Nationen, der meinigen erst, wenn einige Zeit vorübergegangen sein wird.“ Der Kupferstecher Bartolozzi, von John Opie; Disraeli, von Millais; der Herzog von Bedford, von Gainsborough; der Staatsmann Bolingbroke, von Rigaud gemalt; John Bright, Gegner der Kornzölle, von Oules; der erste Herzog von Buckingham, von Honthorst dargestellt; der Staatsmann, Redner und Schriftsteller Burke, von Reynolds'

Hand; der schottische Dichter Robert Burns, von Nasmyth; Lord Byron. Der Minister Canning, Marmorbüste von Chantrey. Die Gemahlinnen der meisten Könige aus dem Hause Hannover sind Deutsche, so z. B. Wilhelmine Caroline von Brandenburg-Ansbach, Gemahlin Georgs II. Ferner Caroline von Braunschweig, Gemahlin Georgs IV., ein ausgezeichnetes Porträt, von P. Lawrence ausgeführt. Von Cromwell finden wir eine ganze Reihe guter Porträts von unbekanntem Meistern und zahlreiche Marmorbüsten. Charles Eduard Stuart, von Largillière gemalt. Der Graf von Chesterfield, berühmt durch seine Briefe an seinen Sohn; Lord Clive, der Begründer der englischen Herrschaft in Indien; Graf Cobham, Feldmarschall unter Marlborough in Flandern und Gesandter bei Karl VI. in Wien, von P. Vanloo gemalt. Sir Henry Cole, der Gründer des South-Kensington-Museum, eine ausgezeichnete Büste von E. Boehm modelliert. Cosway, der berühmte Miniaturmaler, hat sein Selbstporträt geliefert, ebenso der große englische Landschaftler J. Constable. Die Büste des Naturforschers Darwin stammt von E. Boehm; ein Bild des humoristischen Schriftstellers Dickens hat Ary Scheffer gemalt. Georgina Spencer, Herzogin von Devonshire, als eine Schönheitskönigin bekannt, ist als Kind von Reynolds dargestellt. Der Alchymist Kenelm Digby, von van Dyck. Darstellungen der Königin Elisabeth sind mehrere vorhanden, so von Hilliard, Zuc-

caro und Marc Gheeraedts, desgleichen von ihrem Günstling Robert Essex. Lady Ellenborough, bekannt unter dem Namen „Janthe“, von Hayter gemalt. Diese Dame war die Gemahlin des Vizekönigs von Indien, ließ sich aber 1830 scheiden, heiratete nacheinander den Baron Venningen in München, dann einen griechischen General und zuletzt Midfouet, einen arabischen Scheikh, mit dem sie sehr glücklich 25 Jahre in Damaskus zusammenlebte, trotzdem der Wüstensohn sie gelegentlich tüchtig durchprügelte. Der Buchstabe „F“ bringt uns zu dem großen Redner James Fox, zu dem Elektriker Faraday, zu Benjamin Franklin und dann zu allen den Königen mit Namen „Georg“, aber auch zu dem Selbstporträt von Gainsborough, zu dem Schauspieler Garrick und dem Schriftsteller Oliver Goldsmith, von Reynolds gemalt. Die Büste des in

Kharthum gefallenen Generals Gordon ist ein Werk E. Boehm's. Nicht minder erregt unser Interesse ein Porträt der schönen aber unglücklichen Jane Grey, die sich verleiten ließ, den Titel „Königin“ anzunehmen, und von Maria der Blutigen im Jahre 1555, erst 18 Jahre alt, hingerichtet wurde. Das Bild ist von Lucas de Heere gemalt. Leonore Gwynn, von Peter Lely, bringt uns zurück zu den „Hampton-Court-Schönheiten“, die hier fast vollzählig vorhanden sind, wenn gleich nicht immer von denselben Meistern wie dort dargestellt. Wenn auch sonst auf Nichts, so verstand sich doch Karl II. auf Schönheit. Aus diesem Grunde, und weil jene Damen in das Geschick Englands wesentlich ein-

gegriffen haben, und weil sie ferner von den berühmtesten Malern gemalt, sowie endlich ihre Nachkommen zu Herzögen von Karl II. gemacht wurden und ihre Familien noch heute bestehen, haben sie auch einen berechtigten Platz in der „Portrait-Galerie“ gefunden. Leonore, von den Engländern Nell Gwynn genannt, war ursprünglich Obstverkäuferin, dann Schauspielerin und Geliebte des Königs, und aus diesem Verhältnis stammen die Herzöge von St. Albans. Barbara Villiers wurde in gleicher Weise die Stammutter der Herzöge von Cleveland, von Southampton und von Graf-ton. Eine andere in der Galerie dargestellte und 1682 von P. Mignard gemalte Geliebte des Königs ist die ebenso schöne wie intrigante Französin de Quérouaille, von



G. Romney, Selbstporträt.

der die Herzöge von Richmond ihren Ursprung herleiten. Ludwig XIV. hatte mit Kennerblick herausgefunden, dass diese Dame die richtige Person für Karl II. sein würde. In der langen Reihe fehlt nur Lucy Walters; indessen ihr Sohn, der Herzog von Monmouth, ist vorhanden, von dem wiederum eins der berühmtesten englischen Adelsgeschlechter, die Herzöge von Buccleuch, abstammen. — Wir kommen im Katalog dann zu dem Komponisten Haydn, zu dem Astronomen Herschel aus Hannover, zu Hogarth, zu all den Königen namens „Heinrich“, zu Angelica Kauffmann's Selbstporträt, zum Feldmarschall Keith, dem Afrikaforscher Livingstone, dem Historiker Macaulay, zu dem Archäologen Layard und zu Leighton; die beiden letzteren sind von Watts gemalt, ebenso der Kardinal Manning. Der Herzog von Marlborough und

seine Gemahlin sind von Kneller der Nachwelt überliefert. Selbstverständlich reich vertreten sind die Porträts von Maria Stuart (Janet und Oudry) und ihrem sagenumwobenen Hause, fortgesetzt bis zum letzten des Stammes, dem Kardinal von York, der als Kind von Largillière gemalt wurde. In bunter Reihe folgen dann: Milton, Thomas Moore, Nelson, die von Boehm modellirte Büste Lord Napiers, Palmerston, Peel, Pitt, Isaac Newton, Walter Scott, die große Tragödin Sarah Siddons und Sophia Dorothea, Mutter Friedrich's des Großen! Eins der besten Bilder, die Watts überhaupt gemalt hat, ist das des Oberbibliothekars Panizzi, der abgesehen von andern Verdiensten auch den Lesesaal im Britisch-Museum errichtete. Nach den Königen „Richard“ erfreuen wir uns an Reynolds' Selbstporträt. Dann geraten wir in die Dampfkraft, d. h. zu den Namen Stephenson und Watt, um endlich mit Wellington, Wesley, dem Gründer der Methodisten, Wren (Kneller), dem Architekten des modernen London, und, last not least, um mit dem Philanthropen Wilberforce zu schließen, der seine ganze Lebensthätigkeit der Aufhebung der Sklaverei widmete.

In England macht sich eine ungemein bemerkbare Bewegung geltend, um diese Porträt-Galerie im weitesten Sinne als Erziehungsmittel für die Jugend zu verwerten. Sir Joshua Fitch, Ehrenpräsident der „Lehrer-Vereinigung Englands“, hielt vor einer zahlreich besuchten Versammlung der Mitglieder der gedachten Gesellschaft einen Vortrag über den erzieherischen Nutzen des gedachten Instituts. Der Vortragende erläuterte an einzelnen Bildern, in welcher Weise dieselben der Jugend erklärt werden müssten, um die Vaterlandsliebe zu befestigen und den Sinn für Schönes, Hohes und Edles zu erwecken. Der regelmäßige Besuch der Unterrichtsanstalten in ge-

eigneten Zeitabschnitten wird neben anregender Unterhaltung gleichzeitig ein mächtiges pädagogisches Hilfsmittel bilden. Voraussetzung dazu ist selbstverständlich eine den Schülerkräften richtig angepasste individuelle Belehrung, die in gesunden Grundsätzen ihre Basis hat.

Die Statistik, welche in unserm modernen Leben eine so große Rolle spielt, hat festgestellt, dass kein Institut in London eine derartige Zunahme des Besuches aufzuweisen hat, wie das obige. Wie wichtig und belehrend, nicht minder wie genussreich eine derartige Sammlung zu durchwandeln ist, bedarf kaum der Erwähnung. Mit spielender Leichtigkeit für unser Verständnis zieht die gesamte Geschichte und Entwicklung der Nation an uns vorüber! In Deutschland und in Österreich wäre ein derartiges Unternehmen nicht allzu schwer ins Leben zu rufen, vorausgesetzt, dass staatliche Institute, die Fürstenthümer und einzelne Privatpersonen von ihrem Bilderschatz etwas abgeben. Ist die Begründung erst einmal erfolgt, so hat hier die Erfahrung gelehrt, dass ein solches Museum, und zwar aus sehr nahe liegenden Gründen, vor Schenkungsangeboten der besten Kunstobjekte sich kaum zu retten vermag. Der Durchschnitt beträgt hier jährlich 200 Bilder und Büsten. Wenn die für England maßgebenden Grundsätze Deutschland und Österreich angepasst und den besonderen Eigentümlichkeiten hierbei Rechnung getragen wird, so ist es gleichgültig, ob ein solches Museum in Berlin, Dresden, Leipzig, München oder Stuttgart errichtet wird; für Österreich dürfte es wohl nur Wien sein. Das Motto: „Den Toten zum Gedächtnis, den Lebenden zur Nachahmung“ muss der leitende Gedanke bleiben!

v. SCHLEINITZ.

F. X. KRAUS, GESCHICHTE DER CHRISTLICHEN KUNST.¹⁾



AS vorliegende Buch nimmt einen von den vorhandenen Lehr- und Handbüchern der Kunstgeschichte grundsätzlich abweichenden Standpunkt ein. Es fasst nur die Kunst der christlichen Völker und auch diese nur von ihrer religiösen Seite ins Auge. Es will vor allem den Inhalt der Darstellungen betonen. Die Betrachtung ist eine vorwiegend religions- und kulturgeschichtliche. Der Verfasser spricht zu uns als Theolog und will diesem das Recht vindizieren wissen, in den die geistige Welt der christlichen Kunst

betreffenden, namentlich in den ikonographischen Fragen als Stimmführer betrachtet zu werden.

Dabei soll aber das Werk ein streng wissenschaftliches sein. Die neueste Forschung wird darin gewissenhaft berücksichtigt; alle Kontroversen sind mit vollständiger Umschau über das gelehrte Material gründlich und sachlich erörtert. Als Leser denkt sich der Autor in erster Linie die theologischen Kreise, und es ist gewiss ein berechtigter Wunsch, wenn er es sich angelegen sein lässt, die Geistlichen wieder in ein lebendiges Verhältnis zur Kunst zu bringen.

Als wichtiges Hilfsmittel der Darstellung dienen die Abbildungen, von denen ein Teil den früheren Werken des Verfassers der „Roma sotterranea“ und der „Real-Encyclopädie der christlichen Altertümer“ entlehnt,

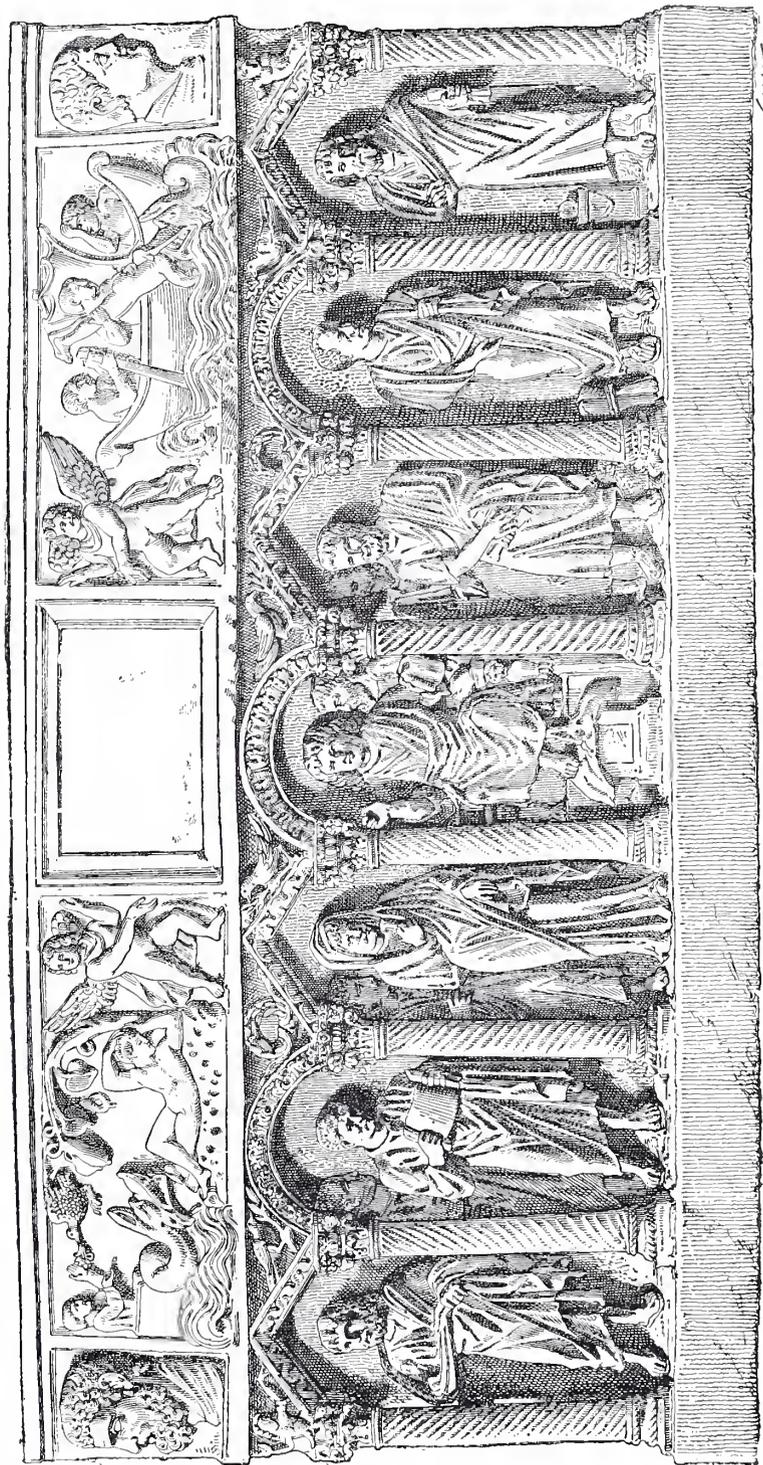
1) *Geschichte der christlichen Kunst.* Von Franz Xaver Kraus. Erster Band. VIII und 621 S. Mit zahlreichen Illustrationen. Freiburg i. Br., Herder 1896. Gr. 8°.

ein anderer, größerer Teil neu angefertigt sind. Die Wahl ist eine sehr glückliche zu nennen und das Verhältnis von Abbildung und Text, was Zahl und Größe der Bilder anbelangt, das richtige. In manchen neueren Darstellungen der Kunstgeschichte ist dies leider nicht der Fall, so dass wir mehr Bilder- als Lehrbücher vor uns zu haben glauben.

Kraus beginnt mit einer litterar-geschichtlichen und bibliographischen Einleitung in den Gegenstand des Buches, die wir besonders wegen der Übersicht über die bisherige Litteratur und über die Beteiligung der verschiedenen Völker an der christlichen Kunstwissenschaft beachtenswert finden. Einige moderne kunstgeschichtliche Bücher geben sich das Ansehen, als ob sie den Gegenstand zum ersten Mal behandelten. Weder Quellen noch Hilfsmittel werden citirt. Es giebt nur den einen Autor, den wir vor uns haben. Bei Kraus gewinnen wir dagegen einen sehr anregenden Überblick über die Entwicklung der Kunstgeschichte als Wissenschaft, über die verschiedenen Richtungen derselben, auch über ihre Beziehungen zur allgemeinen Geschichte, zur Ästhetik und zu anderen angrenzenden Fächern.

In der Einleitung begründet der Verfasser auch die in seinem Buche durchgeführte Gliederung des Stoffes. Er zieht die Grenzscheide zwischen der älteren und neueren christlichen Kunst an der Wende des 13. und 14. Jahrhunderts. „Bis dahin“ — sagt er — „war der Betrieb der Kunst mehr handwerklicher Natur, dem Inhalte nach war sie an überlieferte Typen und Traditionen gebunden; ihr Zweck war lehrhaft, ihre Mittel sind zum guten Teil rein symbolisch, sie bewahrte den Charakter der Erhabenheit, Strenge und erbaulichen Würde.“ In diesen ersten Zeitraum rechnet Kraus die Entwicklung von der ältesten christlichen Kunst bis zur Frühgotik. „Mit Dante und Giotto (um 1300) vollzieht sich in Poesie und Malerei die Entdeckung der Natur der Seele. Von jetzt an will innerlich Erlebtes dargestellt werden.“ (Zweiter Zeitraum.) Den dritten Zeitraum bildet sodann die Renaissance. Das Quattrocento „entdeckt die äußere Natur und Schönheit des menschlichen Leibes“ (Naturalismus der Niederländer und Florentiner.) Das Cinquecento ist die

Blüte dieser Richtung. In ihm sehen wir den „inneren Zusammenhang mit dem Geiste und den religiösen Idealen des ersten und zweiten Zeitraums bewahrt“ und auf solche



Sarkophag aus Perugia. (Aus F. X. Kraus: Geschichte der christlichen Kunst, I. Band. Freiburg i. Br., Herder 1896.)

Weise den Gipfel des christlichen und modernen Kunstlebens erreicht (Lionardo, Michelangelo, Raffael, Dürer). Bis hierher können wir die Einteilung des Verfassers im Wesentlichen gutheißen. Anders ist es dagegen, wenn

er von nun an gar nichts als Verfall und Profanisierung der christlichen Kunst erblicken will. In seinem vierten Zeitraum erscheinen unter diesem Gesichtspunkte Giulio Romano, Holbein und Rembrandt zusammengestellt, — ein seltsames Triumvirat. Im fünften Zeitraum entfremdet sich die Kunst gänzlich den christlichen Idealen, um erst im sechsten (durch die Nazarener) „eine Repristinatio“ ihrer alten Traditionen zu erreichen, die jedoch bald wieder hinstarb. Am anfechtbarsten in dieser Stoffgliederung ist wohl die dem Rembrandt angewiesene Position. Wir dächten, dass gerade er die entschiedenste seelische Vertiefung des christlichen Darstellungskreises repräsentirte! Auch dem Barockstil wird Kraus durch das einseitige Betonen seines profanen Wesens nicht gerecht. Es liegt in der glänzenden symphonischen Entwicklung der Künste

ersten am gewichtigsten. Hier bewährt sich der Autor von neuem als Meister des Stoffs: nicht nur die Formenwelt der ältesten christlichen Kunst, sondern vor Allem die in ihr aufkeimenden neuen Ideen und Vorstellungskreise werden uns zur vollen Anschaulichkeit und Klarheit gebracht. Für das Studium der Anfänge des christlichen Lebens und seiner Äußerungen in der bildenden Phantasie ist das Buch von Kraus der beste Führer. Der Autor schiebt nicht, wie es üblich ist, die Architektur, sondern die Malerei voraus, lässt darauf die Plastik und dann erst die Baukunst folgen. Das hat seinen guten Grund. Die Wiege der christlichen Kunst ist in den Malereien der Katakomben zu suchen. Die Kunstgeschichte beginnt auch hier, wie im heidnischen Altertum, mit der Archäologie des Grabes. Dieser Umstand zwingt den Autor allerdings, über die Katakomben, ihre Anlage und

räumliche Ausbildung einige Betrachtungen voranzuschicken, die dann in dem Kapitel über die Architektur ihre bestimmtere Fassung und Ausführung finden. Aber für den ikonographischen und archäologischen Standpunkt des Verfassers ist das Vorschieben der bildenden Künste der beste Weg, um uns in die geistige Welt des Urchristentums einzuführen. Wir beobachten hier das allmähliche Hervorwachsen der symbolisch-allegorischen Kunst der ersten christlichen Jahrhunderte aus den Vorstellungskreisen der griechisch-römischen Kultur. Wir lernen die Bedeutung der einzelnen Typen und Zeichen kennen. Wir sehen, wie die Gedankensphären und die Erzählungen der Bibel, dann die Geschichten der Heiligen und Märtyrer in den Dar-



S. Agnese Fuori le Mura. (Aus: F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, Band I. Freiburg i. Br., Herder 1896.)

des Barocco ein kirchliches Element geborgen, über dessen mächtige Wirkung auf das andächtige Volk doch wohl kein Zweifel besteht. Die Einseitigkeiten und Schiefheiten in der Auffassung des Autors erklären sich unserer Ansicht nach daraus, dass bei ihm der christliche Archäologe den Historiker überwiegt.

Dies bestätigt auch die Behandlung des Stoffs im Einzelnen. Schon dem Raume nach. Von den zwei Bänden, auf die das Ganze berechnet ist, umfasst der vorliegende erste nur die christliche Kunst der primitiven Zeiten nebst den Anfängen der künstlerischen Thätigkeit bei den nordischen Völkern. Wenn der Autor seinen Rahmen nicht beträchtlich erweitern will, wird er die Kunst des Mittelalters und die der Renaissance, die doch nach ihm die Blüte des christlichen Stils bezeichnet, in sehr cursorischer Form vortragen müssen.

Von den bisher vorliegenden Abschnitten sind die

stellungskreis der Kunst eintreten. An die Malereien in den Katakomben werden die Mosaikbilder, die Miniaturen und die sonstigen Werke der Kleinkunst angereiht, um das reiche Lebensbild der frühchristlichen Welt zu vervollständigen. Ein kurzes Kapitel schildert die altchristliche Skulptur. Sie ist im wesentlichen Kleinplastik und dekorative Kunst. Nur die Reliefs der Sarkophage nehmen eine höhere geistige Bedeutung in Anspruch. Die Anzahl der größeren statuarischen Bildungen ist gering. Kraus stimmt der von Wickhoff in unserer Zeitschrift ausgesprochenen Ansicht bei, dass die vielbesprochene große Bronzestatue des Apostels in der Peterskirche zu Rom nicht der altchristlichen Zeit, sondern erst dem Mittelalter angehöre.

Den Abschnitt über die Baukunst der alten Christen beginnt Kraus mit einer lichtvollen Erörterung des Verhältnisses der Basilika zum Ökns und zur Katakomben-

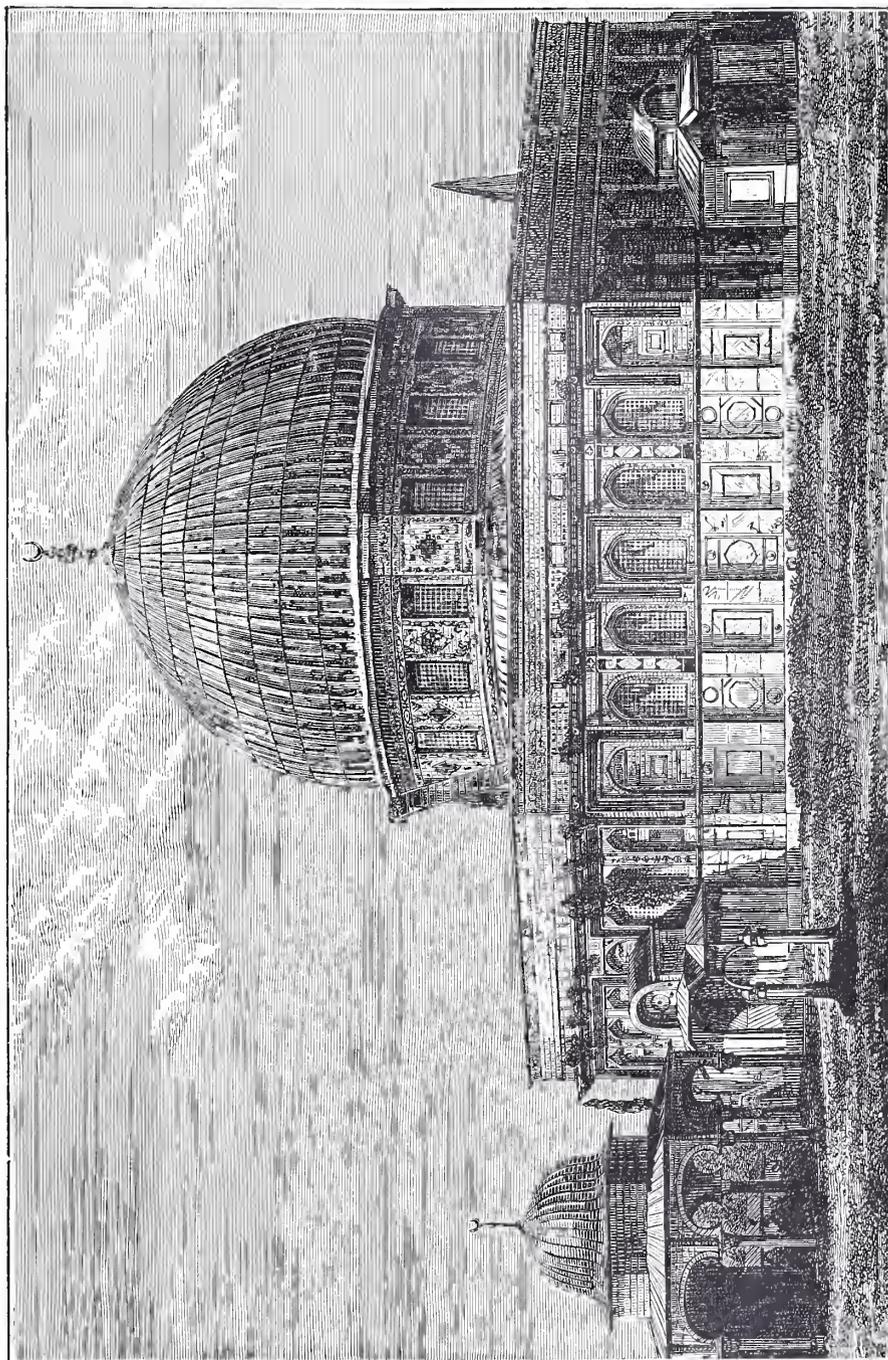
kapelle. Die ältesten christlichen Gemeinden kamen in den zu Betsälen umgewandelten Hausbasiliken zusammen. Die Kapellen im Inneren der Katakomben dagegen dienten wohl zu speciellen Kultushandlungen über den

Gebeinen hervorragender Märtyrer, aber nicht für den regelmäßigen Gottesdienst. Wichtig für die Entwicklung des christlichen Kirchenbaues sind die kleinen Bethäuser (Memoriae, Cellae cimiteriales) über den Katakomben, von denen uns in den sogenannten Basiliken des heil. Sixtus und der heil. Cäcilia über der Katakombe von S. Callisto zwei merkwürdige Beispiele erhalten sind. Ihr absidial abschließendes Innere diente dem Kultus, an dem das Volk unter freiem Himmel stehend teil nahm. Wenn an Stelle des offenen Raumes ein Hallenbau trat, so war die Basilika fertig. Und für die Gestaltung dieses in der Regel dreischiffigen Hallenbaues mag sowohl die Hausbasilika als auch die forensische Basilika der Römer die Motive dargeboten haben.

Nachdem der Autor dann die Denkmäler des Basilikenbaues im Einzelnen geschildert hat, geht er zu dem zweiten Typus der christlichen Kirchenanlagen über, zum Centralbau, welcher sich aus den Rotunden und Polygonbauten der Römer entwickelte. Hier wird besonders die mannigfache Ausbildung des Kuppelbausystems betont, welche in die Zeit vom 4. bis 6. Jahrhundert nach Chr. fällt. Ein lehrreiches Kapitel über die kirchlichen Einrichtungsstücke beschließt diese sehr gehaltvolle und vortrefflich illustrierte Abteilung.

Die folgenden Abschnitte gelten der weiteren Entwicklung der christlichen Malerei (vom 4. bis 6. Jahrhundert), sowie den Kleinkünsten und Kunstgewerben jener Epoche. Aus den letzteren Kapiteln heben wir die Abschnitte über die Elfenbeinplastik und über die

neuerdings durch die ägyptischen Funde so bedeutsam gewordene Textilkunst besonders hervor. Die Schlusskapitel des ersten Bandes füllen die byzantinische Kunst und die Anfänge der Kunstthätigkeit bei den nordischen



Der Felsendom in Jerusalem. (Aus: F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, Band I. Freiburg i. Br., Herder 1896.)

Völkern. In Betreff der Stellung von Byzanz erklärt sich Kraus unseres Erachtens mit Recht gegen die übertriebene Wertschätzung, welche manche Gelehrte der jüngeren Generation der oströmischen Kunst haben angedeihen lassen. Die hohe Stellung der Sophienkirche in der Raumkunst aller Zeiten bleibt unangefochten. Auch die Feinheit des plastischen Marmorstils der Byzanz-

tiner ist allerseits anerkannt. In ihr lebt ein althellenisches Element fort. Von mächtigen geistigen Impulsen, die in der byzantinischen Kunst gewirkt und sich auf Europa fortgepflanzt hätten, kann nicht die Rede sein. Ungemein anziehend ist die Lektüre der letzten, den halbbarbarischen Kunstversuchen unserer nordischen Vorfahren gewidmeten Seiten des Buches. Kraus weiß uns die Urzeit so nahe zu bringen, dass wir das Echo zu vernehmen glauben, welches die erste christliche Stimme in den Wäldern unserer Heimat einst hervorrief. Wir beobachten die Übertragung der altnordischen oder altasiatischen Zierformen in das westliche Europa, wir sehen

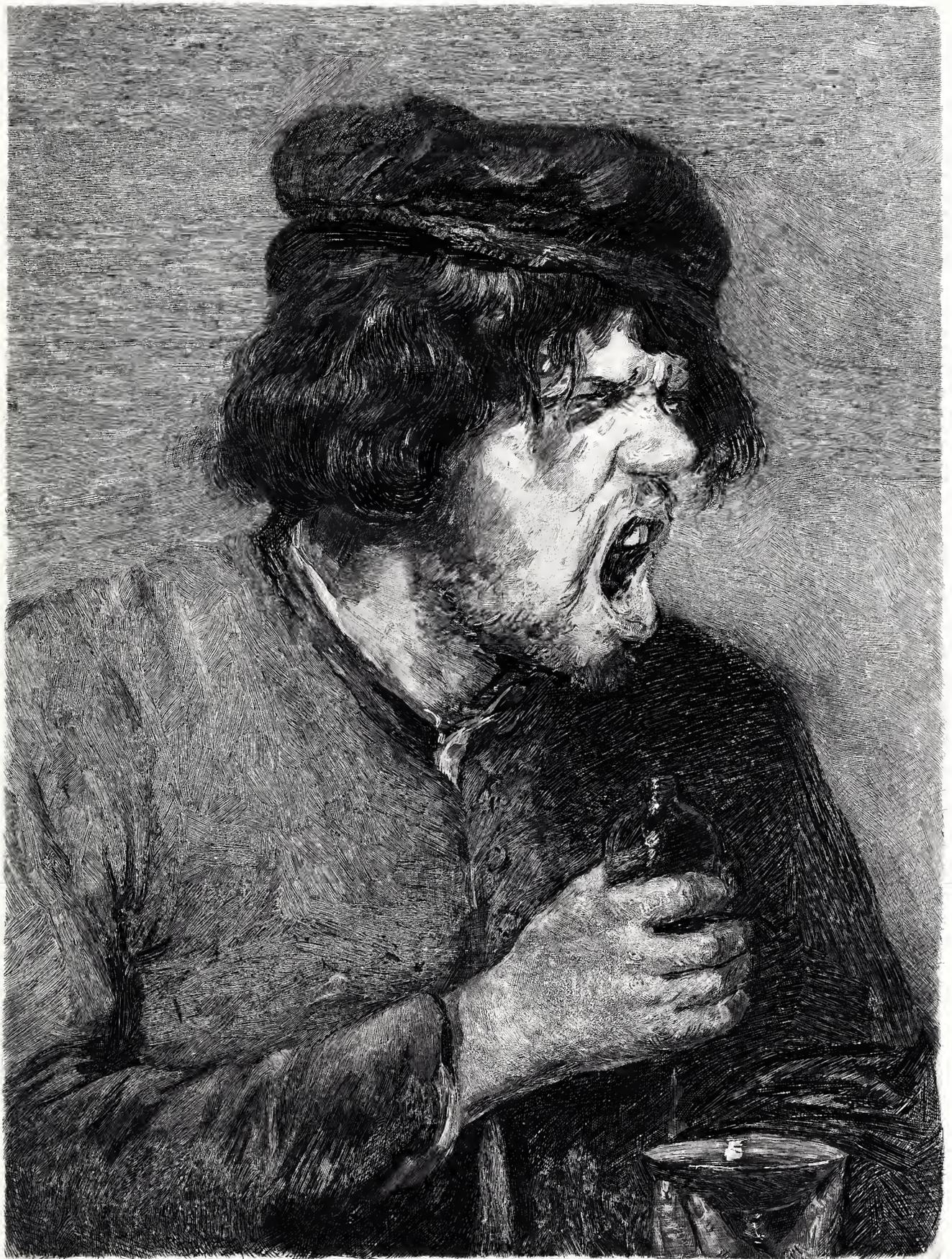
sie hier mit römischen Motiven sich vermischen. In Poesie und Kunst dringen dann die Vorstellungen der neuen Lehre ein. So entsteht, was wir Karolingische Kultur nennen, eine Mischform römisch-christlichen und germanischen Wesens. Die mönchliche, die klösterliche Kunst wartet vor der Thür. Wir stehen an der Pforte des Mittelalters. Mit dem Hinweis auf die hohe Bedeutung des Benediktinerordens für die Kultur Europa's um die Wende des ersten Jahrtausends nach Chr. schließt Kraus die Darstellung seines ersten Bandes. Möge es ihm vergönnt sein, uns bald den zweiten in gleicher Gediegenheit und Schönheit zu beschenken! *C. v. L.*

KLEINE MITTEILUNGEN.

* *Langstraße mit Alt-St. Peter in Straßburg i. E.* Originalradirung von *A. Körtlge*. Wer bei seiner Ankunft in Straßburg, vom Bahnhof rasch vorwärtsschreitend, auf kürzestem Wege durch die Langstraße zum Hauptziel eines jeden Touristen, dem Münster gelangen will, der sieht sich unmittelbar nach Überschreitung des in die Ill führenden Kanals unwillkürlich durch ein altertümliches Bauwerk gefesselt, das trotz seines verwahrlosten Zustandes doch charakteristisch genug ist, um gleichsam als Wächter am Eingang zum alten Straßburg zu stehen. Es ist die alte St. Peterskirche mit ihrem ungleichen Paar von Türmen, von denen sich der eine zu einer beträchtlichen Höhe emporstreckt. Er ist freilich im Vergleich zum Münsterurm nur ein Zwerg; aber er trägt dafür den ehrwürdigen Rost des Alters, der dem Münster durch beständige Restaurationen mit der Zeit verloren gegangen ist. Der Radirer, der es sich zu seiner Lebensaufgabe gemacht hat, die köstlichen architektonischen Winkel des deutschen Elsass den Augen aller Kunstfreunde im Reich zu öffnen, hat sich denn auch einen Platz am Anfang der Langgasse, mit dem Rücken gegen die innere Stadt, ausgesucht, so dass das Bild einer mittelalterlichen Stadt uns in einer durch moderne Zuthaten wenig entstellten Reinheit vor Augen geführt wird. Über seine Persönlichkeit haben wir den Leser im Februarhefte der Zeitschrift unterrichtet. Seine Begabung für die Architekturradirung tritt in diesem zweiten Blatte noch stärker zu Tage als in seinem ersten. *R.*

* *Bittere Medizin.* Nach dem Bilde von *Adriaen Brouwer* im Städelschen Museum in Frankfurt a. M. gestochen von *Otto Reim*. Dieses Bild des genialen Meisters, der als mehrfach auf- und abwandelnder Parteigänger eine Brücke zwischen holländischer und vlämischer Kunst gebaut, einen Rubens zur Bewunderung, einen Teniers zu gelegentlicher Nachahmung gezwungen hat, gehört zu der Reihe von Halbfiguren, in denen Brouwer nach der geistigen Richtung seiner Zeit Allegorien zu Menschen gemacht hat. Der wüste Geselle, der vermutlich zu den Zechgenossen Brouwer's gehört hat, soll, wie wir aus Analogieen wissen, ein Sinnbild des Geschmacks sein, einer aus der Reihe der fünf Sinne, die Brouwer in einem Cyklus, nach seiner Art, dargestellt hat. Der Geschmack äußert sich bei diesen Leuten nur dann drastisch, wenn sie etwas unerträglich Bitteres zu trinken bekommen, in dem nichts Anregendes zu finden ist. In diesem

unangenehmen Falle befindet sich der Mann, den sich Brouwer zum Repräsentanten des „Geschmacks“ auserlesen hat, freilich um eine meisterliche Studie daraus zu machen. In ihrer geistsprühenden Behandlung — sie ist wohl, so zu sagen auf einem Sitz, alla prima gemalt — übt sie auf den Stecher einen unwiderstehlichen Reiz zum Wettkampf aus, und den hat auch Otto Reim empfunden, als ihm die Gelegenheit ward, sich täglich mit diesem malerischen Tausendkünstler vertraut zu machen. Im Jahre 1864 geboren, ist Otto Reim 1882 Schüler der Berliner Kunstakademie geworden. Nachdem er sich für die graphischen Künste entschieden hatte, genoss er anderthalb Jahre lang den Unterricht Haus Meyer's, und nach Überwindung der Lehrzeit wurde er vom Ende des Jahres 1888 bis zum Anfang 1894 für das Berliner Galeriewerk beschäftigt, wobei ihm freilich meist die Reproduktion von Gemälden der älteren italienischen Schulen zufiel, die seinem Wesen nicht sehr zusagten. Seine Leistungen waren trotzdem so befriedigend, dass er im Oktober 1894 als Assistent an das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt a. M. berufen und auch mit der Leitung des Kabinetts für Kupferstiche und Handzeichnungen betraut wurde. Er blieb jedoch nur ein Jahr in dieser Stellung, um sich fortan wieder freier künstlerischer Thätigkeit zu widmen. Während seines Aufenthalts in Frankfurt stach er u. a. auch dieses Blatt, weil ihn, wie er uns schreibt, „das Original durch seine ungemein frische, lustige Technik reizte.“ Er betrachtet es, wie er hinzufügt, übrigens nicht im allgemeinen als die Aufgabe des Stechers, „die Pinselstriche, die er dem Maler nachfühlen muss, sklavisch zu kopieren.“ In diesem Falle musste es aber geschehen. „Wenn man bei diesem Bilde von der Maltechnik absieht, so bleibt nicht viel übrig, so ist der Hauptreiz nicht wiedergegeben.“ Das gilt nicht bloß von diesem, sondern von den meisten Bildern Brouwer's, bei denen fast immer das gegenständliche Interesse hinter dem rein koloristischen Reiz zurückbleibt. Um diesen in seiner vollen Wirkung herauszubringen, hat Reim, wie es auch Klinger häufig thut, die Radirnadel mit dem Stichel verbunden, aber so, dass die erstere nur die Vorarbeit in den Nebensachen gethan hat, während die Hauptarbeit dem Stichel überlassen worden ist, der aber mit voller Freiheit, ohne Ängstlichkeit und Kleinlichkeit, geführt worden ist. Das Blatt darf sich den besten Reproduktionen, die wir von Brouwer'sehen Bildern besitzen, ebenbürtig an die Seite stellen. *A. R.*



A. Brouwer pinx.

Otto Reim sc.

BITTERE MEDICIN.

Verlag v. F.A. Seemann, Leipzig.

Druck v. Jul. Wolf, Leipzig.





KASSANDRA.

Marmorfigur von MAX KLINGER.

ALTES UND NEUES VON MAX KLINGER.

VON JULIUS VOGEL.

MIT ABBILDUNGEN.



Der Ruf und die künstlerische Bedeutung Max Klingers stehen jetzt fest gegründet da, in Deutschland und weit über seine Grenzen hinaus. Seit Jahren schon rechnen wir mit dieser Thatsache, die uns so selbstverständlich erscheint, dass wir darüber keine Worte verlieren mögen. Und doch, wie schwer hat er um Anerkennung ringen müssen, wie sehr und wie oft ist sein ernstes Streben verkannt worden, wie oft hat trivialer Witz und beißende Satire Kritik an seinen Werken geübt! Auf die sehr anerkennenden Worte, die in Berlin im Jahre 1878 seinen Erstlingsarbeiten bei ihrer Ausstellung gezollt wurden, folgten Antikritiken und dann in den folgenden Jahren Absagen in Menge, — Klinger habe das Zeug zu einem „verbummelten“ Künstler in sich, lautete die Liebenswürdigekeit eines angesehenen Berliner Litteraten — und auch an ihm ist Ernst Hähnel's Aphorisme zur Wahrheit geworden: „In den Augen der Mitwelt tritt jedes Genie als Verrückter auf!“ Wenigstens ein nicht unbedeutender Teil unserer sog. kunstsinnigen Welt hat mit scharfen Urteilen selbst späteren Werken gegenüber nicht zurückgehalten, wenn es natürlich auch nicht an einer kleinen Gemeinde fehlte, die, besonders in Berlin und in Dresden, viel für den Künstler gethan hat. Weniger haben die Franzosen mit ihrer Anerkennung zurückgehalten, und bezeichnend, daneben aber seltsam klingen die sauer-süßen Worte, die vor fünfzehn Jahren ein Kritiker des „Estante“ niederschrieb: „Il est certainement douloureux d'être forcé de reconnaître du talent à un Allemand, mais le patriotisme n'a rien à faire en art.“ In Klinger's Vaterstadt Leipzig ist man nicht immer so

entschieden wie seit den letzten Jahren auf Seiten derer gewesen, die dem Künstler ihre Sympathien darbrachten. Man könnte zur Erklärung dieser Thatsache das bekannte Sprüchwort anführen von dem Propheten, der nichts in seinem Vaterlande gilt, wenn in einigen der ersten Folgen der radirten Werke nicht so mancher fremdartige und unverständliche Zug, nicht so mancher barocke Einfall, manche Künstlerlaune und manches persönliche Erlebnis das Verständnis des Wesens und das Eindringen in den Inhalt seiner Kunst auch hier Vielen sehr erschwert hätte. Im Spätherbste des Jahres 1887 war dann sein „Parisertheil“ im Leipziger Kunstverein ausgestellt. Es war etwas völlig Neues und Fremdartiges, in der Gesamtwirkung Überraschendes, das der „talentvolle“ Künstler da darbot, und ich, der ich wenige Tage zuvor, als ich das Bild zum ersten Male sah, in Raffael's Loggien und Stanzen im Vatikan geschwelgt hatte, gestehe auch zu denen gehört zu haben, die sich mit dieser neuen, den Bruch mit jeder landläufigen Tradition laut verkündenden Schöpfung nicht recht befreunden konnten. Eine Sonderausstellung der Werke Klingers im Januar 1893 brach endlich das Eis vollständig. Der große moralische Erfolg dieses Winterfeldzuges war die Erwerbung der „Salome“ für das städtische Museum, der zwei Jahre später die „Kassandra“ als hochherzige Schenkung eines Kunstfreundes nachfolgte, dessen Name unbekannt bleiben soll.

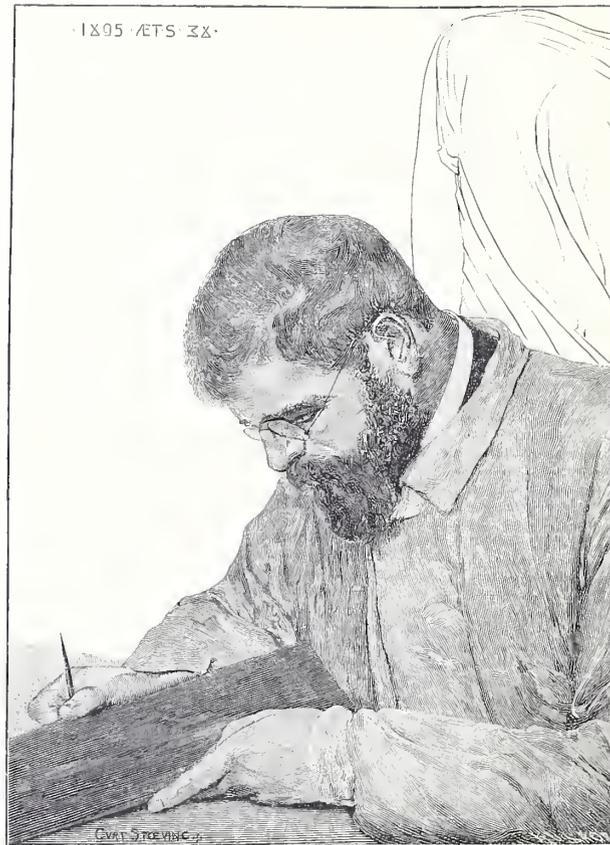
Über beide Werke, über die „Salome“ mehr als über die „Kassandra“, ist viel schon geschrieben und beide sind durch gute und schlechte Abbildungen zu den populärsten Erzeugnissen der modernen Skulptur ge-

worden, innerhalb deren sie, man darf wohl sagen, einen Merkstein bezeichnen. Die „Salome“ hat zweifellos den Beschauern mehr zu denken gegeben, nicht nur weil sie früher als die „Kassandra“ entstanden ist, sondern weil man den moralischen Wert des künstlerischen Gedankens vorsichtig abwägt, weil der Eindruck auf das nervöse Empfinden des Beschauers intensiver, die Wirkung der äußeren Erscheinung faszinirender war als bei jener. So ist in die Erklärung der Figur manches hineingelegt worden, was anzusprechen dem Künstler fern gelegen hat, was überhaupt mit seiner ganzen von ernster, philosophisch durchdrungener Lebensauffassung getragenen Anschauungsweise nicht harmoniren würde. Haben sich doch selbst Neuro-Pathologen mit der Figur befasst, diese mit Richir's „Verderbtheit“ zusammengestellt und einen „krankhaft-sexualperversen Zug“ konstruiert, der beide Werke inspirirt zu haben scheint. Der Gedanke, den die „Salome“ nach des Künstlers Absicht verkörpern soll, ist einfacher und bedarf auch nicht des Apparates der symbolischen Erläuterung. In Kürze gesagt: es ist die Wahrheit von der Macht der physischen — nicht perversen, sondern natürlichen — Liebe, die gleichmäßig Jung und Alt umstrickt. Die Freude über das Gelingen und der hieraus resultierende dämonische Zug bilden die psychologische Grundstimmung des künstlerischen Gedankens. Als dramatisches Moment kommt hinzu, dass die, welche sich dieser physischen Liebe nicht zu entziehen vermochten, ihre Opfer, von ihr vernichtet werden, und der Eindruck, den dies Ergebnis auf die Urheberin hervorruft, steigert sich bis zur Genugthuung darüber, bis zum Triumph. Das Gefühl der weiblichen Überlegenheit spricht sich aus in der energischen Selbstbewusstsein verratenden Haltung, in der Art und Weise, wie die Arme verschlungen sind, in der physischen Kraft, in den starken, fast männlichen Händen, — Klinger hält sie selbst beim Weib für eine Schönheit — das Dämonische des Gedankens und Unheimliche des Vollbringens spiegelt sich wieder in den Zügen des Antlitzes, in den tiefhängenden, umschleierten Augen, ja

selbst in der merkwürdigen Schädelbildung, die in der Seitenansicht zur vollen Wirkung gelangt. Für die Entstehung dieses Typus ist es nicht ohne Interesse zu wissen, dass das Urbild, das der Leser in entsprechender Umarbeitung schon von der Athena des „Parisertheils“ her kennt, der Abstammung nach jedenfalls keine rasse-reine Persönlichkeit war, sondern eine Mischung von französischem und slavischem Blut darstellt, eine Wahrscheinlichkeit, die sich besonders aus der Seitenansicht in der Originalstudie, einer Pastellzeichnung auf grünlichem Papier, zu erkennen giebt, wo das plattgedrückt erscheinende Gesicht nicht auf romanischen Ursprung hinweist, obwohl es einer Französin angehört.

Die Halbfigur der „Kassandra“ spricht menschlich mehr an. Klinger schildert die mythische Seherin in dem Augenblicke höchster pathetischer Erregung, die alle Nerven anspannt und aufregt, zugleich aber das heroische Weib, das sich in diesem Momente festen Willens zu beherrschen weiß. Sie sieht, wie der Dichter es schildert, das Unglück in ganzer Schwere, das als tragisches Verhängnis ihrem Hause beschieden ist; in ihren gramgefüllten, in ihrem Schmerze wunderbar ergreifenden Zügen spiegelt sich die unendliche Sorge, der bange Kummer wieder, der vor ihren in die Zukunft blickenden Augen steht. Die Figur ist seitlich und stark vornübergeneigt, das Haupt macht eine leichte Wendung, als lauschten die Ohren auf die prophetische Stimme des Gottes. Die mächtige psychische Erregung macht sich in der nervösen Unruhe der Haltung bemerkbar und möchte auch in einer spontanen Bewegung der Hände nach Ausdruck ringen. Aber die Kraft bezwingt die körperliche Bewegung, indem die linke Hand krampfhaft nach der rechten greift und diese mit energischem Druck zurückhält. Und trotz dieser Bezwingung empfindet man hier körperliche und geistige Bewegung in ihrer höchsten Potenz.

Jeder Beschauer, der den beiden auch räumlich vereinten Halbfiguren zum ersten Male gegenüber tritt, empfindet sofort, dass er ganz ungewöhnliche Schöpfungen



Max Klinger bei der Arbeit; Ölgemälde von K. STOEVIING.
(Als Geschenk des Herrn Eduard Stöhr in Leipzig-Plagwitz seit 1896 im Besitze des Leipziger Museums. Im Hintergrunde steht die Figur der Kassandra.)



Studie zur Salome von MAX KLINGER.
Pastellbild im Besitze des Herrn Dr. J. Vogel in Leipzig.

Thatsache, dass die Farbe des von ihm zu Skulptur- zwecken verarbeiteten Steins nur durch die Quali- tät, durch die Echtheit des Materials, gewährleistet werden kann. Diese, ich will den Ausdruck ge- brauchen „waschechte“, Farbigkeit ist nach seiner Meinung da zu erstreben und zu erreichen, wo die Natur selbst im Stein, Metall, Elfenbein, Holz u. dgl. m. die nötigen Mittel an die Hand giebt. Zu diesem Zwecke ist die Frage von der Verwendbar- keit der verschiedensten Steinsorten, welche Fär- bung sie durch die Politur annehmen, wie sie durch Patina wirken, von ihm zu einem Studium gemacht worden, wie es so intensiv bisher vielleicht von keinem Bildhauer, wenigstens keinem modernen, be- trieben worden ist. Das Material, dessen Auswahl bekanntlich oft genug dem Händler oder dem italia- nischen Abbozzatore, der das nach dem Modell fertig punktirte Werk aus seiner Werkstatt dem Meister nur zum Zweck der letzten Übergehung zusendet, überlassen wird, ist für ihn nicht nur Ausdrucks- mittel für die Form, sondern es soll durch seine Schönheit und den intensiven Ton der Farbe wirken, jene heben und erläutern. Die „Salome“ nun ist in der Weise zusammengesetzt, dass Kopf, Hals und Hände aus griechischem (parischem) Marmor bestehen, das graue, in der Längsachse der Figur, was ein merk- würdiger Zufall gefügt hat, von weißen Streifen durch-

der plastischen Kunst vor sich hat, und dieser Eindruck steigert sich, je mehr man gewahrt, welche entscheidende Rolle hier der Farbigkeit zugewiesen worden ist. Um diese für das Auge so bedeutsamen Effekte zu erreichen, ist Klinger vor einer technischen Maßnahme nicht zurück- gescheut, die, weil sie Manchem als eine ästhe- tische Unmöglichkeit erschien, im besten Falle als künstlerische Spielerei, von Vielen, die den Entwicklungsgang der Kunstgeschichte nach Analogieen konstruieren möchten, als Zeugnis vom Anfange einer künstlerischen Decadence betrachtet wurde. Beide Skulpturen sind nicht polychrom, — das würde Niemanden befremdend erscheinen, — sondern polylyth, d. h. sie sind aus Stücken verschiedenen Steines, für dessen Wahl hauptsächlich die farbige Wirkung maß- gebend war, zusammengefügt, ähnlich also, um auf erhaltene analoge Beispiele hinzuweisen — denn auch aus der besten Zeit der klassisch- antiken Kunst ließen sich entsprechende Paral- lelen anführen — ähnlich wie die Kunst der späteren römischen Kaiserzeit Statuen und Bü- sten von Imperatoren und deren Angehörigen zusammenzustücken liebte. Was Klinger zu diesem, technisch übrigens sehr schwierigen Versuch in erster Linie veranlasst hat, ist die



Studie zur Salome von MAX KLINGER.
Pastellbild im Besitze des Herrn Dr. J. Vogel in Leipzig.

zogene, stofflich überzeugend wahr wirkende Gewand aus hymettischem (attischem) Stein, der aus einem antiken Säulenkapitell gewonnen wurde, das der Künstler in einer Vigna vor der Porta Portese in Rom fand. Der ältere Kopf an der Basis ist aus afrikanischem rotgeädertem, der jüngere aus karrarischem (bläulich getöntem) Marmor gearbeitet. Aus parischem Marmor bestehen



Bildnis eines Knaben,
getuschte Federzeichnung von MAX KLINGER.

auch die Fleischpartieen der „Kassandra“, während für das Gewand rötlicher Alabaster verwendet wurde, der allerdings wegen der Sprödigkeit und Rissigkeit für die statuarische Plastik sich wenig eignet und mit einer Wachsschicht überzogen werden musste, die wiederum leicht getönt wurde. Die Augen sind bei beiden Figuren aus Bernstein eingesetzt; Metall (Bronze) ist nur für das Band verwendet worden, das über der linken Schulter der „Kassandra“ das Gewand zusammenhält.

Wie der Rahmen, der mit dem Gemälde und für dieses gedacht und bestimmt nach einem alten ästhetischen Grundsatz mit diesem geboren werden soll, des Künstlers Aufmerksamkeit beansprucht, so soll nach Klinger's Meinung für Werke der Plastik das Postament dazu dienen, jene in der Wirkung zu heben, ohne aber in der äußeren Gestaltung für das Auge aufdringlich zu werden. Dieser Grundsatz ist bei den Postamenten der Leipziger Halbfiguren praktisch befolgt worden. Die Würfel aus den Brüchen von Bagnères de Bigorre (im Departement Hautes Pyrénées) stammend, zeigen eine intensiv hellgrüne, durch graue Streifen und bei dem Postament der „Salome“ durch breite, dunkelcarmoisinrote Bänder unterbrochene Farbe, die in dem einen Falle mit dem grauen, in dem andern mit dem rötlichem Tone des Gewandes vortrefflich harmonirt. Bemerkt sei, dass bei der „Kassandra“, gewissermaßen um die schlanke Figur zu der wuchtigen Masse des Postaments überzuleiten, zwischen beide eine fünfseitige Basis zwischengeschoben ist, für die der Künstler rötlichen nassautischen Marmor gewählt hat.

Dieses, wie die Erfahrung lehrt, manchem Künstler als eine Sache von nebensächlicher Bedeutung erscheinende Studium der Steinarten und der Möglichkeit ihrer Verwendung für die Plastik hat Klinger auf großen Reisen, die dem Besuche alter und neuer Marmorbrüche galten, vertieft, Reisen, die ihm die Wahrnehmung aufdrängten, dass für die materiellen Zwecke der Bildhauerei in Zukunft noch vieles gewonnen werden kann. Besonders ist es nach seinen praktischen Erfahrungen der schon von den Alten verwendete Marmor von den Inseln des griechischen Archipels — Paros, Syra u. a. — der im Korn, der Farbe und Durchsichtigkeit und der zu erwartenden Patina dem gemeinhin verarbeiteten carrarischen Stein wesentlich überlegen ist. Freilich ist die Ausbeutung dieser Brüche — auf Paros haben sie vor Jahren Franzosen unternommen, dabei aber schlechte Erfahrungen gemacht — mit solchen Schwierigkeiten verbunden, dass wenige Künstler gesonnen sein werden, in Klinger's Fußtapfen zu treten.

* * *

Die Kunstblättersammlung des Leipziger städtischen Museums, die sich früher nur aus Schenkungen und Vermächtnissen kunstsinniger Bürger zusammensetzte, für



Der Tod am Grabe; Federzeichnung von MAX KLINGER

die aber nie eigentliche systematische Erwerbungen gemacht wurden, versucht seit einigen Jahren nachzuholen, was früher versäumt worden: eine Aufgabe, deren Lösung bei der jetzigen Entwicklung der graphischen Künste zum guten Teil allerdings noch der Zukunft vorbehalten ist. Indessen es sind doch in der letzten Zeit manche, zum Teil umfangreiche Erwerbungen geglückt, die das

Interesse aller Kunstforscher und Kunstfreunde beanspruchen dürften. Planmäßig gesammelt wurden in erster Linie Blätter von Leipziger Künstlern, von Otto Greiner und besonders von Max Klinger, deren sämtliche Werke nebst einer großen Reihe von Originalzeichnungen erworben worden sind. Diese Zeichnungen von Klinger's Hand, von denen eine Anzahl charakteristischer und gegen-

ständig interessanter Beispiele in Faksimile-Nachbildung hier wiedergegeben sind, mögen zunächst unsere Aufmerksamkeit beanspruchen. Es sind, abgesehen von den Studien, die der Künstler für spätere Werke (die *Kassandra*) entworfen hat, neunundfünfzig Blatt, sauber mit der Feder gezeichnet, die meist in einfachen Konturen gehalten und leicht getuscht oder sich vom dunklen Hintergrundton loslösend, einige bildmäßig weiter ausgeführt, ursprünglich zu einem Skizzenbuch gehörten, das Klinger, weil es samt und sonders Jugendarbeiten waren, denen er keine Bedeutung beimaß, schon vor Jahren weggab, das längere Zeit im Kunsthandel war und

auf die Gartenveranda des in parkartiger Umgebung liegenden elterlichen Hauses zurückzog und hier, gleichsam um der Ruhe zu genießen, die ihn bewegenden Gedanken auf das Papier übertrug. Auf Gussow's Betrieb wurden die unscheinbar gewordenen Blätter später aufgezogen und bei Gelegenheit in Berlin ausgestellt. Es ist die Zeit, die für die Entwicklung Klinger's von entscheidender Bedeutung wurde, insofern er auf Anregung des Kupferstechers und Kunsthändlers Hermann Sagert sich entschloss, zur Radirnadel zu greifen, um, wie man ihm sagte, auch andern die Freude zu machen, seine Zeichnungen und zwar in eigener Vervielfältigung genießen zu können.



Johannes predigt in der Wüste; getuschte Federzeichnung von MAX KLINGER.

schließlich um eine ansehnliche Summe — ansehnlich wenigstens im Verhältnis zu der, die der Schöpfer der Zeichnungen einst erhalten hatte, — von der Stadt Leipzig angekauft wurde. Es sind, wie gesagt, Jugendwerke, zeitlich etwa den Zeichnungen „Vom Thema Christus“ gleichzustellen, die im Besitze der Berliner National-Galerie und neuerdings in dem unten besprochenen Hanfstängl'schen Klinger-Werke veröffentlicht worden sind. Entstanden sind sie zum Teil während Klinger's Studienzeit in Karlsruhe und Berlin unter Gussow's Leitung, zum Teil in den Mußstunden, die der Künstler während seiner militärischen Dienstzeit im Jahre 1876—1877 erübrigte, wo er nach den Anstrengungen der Übungen gern sich

Der erste Versuch, ein den Mond anbetendes Fabelwesen, mit etwas Befangenheit in zarten Linien in die Platte geritzt, gelang zur Zufriedenheit und wurde fortgesetzt, obschon die liebevolle besorgte Mutter des Künstlers, der damals an einem Magenleiden nicht unbedenklich erkrankt war, sich mit dem Gedanken erst wenig befreunden konnte, weil sie von der Arbeit über der Kupferplatte schlimme Folgen für die Gesundheit des Sohnes voraussah. Die Zeichnungen des Leipziger Museums geben ein buntes Bild von alledem, was den Künstler, bevor er als Radierer an die Öffentlichkeit trat, bewegte. Der Ideenkreis, der sich hier ausspricht, deckt sich mit dem gerade, was Klinger als den hervor-

ragendsten Charakterzug der Zeichnung bezeichnet, mit der starken Subjektivität des Künstlers. Was er darstellt, so definiert er sie, ist seine Welt und seine Anschauung, es sind seine persönlichen Bemerkungen zu den Vorgängen um ihn und in ihm, wegen derer ihm keinerlei Zwang aufliegt, als sich künstlerisch mit der Natur seiner Eindrücke und seinen Fähigkeiten abzufinden. Es sind also Eindrücke bald dauernder Art, bald flüchtiger Natur, wie sie sich der geschäftigen Phantasie aufdrängen oder wie sie das Leben und die Umgebung mit sich bringt, bald solche, die des Künstlers Denken jahrelang in Anspruch nahmen gleichsam wie eine Lebensweisheit, die in die Sprache der Griffelkunst übersetzt, nach einem konkreten Ausdruck sucht. Endlich gehören zu der Sammlung auch die Originalzeichnungen zu Klinger's

Erstlingswerke der Radirkunst, zu den 1878 erschienenen „Radirten Skizzen“, die als allgemein bekannt vor- ausgesetzt werden können.

Klinger ist von Haus aus pessimistisch veranlagt und jahrelang haben ihn, wie andere große Geister seines Gleichen, die Gedanken vom Tode bewegt. Was er in den beiden Cyklen „Vom Tode“ ausgesprochen hat, solche Ideen haben sein Hirn von Jugend auf erfüllt, und die Leipziger Zeichnungen sagen uns, dass die viel später ausgeführten Gedanken eigentlich Werke der Jugend sind. Das gilt z. B. von dem vom Throne herabgestürzten Herodes dem Großen, der schon in den „Radirten Skizzen“ verwendet werden sollte. Bezeichnender aber sind zwei Blätter, wo der Sensenmann in unmittelbare Aktion tritt. Die eine zeigt uns eine weite Gebirgslandschaft, im Vordergrund öffnet sich eine Höhle, der der Tod entsteigt. Den einen Fuß hat er schon auf den Felspfad gesetzt, mit den Knochen-

händen hält er eine mächtige Sense, mit der er erbarmungslos zum Hiebe ausholt. Die andere führt uns das irdische Scheiden des Daseins vor: wir sehen ein ausgeworfenes Grab, in das der Tod, der gebieterisch nach unten weist, ein sich wehrendes und sträubendes Menschenkind hineinzustoßen sich anschickt. Hierzu kommen andere Erscheinungen und Arten des Todes: der greise Mann, der im Todeskampfe ringend mit stierem Augenblick, das demnächst zu brechen droht (Klinger's Großvater in der Agonie), das Weib, das den Tod in den

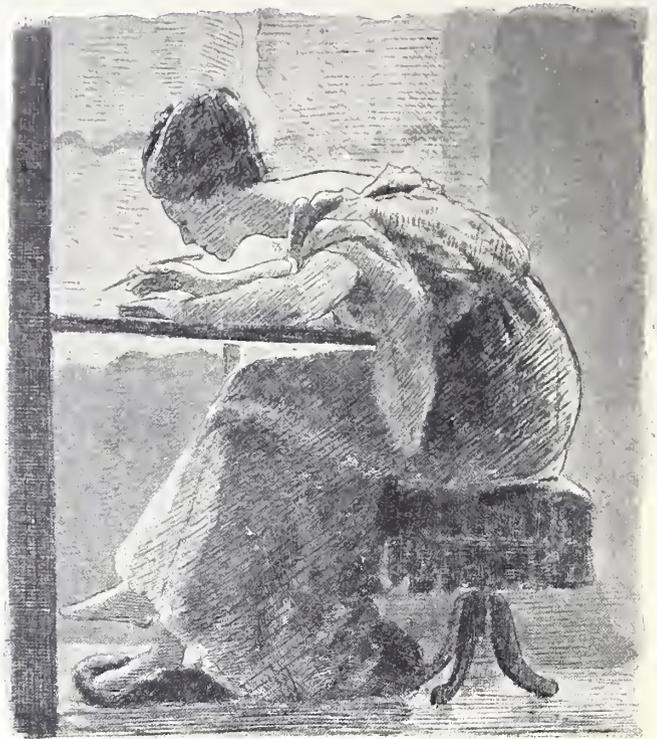
Wellen, die es wieder an den Sand gespült haben, gesucht oder gefunden hat, ein Bild von erschütternder Wahrheit. Der Wanderer, der auf einsamem Felsenpfade vom Tode ereilt worden (in den „Radirten Skizzen“), der Tod, der die ägyptische Erstgeburt dahingerafft hat. Darstellungen aus der biblischen Geschichte haben ja Klinger vielfach beschäftigt. Am bekanntesten sind die oben erwähnten Federzeichnungen „Vom Thema Christus“. Sie haben Klinger's Ruf begründet und verdienen einen Platz in der Kunstgeschichte. Wesentlich gleichzeitig mit ihnen sind auch einige der Leipziger geistesverwandten



Das Ende; getuschte Federzeichnung von MAX KLINGER.

Blätter entstanden, so die wunderbar lebensvolle getuschte Zeichnung „Christus vor dem Hohenpriester“, Christus auf dem Meere wandelnd, eine Grablegung Christi, Johannes der Täufer predigt in der Wüste, die Salome, ein leicht geschürztes Judenmädchen das Haupt des Täufers von der Herodias verlangend, die meisten durch stark semitische Typen ausgezeichnet; oder, dem alten Testament entlehnt, die Personifikation der sieben mageren Jahre, sieben dämonisch in rasender Wut durch das Land jagende Kühe. Ebenfalls historischen Genre's ist schließlich noch das wundervolle Blatt, in dem Ham-

let der Geist des Vaters erscheint. Dann aber begegnen wir wieder der reinen Phantasie, die das Rätselhafte, Dämonische, Unheimliche schildert, bald auch märchenhafte Lieblichkeit und zarte, bestrickende Schönheit: so die Phantasiefahrt und die Siesta (für die radirten Skizzen entworfen), das „Ur-Nichts“, ein geflügelter, jugendlicher Dämon, der sich träumerisch zur Ruhe niedergelegt hat, so ein im Grünen unter knospenden Bäumen ruhendes Mädchen, ein unter einem Strauche mit riesigen weißen Blüten lagerndes nacktes Weib, dem ein Kind gegenüber sitzt und mit einem Puma-Löwen kost, so die paradiesische Scene, in der Eva von der Schlange beraten nach dem Baume der Erkenntnis greift. Endlich haben auch die greifbare Gegenwart und die Vorstellungskreise des Alltagslebens ihr Recht geltend gemacht: wir sehen, wie ein junges Mädchen vor einem Fenster sitzt, weit vor über ihr Schreibpult gebeugt, eine elastische, leicht auf dem Rücken eines steil sich aufbäumenden Pferdes sitzende Kunstreiterin, oder die pikante Erscheinung eines im Badekostüm am Strande stehenden jungen Mädchens, das seine Blicke über die weite Meeresfläche schweifen lässt, einen schüchternen lockigen Knaben, dessen treuherziges Auge den Beschauer so eindringlich anblickt, allerhand Japanisches, das bei Gelegenheit einer Ausstellung in Berlin auf den Künstler Eindruck machte, und schließlich auch eine allerliebste Vedute „Dem weißen Schwan“, eine Straße in Grötzingen, das Klinger von Karlsruhe aus Studien halber besuchte. Es sind nur einige Beispiele, die hier angeführt werden, denn es hält schwer, eine ganze Sammlung phantasievoller oder von persönlicher Stimmung belebter Zeichnungen in flüchtigen Worten zu beschreiben. Zweck dieser



Schreibendes Mädchen; getuschte Federzeichnung von MAX KLINGER.

Zeilen ist ja auch mehr auf die Existenz der Leipziger Blätter hinzuweisen, um Anregung zu deren Studium zu geben. Es sind, was nochmals betont werden mag, Jugendwerke, die nicht mit den reifen Arbeiten und Studien verglichen sein wollen, wie sie z. B. das Dresdener Kupferstichkabinett besitzt. Zwischen diesen Werken liegt ein Zeitraum von gegen fünfzehn Jahren, in denen Klinger sich zur größten Meisterschaft nicht nur allgemein als Künstler, sondern besonders als Zeichner emporgearbeitet hat. Wer aber die Leipziger Zeichnungen an seinem Auge vorüberziehen lässt, wer die eminente Sicherheit der Linienführung und reiche Phantasie bewundert hat, der erkennt hier die Offenbarung und die Gewalt eines Künstlergeistes, der bei aller Jugend Großes erwarten lässt. Ex ungue leonem!

* * *

Auf dem unmittelbar an das Wasser grenzenden Grundstücke der Eltern, dem Walde mit riesenhohen knorrigen Eichbäumen auf der einen und einer weit in die Ferne hin sich dehnenden Wiese auf der andern Seite gegenüber, auf einem Platze, wie er für ernste Arbeit nicht zweckmäßiger und für beschauliches Hintträumen nicht behaglicher und stimmungsvoller sich denken lässt, hat der Künstler sich vor nunmehr zwei Jahren ein eigenes Heim errichtet, das im Auf- und Grundriss nach seinen Angaben, in den Verhältnissen nach seinen Plänen, in der inneren Ausstattung nach seinem Geschmack angelegt und ausgeführt ist. Wer Klinger's praktischen Sinn kennt, wird in diesem Heim



Ein altes Lied; Federzeichnung von MAX KLINGER.



Tuschzeichnung von MAX KLINGER.

CHRISTUS VOR DEN HOHENPRIESTERN.

Lichtdruck von SINSEL & Co. in Leipzig.

keine prunkvoll ausgestatteten Räume erwarten, in denen allerhand dekorative Stücke, kostbare alte Möbel, Gobelins, seidene Stoffe, Bouquets aus getrockneten Blumen, echte und unechte Antiken jenen zur äußeren Weihe verhelfen müssen, um den Herrn des Hauses möglichst dem gemeinen Dasein zu entrücken, sondern er wird hier eine in erster Linie der Zweckmäßigkeit und Brauchbarkeit dienende, möglichst einfache Künstlerwerkstatt suchen, die, wie die Thatsache beweist, mit diesen Eigen-

schaften auch die weiteren in sich vereint, dass sie behaglich und in ihrer Art schön ist und zugleich dem leider viel in Anspruch genommenen Hausherrn den Genuss stiller Einsamkeit verschafft, so bald er für die Arbeit der Ruhe bedarf. Das mäßig große Haus, das in den Schlusssteinen über Thür und Fenstern plastischen Schmuck, Masken von des Künstlers eigener Hand aufweist, besteht aus einem Erdgeschoss, über dem mezzaninartig einige Wohn- und Schlafräume sich befinden und

vor allem eine gegen den Wald hin offene, gegen zwei Seiten durch eine Wand gegen die profane Welt gesicherte Plattform, auf der der Künstler unter freiem Himmel ungestört in nördlicher Breite nach dem nackten Modell malen kann. Den Hauptraum des Erdgeschosses bildet das große, beinahe 20 m lange und 12 m breite, durch Seiten- und Oberlicht beleuchtete Hauptatelier, ein Riesenraum, dessen Schmalwand gegenwärtig das große, aus Hauptbild, Nebenteilen und Predelle bestehende farbenglühende Gemälde „Die Einführung Christi in den Olymp“ bedeckt, der Versuch einer Aussöhnung der heidnischen mit der christlichen Weltanschauung, ein, wie man vermuten könnte, künstlerischer Nachklang von Heine's Gedicht „Die Götter Griechenlands“:

Doch auch die Götter regieren nicht ewig,
Die jungen verdrängen die alten,
Wie du einst selber den greisen Vater
Und deine Titanen-Öhne verdrängt hast,
Juppiter Parricida!

Verse, von denen indessen Klinger ebensowenig inspirirt war, als seiner Zeit von Nietzsche's Werken, als er vor Jahren an den Blättern des Cyklus „Vom Tode“ arbeitete. Das große, figurenreiche, in der Landschaft eine Macht der Konzeption ohne Gleichen bekundende Gemälde geht seiner Vollendung entgegen, und dann wird es an der Zeit sein, darüber das Weitere mitzuteilen. Seine monumentale Wirkung, die stark an Freskomalerei erinnert, weshalb das Werk auch im Sinne dieser, d. h. als Wandmalerei in einem großen Raume, Verwendung finden muss, diese monumentale Wirkung wird unterstützt durch den äußeren Aufbau und durch die Art und Weise, wie der Rahmen in seinen einzelnen Teilen mit der Darstellung nach des Künstlers Geschmack in farbige Verbindung gebracht



„Dem weißen Schwan“, Straße in Grötzingen; Federzeichnung von MAX KLINGER.

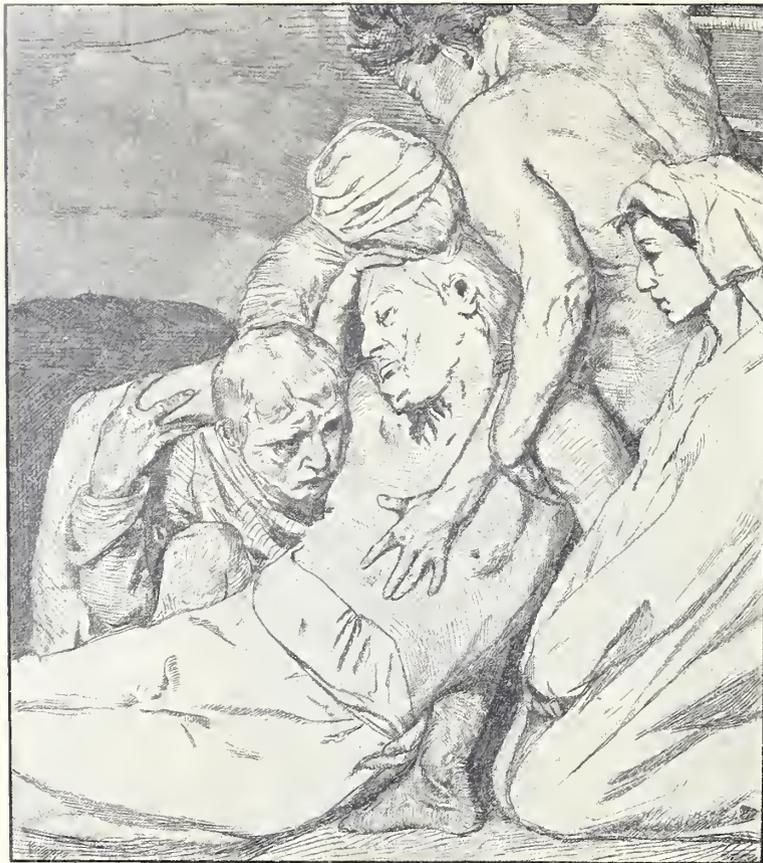
worden ist. Der Leser wird sich erinnern, dass das „Parisurteil“, das — wir müssen sagen „leider“, so sehr jeder Kunstfreund auch seinen Besitz dem kunstsinnigen Architekten Hummel in Triest gönnen muss — in keiner deutschen Galerie eine bleibende Stätte gefunden hat, von einem Rahmen umschlossen ist, der mit plastischem Schmuck verziert und vom Künstler selbst ausgeführt für die Gesamtwirkung des Gemäldes von großem Einfluss war. In wesentlich erhöhtem Maße wird das von Klinger's neuester Schöpfung gelten: ihre Umrahmung wird auf eine weit über die allgemeinen Begriffe hinausgehende künstlerische Bedeutung Anspruch machen, da der plastische Schmuck, Figuren in Lebensgröße, aus griechischem Marmor gearbeitet ist, die Rahmenteile selbst aus dem oben genannten grünen Pyrenäen-Marmor und anderem farbigen Gestein bestehen, so weit nicht, wie für zwei Palmenstämme, die die Hauptdarstellung flankieren, Nussbaumholz Verwendung gefunden hat. Wir sehen, auch in diesen vielen Künstlern nebensächlich erscheinenden Dingen hat Klinger, seinen sonstigen Grundsätzen getreu, die Echtheit des Materials mit Entschiedenheit betont.

Ein so umfassender und vielseitiger Künstlergenius, wie ihn Klinger in sich verkörpert, findet nicht sein Genüge in der Einschränkung der Arbeit an einem Werke, so umfangreich es auch sein mag, so sehr es die Thätigkeit des geistigen Menschen in Anspruch nimmt. Die Arbeit mit Pinsel und Palette wird vertauscht mit der des Meißels und des Hammers; kurz darauf führt die geschäftige, nie ermüdende Hand die Radirnadel oder die Zeichenfeder. Nachdem das farbige Gypsmodell des der Welt entrückt und in überirdischen Sphären thronend gedachten Beethoven mindestens seit zwölf Jahren vollendet ist, geht der Künstler jetzt endlich an die Ausführung der Statue, die hinsichtlich der Verwendung kostbaren Materials, will man nach technischen Analogieen suchen, nur in den Chryselefantin-

werken des klassischen Altertums eine entsprechende Parallele findet. Die Figur einer weiblichen Herme und kleinere Werke der Malerei und Skulptur gehen daneben der Vollendung entgegen, Entwürfe und neue Pläne werden vorbereitet, ein Zeugnis von der riesenhaften Arbeits- und Willenskraft, von denen der Meister dieser Schöpfungen sich beherrschen lässt. Den sonstigen künstlerischen Schmuck des großen Saales und seiner einfach-weißen Wände bilden zwei Böcklin'sche Landschaften aus früherer Zeit, einige Stiche von Goya und Ernst Moritz Geyger, Lithographien von Otto Greiner, Studien von Klinger selbst, einige Gypsabgüsse nach

Renaissancebüsten etc. Dass für den verständnisvollen Interpreten der Brahms'schen Lieder ein großer Flügel nicht fehlt, mag schließlich nur beiläufig noch erwähnt werden.

Ein kleineres, für den Abbozzatore bestimmtes Atelier schließt sich an den Hauptraum an; zwischen beiden liegt ein mäßig großer Ausstellungssaal, dessen Wände ein altflorentinisches Relief, Böcklin's bekannte „Flora“, eine Winterlandschaft vom Grafen Kalkreuth, und von Klinger's Hand die Dame auf dem Dache des römischen Hauses, Radirungen und die Kreuzigung schmücken, die hoffentlich



Kreuzabnahme; getuschte Federzeichnung von MAX KLINGER.

nicht auch einmal ins Ausland wandern wird. Im übrigen enthält das Klinger'sche Künstlerheim eine Anzahl behaglich eingerichteter Wohnräume, die uns nicht weiter interessiren können. Und obwohl dieser villenartige, äußerlich einfache, aber geschmackvolle, innerlich behaglich und vor allem zweckmäßig eingerichtete Bau kaum vollendet war, drohte zu Beginn des vergangenen Jahres die Gefahr, dass der Bauherr seine Vaterstadt verlassen wolle, um einem an ihn ergangenen Ruf in die Kaiserstadt an der Donau Folge zu leisten. Wir würden dieser Thatsache an dieser Stelle nicht gedenken, weil sie rein persönlicher Natur ist und am besten auf einen intimen Kreis beschränkt bliebe. Sie

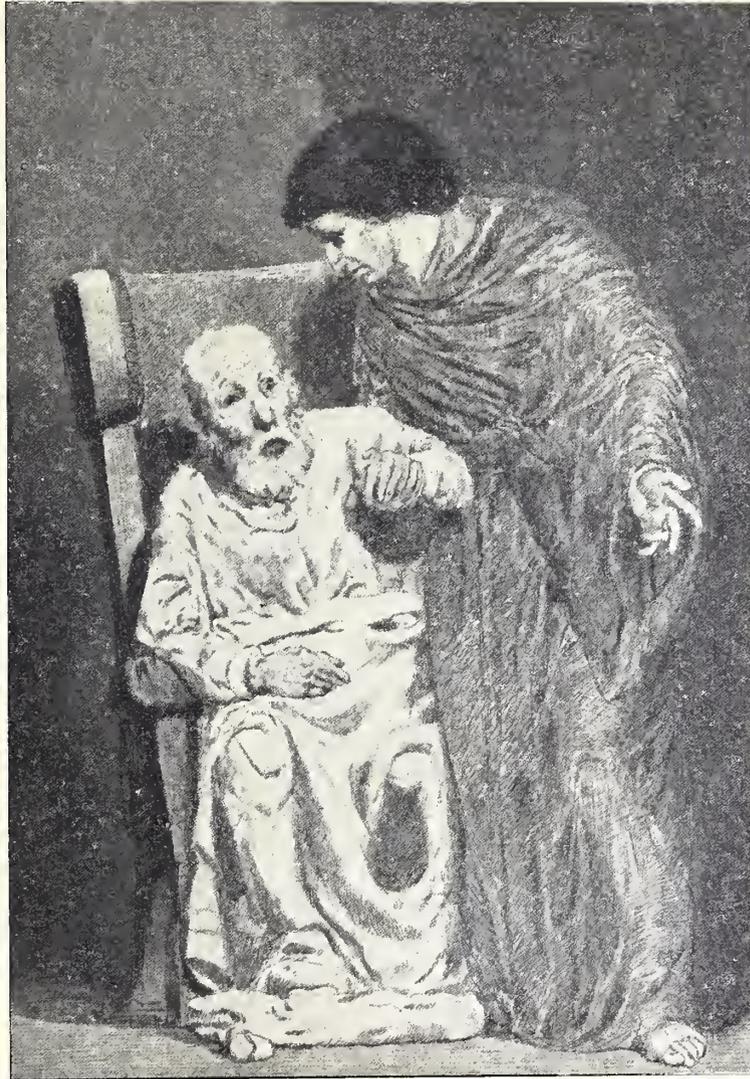
darf aber jetzt erwähnt werden, da die Presse sich mehrfach mit ihr befasst hat und, wie aus Wien geschrieben wurde, die Hoffnung nicht aufgegeben ward, eine die dortigen Kunstkreise befriedigende Lösung der Frage doch noch herbeiführen zu können. Klinger lehnte jedenfalls den Ruf ab. Der Tod des Vaters, der in ein glückliches Familienleben eine klaffende Lücke riss, sowie andere Umstände bewogen den Künstler, der Vaterstadt treu zu bleiben. Und wir Leipziger hoffen mit Zuversicht,

die Bande, die Klinger bei uns gehalten haben, nun für die Dauer geknüpft sind. Denn die Arbeiten, die Klinger für die nächsten, man kann ohne Übertreibung sagen, zehn Jahre beschäftigen, ja seine Hauptthätigkeit bilden werden, machen seinen Aufenthalt in Leipzig zur zwingenden Notwendigkeit. Es handelt sich um zwei umfangreiche Aufträge für Wandmalerei, nach der sich des Künstlers Herz wohl schon seit langen Jahren gesehnt hat, Aufträge, die aber merkwürdigerweise spät an ihm herangetreten sind, obschon seine ganze, auf das Monumentale gerichtete Kunst, mit ihrem energischen Streben auch äußerlich durch große Mittel zu wirken, gerade ihn für derartige Schöpfungen geeignet erscheinen

lässt. Die beiden Aufträge, um die es sich handelt, knüpfen sich an zwei Monumentalbauten an, die schon in ihrer Bestimmung für Wandmalereien prädestiniert sind und eine große Entfaltung malerischer Kunst ermöglichen. Der eine ist das städtische Museum der bildenden Künste, dessen Treppenhaus, ein in seinen Verhältnissen besonders glücklich gedachter und vornehm wirkender großer Raum mit Oberlicht, Bilderschmuck erhalten soll an Stelle der jetzigen Stucco-Inkrustation

und der höchst mittelmäßigen dekorativen Voutenmalereien, für die von dem Architekten, Hugo Licht, von Haus aus ein künstlerischer Ersatz gedacht worden war. Die Entwürfe für diesen Cyklus sind vom Künstler vor kurzem vollendet worden: es sind vier große Kompositionen, durch ihre Stimmung wirkende, symbolische Erläuterungen der vier Tageszeiten, in denen gleichmäßig Landschaft, Meer und Figuren als Träger mystischer Gedanken eine gewaltige Sprache reden

werden, drei dieser Entwürfe für je eine Wand gedacht, während die Komposition für die vierte Wandfläche, die durch eine in die Gemäldesäle führende Thür in zwei gleiche Hälften geteilt ist, in zwei in Stimmung und Thema gleichwertige Szenen, eine Kreuzigung Christi und die Grablegung — die Nacht, — zerlegt wird. Der Grundgedanke dieser Hauptdarstellungen setzt sich in der durch perspektivische Konstruktion scheinbar an Tiefe erweiterten Voute fort und zwar in der Personifikation der Tagesstunden, die, in Gruppen zusammengefasst, durch Figuren aus der klassischen und der germanischen Mythologie, Horen und Walküren, repräsentiert werden. Als Technik wird hoffentlich, altem Brauche folgend und wie es der Mo-



Eine Vision; getuschte Federzeichnung von MAX KLINGER.

numentalität des Auftrages entspricht, Freskomalerei gewählt, obwohl Klinger auf diesem Gebiete seine Kräfte bisher noch nicht befhätigt hat. Das dürfte aber nie ein Hindernis sein für die altbewährte, in ihrer Haltbarkeit und künstlerischen Wirkung durch Jahrhunderte erprobte Sprache der monumentalen Malerei einen unserer Ansicht nach dürftigen Ersatz in Gestalt von Leinwandflächen treten zu lassen, die über die Wände auszuspannen wären. Klinger hat bisher jede

Technik beherrschen gelernt, meist als Autodidakt wie beim Radiren und Bildhauen anfangend, und er wird auch als Freskomaler ein ausgezeichneter Techniker werden.

Etwa gleichzeitig mit den Malereien für das städtische Museum trat an Klinger und zwar von Seiten der königlich sächsischen Ministerien des Kultus und des Innern ein zweiter, nicht minder dankbarer, umfangreicher und seine ganze Kraft anspannender Auftrag heran: die lange, den Fenstern gegenüberliegende Wand der Leipziger Universitätsaula in dem am Augustusplatze gelegenen

die Vollbilder der „Brahms-Phantasie“ beweisen, gerade in Klinger seinen geborenen Meister gefunden hat.

Im Vorstehenden ist ein Stück der Kunstpflege in Leipzig behandelt worden, das hoffentlich dereinst ein stattliches Kapitel deutscher Kunstgeschichte bilden wird. Wer Leipzig, die Handelsstadt, nicht näher kennt oder seit vielen Jahren die Stadt zum ersten Male wieder betritt, der ahnt, wie die Erfahrung bestätigt hat, außen hinter dem Wald von Fabrikschornsteinen und hinter ihrer dunklen Atmosphäre, innen bei dem hastigen Getriebe des Alltagslebens und dem Lärm des groß-



Mädchen am Strande; Federzeichnung von MAX KLINGER.

sog. Augusteum auszumalen, das durch den jüngst nach Plänen von Arwed Rossbach vollendeten Umbau im Äußern wie im Innern eine wesentlich neue Gestalt erhalten hat. Mit welchen Plänen sich der Künstler für dieses Werk trägt, entzieht sich unserer Kenntnis, die Frage dürfte überhaupt erst in Jahren aktuelle Bedeutung erhalten. Der Bestimmung des Gebäudes und Klinger's Denken und Empfinden, so will es uns scheinen, angemessen wäre die schönste Lösung der Aufgabe, wenn die Titanengestalt des Prometheus in Hinblick auf ihre mythische Stellung zum Menschengeschlechte zum Hauptträger des Gedankens gemacht würde, der, wie schon

städtischen Verkehrs nicht, dass hier ein nicht unbedeutender Fonds künstlerischer Interessen zu finden ist und nach Möglichkeit genährt wird. Speziell auf dem Gebiete der bildenden Künste ist in den letzten zwanzig Jahren viel geschaffen und zu vielem die Anregung gegeben worden, so dass von der Zukunft manche schöne Saat zu erwarten ist. Der, welcher solche Worte niederschreibt, setzt sich leicht der Gefahr aus, für ein Opfer des Lokalpatriotismus zu gelten, denn nicht überall wird wohlwollenden Blickes verfolgt, was in Leipzig zur Pflege seiner Interessen geschieht. Wer aber weiß, dass der größte Faktor in diesem Getriebe der Bürgersinn

ist, die aus diesem herausgeborene Kraft des Gemeinwesens, die Freude an dem mit schweren Opfern erworbenen Besitz und die Zuversicht, dass auch kommende Zeiten in diesem idealen Ringen nicht ermatten werden, der wird diesem Patriotismus seine Berechtigung nicht versagen können.

* * *

Es bietet sich uns hier die passende Gelegenheit, um einige Worte der Orientierung anzuschließen über eine *Klinger-Publikation*, die der Kunstmarkt unlängst gebracht hat.¹⁾ Wie die unten beigefügte Titel-

Wiedergabe gelangen konnte. Von außergewöhnlichem Interesse sind vor allem eine Anzahl von Feder- und Kreidezeichnungen nach der Natur, Köpfe, Hände, Gewandstücke u. a., Studien von unübertrefflicher Schärfe der Beobachtung und einer Festigkeit der Technik, die an Dürer erinnert. Einige der Blätter befinden sich noch im Besitze des Künstlers, was für Sammler betont sein mag; andere sind von deutschen Kabinetten, wie z. B. dem Dresdener, und aus dem Privatbesitz beige-steuert, darunter das reizvolle dreigeteilte Blatt „Narziss und Echo“, Eigentum des Herrn Kommerzienrates Seeger in Berlin.



Hamlet und der Geist; getuschte Federzeichnung von MAX KLINGER.

angabe des prächtig ausgestatteten Foliobandes zeigt, handelt es sich um eine Auswahl aus den Werken des Meisters, in der seine Skulpturen, Ölbilder und Zeichnungen besonders reich vertreten sind, während von den etwa 150 Radirungen nur ein kleiner Bruchteil zur

1) *Max Klinger*. Radirungen, Zeichnungen, Bilder und Skulpturen des Künstlers, mit den drei vollständigen Folgen: Zeichnungen über das Thema „Christus“, Entwürfe zu einer griechisch-römischen Gedichtsammlung und „Eine Liebe“, Radirungen op. X, in Nachbildungen durch Heliogravüre etc. Text von *Franz Hermann Meißner*. München, Franz Hanfstängl, 1897. Fol.

Eine wenig empfehlenswerte Beigabe ist der ausführliche Text, in den eine Reihe der Klinger'schen Studien als Illustrationen eingestreut sind. Leider können sie die Stilblüten des Herrn Meißner nicht annehmbarer machen. Wir verhehlen uns keineswegs, dass der Autor sich die redlichste Mühe gegeben hat, den Lebensgang und die künstlerische Entwicklung Max Klinger's geschichtlich darzulegen, obwohl ihm auch in diesem biographischen Teile seiner Aufgabe einiges Menschliche passiert. So z. B. auf S. 10, wo er sagt, das bereits 1858 von Lange erbaute Leipziger Museum sei in Klinger's Jugend noch nicht vorhanden gewesen. Klinger

ist doch 1857 geboren. Oder wenn er von Th. Lewin, der bekanntlich Klinger's Bedeutung mit zuerst erkannt hat, auf S. 20 behauptet, er sei „später als Bibliothekar in Düsseldorf gestorben“. Lewin lebt in Düsseldorf unseres Wissens ganz gesund. Aber das sind Kleinigkeiten gegenüber den Mängeln des kritischen Teiles der Textbeigabe. Schon das ist ein Missgriff, dass uns detaillierte Analysen sämtlicher Werke Klinger's geboten werden, während der Leser doch nur eine Auswahl derselben vor Augen hat. Und nun vollends die Sprache, deren sich Herr Meißner bedienen zu müssen glaubte, um zu der Höhe des von ihm angebeteten Meisters emporzuklimmen! Wir begnügen uns, dem Leser eine einzige Probe dieses modernen Deutsch vorzuführen, und stellen daneben die Unterschrift einer Lithographie, welche das Bildnis des bekannten Komikers Scholz vom Wiener Carltheater darstellt. In der Unterschrift dieses Porträts ist eine Ansprache wiedergegeben, welche Scholz

nach endlosen, ihm gespendeten Beifallsäußerungen an das Publikum gehalten haben soll.

Meißner:

„Dreimal schießt kritischer Geist vom lieblichen Bild hinaus in die Ätherhöhe, in der nach Plato die Ideen wohnen, und wirft im Widerschein dorthin ein Symbol des Begriffs und der Folgerung aus dem eben von ihm gebildeten Zustand.“

Scholz:

„Wenn sich der Schwäche Kraft in der Erreichung dunkler Ziele hat gefestigt und so sehr auch des Gelingens Huld erwärmender Nachsicht dünkt, so ist es unser Trost, des Strebens zaghafte Ziel mit banger Sehnsucht der Gewährung zu sein, die Ehre gehabt zu haben.“

Preisfrage: Auf welcher Seite steht hier der höhere Blödsinn? Wobei natürlich zu berücksichtigen ist, dass Scholz wusste, das Publikum lache immer zum Zerplatzen, was er auch sagen möge, während Herr Meißner selbstverständlich ernst, tief ernst genommen sein will.

C. v. L.



Das Ur-Nichts; Federzeichnung von MAX KLINGER.



DER KUNSTHISTORISCHE KONGRESS IN BUDAPEST 1896.

MIT ABBILDUNGEN.



Die regelmäßigen Versammlungen der Kunsthistoriker haben sich seit ihrer Wiederaufnahme im Jahre 1893 einer wachsenden Teilnahme der Fachgenossen und Kunstverwandten zu erfreuen. Während der damalige Kongress in Nürnberg 63 Teilnehmer vereinigte, war die Zahl der in Budapest Versammelten bereits auf ungefähr das Doppelte davon angewachsen. Darunter eine beträchtliche Zahl von Ausländern: aus den Niederlanden, aus Skandinavien, Italien, England und Frankreich. Und an Stelle der Museumsvorstände und Magistrate, welche die Kongressmitglieder in Nürnberg und in Köln 1894 begrüßten, waren in Budapest die Vertreter der Staatsregierung zu ihrem Empfang erschienen. Diese wetteiferten mit der städtischen Repräsentanz, mit den Vereinen und kunstsinnigen Privaten in ihrer Ehrung und festlichen Bewirtung.

Den Anlass und die Möglichkeit zu einer derartig solennen Gestaltung des Kongresses von Budapest bot die ungarische Millenniumsfeier. Schon die Nürnberger Versammlung war von Seiten des kgl. ungarischen Handelsministeriums, als der obersten Instanz für die Millenniumsausstellung, zur Teilnahme an der nationalen Feier eingeladen worden. Der Kongress in Köln fasste, auf Grundlage der Satzungen, darüber einmütig einen zustimmenden Beschluss. Und wenn auch manche widrigen Umstände seither dazwischen getreten waren, welche eine Zeit lang die Verwirklichung des Kongresses sogar in Frage stellten, so wird es gewiss Keinen von denjenigen, die dem Rufe nach Budapest gefolgt sind, gereut haben, Teilnehmer an dieser denkwürdigen Versammlung gewesen zu sein.

Im Programm hatte man den Festsaal des ungarischen Nationalmuseums für die feierliche Eröffnung der Kongressverhandlungen in Aussicht genommen. Da dieser Saal jedoch bis zur gänzlichen Vollendung des neuen Parlamentsgebäudes als Sitzungssaal des Magnatenhauses dient, und da letzteres eben damals versammelt war, so musste rasch in der Wahl der Lokalität eine Änderung getroffen werden. Die Sitzungen begannen daher am

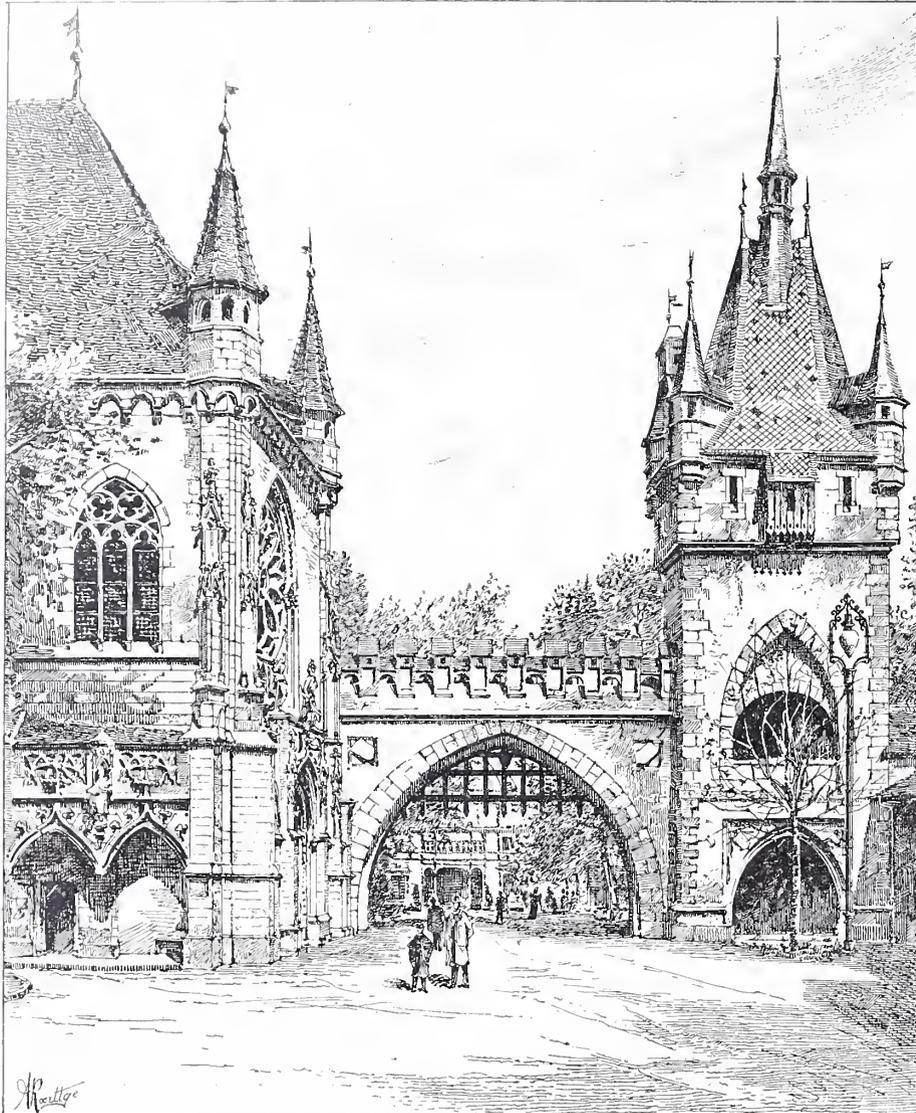
Vormittage des 1. Oktober in der Festhalle der Millenniums-Ausstellung, in welcher auch am Vorabende bereits die Begrüßung der Kongressmitglieder durch den Handelsminister Ernst v. Daniel, in seiner Eigenschaft als Präsidenten der Ausstellung, stattgefunden hatte. Nach den bisherigen Erfahrungen musste man Zweifel darüber hegen, ob sich der weite Raum für die Versammlung der Fachgenossen nicht zu groß erweisen werde. Aber die glänzende Versammlung, an der außer den Vertretern der Wissenschaft aus fern und nah mit ihren Damen, den Ministern und den Repräsentanten der Stadt auch zahlreiche hochgestellte Kunstfreunde und Mäcene, Künstler und Schriftsteller teilnahmen, ließ bald alle jene Bedenken als unbegründet erscheinen.

Um 9 $\frac{1}{2}$ Uhr konstituirte sich das Bureau¹⁾ und der Obmann des Budapester Lokalkomitee's, Bischof Sigismund v. Bubicz, übernahm den Vorsitz. Zu seiner Rechten saß der Unterrichtsminister Dr. Julius Wlassics, zu seiner Linken der Obmann des ständigen Ausschusses der Kongresse, Prof. Dr. v. Lützwow, und Hofrat Prof. Dr. Schlie. Nachdem zunächst der Vorsitzende die Kongressmitglieder in kurzen Worten begrüßt hatte, hielt der Unterrichtsminister Dr. Wlassics in französischer Sprache die Eröffnungsrede. Er gab vor allem der Freude darüber Ausdruck, dass die Kunsthistoriker, der Einladung der kgl. ungarischen Regierung folgend, ihren vierten Kongress gerade im Millenniumsjahre in Budapest abzuhalten beschlossen haben. Die Regierung fühle sich dadurch zu tiefem Danke verpflichtet. Denn sie hege die Überzeugung, dass diese Versammlung, wie viele andere Vereinigungen ähnlicher Art, mit dazu beitragen werde, die Bande zwischen Ungarn und dem westlichen Europa fester und fester zu knüpfen. Ungarn hoffe und wisse, dass auch die Mitglieder dieses Kongresses den in der Kulturarbeit sich äußernden Eifer der Nation anerkennen und

1) Dasselbe bestand, außer dem Vorsitzenden, Prof. Dr. v. Lützwow, aus den Herren E. v. Kammerer (Budapest), H. Hymans (Brüssel), Prof. Cook (London), Dir. G. Le Breton (Rouen), Hofrath Dr. Schlie (Schwerin), Dr. A. Nyari (Budapest) und Dr. J. Dornjae (Wien).

in die Heimat zurückgekehrt dafür Zeugnis ablegen werden, dass die Ungarn nicht nur seit einem Jahrtausend auf ihrem Boden den einheitlichen Staat, die Freiheit und das Recht aufrecht zu erhalten gewusst haben, sondern auch mit aller Energie darnach streben, aus ihrem Lande eine Pflegestätte der westeuropäischen Kultur und Kunst zu machen. — Auf große Resultate könne Ungarn freilich noch nicht hinweisen. Sein Boden war Jahrhunderte

treue Helfer und Ratgeber bei der im Dienste des edlen Zieles unternommenen Arbeit! Knüpfen wir enger das Band, das uns mit der Gesamtheit der Kunstwelt verbindet! Damit begrüße ich Sie auf das wärmste. Ihre Arbeit sei erfolgreich und mögen Sie sich so wohl in unserer Mitte fühlen, wie sie mit echtem ungarischen Herzen empfängt nicht die ungarische Regierung allein, sondern die ganze ungarische Nation.“



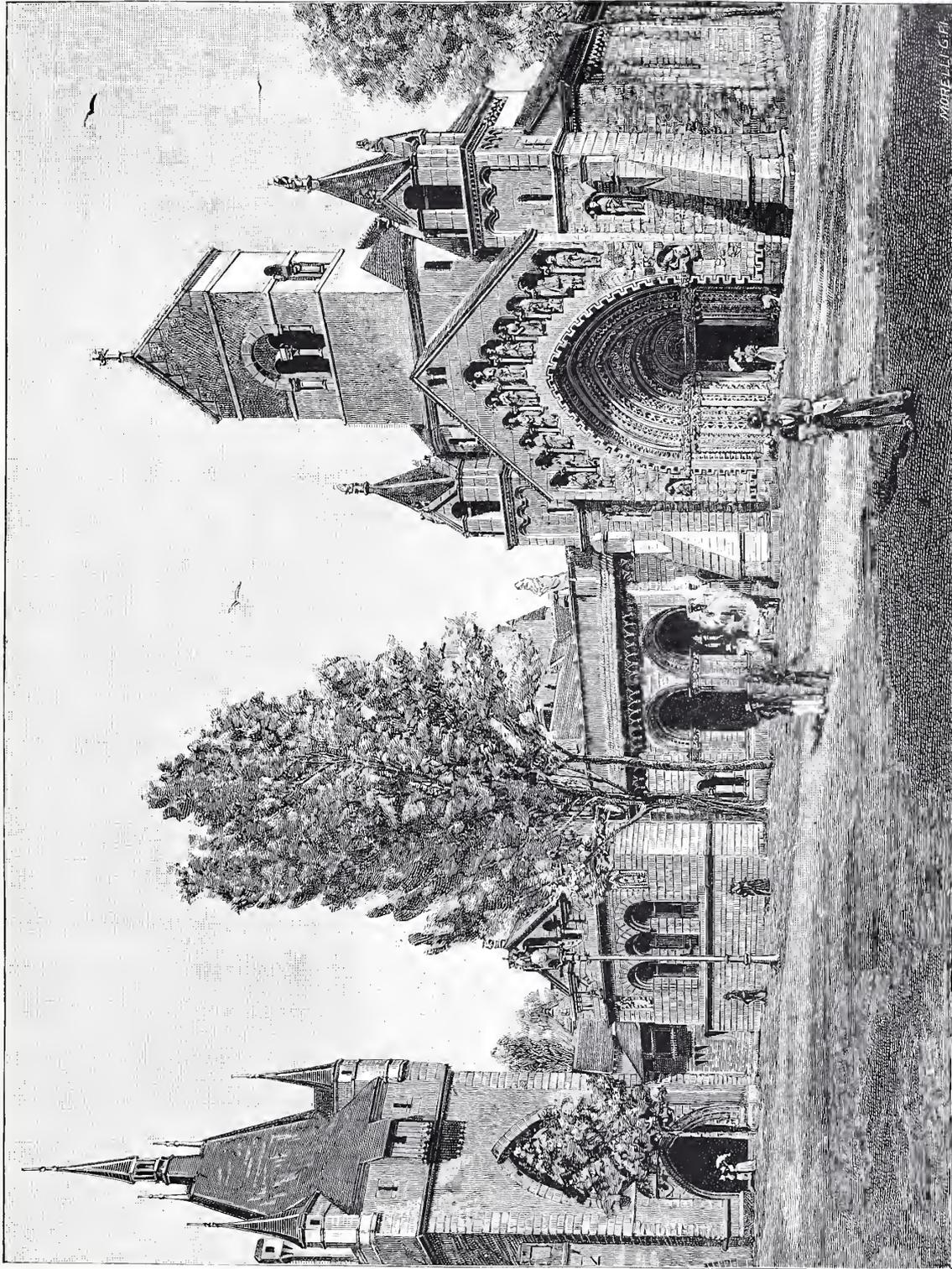
Eingangsthor zur historischen Abteilung der Millenniumsausstellung in Budapest.
Architekt J. ALPÁR.

lang ein Kampfplatz. Das Schwert drängte den Pinsel und Griffel aus der Hand. Aber der Sinn für die erhabenen Ideen der Kunst und Wissenschaft sei dadurch niemals ertötet worden. Hervorragende Talente bürgen für den Beruf der Nation zur Kunst, und emsige Forscher arbeiten daran, die Geschichte derselben in der Vergangenheit aufzuhellen. „Seien Sie“ — so schloss der Minister — „auf diesem Kongresse und immerfort uns

Der Obmann des ständigen Ausschusses, Prof. Dr. v. Lützow, antwortete auf diese Begrüßung mit einer kurzen Ansprache, in welcher er zunächst auf die Entstehung der kunsthistorischen Kongresse hinwies und deren erfreuliches Wachstum konstatierte. Der erste Kongress, 1873 in Wien, habe mehr einen familiären Charakter gehabt; die Leitung und das Endergebniss ruhte einzig und allein in den Händen des hochverdienten R. v. Eitel-

berger. In Nürnberg (1893) und in Köln (1894) war dies schon anders. Nicht nur die dortigen Museen, son-

derischen Interessen, gelangte darin zu erfreulichem Ausdruck. In Budapest, so fuhr der Redner fort, ge-



Nachbildung der Stiftskirche zu Ják in der historischen Abteilung der Millenniumsausstellung in Budapest. Architekt J. ALFÁR.

dern die Städte selbst machten die Sache der Kongresse zu der ihrigen. Die alte kommunale Bedeutung der Kunst, die Bürgerschaft als Trägerin und Pflegerin der künst-

schließt es zum ersten Male, dass die Staatsregierung des Landes, in dessen Hauptstadt wir aus hochfeierlichem Anlasse tagen, der Sache des Kongresses ihren

freundlichen und ehrenvollen Schutz gewährt. Im Namen des ungarischen Volkes rief sie uns zu: „Kommt her, Ihr Freunde der Kultur, Ihr Träger der Wissenschaft und Kunst und freut Euch mit uns an dem, was wir, was unser altes, edles Volk geschaffen hat. Dieses Volk ist lange nicht mehr ein wildes Reitervolk, es baut nicht

Hoch auf Ungarn und seine thatkräftige und weise Regierung.

Der Ehrenpräsident des Kongresses, *Sig. v. Babics*, Bischof von Kaschau, nahm hiernach das Wort zu einer längeren Rede (in französischer Sprache), deren wesentlichen Inhalt ein orientirender Überblick über die Kultur-



Barockbau in der historischen Abteilung der Millenniumsausstellung in Budapest.
Architekt J. ALPÁR.

nur fleißig seinen Boden und sammelt von ihm die Früchte, sondern es will auch frank und frei mitarbeiten auf allen Gebieten der Kultur.“ Unter einem Hinweis auf die Bauten der Ausstellung und deren reichen, glänzenden Kunstinhalt schloss der Redner mit einem von stürmischem Beifall begleiteten dreimaligen

und Kunstgeschichte des Landes bildete. Er gedachte zunächst der furchtbaren Kriegsnöte und Gefahren, von denen Ungarn wiederholt heimgesucht war: des Einbruches der tartarischen Horden in das unter den Arpaden eben aufgeblühte Land, dann der mit dem 15. Jahrhundert beginnenden Einfälle der Osmanen. Nach der

traurigen Niederlage von Mohacs (1526) folgte für Ungarn eine anderthalb Jahrhunderte dauernde Epoche der Knechtschaft. Dass sich in dieser langen, schweren Zeit die Künste und Wissenschaften hier nicht in gleichem Maße entwickeln konnten, wie im übrigen Europa, das liegt auf der Hand. Ganz brach aber lagen sie dennoch nicht; ähnlich dem alten Volke Israel hielt der Ungar in der einen Hand zur Verteidigung das Schwert, in der andern den Mörtel zum neuen Baue. Endlich im Jahre 1686 wurde der Erbfeind durch die christlichen Waffen aufs Haupt geschlagen. Mit der Rückeroberung Ofens aus Feindeshand begann das Erlösungswerk.

Hierauf ging Bischof von Búbics zu der Schilderung der Kunstdenkmäler Ungarns und ihrer verschiedenen Stilepochen über. Er gedachte kurz der Römerzeit und ihrer Denkmale in Altofen, Waitzen, Steinamanger und an anderen Orten und wandte sich dann zu der Periode des heiligen Stephanus (1000—1038), des ersten Königs von Ungarn, unter dem die christliche Kunst ihren Einzug in das Land hielt. Er teilte dasselbe in zehn Bistümer und gründete eine Anzahl stattlicher Kirchen, unter anderen die von Stuhlweißenburg, in welcher mehrere ungarische Könige gekrönt und begraben wurden, in der auch Matthias Corvinus seine letzte Ruhestätte fand. Sie war im romanischen Stil erbaut. Denselben Stil zeigten der Dom von Großwardein, die Kirche von Lébeny-Szent-Miklos im Wieselburger Komitat, die von Zsámbék, die Kapelle von Leless, die Kapelle von Bodrog-Keresstur und die schöne Kirche von Ják im Eisenburger Komitat, welche heute noch besteht. Ein Teil von ihr, das weltbekannte reiche Portal, schmückt in einer getreuen Nachbildung den Park der historischen Ausstellung. Die meisten dieser Bauten stammen aus dem 12. Jahrhundert. — Das 13. Jahrhundert sah den Einzug der Gotik in unser Land. Die Cisterzienser haben sie von Frankreich aus zu uns gebracht. Sie beherrschte den Kirchenbaustil Jahrhunderte lang. Der jüngst restaurirte Kaschauer Dom, die St. Ägidiuskirche zu Bartfeld und andere nordungarische Denkmäler gehören zu den ältesten gotischen Bauwerken des Landes. Die Hauptpfarrkirche des alten Pest, die Matthiaskirche in Ofen, die Kirchen zu Karlsburg, Kronstadt, Schässburg, Klausenburg, Kirchdrauf und andere reihen sich ihnen an. Eine Specialität bilden die in Oberungarn vorkommenden Holzkirchen, z. B. die in Kesmark und die in Szinyeralya im Bistum Szatmar. Sie wurden von deutschen Bewohnern des Landes erbaut, deren Einwanderung bis in die Arpadenzeit zurückreicht.

Nachdem Bischof Búbics dann noch der Schlossbauten aus der Zeit der Renaissance, vor allem der Burg Vajdahunyad und der Schlösser aus der Periode Maria Theresias, Gödöllö und Esterháza gedacht hatte, ging er zu der Geschichte der Malerei in Ungarn über. Aus dem frühen Mittelalter haben sich zunächst eine Anzahl hochinteressanter Wandmalereien erhalten; so z. B. in

Sankt-Marstinsberg, dem Ursitze des Benediktinerordens in Ungarn. Dazu kommen dann die Schöpfungen deutscher Meister, sowohl Wandgemälde als namentlich farbenprächtige Altarwerke, in den Domen von Kaschau, Kirchdrauf, der St. Jakobskirche zu Leutschau und andere. Die Nürnberger Schule hat daran hervorragenden Anteil. Neben dem deutschen macht sich der italienische Einfluss geltend. Wir können ihn bereits im 14. Jahrhundert nachweisen, zur Zeit der Regierung des Hauses Anjou, besonders unter dem kunstsinnigen Könige Sigismund, der die Ofener Königsburg vergrößerte und hierzu nicht nur italienische Architekten, sondern auch Bildhauer und Maler kommen ließ. Erscheint doch selbst der große Name des Masolino unter den in Ungarn beschäftigten Meistern! — Während von Skulpturwerken, namentlich von statuarischen, sich fast gar nichts bis auf unsere Tage erhalten hat, zeugen zahlreiche prächtige Goldschmiedewerke, Geräte, Gefäße, auch mit Perlen und Edelsteinen besetzte Waffen und Gewänder, welche sich noch, besonders in den von den Türken verschont gebliebenen Städten Oberungarns, vorfinden, von der Pracht- und Kunstliebe der Herrscher jener Zeit. Die Jahrbücher der Stadt Kaschau melden uns die Namen von 125 dort ansässig gewesenenen Goldschmiedewerken des 14. und 15. Jahrhunderts, darunter den berühmten Kalvarienberg des Königs Matthias Corvinus, eines der glänzendsten Werke der Gold- und Emailtechnik jener Zeit, das Hauptstück der historischen Ausstellung. Unzählige seltene und höchst wertvolle Stücke verwandter Art befinden sich im Nationalmuseum zu Pest, in den Händen unseres begüterten Adels, vor allem im Besitze der fürstlichen Familie Esterházy in Fraknó und an anderen Orten. Die Ausstellung bietet davon eine interessante und lehrreiche Ansbeute. Wir vermögen daraus zu erkennen, wie reich Ungarn an Schätzen aller Art von Kunst besonders am Ende der Regierung des Königs Matthias Corvinus gewesen sein muss. Der fürchterliche Tag von Mohacs, 36 Jahre nach dem Tode des Königs, und die 150 Jahre dauernde Türkenherrschaft haben unsagbare Verluste an diesen Gütern und in einzelnen Teilen des Königreiches den vollständigen Ruin des Volkes mit sich gebracht. Der Redner warf zum Schluss einen Blick auf die neueste Zeit, schilderte in Kürze die bedeutendsten Museen und Sammlungen des Landes, und gedachte der verschiedenen Maßregeln der Regierung, der Komitate und der Städte zur Förderung der modernen, wie zur Pflege der alten Kunst. Nach Anhörung dieses höchst instruktiven Vortrags befanden sich die Kongressmitglieder in der Lage, über alles, was ihnen der historische Teil der Ausstellung bot, bereits vor deren Besichtigung über den Verlauf der Dinge im allgemeinen orientirt zu sein. Der Rundgang durch die Ausstellung vervollständigte später dieses Gesamtbild durch eine Fülle von Einzelheiten, welche



Calvarienberg des Königs Matthias Corvinus.

den Teilnehmern durch demonstrierende Vorträge erläutert wurden. Bischof *Bubics* und Prof. Dr. *Béla Csobor* teilten sich unter lebhafter Befriedigung der Zuhörer in diese nicht leichte Aufgabe.

Doch bevor die Demonstrationen begannen, war noch die Tagesordnung des ersten Sitzungstages zu erledigen. Zunächst folgte die Begrüßung der Kongressmitglieder durch den Herrn Magistratsrat *Rózsavölgyi* namens der Haupt- und Residenzstadt Budapest, welche der Versammlung ihre lebhaften Sympathieen kundgeben ließ. Dann berichtete der Vorsitzende über den Fortgang der Vorarbeiten für das in Florenz zu gründende kunsthistorische Institut, welches demnächst ins Leben treten werde. Prof. Dr. *Heinrich Brockhaus* in Leipzig habe sich bereit erklärt, die Einrichtung und Leitung der Anstalt für die erste Zeit zu übernehmen. Der Sindaco von Florenz bekundete seine Sympathie für das Unternehmen. Der Vorsitzende verband diese mit Beifall aufgenommenen Mitteilungen mit einem Apell an die Versammelten, sich an den Spenden und Sammlungen für das Institut zu beteiligen.

Sodann erfolgte die Wahl des nächsten Kongressortes für das Jahr 1898. Der Vorsitzende verlas ein Schreiben des Herrn Dr. *Hofstede de Groot*, welches den Kongress einladet, das nächste Mal in Amsterdam zusammenzutreten und die freundliche Aufnahme von Seiten der Stadt und der dortigen Kunstkreise zusichert. Direktor Dr. *Bredius*, der dem Budapester Kongress beiwohnte, unterstützte diese Einladung mit warmen Worten. Die Einladung ward einstimmig angenommen, und zwar für die ersten Septembertage des Jahres 1898, in denen gelegentlich der Krönung der jungen Königin *Wilhelmine* voraussichtlich große Festlichkeiten künstlerischen Charakters in Amsterdam stattfinden werden.

Den Schluss der Verhandlungen des ersten Tages bildete ein von Demonstrationen begleiteter, höchst gehaltvoller Vortrag Prof. Dr. *Jos. Neuwirth's* aus Prag über „Verlorene und doch erhaltene Cyklen mittelalterlicher Malerei in Böhmen“.

Mit dem Hinweise auf die Möglichkeit beginnend, dass verlorene mittelalterliche Bildercyklen nach alten Kopieenfolgen rekonstruiert werden können, hob Neuwirth hervor, dass sich auf dieser Grundlage zwei große Cyklen spätmittelalterlicher Wandmalerei aus böhmischen Königsburgen — der eine aus *Karlstein*, der andere aus der Residenz auf dem *Prager Hradschin* — feststellen lassen. Der Gewährsmann für die *Karlsteiner* Bilderfolge ist der *Brabanter* Geschichtsschreiber *Edmund de Dynter*, welcher als Gesandter zu *Wenzel IV.* nach Böhmen kam. Letzterer zeigte dem *Brabanter* in einem *Karlsteiner* Saale einen die *Genealogie* der *Luxenburger* darstellenden Bildercyklus, der kostbare Bilder aller Herzoge von *Brabant* bis auf *Johann III.* — im Auftrage *Kaiser Karls IV.* ausgeführt — umfasste und von dem Könige selbst als seine *Genealogie* bezeichnet wurde; denn er stamme von

dem Geschlechte der Trojaner und insbesondere auch Karls des Großen sowie von dem berühmten Hause Brabant ab, da sein Urgroßvater Kaiser Heinrich VII. von Luxemburg die Tochter Johans I. von Brabant geheiratet hatte, deren Sohn König Johann von Böhmen war. Eine solche Bilderfolge befand sich im Karlsteiner Palas bis in die Tage Rudolfs II., da sie erst nach einem Berichte aus dem Jahre 1597 über Karlsteiner Restaurierungsarbeiten als zu Grunde gegangen betrachtet werden darf. Sind auch die Originalbilder unwiederbringlich verloren, so vermittelt uns doch

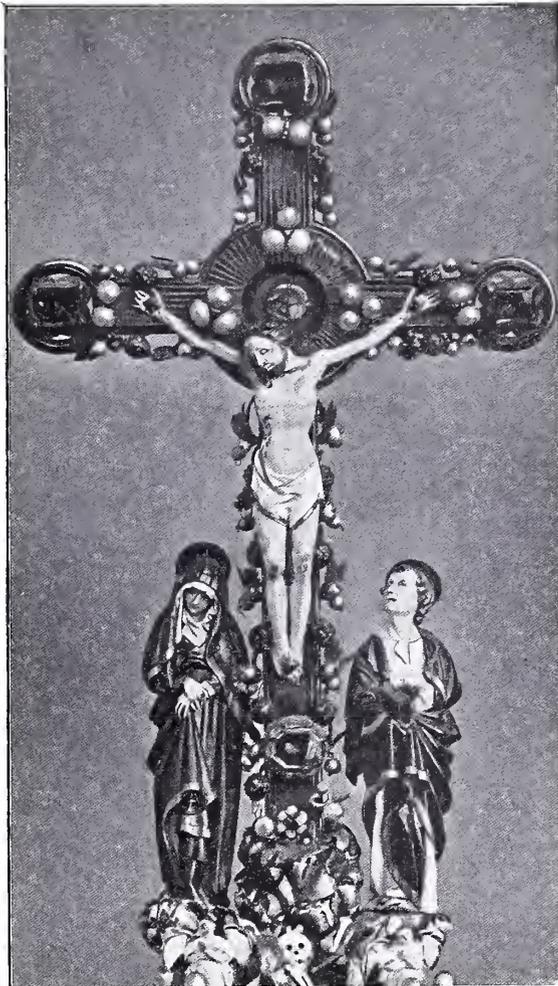
eine vortreffliche Vorstellung derselben die vollständige Kopieenfolge der Handschrift 8330 in der k. und k. Hofbibliothek in Wien. Die hier vorgeführte Herrscherreihe, deren Darstellungen durch das in den Inschriften regelmäßig wiederkehrende „genuit“ als Genealogie charakterisirt sind, entspricht ganz den Angaben des Edmund de Dynter und deutet, zwischen guten Kopieen mehrerer heute noch in Karlstein erhaltener Wandbilder stehend, auf den gleichen Herkunftsort. Für die vor dem Trojanerkönige Priamus angeordneten, bis auf Noah zurückreichenden Gestalten, unter denen besonders Saturn und Juppiter auffallen, bietet eine durch Übereinstimmung der Anschauungen frappirende Erklärung das Buch „monarchos“ in dem Geschichtswerke des Johannes Warignola, der im Auftrage und nach Angaben Karls IV. arbeitete. Letzterer wollte durch den Cyklus gleichsam seine durch Abkunft besonders begründeten Ansprüche

auf die deutsche Kaiserkrone illustriren. Biblische Überlieferung, klassische Mythologie, die Stammsage der Franken, die Geschichte der Merowinger, Karolinger, der Brabanter Herzoge und der Luxemburger bildeten die Grundlagen der Bilderreihe, deren treu kopirte Trachten genau den Berichten über den Trachtenwandel in Böhmen zwischen 1330 bis 1370 entsprechen. Die Vollendung des Cyklus erfolgte zwischen 1355 und 1356 wahrscheinlich durch den schon 1357 als Hofmaler Karls IV. genannten Nikolaus Wurmser von Straßburg. Die Treue der Kopieen lässt sich besonders nach den von

derselben Hand stammenden Nachbildungen der drei heute noch in Karlstein befindlichen Wandgemälde bestimmen, da beide Kopieengruppen zu den verlorenen, beziehungsweise erhaltenen Originalen genau in demselben Verhältnisse stehen müssen. Die Kopieen wurden unter und wahrscheinlich für Maximilian II. zwischen 1569 und 1575 ausgeführt; der Name des Kopisten konnte nicht ermittelt werden. Mit dem Cyklus ist wertvolles Material für das Einsetzen neuer Darstellungsgedanken in die Wandmalerei Böhmens während des 14. Jahrhunderts

gewonnen; dasselbe hat auch für die Kunstgeschichte Brabants unbestreitbare Bedeutung.

Die Grundlage für den Nachweis einer 1541 durch Brand vernichteten Bilderreihe böhmischer Herrscher in der Prager Burg bilden die Handschriften 7304, 8043 und 8491 der k. und k. Hofbibliothek in Wien, welche theils Inschriften, theils Darstellungen überliefern. Die Darstellungen der Handschrift 8043 gehen auf Kopieen zurück, die Böhmens oberster Erbruchsess Johann von Hasenburg und Budin noch vor dem Burgbrande hatte anfertigen lassen, und stellen ein Ferdinand I. unterbreitetes Restaurierungsprogramm für die Regentenbilder dar; die Originale stammten aus der Zeit Karls IV., sind aber in dem Hasenburgischen Widmungsexemplar nicht mit jener Treue kopirt, welche die Nachbildungen des Luxemburger Stammbaumes ans Karlstein auszeichnen. Doch bleiben einige Typen für bestimmte böhmische Herrscher bis ins



Calvarienberg des Königs Matthias Corvinus. (Oberer Teil.)

18. Jahrhundert in Geltung. Die Erneuerung des zum Schmucke der Prager Landrechtsstube bestimmten Cyklus wurde vom Erzherzoge Ferdinand dem Salzburger Maler Hans Getschingen, von Ferdinand I. dem Meister Joh. Ferro zugedacht und schließlich dem Mailänder Domenico Pozzo zugeteilt.

Die Betrachtung beider Bilderreihen betont einen wohl entwicklungs-fähigen Arbeitsgedanken, indem sie einen wertvollen Fingerzeig gibt, darauf ab und zu das Augenmerk zu richten, ob nicht auch anderwärts in ähnlicher Weise verlorene Bildereyklen für die kunstge-

schichtliche Erkenntnis späterer Generationen hinüber gerettet wurden. Die Kopieenfrage der Luxemburger Genealogie aus Karlstein könnte überdies für die Ausschmückung des Karlsteiner Palas herangezogen werden und einen alten Ausstattungsgedanken neu beleben helfen. —

Nachdem der Vorsitzende dem Redner für seine gelehrten Auseinandersetzungen den Dank der Versammlung ausgesprochen hatte, verteilte sich dieselbe in den

Räumen der Ausstellung zu den bereits erwähnten Demonstrationen. Um zwei Uhr fand sodann das vom Handelsminister gegebene Festbankett und nachmittags der gemeinsame Besuch der modernen Kunstaussstellung im neuen Künstlerhause statt. Eine Festvorstellung im kgl. ungarischen Opernhause beschloss den lehr- und genussreichen ersten Kongresstag.

(Fortsetzung folgt.)

BÜCHERSCHAU.

Hugo Hartung, Motive der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland in photographischen Originalaufnahmen. Berlin 1896. *E. Wasmuth.* 6 Lfgn. à 25 M. (25 Blatt Lichtdruck in Folio pro Lfg.)

Alle Versuche, unseren kirchlichen Gebäuden einen modernen Stil zu erfinden, haben doch immer wieder zur Anlehnung an die mittelalterlichen Stile für die formale Ausgestaltung geführt, wobei allerdings die romanischen und Übergangsbauten immer mehr die Vorherrschaft der Gotik überwanden. So kann der moderne Architekt eingehende Studien an alten kirchlichen Baudenkmalen nicht entbehren, die doch, wie Hartung in seinem Vorworte betont, nur die wenigsten auf größeren Studienreisen gründlich betreiben können, während die Mehrzahl der Architekten nach vollendetem Studium unmittelbar vor den Anforderungen der Praxis steht. Es ist höchst dankenswert, wenn ein mit diesen Bedürfnissen der Praxis vertrauter Fachmann, der zugleich als akademischer Lehrer einen größeren Überblick über das Material und über die mannigfache Verwendung desselben hat, eine Auswahl aus den besten deutschen mittelalterlichen Bauten trifft. Hartung hat mit Geschick aus der Fülle des Vorhandenen muster-gültige und anregende Beispiele sowohl für Gesamtanlagen als auch für Details gewählt. Er trägt Sorge, dass möglichst die erhaltenen, nicht restaurirten Parteen der Bauwerke zur Veröffentlichung gelangen, dass möglichst alle Baumaterialien in ihrer Anwendung vorgeführt werden. Indem er so dem Architekten nützlich wird, bringt er dem Forscher und Liebhaber zugleich höchst wertvolle Beiträge zur Kenntnis unserer deutschen mittelalterlichen Bauten. Auch diesen muss ja daran liegen, möglichst viel des in situ befindlichen authentischen Materiales, und von diesem wieder das durch Eigenart der Gestaltung und bauliche Bedeutung Hervorragende in bequemer Weise vorgeführt zu sehen. Die großen, photographischen Aufnahmen sind so gewählt, dass sie alles wichtige Detail mit genügender Deutlichkeit darstellen und sind in ausgezeichneten Lichtdrucken von Römmler & Jonas reproduzirt. Die Aufnahmen sind ausnahmslos so geschickt gemacht, dass auch schwierige Parteen ohne allzu starke, die Proportionen verzerrende Fehler herauskommen. Dass die äußere Ausstattung eine elegante und solide ist, dafür bürgt der Name des vortrefflichen Wasmuth'schen Verlages. Wir finden zunächst als Vertreter des massiven, schlicht dekorirten Werksteinbaues der Sachsenlande den Chor von St. Godehard, daneben den

reicher entwickelten Westchor von St. Michael, beide aus Hildesheim. Lehrreich ist daneben der einfache, aber durch einen hübschen Bogenfries belebte Chor von St. Peter und Paul zu Königslutter (Anfang 13. Jahrh.), und der reiche Chor der Goslarer Neuwerkerkirche mit seinen kräftigen, aber zierlich ornamentirten Werksteingliedern, welche die ehemals verputzten Wandflächen aus Bruchstein einrahmen. Das Motiv der wunderlich gekrümmten kleinen Säulehen vor den Kragsteinen, welche hier die oberen Säuleu tragen, dürfte mehr origiuell als nachahmenswert sein. Wie einfach andererseits bei einem Bruchsteinbau mit Werksteingliedern sich der Chor ausbilden lässt, zeigt der des Braunschweiger Domes. Das Innere eines romanischen Chores von schlichtester Gestaltung zeigt die Halberstädter Liebfrauenkirche, etwas schmuckvoller im Detail die Neuwerkerkirche zu Goslar, reicher gegliedert St. Peter und Paul zu Königslutter, endlich den eigenthümlichen, gradlinigen, romanischen Chorschluss mit Umgang die Cisterzienserabtei zu Riddagshausen. So können wir Typen des romanischen Portalbaues an dem schwerfälligen, aber interessanten Nordportal von Königslutter (12. Jahrh.), die übliche Normalform an der Katharinenkirche zu Braunschweig, die Übergangsformen an der Cisterzienerabtei zu Riddagshausen studiren. Die Gotik vertritt eine Teilansicht des Halberstädter Domes, eine Folge von Blättern vom Magdeburger Dom und eine sehr hübsche Ansicht des nördlichen Seitenschiffes vom Braunschweiger Dom mit seinem originellen, spätgotischen Gewölbe. Kreuzgänge, Chorschranken, einzelne Kapitelle ergänzen dies Material. Da fast alle genannten Bauten in mehreren Blättern, sowohl in Gesamtansichten als auch in Details gegeben sind, wird auch für die kunsthistorischen Sammlungen das Werk in seiner lehrreichen Zusammenstellung sehr wertvoll. Die auf Inhaltsangabe, Erbauungszeit und Baumaterial beschränkten Notizen unter jedem Blatte geben gerade das Notwendige und sind höchst willkommen. Die nächsten Lieferungen, über die wir s. Z. berichten werden, dürften aus dem engeren Rahmen Niedersachsens uns in andere baulich wichtige Gebiete Deutschlands führen.

M. SCHL.

Altfränkische Bilder mit erläuterndem Text von *Th. Henner.* Kalendarium für 1897. Würzburg, 1897. H. Stürtz.

Dieser Kalender hat neben seinen praktischen Zielen den Endzweck, das Publikum des fränkischen Kreises mit seinen Kunstdenkmalen bekannt zu machen und in Beziehung zu

erhalten. Somit würde er kaum hier der Besprechung für weitere Kreise zu unterziehen sein. Aber mir scheint, solche Kalender sollten alle deutschen Gauen besitzen. Da wird der farbige Umschlag durch eine nette Nachbildung der Einbanddecke eines Evangelienkodex der Würzburger Universitätsbibliothek gebildet, der in seidebespannter Umrahmung ein byzantinisches Elfenbeinrelief umschließt. Der Einband umfängt eine Serie von Autotypieen fränkischer Kunstdenkmale mit begleitendem Text. Die lustigen dekorativen Rokokoskulpturen aus Veitshöchheim von dem Würzburger Hofbildhauer Diez († 1755) neben dem Grabmal des Ritters Komad von Hutten zu Arnstein († 1502). Neben Gemälden des *Gior. Dom. Tiepolo* († 1795) das romanische Portal der

anderem durch das witzige, unter dem Pseudonym *Dirk van Waterloo* erschienene Büchlein: „Kunstästhetische Sünden“ bekannt gemacht hat, bietet uns in der vorliegenden Vorbildersammlung, die bei cinigem Beifall fortgesetzt werden soll, die Nachbildung einer Anzahl wohlgelungener Beschläge für Büffets, Salonkästen, Kleider-, Geld-, Bücher- und Cigarrenschränke, wie er sie für sein eigenes Haus in Graz (Zinzendorfstraße 29) zum Teil mit Hilfe eines Graveurs hergestellt hat. Er geht bei ihnen von dem Grundsatz aus, dass „die Funktion des jeweiligen Möbels mit dem Ornament in harmonischer Beziehung stehen müsse“, und wünscht, dass man deshalb auch auf die Beschläge dieselbe peinliche Sorgfalt wie auf die Füllungen verwenden möge. Um



Calvarienberg des Königs Matthias Corvinus. (Basis.)

Abtei Oberzell, neben Prunkbechern aus Schönborn'schem Besitze ein altes Würzburger Stadtthor. So hat der kleine Kalender doch auch über den fränkischen Kreis hinaus Interesse und verdient nachgeahmt zu werden. Es ist eine einfache und doch wirkungsvolle Methode, den Sinn für vaterländische Kunst und Altertümer in weiteren Kreisen zu wecken.

M. SCH.

Humoristische Flachornamente für Intarsia, Holzbrand, Holzmalerei, Metallätzung u. s. w. (Heft 3: Beschläge.) 12 Tafeln in groß Quart entworfen von Prof. Dr. *Hanns von Weißenbach*. Leipzig, Druck und Verlag von F. Haberland. 1896.

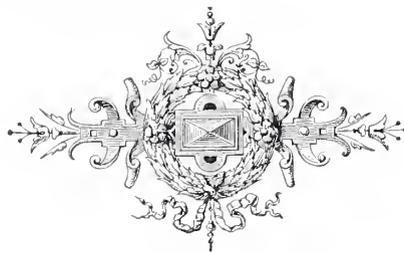
Der Autor, der sich dem kunstsinnigen Publikum unter

mit der „ledernen Volute, den Rosetten und dem Akanthus“ zu brechen, entschloss er sich, die Motive für seine ornamentalen Muster aus der Welt, die uns täglich umgiebt, zu wählen. Er verwendet daher am liebsten unsere gewöhnlichsten Nutz- und Zierpflanzen, z. B. die verschiedenen Getreidearten, ferner Kukurutz, Kartoffelblüten, den Fingerhut, die Fuchsie, Tabak, Hopfen und Weinlaub als Grundformen und versteht es, da er eine reiche humoristische, gelegentlich auch eine satirische Ader besitzt, aus diesen Elementen durchaus originelle Gebilde zu schaffen, die bei aller absichtlichen Einfachheit doch stilgerecht wirken, weil sie sich als zweckentsprechend erweisen. Weißenbach will auf diesem Wege die Popularisierung des Kunstgewerbes im Sinne des 16. Jahrhunderts anbahnen. Da er als „Amateur

und Dr. jur., den der Zunftzwang und seine Regeln nichts angehen“, hauptsächlich an die Amateurs denkt, unter denen die Hausfrauen das Hauptkontingent stellen, wollen wir wünschen, dass es ihm gelingen möge, mit seinen Vorlageblättern „den entschieden vorhandenen Ueberschuss an künstlerischen Kräften in richtige, auch zu einem Zweck führende Bahnen zu lenken“. Denn offenbar hat er recht, wenn er in der Vorrede meint, „dass der Dilettantismus das solide Fundament bilden müsse, auf dem die Kunst und das Kunstgewerbe aufgebaut werden können“. H. A. L.

Von den „*Vierteljahrshäften des Vereinsbildender Künstler Dresdens*, deren erster Band, wie wir in unserer Januar-Korrespondenz berichtet haben, im vorigen Herbst abgeschlossen vorlag, ist soeben das erste Heft des zweiten Jahrganges ausgegeben worden. Der Umschlag dazu ist nach einer Zeichnung von *E. H. Walther* hergestellt worden, in dem eine vollentwickelte Sonnenrose mit vielem Geschmack zu einem zwar höchst einfachen, aber wirkungsvollen ornamentalen Motiv verarbeitet worden ist. Leider entspricht jedoch der Inhalt dieses neuesten Heftes keineswegs den Erwartungen, die man nach den im ersten Jahrgange gebotenen Leistungen zu stellen geneigt war. Von seinen fünf Blättern genügt nur die Steinzeichnung von *Wilhelm Ritter* den Anforderungen, an die wir durch den ersten Jahrgang gewöhnt sind. Mit wenigen, aber sicher geführten Strichen führt uns hier Ritter das amnuttende Bild einer aus Wiesen, Feldern und vereinzelt Bäumen bestehenden Landschaft vor, deren Reiz durch die eigenartige Beleuchtung und durch einen leise durch die Wiese herabfließenden Bach bedingt ist. Der Horizont ist ziemlich hoch genommen, etwa so, wie *Bastien-Lepage* in vielen seiner Landschaften zu verfahren pflegte. Der Druck auf bläulichem Papier, in der Anstalt von *Wilhelm Hoffmann* in Dresden ausgeführt, lässt nichts zu wünschen übrig. *Richard Müller* erweitert unsere zoologischen Kenntnisse, durch die gleichfalls in Steindruck wiedergegebene Darstellung eines Mantel-Pavians, der neben einem mächtigen Korb kauert. Offenbar hat der Künstler auch für dieses Blatt eingehende Studien in einem zoologischen Garten oder in einer Menagerie gemacht, aber da sein Modell, das er mit größter Naturtreue behandelt hat, ein gar zu hässliches Geschöpf ist, braucht er sich nicht zu wundern,

wenn sich nur wenige Beschauer von seiner Arbeit angezogen fühlen. Derselbe stoffliche Grund hindert uns, *Max Pietschmann's* weibliches Porträt, eine in der Hauptsache geschickt angelegte Radirung, mit derselben Wärme zu begrüßen, wie dies sein Studienkopf im vierten Hefte des ersten Bandes verdiente. Die ganze Haltung der auf einem Lehnstuhl sitzenden Dame ist gesucht, und die zurückgewandte Stellung des Kopfes mit den überenergischen Gesichtszügen wirkt eher abstoßend als angenehm. *Hans Unger's* „Fischerbote“, von denen man nur den unteren Teil und die Anfänge der Maste sieht, bieten dem Auge gar zu wenig; auch will uns der braune Sepiaton dieser seiner Radirung nicht gefallen. Aus *Otto Fischer's* beiden Landschaften, die auf einem Blatte vereinigt sind, weiß der Beschauer erst recht wenig zu machen. Er hat sich die schwierigsten und künstlichsten Beleuchtungsprobleme gestellt, an denen einst *Teicher* in seinen Ölgemälden scheiterte, und sie in einer Manier behandelt, die an *Rembrandt's* Radirungen erinnert, der aber seine Kräfte noch nicht gewachsen sind. Unter dem Gewirr der Striche, die gar zu genial über- und durcheinander geführt sind, leidet die Klarheit der Zeichnung, weshalb namentlich das landschaftliche Motiv in der unteren seiner beiden Radirungen unverständlich bleibt. Auch mag die von *E. Meißner* in Dresden besorgte Druckausführung nicht immer den Absichten des Künstlers entsprechen. Das Ganze ist viel zu dunkel geraten und stört schon hierdurch die Klarheit des Bildes. Wir geben aber zu, dass auch in dieser Arbeit die Begabung des Künstlers für die Radirung nicht zu verkennen ist, möchten aber wünschen, dass sie sich mehr nach der früher von ihm vertretenen, gefälligeren Richtung, als in der diesmaligen kraftgenialischen entwickeln möge. Der Kommission, die über die Auswahl der Blätter zu entscheiden hat, möchten wir die Frage vorlegen, ob es nicht möglich wäre, eine größere Abwechslung in das Unternehmen dadurch zu bringen, dass ein weiterer Kreis der Vereinsmitglieder in den Heften Berücksichtigung fände. Es sind meist dieselben Autoren, die uns in den Heften begegnen, und wenn sie auch bisher, wie wir gern konstatieren wollen, meistens mit tüchtigen Leistungen vertreten waren, so fragt man doch: habt ihr außer *Pietschmann*, *Unger*, *Fischer*, *Richard Müller*, *Müller-Breslau* und *Mediz* nicht noch andere Leute, die für die Vierteljahrshäfte etwas Tüchtiges liefern könnten?





TEMPLE BURNING

The Art of Rembrandt & Co.

Illustration of the Temple Burning



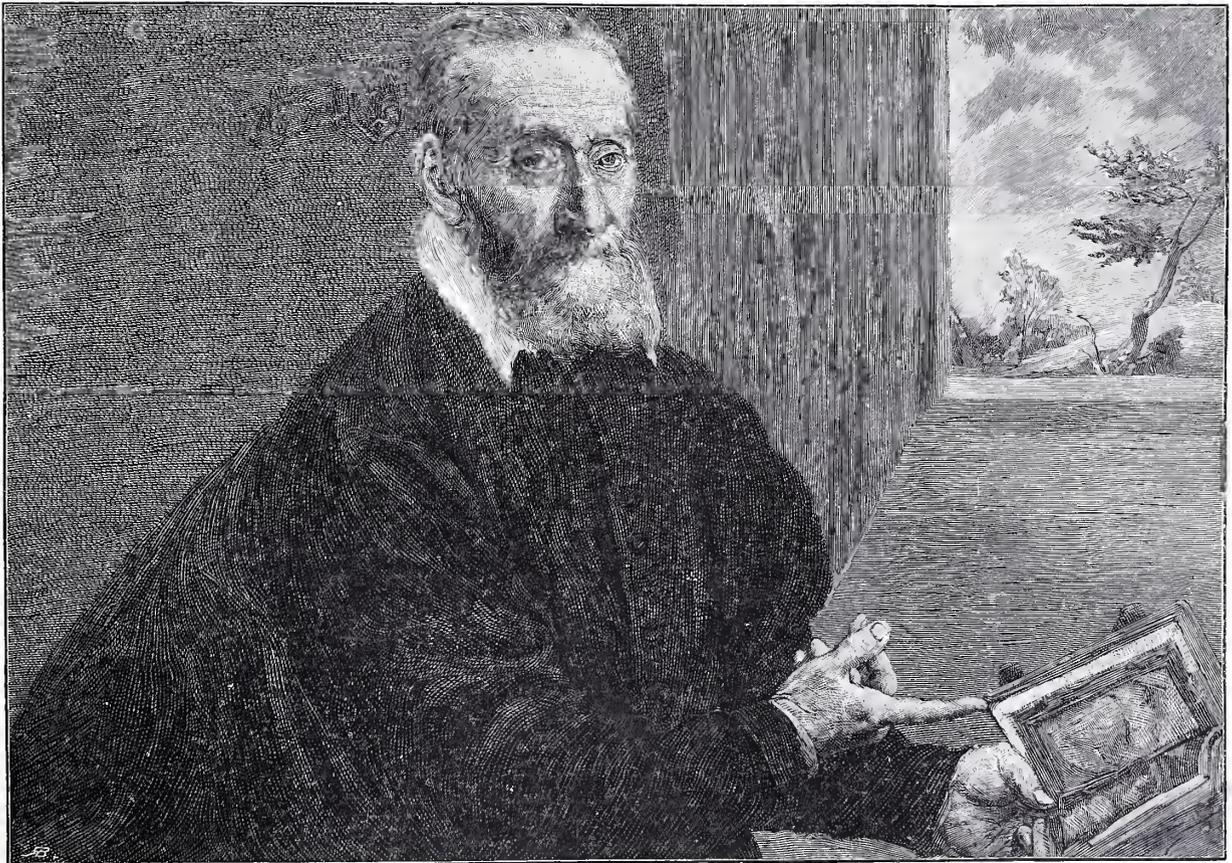
DOMENICO THEOTOCOPULI VON KRETA.



SEIT dem Anfange des XV. Jahrhunderts war die griechische Kolonie in Venedig durch wachsenden Zuzug aus dem seinem Untergang entgegeneilenden Ostreich fortwährend an Bedeutung gestiegen. Im Jahre 1498 erfolgte die Gründung der Scuola, zu Kultus- und Wohlthätigkeitszwecken; ihr fiel dann das Patronat der Kirche zu, deren Bau Leo X. (1514) gestattet hatte. Schon 1539 wurde der Grundstein zum Neubau von S. Giorgio de' Greci gelegt, nach den Plänen Sante Lombardis. Neuer Zuwachs kam im XVI. Jahrhundert, seit dem Niedergang der Herrschaft im Peloponnes und dem Verlust von Cypem; die Zahl der dortigen Griechen stieg auf viertausend.

Die griechischen Druckereien, deren es schon im Quattrocento drei gab, waren in lebhafter Thätigkeit; von dieser Kolonie ist „der belebende Same neugriechischer Bildung ausgegangen, sie hat dem geistigen Wieder- aufleben Griechenlands die Wege gebahnt“.

An der malerischen Ausstattung der Nationalkirche waren in diesem Jahrhundert auch Griechen und Candioten beteiligt, die mehr oder weniger an ihrer byzantinischen Weise festhielten. Wir hören zwar, dass Tintoretto 1589 bei der Mosaicirung der Kuppel zur Beratung und Verbesserung der Entwürfe herangezogen wurde. Aber im folgenden Jahrzehnt war eine Zeichnung des Salvator von der Hand des jüngeren Palma verworfen worden, und die des Griechen Tomio Bathà vorgezogen. Nur



Bildnis des Giulio Clovio im Museum zu Neapel. Ölgemälde von DOMENICO THEOTOCOPULI.

die begabtesten haben sich ganz venezianisirt; der bekannteste ist Antonio Vassillacchi (*Βασιλόκης*), der Sohn des Fischers Stephanos von Milo (geb. 1556), der 1571 nach Venedig kam und auch Tizian nahegetreten ist. Er malte einige morgenländische Begebenheiten des großen Ratsaals, die Krönung Balduins, die Belagerung von Tyrus in der Sala di Scrutinio, die Geschichte des Cyrus über dem Campo S. Stefano, und erfüllte die Kirche S. Pietro de' Casinesi in Perugia mit seinem (etwas vergrößerten) paolesken Pomp.

Auch unter den jungen Talenten, die der greise Tizian an sich zog und beschäftigte, werden zwei von griechischer Herkunft genannt, sie führen denselben, freilich nicht griechischen Taufnamen Domenico. Begreiflich ist, dass solche *forestieri* schnell vergessen wurden; ihr Name ward selbst, wo sie ihn dem Werke aufgeschrieben hatten, nicht mehr bemerkt. Beide Domenico sind später für dieselbe Person gehalten worden; in Tizian's Chronik liegen sie höchstens drei Lustra auseinander.

Der erste, der sich selbst „venezianischer Maler“ nennt, ist nur als Formschneider bekannt: *Domeneco dalle greche*,¹⁾ *depentore venetiano*. Der zweite, ungleich berühmtere, war Jahrhunderte lang nur aus Spanien bekannt, als *El Griego*, in Italien war Domenico Theotocopuli vergessen. Ob irgend ein — verwandtschaftlicher? — Zusammenhang zwischen beiden besteht? Auch für eine bloße Vermutung fehlen alle Daten.

Der Name jenes ersten Domenico dalle greche war bisher besonders berühmt durch den nach einer Zeichnung Tizians gearbeiteten Holzschnitt von zwölf Stücken aus dem Jahre 1549. Ferner sind von ihm die Illustrationen zu einer Palästina-reise, die 1547 zu Prag erschien und von Ulrich Prefat von Wilkanau geschrieben ist. Auf diese Zeichnungen beziehen sich einige Dokumente, die ich 1878 im Archiv zu Venedig fand. Die neuerdings wieder abgedruckte Ansicht der heil. Grabeskirche ist mit lebendigen Gruppen von National- und Kostümfiguren im Stil der venezianischen Schule staffirt.

Danach hatte Domenico eine Pilgerfahrt nach den historischen Stätten Palästinas gemacht, wo er „die heilige Stadt Jerusalem mit allen Stationen, den heil. Grabestempel, den Berg Syon mit seinen Heiligtümern, Bethanien, den Ölberg und das Thal Josafat mit seinen schon fast verschwundenen Mysterien“ aufgenommen. Nach seiner Rückkehr hatte er in Rom einen Gönner gefunden in dem Spanier Pedro de Zarate, Ritter vom Orden des heil. Grabes, Cavalier (*scudiere*) und Tischgenosse Pauls III. Auf seinen Antrieb führte er jene Ansichten in Farben aus, erhielt das päpstliche Privileg, am 1. April 1546, und am 28. August auch das der Signorie.²⁾

1) Zu ergänzen vielleicht *contrade*.

2) Das Privileg Paul's III. vom 1. April 1546 beginnt: *Motu proprio etc. Cum sicut accepimus dilectus filius nr Dñicus dalle greci pictor Venetus ciuitatē sanctam hieru-*

Vielleicht hatten die Erzählungen von seinen Reisen an jenen Küsten dem Tizian die Anregung zu dem Pharaokarton gegeben.

Des zweiten griechischen Domenico Leben in Venedig und Italien, vor seiner Übersiedelung nach Spanien, lag lange Zeit in völligem Dunkel.¹⁾ Gleichwohl hatte bereits 1865 Amadio Ronchini einen Brief des Miniaturisten Julio Clovio veröffentlicht, der auf seine Jugendgeschichte ungeahntes Licht wirft. Aber niemand hat gesehen, dass hier von unserem Domenico die Rede war. Der Brief vom 16. November 1570 ist aus dem Palast Farnese in Rom an seinen Gönner, den Kardinal Alexander Farnese gerichtet, der als Legat a latere der Provinz des Patrimonio in Viterbo residierte, im Palast Rocca, den er durch Vignola hatte erneuern lassen.

„Es ist in Rom ein junger Candiote angekommen, ein Schüler Tizian's, der mir, nach meinem Urtheil, ausgezeichnet scheint in der Malerei, und unter anderem hat er ein Selbstbildnis gemacht, das bei allen Malern Roms Aufsehen erregt. Ich möchte ihm unter dem Schirm Euer Hochwürden bergen, ohne andere Ausgaben zum Leben, nur ein Zimmer im Palast Farnese für einige kurze Zeit, d. h. bis er mehr in Ordnung gekommen ist. Deshalb bitte und flehe ich, Ihr müchtet geruhen, an den Grafen Lodovico Euren Majordomus zu schreiben, dass er ihm im besagten Palast ein Zimmer oben gebe; Eure Herrlichkeit wird da ein gutes Werk Ihrer würdig thun, und ich werde Euch verpflichtet sein.“²⁾

salem cum omnibus stationibus nec non aedem Smi sepulcri et montem sion cum eius misteris insup bethaniam Montem oliueti et totam valleng Iosaphat et cum illius misteris temporum antiquitate jam fere abolitas Nuperime vero diligentia et correptione suasuq dilecti filii petri et Zarate cantabri militis Smi sepulcri D. n. itus christi ac de numero participantium scutiferi et familis continui comensalis nri elaborate designauerit, et subid ad amum depinxerit ac demum impensa sua imprimi facere intendat, dubitetq ne opus picture hmoi post modum ab aliis absq eius licentia imprimatur etc. Das Privileg wird auf zehn Jahre ertheilt.

Die Bittschrift an den Senat lautet:

Cossi Como Io Dñico dalle greci pictor ho cum molta mia fatica & granmi pericoli superato uno lungo & difficile peregrinazo per essermi cum molta spesa appresso condotto fino alla cita de hierusalem & dessegnato tutti quelli santi lochi cossi mi confido nella benignita & clementia di V. Senta che non mi sara scarsa in conciederme gratia che almeno non possa per vinti anni nelle terre e lochi sui stampar li disegni pdetti, sotto pena de perderli & pagar d. X. per ano. acio che cum qsto modo possa restaurar tante mie spese & fatiche che sara cum honor di Sr Dio & molta satisfazion de tutti & di V. Senta humte me rico.

Am 28. August 1546 wird die Gewährung für zehn Jahre beschlossen, vorausgesetzt dass die Zeichnungen neu und noch nicht gedruckt seien.

1) Tout d'ailleurs est demeuré énigmatique de ce qui touche à l'existence de cet artiste, heißt es noch in *Leforts Peinture Espagnole*, Paris 1893 p. 114.

2) Der Brief ist auch in Bradley's Leben Clovio's (Lon-

Dass Theotocopuli ein Schüler Tizians war, wie durch diesen Brief nun erwiesen ist, hatte bereits sein spanischer Biograph Palomino vermutet; aber alle neueren Kritiker haben es bezweifelt, noch zuletzt Morelli. Man kannte nur seine spanischen Sachen, und diese mit ihrer sehr reduzierten Palette, ihrem wilden Skizzismus, ihren bizarren Posen, ihren architektonischen Perspektiven erinnerten freilich mehr an Tintoretto. Die bisher unbeachteten Stücke seiner italienischen Jugendzeit dagegen ließen eher, wie ihre Namengebungen zeigen, an Bassano, Paolo, ja Barocci denken. Von Tintoretts Tonmalerei ist wenig darin. Deshalb hat man ihm auch wohl bloß eine eklektische Wanderbildung zuschreiben wollen. Aber Schülerschaft bedeutet ja nicht strikten Anschluss an des Meisters Stil; am wenigsten ist natürlich an einen regelrechten Kursus zu denken.

Er machte auf Clovio den Eindruck eines *giovane*; seine Lehrzeit wird also wohl in die sechziger Jahre zu setzen sein. Das ist die Zeit der Altersmanier Tizians; wo in seinen Gemälden Linien und Flächen in chaotisch fleckigen, nachlässigen Strichen und Retonchen verschwimmen. Diese Altersmanier ist später Grecos Verhängnis geworden. Der kopfüber herabstürzende Engel in Tizians Lepanto im Prado spukt in allen seinen Visionen. Die zwei Bildchen in Urbino (die Auferstehung und das Abendmahl), mit ihren auffallenden Verkürzungen, Fingergesten und Architekturen könnten damals unter seinen Augen entstanden sein. Domenico mag dem alten Meister bei seinen Arbeiten, z. B. denen

don 1891, p. 386) aber fehlerhaft und unvollständig abgedruckt.

Al Card. Farnese Viterbo.

A' di 16 di 9bre 1570.

'E capitato in Roma un giouane Candioto discepolo di Titiano, ehe a mio giuditio parmi raro nella pittura; et, fra laltre cose egli ha fatto un ritratto da se stesso, che fa stupire tutti questi Pittori di Roma. Io vorrei trattenerlo sotto l'ombra di V. S. Illma et Reyma senza spesa altra del vivere, ma solo de una stanza nel Palazzo Farnese per qualche tempo, cioè per fin ehe egli si venghi ad accomodare meglio. Però la prego et supplico sia contenta di seriuere al Co. Ludeo suo Maiordo, ehe V. S. Illma, farà un' opera degna di Lei, et io gliene terrò obligo. Et Le baseio con reuerenza le mani.

Di V. S. Illma et Reyma humilisso seruitore

Don Julio Clovio

(Atti e memorie di storia patria per le prov. Moden. e Parmensi. Vol. III, 270 Modena 1865.)

Merkwürdig ist die Wiederholung eines ähnlichen Eindrucks in demselben Rom fast dreihundert Jahre später.

Mi ricordo varj anni fa di aver veduto a Roma un bel ritratto con armatura, posseduto da un negoziante, ehe tutti giudicavano di Tiziano, il Restauratore trovò la firma di Theotocopuli.

So schrieb mir am 12. April 1878 nach Venedig der Maler Cav. Giorgio Mignaty in Florenz, ein Grieche aus Corfu.

für Philipp II., an die Hand gegangen sein,¹⁾ begierig ihm seine Handgriffe abzusehen. Daneben wird er die ringsum erstehenden Wunder Paul Veroneses und Robustis mit glühenden Augen eingesogen haben.

Clovio, der als ein sehr verbindlicher und wohlwollender Herr geschildert wird, nimmt sich, wie man sieht, des jungen Mannes nach Kräften an. Gewiss hat da, neben der Empfehlung Tizians, die griechische Abkunft eine Rolle gespielt. Clovio nennt sich selbst auf Miniaturen Macedonier (*Julius Macedo fec.*), so heißt er auch in den Gesprächen des Francisco d'Hollanda. Er war aber gebürtig aus Grizane in Kroatien, und in den Kupferstichen, die Cornelius Cort, besonders in den Jahren 1567—69 in Rom nach seinen Bildern anfertigte, steht hinter seinem Namen *de Crovalia und Iliricus*. Domenico unterzeichnet sich immer Kreter (*Κρητης*). Es war gewiss die griechische Sprache, die beide aus so entlegenen Ländern hier vom Zufall zusammengeführte, grundverschiedene Künstler, den Greis und den Jüngling, rasch verband.

Merkwürdig ist dass Domenico in demselben Jahre Tizian verlässt und nach Rom zu Clovio kommt, wo Cort den umgekehrten Weg nimmt. Fast als hätte hier ein Tausch stattgefunden.

Unaufgeklärt bleibt, ob er ans Kreta eingewandert oder von griechischen Eltern in Venedig geboren ist. In den Kirchenbüchern und dem Archiv der Kolonie hat sich, wie mir deren fleissiger Durchforscher, der verstorbene Präfekt der Marciana, Giovanni Veludo, versicherte, sein Name nicht gefunden.

Er besaß eine für einen Maler nicht gewöhnliche Bildung: Pacheco wusste von Lehrschriften seiner Feder über die drei Künste; er hat sich auch in Statuen und Bauentwürfen versucht. Die geläufige griechische Hand in den Unterschriften seiner Gemälde, gewisse byzantinische Reminiscenzen seiner späteren Gemälde weisen auf Jugendjahre in griechischer Umgebung hin.

Nach den Namen kretischer Künstler, die in dieser Zeit nicht selten begegnen,²⁾ scheint die venezianische Verwaltung doch nicht bloß ausbeutend, auslaugend gearbeitet zu haben. Die Insel Kreta hatte damals wenigstens ein ganz anderes Aussehen als heutzutage, nach mehr als zweihundertjähriger Türkenherrschaft. Die Kulturinteressen der dem Inselstaat gehorchenden Länder standen sich unter jener strengen Aristokratie nicht so schlecht.

1) Sollte er nicht gemeint sein mit dem jungen fähigen Schüler, den Tizian in einem Briefe an Philipp II. rühmt als Mitarbeiter am S. Lorenzo: non restando di adoprare in questo Oratio mio figliuolo et suo servitore insieme *con un' altro molto ualente giouine mio discepolo*. 2. Decembre 1567. Crowe, Life of Titian II, 536.

1) In den siebziger Jahren finden wir in der Kolonie den Maler Michael Damasceno beschäftigt; der Miniaturist Nicolaus della Torre wurde von Philipp II. im Eserial als griechischer Kopist beschäftigt. Beide waren aus Kreta.

Die Insel gehörte den Venezianern seit 1204, vorher hatte sie unter den Ostkaisern gestanden (mit Ausnahme der arabischen Episode). Wenn die venezianischen *duchi*, *provveditori*, und *rettori* auch keine Akademien gründeten, so waren sie doch genötigt, sich dort civilisirthäuslich einzurichten. Die Reisenden sprechen von ihren zahlreichen Palästen, von großen Parks und Gärten, die ihresgleichen nicht hätten in der Levante.

gelang mir auch in wenigen Jahren eine Reihe vor seiner Reise nach Spanien gemalter Bilder in italienischen und englischen Galerien zusammenzustellen, die selbst auf seine dunklen biographischen Anfänge einiges Licht warfen. Von diesen möchte ich jetzt einige der merkwürdigsten den Lesern der Zeitschrift bekannt machen, nachdem ich sie schon 1888 im Leben des Velazquez signalisirt hatte.



Die Heilung des Blinden. Gemälde von DOMENICO THEOTOCOPULI in der Galerie zu Parma.

Seit Bondelmonti, der diese Länder für Cosimo bereiste und hier drei Jahre verweilte, war man auf ihre Altertümer aufmerksam geworden, und griechische Marmorwerke wurden von den Jacopo Foscarini, Alvise Grimani u. a. aus den Trümmerstätten der weiland *εκατόμπολις* entführt. Die dort residirenden Venezianer mögen talentvolle Jünglinge oft in ihr Haus aufgenommen und nach der Lagunenstadt mitgebracht haben.

Ein Gemälde des Meisters, das ich am 8. September 1874 in Venedig entdeckte, wo es in der Galerie Manfrin unter dem Namen des Barocci verborgen war, brachte mich darauf, seinen Spuren nachzugehen. Es

Das Bildnis Julio Clovio's.

Was war der Erfolg jener Bittschrift des alten Clovio?

Darüber ist uns keine Kunde geworden. Aber wir haben mehr: eine Reihe ganz sicherer, meist signirter Gemälde Domenico's, die zeigen, was er gekonnt und wie er in Rom ganz ins rechte Fahrwasser gekommen war. Darunter sind drei immer in farnesischem Besitz geblieben und noch in den Galerien von Neapel und Parma zu sehen; andere, zerstreute, sind wahrscheinlich ebenfalls damals entstanden. Wir sehen ihn in den ersten Jah-

ren des achten Jahrzehnts unter farnesischem Dach, wahrscheinlich für den Kardinalnepoten nach dessen Angaben kleine Stücke ausführend oder wiederholend.

Wie er sich der Malergemeinde Roms vorgestellt hatte durch ein Selbstbildnis, so bedankt er sich nun bei seinem Gönner, indem er dessen Züge in einem mit allem Reiz venezianischer Porträtkunst geschmückten Bilde der Nachwelt erhält.

Dies Bildnis Don Julio Clovio's (geb. 1498, † 5. Januar 1578) im Museum von Neapel war früher in der *Camera*

ausgeübt habe. Eine Kopie in England, *the Curzon portrait*, ist in Bradley's Buch S. 186 mitgeteilt.

Der Maler steht vor einer kahlen Wand zur Linken eines hochgelegenen offenen Fensters und weist mit dem rechten Zeigefinger auf ein geöffnetes Buch in seiner Hand, in dem zwei Vollblätter Miniaturen zu sehen sind. Das Motiv erinnert an Tizian's Strada. Vielleicht ist dies Buch das für den Kardinal gemalte *Uffizio della Madonna*, ein Werk neunjähriger Arbeit, bis 1859 in der Bibliothek zu Neapel. Eine hohe breite Stirn, von



Die Heilung des Blinden. Gemälde von DOMENICO THEOTOCOPULI in der Dresdner Galerie.

de' ritratti des Gartenpalasts zu Parma¹⁾ und galt dort als Selbstporträt, ist aber mit Domenico's Namen in griechischen Versalbuchstaben bezeichnet. Nagler (der es vortrefflich nennt in Charakter und Farbe) und Kukuljevic in der Schrift über seinen Landsmann nahmen es als Beweis, dass Clovio noch so spät auch die Ölmalerei

1) Un quadro alto br. 1 on. 2., largo br. 1 on. 8. Ritratto di D. Giulio Clovio con barba bianca quadra, faccena con la destra ad un libro miniato che tiene nella sinistra, di Giulio Clovio. Camera de' Ritratti, Palazzo del giardino in Parma, c. 1734. Campori *Raccolta di cataloghi* p. 231.

weißen zurückgestrichenen dünnen Haaren eingerahmt, starke, gebogene Nase unter den nahe beisammen stehenden grauen Augen. Das linke Auge scheint leidend. Alle diese Züge, sowie die Hände sind mit ebensoviel Sorgfalt wie Geist, mit feinem Pinsel durchgearbeitet. Der zarte gelbliche Ton der Haut, der Strich erinnert wohl an den viel derberen Tintoretto. Durchs Fenster öffnet sich eine windbewegte Landschaft voll Luft und Licht, in den warmen Tinten des Spätnachmittags: blauer Himmel, Hochgebirgsferne, goldene Wölkchen; vorn ein abgestorbener Baum mit Nachwuchs grünender Zweige. Die Leinwand hat eine ungewöhnlich längliche Form und ist

am oberen Rand, der durch den Scheitel geht, abgeschnitten.

Außerdem sieht man in Neapel noch ein kleines Nachtstück; ein Knabe, der eine Wachskerze anzünden will, und mit vollen Backen den verkohlten Holzspan entfacht. Wahrscheinlich die Studie für ein Historienbild. Auch dies Bildchen galt in Parma für einen Clovio.¹⁾

Die Heilung des Blinden.

Zwei Kompositionen dieser farnesischen Jahre sind jetzt in zwei bis drei Wiederholungen bekannt: die Heilung des Blinden und die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel. Sie müssen damals viel Beifall gefunden haben. Wir wüssten auch kaum Bilder von ihm zu nennen, wo der venezianische Charakter so stark und reich ausgesprochen wäre. Sie sind gesättigt mit allem, worauf sich die damalige venezianische Schule etwas zu Gute that. Es giebt kaum einen bedeutenden Namen, den man nicht hören könnte, wenn man Kenner vor diese römischen Bilder des Greco führt.

Die Blindenheilung existirt in einem bezeichneten Exemplar der Galerie zu Parma, das ebenfalls einst (um 1680) in dem Gartenpalast, aber als Paul Veronese, aufgehängt war;²⁾ und in einem ohne Namen in der Dresdener Galerie, für die es 1741 von Rossi in Venedig erworben wurde, und zwar als Leandro Bassano. Bei einem Besuch im Oktober 1874 erkannte ich seine Hand darin, drei Jahre später fand ich meine Vermutung vor dem signirten Doppelgänger in Parma bestätigt.

Über das Zeitverhältnis beider Gemälde wird man sich nicht leicht sofort entscheiden. Sie stehen keineswegs im Verhältnis bloßer Wiederholungen, obwohl die Hauptfiguren übereinstimmen.

Im Dresdener Exemplare sieht man zwei ziemlich gleichwiegende Gruppen an beiden Seiten, durch einen breiten Zwischenraum getrennt; links den Heiland mit dem Blinden und einen Neugierigen, nebst einer Gruppe unbetheiligter Personen dahinter; rechts die aufgeregte Apostelschar. In Parma ist Christus genau in die Mitte der Tafel gerückt, die Apostel sind an den Rand gedrängt und zusammengezogen, mit mehr verdeckten Gesichtern, wogegen jene Hauptgruppe mit Umgebung mehr als die Hälfte der Bildfläche einnimmt. Einen seltsamen Zuwachs hat sie bekommen durch drei nackte Figuren. Die Absicht war offenbar die Einheit der Komposition zu betonen. In diesem Punkt mögen tadelnde Urtheile gehört worden sein. Das Dresdener Bild scheint also das frühere.

Dementsprechend ist der Augenpunkt anders ge-

wählt. In beiden Bildern liegt er in dem hintersten Bogen der Palastperspektive, in Dresden in der tonnenförmigen Vorhalle, in Parma in dem Schlussbogen der kreuzgewölbten Kirche ruine; dort wenig links von der Mitte der Bildfläche, hier fast zwei Drittel nach rechts, und außerdem bedeutend höher. An die Stelle des Cinquecentopalasts ist eine Reihe von vier Prachtbauten getreten. Die blaue Bergkette im Hintergrund ist gestrichen. Auch in der großen Fläche des Platzes mit Marmorplatten ist gesorgt, durch mehrere in die fliehenden Linien ausgestreute Figuren, Wagen, Reiter, dem Auge in Schätzung der Tiefe zu Hilfe zu kommen. Die beiden im Rücken gesehenen Figuren vorn sind bestimmt, die Gruppen in realistisch wahrscheinlicher Weise abzurunden.

Trotz dieser aufgewandten Künste wird man das Dresdener Exemplar ansprechender finden. Der Raum ist offener, die Figuren haben mehr Luft, die Gruppen und Paläste treten besser zurück und auseinander. Noch mehr ins Gewicht fällt der Unterschied der Hauptfigur. Der Ausdruck innigen Mitleids in der seitlichen Neigung des Hauptes und Blickes Christi ist in Parma verflacht.

Die parmenser Leinwand macht also den Eindruck einer flotten Wiederholung der dem Meister geläufigen Komposition. Die Zeichnung ist feuriger, aber auch manierirter; auffallend sind die untersetzteren Verhältnisse der Gestalten.

Die Tempelreinigung

ist sogar in drei Originalrepliken vorhanden, von denen zwei dieser römischen Zeit, ein drittes der spanischen, und dem späteren ganz verwandelten Stil angehört. Alle drei befinden sich in England.

In der ersten ursprünglichen Gestalt zeigt sie uns das Exemplar in der Galerie des Earl of Yarborough zu London. Dies war schon im XVII. Jahrhundert nach England gekommen, in der Galerie Buckingham's führte es noch den später vergessenen Namen des Greco. Dem eine Nummer im Katalog bezieht sich ohne Zweifel auf unser Bild.¹⁾

Der jerusalemische Tempel gab dem jungen Maler, der, wie die Spanier behaupten, in der Baukunst mehr als Dilettant war, willkommene Gelegenheit zu einem prächtigen Architekturstück. Man befindet sich in einer Vorhalle des Tempels. Links öffnet sich durch einen breiten Thorbogen die Aussicht auf einen von venezianischen Palästen, einer allseitig offenen Loggia, einem Rundbau umgebenen Platz. Zur rechten Seite scheint ein von römischen Säulen getragenes Vestibül

1) Una notte con mezza figura d' un giovine che col soffio accende una piccola candela, di Giulio Clovio. br. 1 o. 2 $\frac{1}{2}$. o. 11. A. a. O. p. 207.

2) Un quadro alto on. 10. e $\frac{1}{2}$, largo br. 1. on. 1. Un Salvatore che illumina il cieco, con diversi Apostoli et altre figure, di Paolo Veronese. A. a. O. p. 214.

1) A Catalogue of the curious Collection of G. Villiers Duke of Buckingham. London 1758, p. 3: By Del Greco. Christ driving the traders out of the temple. There are about 32 figures in this picture, four whereof are the pictures of Titian, Raphael, etc.

in das dunkle Tempelinnere zu führen. Der Angelpunkt ist in diesen rechten Rand der Bildfläche verlegt. — Die Vorhalle nun, aus der Marmorstufen ins Freie führen, ist eben der Schauplatz der „heiligen Gewaltthat Jesu“. An der Wand und den ihr vorgesetzten mächtigen vier Säulenschäften steht eine bunte Versammlung gereiht, Apostel, Juden, Männer in levantinischer Tracht, durch die Christus hindurchgeschritten ist. Er steht vor der Thüröffnung, fast genau in der Mitte des Gemäldes, die Geißel in der die Brust überschnei-

schwanke Stange, wie die venezianischen Wasserträgerinnen (*bigolanti*), an deren Enden ein Hahn und ein Körbchen aufgehängt sind.

Man begreift vor dieser Leinwand wohl, wie die Liebhaber der Zeit Carl Stuart's auf Paul Cagliari verfallen konnten, an den nicht bloß die herrliche Piazza erinnert. Wenn der junge Grieche dessen fein nüancirte Farbtönungen nicht erreicht, wenn sein Malerauge in schwereren Schatten und weißlichen Lichtern weniger fein sieht, so wirkt dafür seine Erzählung durchreichere Auswahl aus dem Leben



Die vier Künstler aus der Tempelreinigung.
Gemälde von DOMENICO THEOTOCOPULI in der Sammlung des Earl of Yarborough in London.

denden Rechten schwingend. Eindrücke der mannigfaltigsten Art spiegeln sich in den Mienen und Gebärden der hinter ihm stehenden Zuschauer. Im Kontrast zu der gemessenen Haltung dieser beobachtenden, flüsternden Gruppen bewegt sich die Schar der Verkäufer in tumultuarischem Gedränge (wobei eine Frau zu Boden stürzt) nach der linken Seite, hinter einem auf der vordersten Stufe sitzenden jungen Mädchen her. Diese üppige Figur ist nach dem Korb, auf den sie sich lehnt, eine Taubenhändlerin. Ein anderes schönes junges Weib eilt mit ihrem nackten Knäbchen an dem Eingang des Vestibüls zur Rechten vorbei. Sie trägt auf der Achsel eine

aufgegriffener Figuren und Charakterköpfe, stürmischer wie gehaltener Bewegung, ungleich stärker als des Veronesers vornehme, decente Convenienz. Übrigens hatte noch Waagen die Attribution Paolo nicht beanstandet.¹⁾

1) Waagen, Treasures IV, 70. Paul Veronese . . . The composition is very dramatic, though not free from undignified motives. The colouring is clear and warm. Waagen meint hier die üppigen Nuditäten.

An der Schwelle steht

ΔΟΜΙΝΙΚΟ ΘΕΟΖΟΠΟΥΛΟ:
ΚΡΗΣ ΕΠΟΙΗ

(Größe: 2' 9" × 2' 2" (englisch).

Sieht man sich das leere Vestibül zur Rechten näher an, so bemerkt man, dass hier der Platz der Wechsler war, die sich bereits aus dem Staube gemacht haben. Da steht ein schweres Tischchen mit Sphinxbeinen und prachtvoll gewirkter Decke, auf dem Marmorboden daneben liegen Haufen Goldstücke zerstreut, ein Kontobuch, Tintenfass, eine Kassetten, eine Goldwage. Ein nacktes Kind ist hier vergessen worden, es macht sich mit dem weingefüllten Kelchglas zu schaffen.

Das merkwürdigste in dem Bilde aber ist die Gruppe in der Ecke rechts. Wir erkennen da auf den ersten Blick einige wohlgetroffene Bildnisse berühmter Maler der Zeit. Der junge Mann will ihnen seine besondere Verehrung und Dankbarkeit bezeigen, verrät aber zugleich ein nicht geringes Selbstgefühl, indem er sich ihnen als vierter anschließt. Er scheint zu sagen: „Diesen verdank' ich alles was ich bin“, aber auch: „Auf diese folg' ich die sich groß erwiesen“.

Das Bildnis Tizians entspricht dem bekannten Stich des Agostino Caracci; nur ist der Kopf wie in dem Berliner Gemälde nach rechts gewandt; statt des Pelzes hat er einen Mantel um Arm und Brust geworfen; die Haare sind fast weiß, die Augen hell. Der darauffolgende Kopf des Michelangelo ist nach einem Original früherer Zeit, die leicht gekräuselten Haare sind grau, der Bart noch dunkel. Der dritte des Clovio ist eine Wiederholung des Neapler Porträts. Endlich neben diesen Patriarchen ein Jüngling; kurze, gerade Stirn, die braunen Haare, in der Mitte gescheitelt, in reichen Wellen über die Schultern fallend; die Nase lang, gebogen mit überhängender Spitze, starke Lippen. Der das Kinn berührende Zeigefinger drückt das *Ipse fecit* aus. Nach diesem unzweifelhaften Dokument kann das in allen illustrierten Besprechungen des Greco wiedergegebene Malerporträt im Palast Sautelmo zu Sevilla ihn nicht vorstellen.¹⁾

1) Dies Porträt ist auch dem Artikel über unsern Maler von *A. Bizéla* in der athenischen Zeitschrift *Είςρογογραφική Έστία* (1894, 13. März) vorgesetzt.

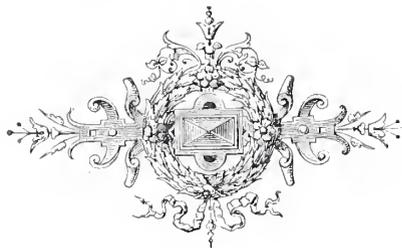
Die Anordnung dieser Brustbilder ist übrigens so, dass Michelangelo und Clovio später eingeschoben scheinen könnten. Tizian und Domenico stehen sich gegenüber in der vorderen Reihe, ungefähr so wie Raphael's Navagero und Beazzano. Tizian war doch sein einziger wirklicher Lehrer. In Rom würde er dann den Miniaturmaler aus Dankbarkeit und den ihm dort offenbar gewordenen Bonarroti aus Heroenverehrung hinzugefügt haben. Dies Exemplar könnte also noch in Venedig gemalt sein.

Das zweite Exemplar der Tempelreinigung zielt die Galerie Cook in Richmond. Es ist in bedeutend kleinerem Maßstab; in der Komposition, wenn mich das Gedächtnis nicht täuscht, ganz übereinstimmend, aber in einem anderen Stil gemalt. In Sättigung und Leuchtkraft der Farbe, fast bis zum Bunten, in dem emailartig pastosen Auftrag, in der gediegenen Sorgfalt der Ausführung, steht es unter Greco's Werken vereinzelt da. Die männlichen Körper glänzen wie Bronze, die weiblichen sind von blendender Weiße. Dabei ist es vorzüglich erhalten, noch in dem alten geschnitzten und vergoldeten Holzrahmen. Wahrscheinlich hat ihm der Verkehr mit dem alten Miniaturisten gereizt, sich einmal in dessen Art, soweit es seine stürmische Natur vermochte, zu versuchen. Man kann es also wohl das feinste und fleißigste Bild, aber nicht das Meisterstück¹⁾ Greco nennen, der hier sein eigenes Wesen eher verleugnet hat. Es ist bezeichnet:

ΔΟΜΗΝΙΚΟ ΘΕΟΤΟΚΟΠΙΑ
ΚΡΗΤΟΥ

1) Wie Sir J. C. Robinson meint, von dem es einst Francis Cook nebst anderen Stücken kaufte. It is, without exemption, the most excellent specimen of the master, of its kind, which has yet fallen under the notice of the writer, either in or out of Spain.

(Fortsetzung folgt.)





ALESSANDRO BOTTICELLI.

VON ADOLF PHILIPPI.¹⁾

MIT ABBILDUNGEN.

NACH Filippo Lippi's Tode war Alessandro (Sandro) Filipepi, nach einem Goldschmied, bei dem er gelernt hatte, gewöhnlich *Botticelli* genannt (1446—1510), unbestritten der erste Maler in Florenz. Er war erst 23 Jahre alt und malte Madonnen, wie Filippo, der auf ihn eingewirkt hatte, und in der Art der Reliefs der Marmorbildhauer Desiderio oder Antonio Rossellino. Aber in den nächsten zehn Jahren machte er eine Entwicklung durch, die ihn sehr weit über seinen einstigen Lehrer hinausführen sollte. Er ist reicher in seiner künstlerischen Phantasie, aber auch theoretisch, weltlich vielseitiger gebildet und im Bereiche seiner Stoffe von einer Mannigfaltigkeit, die Filippo nicht von ferne, die aber auch kein anderer Maler des 15. Jahrhunderts völlig erreicht hat, so dass man, wenn man zu seinen Leistungen noch den Einfluss, den er ausgeübt hat, hinzunimmt, ihn nur mit Masaccio vergleichen kann. Wie dieser der ersten Frührenaissance den Ernst und den Charakter aufgedrückt hatte, so gab ihr Sandro in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts den Geist und das strahlende Leben und dazu den Glanz seiner virtuoson Technik. Den Reichtum seiner Erfindung, worin er alle andern übertrugte, lehrt schon ein schneller Überblick über sein weites Stoffgebiet kennen.

Wie viel Neues tritt uns da entgegen! Wir wollen es nach Gruppen zu ordnen suchen. Zunächst seine Engel. Ihr Typus kündigt sich schon bei Filippo an, z. B. auf der „Krönung Mariä“ in der Akademie. Aber durch Sandro wird er schöner und zugleich charaktvoller, bei aller großen, äusseren Anmut noch mehr durchgeistigt. Der moderne Betrachter wird diesen

Typus am besten verstehen, wenn er an die Liebe in den Canzonen, Sonetten und Madrigalen des stil nuovo seit Dante denkt. Gegenstand der Verehrung ist darin eine Frau von fast überirdischer Hoheit, und Amore, der Liebesgott, ist nicht der tändelnde, nackte Flügelknabe der spätgriechischen Kunst, sondern ein nicht minder hohes, ernstes Wesen, das des Dichters Herz gefangen nimmt und in seinen Sinnen auch wohl ganz mit dem menschlichen Bilde jener Geliebten zusammenfließen kann. Sandro hat sich tief in Dante versenkt und auch sein großes Gedicht illustriert. Er hat nun in seinen erwachsenen, langbekleideten, der allgemeinen körperlichen Erscheinung nach weiblich gedachten Engeln, die keineswegs immer Flügel haben, ein künstlerisches Gegenbild zu jenem Gegenstande der italienischen Liebespoesie geschaffen. Die Engel sind schlank und reich gekleidet, mit schönen blonden oder dunkeln Haaren, auch wohl mit Kränzen geschmückt, wie Frauen. Aber in ihren Gesichtszügen erinnern sie an Jünglinge, und ihr Ausdruck ist sinnend, tief, manchmal ernst und sogar schwermütig. Diese erhöhten oder verstärkten Mädchen gestalten sind die Begleiter seiner Madonna, die auch ihrerseits wieder um einen Grad höher und geistiger aufgefasst ist, als die Filippo's (man vergleiche dafür die schönste auf dem Rundbilde mit dem „Magnificat“ in den Uffizien, so bezeichnet von den Anfangsworten einer Seite des aufgeschlagenen Buches, an dem die Madonna zu schreiben im Begriff ist: *magnificat anima meum dominum*), — aber diese Engel erscheinen dann auch auf seinen andern Bildern, oft als irdische junge Mädchen oder als wirkliche Engel selbständig z. B. in dem wundervollen Reigentanz oben in der Luft über einer „Geburt Christi“ (London, Nationalgalerie; aus der Sammlung Young Ottley, mit der Jahreszahl 1500 in griechischer In-



Engelkopf aus der Krönung der Jungfrau von FILIPPO LIPPI in der Akademie zu Florenz.

1) Aus einem demnächst erscheinenden kunstgeschichtlichen Werke des Verfassers.

schrift): einige dieser erwachsenen Mädchen bekränzen herannahende Schäfer, während drei Tenfel wütend entfliehen.

An die Mädchenengel reihen wir die Schönheit der reifen irdischen Frau, die uns Sandro oft auf seinen Bildern giebt, manchmal mit einem energischen Motive der Stellung oder der Bewegung, z. B. entfliehend oder etwas tragend. So lange das nicht übertrieben wird, haben wir in solchen Darstellungen den Anfang eines idealen, schöngebildeten und zugleich vornehmen florentinischen Frauentypus in der Kunst. Bei Ghirlandajo und Filippino treffen wir etwas später ganz dieselben Figuren, bei Filippo dagegen sind nur erst schwache Versuche (z. B. auf dem Rundbild mit der „Madonna“ im Palast Pitti unter den Nebenpersonen des Hintergrundes die Dienerin mit dem Korb auf dem Kopfe) vorhanden. Das Verdienst der Erfindung scheint Sandro

zu gehören. Jedenfalls bekommt doch bei ihm das Weibliche für die Malerei eine wesentlich erhöhte Bedeutung, und auch der Masse nach tritt es, wenn man ihn mit Masaccio vergleicht, mehr hervor. Wir sehen, dass Filippo hauptsächlich weibliche Wesen darstellt, und nehmen in seiner ganzen Kunst, abgesehen von den Fresken in Prato, diesen Charakter des Weichen oder Weiblichen wahr. Auch Sandro ist weich. Aber nicht immer. Er kann heftig und streng werden, ausgreifend bis zur Karikatur. Seine Frauen und seine Menschen überhaupt haben in ihrer Haltung und in ihrem Gesichtsausdruck die Stimmung des jeweiligen Augenblicks, sie sind milde oder erregt. Sein jüngerer Freund Ghirlandajo übertrifft ihn durch seine monumentale Größe, aber Sandro's „Sentiment“

haben seine Menschen nicht. Sandro verfügt über die Fähigkeit, auf dieser Gedankengrundlage starke Gegensätze gut auszudrücken, und er arbeitet mit solchen Gegensätzen oft auf demselben Bilde. Wegen seiner

psychologischen, oft in das kapriziöse fallenden Mannigfaltigkeit hat man ihm in der allerneuesten Zeit, zuerst in England, wieder ein ganz besonderes Interesse zugewandt.



Engelköpfe aus der Krönung Mariä (dem sog. Magnificat) von S. BOTTICELLI in den Uffizien in Florenz.

des Florentiners aus dem 15. Jahrhundert wieder, und dazu kommt eine Stimmung, zu der ihn keine antike Darstellung anleiten konnte, und die im 15. Jahrhundert auch wieder nur Sandro ausdrücken kam. So in der „Geburt der Venus“ (Uffizien), wo die Göttin nackt auf

einer Muschel stehend über das Meer zu uns heranhfährt, von zwei sich umschlingenden Windgöttern unter einem Regen von Blumen an das Ufer geblasen (die Erfindung des Blasenden geht auf eine Handzeichnung Lionardo's zurück), wo unter Lorbeerbüschen eine kostbar gekleidete Frauengestalt ihr ein rotes Gewand entgegenhält. Noch stimmungsvoller ist das ähnliche Bild „der Frühling“ (Akademie): Mädchen und einige Jünglinge, in einem Park unter hohen Bäumen. Das ist nicht mehr Altertum, sondern



Engelköpfe aus der Taufe Christi von VERROCCHIO.

bereits italienische Poesie in der Art von Boccaccio's „Ameto“. An ihm werden wir schon erinnert durch giotteske Fresken in Pisa und Florenz. Aber anders, reicher und wirksamer versteht Sandro zu

schildern als das 14. Jahrhundert. Er hat großes Gefallen an weltlichen Stoffen und liebt es nun auch, die heiligen Vorgänge ganz weltlich darzustellen. Zu den Historienmalern darf man ihn darum nicht rechnen,

händig, und nachträglich durch Übermalung sehr entstellt. Die Darstellung des Festmahls mit dem Reiter und den zwei Hunden ist bei aller Flüchtigkeit unheimlich und ohne allen Beigeschmack von Lächerlich-



Kopf der Madonna aus der Madonna mit dem Jesusknaben von FILIPPO LIPPI im Palaste Pitti zu Florenz.



Kopf der Madonna aus der Krönung Mariä (dem sog. Magnificat) von S. BOTTICELLI in den Uffizien zu Florenz.

obwohl er, wie wir sehen werden, drei von den Fresken der Sixtinischen Kapelle in Rom, die unter seiner Leitung ausgeführt worden sind, selbst gemalt hat. Diesen Bildern fehlt die Größe des Gesamtausdrucks, die Ruhe der Linien, ohne welche Bilder von solchem Umfange keine Wirkung haben können. Sandro, giebt uns statt dessen lauter Einzel-scenen. Er ist lebhaft, überlebendig sogar, aber doch kein Dramatiker wie Ghirlandajo. Ihm fehlt die Ruhe. Und wie uns seine Madonnen mit ihren Engelknaben an die italienische Liebeslyrik erinnerten, so dürfen wir seine Art, weltliche Vorgänge zu behandeln, novellistisch nennen. Die Komposition ist nicht auf einen Mittelpunkt hingehalten, sondern sie geht zerfahren nach rechts und links auseinander. Charakteristisch ist dafür schon die von Sandro gern gewählte Form der sehr breiten Tafel von geringer Höhe, auf der sich nun vielerlei ungehemmt nebeneinander entfalten kann. Diese Form haben vier kleine Tafeln von 1487 mit der Geschichte des Nastagio degli Onesti bei Boccaccio 5, 8 (aus der Sammlung Barker, jetzt im Museum zu Lyon, mit Ausnahme des Gastmahls, das sich noch im Londoner Kunsthandel befindet) für die Familie Pucci zur Hochzeit einer Tochter gemalt, aber nicht durchweg eigen-

keit, der solche Übertreibungen leicht verfallen. Sie setzte nicht nur starke Nerven voraus, sondern legte — für die Braut — auch fatale Vergleiche nahe, woran aber der Sinn der Zeit keinen Anstoß nahm. Von ähnlicher Haltung sind die vier Bilder aus dem „Leben des hl. Zenobius“ (Dresden), gut und leuchtend in der Farbe, aber ohne den sonstigen Schmelz Sandro's und hart gezeichnet, also wesentlich Schularbeit.



Dienerin aus der Madonna mit dem Jesusknaben von FILIPPO LIPPI im Palaste Pitti zu Florenz.

Endlich nimmt Sandro in der Komposition, worin sonst nicht seine Stärke liegt, mit einem figurenreichen Bilde großen Stils ein selbständiges Verdienst in Anspruch. Es ist die prächtige „Anbetung der Könige“ (Uffizien n. 1286) für S. Maria Novella im Auftrage von Lorenzo de' Medici gemalt. Ghirlandajo hat diesen in fast allen italienischen Schulen beliebten Gegenstand dreimal 1487/8 sehr schön behandelt. Aber bei Sandro haben wir die neue, pyramidenartige Gruppierung. Oben in der Mitte sitzt die Madonna mit dem ältesten, knieenden König, hinter der Gruppe steht etwas erhöht Josef. Von beiden Seiten rechts und links reiht sich

daran eine kreisartig nach unten hin verlaufende, aber vorne nicht völlig geschlossene Versammlung von sehr ausdrucks-vollen zeitgenössischen Gestalten, unter ihnen die andern

beiden Könige. Der zur Linken stellt nach Vasari Giuliano dar,¹⁾ der durch die Verschwörung der Pazzi fiel, der andere Giovanni, Cosimo's Sohn, während der älteste König des verstorbenen alten Cosimo Züge trägt. Die Darstellung zeichnet sich aus durch eine große, vornehme Ruhe bei sehr lebendiger Haltung der Figuren und sprechendem Gesichtsausdruck. Man wird hier an die Krone aller dieser Darstellungen, an Lionardo's spätere „Anbetung“ in den Uffizien, erinnert, und Lionardo's Einfluss auf Sandro ist wahrscheinlich; beide waren in Verrocchio's Atelier einander nahe getreten. Sandro gab hier in einer Art von Votivbild der Mediceer

bei Ghirlandajo übliche glänzende Architektur fehlt bei Sandro, dafür treten aber bei diesem die Figuren gegenüber der Scenerie selbständig und kräftig, in ganz neuer Weise auf einer solchen „Anbetung“, hervor.

Hiermit haben wir das Stoffgebiet Sandro's und zugleich seine geistige Auffassung umschrieben. In der völlig persönlichen Auffassung seiner Gegenstände giebt er durchaus sein eigenes Wesen und die neue Zeit wieder. Er ist kein Nachahmer, sondern ein Erfinder nach allen Seiten hin, wenn auch sein nervöses Naturell ihm oftmals einen seinen Gedanken keineswegs gleichwertigen Ausdruck finden lässt. Mit der geistigen Auffassung der



Die Verläumdung des Apelles von S. BOTTICELLI in den Uffizien zu Florenz.

nach der Überwindung der Pazzi sein bestes. Sein Bild gehört in den Anfang der achtziger Jahre, er hat die Priorität vor Ghirlandajo, der ihn in der Komposition seiner späteren gleichartigen Bilder nicht erreicht. Die

1) Den *Giuliano* hat er auch besonders porträtiert, als Brustbild, fast im Profil mit merkwürdig geschlossenen Augen, wie man es sonst auf Büsten der Bildhauer, aber bei weiblichen, nicht bei männlichen Bildnissen sieht (Berlin n. 105 B und Sammlung Morelli). Dagegen ist Giuliano's berühmte Geliebte *Simonetta* niemals authentisch, und ihre gewöhnlich so bezeichneten Bildnisse (Palast Pitti; Herzog von Aumale, Chantilly) sind nicht einmal von Sandro, während Berlin wenigstens ein Phantasiebild von seiner Hand hat, ein junges Mädchen fast im Profil im roten Kleide (n. 106 A).

Stoffe haben wir auch schon ihre formelle Darstellung berührt. Es ist noch ein Wort im allgemeinen über seine ganz bestimmte Technik zu sagen, ehe wir versuchen können, uns seine künstlerische Entwicklung klar zu machen. Aus der Schule eines Goldschmieds hervorgegangen, hat er eine bestimmte, scharfe Zeichnung, bisweilen nicht ohne Härte, aber dabei doch wieder eine natürliche Grazie der Linien und der Formen, so lange er sich von Übertreibung, von unruhiger und heftiger Bewegung fern hält. Plastisches Modellieren ist seine Sache nicht. Der Umriss, das Zeichnerische herrscht auch bei der übrigens natürlichen Erscheinung seiner Formen vor. Das eigentlich Malerische, die perspektivische Vertiefung der Räume und die Abstufung der Töne in Farbe, Luft

und Licht, der Gegensatz von Nähe und Ferne, das alles tritt dagegen zurück, er hat darin nicht seine Stärke. Auch in der Landschaft nicht. Sein etwas jüngerer Schulgenosse Lionardo legte großen Wert auf die Landschaft und suchte die geheimnisvolle Wirkung ihrer einzelnen Elemente auf die menschliche Stimmung zu ergründen. Er hat einmal in seinem Traktat über die Malerei (9, 3) Sandro halb scherzend getadelt wegen einer leichtfertigen Bemerkung, die dieser über die nebensächliche Bedeutung dieser Zuthat zu einem Figurenbilde gemacht hatte. Wir können uns dadurch zu einer Beobachtung führen lassen, die die landschaftlichen Bestand-

Bildern und Radirungen zu eigen gemacht haben. Es ist oft befremdlich und herb, aber man empfindet immer etwas dabei. Franz Kugler, der doch als Dichter ganz in den Stimmungen der romantischen Schule stand, konnte sich darein noch nicht finden. Dass es ein Abweg ist von dem eigentlichen Ziel der vollgültigen malerischen Erscheinung, eine Art Abschlagszahlung an unsere Gedanken, die das Weitere selbst hinzufügen müssen, braucht kaum gesagt zu werden.

In der Technik, in der leuchtenden, ganz reinen Tempera steht er in seiner besten Zeit allen Malern des 15. Jahrhunderts voran. Neben den klarflüssigen, durch-



Der Frühling von S. BOTTICELLI in der Akademie zu Florenz.

teile auf Sandro's Bildern nahe legen. Diese machen nicht die spezifisch malerische Wirkung, die z. B. ein viel Geringerer aus diesem Kreise, Lorenzo di Credi, mit den duftigen Hintergründen seiner besten Bilder erreicht, sie haben vielmehr ihren allerdings ganz besondern und ebenso großen Reiz in den viel reicheren Zügen und Gaben einer tiefen, sinnenden, oft eigensinnig gestaltenden und willkürlich verstreuten Phantasie, die unser Gemüt ergreifen und stimmen, wenn sie auch zu unserer auf die Natur gestützten Erfahrung nicht passen wollen. Es ist das Phantastische, was manchmal Zeichen für wirkliche und naturwahre Formen nimmt, und was unsere modernen Symbolisten sich wieder in

sichtigen Farben wird auch Gold angewandt, aber nicht dick aufgelegt oder als Fläche gegeben, sondern in zartester, spinnwebeartiger Zeichnung zur Erhöhung der Lichter. Seine Ausführung ist sorgfältig, die Zeichnung der Körperformen und der Gewandfalten gewissenhaft, alles Beiwerk — Geräte, Blumen, Teppiche — besonders reizvoll und ausführlich. Dass die zeichnende Linie immer bleibt und jedes Detail bei Sandro zu seinem Rechte kommt und trotz dieser manchmal ängstlichen Behandlung des Einzelnen doch ein Gesamteindruck erreicht ist, nicht nur für die Stimmung, sondern auch in der körperlichen Wahrheit und sogar nach der Seite der rein malerischen Erscheinung: auf diesem Spiel

der Gegensätze beruht der beinahe einzige Zauber der Bilder seiner besten Zeit, z. B. der „Madonna mit dem Magnificat“. Dass seine Technik aber hier nicht stehen bleibt, wird uns seine weitere künstlerische Entwicklung zeigen.

In demselben Jahre, das Filippo Lippi hinwegnahm, starb auch Piero Medici (1469). Der alte Cosimo hatte sehr lange gelebt, und sein Sohn Piero war schon nicht weit von den Fünfzigern, als er die Stellung eines ersten Bürgers von Florenz überkam, die er nur fünf Jahre genießen sollte. Er war kränklich und willensschwach, und

dermalige Haupt dieser Familie gleichwohl von selbst. Er hat auch Sandro mit Aufträgen bedacht. Zwei Bilder, die nach der Verschwörung der Pazzi entstanden, den „Centauren“ und die „Anbetung“, haben wir schon kennen gelernt. Unmittelbar nach dem Ereignis (1478) musste Sandro außerdem die Bildnisse der hingerichteten Verschwörer mit den Köpfen nach unten an die Mauer des Rathauses malen. Zufällig ist uns auch noch eine Spur seines großen Mitstrebenden Lionardo aus jenen Tagen erhalten, eine Federzeichnung, die den Mörder Giuliano's, Bernardo Bandini, am Galgen hängend in verschiedenen



Ausschnitt aus der Anbetung der Magier von S. BOTTICELLI in den Uffizien zu Florenz.

die kurze Zeit seiner Verwaltung war von Sorgen erfüllt. Gleich seinem Vater förderte er die Kunst und fuhr fort, öffentlich und im Stillen seinen Mitbürgern Wohlthaten zu erweisen. Sein Sohn, Lorenzo der Prachtige, der auf ihn folgte, hat diese Aufwendungen seiner beiden Vorfahren in einer Summe angegeben, die man nach dem heutigen Wert des Geldes auf über 30 Millionen Lire berechnet hat. Lorenzo war erst 21 Jahre alt, als er mit seinem Bruder Giuliano das Erbe des Vaters übernahm. Er hatte sowohl in der Politik als in seinem Privatleben zunächst mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen. Die Pflege der Künste verstand sich für das

Ansichten zeigt mit Notizen über die Farbe seiner Kleidung (vom 29. Dezember 1479). Bandini war nach Konstantinopel entflohen und, auf Lorenzo's Begehren vom Sultan ausgeliefert, noch nachträglich gehängt worden.

Eine eigentümliche Fügung hat es mit sich gebracht, dass Sandro bald darauf einem bitteren Feinde seiner Gönner für dessen künstlerische Pläne seinen Pinsel lieh, dem willensstarken und ruhmsüchtigen Emporkömmling Sixtus IV., zur Zeit da dieser noch dazu mit Florenz in Fehde lag. Die Sixtinische Kapelle in Rom enthält an ihren beiden Längsseiten zwölf Fresken aus dem Alten und dem Neuen Testament von der Hand Sandro's, Cosimo Ros-

sellis, Ghirlandajo's, Perugino's, Pinturicchio's und ihrer Familiaren, wie es in dem Kontrakt vom Oktober 1481 heißt, fertigzustellen nach Ablauf von fünf Monaten. Aber erst am 15. August 1483 ist die Kapelle eingeweiht worden. Das große Werk, bei dem Sandro nach Vasari eine Art Oberleitung gehabt haben muss, wird uns später beschäftigen. Von Sandro rühren drei Bilder her. Nach 1482 oder 83 kehrte er nach Florenz zurück. Er blieb daselbst bis an seinen Tod und stand in ungemindertem Ansehen. Aber seine künstlerische Thätigkeit zeigt einen Niedergang. Das scheint mit äußeren Umständen zusammenzuhängen, aber auch mit Wandlungen seiner persönlichen Natur. Als Karl VIII. von Frankreich 1494 durch Toskana nach Neapel einbrach, vertrieben die Florentiner Lorenzo's Sohn, den jüngern Piero, und die andern Medici, und Sandro war seiner Gönner beraubt. Nun begann auch die Bewegung des Savonarola. Sandro gehörte zu den eifrigsten Anhängern des Dominikaners. Vasari berührt öfter einen sinnenden, schwärmerischen Zug an Sandro und kommt in diesem Zusammenhang zuletzt dann auch auf seine Vorliebe für Dante und seinen Zusammenhang mit Savonarola. Darnach sei er ziemlich verträumt

und am Ende verkommen. Uns sind in der That noch fast hundert Zeichnungen auf Folioblättern zu Dante's Komödie (86 in Berlin, darunter eine farbige und 8 im Vatikan) erhalten, und außerdem gehen schon die neunzehn Kupferstiche der Dante-Ausgabe von 1482 auf Sandro zurück. Andererseits können wir uns vorstellen, welchen Eindruck die Erschütterung des ganzen florentinischen Lebens durch Savonarola auf jemanden machen musste, der sich, wie Sandro, dem gewaltigen Propheten ganz ergab und der dann alle Schritte der großen geistigen Bewegung mit erlebte und zuletzt den Märtyrer auf dem Scheiterhaufen enden sah (1498). Sandro's späte Bilder haben nicht mehr den frohen Glanz der Jugend, sondern etwas Ernstes, Trübes, Asketisches im Ausdruck und manchmal sogar in den Typen der Körper. Über das Jahr 1503 hinaus,

wo er sich an einem Gutachten über die Anstellung von Michelangelo's „David“ beteiligte, haben wir keine Aufzeichnung mehr über sein Leben. Er wird also in den letzten Jahren in der That, wie Vasari zu verstehen giebt, als Künstler tot gewesen sein. Die Begeisterung für Savonarola teilten übrigens noch andere bedeutende Künstler, und bei manchen bemerkt man auch in ihren Werken seinen Einfluss um diese Zeit. Savonarola wollte indessen nicht die Kunst vernichten, er wandte sich nur gegen die äußeren, weltlichen Reize, die ja wesentlich die Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bestimmen, und er wollte der ganzen Kunst eine ernste, religiöse Richtung geben. Fra Bartolommeo, Raffael's

ernster Mitstreber, ist Savonarola's Ordensbruder. Bei

Pietro Perugino sehen wir nicht zufällig gerade in diesen Jahren Ernst und Trauer in den Gegenständen (die Pietà des Palazzo Pitti von 1495) vorherrschen. Der sanfte Lorenzo di Credi ist durch Savonarola bestimmt, und sogar Filippino Lippi zeigt sich in seiner letzten Zeit in ganz besonderer Weise von Savonarola's Geist beeinflusst. Auch der junge Michelangelo gehörte zu den Anhängern der neuen Glaubenslehre, wie unter andern ein Brief von ihm von 1496 beweist. Und

es ist das nicht so wunderbar, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Denn in Wirklichkeit ist Michelangelo's und Raffael's Kunst ernster und, sogar vom Standpunkt der Kirche betrachtet, eindringlicher als die der florentinischen Frührenaissance.

In Sandro's künstlerische Entwicklung einzudringen, ist uns dadurch schwer gemacht, dass er selbst seine Bilder nicht zu datiren pflegt, und dass wir außerdem über sein Verhältnis zu Männern, welche außer seinen eigentlichen Lehrern jedenfalls auf ihn den größten Einfluss ausübten, wie Verrocchio und die Brüder Pollajuoli, aus der Geschichte der Zeit nichts oder doch nur allgemeines erfahren, was uns schon die Vergleichung der beiderseitigen Werke lehrt. Hier greift nun auch mit seinem alle überragenden, frühreifen Talent der junge



Die Krönung Mariä (das sog. Magnificat) von S. BOTTICELLI in den Uffizien zu Florenz.

Lionardo ein, der um 1466 in Verrocchio's Atelier kam und, obwohl er 1472 als selbständig genannt wird, doch bis nach 1477 dem älteren Meister nahe blieb. In den Handzeichnungen, worin sich ja eines Künstlers Sprache am reinsten für uns ausprägt, kommen Verrocchio und Lionardo einander manchmal so nahe, dass man sie verwechseln könnte. Man lernt daraus, dass mancher Gedanke, den wir in der Ausführung nur durch Lionardo kennen, auch auf Verrocchio zurückgehen kann. Anderer-

nendes und klareres, harziges oder öliges Bindemittel den Farben zuzusetzen. In Florenz ist dies zuerst im Kreise der Pollajuoli und Verrocchio's geschehen, und dass Sandro, der vollendete Meister in der reinen Tempera, auch den Versuchen in der gemischten Technik nicht fern geblieben ist, zeigt z. B. ein Bild aus seiner mittleren Zeit, die „Madonna mit den beiden Johannes“ vor einer frischen, saftigen, tiefleuchtenden Wand von Oliven und Palmen (Berlin n. 106), worin die Farben der Blumenvasen



Die Verkündigung von PIERO POLLAJUOLO im kgl. Museum in Berlin.

seits hat Verrocchio, aus dessen Schule zwei so verschiedene und technisch tüchtige Maler hervorgingen, wie Pietro Perugino und Lorenzo di Credi, aller Wahrscheinlichkeit nach selbst noch mehr gemalt, als das eine beglaubigte Bild für S. Salvi. Das hängt wieder mit den Anfängen des Ölmalens in Italien zusammen, deren wirkliche Geschichte verloren ist. Einzelne Spuren davon begegnen uns aber an verschiedenen Orten, und die einzelnen Maler werden auch zum teil unabhängig von einander und selbständig Versuche gemacht haben, statt der schnell trocknenden Tempera ein langsamer trock-

mit Öl oder Firnis angesetzt sind. Aber in diesem Kreise lernte Sandro mehr als solche äußere Dinge, und ehe wir uns mit seiner eigenen Entwicklung beschäftigen, müssen wir seinen älteren florentinischen Kunstgenossen einen Blick zuwenden.

Das Eigentum der beiden Brüder Pollajuoli ist, was die Malerei anlangt, nicht sicher zu scheiden. *Antonio*, der ältere und bedeutendere (1429—1498), ist Goldschmied und als solcher schon 1456 thätig, sodann Bildhauer, aber er hat daneben auch gemalt. *Piero*

(1443— vor 1496), ebenfalls Goldschmied, ist vor allem Maler, aber keiner, der neue Wege weist, sondern er geht in den Wegen älteren Bruders weiter. Als Maler werden beide Brüder zusammen zuerst 1460 erwähnt. Die vorhandenen, nicht zahlreichen Bilder zeigen uns im allgemeinen eine kräftige Hand, eine manchmal herbe und rücksichtslose Modellierung des Körperlichen, energische Bewegungen und Stellungen der Figuren und scharfe Umrisse, dabei tiefe, leuchtende Farbe und, wenn Architektur vorkommt, gute Perspektive nebst sorgfältiger Ausarbeitung der Zierformen in Stein und Metall. Es ist also eine Malerei, die in der Formgebung ihre Haupteigenschaften von der Plastik und von der Metallarbeit entlehnt zu haben scheint. Es kann von vornherein angenommen werden, dass das meiste auf den erhaltenen Bildern von Piero gemalt worden ist. So werden die große „Verkündigung“ mit herrlicher, bunter Architektur und Durchblick ins Freie, sowie ein ganz kleines Hochbild mit einem eleganten jungen, als

David gedachten Edelmann (beide in Berlin) ihm zugeschrieben, wobei man höchstens bei dem ersten Bilde einen Anteil an der Erfindung in Bezug auf die Architektur für Antonio offen lässt. Bezeichnend ist an diesem Bilde, das

jedenfalls erst in die achtziger Jahre gehört, die leuchtende und doch dick aufgetragene, harzige Farbe, die sich in ihrer Wirkung von der Tempera deutlich unterscheidet und sehr an Ölmalerei erinnert. Piero hat also in dieser Richtung Versuche gemacht, die seinem Bestreben nach kräftigem Ausdruck der Formen dienen sollten. Er hat dabei noch Einflüsse von anderer Seite erfahren, abgesehen von dem älteren Bruder. Man denkt in Bezug auf die Formgebung an den altertümlich-strengen *Andrea del Castagno* (1390 bis 1457), im Technischen aber an den etwas jüngeren Alesso Baldovinetti und an einen großen Meister in der Führung von Linien und in der Behandlung von Luft und Licht, *Piero de' Franceschi*. Geht man nun auf den Bildern der Brüder Pollajuoli der Zeichnung des

Figürlichen schärfer nach, so bemerkt man einen Unterschied. Eine ganz naturwahre, einfache, überzeugende Auffassung der Formen, der Körperteile und ihrer Funktionen, z. B. des Anfassens, steht einer zierlicheren, schwächeren, nicht so sicheren und scheinbar affektirten Ausdrucksweise gegenüber. Jene giebt man nun dem Antonio, diese dem Piero. Die Zuweisung des Einzelnen hängt dabei zum Teil von persönlicher Empfindung ab.

Ganz unbestritten gehört dem Antonio eine kleine Doppeltafel mit „Herkuleskämpfen“ (Antäus und Hydra; Uffizien n. 1153), modellirt wie ein Erzwerk, und eine sehr viel lieblichere Darstellung: „Apollo und Daphne“ (London). Zwei andere in ihrer Art gleich wichtige

Bilder sind jedenfalls gemeinsame Arbeiten der Brüder, aber über die Grenze des Anteils gehen die Meinungen sehr weit auseinander. Drei Heilige, aufrecht in Lebensgröße, sehr kräftig gezeichnet und in emailartiger Farbe (Uffizien n. 1301), einst das Altarbild für die Kapelle des Kardinals von Portugal, giebt Vasari beiden Brüdern, während es

manche jetzt ganz dem Piero zuschreiben möchten. Ein etwas späteres (1475) großes „Martyrium des heil. Sebastian“ mit vielen Bogenschützen in mannigfachen Stellungen (London) giebt



Drei Heilige von ANTONIO und PIERO POLLAJUOLI in den Uffizien in Florenz.

Vasari dem Antonio, und manche Neueren urteilen ebenso, während andere etwas Langweiliges, Schlafes in den Körperformen finden im Vergleich mit der Zeichnung auf dem einzigen sichern Kupferstich von Antonio („Kampf der zehn Nackten“) und darum das Londoner Bild lieber ganz oder doch zum großen Teile dem Piero zuweisen möchten. Wie sich nun aber auch im einzelnen jemand darüber entscheiden mag, die Hauptsache, um deren willen wir die Daten über die Brüder Pollajuoli ausführlich geben mussten, bleibt davon unberührt.

Hier in Florenz hat man gegen die Mitte der siebziger Jahre neben einzelnen technischen Problemen der Malerei den Versuch gemacht, die menschliche Figur nackt in Lebensgröße gemalt darzustellen, was bis da-

hin nur die Bildhauer gethan hatten, von denen man nun mit der richtigeren Zeichnung auch die strengere Auffassung der Formen zunächst übernehmen musste.

Das führt uns auf Verrocchio als Maler und auf das leider nicht datirte Bild in der Akademie, die „Taufe Christi“ für S. Salvi, welches in diese Jahre gehören muss. Denn Lionardo, der den einen der beiden Engel darauf gemalt hat, ist 1452 geboren. Er kam um 1466 zu Verrocchio und war in dessen Werkstatt vielleicht nur bis 1472, wo er als selbständig erwähnt wird, blieb aber mit dem sehr angesehenen Meister in Zusammenhang und konnte auch dann noch den für die Anschauung der Zeit immerhin bescheidenen Beitrag zu dem Bilde

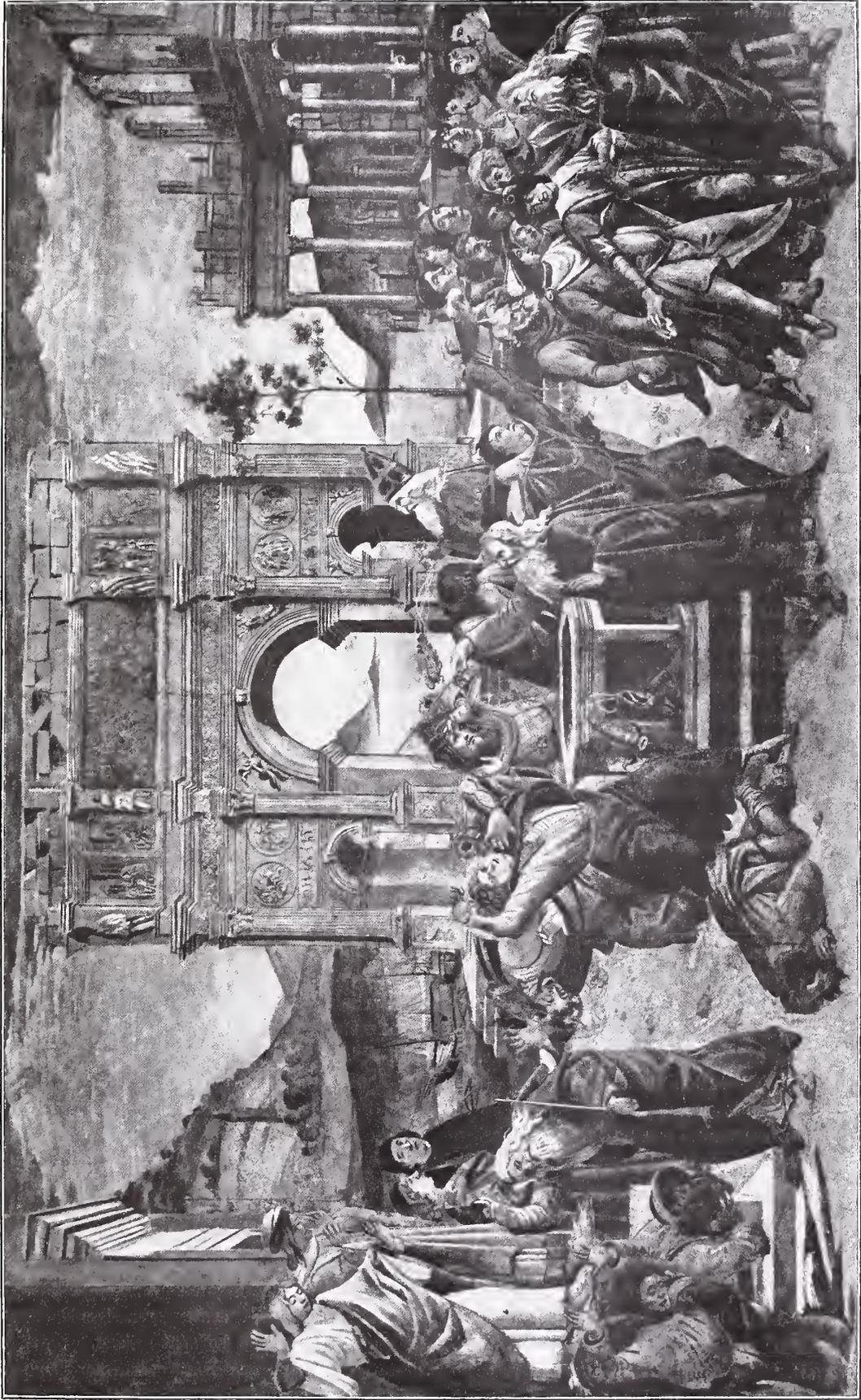
uns nicht in unsicheren Vermutungen ergehen wollen, so bleibt uns leider nichts übrig als einige Beobachtungen über dies wichtige Denkmal der Malerei zusammenzustellen. Der nackte Christus und der hagere, sehnige Johannes mit den von geschwollenen Adern durchzogenen Armen und Händen sind zwei männliche Akte ohne jeden äußeren Reiz; aber so durchgebildet und naturwahr hat bis dahin kein Maler Körper in Lebensgröße dargestellt. Der Bildhauer Verrocchio zeigt sich hier als Maler mit den Mitteln der alten Temperatechnik auf der vollen Höhe, auf welche ihn die Überlieferung nach der Ansicht der Zeitgenossen als Künstler im allgemeinen und als schulbildenden Lehrer gestellt hat.



Der junge Tobias mit Engeln von S. BOTTICELLI (?) in der Akademie in Florenz.

geben. Ob das aber über ein gewisses Alter des ehemaligen Schülers hinaus wahrscheinlich ist? — Darnach wird man die Vollenbung der „Taufe Christi“ von Verrocchio jedenfalls nicht viel unter 1477 herunterrücken dürfen. Wie es dabei in Wirklichkeit zugegangen ist, als der Meister dem Schüler die Rolle zuwies, wieviel genau der Schüler gemacht hat, und was der Meister dann dazu gemeint und wieviel er selbst nachträglich noch daran geändert haben mag, um das durch den genialen Schüler gestörte Gleichgewicht wieder herzustellen, — das hat man in sehr verschiedener Art aus der Komposition und aus dem Technischen des Bildes herausgelesen, dessen Erhaltungszustand indessen nicht völlig durchsichtig ist und von den Einzelnen sehr verschieden beurteilt wird. Wenn wir

Der Engel des jungen Lionardo ist lebendiger, vornehmer, vor allen Dingen geistiger aufgefasst, als sein plumper Genosse mit dem bäurischen Gesicht und den großen Händen, und dieser Unterschied macht es wahrscheinlich, dass der ganze Engel, nicht nur der Kopf mit dem entscheidenden Typus dem Lionardo gehört. Auf diesem linken Teile des Bildes ist ausserdem ein ölartiges Bindemittel angewandt, und nach der günstigsten Auffassung dieses Thatbestandes (Bode bei Müller-Walde) hätte Lionardo auch an den Bestandteilen der Landschaft, den Händen des zweiten Engels und an dem Christuskörper in Öl gearbeitet, das Temperabild seines Meisters also über den einen Engel hinaus in Öl verbessert, während nach der ungünstigsten Meinung (Morelli) das ganze Bild später,



Die Rote Korah. Freskengemälde von S. BOTTICELLI in der Sixtinischen Kapelle des Vatikans in Rom.

etwa im vorigen Jahrhundert, mit Ölfirnis überschmiert, darauf aber auf der rechten Hälfte wieder gereinigt worden wäre, so dass nunmehr die ganze linke Hälfte, im Zustande der nachträglichen Übermalung, über die von Leonardo ursprünglich angewandte Technik kein Urteil mehr gestattete. Eine Entscheidung ist demnach ohne eine mechanisch eingreifende technische Untersuchung nicht mehr möglich.

Abgesehen von diesem beglaubigten Bild meint man in neuerer Zeit, namentlich nach Bode's Beobachtungen, Verrocchio's Hand in dem vorhandenen Bildervorrat nachweisen zu können, worüber bei der Bedeutung der Frage das Wichtigste zusammengestellt werden muss. Am nächsten kommt der Art Verrocchio's ein sonst dem Sandro zugeschriebenes Bild mit dem „jungen Tobias von Engeln geleitet“ (Florenz, Akademie): großartig aufgefaßten, kräftig und zugleich zierlich ausschreitenden Figuren in einer schönen, naturwahren Landschaft. Dazu stellen sich ein kleineres Bild mit „Tobias“ (London) und eine „Madonna“ (Berlin n. 104A), während verschiedene andere Bilder in Berlin, Frankfurt, Paris, die bisher unter den Namen von Cosimo Rosselli, Filippo Lippi, Granacci, Pesellino gingen, namenlosen Mitgliedern der Werkstatt Verrocchio's zugeschrieben werden. Aus diesen Beobachtungen geht jedenfalls soviel hervor, dass Verrocchio's Einfluss unter den Malern seit den siebziger Jahren zu erkennen ist, sodann dass ihm insbesondere *Sandro*, zu dem wir nun zurückkehren, nahe gestanden hat. Denn der „Tobias mit den drei Engeln“ ist bisher ohne Bedenken für Sandro's Werk angesehen worden, und ob man bei der früheren Meinung bleibt oder der neuen beipflichtet, in beiden Fällen spricht das Bild für ein nahes Verhältnis zwischen Verrocchio und Sandro.

Gegen diese ganze Auffassung wandte Morelli ein, dass Sandro viel reicher gewesen wäre als Verrocchio, und dass dieser schon 1484—1485 aus Florenz fortging. Mit Unrecht! Denn es handelt sich hierbei nicht um Stoff und Reichtum der Gedanken, sondern um formelles Gestalten, und als Verrocchio Florenz verließ, ja selbst früher, als Sandro nach Rom ging, bereits um 1480 war das alles geschehen, und Sandro war fertig. Seine Fresken in der Sixtina geben an lebhafter, scharfer Charakteristik und an heftiger Bewegung („Rotte Korah“) schon das Äußerste und zeigen außerdem in der Menge der Motive, in der Zahl der zu Gruppen zusammengedrängten Figuren und in dem Vorrat der Typen Sandro's Vermögen nach seinem ganzen Umfange. Der Einfluss, den Verrocchio auf ihn übte, hat sich also um diese Zeit bereits vollzogen. Sandro war um die Mitte der siebziger Jahre dreißig Jahre alt. Der zehn Jahre ältere Verrocchio stand im engsten Verhältnis zu Leonardo und näherte

sich als Künstler und als Lehrer seiner Höhe. Die Brüder Pollajuoli waren schon in voller Thätigkeit.

In den Anfang der achtziger Jahre und wahrscheinlich noch vor die römische Reise gehört Sandro's „Anbetung der Könige“, die man wohl, wenn man Erfindung, Komposition und Technik zusammennimmt, als sein größtes Werk wird bezeichnen dürfen. Darin spürt man schon etwas von Leonardo's Geist. Zwischen 1475 und Sandro's römischen Aufenthalt fallen Ereignisse, die ihn persönlich sehr ergreifen mussten: die Verschwörung gegen die Medici 1478 und der Krieg, den Sixtus IV. und der König von Neapel gegen Florenz führten, dann Lorenzo's Reise zu Ferrante nach Neapel und endlich seine lang erwartete Rückkehr im März 1479. In dieselbe Zeit gehören Sandro's reifste Bilder: „Pallas und der Centaur“, „Der Frühling“, „Die Geburt der Venus“. Das erste ist allegorisch gedeutet worden. Wer weiß, wieviel Zeitanspielung hinter der schönen und an und für sich schon völlig genügenden Erscheinung der übrigen verborgen ist? Es ist nicht nur eine andere Welt der Gedanken, sondern es ist auch schärfer durchgebildete und anspruchsvollere Form, was uns hier entgegentritt, wenn wir es vergleichen mit der Madonna und Engeln und mit der Art Filippo's, von der Sandro ausgegangen war. Die römische Reise macht also einen Einschnitt, und wir werden die erste Periode Sandro's in die zehn Jahre 1470—1480 setzen, wo er, abgesehen von den eben genannten Bildern, seine besten Madonnen und Engel in ihrer ruhigen Schönheit und mit klarer, reiner Tempera malt. Dann kommt die Zeit der römischen Fresken. Nach der Rückkehr aus Rom wird die Zeichnung auf seinen Tafelbildern nachlässiger. Die Frische des Eigenhändigen fehlt. Manchmal zeigt sich sogar sehr plump die Handwerksarbeit der Gehilfen. Dass die Tafelbilder in Bezug auf die Ausführung zurückgehen, sobald die Maler im Fresko thätig sind, ist eine vielfach gemachte Erfahrung.

Wichtige Bilder aus dieser späteren Zeit besitzt das Berliner Museum. Auf dem Rundbilde mit der zwischen Engeln stehenden Madonna vor einer Rosenhecke (n. 102) entspricht der herrlichen Erfindung schon nicht mehr ganz die Ausführung. Bald darauf werden auch die Heiligen erster im Ausdrücke und härter in den Formen, wie die beiden Johannes zu Seiten der „thronenden Madonna“ auf dem großen Breitbilde (n. 106), wo die Blumen und das Laubwerk an der prächtigen Wand von Oliven und Palmen noch auf das sorgfältigste ausgeführt sind. An seiner düsteren „Grablegung“ (München) merkt man vollends schon die Stimmung Savonarola's. In diese Zeit gehören die meisten Werkstattbilder, während andererseits von den bedeutenderen eigenhändigen Werken keines mit Sicherheit so spät gesetzt werden kann. Es bestätigt sich demnach, was Vasari über Sandro's späteres Nachlassen berichtet hat.



C. WEICHARDT, POMPEJI VOR DER ZERSTÖRUNG.¹⁾



IES Buch unterscheidet sich von so manchem im Auftrage eines Verlegers geschriebenen dadurch, dass es, wie der Verfasser in der Vorrede betont, wirklich einmal einem Bedürfnisse des Autors selbst entsprach, dasselbe herauszugeben. Das Buch ist Herzenssache des Autors und Selbstverlag; das kommt ihm zu gute. Der Verfasser hat an dieses Lieblingskind nicht nur unendliche Zeit und Mühe verwandt, er hat ihm auch sein Gewand nach eigenem Geschmack zugeschnitten. Es ist eine persönliche Note in dem Werke, die erfreut, weil sie bei wissenschaftlichen Werken immerhin selten ist. Es ist der erste Band eines Unternehmens, welches das alte Pompeji vor unseren Augen aus seinen Trümmern erstehen lassen soll. Es beschränkt sich zunächst auf die Rekonstruktion der Tempel und ihrer Umgebung, aber hoffentlich folgen ihm bald die Profanbauten, vor allem die Wohnhäuser, von deren Wiederherstellung am Forum triangulare ein so hübsches Beispiel gegeben ist. Gezeichnet und geschrieben ist es zunächst für die, welche Pompeji kennen. Man muss Pompeji durchwandert haben, nicht als Trinkgeld zahlender forestiere, sondern mit der Andacht eines Kunstfreundes, mit Staunen und Interesse an dieser einst blühenden, jetzt in feierlicher Ruhe lagernden, untergegangenen Welt, mit dem Wunsche, dieses alles einmal lebendig wieder vor sich sehen zu können. Viele kommen freilich bei einem flüchtigen Besuche von Pompeji kaum über das Museum und seine Gipsabgüsse hinaus, andere, die weiter vordringen, werden überwältigt von dem Trümmermeere und ermüdet, weil sie nur Torsi vor sich sehen.

Wer aber in stiller Einsamkeit, wenn der Fremdenschwarm sich verlaufen hat, in diesen Tempeln weilte, dem Herrn Epidius Rufus, Marcus Lueretius und allen den anderen in ihren ausgestorbenen Palästen einen Besuch abstattete und Raum für Raum durchschreitend sich klar werden wollte über Anordnung und Zweck der öde ragenden Wände, der wird mit dem Verfasser

den heißen Wunsch empfunden haben, dies alles in Form und Farbe einmal wieder gleichsam aufblühen zu sehen, der wird ihm Dank wissen für seine mühevollen jahrelangen Arbeit. Vollends aber wer nur aus Büchern über Pompeji sich unterrichten kann, wird aus Weichardt's Werk ganz andere Eindrücke von der alten Herrlichkeit empfangen, als wenn er die Trümmer in Abbildungen vor Augen hat und noch viel weniger als der Pompejiwanderer sich dieselben lebendig machen kann.

Weichardt ging ursprünglich zu seiner Erholung nach Pompeji und malte hier in dieser farbigen Trümmerwelt, wie so viele andere, Aquarelle. Aber Weichardt ist Architekt, und als Architekt suchte er bald aus dem Vorhandenen auf das Verlorene zu schließen. Je länger er hier saß, um so lebendiger wurde sein architektonisches Gewissen, das von ihm Aufschlüsse über den einstigen Zustand der Bauten verlangte, die er zunächst nur als malerische Ruine betrachtete. Je öfter er wiederkehrte, um so mehr reizte ihn dies Problem. Mit technischen Kenntnissen reichlich ausgerüstet, ging er hier sicherer als die Buchgelehrten. Er baute sich das alte Pompeji nicht nur in Worten wieder auf, sondern vor allem in Bildern. Auf dieser Rekonstruktion in Zeichnungen beruht der besondere Wert des Buches. Heute sind ja eine ganze Reihe von tüchtigen Architekten bemüht, mit ihren Fachkenntnissen der Phantasie zu Hilfe zu kommen und das Altertum uns wieder als Ganzes zu geben. Diesen Meistern wie Dörpfeld, Thiersch, Adler, Durm u. a. m. verdankt die Kenntnis des Altertums, gerade wo es sich um künstlerische Betrachtungen handelt, ganz Hervorragendes. An sie schließt sich nun Weichardt an. Aber man darf nicht fürchten, dass er darum ein nur den Fachgenossen genießbares Werk geliefert. Im Gegenteil. Die malerischen Ansichten der wiederhergestellten Bauten sind auch jedem Laien ohne weiteres verständlich, und im Texte vermeidet er alle trockene Gelehrsamkeit, vermeidet er klüglings vor allem die Häufung fachtechnischer Ausdrücke, die der Sache zwar einen gelehrten Aufputz geben können, den gewöhnlichen Sterblichen aber von dem Verständnisse fernhalten. Um so häufiger brieht dafür im Texte die Freude und die Begeisterung des Autors an seiner Aufgabe

¹⁾ Rekonstruktionen der Tempel und ihrer Umgebung. Leipzig, 1897. Kommissionsverlag von K. F. Köhler. Gr. Fol. 128 S. 12 Tafeln und 150 Textb. (M. 50.)

durch, und das sachliche Referat wird durch gut empfundene Schilderung der Landschaft und manche Evokation der hier umgehenden Geister angenehm belebt.

Weichardt hat naturgemäß nicht nur seine fachtechnischen Kenntnisse für die Rekonstruktion zu Rate gezogen, er hat nicht nur mit Umsicht das vorhandene Denkmälermaterial benützt, in Museen nach verschwundenen Stücken geforscht, er kennt auch die einschlägige Litteratur und baut seine Restaurationsversuche sowohl auf dem vorhandenen Material als auf dem auf, was ältere Pompejiforscher zusammengetragen haben, und was zum Teil nur in ihren Publikationen nachlebt.

Noch eine dritte Eigenschaft lässt Weichardt zu dieser Wiederherstellung besonders berufen erscheinen. Er ist auch ein bekannter Aquarellist. Ein Aquarell von ihm finden wir z. B. im Leipziger Museum, andere waren auf früheren Kunstausstellungen bekannt geworden. Und dieser malerische Blick, diese glückliche Auffassung der Architektur wie der Landschaft ist hier, da er in unfreiwilliger Muße malend leben musste, wohl besonderer Anlass für ihn geworden, gerade diese Antike wieder zu beleben, die mehr als strenge hellenische Werke einen malerischen Reiz darbieten. Durch die malerische Auffassung seiner Blätter werden die Bauten dem Beschauer besonders lebendig und anziehend, da sie nicht nur in strengen Kouturlinien, sondern in flotten Tuschzeichnungen dargestellt sind und dabei doch die architektonische Korrektheit wahren. Aus seinem malerischen Empfinden her hat er auch die Landschaften durch zahlreiche Figuren belebt, die er recht geschickt aus den an Ort und Stelle gefundenen Wandgemälden entnommen und wieder in die ursprüngliche Umgebung zurückversetzt hat. Wenngleich dabei einzelne dieser Figuren, da sie auf ältere griechische Vorbilder teilweise zurückgehen, im Kostüm nicht streng historisch der Zeit völlig entsprechen, so wird doch im wesentlichen ein natürliches Bild der ehemaligen Bevölkerung in den Straßen und Tempeln damit gegeben.

Es bedarf nach dem vorher Gesagten nicht weiter der Erklärung, dass dieses Werk sichtlich allen berechtigten Anforderungen entspricht, und dass es durch seine künstlerische Behandlung im Texte wie in den Bildern reiche Anregung allen denen verspricht, die entweder mit Pompeji schon persönlich vertraut sind, oder aber Bekanntschaft mit dieser uns so interessanten Stadt machen wollen.

Vorausgeschickt wird eine kurze Erörterung über die Lage der Stadt, über die Gestalt des Vesuv einst und jetzt, über das Wesen dieses gespenstigen wunderbaren und in seiner ruhigen Form doch so schönen Berges, der allen, die am Golf von Neapel weilten, als der Punkt erscheint, zu dem von überall her sich unwillkürlich der Blick stets wendet. Von ihm ging im Jahre 63 n. Chr. die erste große Erschütterung aus, die Pompeji niederwarf, von ihm im Jahre 79 jenes furcht-

bare Naturereignis, das Pompeji, Herculaneum und Stabiä verschüttete und so der Nachwelt erhielt.

Kurz wird die ursprüngliche Besiedelung des Gebietes durch die Osker, die Eroberung durch die Samniter im Jahre 420 und die sich entwickelnde, von Hellas abhängige reife und edle Kultur geschildert. Mit der Unterwerfung durch die Römer im Jahre 89, mit der völligen Besiegung durch Sulla im Jahre 80 wird das Römertum an Stelle des Hellenentums gesetzt. Pompeji wird die Colonia Veneria Cornelia Pompejanorum. Aber die alte hellenistische oskisch-samnitische Kultur wird doch nicht völlig verdrängt, sondern verschmilzt mit der der Römer. Pompeji blüht, wird eine Stadt von über 30000 Einwohnern, der selbst das Erdbeben vom Jahre 63 die Lebenskraft nicht rauben konnte, das erst im Jahre 79 unterging.

Im sechsten Kapitel behandelt Weichardt ein Thema, das vielleicht besser gleich hier sich angereicht hätte; die Frage nach der Verschüttung und der Wiederausgrabung. Schon in antiker Zeit wurden ja hier umfangreiche Nachgrabungen nach Wertgegenständen, nach Bausteinen, nach Statuen gehalten und überdies alles davon geschleppt, was über der deckenden Schicht von Steinen und Asche sich fand. Für den Wiederhersteller ergeben sich hieraus ganz wesentliche Schwierigkeiten, insofern vielfach die oberen Teile der Gebäude nur in sehr geringen Resten sich erhielten. Es wird dann kurz der Verfolg der Ausgrabungen seit 1748 bis zum heutigen Tage behandelt, und über das Baumaterial, das in verschiedenen Perioden benutzt wurde, Aufschluss gegeben. Wenn die alten Osker in der Hauptsache mit Sarnokalkstein, seltener mit Lavablöcken bauten, wird später neben Lava vor allem grauer und gelber Tuffstein von Nocera besonders für die feineren Gliederungen verwandt. Die römischen Architekten bringen dann den Backstein als Mauerkerne, mit Marmorverkleidung, und für die Gliederung travertinartigen Kalkstein.

Weichardt's Wiederherstellung nimmt ihren Anfang mit dem ältesten Heiligtum der Stadt, mit dem Tempel, der die Mitte des Forum triangulare einnimmt. Der Felsen, auf dem dieser Marktplatz lag, fiel einst nach dem Sarnusthale hin steil ab, so dass das Niveau des Marktplatzes etwa 16 m über der Thalsohle lag. Weichardt belegt diese Thatsache außerordentlich sorgfältig, was um so notwendiger, da man heute das kaum bemerkt, und die überraschend schöne Lage des griechischen Tempels auf der freien Höhe nicht ahnt, da man ihn ja nur vom Forum selbst aus betrachtet. Vom Forum westlich lagen einige elegante Villen am Rande des Felsens, die nach dem Thale hin terrassenartig sich abbauten. Weichardt giebt von diesen sehr interessante Rekonstruktionen, welche die pikante und geschmackvolle Anlage mit großer Wahrscheinlichkeit widerspiegeln.

Bevor er zur Schilderung der Bauten auf dem Forum triangulare gelangt, klärt er uns zunächst über

die Umgrenzung dieses Platzes auf. Der hochliegende Fels war in alter Zeit mit einer Mauer umgeben, während von Osten her, vom Stabianer Thor, die tiefer liegende Stadtmauer heranzog und, wie Weichardt darlegt, an der Südostecke des Forum triangulare sich so verbreiterte,

Säulenhalle des Forum schließt, Weichardt zufolge, hier mit einem Pfeiler ab, was wohl berechtigt erscheint.

Für die Wiederherstellung des Tempels auf dem Forum waren nur wenige Anhaltspunkte gegeben. Erhalten ist der Quaderunterbau von fünf Stufen, einige



Der griechische Tempel auf dem Forum triangulare in Pompeji. (Aus dem Werke von C. Weichardt: Pompeji.)

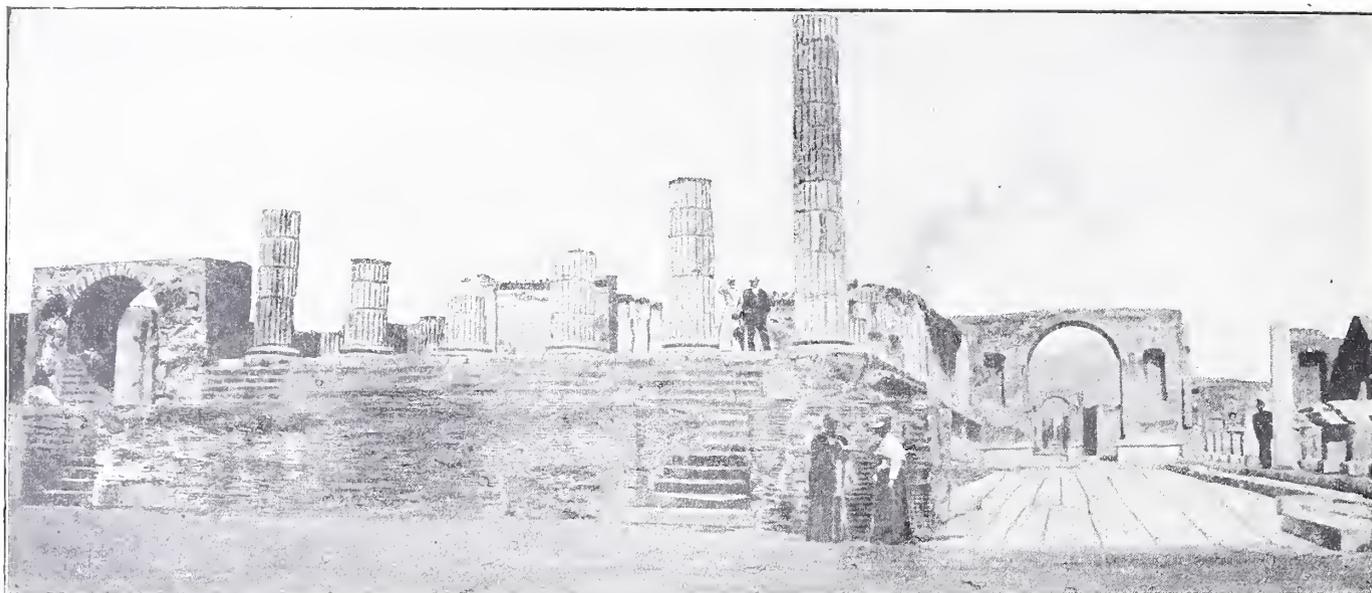
dass ein terrassenartiger Übergang zu dem höher liegenden Forum sich ergab. Diese Lösung, abweichend von den bisherigen, wird durch Skizzen erläutert und sehr wahrscheinlich gemacht. Dass Treppen hier vom Forum hinabführten, haben auch frühere Wiederhersteller bereits erkannt, Weichardt stellt ihre Lage genauer fest. Die

dorische Kapitelle und Säulentrommeln, endlich ein Wasserspeier und Bruchstücke der bemalten Rinneleiste aus Thon. Weichardt gelingt es, unter Zuhilfenahme gleichzeitiger sizilischer und anderer Tempel, den Bau wieder herzustellen. Darnach hatte der Tempel elf Säulen an der Langseite und merkwürdiger Weise sieben

Säulen an der Front. Diese ungleiche Säulenzahl der Tempelfront ist ja nicht ohne Beispiel, sie weist aber jedenfalls hier auf sehr weit zurückliegende Entstehung des Tempels hin. Weichardt erklärt sie aus dem ursprünglichen Holzbaustile, der in der Frontmitte einer Unterstüttung des Architravs bedurfte, da gerade hier das den Dachfirst tragende horizontale Auflagerholz ruhte. In der Mitte vor der Tempelfront stand in der Kaiserzeit ein kleiner Bau, von dem der Unterbau noch erhalten ist und der wohl an Stelle eines älteren aus der Zeit der Tempelgründung stammenden trat. Dieser Unterbau vor der Frontmitte war hier erklärlich, da der Zugang zu der siebensäuligen Front ohnehin nicht in der Mittelaxe des Tempels genommen werden konnte. Weichardt vermutet in diesem älteren Bau einen Altar oder ein Grabmal; ersteres ist wahrscheinlicher. Tempel-

wird schwerlich eine Entscheidung getroffen werden können. Auffallend ist bei Weichardt das Profil des Echinus und die darunter angegebenen Ringe, ferner dass Weichardt auf einem Blatte den Säulenfuß auf einer kleinen Platte aufsitzen lässt, die auf anderer Aufnahme fehlt.

Das Forum triangulare war an zwei Dreieckseiten von dorischen Säulenhallen eingefasst, die noch aus vorrömischer Zeit stammten. An der Nordseite ist der Dreieckswinkel abgestumpft und jonische Säulen vorgelegt, die Weichardt als Proanos (richtiger wohl als Portikus) bezeichnet. Mit Recht hebt dann Weichardt den imposanten Eindruck hervor, den der durch diesen Portikus Eintretende empfangen musste. Beiderseits verdeckten die Säulengänge alle sonstigen Bauten. Nur der wuchtige dorische Tempel lag unmittelbar vor ihm,



Ruine des Jupiter-Tempels in Pompeji (s. die Rekonstruktion S. 201). (Aus dem Werke von C. Weichardt: Pompeji.)

stufen und Säulenschäfte bestanden aus Tuff, die Kapitelle aus Kalkstein, wie auch der Oberbau wohl aus verputztem Kalkstein errichtet war. Die Rinneleiste, zu deren Ergänzung das Geloerschatzhaus von Olympia und das Gebälk vom Tempel C in Selinunt herangezogen wird, scheint richtig so ergänzt zu sein, dass der Wasserspeier der Langseite des Tempels, die beiden anderen Bruchstücke aber der Traufrinne des Giebels angehören.

Mit diesen wenigen Hilfsmitteln stellt Weichardt das Bild des wuchtigen aber durch seine Bemalung lebhaft wirkenden alten Tempels uns wieder her. Er hat freilich schon in Zeiten der römischen Republik einem kleineren Tempelchen von geringerem Umfange weichen müssen, das sich auf den Fundamenten des älteren größeren Tempels erhob. Ob hier, wie Nissen meint, wirklich die Venus pompejana verehrt wurde, darüber

dahinter breitete sich das prächtige Panorama der Sarnus-Ebene mit dem Berghintergrund und dem funkelnden Meere aus. Moderne Baumeister hätten jedenfalls die Halle an allen drei Seiten umgeführt und so den wunderbaren Blick über die niedrige Burgmauer in die Ebene hinaus vernichtet. Weichardt hebt dann noch hervor, dass auf dem Forum keine strenge Achsensymmetrie herrscht, der Tempel zu keiner der Hallen parallel läuft, der kleine Bau vor dem Tempel nicht in der Tempelachse liegt und der davor liegende Rundtempel wiederum nach keiner dieser Achsen orientiert ist. Der erwähnte Rundbau vor der Tempelfront ist ein aus früherer römischer Zeit stammender dorischer Bau, der über einem wohl von Alters her hier existierenden Brunnen-schacht errichtet wurde, und der auf Grund alter Bruchstücke auch bezüglich des Architravs und Gesimses sich soweit wieder herstellen ließ, dass nur das Dach und

sein Schmuck Erfindung des Architekten bleibt. So ist der älteste Tempelraum Pompejis in seiner wundervollen Größe und Einfachheit inmitten der üppigen Landschaft und der farbenreichen Profanbauten und Tempel von Weichardt im Bilde wiedererrichtet, und was heute als etwas öde Stätte erscheint, ist wieder lebendig.

Weichardt wendet sich dann dem Apollotempel zu, den heute der von der Porta marina hereingeschleppte Fremdling zuerst zu betreten und in der Regel noch aufmerksam zu betrachten pflegt. Während der griechische Tempel frei auf dem Forum lag, tritt man hier durch ein Thor in den von Säulen umgebenen Hof, in dessen Hintergrund der Tempel mit

korinthische Kapitelle angefügt. Mazois sah noch Reste dieser Verkleidung, die heute verschwunden ist und sich nur noch an den überarbeiteten Voluten der jonischen Kapitelle erkennen lässt. In der Rekonstruktion hat Weichardt in einer Zeichnung diesen jonischen Kapitellen nach allen vier Seiten die gleiche Form gegeben, während ja in der Regel je zwei Seiten gleichartig gebildet wurden. Leider ist nicht ersichtlich, wie weit diese Formgebung auf dem Originalbefund beruht. Aus der in ziemlicher Entfernung von der Säulenreihe im Plattenbelag des Hofes gearbeiteten Regenrinne schließt Weichardt mit Recht auf eine weitere Ausladung des Gesimses der Säulenhalle, die wohl durch



Ruine des Nerobogens. (Nordseite.)

seiner Freitreppe liegt. (Es wird zunächst die den Hof umgebende Säulenhalle mit ihren 48 Tuffssäulen rekonstruiert. Sie hat Wandlungen durchgemacht. In vorrömischer Zeit waren es jonische Säulen, über denen ein dorischer Triglyphenfries hinlief. Da der Architrav durch zwei Balken gebildet wurde, über denen Fries und Gesims aufgemauert waren, so ist von letzteren wenig erhalten. Dass eine zweite obere Säulenhalle darüberstand, lässt sich aber noch aus den Treppenanlagen in der hinteren Nordostecke des Tempelhofes, sowie aus den Standspuren von Säulenbasen auf der Oberfläche der Gesimsstücke nachweisen. Nach dem Erdbeben von 63 fiel wohl die obere Halle fort, in der unteren wurden die Säulen mit Stuck verkleidet und

die Absicht, im Hofe vor den Säulen Statuen aufzustellen, bedingt war. Von diesen Statuen ist nur noch eine Herme an Ort und Stelle erhalten, die fünf übrigen aber im Muscum zu Neapel nachweisbar, so dass die Halle mit ihrem Schmuck vollständig wiederhergestellt werden konnte. Der korinthische Tempel, den diese Halle umgiebt, zeigt die charakteristische italische Form der tiefen Vorhallen und kurzen Cella. Es war ein von 28 Säulen umgebener Peripteraltempel, zu dem eine breite Freitreppe von 14 Stufen hinaufführte. Vor der Treppe befand sich wie gewöhnlich im Freien der Altar, links von ihm auf einer Säule eine Sonnenuhr. Auf der rechts davon befindlichen Lavabasis vermutet Weichardt wohl mit Recht einen ehernen Opfertisch.

Die Säulen von Tuff waren mit Stuck verputzt und bemalt. Von Gesims und Dach ist nichts erhalten, doch konnte es unschwer nach analogen Bauten rekonstruiert werden. Im Inneren finden sich noch die große Basis der Apollostatue, zur linken der Omphalos und auf dem Mosaikfries des Fußbodens eine oskische Inschrift, welche die Weihung des Tempels an Apollo bezeugt. Die Cellawand war verputzt und bemalt. So waren Anhaltspunkte genug gegeben, um diesen reizenden kleineren Tempelhof wieder aufzubauen, der mit seiner kühlen Halle sich wie eine große Peristylanlage ausnimmt. Weichardt giebt eine sehr wirkungsvolle Durchsicht von der Osthalle zur Westhalle, die neben der Ansicht des heutigen Zustandes so recht geeignet ist, uns den Wert seiner Rekonstruktion vor Augen zu führen.

Die Ostseite des Apollotempels grenzt unmittelbar an den Hauptmarkt der Stadt Pompeji. Es mag ein Genuss für den Künstler gewesen sein, diesen prächtig wirkenden, vornehmen, weiten und offenen Festsaal mit seinen Tempeln, seinen Thoren und Säulenhallen uns wieder herzustellen, der selbst heute in seinen Trümmern, alles bildlichen Schmuckes beraubt, noch durch seine schönen Verhältnisse einen eleganten Eindruck hinterlässt. An drei Seiten führten offene Säulengänge um den Platz, über die stattliche Bauten herüberblickten. Zahllose Statuen und Reitergestalten schmückten den wohl-

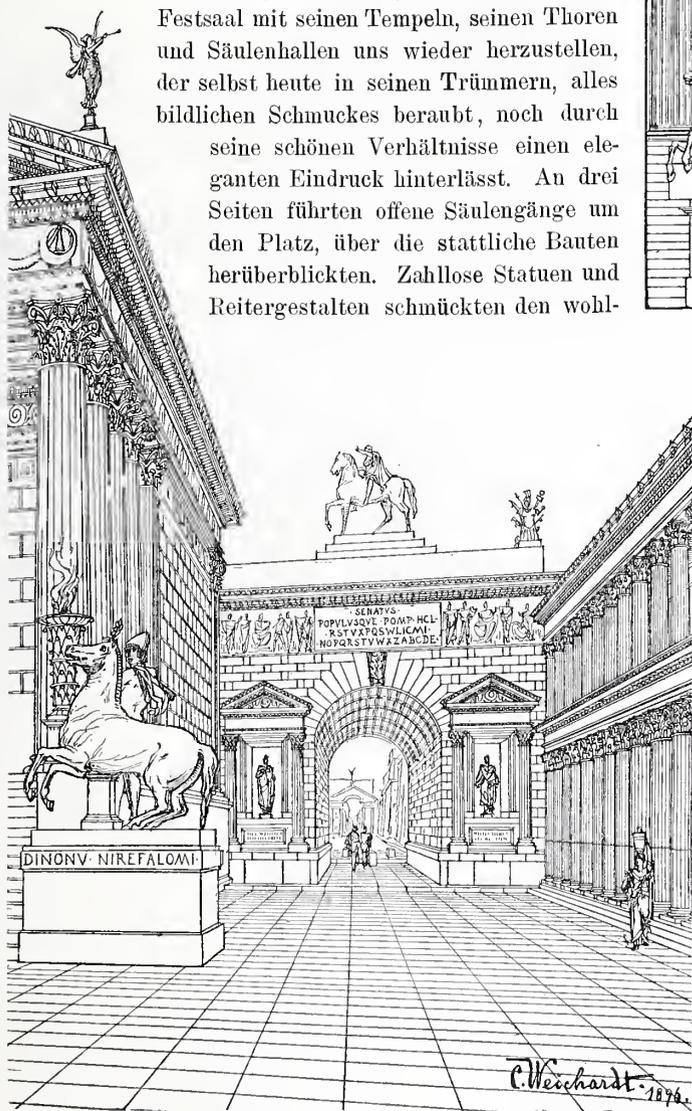


Rekonstruktion des sog. Nerobogens nach Rossini.

gepflasterten Raum, der, nachdem aller Marktverkehr in die Nebengebäude verbannt war, den Eindruck einer herrlichen Festhalle unter offenem Himmel machen musste.

Die Säulenhallen hatten im Laufe der Zeit mehrfache Wandlungen erfahren. In älteren Zeiten waren es dorische Tuffsäulen, die, mit Stuck überzogen und bemalt, einen einfachen Architrav und Fries trugen. Im Beginne der Kaiserzeit wurde ein Neubau der Halle gleichfalls im dorischen Stile vorgenommen. Endlich kurz vor der Zerstörung begann man diese einfache Anlage vor dem östlich gelegenen Macellum umzubauen und zwar im korinthischen Stile.

Weichardt rekonstruiert einen Durchblick vom Inneren dieser prächtigen korinthischen Säulenhalle, die eine obere Säulenordnung, aber keine Zwischengeschoßdecke trug, vorüber an der Tempelfront bis zur gegenüberliegenden Halle, der außerordentlich reizvoll in seiner Wirkung ist, da auch Statuen und die zwischen den oberen Säulen frei stehenden Weihegeräte zur Belebung herangezogen sind. Der den Platz beherrschende Tempel war dem Jupiter geweiht, wie aus einer

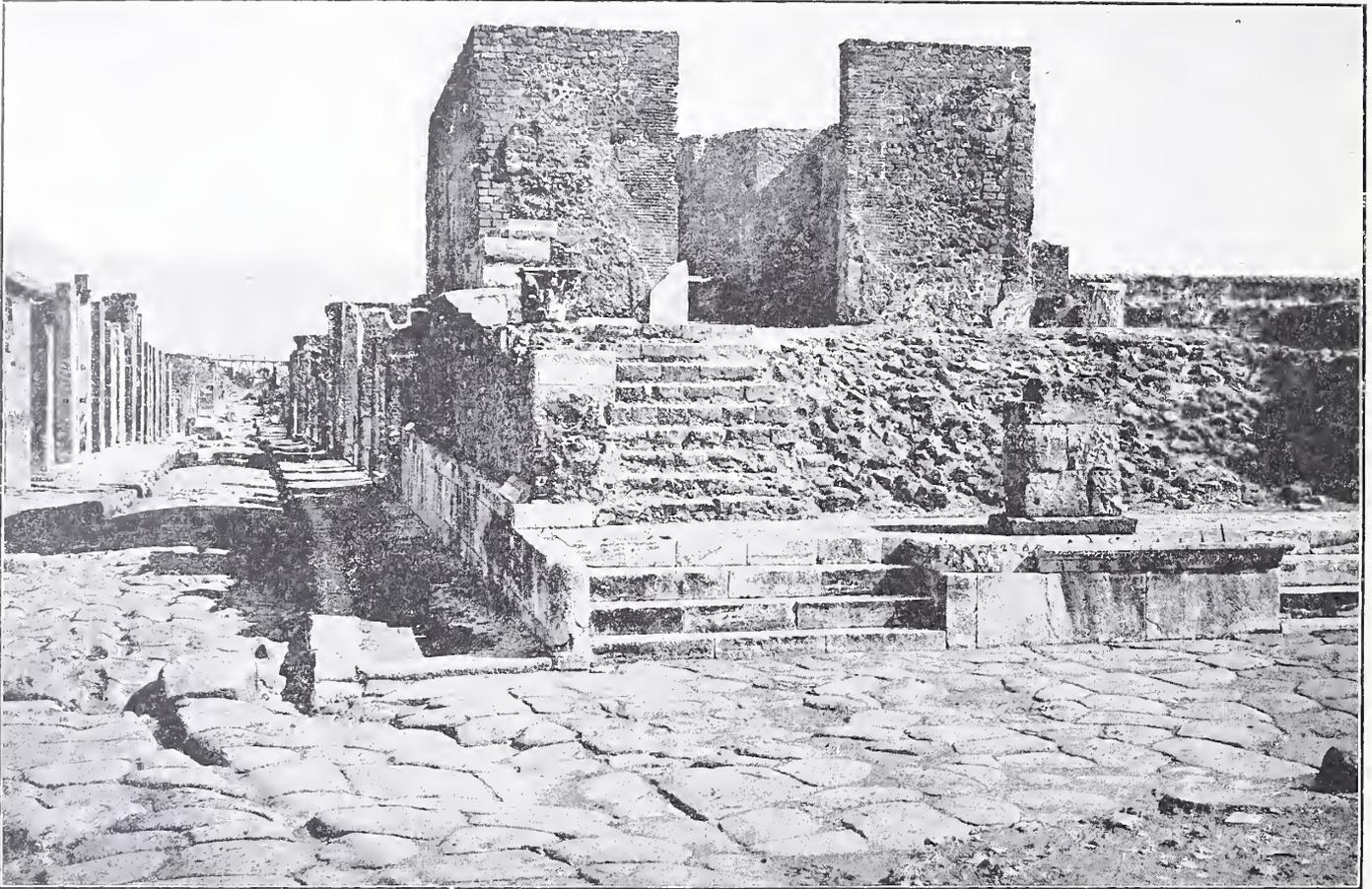


Rekonstruktion des Nerobogens nach Weichardt.

Weiheinschrift hervorgeht. Es war ein korinthischer Tempel, in der Anlage wie der Apollotempel mit tiefer Vorhalle, aber nicht peripteral, d. h. ohne die umlaufende Säulenreihe um die Cella. Das Innere war durch zwei Säulenreihen in ein breites Mittelschiff und zwei schmale Seitenschiffe geteilt. Der hohe Sockelbau für die Götterbilder ist in der Cella heute noch erhalten. Der Front war zunächst ein breites Podium vorgelegt, zu dem zwei Seitentrepfen hinaufführten und das den Altar trug; von ihm führte eine Freitreppe zur Tempelvorhalle. Auch hier fehlt von Gebälk und Giebel jede Spur, nur

Öffnungen besaßen, das nötige Licht zuzuführen, darf wohl nicht ohne weiteres eine Hypäthralanlage vermutet werden.

Den nordöstlichen Abschluss des Forum bildete der stattliche sogenannte Triumphbogen des Nero, der allerdings fälschlich auf Grund einer Inschrift dem Kaiser Nero zugeschrieben wurde, was Mau wiederlegt hat. Die Wiederherstellung dieses Triumphbogens haben bereits Mazois und Rossini versucht. Hier giebt Weichardt eine sehr interessante, davon abweichende Lösung, die aber durchaus das Richtige zu treffen scheint, da sie



Ruine des Tempels der Fortuna Augusta. (Rekonstruktion s. den Lichtdruck am Schluss des Hefes.)

von den Säulen sind Reste erhalten; doch war der Bau, soweit erhalten, verputzt, also auch bemalt. Für seine Rekonstruktion hat Weichardt angenommen, dass er nach 63 wieder aufgebaut wurde, so dass er neben dem korinthischen Teile der Säulenhalle auf der Zeichnung dargestellt werden durfte. Ob der Tempel, wie Weichardt annimmt, eine Hypäthralanlage besaß, ist nicht zu entscheiden, hat aber nach den neueren Untersuchungen über derartige Anlagen nicht viel Wahrscheinlichkeit für sich. Die mächtige von Weichardt dargestellte Thür würde übrigens hinreichende Beleuchtung für die Zwecke, denen die Cella geweiht war, ergeben haben, und nur um den Kellerräumen, die nach dem Cellafußboden hin

auf genauer Beachtung der erhaltenen Reste beruht, und weniger einem allgemeinen Bogenschema folgt. Erhalten ist der Backsteinmauerkern, zwischen zwei breiten Pfeilern eine überwölbte Durchfahrt (Abb. S. 202). In den Pfeilern sind rechteckige Nischen ausgetieft. Von der Marmorbekleidung sind an der Nordseite, außer einem kräftigen Sockel, Reste zweier Marmorsäulen erhalten, welche die linke Nische flankieren; zwischen ihnen ein Sockelglied, rechts von der Säulenbasis ein niedriger Pilasterfuß, der zu dem die Durchfahrt rahmenden Pilaster gehörte. Mazois sah noch die Reste des Pilasterkapitells und der Bogenumrahmung und zeichnete sie. Die Nischen nach der Forumseite enthielten wohl



Verkleinerung aus dem Werke von C. WEICHARDT, Pompei.

Lichtdruck von SINSEL & Co. in Leipzig.

Der Tempel der Fortuna Augusta und seine Umgebung.

Statuen, nach der anderen Seite Brunnenanlagen, wie aus vorgefundenen Leitungsröhren hervorgeht.

Mit diesen Mitteln rekonstruieren Mazois und Rossini den Triumphbogen ähnlich dem Titusbogen (Abb. S. 203).

Die Säulenreste aber lassen, wie Weichardt nachweist, nach ihren Abmessungen sich höchstens zur Umrahmung der Nischen, resp. als Träger des Sturzes über der Nische verwenden, nicht als Träger eines über dem Bogen durchlaufenden Gesimses, selbst nicht in der von Mazois gewählten Lösung. Den Bogen trugen die die Durchfahrt flankierenden Pilaster.

Eine ähnliche Disposition finden wir an der Porta maggiore in Rom. Diese Rekonstruktion dürfte im Prinzip das Richtige treffen. Ebenso wenig ist gegen die Annahme einer ursprünglich vorhanden gewesenen hohen Attika mit Inschrifttafel und einer Basis für die Reiterstatue einzuwenden. Die neben der Inschrifttafel angebrachten Reliefs wie die Eckkrönungen der Attika sind natürliche, aber frei beigefügte Ergänzungen (Abb. S. 203).

Sodann unterzieht Weichardt das Relief im Hause des L. Cäcilius Jucundus einer Kritik. In diesem Hause befindet sich an einem Larenaltare ein Marmorrelief, das die heutigen Ciceroni als eine Darstellung des Jupitertempels und seiner Umgebung auslegen. Zunächst ist das Relief so flüchtig und dilettantisch gearbeitet, dass vielleicht überhaupt nicht an eine Darstellung eines bestimmten Gebäudes in Pompeji dabei zu denken ist. Hat aber der Bildhauer ein solches vor Augen gehabt, dann gewiss nicht die sechssäulige Front des Jupitertempels, sondern, wie Weichardt nachweist, den nahen Tempel der Fortuna Augusti, neben dem sich gleichfalls ein Triumphbogen findet. Überraschend ist die Nebeneinanderstellung einer Rekonstruktion jenes Fortunatempels durch Gell mit diesem Reliefbilde. Gell kannte das Relief noch nicht, kann also seine Rekonstruktion nicht im Anschluss an dasselbe gemacht haben. Trotzdem ist die Ähnlichkeit zwischen beiden auffallend.

Vermutlich darf aber das Relief überhaupt nicht für die Rekonstruktion eines bestimmten Tempels verwandt werden, da es, wie die Säulendarstellung ausweist, vollständig frei gebildet ist.

An der Ostseite des Forum befindet sich in einem Hofe der früher fälschlich als Merkurtempel bezeichnete Tempel des Vespasianus. Wie Mau nachweist ist er erst nach 63 erbaut und war 79, wenigstens in der Hofdekoration, noch nicht vollendet. Der Eintritt zum Hofe erfolgt durch eine Säulenhalle an der Eingangsseite, von der ein Gesimsstück und Säulenreste erhalten sind. Die drei übrigen Seiten des Vorhofes zeigen keine Säulenhallen, sondern einfach architektonisch dekorierte Wände, an denen der Wechsel des dreieckigen und des Flachbogengiebels auffällt. Diese Wände waren bemalt. Vor dem Tempel befindet sich der bekannte, wohlerhaltene Altar mit den Marmorreliefs, die auf der Vorderseite die Darstellung eines Opfers vor dem Vespasian-Tempel

geben; ein Podest ist dem Tempel vorgelegt, zu dem von den Seiten des Tempels her beiderseits neun Stufen hinaufführen. Mazois giebt die Zeichnung von zwei Bruchstücken, einem friesartigen Stücke mit Akanthus-Rankenband und einem Pilasterkapitell mit Delphinen und Rudern. Mazois benutzt die Friesstücke zur Rekonstruktion des Tempelfrieses. Weichardt hat die Originalstücke der Zeichnung im Museum zu Neapel wieder entdeckt und dabei die merkwürdige Bemerkung gemacht, dass das angebliche Friesstück in Wirklichkeit ein Teil der Brüstungsmauer des Podiums ist, so dass er dieses Podium korrekt wiederherstellen konnte. Vom Cellabau ist wenig erhalten, doch lässt sich aus der Stärke des Sockels der Eckpilaster schließen, dass diese mit 15 cm starken Marmorplatten bekleidet waren. So ist dieser Tempel mit seinen einfachen Hofwänden und sehr schlichten Anlagen zwar neben dem prachtvollen Jupitertempel bescheiden, aber der Eindruck des farbenstrahlenden Baues in dem engen Hofe, so ganz abweichend von dem, was die hellenische Kunst mit ihren säulenumgebenen Tempeln anstrebte, ist doch eigenartig und wirkungsvoll, wie aus der Rekonstruktion auf Weichardt's Tafeln hervorgeht. Ja, in seiner Weise muss er einst, trotz beschränkter Verhältnisse, überraschend gewirkt haben. Die kleinen Verschiebungen, welche durch die nicht genau rechtwinklige Form des Grundstücks sich ergaben, verliehen ihm noch einen besonderen malerischen Reiz, und nirgends so, wie hier, bedauert man, dass es Weichardt nicht möglich war, seine interessante Rekonstruktion auch farbig zu reproduzieren.

An malerischer Wirkung übertraf den Vespasiantempel wohl noch der Isistempe, der freilich dem strenger urteilenden Auge des Architekten durch seine Willkür und Maßlosigkeit in Architektur und Ornamentierung etwas unsympathisch sein muss, eine Empfindung, die sich auch in Weichardt's Ausführungen spiegelt. Andererseits ist diese Freiheit, diese stark malerische Anlage doch erheiternd und bei einem antiken Bau doppelt anziehend. Dazu kommt, dass gerade der Isistempe verhältnismäßig gut erhalten ist, obwohl er nach 63 auf Kosten eines Knaben sichtlich eifertig und weniger solid von Neuem aufgebaut wurde.

Die unorganisch der Cellawand angegliederten kleinen Ädikulen, der nach Weichardt's Annahme das Giebeldach der Vorhalle überragende Cellabau, das kleine bunte Purgatorium im Hofe, gaben dem Tempel einen etwas fremdländischen Charakter. Ebenso der unmittelbar auf den Säulen auflagernde ornamentierte Fries. Das Vollbild bei Weichardt ist mit einer kleinen novellistischen Scene staffirt, offenbar die Opfergabe des 6 jährigen Stifters unter Assistenz seiner Eltern darstellend.

Zu der bei dem Tempel gefundenen Isisstatue sei bemerkt, dass sie wohl nicht, wie Weichardt annimmt, auf Bekleidung mit Mantel berechnet war, da ja das

dargestellte Kostüm annähernd der ägyptischen Isistracht entspricht, und der hier absichtlich archaisierende Künstler (vgl. das Auftreten mit gleichen Sohlen) doch wohl die ägyptischen Originalstatuen nachahmen wollte.

Der Tempel der Fortuna Augusti weicht von den früheren darin ab, dass er frei auf dem Eckgrundstück an einer der belebtesten Straßenkreuzungen lag, nicht in einem Hofe.

Auch hier ist leider wenig erhalten, und die Rekonstruktion wurde damit schwierig. Der Tempel hatte wieder eine Cella mit vorgelegter tiefer Säulenhalle. Die jetzt an der Thür vermauerten Pilasterreste verweist Weichardt mit Recht an die Ecken der Cellavorderwand. Da Architrav, Fries und Giebel fehlen, so musste hier frei ergänzt werden.

Nah dem Fortunatempel liegt zur Linken ein kleiner Triumphbogen, den Weichardt, da außer dem Sockelfuß und der Andeutung zweier Wasserbecken Schmuckreste nicht erhalten, frei nach dem Bogen rekonstruiert, der auf dem oben erwähnten Relief des L. Cäs. Jucundus sich findet. Als sicher darf wohl die Krönung dieses Bogens durch die Reiterstatue des Neapler Museums gelten, die als Nero oder Caligula bezeichnet wird, von der aber Weichardt nachweist, dass sie jedenfalls keinen dieser beiden, eher noch Claudius darstellt.

Der Fortunatempel lag frei an der Kreuzung zweier der belebtesten und vornehmsten Straßen. So interessant die malerischen Einblicke in die Höfe des Apollo und Vespasiantempels, so feierlich der Blick auf das Forum, so fesselnd ist das Bild, welches Weichardt von diesem Tempel, seiner Umgebung, von dem Anblicke entwirft, den er einst in seiner begünstigten Lage geboten. Wer die Trümmer durchforscht, geht wohl meist mit dem Gefühl davon, dass diese Tempel, abgesehen vom griechischen und Isistempel, sich allzusehr gleichen. Stets die gleiche fast quadratische Cella, die tiefe Säulenvorhalle, die Freitreppe vorgelagert. Erst aus Weichardt's Buche erkennen wir, wie mannigfaltig einst durch Lage und Umgebung die scheinbar monoton sich wiederholenden Anlagen waren, gewinnen wir das rechte Verständnis für die Kunst der Architekten von Pompeji, deren Werke uns ein nachgeborener Kollege hier mit glücklichem Verständnis und gutem Geschmacke anschaulich macht.

Der letzte der Tempel von Pompeji ist der, offiziell Äskulaptempel genannte, der dem Jupiter, in der letzten Zeit wohl provisorisch der kapitolinischen Göttertrias geweiht war. Stark zerstört, lässt er sich nur vermutungsweise wieder herstellen. Weichardt tritt für eine Anordnung der Säulen der Vorhalle ein, wonach, wie beim griechischem Tempel vom Forum triangulare, hier in der Front eine unpaarige Säulenreihe gestanden habe, und unterstützt diese Hypothese recht gut. Jedenfalls wird man diese wieder auferstandenen Tempel in Weichardt's anziehenden Bildern nicht betrachten

können, ohne zur Erkenntnis zu kommen, wie ein fachmännischer Bericht uns über diese Trümmerwelt, ihre einstigen Reize und Schönheiten, ganz anders Aufschluss giebt, als alles Umherwandern in jener toten Welt. Es wäre dringend zu wünschen, dass der Künstler die nötige Teilnahme und Unterstützung findet, um das mit so großen persönlichen Opfern begonnene Werk fortführen zu können.

Wie aus dem Vorstehenden ersichtlich, handelt es sich nicht um Herstellung gefälliger Bilder, wie sie ein phantasievoller Maler etwa schafft. Neben die Rekonstruktion stellt Weichardt stets eine Originalaufnahme des heutigen Zustandes, vom gleichen Punkte aus aufgenommen, unter Beifügung der nachweisbaren Details.

Mit großer Gewissenhaftigkeit jeden, auch den kleinsten erhaltenen Rest prüfend, schafft er, immer dem urkundlichen Material folgend, soweit sich eben solches eruiren ließ, seine Wiederherstellungen. Neben dem wissenschaftlichen Werte dieser Arbeiten muss aber nochmals der hervorragend künstlerische Wert hier hervorgehoben werden, der gerade für ein weiteres Publikum so wesentlich erscheint, namentlich wenn dabei die Gewissheit gegeben ist, dass alle Forschungsergebnisse berücksichtigt wurden. Mag auch der archäologische Forscher, dem es auf prompte Zusammenfassung der Hauptresultate ankommt, hier und da eine etwas strengere Gruppierung des Textes wünschen, so wird allen übrigen Lesern gerade das Behagen, mit dem Weichardt überall auch von seinen persönlichen Eindrücken und Arbeiten im Text berichtet, angenehm die sachliche Erörterung beleben.

Für den zu erwartenden II. Teil wäre vielleicht zu bemerken, dass gelegentlich noch ein etwas ausführlicheres Citiren der Belegstellen erwünscht wäre. Doch sind das Dinge, die den eigentlichen Wert des Buches in keiner Weise berühren. Dafür muss hervorgehoben werden, dass die Liebe und Sorgfalt, die der Verfasser auf seine Arbeit verwendet, auch in der äußeren Gestaltung auf das glänzendste zu Tage treten, dass diesem im Selbstverlag erschienenen Buche eine Ausstattung zu teil wurde, die sonst in solchen Fällen nicht üblich. Auch hier konnte der künstlerische Geschmack des Autors nichts Halbes dulden, und so hat er neben bildlichen Darstellungen nach seinen Zeichnungen auch Originalphotographien und Aufnahmen nach früheren Publikationen so reichlich gegeben, dass jedes seiner Worte nach allen Richtungen hin erläutert wird und für die Art, wie kunstgeschichtliche Mitteilungen dem Publikum anschaulich zu machen sind, dieses Werk als mustergültig bezeichnet werden kann. Er scheut keine Mühe, um durch Grundrisskizzen, Situationspläne, durch Nebeneinanderstellung des heutigen und des früheren Zustandes den Leser an seiner Arbeit lebendigen Anteil nehmen zu lassen. Was er im Original vor Augen hatte, wird hier gegeben, und selbst wo er Hypothesen aufzustellen gezwungen war, ist jeder in der Lage,

mitarbeitend die Leistung zu kontrollieren und eventuell eigene Anschauungen auf Grund des reichhaltigen Materials sich zu bilden. Gerade in Hinsicht auf das Darstellungsmaterial operiert er im modernsten Sinne streng wissenschaftlich, indem er seine gesamten Arbeitsmittel klar vor Augen stellt und jedem Gelegenheit zur Nachprüfung damit giebt. So verschwenderisch in bildlichen Darstellungen konnte nur ein Künstler vorgehen, der gar nicht abhängig von den Wünschen einer Verlagsbuch-

handlung war, gar keine Rücksicht auf die Kalkulation und auf den Gewinn zu nehmen hatte, sondern nur von dem einen Gedanken erfüllt war, das, was ihn durch lange Jahre hindurch auf das intimste beschäftigt, ihn interessirt und begeistert hatte, anderen mitzuteilen und sie so zu Genossen seiner Studien zu machen. Diese Freude an seiner Schöpfung lässt der Autor überall uns spüren, und sie macht das Buch zu einem ganz besonders sympathischen.

M. SCHMID.

BÜCHERSCHAU.

M. Schubart, Goethe's Königsleutenant (François de Théas Comte de Thoranc). München, 1896. F. Bruckmann A.-G.

Wie stark Goethe's eigene Kunstproduktion erfüllt ist von Nachklängen an die Künstler, welche im Frankfurter Vaterhause thätig waren, das ist bekannt. Jeder Beitrag zur Geschichte dieser Epoche aus Goethe's Leben ist willkommen, sowohl dem Goetheforscher als auch dem Kunsthistoriker, der jener Periode deutscher Kunst sein Augenmerk zuwendet. Schubart, in seinem Buche über Goethe's Königsleutenant, bringt nicht nur eine aus reichen Quellen geschöpfte, korrekte Schilderung dieser interessanten Persönlichkeit. Er stellt nicht nur fest, dass er Thoranc zu schreiben ist, statt nach Goethe's Vorgang Thorane. Schubart weist vor allem nach, dass diejenigen Bilder, welche Graf Thoranc bei den im Hause des Rat Goethe beschäftigten Künstlern bestellte, heute noch vorhanden sind. Er fand sie in Grasse in der Provence, zum Teil noch an Ort und Stelle, zum Teil auf Schloss Mouans, bei den Erben des Königsleutenants. Schubart giebt neben einer Beschreibung der in Grasse befindlichen Bilder gute Heliogravüren eines Cyklus aus Joseph's Geschichte, den er für seine Sammlung in Grasse erwerben konnte. Es sind das diejenigen Bilder, die offenbar der junge Goethe selbst in Vorschlag gebracht hatte (vgl. Wahrheit und Dichtung, Buch III). Als Künstler derselben vermutet Schubart den Landschaftler Trautmann, doch leugnet er nicht eine gelegentliche Mitarbeit von Seekatz. Des weiteren bringt Schubart Lichtdrucke einiger Bilder jener Frankfurter Künstler aus seinem Privatbesitz, darunter die interessante Landschaft Schütz d. ä., auf der als Staffage Frau Rat und der Maler dargestellt scheinen. Vorstehende kurze Angabe genügt, um die Reichhaltigkeit und die kunstgeschichtliche Bedeutung der Schubart'schen Publikation anzudeuten. Die Wiederentdeckung der Thoranc'schen Sammlung, die Erforschung des Lebens und der Schicksale dieses originellen Kunstfreundes, die mannigfachen Beiträge zur Geschichte jenes Frankfurt-Darmstädter Künstlerkreises sichern

an sich dem Buche vollen Wert, das andererseits als Kommentar zum dritten Buche von Goethe's Wahrheit und Dichtung noch eine höhere, weit über die Grenzen der Kunstforschung hinausgehende Bedeutung besitzt. Dabei ist es höchst anziehend geschrieben, sehr geschmackvoll ausgestattet und gebunden und vor allem in wundervollen ruhigen und das Auge erquickenden Typen gedruckt.

M. SCH.



François de Théas Comte de Thoranc.
(Aus dem Werke von M. SCHUBART, Goethe's Königsleutenant. München 1896. F. Bruckmann A.-G.)

R. Neumann, Architektonische Betrachtungen eines deutschen Baumeisters mit besonderer Beziehung auf deutsches Wesen in deutscher Baukunst. Berlin, 1896, Ernst & Sohn. 8°. 328 S.

Das Buch zerfällt in zwei Teile, deren erster einen Abriss der Architekturgeschichte von den Urzeiten bis zur Gegenwart giebt, der mit dem zweiten Teile nur in lockerem Zusammenhang steht. Da diese kurze Baugeschichte auf Quellenangaben verzichtet, Abbildungen nicht enthält und ziemlich wahllos bald geographische, bald kulturgeschichtliche Betrachtungen mit Exkursen über Bauformenlehre mengt, so kann auf eine nähere Besprechung hier verzichtet werden. Bemerkt sei nur, dass sie stellenweise durch kühne Hypothesen von den sonst herrschenden Anschauungen abweicht, daneben aber auch durch technische Erörterungen manche Anregung bietet. Der zweite Abschnitt behandelt die Bestrebungen der Gegenwart, z. B.

den Putzbau, die Renommirbauten, den „Naturalstil“ etc., die einer stellenweise etwas einseitigen, aber auch viele richtige Beobachtungen enthaltenden Kritik unterworfen werden. Er schließt diesen Abschnitt mit den Worten: „Ein Neues, Eigenartiges, Bedeutsames zu gestalten, wenigstens den Samen auszustreuen, aus dem ein stolzer, hoher, weitschattender, alles Gewesene überragender, in unvergleichlicher Schönheit prangender Fruchtbaum einer neuen Kunst erwachsen kann, das ist das ungestillte, täglich von neuem erwachende Sehnen der Besten unserer Zeit. Gegenstand unserer ferneren Betrachtungen möge es sein, zu prüfen, was zu thun ist, um zu diesem Ziele zu gelangen.“

Nach der zum Teil ganz berechtigten scharfen Kritik, welche der Verfasser an der neueren Architektur geübt, ist man begierig, seine Ratschläge für die Zukunft zu vernehmen. Er verlangt einen gesteigerten, auf tieferer Naturschauung ruhenden Idealismus unter Wahrung der nationalen Eigenart für die deutsche Baukunst der Zukunft, sagt ferner „soll die deutsche Kunst wahrhaft deutschen Geist atmen, so muss im Künstler das Wesen des deutschen Geistes lebendig sein.“ Neumann giebt denn auch gleich die „Eigentümlichkeiten des deutschen Volkscharakters an, soweit sie auf die Kunstgestaltung Einfluss erlangen“. 1) Vorwiegen des Gedankeninhaltes über das Formale, 2) Wahrheit, Vermeiden alles falschen Scheines, 3) Hervortreten der Individualität, 4) Das lebhaftige Naturgefühl, der Sinn für das Malerische, 5) Wohlwollende Anerkennung fremder Eigenart, 6) Strenge Beurteilung der eigenen Vorzüge. — Mir scheint, er ist freigebig im Nachweis deutscher Nationalcharakterzüge. Ob aber nicht einige derselben auch bei anderen Völkern sich finden? Ob z. B. der Sinn für das Malerische gerade den Deutschen besonders eigentümlich ist? Auf die Baukunst angewandt, dürften die Eigentümlichkeiten wohl heute internationaler Besitz der Architekturwelt sein. Vermeiden alles falschen Scheines, Hervorheben der Individualität, naturalistische und malerische Ausbildung, Berücksichtigung auch fremder Schulen und älterer Vorbilder, ist doch das Ziel aller

besseren Architekten. Mir scheint, das etwas gesuchte Hineinziehen des „nationalen“ Gedankens, so wie er hier durch Dick und Dünn gezerzt wird, schädigt die Klarheit der Darstellung. Was Neumann von berechtigten Forderungen an den Baustil der Zukunft aufstellt, das ist, so viel ich sehen kann, eben das, was die moderne Architektur seit einem Jahrzehnt anstrebt, freie, aber sinngemäße Verwendung der überlieferten Stilformen, Entwicklung der Form gemäß dem Material und struktiven Zweck, solides, zweckgemäßes, sinnvolles Bauen. Aber gerade den modernen, englischen Stil, der diesen Forderungen so sehr entspricht, den bekämpft Neumann, nur weil er englisch, und angeblich für uns gar nicht passend sei. Warum nicht? So ist man denn über den Baustil der Zukunft am Schlusse des Buches ebenso klar wie zuvor. Der Autor sagt selbst, „wie die Architektur der Folgezeit sich gestalten wird, wer mag es wissen!“ Am

Schlusse steht übrigens noch eine ganz hübsche Zusammenstellung desjenigen, was an den einzelnen historischen Baustilen sich als besonders lebenskräftig und wirkungsvoll erwiesen hat, wobei Neumann allerdings die romanischen, aus dem Mauerkörper herausgeschnittene, mit ihrer Umrahmung nicht auf der Mauerfläche aufliegenden Fenster rühmt, auf der nächsten Seite (310) aber bemerkt, dass sie bei der geringen Mauerstärke moderner Bauten kaum verwendbar seien. Gegen die allzu üppigen Formen der Spätgotik erklärt er sich (311), aber ohne Erfolg, wie man aus den Bauten der letzten Jahre sieht. Somit enthält das Buch neben manchem Interessanten leider auch einen Ballast nicht ganz geklärter

Ideen, die durch die wortverschwendende Schreibweise nicht gerade klarer werden.

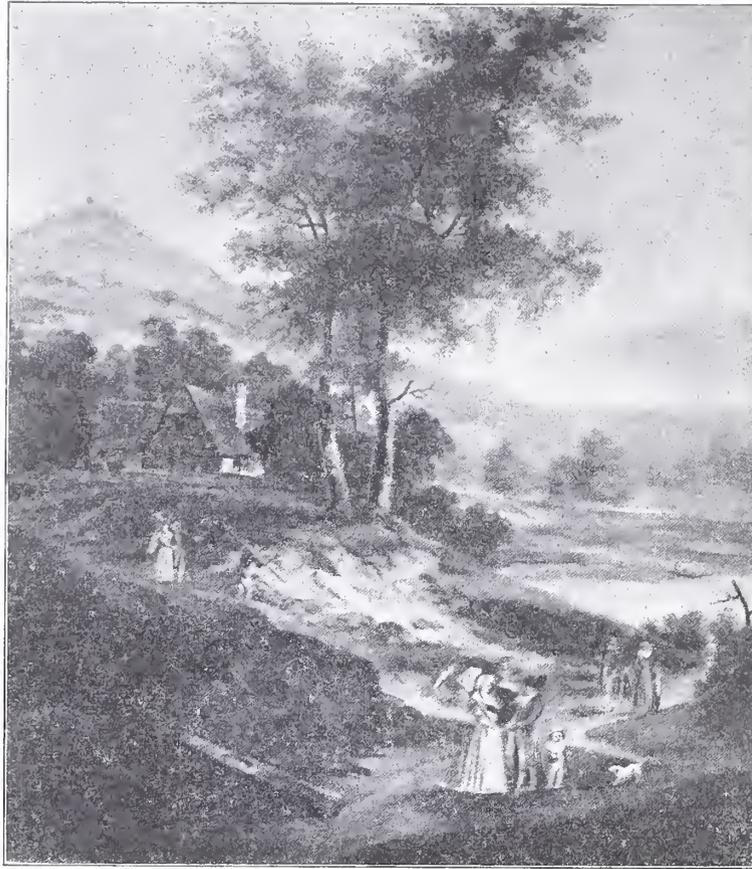
M. Sch.

Hausschatz moderner Kunst.

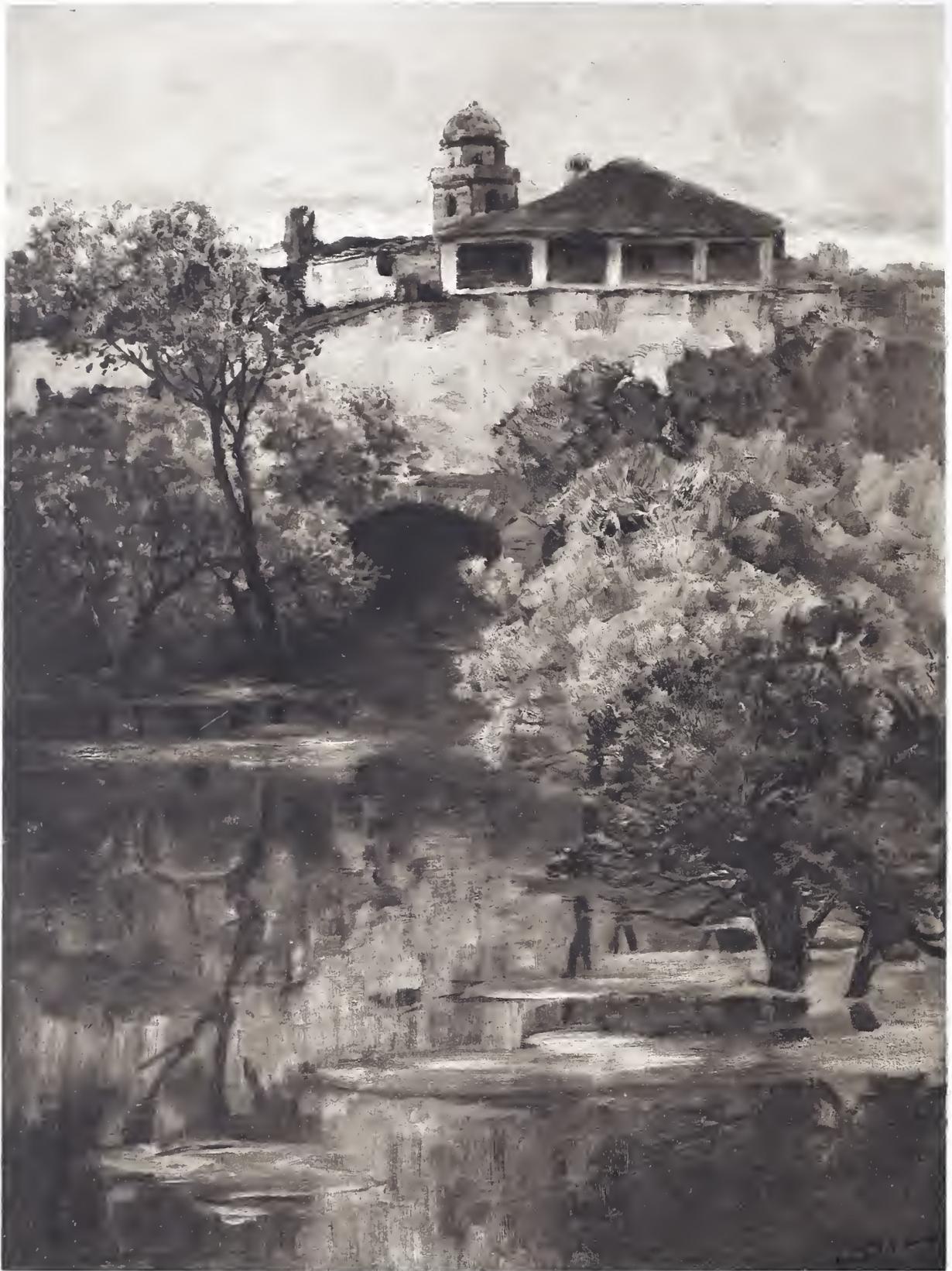
Heft 1. 3 M. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Dem Zuge der Zeit folgend, die Werke der Kunst in die breitesten Schichten zu tragen, hat auch die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien, sich entschlossen, ein Sammelwerk moderner Gemälde zu veröffentlichen. Sie ist in der Lage, aus ihren zahlreichen Publikationen eine große Anzahl Blätter zu entnehmen, die für das große Publikum Interesse haben; denn unmittelbarer und verständlicher als die Kunstwerke der Vergangenheit sprechen die der Gegenwart zu uns. Entgegen dem Verfahren anderer Un-

ternehmungen, die Originale auf photomechanischem Wege zu reproduzieren, sind hier Stich und Radirung gewählt worden, um an der Hand hervorragender Künstler die Schöpfungen der Meister der Farbe in die einfachen Kontraste von Schwarz und Weiß umzusetzen. Der Preis ist gegenüber dem Gebotenen mäßig, für 3 M. erhält man fünf Blätter vortrefflicher Radirungen. Das soeben ausgegebene erste Heft enthält: A. Böcklin, Villa am Meer, Radirung von W. Hecht; H. Kauffmann, Verliebt, Radirung von H. Bürkner; Fr. A. von Kaulbach, Ein Maitag, Radirung von W. Unger; E. Grützner, Klosterschäfflerei, Radirung von C. Vaditz; F. von Uhde, Auf dem Heimweg, Radirung von W. Unger. Für die Folge sind in Aussicht genommen Werke von Schindler, Kuehl, Volkhardt, Max, Schönleber, Salentin, Feuerbach, Böcklin, Schwind, Eckensbreeher, Defregger, Wollroder, Kröner, Schirmer, Steinle, Waldmüller, Bode, Liebermann u. a. m.



Landschaft von Schütz d. ä. (Aus dem Werke von M. SCHUBART, Goethes Königslieutenant. München 1896. F. Bruckmann A.-G.)



C. 100. pin.

Hehög v. Dr. E. Albert u. Co., München.

VICENZA.

Verlag v. J. Neumann, Neudamm.

Druck v. Jul. Wolf, Leipzig.



Birken im Moos von L. DILL.

LUDWIG DILL.

VON PAUL SCHULTZE-NAUMBURG.



ES gibt heute in Deutschland unter den Malern jüngerer Schule eine recht große Anzahl tüchtiger Landschaftler; respektable Leute, die viel können, ihre Bilder mit gutem Studium des Lichts faustfertig heruntermalen und ganz ohne Zweifel ihr Handwerk gut verstehen.

Sieht man aber genau zu, wieviel Künstler unter diesen Malern stecken, dann kommt man auf eine recht, recht viel geringere Zahl. Dill gehört unter die letzteren. Dill ist Maler und Künstler. Und was für ein Maler: ein bravourhafter Könnler, dem der künstlerische Ausdruck angeboren zu sein scheint, und der diese Gabe in rastlosem Werben vor der Natur zu einer Herrschaft über seine Mittel hat wachsen lassen, die seinesgleichen sucht. Aber das ist es nicht, was ihn so hochstellt. Sondern einmal, dass er ein Poet ist, der es versteht,

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VIII. II. 9.

seine Gebilde zu beseelen, gegen die gehalten so manche „guten Bilder“ wie flotte Berichterstattungen über die Natur aussehen. Und zum zweiten, dass er wie wenig andere dem gerecht wird, was der Zweck des Bildes ist: dass er farbige Flächen schafft, die in ihrer starken und doch diskreten Tönung wirklich auch zum Schmuck eines vornehmen Innenraums dienen, nicht bloß in Galerien als tote Proben eines großen Könnens aufbewahrt werden können. Dill schafft harmonische Kunstwerke.

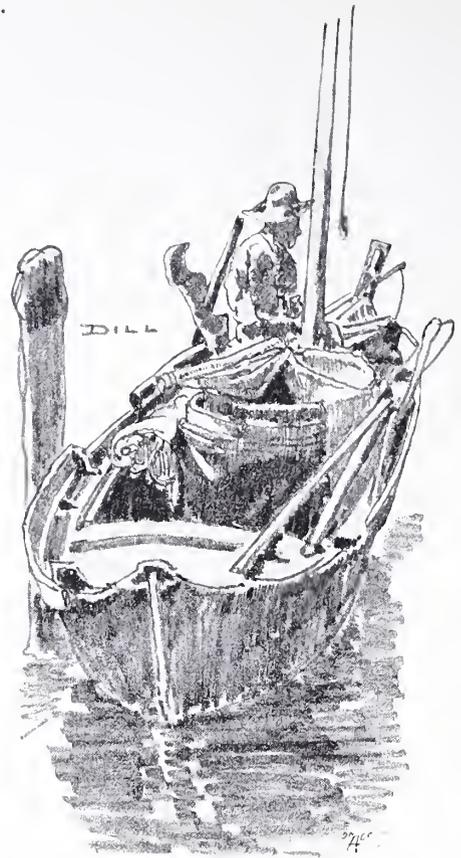
Ludwig Dill wurde im Jahre 1848 am 2. Februar in Gernsbach in Baden als Sohn des Amtsrichters Dill geboren. In Durlach bei Karlsruhe verlebte er seine Kinderzeit und kam mit 14 Jahren nach Stuttgart, wo er das Gymnasium durchmachte, um dann Architekt zu werden. Nach einigen Semestern, die er auf dem Polytechnikum verbrachte, brach der deutsch-französische

Krieg aus, den Dill als Sekondelieutenant im Werderschen Korps mitmachte. Glücklicherweise zurückgekehrt, beschloss er, seiner langgehegten Neigung zu folgen und sich ganz der Malerei zu widmen. Im Jahre 1872 bezog er die Akademie in München, vertauschte sie aber ein Jahr darauf gern mit einem Aufenthalt in Italien, um dort im Auftrage der Engelhorn'schen Verlagsanstalt eine Serie von Illustrationen für das bekannte Prachtwerk „Italien“ zu schaffen. Von da ab bildete er sich als Autodidakt weiter, indem er zuerst die strengsten und intimsten Zeichenstudien nach der Natur machte, wobei ihm seine frühere Thätigkeit als Architekt insofern zu Hilfe kam, als es ihm auf eine große Korrektheit hinwies, die er auch nie wieder einbüßte, wenn ihm auch seine angeborene Begabung davor bewahrte, dieser Korrektheit etwa seine malerische Verve zu opfern. Noch heute hat er Mappen über Mappen der detaillirtesten Studien aufzuweisen, die er damals in allen Winkeln Italiens machte — Landschaften, Architekturen, figurliche Studien und Tiere. Zum Malen kam er noch wenig und da hauptsächlich zum Aquarell; doch folgte er dem Triebe eines guten Geschmaekes, als er hunderte von pompejanischen Wandmalereien in Wasserfarben kopirte, da deren harmonischer Farbenaccord ihm mehr entzückte, als die bunten Veduten, die um ihn herum entstanden, und er bei jenen eine höher stehende Farbenanschauung zu finden glaubte, als hier.



Ludwig Dill.

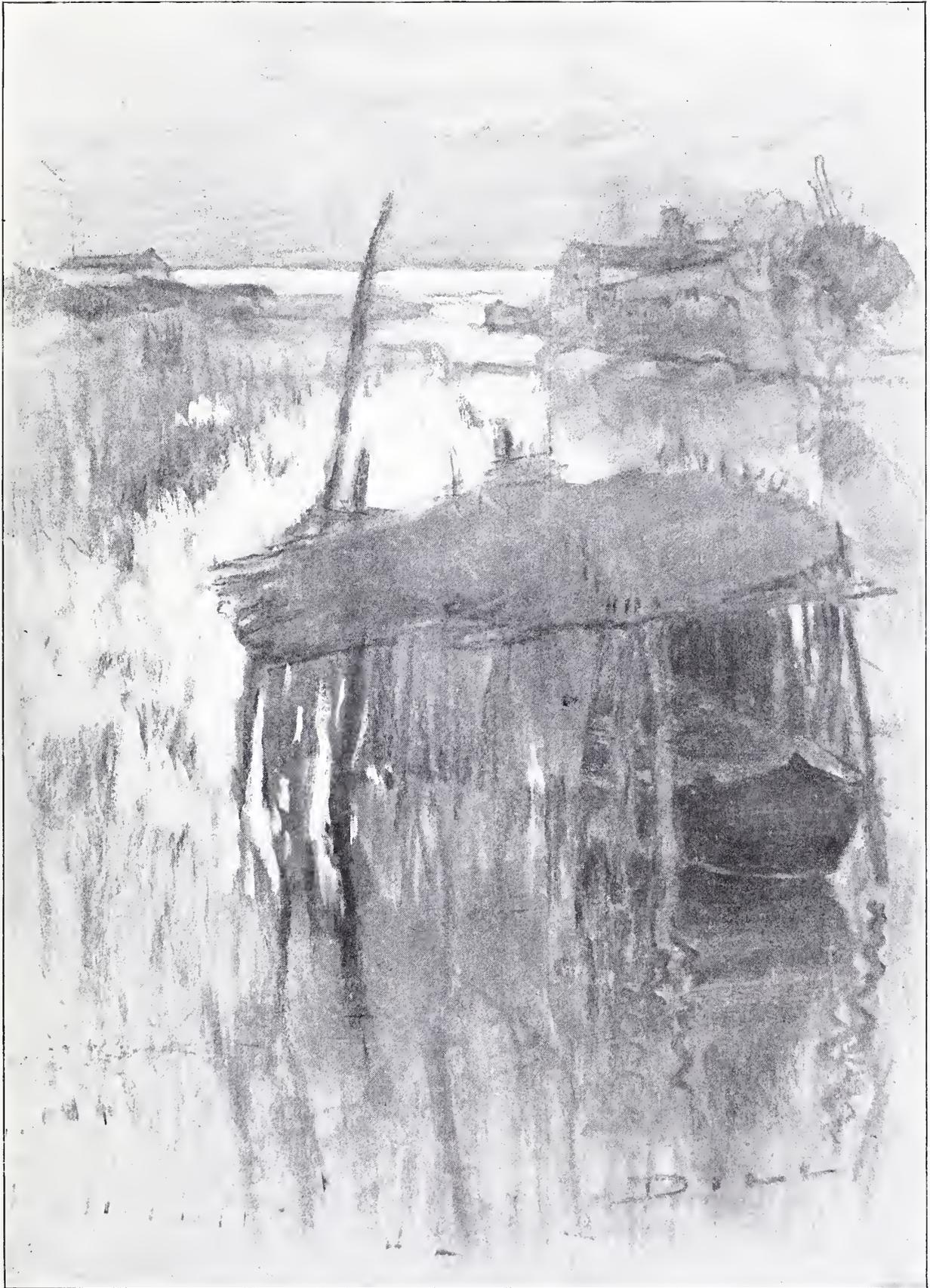
Nach einer Porträtstudie von ERNESTINE SCHULTZE-NAUMBURG.



Skizze von L. DILL.

Doch vernachlässigte er dabei nicht die Natur. Beständig auf Reisen, die nur ein kurzer Aufenthalt in München unterbrach, erwarb er sich eine ungewöhliche Routine im raschen Beobachten und Schaffen. In Chioggia lernte er Schöngleber kennen, der nicht ohne großen Einfluss auf ihn war. Mit den Bildern, die er damals, so um die Jahre 77 und 78, von den Lagunen und Kanälen Venedigs zu malen begann, hat er sich rasch bekannt gemacht und sich den Namen des Marinemalers Dill, den er heute wenn nun auch fälschlich noch trägt, erworben.

Dill's Kunstschaffen scheidet sich nämlich in zwei große Perioden: die italienische und die deutsche — dort des Meeres und hier des heimischen Landes. Mich deucht, dass sich in der zweiten der Künstler noch freier, noch persönlicher giebt, als in der ersten. Es ist zwar nicht schwer zu erkennen: auch Dill's italienische Landschaften haben ein ganz persönliches, ganz deutsches Gepräge; diese innige Schlichtheit, diese leise Melancholie jener Dämmerungslandschaften ist ganz deutsch. Es ist deutsche Kunst mit Benutzung italienischer Formen — und wen zöge der Reichtum derselben nicht an? Aber hat sich auch Dill an diesem Reichtum erzogen und verfeinert: da, wo er seine Kunst nun in Deutschland anwendet, entsteht etwas so Echtes und so unendlich Feines, dass alle, die diese zweite Schaffensperiode recht zu sehen



Schiffhütte in der Lagune. Tuschzeichnung von L. DILL.

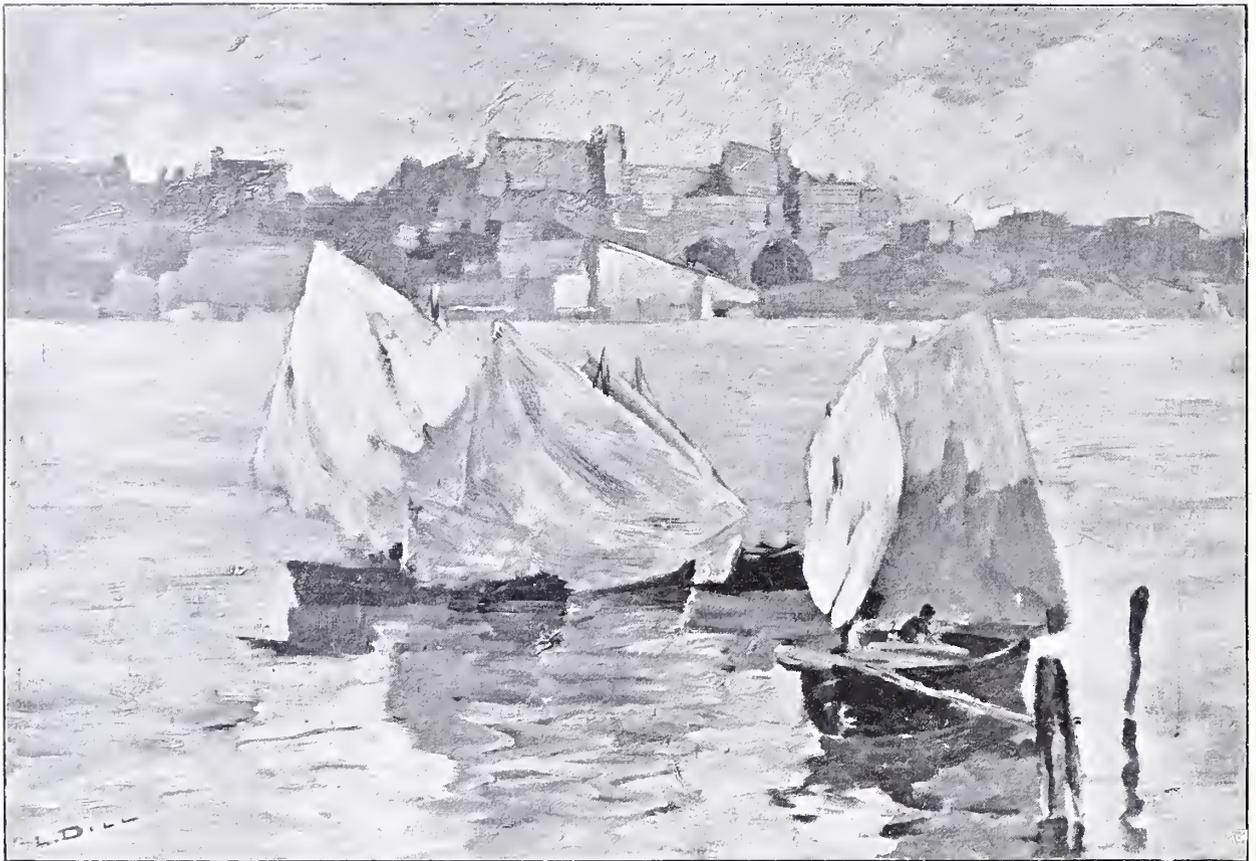
Gelegenheit haben, erst hier so ganz und restlos ihren Dill erkannten, in dieser tiefen, herben, kraftvollen — männlichen Kunst, die doch mit so unendlich viel Zartheit verbunden erscheint.

Gegen das Jahr 1889 kam die Wendung. Wie sich damals in ganz Deutschland aus dem gärenden Most der neuen Kunst eine Wendung zur Verfeinerung, zur Durchgeistigung entwickelte, fing auch Dill an, intimere Wirkungen anzustreben. Sein Studienfeld wurde mehr und mehr das Festland Oberitaliens, die tote Lagune, die Sümpfe der Po-Niederung, in denen ihm ganz neue Reize Italiens aufgingen. Hatte er früher lustig Sonne

Mit dem Jahre 1894 beginnt eine neue Steigerung. Wir sehen das immerhin seltene Schauspiel, dass ein Mann, der sich den Fünfzigern nähert, nicht von dem Erreichten zehrt, sondern erst seinem Höhepunkt zuschreitet, der zudem nichts gemein hat mit jener blassen Nachblüte des zweiten Alters.

Amtsgeschäfte als Präsident der Secession hatten Dill abgehalten, seinen gewohnten Studienaufenthalt an der Lagune zu nehmen. Um einen Ersatz zu haben, geht er auf ein paar Monat nach Dachau, und er entdeckt dort die Dill'sche deutsche Landschaft.

Ja, die Dill'sche deutsche Landschaft. Denn diese



Fischerboote bei Comacchio. Ölgemälde von L. DILL.

und Licht, blauen Himmel und wasserdampfgesättigte Atmosphären gemalt, so ging er jetzt dem verschwiegenen Zauber der Dämmerung nach, deren tiefe satte Töne ihm jetzt besser gefielen, als die blendenden der Tageshelle. Mehr und mehr erscheinen nun seine Bilder auf einen leisen Mollaccord gestimmt; wie ein Zug von Wehmut klingt es durch die sonoren Harmonieen seiner Abendlandschaften. War früher noch vielleicht der volle Ausdruck seiner Persönlichkeit hinter der erdrückenden Fülle der gemeinsamen neuen Ausdrucksmittel zurückgetreten, so beginnt nun mit der steigenden Souveränität über die Form ein vollständig freies und ungehindertes Aussprechen.

ist etwas anderes, als die absolut reale Natur, und dass er sie in Dachau fand, ist im Grunde wohl nur ein Zufall, denn Dachau ist ein malerisches Landstädtchen, wie tausend andere. Aber der echte Künstler kann in jedem Stück Natur sein Eden finden, wenn er sich dort wohl fühlt. Man muss also nicht meinen, dass die Dill'sche Landschaft in Dachau auf der Straße läge. Seit Jahrzehnten gehen die Münchener Maler im Sommer nach Dachau, ohne sie gesehen zu haben. Der Künstler macht ja auch nicht Illustrationen zu dem Dorf, dem Städtchen, in dem er sich aufhält, sondern er benutzt es zu Anregungen, um durch sie etwas neues, sein Paradies, das er nur mit den Augen der Seele sieht, nachzuschaffen.

Die Anregung, die Dachau Dill brachte, waren wohl vor allen die herben, knorrigen Formen, die in schroffem Gegensatz zu der Eleganz Italiens stehen. Die Natur zwang ihn hier gleichsam, mit noch weit größerer Kraft vorzugehen, als die weiche Luft des Veneto von ihm gefordert. Aber der Ausdruck der Kraft paart sich

anderes Material gefunden wäre; nur die Verwendung war eine so eigenartige, dass wirklich etwas ganz neues gefunden war, das sich besser, als irgend etwas vorher dagewesenes dafür eignet, den Zweck eines Bildes zu erfüllen neben dem Kunstwerk an sich: ein vornehm dekorativer Schmuck zu sein.



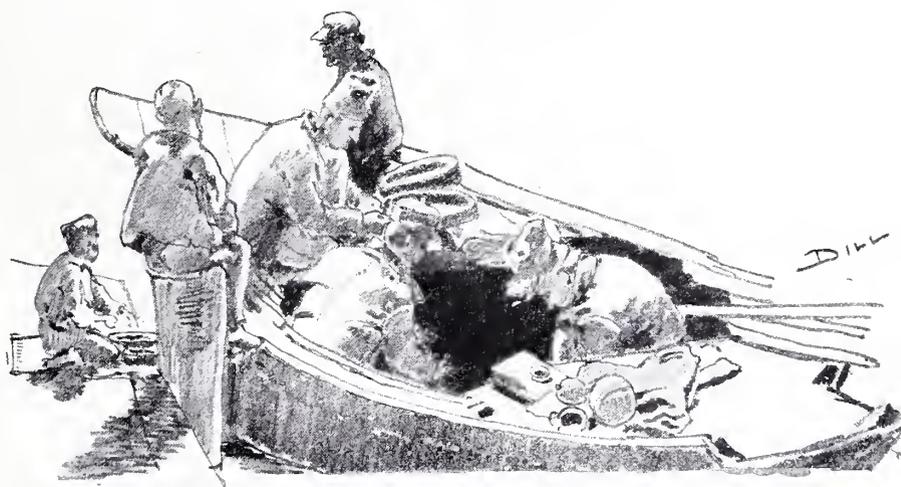
Skizze von L. DILL.

meist mit Einfachheit, und so kam Dill ganz von selbst darauf, seine Ausdrucksmittel zu wechseln.

Und nun erfand er das Dill'sche Aquarell.

Man muss sich unter Dill'schen Aquarellen nicht das vorstellen, was man sich sonst unter Aquarellen

Man fragt nun wohl ungeduldig: ja, wie sieht's denn nun aus. Also: ein weiches, samtartiges Papier, in irgend einem feinen Ton gehalten: tiefgrün, grau oder mattgelb. Auf diesem ist in wenigen, aber kraftvollen und knapp charakteristischen Strichen die Komposition



Skizze von L. DILL.

denkt: mit leichten Farben flott und elegant hingemalte Wasserfarbenbilder, die die Mitte halten zwischen der Skizze und dem farbigen Ölbild. Das Dill'sche Aquarell ist etwas anderes, etwas neues. Es neigt mehr zur Wandmalerei — hält die Mitte zwischen dieser und dem Staffeleibilde. Nicht als ob im wesentlichen ein

aufgezeichnet. Keine Ansicht. Beim Ausschnitt des Motivs war die Flächenverteilung maßgebend, nichts anderes. In diese herben und einfachen Konturen tönt nun Dill die satte Glut seiner Farben, wie man sie beim Aquarell nicht leicht wieder findet.

Es ist ganz falsch, einem Aquarell nachzurühen,

dass man es für ein Ölbild halten kann. Der feinfühligste Künstler denkt nicht an Imitation, sondern er will sein Material in seinen Eigentümlichkeiten zum Ausdruck bringen. Dill's Aquarelle erkennt man sofort als Wasserfarbenbilder, wenn sie auch an Leuchtkraft der Farbe manch Ölbild übertreffen. Ja, es sind im Grunde eigentlich farbige Zeichnungen; nur ist eben die Farbe dabei mit einer Kühnheit und Feinheit verwendet, dass sie dem Zweck des Bildes: an der Wand zu wirken, ganz gerecht wird. Oder richtiger: nicht nur gerecht wird, sondern sogar die idealste Lösung für diese Forderung ist, da der leuchtenden und satten Farbe jede

trotdem die abgedroschene Redensart weiter nachbeten, dass die moderne Kunst nichts zum Gebrauche im Privathaus geeignete schaffte — in Deutschland eine Wahrheit vor zehn Jahren. — Nun ja, Zimmerbilder übers Sofa, den Königssee in $\frac{1}{2}$ m breiten Goldrahmen — die muss man schon bei der guten alten Kunst suchen.

Was sonst noch von Dill's Leben sagen? Er hat alle Ehrungen empfangen, mit denen man bedeutende Künstler auszuzeichnen pflegt, er führt den Titel eines kgl. Professors, und die Secession wählte ihn zu ihrem Präsidenten. Also zu entdecken ist er eigentlich nicht



Dachau. Aquarell von L. DILL.

Spur von dem fettigen Glanz der Ölfarbe fehlt und sie der Teppichwirkung — dem doch gewiss organischsten Schmuck des Innenraums — am nächsten kommt.

Man missverstehe mich nicht. Ich meine nicht, dass nun in Zukunft die Maler auf ein weiches, samtartiges Papier, in irgend einem feinen Ton gehalten, in starke Linienkonturen farbige Flächen tönen sollen. Auch für das Zimmerbild können die Ausdrucksmittel verschiedenliche sein. Aber ich glaube, dass die Dill'sche Verwendung der Mittel mit Recht viel Nachahmung finden und sich zu einer neuen Art von Bildern entwickeln wird, die vielleicht unter dem Titel „getönte Zeichnung“ die breiteste Verwendung finden wird. — Man wird zwar

mehr. Wenn er aber auch durchaus nicht zu den verkannten Unbekannten gehört, so scheint es mir doch, dass er in breiteren Kreisen nicht recht verstanden würde. Man schätzte in ihm den virtuossten Maler, ohne zu sehen, dass er vor allem ein tief empfindender Poet ist, der die Klänge seiner Seele in die Sprache der Farben übersetzt. Aber seine Kunst ist eine zu diskrete, zu sehr an das eigentlichste Kunstgefühl im Menschen appellierende, als dass seine Werke je einmal aktuell werden könnten.

Aber wenn er auch nichts geschaffen hätte, als seine Aquarelle aus Dachau, so würden doch diese genügen, um ihm einen Platz in der Kunstgeschichte zu sichern.



Skizze zur „Wartburg“ von L. DILL.

Noch ein paar Worte über unsere Bilder. Bei Auswahl derselben ist nicht so der Wunsch maßgebend gewesen, eine Anzahl von Hauptwerken unseres Meisters zu bringen, sondern einige typische Beispiele anzuführen; solche, die einen Einblick in sein Schaffen gewähren.

Um eine Ahnung von dem zu geben, was Dill mit dem Stifte kann, haben wir eine kleine Anzahl von Bleistiftskizzen reproduziert und in den Text eingestreut; eine ziemlich zufällige Auswahl aus dem unübersichtlichen Reichthum von tausend und abertausend flüchtigen Notizen, mit denen Dill auf jeder Reise seine Skizzenbücher füllte. All diese kleinen Sachen sind nun nicht etwa wohlüberlegte Zeichnungen, sondern Augenblicksnotizen, vom vorbeifahrenden Dampfer, vom schaukelnden Boot aus, im Marktgedränge gemacht. Nirgends sieht man Dill's phänomenale Sicherheit der Zeichnung besser als an diesen Blättern, die man ihrer Korrektheit nach für wohlüberlegte Studien, mit der Camera lucida nachgezeichnet halten könnte, so sicher ist schon die ganze Komposition entworfen, sind die flüchtigsten Bewegungen festgehalten, ist auf das Detail sogar eingegangen. Es hätten sich gerade dafür noch schlagendere Beispiele wählen lassen. Aber es ist schwer, unter den tausenden von Zeichnungen die Wahl zu treffen.

Die Graviere, die unserm Heft beigegeben ist, ist als eine gänzlich freie Schöpfung zu betrachten. Im vorbeisauenden Zuge, vom Coupéfenster aus, fällt

Dill bei der Festung Vicenza eine interessante Silhouette auf. In Ermangelung eines Skizzenbuches auf die Manette skizzirt, dient es ihm als Grundlage für das Bild, dessen Farbenzauber es zu einem der schönsten Werke Dill's macht. — Man muss nun indessen nicht glauben, dass es Dill mit diesem Aus-dem-Kopf-malen so leicht genommen. Nur dadurch, dass er ein Menschenalter lang die intensivsten ununterbrochenen Studien vor der Natur machte, hat er es soweit gebracht, dass er nun schließlich dieser Unterlage, des Naturmotivs, entbehren und ganz frei seinen Phantasien folgen kann, ohne die Wahrheit zu verlieren.

Das „Motiv bei Comacchio“ ist eines der vornehmsten, diskretesten Werke Dill's (Abb. S. 212). Leider kann davon unsere Autotypie keine Vorstellung geben. Sehr bezeichnend ist dies Werk für die Art Dill's, Kunstwerke zu concipiren. Er sieht irgendwo im Atelier eine alte Photographie, auf dem Kopf stehend. Es war vielleicht gar keine Landschaft. Die interessante Fleckenverteilung fällt ihm auf, und er benutzt dieselbe als Grundlage für die

Massenverteilung eines Farbenaccordes, der ihm sympathisch. Man sieht daraus, wie innig die Kunst Dill's auf der reinen Anschauung basirt. Von dem farbigen Zauber, wie die goldbestrahlten Segel auf dem blaugrünen Wasser stehen, kann leider die Reproduktion nichts erzählen.

Die Abb. auf S. 211 ist ein Motiv aus den Sümpfen, das aus der Erinnerung leicht mit Kohle skizzirt und mit ein paar Tönen Deckweiß zur Wirkung gebracht ist. Vorn eine alte Boothütte im stehenden Wasser, im Hintergrunde der matte Glanz der toten Lagune. Man wird hier die spielende Leichtigkeit bewundern, mit der mit den einfachsten Mitteln schon eine tiefe Wirkung erzielt ist.

Das Motiv aus Dachau zeigt uns ein Aquarell Dill's in unvollendetem Zustande, die die Bezeichnung „farbige Zeichnung“ besonders gut klarlegt.

Der allgemeine Ton ist der ursprüngliche Papierton; mit ein paar helleren und ein paar dunkleren Flächen ist hier eine Raumwirkung erzielt, wie sie ein vollkommen ausgeführtes Gemälde nicht mehr haben kann.

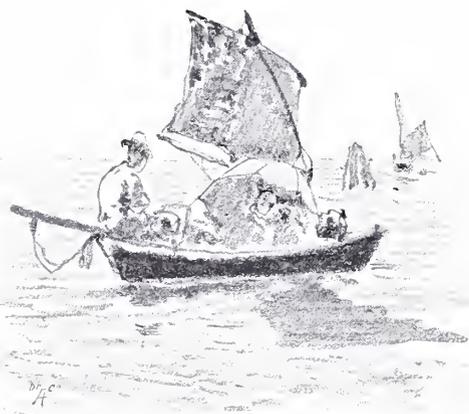
Geradezu bedeutend aber ist hier die Kontur. Sie erinnerte mich in manchem an Rethel's einfache Linienführung. In wie wenige sichere Striche löst er das Gewirr der Pappeln auf, wie einfach und fein sind die großen Konturen der Häusehen gezogen, wie pikant wirkt das Brückchen vorn mit dem Wege. In dieser Art von Vereinfachung

bedarf es in hohem Grade der Meisterschaft; und wiewohl es im Zuge der Zeit liegt, bei solchen zeichnerischen Aufgaben wieder den Schwerpunkt in die Einfachheit und den Inhaltsreichtum der Linie zu legen, wird man wenige finden, die so frei von jeder Manier und so erschöpfend wie Dill die Lösung finden.

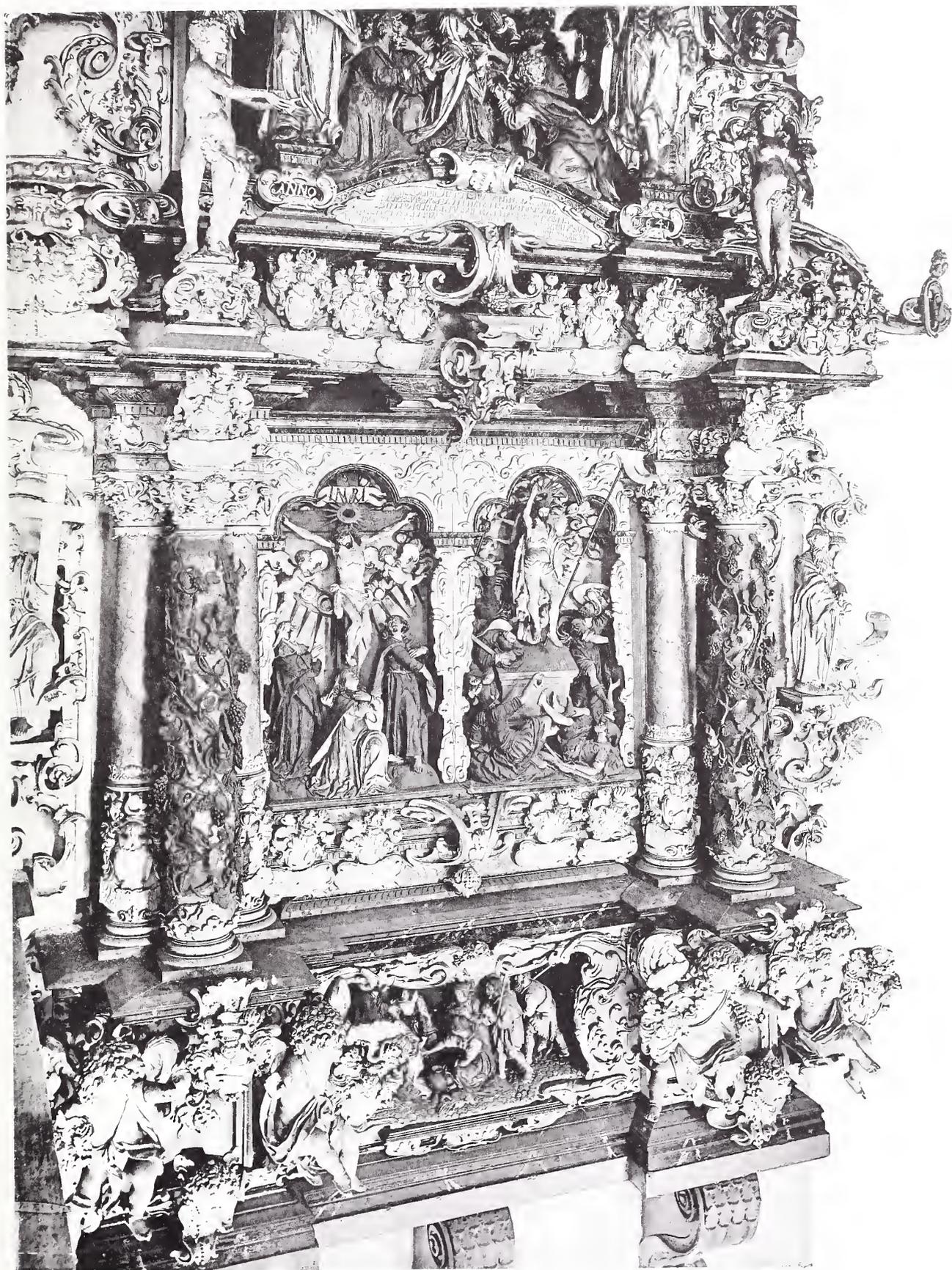
Ein vollkommen fertiges Bild sind die Birken im Moos (S. 209). Dies Bild hat etwas von jener ornamentalen Schönheit, die die moderne Kunst ihren Schöpfungen zu geben sucht, und ist dabei doch in allem ein Stück tiefer Naturpoesie.

Dill hat einen mit Thoma verwandten Zug. Auch aus seinen Werken spricht jene träumende deutsche Volksseele, die in Thoma ihren Ausdruck gefunden. Nur ein Unterschied ist da: jener geradezu raffinierte Geschmack Dill's schließt die naive Ursprünglichkeit Thoma's aus, wenn er ihm auch an Kraft überlegen erscheint.

Eine neue Aufgabe stellte sich Dill, als ihm von Wallot für den Reichstagbau die Schöpfung eines großen Wandgemäldes „die Wartburg“ übertragen wurde. Dill



Skizze von L. DILL.



Hans Gudewerdt's Altar in the Church of Kappeln.

Nach einer photographischen Aufnahme von L. HANSEN in Kappeln.

nimmt jede Aufgabe sehr ernst, und so fing er nach einem längeren Studienaufenthalt in Eisenach an, unzählige Skizzen zu machen. Denn er wollte nicht eine Ansicht, eine Illustration der Wartburg geben, sondern er wollte den Gefühlswerten, die wir Deutsche beim Gedanken an die Wartburg, jener stolzen Veste im Thüringer Waldgebirge, empfinden, malerischen Ausdruck verleihen, ohne jedoch zu sehr von der Wirklichkeit abzuweichen. Wir sind in der glücklichen Lage, eine dieser unzähligen Skizzen — es ist nicht gesagt, dass Dill gerade diese zur Ausführung wählen wird — wiederzugeben. (Abb. S. 215.) Der Schwerpunkt dieses Entwurfes

liegt hier in der Art und Weise, wie sich die Burg über den bewaldeten Porphyryklippen auftürmt, während für den Vordergrund noch keine bestimmten Formen angenommen sind. Aber wie schön ist hier schon mit ein paar Strichen der Zauber jener fernen Höhen gegeben, auf deren breiten Rücken sich die Burg lagert. Und da Dill in diesem Werk durchaus nicht etwa eine Art Ölbild, das man einfach in die Wand einfügt, schaffen will, sondern eine den Raumbedingungen entsprechende Wandmalerei, so darf man sich davon einen guten Schritt nach Vorwärts auf dem Gebiet unserer modernen dekorativen Kunst versprechen.

HANS GUDEWERDT.

VON G. BRANDT.



ENN die niederdeutsche Plastik in der Geschichte deutscher Kunst bisher eine recht bescheidene Rolle spielte, so ist der Grund dafür nur zum geringeren Teil in einem Mangel an künstlerisch bedeutenden Leistungen niederdeutscher Bildner zu suchen; vor allem ist ein Mangel an ausreichenden Publikationen schuld daran, dass die niederdeutsche Plastik allzusehr unterschätzt wurde. Es fehlt unter den niederdeutschen Meistern nicht in dem Maße, wie angenommen worden ist, an großen, eigengearteten, schöpferischen Künstlern. Besonders Schleswig-Holstein ist in dieser Beziehung Unrecht geschehen. Die dort heimische Holzschnittkunst hat weit reichere Früchte getragen, als man noch heute allgemein glauben mag. Mit Hans Brüggemann allein ist der Reichtum seiner Schnitker nicht erschöpft. Ich möchte hier zum ersten Male weitere Kreise mit einem schleswig-holsteinischen Holzschnitzer bekannt machen, dem sich zu seiner Zeit in ganz Deutschland kaum ein anderer Meister zur Seite stellen durfte; es ist Hans Gudewerdt. Er wurde um das Jahr 1600 geboren in dem kleinen schleswigschen Städtchen Eekernförde, das bekannt geworden ist durch den Sieg der Schleswig-Holsteiner über dänische Kriegsschiffe in der Eekernförder Bucht am 5. April 1849. — Hans Gudewerdt gehörte einer altangesessenen, wohlhabenden Familie an, sein Vater war Meister und Ältermann der Schnitkerinnung und muss sehr angesehen gewesen sein, denn mehrfach wurden ihm Ehrenämter übertragen. Wie der Name, so überkam Gewerbe, Stellung und Ansehen vom Vater auf unsern Meister, und er selber übertrug sie wieder auf seinen ältesten Sohn. So wollte es alte gute Landessitte. Die Zeitgenossen bewunderten Hans Gudewerdt wegen seiner Kunst; auch der kluge, kunstliebende Gottorper Herzog Friedrich III. zog ihn in seine Dienste. Im Auftrag des Herzogs verfertigte der Meister einen

Brautwagen für die Vermählungsfeierlichkeiten der Prinzessin Sophie Augusta, einer Ahnfrau der Mutter unseres Kaisers, mit dem Fürsten Johann von Anhalt. Als Hans Gudewerdt am 12. Februar 1671 in seiner Vaterstadt gestorben war, fügte das sonst so wortkarge Totenregister seinem Namen die Bemerkung hinzu: „ein Gewesener kunstreicher Bildschnitker“. — Lange Zeit war er vergessen, man wusste nichts von ihm, nicht einmal sein Name wurde mehr genannt. Es ist das Verdienst von Richard Haupt in seinem Werke „Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein“, zuerst wieder auf ihn aufmerksam gemacht und die wichtigsten seiner Werke als ihm zugehörend erkannt und bezeichnet zu haben.

Eine eingehende Würdigung des Meisters habe ich in einer demnächst erscheinenden Monographie zu geben versucht; an dieser Stelle möchte ich den Lesern der Zeitschrift in knapper Skizzirung nur ein Werk Hans Gudewerdt's, nämlich den Kappeler¹⁾ Altar vorführen. Das zum Verständnis des Werkes unbedingt Nötige schicke ich voraus.

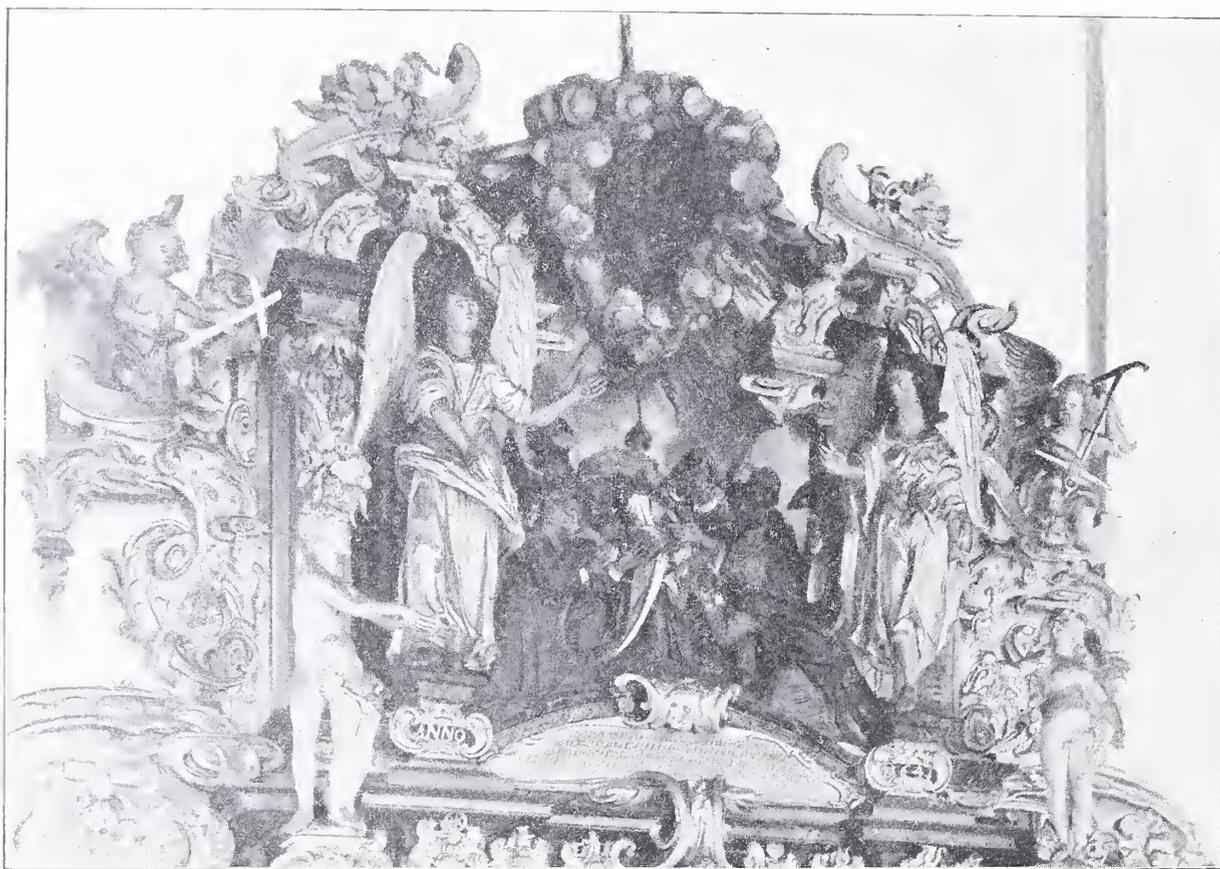
Hans Gudewerdt's Arbeiten gehören ihrer Gesamtform und ihrem Ornament nach der zweiten Stilrichtung des Barock im Lande, dem sogenannten Ohrmuschelstil an. Der Name berücksichtigt nur eine charakteristische Eigenschaft des Ornaments, nämlich die, dass seine Linien ineinander verschmörkelt und gleichzeitig abgeplattet, etwa wie eine durcheinander geschobene und seitlich gedrückte Papierspirale, oft ohrmuschelähnliche Formen zu stande kommen lassen; unberücksichtigt bleibt in der Bezeichnung der oft bizarre, aber doch kühne und flotte Schwung des Ornaments, das unlegbar malerisch wirkt. Malerische Wirkung erstrebt die zweite Barockperiode

1) Kappeln ist ein kleines schleswigsches Städtchen an der Schlei.

vor allem. Deshalb löst sie das feste Gefüge und die geradlinigen Umrisse der Renaissance auf, fügt Zwischenglieder ein und ersetzt die geraden durch geschwungene Linien, sie bevorzugt vor dem Viereck das Oval oder Kompositionen aus Kreisteilen. Eine reichliche Verwendung von Putten, geflügelten Engelköpfen, Kartuschen, Masken und die gewundene, bei Gudewerdt mit Weinlaub bekränzte Säule vollenden das Bild des reichen, aus den Niederlanden stammenden Stils. — In einer solchen phantastisch malerischen Barockumrahmung zeigen Gudewerdt's Altäre Figuren von schlichter Einfachheit und oft großer Schönheit, scenische Darstellungen von

Altars aufbauen, sind Scheinarchitektur und dienen dekorativen Zwecken.

Nicht nur die durch Zapfen im Rahmenwerk befestigten Einzelfiguren, sondern auch die Figuren in den Füllungen sind in voller Körperlichkeit aus dem Eichenholz herausgearbeitet, ebenso der größte Teil des Ornaments, nur die Gesimse, Konsolen, Rahmenleisten und ähnliche Teile überziehenden, oft sehr feinen Zierformen sind in Relief gegeben. — Während Gudewerdt die plastischen Ornamente mit der Feile glättete, verwandte er bei den Figuren durchweg nur Meißel und Messer, dessen kräftiger sicherer Schnitt überall erkennbar bleibt.



Bekrönung des Kappeler Altars.

unmittelbarster Lebenswahrheit und ungekünsteltem Naturalismus in seltsamem Kontrast zu dem barocken Rahmenwerk. — Die aus starken Brettern zusammengefügte, mit Eichenholz verkleidete Rückwand der Altäre Gudewerdt's bildet zugleich den breiten, mit reichem architektonischen, ornamentalen und figürlichen Schmuck überdeckten Rahmen und ist der eigentlich konstruktive, hier versteckte Teil des Aufbaues. In ihn sind aus Eichenbrettern gebildete rechteckige Kästen zur Aufnahme der scenischen Darstellungen der Füllungen eingesetzt. Über die Ränder des Kastens legen sich Rahmenleisten oder Ohrmuschelornamente. Säulen, Architrav, Gesims und Konsolen, die sich vor dem Rahmenwerk des

Die größeren Ornamentformen und Figuren sind, wie die gotischen Holzfiguren meist, von der Hinterseite ausgehöhlt und mit dünnen Brettern wieder geschlossen. Arme, Beine und andere stark hervortretende Teile wurden häufig eingesetzt.

Gudewerdt's Altäre sind nicht für Bemalung gearbeitet, mit Ausnahme des im Jahre 1641 entstandenen Kappeler Altares. Die Szenen in seinen Füllungen zeigen eine vortreffliche naturalistische Farbgebung und mögen der ursprünglichen Bemalung recht nahe kommen. Nicht so die harte unschöne Färbung des Rahmenwerkes. Gesimse, Friese, Konsolen und Säulen sind grau, schwarz und rotbraun marmorirt, Ornament,

Wappen und Einzelfiguren zeigen ein totes gipsernes Weiß.

Im Jahre 1790 wurde die alte Kirche in Kappeln abgebrochen, und als man einige Jahre später die neue, im nüchternen Zeitgeschmack ausgestattete Kirche einrichtete, mag man wohl das Kunstwerk aus der Barockzeit allzu kraus und unruhig gefunden haben. Man entnahm ihm die das Abendmahl enthaltende Mittelpartie, um sie über dem neuen Altar einzufügen, sowie die Moses- und Johannesfigur, um sie auf den Schalldeckel der über dem Altar angebrachten Kanzel zu stellen. Die übrigen Teile des Altars wurden zusammengezogen; das Rahmenwerk strich man vermutlich damals in der geschilderten Weise neu an, damit es nicht allzusehr in der Empirekirche auffiele. In dieser Form brachte man das Altarblatt an der Nordwand der Kirche an, wo es noch heute, im allgemeinen wenig beachtet, hängt.

Der Altar ist in drei Partien aufgebaut. Die Staffel enthält die Anbetung der Hirten; die wiederum dreigeteilte Mittelpartie zeigte in der Hauptfüllung das Abendmahl, im rechten Seitenfeld die Kreuzigung, im linken die Auferstehung; das Obergeschoss enthält die Himmelfahrt. Die Höhe des Altares beträgt fast 17 Fuß, er hat in der heutigen Gestalt eine Breite von 12 Fuß; beide Maße sind durch die Zusammenziehung verringert. Die jetzt in die Mitte gesetzten Seitenfelder der Mittelpartie haben eine Höhe von 4 Fuß, eine Breite von $1\frac{3}{4}$ Fuß. Die Füllung der Staffel ist $1\frac{1}{2}$ Fuß hoch und 3 Fuß breit. Der obere Teil misst 8 Fuß in der Höhe. Die Adam- und Evafiguren sind je 2 Fuß hoch.¹⁾

Die Widmungsinschrift befindet sich unter der Himmelfahrtsszene auf einem Felde in Form eines Kreissegmentes, sie lautet:

In Dei Omnipotentis Honorem Ecclesiae Ornamentum
Suiq. Ac Posteritatis Recordatione Nobiliss. Ac Strenu.
Henricus Rumohr Hereditarius In Roest Et Toestorf
Ecclesiae Hujus Patronus Ejusque Conjux Nobilissima
Ida Rumohren Altare Hoc Suis Sumppibus Confici Ac
Erigi Curarunt.

Anno — 1641.

Die Wappen der Stifter und ihrer Eltern sind an der Staffel angebracht, die der Großeltern und Urgroßeltern enthält die Mittelpartie des Aufbaues. Ida Rumohr, die Mitstifterin des Altares, entstammte der Familie Brockdorff, ihres Mannes und ihre Familie gehören dem alten Adel Schleswig-Holsteins an und sind verwandt mit den vornehmsten Geschlechtern des Landes. So bietet der Kappeler Altar vortreffliche Gelegenheit, die Wappen der wichtigsten heimischen Adelsfamilien kennen zu lernen, außer den Schilden der Stifter, Hinrich Rumohr und Ida Brockdorff, finden sich die Wappen der Ahle-

feldt, Blume, Buchwald, Meinstorp, Rantzow, Reventlou, Sehestedt und von der Wische.

Die Staffel giebt zwischen zwei stark vorspringenden, mit Wappen haltenden Putten geschmückten Sockeln in länglich rechteckigem, von Ohrmuschelornament umrahmtem Felde die Anbetung der Hirten. (S. 221.) Die anziehende lebendige Scene gehört zu den besten Schöpfungen Gudewerdt's. Den Mittelpunkt der Gruppe bildet die hinter der Krippe mit dem auf Stroh gebetteten Christkinde sitzende liebliche Maria. Sie ist von ganz besonderem Reiz durch die individuelle Charakteristik, die sie in Haltung und Miene bekundet. Den rechten Arm hat sie unter die Kissen ihres Knaben geschoben, die linke Hand legt sie leicht, wie ordnend, an die Decke zu seinen Füßen, während sie mit halber Körperwendung den herbeieilenden Hirten entgegensieht. Der Kopf ist ein wenig in den Nacken gelegt, das feine liebliche Gesicht ist den Ankommenden zugewandt, fast liegt etwas Vornehm-Überlegenes darin, wie sie den Hirten entgegensieht. Mir will es vorkommen, als habe der Künstler in dieser Maria die adelige Stifterin des Altares selbst porträtirt, denn um ein Porträt handelt es sich offenbar. Das energisch geformte Kinn, die um ein Geringes überragende Oberlippe, das leicht aufgebogene Näschen, die ganze Haltung des Kopfes haben etwas so Persönliches, dass sie kaum erfunden sein können. Charakteristisch und lebenswahr ist das durch die Haltung der Maria trefflich zum Ausdruck gebrachte Verhältnis zum Christkinde. In der Kunst der Frührenaissance wurde die Maria mit gefalteten Händen oder über der Brust gekreuzten Armen, anbetend wie die Hirten, auf den Knien liegend vor dem Gottessohn dargestellt, die Mutter des Heilandes selbst, ein Mensch wie andere, das göttliche Wunder seiner Geburt verehrend. Schongauer, Dürer, Aldegrever u. a. fassten so das Verhältnis der Maria zum Christkinde in der Anbetung der Hirten auf. Auch die Bildner haben dieselbe Auffassung, so Veit Stoß im Altar der Marienkirche in Krakau. Hans Gudewerdt zeigt nichts von dem Mysticismus, der dort zum Ausdruck kommt, er schildert das menschliche, lebenswarme Glück und den Stolz der Mutter im Besitze ihres Kindes. — Hinter dem Kinde steht Josef, der mit sprechendem Ausdruck den herbeikommenden Hirten das Wunder der Geburt bestätigt. Im Vordergrund der Mitte hat sich ein in wirksamem Gegensatz zu der vornehmen Erscheinung der Maria stehendes, derbes, echt schleswig-holsteinisches Bauernmädchen auf ein Knie niedergelassen und reicht dem Kinde aus vor ihr stehendem Korbe ein Ei hinüber. Ein geschlachteter Hahn und ein hoher Henkelkrug neben ihr werden gleichfalls Gaben der Hirten sein. Hinter dem Bauernmädchen sieht man in halber Figur eine Alte, die neugierig bewundernd zu dem prächtigen Kinde hinschaut; das Gesicht, die etwas vorgebeugte Haltung und die über die Brust hinauf gezogenen, ineinander geschlagenen Hände sind prachtvoll

1) Die Maße sind einem Aufsatz des verstorbenen Pastor Scholz entnommen (Neues staatsbürgerl. Mag. IV, 849 vom Jahre 1834), da die Anbringung des Altares an der Wand genaue eigene Messungen zu sehr erschwerte.

beobachtet. Ebenso ganz der Natur abgelauscht sind die drei Hirten, in deren Mienen und ungelungenen Bewegungen sich scheue Ehrfurcht unverkennbar ausdrücken. Dem letzten der Hirten, der in Haltung und Kleidung besonders naturalistisch wiedergegeben, ist sein Hund gefolgt und lugt nun zwischen den ausschreitenden Beinen seines Herrn hervor. Im Hintergrunde lässt sich noch eine Frauengestalt mit einer auf dem Kopfe getragenen Bütte erkennen. Ochse und Esel fehlen nicht in der lebendigen Scene, die sich, wie das holperige Kopfsteinpflaster anzeigt, im Stalle abspielt.

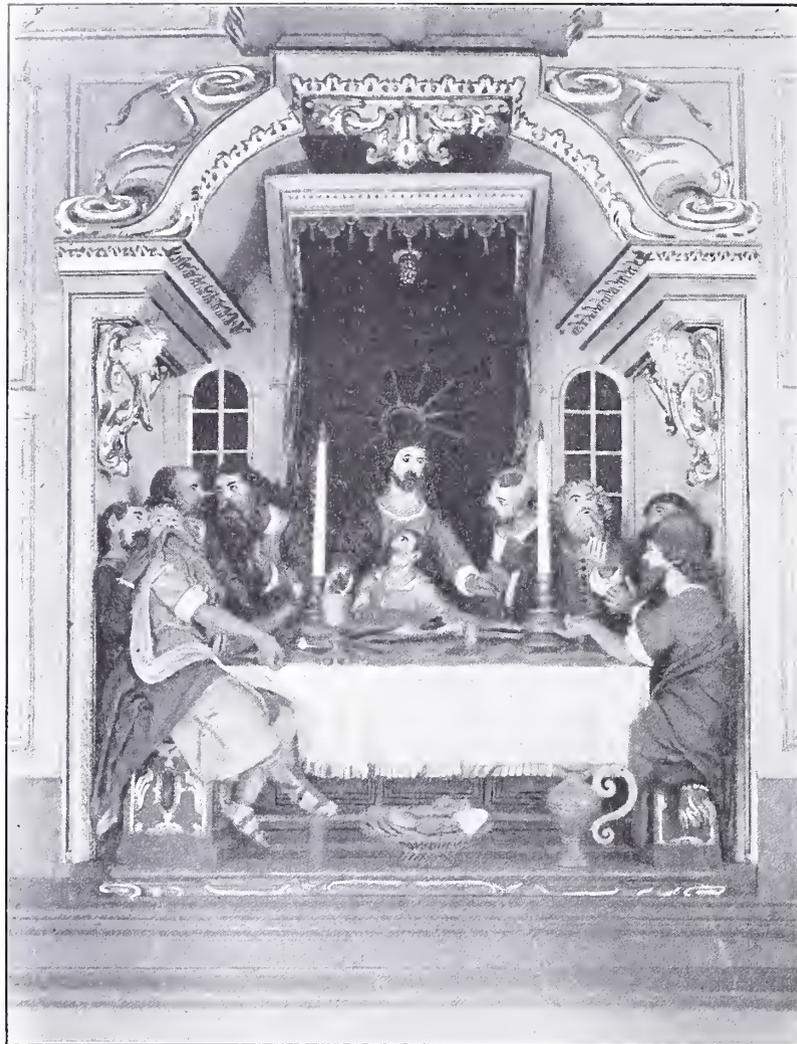
Die Staffel schließt mit gerade verlaufendem Gesims nach oben ab. Die Hauptfüllung der Mittelpartie enthielt das Abendmahl. Christus, der Johannes, seinen angstvoll zu ihm aufschauenden Lieblingsjünger, auf dem Schoße hat, sitzt in hohem, mit schmalen rundbogigen Fenstern versehnen Saal unter einem Baldachin vor dem Tisch, zu beiden Seiten gruppieren sich in lebhafter Bewegung die Jünger; die Episode mit dem Schwerhörigen fehlt nicht. Zwei große Lichter in goldenen Leuchtern, Speisen, Trinkgefäße stehen auf dem mit weis-

sem goldbefranzten Tuche gedeckten Tisch. Vorne auf den Boden gestellt ist eine Schale mit Broten und eine Weinkanne. — Auch diese Gruppe enthält mehrere vortreffliche Figuren, namentlich sind es zwei Jünger zu den Seiten des Heilandes, deren ausdrucksvolle, charakteristische Köpfe fesseln. Nicht so gut ist Christus selbst dem Künstler gelungen, das Gesicht ist leer, die Bewegung der übrigens gut gearbeiteten Hände ist steif. Wie der Heiland im Abendmahl des Lionardo da Vinci unlcugbar nicht ohne Einfluss auf die Christusfigur gewesen ist, sei es nun durch andere Anlehnungen

vermittelt oder unmittelbar, so hat Gudewerdt auch dasselbe Motiv, das der große italienische Meister zuerst brachte, seiner ganzen Komposition zu Grunde gelegt, auch hier wird der Augenblick geschildert, in dem Christus das von ihm gesprochene Wort: Einer von Euch wird mich verraten! bestätigt. Auffallend ist die Figur von Johannes, nicht weil er wörtlich genommen an der Brust des Herrn ruht — das ist landesübliche Darstellung, sie findet sich in Altären, in Truhen- und Schrankfüllungen oft; — es

ist der von dem traditionellen bartlosen Johannes-typus ganz abweichende, höchst individuelle Kopf mit Schnurrbart und Zwickelbart, eine Barttracht, wie wir sie auf Bildern von Zeitgenossen Gudewerdt's so oft sehen. Auch hier handelt es sich offenbar um ein Porträt, und dieses Mal kommt uns die Überlieferung zu Hilfe; sie berichtet, in dem namensverwandten Lieblingsjünger des Herrn habe Hans Gudewerdt sich selber dargestellt.

Das Hauptfeld wird durch je zwei glattschaftige Säulen mit ornamentirten und wappengeschmückten unteren Stücken und korinthisirenden Kapitellen flankirt, vor sie ist auf beiden Seiten



Das Abendmahl; ursprünglich in der Mittelpartie des Kappeler Altars.

eine dritte gewundene, mit naturalistischen Astansätzen versehene und reich mit traubentragenden Weingewinden verzierte Säule gestellt. Die drei Säulen sind zu den Seiten des Hauptfeldes der Mittelpartie in jedem Gudewerdt'schen Altar angebracht. — In den jetzt in die Mitte zusammengeschobenen Füllungen der Seitenfelder befindet sich rechts die Kreuzigung. Der vorzüglich modellirte, nur mit von grobem Seil gehaltenem Lententuch bekleidete Körper des Heilandes hängt tief an den Armen am Kreuz herab, das edle dornengekrönte Haupt ist auf die Brust gesunken,

über ihm schwebt ein Strahlenkranz. Zwei Engel fliegen anbetend und tröstend herbei. Unter dem Kreuz steht rechts mit gefalteten Händen zu ihrem sterbenden Sohn aufblickend die edle Gestalt der Maria; es ist dieselbe Figur, der wir in der Anbetungsscene begegnet sind. Links unter dem Kreuz steht Johannes in etwas übermäßig theatralischer Pose. Der lockenumrahmte, mit Schnurrbart und Kinnbart versehene, ausdrucksvolle Kopf erinnert sehr stark an den Johannes in der Abendmahls-scene; Unterschiede, die vorhanden sind, lassen sich auf die Bemalung zurückführen. Unter dem Kreuz mit übereinandergeschlagenen Armen, das liebliche andächtige Gesichtchen nach oben gewandt, liegt Maria Magdalena auf den Knien, wieder eine besonders reizvolle Gestalt, eine Magdalena, wie sie etwa Rubens malte. Die Stellung der Figur giebt Gudewerdt Gelegenheit, seine Meisterschaft in Behandlung der Gewänder zu bewähren.

sendende Wolken umgeben ihn, über seinem lockigen Haupte schwebt die Gloriole, seine linke Hand hält die Siegesfahne, die rechte weist zum Himmel auf. Die Grabwächter benehmen sich diesem überraschenden Ereignis gegenüber sehr verschieden. Hier stellt Gudewerdt einmal wieder seiner Fähigkeit zu charakterisiren das beste Zeugnis aus. Zwei Krieger sind aufgeregt in die Höhe gefahren, der eine, speerbewaffnete, hat, geblendet von der Erscheinung, seine Hand über die Augen gelegt, der andere hält schützend sein Schild über sein Haupt, während die Rechte nach der Wehre an seiner Seite fährt. Ein dritter Krieger schläft ungestört, Arm und Haupt auf die Steinplatte des Grabes stützend. Zwei Krieger im Vordergrund sind im Schrecken über das unerwartete und wundersame Geschehnis auf den Rücken gefallen. Einer derselben, in Koller und federgeziertem Helm, sucht sich bereits wieder zu erheben, doch der andere liegt noch, mit den Beinen und einem Arm in



Anbetung der Hirten aus dem Kappeler Altar.

Im linken Seitenfelde ist die Auferstehung Christi dargestellt. Auch hier zeigt sich eine von der Auffassung der Scene in der Renaissance gänzlich abweichende Schilderung. Bei Dürer z. B. ist es betont, dass sich das Wunder der Auferstehung in heiliger verschwiegener Nacht begiebt: Dem versiegelten Grab ist der Heiland entstiegen mit der Siegesfahne in der Hand, das Haupt von überirdischem Glanz umstrahlt, schreitet er vorbei an den schlafenden Grabwächtern. Nur einer von ihnen ist erwacht und legt schlaftrunken den Arm über die geblendeten Augen, ungewiss, ob er nicht träume. Die Weihe des geheimnisvollen Wunders liegt über dem Vorgang. Hans Brüggemann hat diese Komposition der gleichen Scene seines berühmten Altares in Schleswig zu Grunde gelegt. Hans Gudewerdt vermenschlicht auch hier; mit derbem, lebendigem Realismus schildert er die Auferstehung: Aus dem geschlossenen, mit großem Siegel verwahrtem Grab ist Christus auferstanden, strahlenaus-

der Luft zappelnd, auf dem Rücken. Die Figur ist meisterhaft mit derber Komik gestaltet, die unbeholfene Stellung, das dumme Gesicht mit dem aufgerissenen Mund giebt trefflich das Gefühl fassungslosen Schreckens wieder. Den Eindruck des Tölpelhaften erhöht noch die auffallende, einer Nachtmütze nicht ganz unähnliche Kopfbedeckung. — Die drastische Scene entspricht ganz volkstümlicher Auffassung. Schon früh hatte sich der Humor des Volkes der mit allem militärischen Gepränge ausziehenden und schließlich doch so schimpflich düpierten Grabwächter bemächtigt. In den Osternspielen des Mittelalters sind uns Scenen der Art überkommen. Als dann in protestantischer Zeit die religiösen Spiele aufgehört hatten, bewahrte die Überlieferung doch die Auffassung der Grabwächter als komischer Figuren.

Im reichen Ornamentbehang, der die Mittelpartie nach außen abschließt, stehen zwei vortreffliche Apostelfiguren mit Schwert und Kreuz. Über den Seitennischen

befanden sich, wie ich vermüthe, zwei jetzt auf dem Schalldeckel der Kanzel angebrachte Statuen, die des Moses und Johannes des Täufers. Gudewerdt stellt mit Vorliebe in ihnen den alten Bund mit seiner Gesetzesforderung und den neuen mit seiner Gnadenverheißung einander gegenüber.

Konsolen über den Weinstocksäulen tragen ein paar meisterhafte nackte Statuen, die in lebhafte Beziehung zu einander gebrachten Adam- und Evafiguren. Gudewerdt's Eva ist weit von dem Schönheitsideal der Renaissance entfernt, der Figur mit dem schlanken Gliederbau, dem runden langen Hals und dem ovalen Gesicht, wie sie Tilman Riemenschneider's Kunst schuf,¹⁾ und

Frauen wie sie z. B. Rubens oft gemalt. — Brüggemann's Eva hat mit Gudewerdt's Figur die kräftige Gestalt gemeinsam, aber sie bleibt hinter der Kappeler Eva weit zurück in der feinen Durchbildung des Körpers; man vergleiche z. B. die vortreffliche Modellirung der Bauchdecke bei dieser mit den glatten, wenig durchgearbeiteten Partien bei jener, — ferner zeichnet sich Gudewerdt's Figur sehr vorteilhaft durch die freie Ungezwungenheit ihrer Haltung aus. Sie hat nichts mehr von der Geziertheit und Steifheit der Brüggemann'schen Eva, wahres, warmes Leben kommt in voller Unbefangenheit in ihr zum Ausdruck. Der Künstler hat



Adam aus dem Kappeler Altar.



Eva aus dem Kappeler Altar.

wie sie in ausgeprägtster Form wohl die Venus in der Muschel von Sandro Botticelli zeigt.²⁾ Die Eva im Kappeler Altar hat volle, kräftige Formen, die — wie der Oberarm — stellenweise fast männlich gebildet sind. Die feste, energische Bildung der Formen verhütet, dass die Figur üppig wirkt, und die gesunde Schönheit der Körperlilien stellt sie weit über die allzuvollen, dabei häufig derb und gewöhnlich gebildeten Figuren nackter

in der Eva das lockende, verführende Weib mit der größten Freiheit und in charakteristischer Weise dargestellt. Sie wirft Adam den Apfel zu, der Kopf mit dem runden, vollen Gesichtchen ist kokett in den Nacken gelegt. Haltung und Mienen sprechen deutlich den Willen zu verführen und die Erwartung des Gelingens aus. Die prachtvollen reichen Haarmassen sind geschickt verteilt und heben durch ihre naturalistische Behandlung die Wirkung des fein modellirten Körpers. Die linke Hand hat eine Flut von Haarwellen über den Oberschenkel geworfen. Der Künstler ersetzt dadurch in glücklichster Weise die manirirte anstößige Verdeckung durch den Blätterbüschel. Freilich, die Haltung des

1) Am Portal der Marienkirche zu Würzburg. Abbild.: Bode, Deutsche Plastik, S. 169.

2) Original in der Galerie der Uffizien. Abbild.: Seemann, Kunsthistorische Bilderbogen, 201. Springer, Renaissance in Italien, u. a. m.

linken Armes mit der etwas zu groß geratenen Hand ist keine besonders gelungene. Ich erwähnte vorhin die Venus des Sandro Botticelli; ihre Körperformen stehen vielleicht in dem denkbar größten Gegensatz zu denen der Eva von Gudewerdt, aber wie der Maler dort das Haar verwandt, so hat es hier der Schnitzer gethan, nur ist jener bezüglich der Armhaltung glücklicher gewesen als dieser. — Das Individuellgestaltete, Porträtartige, was wir an mehreren anderen Figuren des Altars feststellen konnten, verleugnet auch die Eva nicht. Das runde, volle Gesicht mit dem aufgebogenen Näschen zeigt ganz den Typus der Schleswig-Holsteinerinnen der Ostküste. Der Hals verrät, dass Gudewerdt zweifellos nach einem Modell gearbeitet hat, ebenso verleiht der konsequent durchgeführte leise Anklang an männliche Formen dem schönen Körper etwas ganz Persönliches.

Der Eva gegenüber am Altar steht die prachtvolle Figur des Adam. Wir bewundern an ihm dieselbe Freiheit in der Haltung, dieselbe ausdrucksvolle Bewegung und dieselbe Meisterschaft in der Beherrschung der Körperformen. Mit halber Drehung ist Adam der Eva zugewandt, beide Hände sind begehrend ausgestreckt, um den Apfel aufzufangen. Lebendig und wahr ist auch hier das Gefühl zum Ausdruck gekommen, doch liegt etwas Gehaltenes, Männlich-Ernestes in dem vortrefflichen, charaktervollen Kopf. Ungewöhnlich ist der Schnurrbart und Kinnbart am Adam. Übrigens ist der Kopf verhältnismäßig groß. Der magere, aber außerordentlich muskulöse Körper ist ausgezeichnet modellirt, etwas zu stark betont ist wohl die Bauchmuskulatur, und der Knick der Falten zwischen Bauch und Brust scheint mir zu scharf

zu sein. Meisterhaft sind dagegen wieder die Arme, namentlich die Unterarme und die sprechend lebendigen Hände behandelt. — Unbedingt gehören die Adam- und Evastatuen Gudewerdt's zu den besten Schöpfungen deutscher Holzkulptur.

Das Obergeschoss enthält eine Darstellung der Himmelfahrt Christi. Die Jünger des Herrn, in ihrer Mitte Maria, knien und blicken mit gefalteten Händen dem entschwebenden Christus nach, von dem man nur noch in krausem Gewölk die Beine sieht. Diese, unserem Geschmack nicht ganz würdig erscheinende Darstellungsweise des gen Himmel fahrenden Heilands findet sich auch sonst in Epitaph, Kanzel und Altar. Rechts und links auf kleineren Sockeln mit der Jahreszahl stehen zwei große schöne Engelfiguren mit trefflich behandelter Gewandung, zwischen ihnen das Feld mit der Inschrift. Oben im Ornament sitzen kleine Putten mit Kreuz und Anker, vermutlich hat auf der jetzt leeren Konsole zwischen Adam und Eva ein dritter Putte mit dem flammenden Herzen gesessen. —

Ich habe in kurzer, keineswegs Ornamentformen, Einzelfiguren und Gruppen erschöpfender Weise nur ein Werk des Eckernförder Meisters vorgeführt, ich bin aber überzeugt, der Leser werde mir schon jetzt darin zustimmen, dass Hans Gudewerdt verdient, allgemeiner bekannt zu werden, und dass es der Mühe lohnt, mit den Werken dieses Künstlers weitere Kreise bekannt zu machen. Hoffentlich wird es dann auch gelingen, wie von dem Altar Hans Brüggemann's, so von Werken Hans Gudewerdt's Abgüsse für unsere Museen zu beschaffen.

DIE MUSEEN ITALIENS UND IHRE NEUEN ERRUNGENSCHAFTEN.¹⁾

VON G. FRIZZONI.

I.



ER würde es heutzutage leugnen wollen, dass auch der kleinste von den Staaten des europäischen Dreibundes, wenn schon mit Mühe und nicht ohne herbe Kämpfe, dennoch nach und nach auf ein höheres Niveau der Kultur sich zu heben bemüht

ist? Liegt auch beim italienischen Volk und vielleicht noch mehr in dessen leitenden Kreisen, wie man täglich erfährt, noch gar manches im Argen, so fehlen doch auch die gesunden Kräfte nicht, welche den bösen Mächten entgegen steuern, und sind die leuchtenden Funken des

heiligen Feuers für die Pflege des Guten und des Schönen keineswegs erloschen.

Beschränken wir uns auf das Gebiet der Kunst, so darf wohl behauptet werden, dass zu Gunsten derselben seit dem Aufschwunge des Landes zu seiner politischen Einheit schon vieles unternommen worden ist, um dessen Angelegenheiten zu fördern und für die Aufstellung und Erhaltung der Kunstwerke Sorge zu tragen.

Zweifelsohne ist dem jüngsten der drei Staaten sein Bündnis mit den älteren auch in dieser Beziehung zu statten gekommen, insofern ersterer mit der strengen Civilisation der Nordstaaten näher in Berührung gekommen ist und von derselben gar vieles mit klarer Einsicht und praktischen Anlagen zu verwerten gewusst

1) Le Gallerie Nazionali Italiane. Per cura del Ministero della Pubblica Istruzione. Roma 1895—1896. 2 vol. Fol.

hat. Braucht man ja nur dabei an einen weitumfassenden Geist zu denken, wie er einen Mann gleich Giov. Morelli beseelte, einen Mann, der von einem seiner besten Freunde treffend als der Gesinnung nach ein Italiener,

Als Verbindungsglied zwischen den zwei so verschiedenen Rassen hat denn dieser Mann in der Kunstwelt einen nachhaltigen Einfluss ausgeübt, dem sich schließlich auch seine Landsleute, wiewohl mit einer



Altargemälde von Fr. COSSA, zusammengestellt nach G. Frizzoni (s. S. 227). Zeichnung des Rahmens von Prof. Pogliagli.

in Betracht seiner Studien aber ein Deutscher bezeichnet worden.¹⁾

1) *S. Giovanni Morelli*, ein Lebensbild, p. XXXVI im dritten Bande der kunsthistorischen Studien von J. Lermolief. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1893.

gewissen Saumseligkeit, nicht zu entziehen vermochten, indem der von ihm gegebene Impuls auch in Italien unter den jüngeren Kräften befruchtend wirkte.

So ist es heutzutage der Thätigkeit und dem Kunsteifer *Adolfo Venturi's* hauptsächlich zu verdanken,



Predella von Fr. Cossa im vatikanischen Museum in Rom.

dass in Italien seit einigen Jahren eine Reorganisation der öffentlichen Sammlungen vorgenommen und darüber unter seiner Leitung angemessene offizielle Berichte herausgegeben werden. Anstatt aber in einzelnen Heften zu erscheinen, wie dies in Deutschland zu geschehen pflegt, ist in Rom die Maßregel getroffen worden, die Veröffentlichungen, wie in Österreich, nur einmal jährlich in der Form von stattlichen Quartbänden herauszugeben, in welchen die die Museen betreffenden Neuigkeiten zusammenfassend pro Jahr mitgeteilt werden. Mag diese Norm gebilligt oder getadelt werden — (und wir denken, dass sie schließlich ebenso ihre Vorzüge wie ihre Nachteile hat), — sicher ist, dass die reichhaltigen und schön illustrierten Prachtbände jedesmal gar viel des Erbaulichen und Denkwürdigen enthalten. Davon soll nun hier das Wesentlichste unseren Lesern mitgeteilt werden.

II.

Zu den erfreulichsten Neuigkeiten ist gleich am Anfang die Erwerbung der zwei kostbaren Tafelbilder von Francesco Cossa durch die Breragalerie zu Mailand zu nennen. Von diesen ist bereits in dieser Zeitschrift (Bd. XXIII) die Rede gewesen, in meinem Artikel: Zur Wiederherstellung eines altferraresischen Altarwerkes, als sie noch in Ferrara im Besitze der Frau Barbi Cinti waren, sowie in dem Artikel von E. Jacobsen, und es ist hier am Platz, einige Nachträge zu dem damals Angegebenen zu liefern. Die Vermutung nämlich, dass diese zwei Gemälde, die Heiligen Johannes den Täufer und Petrus darstellend, samt dem strengen Dominikaner-Heiligen der Londoner Nationalgalerie und dem langen Predellenbilde in der vatikanischen Galerie in früherer Zeit ein Altarbild in einer Kapelle zu San Petronio in Bologna gebildet hätten, hat sich insofern als unhaltbar erwiesen, als der Centralheilige, der Mönch, nicht einen Heiligen Vincenz Ferrer, dem die angeordnete Kapelle gewidmet ist, personifiziert, da die Figur mit keinem der unausbleiblichen Attribute dieses Heiligen versehen erscheint, wohl aber einen andern asketischen Nachfolger des Dominikus, als welchen sich der Heilige Hyacinth herausstellt. Dies zu bestimmen sind wir dadurch in der Lage, dass die dramatischen Darstellungen, welche sich auf dem vatikanischen Gemälde vorfinden, und die sich nach gewöhnlicher Sitte der altitalienischen Maler auf die Hauptperson unter den oberhalb dargestellten Heiligen beziehen, doch genauer mit den legendarischen Episoden aus dem Leben des letztgenannten Heiligen stimmen, wie dies im Verzeichnis der päpstlichen Galerie angenommen und vor einigen Jahren in einem Artikel von Herrn Gustave Gruyer in der Zeitschrift „Notes d'Art et d'Archéologie (1890, Januar), gegen meine ketzerische Deutung überzeugend auseinandergesetzt worden ist. Dass aber dieses Predellenbild mit den drei übrigen Gemälden ursprünglich im engsten Zusammenhang gestanden haben muss, erhellt

nicht nur aus der augenfälligen Identität des Stiles aller dieser Gemälde, sondern auch aus der ganz entsprechenden Tracht und der Übereinstimmung in dem ganzen Habitus, in dem der Heilige im kleinen und im größeren Maßstab dargestellt ist, abgesehen von den Größenmaßen, die man sich mit der gebührenden Ergänzung des ursprünglichen Rahmens für das Altarblatt zu denken hat. Da nun allseits kein Zweifel über die Zusammengehörigkeit dieser Stücke waltet, so sei es uns gestattet, hier den Ausspruch zu thun, wie schön, wie zeitgemäß aufgeklärt es wäre, wenn in mehr oder weniger nahebevorstehender Zeit mittels einer internationalen Verständigung die Angelegenheit so weit geführt würde, dass die gesonderten Glieder des ursprünglichen Altarwerkes von neuem in einem Ganzen vereinigt und derart der civilisirten Welt wiedergegeben werden könnten. Mittlerweile verdanken wir der Gefälligkeit sowie der künstlerischen Einsicht von Herrn Prof. Ludovico Pogliaghi aus Mailand, unsern Lesern hier eine ideale Wiederherstellung des Tryptichon vorlegen zu können, mittelst Einlegung der verschiedenen Teile in den auf sinnige Weise von ihm ersonnenen und gezeichneten Rahmen. — Was den Ort betrifft, an dem die Aufstellung von Anfang an stattgefunden haben dürfte, so wäre darüber eine neue Vermutung aufzustellen. In Ferrara existiert nämlich eine alte, wiewohl im vorigen Jahrhundert erneuerte, dem Heiligen Dominicus geweihte Kirche, die wie in andern ähnlichen Fällen gleich einem Pantheon der Nachfolger aus demselben Orden angelegt ist. Da fehlt denn auch eine dem Heiligen Hyacinth gewidmete Kapelle nicht, aus der vor wenigen Jahren eine bedeutende Terrakottabüste desselben von *Alfonso Lombardi* in den benachbarten Palast Strozzi übertragen worden ist. Es liegt also nichts näher als die Annahme, dass das Altarwerk, vom dem hier die Rede ist, für diese Kapelle ausgeführt worden sei, vor der Zeit, in der Fr. Cossa (wohl ungefähr 1470) nach Bologna übersiedelte, indem der herbe, primitive Stil, der sich in dem ganzen Werke kund giebt, gewiss auf die Jugendjahre des gediegenen Meisters deutet und auf recht fühlbare, sichtbare Weise von der breiteren, großartiger angelegten Manier sich unterscheidet, die uns beim Anblick seines allgemein gerühmten Leinwandbildes in der Pinakothek entgegentritt.

Um schließlich auf die richtige Deutung des interessanten vatikanischen Predellenbildes, das gewissermaßen ein malerischer Kommentar zur Geschichte des Titular-Heiligen ist, zurückzukommen, so sei es uns gestattet, dieselbe mit den treffenden Worten im Aufsätze von Herrn Gruyer, der von uns früher angenommenen, entgegenzustellen. Es handelt sich um vier der Reihe nach dargestellte Begebenheiten.¹⁾ La première,

1) Die Schilderung derselben ist, laut brieflicher Mitteilung von Herrn Gustave Gruyer, der Lebensbeschreibung des Heiligen Hyacinth von Severin von Krakau entnommen.

heißt es, nous fait assister a la résurrection d'un enfant mort sans être baptisé, miracle qui eut lieu a Cracovie en 1231. Pendant que la mère de l'enfant, assise sous le portique de la maison, s'abandonne a son affliction, le père s'achemine vers le temple en portant l'enfant mort dans une corbeille, et un peu plus loin on le voit agenouillé a l'intérieur du temple devant le tombeau de Saint Hyacinthe, sur le quel son fils ressuscité sourit a quelques spectateurs stupéfaits. Une femme vue de dos, tenant un enfant par la main, monte les marches du temple. L'enfant rappelle celui de la zone intermédiaire d'avril dans les fresques du palais de Schifanoia. — Dans la seconde composition c'est à l'extinction miraculeuse d'une incendie que nous assistons. Un jeune homme, probablement le fils du propriétaire de la maison, est a genoux sur une arcade à demi consumée et voit apparaître dans les airs Saint Hyacinthe qui apaise les flammes par une bénédiction. Au premier plan, a droite, un homme agenouillé puise de l'eau; un autre lance de l'eau contre les murs embrasés; un troisième se penche vers un baquet d'eau, et un quatrième tire, à l'aide de crocs adaptés a une corde, des poutres calcinées, tandis qu'un ouvrier, vu de face, porte ses mains a sa tête ensanglantée. A gauche, une femme accourt en ouvrant les bras et en regardant le jeune homme a genoux sur l'arcade. Devant elle, un homme blessé a la jambe s'est assis pour se panser. Auprès de lui trois hommes debout (un vu de dos et deux vus de face) causent entre eux. — La troisième composition représente Saint Hyacinthe au moment où il guérit, en étendant la main, une femme qui est tombée a terre et dont un jeune homme soutient la tête renversée. Un grand nombre de personnages (hommes, femmes, enfants) assistent au miracle qui a lieu devant un édifice a quatre rangées de colonnes. — Dans la quatrième composition, la femme du bottier du roi de Pologne, assise sur son lit, invoque Saint Hyacinthe et est aussitôt délivrée d'une cruelle maladie. Au premier plan, trois femmes (une debout et deux assises) préparent des linges pour la malade. Celle de droite fait songer a quelques unes des femmes qui figurent dans la zone supérieure d'avril au palais de Schifanoia. En dehors de la chambre on aperçoit a gauche un homme debout, a droite deux autres hommes debout, conversant et un cavalier vu par derrière, qui se dirige vers une porte pratiquée dans un rocher aux découpures bizarres et invraisemblables.“

Alle diese Einzelheiten kann man in dem reizenden Predellenbilde aufs Bestimmteste wahrnehmen, und es waltet darin faktisch überall derselbe Geist, welcher den besten Teil in der äußerst merkwürdigen malerischen Dekoration des bekannten großen Saales im Palast der Schifanoia zu Ferrara beseelt. Die Brera aber hat durch den Erwerb der zwei zugehörigen Figuren einen Zuwachs erhalten, um den sie angesichts der Seltenheit solcher Stücke manche Galerie beneiden könnte.

Derselben Sammlung sind weiterhin zwei andere Gemälde zugeflossen, welche sich in kirchlichen Räumen befunden hatten, nämlich ein toter Christus von zwei Engeln beweint, von *Alvise Vivarini*, dem man wohl mehr Zutrauen schenken mag als dem anderen segnenden Christus ebendasselbst, welcher demselben zugeschrieben wird, und eine Lünette mit der Krönung Mariä von dem bergamasker Schüler des Giov. Bellini *Andrea Previtali*. Diese Bilder gehören zu der beträchtlichen Zahl derjenigen, die durch die gewaltsame Willkür des ersten Napoleon gar manchen Kirchen in Ober- und Mittelitalien entrissen wurden, um sie in der Hauptstadt Italiens zu konzentriren, wo sie schließlich den gehörigen Raum vermissen, um aufgestellt zu werden, und folglich in verschiedenen Kirchen der Umgegend leihweise deponirt wurden.

In den uns vorliegenden Bänden hat der Sekretär der Breraakademie, Herr Carotti, einen fleißigen Bericht erteilt über die vielen Gemälde genannter Kategorie, die noch in den Kirchen zu sehen sind, und von denen die Direktion der Galerie eventuell noch manches Specimen zurückfordern könnte. Leider ist aber das meiste heutzutage in so verwalrlostem Zustande, dass an eine neue Aufstellung kaum noch zu denken ist. Andererseits ist dann auch nicht alles Gold, was da geschildert wird. Unter anderen eine Maria mit dem Kinde, wegen der auf dem Gürtel der Mutter angebrachten Bezeichnung dem alten Jacopo Bellini zugemutet, wobei an das von Morelli sinnig angeführte venetianische Sprichwort „chi guarda cartelo no magna videlo“ erinnert werden sollte, wodurch angedeutet wird, wie leicht man durch bloßes Betrachten von verführerischen Inschriften irre geführt werden kann.

III.

Viel des Neuen, und zwar recht Lobenswerthes, ist über Parma und Modena mitzuteilen. Die den genannten Städten gehörigen kgl. Galerien sind nämlich von Grund aus nach rationellen Normen neu geordnet worden. In Parma hat sich bei diesem gewaltigen Unternehmen mit der Energie eines echten Romagnolen und mit gebührender Einsicht der bereits im Gebiete der Litteratur bekannte Prof. *Corrado Ricci* hervorgethan und seinen Landsleuten gezeigt, wieviel durch eine feurige und rastlose Thätigkeit in verhältnismäßig kurzer Zeit zu stande gebracht werden kann. Hat er nicht in weniger als drei Jahren die Anordnung der aus mehr als tausend Nummern bestehenden Sammlung durchzuführen, den dazu gehörigen wissenschaftlichen Katalog (einen beträchtlichen Band mit 14 Abbildungen versehen), endlich noch ein erschöpfendes Werk über Correggio, — das bereits in englischer und in deutscher Übersetzung erschienen ist — zu stande zu bringen gewusst! Was die Galerie betrifft, welche die herrlichen Meisterwerke Correggio's enthält, — außer manch anderen wertvollen Kunst-

schätzen, — so wird jedermann bestätigen, der seit mehreren Jahren dessen Thüschwelle nicht mehr betreten hatte, welche vorteilhafte Änderungen darin vorgenommen worden sind. Erstens nicht mehr die frühere Zusammenstellung der Bilder aufs Geratewohl, wobei öfters der Eindruck des einen denjenigen des nahe danebenstehenden aufzuheben pflegt, sondern eine besonnene Verteilung, nicht nur nach Schulen, sondern auch so weit wie möglich nach Zeiten

und nach Gegenständen, wie z. B. besondere Porträt-sammlungen, Schlachten, Prospekte, Landschaften, Wasserfarbengemälde, Handzeichnungen, Stiche etc.; dann aber eine in allen Sälen durchgehende ruhige,

aschengraue Wandfarbe, welche von Ricci als die beste angesehen wird für das Abstecken der Bilder. Dies was das Allgemeine betrifft. Im Einzelnen soll hervorgehoben werden, was er alles gethan, um die Beurteilung und den Genuss der Werke der großen Hauptmeister der Schule Correggio's und Parmigianio's zu begünstigen. Durch die besondere Gruppierung ihrer Bilder, durch specielle Einrichtungen, um den von der Pinakothek abhängigen berühmten Raum der Äbtissin von San Paolo, mit den spielenden Putten Allegri's in einer grünen Laube, sichtbar zu machen, endlich durch zweckmäßige Verträge mit den kirchlichen Behörden, wodurch er erlangte, dass die Malereien der Kuppeln von S. Giovanni und der Domkirche mit elektrischer Beleuchtung jederzeit gesehen werden können, während er für die Galerie die zwei alten, ursprünglichen, architektonischen Rahmen zu den Bildern der

Madonna della scodella von Correggio und zu denjenigen der Conception von Gerolamo Mazzola mittels mäßiger Entschädigung zu gewinnen wußte. Von dieser harmonischen Wiederherstellung des Einklanges zwischen dem Enthaltenden und dem Enthalteneu giebt der erste Band der Gallerie Nazionali Italiane anschauliche Rechenschaft

mittels trefflichen von der Firma Danesi in Rom ausgeführten Photogravüren nach photographischen Vorlagen von Anderson. Desgleichen findet man daselbst ein großes Altarblatt abgebildet, welches als das Hauptwerk des *Cristoforo Caselli* von Parma zu betrachten ist, ein Werk, in welchem sich seine künstlerische Erziehung in Venedig durch die offenbaren Eindrücke eines Giov. Bellini, eines Alvise Vivarini und eines Cima da Conegliano kundgaben und das vom Direktor der Galerie für dieselbe von einer geistlichen Bruderschaft erworben worden. Demselben hat man ferner zu verdanken, dass er den eben genannten, den trefflichsten der italienischen Photographen geleitet und unterstützt hat in der Aufnahme aller der köstlichen Kunstwerke, die seit Jahrhunderten die Fremden in der hübschen



Bildnis des Alexander Farnese von ANTONIS DE MOOR in der k. Galerie zu Parma.

ehemaligen kleinen Residenzstadt anziehen. So wird uns denn zum erstenmal der hohe Genuss gewährt, treue und klare Abbildungen von den berühmten Fresken der Kirchen und Klöster zu erlangen und eine Musterung der vielen interessanten Bilder zu halten, welche die Galerie besitzt, worunter wir außer den weltbekannten Werken Correggio's und einiger seiner talentvollen Nachfolger noch mehrere vorzügliche Gemälde anführen möchten,

als welche speciell zu nennen sind: vier herrliche Stücke von *Cima da Conegliano* (zwei kirchlichen und andere zwei mythologischen Gegenstandes), mehrere von *Francesco Francia*, ein echtes Porträt des Erasmus von Rotterdam von *Hans Holbein d. j.* (im Anderson'schen Katalog merkwürdigerweise als — „ritratto d'ignoto“ — angegeben); weiterhin das Bildnis des jungen Alexander Farnese von Antonis Moor (s. Abbild.)¹⁾, eine Heilung des Blinden von dem merkwürdigen griechisch-italienisch-spanischen Maler Theotocopuli, eine geistvolle und breit gemalte Darstellung zweier heiliger Mönche in einer höchst wirkungsvollen Landschaft von Gio. Batt. Tiepolo, mehrere malerische Ansichten von Bernardo Belotto gen. Canaletto, u. a. m.

IV.

In Modena ist in dem sog. *Albergo Arti* alles neu aufgestellt worden, nachdem bekanntlich der ganze Bestand der Galerie aus dem herzoglichen Schloss welches dem großen militärischen Institut zugewiesen ist, herausgenommen und lange Zeit in provisorischen unzugänglichen Räumen aufbewahrt worden war. Schon längst hatte Venturi dieser seiner vaterländischen Sammlung eine besondere Aufmerksamkeit zugewandt, wie das sein beträchtliches, seit 1883 erschienenes Werk



Bildnis des Herzogs Franz I. von DIEGO VELAZQUEZ in der k. Galerie zu Modena.

über die Estensische Galerie¹⁾ und hernach mehrere kleinere Schriften bezeugen. Kein Wunder also, dass er seinem langgehegten Bestreben gemäß, die Galerie endlich wieder auf würdige Weise aufgestellt zu sehen, sich für dessen Anordnung lebhaft interessirt und sich selbst eingreifend an die bezügliche Arbeit mit Beihilfe des Direktors Prof. Giulio Cantalamessa beteiligte. Resultat davon ist, dass nunmehr den Kunstfreunden, welche die Stadt Modena besuchen, die Befriedigung gewährt wird, die ganze Sammlung, welche außer den Gemälden auch andere

wertvolle Gegenstände, wie Handzeichnungen, Majoliken, Bronzen und andere plastische Werke in einer Reihe stattlicher, mit Oberlicht beleuchteter Säle betrachten zu können. Dass die innere Einrichtung so viel wie möglich den neueren Forderungen gemäß ausgeführt worden, versteht sich von selbst und erlaubt wohl den meisten, die Überzeugung zu gewinnen, dass die Modenesischen Sammlungen trotz des erheblichen Verlustes, den sie im vorigen Jahrhundert durch den Verkauf der hundert ausgewählten Bilder an die Dresdener Galerie erlitten haben, doch noch mehr des Guten und Sehenswerten, als allgemein geahnt, besitzen, und zwar sowohl an Werken

einheimischer als auch fremder Meister. Unter ersteren eine Anzahl selten vorkommender Stücke, die auf den Zusammenhang sowohl des politischen als des künstlerischen Lebens zwischen Modena und Ferrara bis zu Ende des XVI. Jahrhunderts deuten. Unter diesen soll besonders der seltsamen Verkündigung von *Francesco Bianchi* gedacht werden, von dem noch mehreres in der

1) Man würde wohl kaum ahnen, dass der Dargestellte eben dieselbe Person ist, die Gerolamo Mazzola wenig später in einem seiner Bilder, welche sich jetzt in Neapel befinden, in Verbindung mit der personifizirten Stadt Parma dargestellt und die in dieser Zeitschrift in unserem Artikel über die neuen photographischen Aufnahmen in Italien abgebildet wurde. Das ganz vorzügliche Porträt von Ant. Moor ist bezeichnet und datirt 1557, als der Dargestellte erst 12 Jahre alt war und sich bei König Philipp II. in Flandern befand. (S. Katalog Ricci p. 206.)

1) Adolfo Venturi: La R. Galleria Estense in Modena. Modena Paolo Toschi e C. — Editori 1883. Ein 4^o-Band von nahezu 500 Seiten, reich illustriert.

Stadt vorkommt und der mit den älteren Ferraresen nahe Verwandtschaft zu bekunden pflegt; ein fleißiger, wenn auch etwas trockener Meister, in den dekorativen und architektonischen Teilen seiner Bilder ganz besonders sorgfältig und fein, in dem aber niemand den ersten Meister des Correggio raten würde, als welcher er von einem alten lokalen Schriftsteller ausgegeben wird, was auch der Zeit nach kaum oder doch nur für sehr kurze Zeit möglich sein konnte, da er 1510 gestorben sein soll, als Correggio also nur 16 Jahre alt war.

Besseres haben doch schließlich die ersten Ferraresen geleistet. So hat denn Modena sowohl in einigen Kirchen als auch in der Galerie einige ganz vorzügliche Werke der beiden *Dosso* aufzuweisen, die mit denjenigen wetteifern können, welche die Räume der kgl. Galerie in Dresden schmücken. Darunter sind zu zählen die Porträts der Herzoge Herkules' I. und Alphonso's I., dasjenige eines lachenden Narren mit einem Lamme unter dem Arm, das höchst poetische, fast in Giorgione's phantastischer Art gedachte Altarblatt mit den heiligen Kriegern Georg und Michael, endlich aber eine Reihe viereckiger Stücke (mehrere leider nur spätere Kopieen oder Ergänzungsstücke), welche zur Verzierung eines Frieses in einem Saale des Schlosses zu Ferrara gedient haben sollen, lauter geistreich aufgefasste Genrebilder, dem lebensfrohen Gemüthe des tüchtigen Koloristen *Dosso* vollends entsprechend.¹⁾

Auch sein Zeitgenosse und Mitbürger *Garofalo* ist durch ein herrliches großes Werk vertreten, eine harmonisch aufgebaute Komposition, deren Mittelpunkt eine hoch auf einem Thron sitzende Madonna mit dem Kinde bildet, von musizirenden Engeln umringt, während im unteren Teil drei Heilige sich vorstellen, unter denen besonders ein sitzender Pilger zu beachten ist in ekstatischer Haltung, ein Urahn der Familie d'Este: ein um so bemerkenswerteres Bild, als es noch voll einer, man dürfte sagen raphaelischen Anmut sich darstellt, wiewohl aus verhältnismäßig später Zeit, da es volle 13 Jahre nach dem Tode Raphael's ausgeführt worden ist, wie sich aus der mit der Nelke und dem Datum 1533 versehenen Bezeichnung ergibt.

Eines der Juwelen der ganzen Sammlung verdankt aber die Modenesische Galerie dem Nachlasse seines ausgezeichneten, auch durch seine zahlreichen archivalischen Forschungen und Veröffentlichungen bekannten Landmanns, Marchese Giuseppe Campori, von dem die durch ihre Grazie auch bei der Abbildung in der offiziellen Illustration ganz einnehmend dargestellte Maria mit dem Kinde auf dem Schoß, von *Correggio*, her stammt.

Dieses Gemälde ist wohl zu denjenigen aus dem Ende seiner früheren, der Übersiedelung nach Parma

1) Eine Abbildung davon nach einer Anderson'schen Photographie in der neu illustrirten, von der Firma Fratelli Treves in Mailand kürzlich herausgegebenen Ausgabe von Morelli's Buch: Della Pittura Italiana.

vorangehenden Zeit zu zählen. Obwohl es leider durch eine zu ergreifende Restauration in manchen Teilen sichtlich stark renovirt ist, wohnt doch dem Werke noch ein unbeschreiblicher Zauber inne, der aus dem Zusammentreffen des duftigen, hellen Kolorits mit den harmonischen Linien und dem lieblichen Ausdruck entspringt. Nichts kann interessanter sein, als der Vorbereitung des großen Malers zu seiner reiferen Entwicklung in Gemälden wie diesem gewissermaßen beizuwohnen. Ähnliches, speciell im Typus der Jungfrau, erblickt man in dem anderen, von Dr. Bode entdeckten, Jugendwerke Allegris, welches sich im Besitze des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen befindet.

Ein anderes aus derselben Sammlung stammendes Bild, welches eine Erwähnung verdient, ist das beglaubigte Stück von *Bartolommeo Montagna*, das zwar dem Anfange des XVI. Jahrhunderts angehört, aber noch in der ersten, herben Auffassung des XV. gehalten ist. Weniger befriedigend hingegen, sowohl wegen des etwas zweideutigen Ausdruckes als wegen der Modellirung, erscheint uns der dem sonst so gediegenen *Andrea Solari* zugeschriebene kreuztragende Christus, gleichfalls aus der Sammlung Campori.

Zwei interessante und anziehende Bilder rühren von Malern aus der Umgegend von Cremona her, in denen sich eine Mischung von lombardischen und von venetianischen Zügen zu äußern pflegen. Mit der näheren Bestimmung derselben scheint aber in der Galerie eine Verwechslung geschehen zu sein.

Dem Cremoneser *Boccaccio Boccaccino* wird nämlich ein Halbfigurenbild der Maria mit dem Söhnlein und einen an eine Säule gebundenen Sebastian zugesprochen, das sich durch die merkwürdigen kugelrunden Köpfe und die eigenen abgerundeten Falten in den Gewändern als ein Werk desjenigen Meisters kundgiebt, welcher (da sein Name noch nicht bekannt ist, wiewohl eine beträchtliche Zahl Arbeiten von ihm bereits zu erwähnen wäre) von Dr. W. Bode passend als ein Pseudo-Baccaccino bezeichnet worden. Hingegen wird einem schwachen Schüler des echten und zarten Boccaccino ein kaum etwas größeres Tafelgemälde zugeschrieben, in welchem zwei knieende Hirten vor der göttlichen Mutter und Kind dargestellt sind. Vergleicht man nun dieses Bild mit der beglaubigten, in der Akademie zu Venedig sich befindlichen sog. Santa Conversazione von Boccaccino, so dürfte es doch nicht schwer fallen, sich davon zu überzeugen, dass in den beiden gar manche Züge dermaßen übereinstimmen, dass das feine Modenesische Gemälde nicht seinem schwachen Nachfolger Tomaso Aleni, wohl aber dem Meister selber, B., vindizirt werden sollte.¹⁾

1) Ein Vergleich durch die trefflichen Photographieen Anderson's von den genannten und andern hauptsächlich in Venedig sich befindenden Stücken dürfte wohl jeden wohl-aufgelegten Kunstbessenen von der Richtigkeit des Gesagten überzeugen.

Erwähnungswert in Bezug auf die estensische Galerie sind ferner mehrere Meister aus der venetianischen Schule, wie *Cima da Conegliano*, *Bonifazio*, der seltene *Bernardo Parentano*, *Gio. Fr. Carotto*, *Girolamo Moceto*, *Paolo Caliari*, *Tintoretto*.

Von den Auswärtigen möge nur einer für alle hervorgehoben werden, nämlich der Porträtmaler par excellence *Velazquez*. Von den zwei Bildnissen, die ihm in der Pinakothek zugeschrieben wurden, wollen wir uns nicht bei demjenigen aufhalten das als sein Selbstporträt ausgegeben wurde, das aber bereits bei der neuen Aufstellung in Quarantäne gestellt worden, sondern die Aufmerksamkeit unserer Freunde auf das Porträt des Herzogs von Modena, Franz I., lenken, ein Meisterstück, um das jede Galerie ersten Ranges Modena beneiden dürfte. Bemerkenswert ist die Geschichte seiner Entstehung, über die uns Prof. Carl Justi in seinem unübertroffenen Werke über Velazquez (II, 62 ff.) das Nähere zu berichten weiß. Es ergibt sich hieraus, dass der achtundzwanzigjährige Herzog, der sich bereits zu Gunsten der spanischen Interessen in Italien verwendet hatte, auf Veranlassung des mächtigen Olivares im Jahre 1638 eine Reise nach Madrid unternahm, um daselbst dem Könige Philipp IV. zu huldigen. Am 23. September kam er in der spanischen Hauptstadt an, wo er vom König gütig empfangen wurde. Der Eindruck scheint auch im allgemeinen ein recht günstiger gewesen zu sein. Man sagte, „das ist ein Spanier“, weil er so schwarze Haare hatte (*moreno*). „Er ist wirklich von schönem Äußeren“, schrieb der toskanische Minister, „großgewachsen, joviale Mienen, freundlich, lebhaft, frank.“ Dieser Reise und andren Umständen, in Folge deren das Porträt lange Zeit unbekannt geblieben, ist es zu verdanken, dass es noch heutzutage die kgl. Galerie zu Modena ziert. Wäre es daselbst im vorigen Jahrhundert aufgestellt gewesen, so würde es gewiss unter den Bildern sich befinden, die sich König August III. von Sachsen im Jahre 1745 auserwählte, wie er sich auch die drei anderen Bildnisse von Velazquez, die sich jetzt in der Galerie zu Dresden befinden, aus der Sammlung des elenden Franz III. in Modena erkoren hatte. Wie wir aus der Geschichte der Galerie von Modena durch Venturi erfahren, wurde das Bild erst im Jahre 1843 wieder von der herzoglichen Verwaltung erworben und unter die übrigen aufgenommen. Es ist ohne Zweifel dasjenige, welches der spanische Geschichtsschreiber Cean Bermudez mit folgenden Worten erwähnt: „Pintò Velazquez otros muchos retratos entre les que se distinguí el del duque de Modena, que se hallaba en Madrid el año de 1638, quien le gratificó con una ricca

cadena que D. Diego se ponía las dias de gala.“ Es ist in breiter, fast skizzenhafter Weise, höchst wirkungsvoll ausgeführt. Den lebendigen Blick auf den Betrachter gerichtet, trägt der Dargestellte über der Rüstung eine rote Schärpe. „So vollkommen hat er sich dem Geschmack der Nation, bei der er Gast war, anbequemt,“ meint Justi, „dass man sein Bild ohne die Daten für einen Spanier erklären würde. So aber verkündigt diese stolze, etwas trotzig Miene, das reiche, lockere, hoch frisirte schwarze Haar, das über die rechte Seite der Stirn wellenförmig herabgleitet, der noch dünne, aufwärts gerichtete Schnurrbart, die Golilla, das goldene Vließ, den geschmeidigen, zum Schauspieler geborenen Italiener. Die Nasenspitze tritt keck hervor, das Kinn weicht hinter die breite Unterlippe zurück. Der Kopf hat etwas Jugendlich-Unbefangenes; der Eindruck ist für damalige Vorstellungen nicht sehr hofmäßig, eine geniale Nachlässigkeit ist darin, eine absichtliche Einfachheit — sehr abweichend von den späteren, im französischen Geschmack gemalten Bildnissen, wo er kälter, blässer, feiner aussieht. Das Gesicht ist fast schattenlos gemalt, aber jetzt durch Firnis stark verdüstert. Dieses Denkmal seiner spanischen Verwandlung mag später mit scheelen Augen angesehen worden sein: daher das Verschwinden des Bildes aus dem Palast.“

Ein anderes denkwürdiges Porträt von Franz I., das sich noch in der Galerie von Modena befindet, ist die über Naturgröße gehaltene marmorne, von Lorenzo Bernini im Jahre 1650 ausgeführte Büste. Der talentvolle Bildhauer arbeitete fast ein Jahr lang daran, „con affetto e diligenza incomparabile“ (mit unvergleichlicher Liebe und Sorgfalt) wie es heißt. Auch wurde er vom Herzog reichlich dafür belohnt (mit tausend Doublonen), da er wohl wusste, wie der Künstler am päpstlichen Hofe mit allerlei Wohlthaten und Ehrenbezeugungen überschüttet wurde.¹⁾ Die Büste ist in der That ein ganz ausgezeichnetes Werk in ihren breiten, frei geschwungenen Linien und der edlen Haltung des vornehmen Mannes.

Unter den plastischen Kunstwerken, von denen gar manches genannt zu werden verdiente, wollen wir wenigstens noch die vier herrlichen, mit Figuren und Ornamenten reich verzierten Bronzevasen von dem bekannten Paduaner Andrea Briosco, il Riccio genannt, dem Autor des prachtvollen Kandelabers in S. Antonio zu Padua erwähnen, von denen die Lichtdrucke im ersten Band der Galleria Nazionale Italiana einen guten Begriff geben.

(Schluss folgt.)

1) S. Venturi's Werk (S. 112), wo die Büste als Titelblatt abgebildet ist.

BÜCHERSCHAU.

Emile Molinier. Catalogue des ivoires. (Musée national du Louvre Département des objets d'art du moyen-Age de la Renaissance et des temps modernes. Paris, 1896.

Der neueste Band der Louvrekataloge behandelt die Elfenbeine, und sicher konnte es keinem Kundigeren anvertraut werden als Molinier. Der Louvre ist gerade an Elfenbeinen sehr reich und die Benutzung derselben ließ oft schmerzlich einen neuen zuverlässigen Katalog vermissen. Die 244 Nummern umfassende Sammlung nimmt einen Raum von 366 Oktavseiten ein, schon äußerlich ein Beweis für die Genauigkeit ihrer Beschreibung. An der Spitze steht das Fragment eines Evangeliardeckels, die Gefangennahme Christi, den sitzenden Petrus und Petri Verlängnung darstellend. Erworben wurde das Stück 1895. Woher, ist leider nicht angegeben. Stilistisch hängt es mit dem Mailänder Deckel (Westwood Nr. 95, 96) zusammen. Das Diptychon Nr. 2 (auch hier abgebildet) ist jetzt vereint; das Museum zu Puy hat die eine Hälfte desselben im Jahre 1894 an den Louvre abgegeben. Das 1893 erworbene Relief, den sitzenden lehrenden Apostel Paulus darstellend (abgeb. S. 8) ist als fragliche italienische Arbeit des 6. oder 7. Jahrh. bezeichnet. Ich setze dasselbe in die Nähe der bekannten Trierer Reliquientafel (zuletzt abgeb. bei Kraus, Christl. Kunstgeschichte I. 1896. S. 501), die byzantinischer Provenienz ist. Fernerhin seien erörtert die Abbildungen der Tafeln mit der Abner-Joabepisode, mit dem Urteil des Salomo (deutsch 9/10. Jahrh.), mit den Daviddarstellungen (deutsch 9/10. Jahrh.), des bereits von Labarte¹ Atlas pl. X 2. Ausgabe I. p. 42 pl. VIII abgeb. deutschen Kästchens aus dem 10. Jahrh., des bekannten Triptyque Harbaville u. a. m. Sehr interessant und charakteristisch ist eine Geburt Christi, eine vortreffliche französische Arbeit des 13. Jahrh. (Nr. 38, abgeb. S. 99). Die letzte Nr., 244, ist eine hochinteressante Freigruppe, eine Kreuzabnahme; Joseph von Arimathia trägt den Erlöser, dessen linke Hand die Madonna ergreift. Außerdem ist eine fragmentirte Ecclesia vorhanden; offenbar gehörte noch ein Johannes und die Figur der Synagoge dazu. Das zum Teil im Lichtdruck abgebildete prächtige Stück ist erst im Jahre 1896 erworben worden. Woher? Der Katalog ist vortrefflich gearbeitet, doch es ist dennoch einiges Tadelswertes an ihm. Erstens vermisst man die Nummern von Westwood, zweitens die Register, wie sie gerade bei diesem Werke so überaus wertvoll sind. Eine zweite Auflage darf diese Fehler nicht unverbessert lassen. Der Louvrekatalog tritt jetzt ebenbürtig an die Seite der Londoner, Berliner und Petersburger Kollegen, die wir Westwood, Maskel, Bode-Tschudi und Kondakoff verdanken. Gerade für das Studium der Elfenbeine sind solche Kataloge wertvoll und dankenswert. Wenn dann noch das vor einigen Jahren von Clemen wieder so energisch gewünschte Korpus altchristlicher und frühmittelalterlicher Elfenbeine Wahrheit wird, liegt der Forschung das Material bequem vor.

Dr. ED. BRAUN.

* *Baedeker's „Spanien und Portugal“*, der eben erschienene neueste Band der roten Führer durch die Welt, bildet ein wirkliches Ereignis auf dem Büchermarkt, wenigstens

auf dem der Reiselitteratur. Alle praktischen guten Ratsschläge, die der bewährte Mentor den Seinigen mit auf den Weg giebt, kommen nun auch denjenigen zu Gute, welche eine Tour durch die Städte der iberischen Halbinsel wagen wollen, um die Natur, das Volk und namentlich die Kunst des eigentlichen Landes an Ort und Stelle kennen zu lernen. Für die Denkmälerwelt Spaniens hat Baedeker wiederum einen besonderen Cicerone gewonnen und zwar keinen geringeren als Geheimrat C. Justi in Bonn, den geistvollen Biographen des Velasquez und Murillo. In einem einleitenden Kapitel „Zur spanischen Kunstgeschichte“ giebt der berühmte Gelehrte eine scharfe Charakteristik des künstlerischen Geistes der Spanier, den er mehr zur Aneignung als zur Selbstschöpfung berufen erkennt, und nimmt dann die verschiedenen Kunstpocheu von der Römerzeit bis zur Gegenwart durch, in jeder die hervorragenden Denkmäler und Meister mit wenigen Strichen kennzeichnend. Kein Kunstgelehrter oder Kunstfreund, auch wenn er nicht in die Lage kommt, das Land zu besuchen, wird das Baedeker'sche Reisebuch fortan entbehren können, weil es besser als irgend ein anderes Werk orientirenden Stils geeignet ist, ihm ein deutliches Bild von der Stellung Spaniens in der Kunstgeschichte zu gewähren.

Die Gemälde der Prado-Galerie in Madrid werden gegenwärtig von den Photographen eifrig umworben. Die Firma Braun & Co. in Dornach publizirt nach den hervorragendsten Gemälden ihre rühmlich bekannten Kohledrucke; die Photographische Gesellschaft in Berlin beginnt eine große Veröffentlichung in 110 Heliogravüren (zehn Lieferungen zu je elf Blatt) und die Libreria nacional y extranjera in Madrid giebt eine Folge von über hundert photographischen Aufnahmen in kleinem Format heraus, die von Hauser und Menet in Madrid hergestellt sind. Über die Braun'schen Leistungen bedarf es keines Wortes mehr; man erhält, was man erwartet, nämlich Vorzügliches. Die großen Heliogravüren der Photographischen Gesellschaft erscheinen im Format von 50 zu 68 cm, die Bildgröße ist circa 38 bis 50 cm. Das uns vorliegende Probblatt der Übergabe von Breda hat eine Bildgröße von 47 zu 39 cm und erweist sich als eine technisch völlig tadellose Leistung. Allerdings ist der Preis nicht gering; man erhält nur ganze Lieferungen zum Preise von 125 Mark, was die Anschaffung erschwert. Die Photographieen der spanischen Firma haben einen viel populäreren Preis, 1 Fr. 50 Cent. das Stück, in der Größe von 20 zu 27 cm. Sie sind weit besser als die alten Laureutschen Aufnahmen, aber freilich nicht gleichmäßig gut, und stehen natürlich gegen die größeren Aufnahmen beträchtlich zurück, halten auch den Vergleich mit den neuen Emissionen von Brogi, Alinari und Anderson nicht aus. Es fehlt an Kontrasten und in den tiefen Schatten an Zeichnung. Immerhin sind aber auch unter diesen Aufnahmen eine beträchtliche Zahl, die man unbedingt empfehlen kann, und da jedes Blatt einzeln käuflich ist, so kann sich der Kunstfreund eine etwa schmerzlich empfundene Lücke seiner Sammlung wenigstens zum Teil ergänzen.





Carl von Lützwow †. Nach einer Photographie.

CARL VON LÜTZOW.

GESTORBEN DEN 22. APRIL 1897.



IN Freund giebt hier ein Bild des Freundes, mit dem er seit Knabenzeit auf Schule und Universitäten zusammen war und mit dem er auch hernach durch steten Briefwechsel und Austausch von Arbeiten, durch gemeinschaftliche Reisen und Besuche in ununterbrochenem Verkehr blieb.

Die Persönlichkeit des seltenen Mannes und eigentümlichen Geistes gilt es zu zeichnen; den Lesern dieser Zeitschrift liegt in dieser selbst sein hauptsächlichstes Wirken und sein unvergängliches Verdienst um die Förderung aller künstlerischen Interessen in Deutschland vor Augen.

Carl von Lützwow wurde am 25. Dezember 1832 geboren als Sohn des Großherzoglich Mecklenburgischen Kammerherrn und Schlosshauptmanns von Lützwow und dessen Gemahlin, der Tochter des berühmten Anatomen Prof. Loder in Jena, des Freundes und anatomischen Lehrers von Göthe. Lützwow's Mutter befand sich damals auf Besuch bei ihrem Großvater, dem Professor der Augenheilkunde Ritter in Göttingen. Daher der Zufall der Geburt in dieser Musenstadt. Sonst ist Lützwow ein Schweriner Kind.

Nicht bloß von mütterlicher Seite her stammte der Gelehrtengeist, der den Spross des alten weitverzweigten Adelsgeschlechtes beseelte; schon sein Vater war eine Ausnahme in seiner adeligen Genossenschaft durch litterarische und wissenschaftliche Neigungen und Ar-

beiten, und auch sonst, wie Heirat, Erziehung dieses Sohnes und anderes zeigten. Eine dreibändige pragmatische Geschichte Mecklenburgs erhält sein Andenken als Historiker.

Die Mutter hat Lützwow früh verloren. In stattlichem Hause, das sich sein Vater erbaute, wuchs er auf unter Eindrücken, wie nach Wissenschaft und Kunstsinn kaum ein anderes Haus in Schwerin sie bot. Der Verfasser dieses Nachrufes erinnert sich noch seines freudigen Schreckens, als ihm der befreundete Knabe die Bibliothek des Vaters zeigte mit all diesen Werken der Litteratur, und er die Übersetzungen von Bojardo's und Ariosto's Roland mitnehmen durfte, sich in ihre Wunderwelt der Abenteuer zu versenken.

In Schwerin wurden die Knaben damals gewöhnlich in Privatschulen für das Gymnasium vorbereitet. Lützwow's Vater sandte seinen Sohn Carl ausnahmsweise in die dem väterlichen Hause gegenüberliegende Bürgerschule, die von Knaben mittlerer und auch ärmerer Familien besucht war. Der Lateinunterricht kam dann besonders hinzu.

Von Kind an war Carl von Lützwow's Charakter merkwürdig klar ausgeprägt und ist sich außerordentlich gleich geblieben. Der schöne, kluge, heitere Knabe, der einzige Adlige unter allen Genossen wusste ebenso wohl seine Würde zu wahren, wie sich allgemein beliebt zu machen. Er war immer frisch und fröhlich, klar und sicher, musterhaft in Fleiß und Betragen, nie Spielverderber, nie in Streit, vornehm in Sitte und Benehmen

und das Gemeinere von sich abweisend, aber auch nie hochmütig verletzend und dummstolz, sondern guter Kamerad, und dabei stets Primus seines Jahrgangs.

Ostern 1843 trat er in das damals von dem bekannten Philologen C. Fr. Wex geleitete Schweriner Gymnasium über.

Der Knabe und Jüngling entfaltete hier in stetem Fortschritt alle seine trefflichen Anlagen und Eigenschaften. Eine apollinische Natur — das möchte ihn wohl am besten charakterisiren. Nach Geist und Körper gleichmäßig bevorzugt, war alles in ihm maßvoll harmonisch. Klar von Verstand und für alles, was die Schule in Sprachen und Mathematik u. s. w. verlangte, hochbegabt, mit ausgezeichnetem Gedächtnis und wie von selbst fließender Darstellungsgabe, heiter von Gemüth, durchaus nicht sentimental, wenn er auch für alles Schöne und Große schwärmte, sicher in Charakter und Wesen, dabei musisch veranlagt, gymnastisch tüchtig, erwarb er sich in seltener Weise die Liebe und Achtung seiner Lehrer und Mitschüler. An seinem Fleiße bei seiner Fröhlichkeit und Regsamkeit in jeder Beziehung konnte jeder sich ein Muster nehmen. Dass er ein gelehrter Professor werde, stand von vornherein für alle seine Genossen fest. Aber nicht Mediziner, wie Großvater und Urgroßvater mütterlicher Seite, auch nicht Jurist, um doch vielleicht hoher Staatsbeamter in seiner Heimat zu werden — auf Philologie und Archäologie ging von vornherein seine Neigung. Man mag sich die Freude der philologischen Lehrer am Gymnasium über diesen herrlichen Zögling denken.

Sein Abgangszeugnis vom Gymnasium (Sept. 1851) giebt davon Kunde: Er hat in allen Sprachen und in der Mathematik die besten Noten. Seine natürlichen Anlagen, sein reger Sinn für Wissenschaft, sein Fleiß, seine sehr erfreuliche Schulbildung werden hervorgehoben. Sein musterhaftes Betragen und eine wackere Gesinnung habe ihn bei Lehrern und Schülern in hohem Grade beliebt gemacht. Die Prüfungskommission entlässt ihn „mit den schönsten Hoffnungen und ihren besten Segenswünschen“.

Da war niemand unter Lehrern und Mitschülern, der nicht erwartet hätte, ihn nach wenigen Jahren unter die ersten Universitätsgrößen aufrücken zu sehen.

Der junge Student ging nach Göttingen und trat hier in die, unter den Einwirkungen des Jahres 1848 entstandene, dem sogenannten Progress huldigende Burschenschaft Hannovera. Ältere Schweriner Gymnasiums-genossen sorgten, wie es zu gehen pflegt, für Nachschub und Fuchsfang. Carl von Lützwow war sogleich mit voller Seele dabei, auch für die neuen burschenschaftlichen Prinzipien des Progresses. Es gab keinen fröhlicheren und dabei keinen fleißigeren Studenten.

Wacker auf dem Fechtboden, auf der Kneipe ein Trinker, der allen gerecht wurde, aber sich niemals um

Sinn und Verstand trank, sondern stets im Geiste seines späteren Freundes Bodenstedt zechte —

Trinken wir, sind wir begeistert . . .

unerschöpflich an Witz und Einfällen und Schmäcken, über die er dann selbst glutrot werdend lachte, war er nach den schwersten Kneipnächten morgens unfehlbar im Kolleg. Ihn, dem vom Glücke begünstigten, verließ der angeborene eiserne Fleiß und die Klugheit nie, während andere, die den Fleiß so dringend nötig gehabt hätten, akademisch verbummelten.

C. Fr. Hermann, den er begeistert verehrte, Schneidewin und Fr. Wieseler waren seine Hauptprofessoren.

Selbst Gut-Freund mit allen Genossen, aber für seine intimeren Angelegenheiten bis zur Verslossenheit verschwiegen, haben ihm die verschiedensten Charaktere schwärmerische Freundschaft entgegengetragen. Seine eigene leicht erregte Schwärmerei für Personen und Ideen machte ihn so besonders liebenswürdig und beliebt, aber Sentimentalität und Gefühlsüberschwang jeder Art war bei ihm ausgeschlossen, wie das Gleichmaß seiner Anlagen dem Außergewöhnlichen nach der einen oder anderen Seite wehrte.

Seine Klugheit und Fähigkeit zu lenken und zu leiten, bethätigte er schon hervorragend als Chargirter in seiner Verbindung. Dass er, der vielfach Verzogene, dabei nach Gelegenheit und Bedürfnis den Olympier hervorkehrte und hier wie auch später den Selbstherrscher zu spielen verstand, war nicht zu verwundern.

Im Frühling 1854 ging er nach München. Das studentische Verbindungsleben hörte hier auf; dafür genoss er Geselligkeit aller Art. An engeren Freundeskreis von jungen Gelehrten und Musikern reihten sich weitere. An F. v. Thiersch empfohlen, fand er im Hause des berühmten Philhellenen, dem Sammelplatz aller Berühmtheiten in München, die freundlichste Aufnahme; ebenso im gastfreien Liebig'schen Hause und selbstverständlich bei seinen großen gesellschaftlichen Vorzügen auch in anderen Kreisen geistiger oder geldlicher Elite.

Von besonderem Werte wurde für ihn eine Empfehlung Karl Ludwig Aegidi's — damals als hinreißender Redner berühmter Docent in Göttingen und Ehrenmitglied der Burschenschaft Hannovera — an Friedrich Bodenstedt. Das war jener Zeit ein Sonnenschein des Glücks im Hause des von König Maximilian von Bayern mit Geibel, Riehl, Carrière und Paul Heyse nach München berufenen Dichters und seiner Edlitam! Und mit geringen Mitteln machten der Mirza, wie Bodenstedt nach seinem Mirza-Schaffy hieß, und seine mit Silberstimme so lieblich singende Edlitam es möglich, ihr Haus zum Mittelpunkt aller Berühmtheiten und fürstlicher Dichterinnen zu machen, die nach München kamen, und ihre Gastfreundlichkeit selbst auf Studenten auszudehnen, die bei dem gefeierten Dichter-Professor hörten.

Bodenstedt hat, nebenbei bemerkt, nie studirt, wie

selbst sonst treffliche ausführlichere Biographien von ihm berichten. Nur durch Selbstbildung schwang er sich vom Krämer-Ladentisch in Peine auf zum sprachkundigen Lehrer, der als solcher in Russland, dann auch als Reisender, Schriftsteller und Dichter sich Ruhm erwarb und dessen Mirza-Schaffy in der Reaktionszeit nach 1848 eine Erfrischung und Freude sondergleichen für die Geister wurde. In seiner ersten Vorlesung im November 1854 kam er, unkundig des akademischen Tempus und ohne für Beleuchtung gesorgt zu haben, Punkt 4 Uhr ins Kolleg und begann zu lesen, während die verwunderten Studenten allmählich eintraten. Um $\frac{1}{4}$ 5 Uhr konnte er auf dem Katheder schon nicht mehr sehen und trat ans Fenster; um $\frac{1}{2}$ 5 Uhr war er mit seinem Manuskripte fertig, wie er selbst ganz erstaunt uns Erstaunten erklärte.

Aber wie auch der schöne, geistvolle, heitere Student von Lützw in Glück und Gesellschaft schwamm, er beharrte in eisernem Fleiße als Philologe und Archäologe. Thiersch, Spengel, Halm, Prantl hörte er zumeist. Am 5. August 1856 machte er summa cum laude seinen Doktor. Seine Dissertation handelte de vasis fictilibus antiquis more archaico pictis.

Im Jahre 1857 ging er nach Berlin, die dortigen Antiken-Sammlungen zu studiren. Hier in Berlin begannen die ersten Einwirkungen, die ihn dann später von seinen anfänglichen Zielen ablenkten. Er lernte Kugler und Wilhelm Lübke kennen, der damals Professor der Baugeschichte an der Bauakademie in Berlin wurde. Die beiden so außerordentlich begabten, in mancher Beziehung so ähnlichen, von Geist und Witz sprühenden, von rastlosem Fleiß förmlich geplagten, dem Positiven zugewandten und der philosophischen Spekulation durchaus abgewandten jungen Männer und Kollegen in der Philologie hatten sich schnell gefunden. Der ältere Kunsthistoriker Lübke erkannte die Kraft des jüngeren Archäologen und machte Lützw zum Mitarbeiter bei der 2. Auflage der „Denkmäler der Kunst“. Fortan blieben sie im regsten Verkehr; im Herbst 1858 begleitete Lützw Wilhelm Lübke, dessen Frau und Schmaase auf einer Studienreise nach Italien; er selbst kam diesmal nur bis Florenz.

Er datirt von dieser Reise seine Neigung zur allgemeinen Kunstgeschichte über das archäologische Fach hinaus.

Wie schwärmte er bei seiner Rückkehr! Nur die neueren Italiener kamen damals als Einheits-Patrioten bei ihm schlecht weg, wogegen die österreichischen Soldaten seine Freude gewesen waren.

Wer Carl von Lützw kannte, der wusste, um dies hierbei zu erinnern, dass er, so treu er sonst persönlich war, und so felsenfest seine Freunde auf ihm bauen konnten, in seinem Enthusiasmus, allerdings erst in längeren Zeiträumen, wechsele. Hitzig und schwärmerisch ergab er sich einer Zeitrichtung, Kunstepoche; hatte er

sie durchgearbeitet, kam wohl eine andere an die Reihe. So machte er es z. B. früher mit Gotik, Barock, der Klassik Hansen's. Wie er sich in den letzten Jahren den modernsten Strömungen zuwendete, wissen die Leser dieser Zeitschrift. Licht und Schatten ergaben sich natürlicherweise daraus. Er blieb stets im regsten Streben und in heißer Parteinahme dafür oder dagegen; immer schritt er mit gleicher Energie voran. Erinnerete man ihn, dass er vor Jahren heiß gelobt habe, was er jetzt verwarf oder umgekehrt, so verschlug ihm das nicht viel. Das war ja damals gewesen und war jetzt ganz anders.

Er habilitirte sich am 17. Februar 1859 als Privatdocent in München. Umfassendes fleißigstes Studium, treffliche Schulung, sicheres Gedächtnis, rednerische Begabung und seine Art, alles mit Wärme zu behandeln, machten ihn zu einem trefflichen und beliebten Dozenten. Er trug vor über griechische Kunstgeschichte, griechische Lyriker, antikes Drama, Pausanias, Kunstmythologie, die Antiken der Münchener Sammlung. Die Veröffentlichung der „Münchener Antiken“ begann er 1861. Durch Reisen im In- und Ausland erweiterte er seine Kenntnisse.

Es war eine geistig bewegte Zeit in München. Die Maximilian-Epoche hatte heftigen Kampf zwischen alten und neuen Bestrebungen und Vorherrschaften gebracht. Die kirchliche Parteinung war auch an der Universität groß. In der bildenden Kunst denke man an den damals noch nicht beendeten Streit, der durch die Namen Kaulbach, Piloty, Rahl, Genelli u. s. w. charakterisirt wird, an den neuen Maximiliansstil in der Architektur. 1859 erregte der österreichisch-italienische Krieg die Gemüther aufs heftigste und nun die neue Ära in Preußen und all die weiteren Aufregungen in Deutschland im Gefolge davon! Wie Stahl und Eisen trafen die Gegensätze aufeinander und schlugen Funken.

Carl von Lützw war in seinem Element. Mit seiner riesigen Nervenkraft brachte er es nach wie vor fertig, der fleißigste Dozent und Schriftsteller, eine gesuchte gesellschaftliche Kraft und der flotteste Vereinsgenosse verschiedenster Art zu sein. Beim Mittagstisch von Gelehrten und Schriftstellern unter Vorsitz von Melchior Meyr, bei den Krokodilen unter Geibel's Dichtermajestäts-Leitung, bei den Zwanglosen, nicht zu vergessen im Affenkasten des Augustinerbräus, überall war Lützw, und zwar, was heitere Geselligkeit anbelangt, voran und unerschöpflich an lustigen und auch drastisch treffenden Einfällen und Witzen.

Seine Freunde in der Ferne wunderten sich wohl, dass er nicht mit einem gelehrten philologischen oder archäologischen Werke hervortrat, das ihn sogleich in die Reihe der ersten Größen stellte. Aber statt sich derartig zu konzentriren, hatte er, mehr als selbst nähere Bekannte wussten, sich neuen Gebieten zugewandt. So war er in die Passion hineingekommen, die ihn nie wieder verließ, für alles, was dem Illustrationsfach und dessen Aufschwung angehört, für Zeichnung, Holzschnitt, Kupfer-

stich, Photographie u. s. w. Man staunt, wenn man seine Briefe aus jener Zeit liest, die er nur wegen der damals neuen Holzphotographie an einen Leipziger Verleger schrieb. Mit den Künstlern betreffenden Fachtrat er in rührigsten persönlichen oder schriftlichen Verkehr.

Und nun überraschte er 1862 seine Freunde mit dem Buch „Die Meisterwerke der Kirchenbaukunst, eine Darstellung der Geschichte des christlichen Kirchenbaues durch die hauptsächlichsten Denkmäler“, erschienen bei E. A. Seemann, mit dem auch Carl von Lützwow, wie vorher schon W. Lübke, nun in so folgenreiche Verbindung trat. Der Philologe und Archäologe war abgesehen zur neueren Kunstgeschichte unter dem Einflusse W. Lübke's. Diesem ist das Buch gewidmet. Die Reise mit ihm in Italien habe den ersten Anlass gegeben. „Durch den akademischen Beruf in den Gebieten der klassischen Studien festgehalten . . . konnte ich nur verstohlen und in mühsam zusammengesparten Stunden unsere damaligen Wanderungen, welche fast ausschließlich den mittelalterlichen und modernen Kunstdenkmälern galten, im Geiste fortsetzen und ihre Ergebnisse auf neuen Reisen in Frankreich, England und Deutschland vervollständigen und befestigen. . . Du bist es gewesen, der mich in das exakte Studium der Monumente des Mittelalters und der neueren Zeit hineingeführt hat.“ Und nun charakterisiert er trefflich, was er fortan als eine Hauptaufgabe ansah.

Es war jener Zeit ein Rückschlag gegen die Übersättigung in Religionsphilosophie und Philosophie des bisherigen Stils, speciell gegen das Übermaß der Ästhetik in Fragen der Kunst bei Mangel an gründlichem und umfassendem kunsthistorischem und technischem Wissen. Diese neuen, in ihrer Art bahnbrechenden Männer wollten Kunst und nur Kunst — selbst die Kulturgeschichte, die zur Erklärung notwendig ist, kam bekanntlich bei einigen zu kurz; das kunstgeschichtliche Interesse wurde in die weitesten Kreise getragen und namentlich durch die Anschauung, durch die Illustration gefördert und dadurch ein neuer Aufschwung herbeigeführt.

Lützwow sagt im Vorwort, dass er ungleich einem gelehrten französischen Abbé, seinem äußerlichen Vorbild für die Kirchenbaukunst, sich von religiösen Diatriben durchaus fern gehalten habe. „Unser Publikum will in kunstgeschichtlichen Büchern nicht erbaut, sondern wissenschaftlich angeregt und unterrichtet sein. Auch scheint es mir, als ob die größeren Kreise, welche bei uns in diesen Dingen von Jahr zu Jahr lebendigeren Anteil nehmen, mit allgemeinen ästhetischen Raisonsnements nicht mehr zufrieden zu stellen seien, dass man sie vielmehr genauer in das Positive und Besondere einführen dürfe, ohne dem Vorwurf ermüdender Stofflichkeit zu verfallen.“

Das war die damals neu ausgegebene Parole.

Wie schon W. Lübke bei seiner Architekturge-

schichte gethan, so gründete auch C. v. Lützwow seine Urteile auf Kugler und Schmaase, von den eingehenden Specialstudien abgesehen.

Damit war er aus dem engeren Kreis seiner bisherigen Studien und Arbeiten herausgetreten. Er sollte bald mehr und mehr in die neue Bahn hinübergedrängt werden. Damals eine Berufung als Professor, und sein Schicksal hätte sich wohl anders gestaltet.

Der junge Docent hatte jener Zeit seine geistvolle, liebenswürdige Gattin heimgeführt. War das eine Idylle in dem kleinen Haus im Garten zu Schwabing, wohin das junge tapfere Paar zog und bei notwendiger Einschränkung so frühlich den Sorgen des Lebens eines unbesoldeten Docenten trotzte!

Nun kamen ernste Tage. Lützwow klagte niemals, sondern schwieg über Sorgen, die ihn bedrückten, und so blieb selbst guten Freunden vieles verborgen . . .

Ein Zwischenfall, entstanden durch eine Kritik von dem später so hochgeschätzten Schweizer Dichter Heinrich Leuthold, die Lützwow beeinflusst haben sollte, hat diesen wohl mitbewogen, München gegen Wien zu vertauschen. Es war damals an der Münchener Universität, wie schon gesagt, viel Hass und Streit und je nachdem wenig Aussicht auf Beförderung. Aber es war damit nicht gethan, dass er als Docent an die Universität Wien übertrat. „Denn man muss leben auf der Erde“ sagt Mirza Schaffy. Der Fürst Czartoryski gab seit 1853 in Wien „Rezensionen und Mitteilungen über Theater und Musik“ heraus. Hieran schlossen sich seit 1862 „Rezensionen und Mitteilungen über bildende Kunst“. C. v. Lützwow wurde „Hauptmitarbeiter“, wie er es selbst nannte. Der zweite Jahrgang, der unter besonderer Mitwirkung von R. v. Eitelberger, Jac. Falke, W. Lübke, C. v. Lützwow und F. Pecht“ erschien, begann mit dem Vorwort „Was wir wollen“. Der Eingang ist bezeichnend, allerdings wenig geschmackvoll: „Die moderne Kunstkritik spielt gar zu gern die Rolle des Herrn Famulus Wagner; sie gräbt mit gieriger Hand nach den Schätzen der echten Kunst und glaubt vergnügt, sie in den Regenwürmern des Gedankens, der Tendenz, der Symbolik, des Nationalen oder Zeitgemäßen gefunden zu haben.“

Gegen die bisherige Behandlung wird hervorgehoben, dass das Kunstwerk ein Geschautes, nicht ein Gedachtes sei. Es gehöre dazu, dass man sich die schwierige Kunst des Sehens aneigne gegen diejenigen, welche die Kunstwerke lesen und nicht schauen wollten. Gesunde, aufstrebende, lebenskräftige Kunst, die stets mit der Jugend verbundene Schönheit als Ziel, und eine zweckentsprechende, dabei durch Schönheit gehobene Kunstindustrie gelte es zu fördern und zu vertreten.

Frühling 1863 ging C. v. Lützwow nach Wien, erhielt die *venia docendi* für Geschichte und Archäologie der klassischen Kunst an der Universität und wurde Sommer 1864 auch Docent der Kunstgeschichte an der K. K. Akademie der bildenden Künste. 1865 wurde er

Vorstand der Bibliothek und Kupferstichsammlung der Akademie. Mit diesem Jahre hörten die „Rezensionen“ auf. Dafür hatte Lützow mit E. A. Seemann einen verbesserten Ersatz geplant und sich der Mitwirkung der hervorragendsten Gelehrten und Kritiker des Kunstfaches versichert.

1866 erschien die „Zeitschrift für bildende Kunst, mit dem Beiblatt: die Kunstchronik“ von C. v. Lützow herausgegeben im Verlag von E. A. Seemann. „Seit dem Jahre 1865, wo wir unsere Zeitschrift geplant und ins Leben gerufen haben, war ich mit ihm in ungetrübter Freundschaft zu gemeinsamer Thätigkeit verbunden“ ruft der Verleger seinem Freunde schmerzlich nach. Und — wiederholen wir hier dessen weitere Worte über den Verlust, da kürzer und schöner C. v. Lützow's Thätigkeit als Herausgeber nicht charakterisirt werden kann: „denn nicht leicht ist der Ersatz eines vornehm gesinnten Mannes, der mit praktischem Sinn seines Amtes wartend im Streit der Meinungen die volle Gelassenheit bewahrt und freimütig genug ist, um auch Andersgläubigen das Wort zu gönnen“.

„Das Unternehmen, welches wir heute beginnen“, so lautet das Vorwort, „ist bestimmt, alles Bemerkenswerte und Schöne, was die Kunst der Gegenwart, vornehmlich in Deutschland hervorbringt und anstrebt, den größeren Kreisen des gebildeten Publikums durch Bild und Wort vor die Seele zu führen. Nicht nur zum Lesen und Urteilen über Kunst, sondern zum eigenen Sehen und Vergleichen will es Gelegenheit bieten; nicht in erster Linie den Scharfsinn, sondern den Schönheitssinn wird es zu nähren und zu entwickeln bestrebt sein. Der Drang nach künstlerischer Bildung lebt im innersten Bewusstsein unseres Volkes. Die religiösen und politischen Kämpfe ruhen; der Kreislauf der philosophischen Systeme scheint vollendet zu sein.“ Dafür sei die Kunst wiedererkannt als die reife und edelste Frucht der Gesittung.

Die Schönheit wird damals noch, wie man sieht, in besonderer Weise betont. Wie die religiösen, politischen und philosophischen Kämpfe (Schopenhauer!) ignorirt werden, ist interessant. Die eigene Tendenz aber war klar ausgesprochen: Kunst unter Fernhaltung all der genannten Einflüsse, — die freilich die Kunst so vielfach bestimmen!

Was Wert der Männer anbelangt, die Lützow für die Zeitschrift geeint hatte, so war in dieser Beziehung der Erfolg sogleich gesichert. R. v. Eitelberger, Jac. Falke, G. Heider, H. Hettner, M. Jordan, W. Lübke, Jul. Meyer, O. Münder, Fr. Pecht, Anton Springer, G. F. Waagen, A. Woltmann, Rob. Zimmermann sind als Mitarbeiter genannt!

Das Verdienst C. v. Lützow's in der harmonischen Leitung, wo es galt, die verschiedensten Kräfte zusammenzuhalten und zu erneuern, die kritische Steuerung durch die kunstbewegten Decennien ruhig und klar zu führen, sine ira et studio auch der empfindlichen und

leidenschaftlichen Künstlerwelt gegenüber seinen Standpunkt zu wahren, nicht zurückzubleiben, sondern immer mit der Gegenwart im Weiterschreiten — das nicht immer Fortschritt besagt — zu bleiben, — das ist außerordentlich.

Seine apollinische Natur, wie wir sie nannten, verschmolz dabei mit der des gewandten, geschäftskundigen, göttlichen Hermes. Er war eminent durch seine Klarheit, Ordnung, Arbeitskraft und Freude.

1867 wurde er außerordentlicher, 1882 ordentlicher Professor der Architekturgeschichte an der K. K. technischen Hochschule in Wien. Mitglied vieler gelehrter Gesellschaften im In- und Ausland war er längst geworden.

Zu der nie endenden Redaktionsarbeit kamen nun alle seine Pflichten in Wien als Professor, Bibliothekar, Kustos, Vorstand. Dazu wirkte er als Schriftsteller, als Meister in öffentlichen Vorträgen, als Vorstand der kunsthistorischen Kongresse und von anderen Vereinen.

In den letzten Jahren schrieb er über Kunst und einschlägige Fragen, z. B. über städtische Neuerungen auch in die Neue freie Presse, ein Artikel immer jugendlich schneidiger und um Gegnerschaft unbekümmerter als der andere. Der Sturm, den er durch seinen Aufsatz über Wallot's Parlamentsgebäude erregte, ist bekannt. „Es muss wirken“, war seine Antwort bei Verwunderung über seine Art, vorzugehen.

So lebte er in der Arbeit, allem gewachsen, was an ihn herantrat, nie müde, nie klagend, immer andere anspornend. Ihm war nicht wohl, wenn er nicht in Geschäften steckte und nicht anordnen, dirigiren konnte. So sorgte er selbst auf anstrengenden Studienreisen dafür, dass er womöglich täglich Briefe und Depeschen erhielt. Auf Reisen mit Freunden verstand es sich von selbst, dass er der Reisemarschall war. Wer Bequemlichkeit liebte, kam dabei freilich schlimm weg. Aber war das gewaltige Tages-Menü der Besichtigungen abgethan, dann war niemand genussfroher und leistungsfähiger als er bei dem Menü von Küche und Keller.

Als Archäologe schrieb er 1868 noch „Das chora-gische Denkmal des Lysikrates in Athen“, nachdem er 1866 den I. Band der 2. Auflage von Schmaase's Geschichte der bildenden Künste neu bearbeitet hatte. 1877 erschien die Geschichte der K. K. Akademie der bildenden Künste, 1884 das Prachtwerk „Die Kunstschätze Italiens“, danach ein Text zu Unger's Belvedere-Galerie, ein Galeriekatalog der Akademie der bildenden Künste und die bei seiner gründlichen Kenntnis und Vorliebe so treffliche Geschichte des deutschen Kupferstichs und Holzschnitts (1891).

Im vorigen Jahre erfüllte er allen Theilnehmern unvergesslich mit unverwüthlicher Kraft und Frische die Pflichten als Vorstand der deutschen Abteilung auf dem kunsthistorischen Kongress zu Budapest während der Millenar-Feier.

Jetzt hatte er eigene Auflagen, dann eine neue Ausgabe von Lübke's Grundriss der Kunstgeschichte auf Händen. Er beabsichtigte in diesem Frühjahr zuerst eine Reise nach Italien, dann änderte er seinen Plan: er wollte auf längerer Studienreise wieder nach Frankreich und England. Er war nach seiner Gewohnheit Feuer und Flamme dafür. Anfang April wollte er abreisen. Ein Influenza-Anfall wurde anfangs nicht weiter beachtet und galt als schnell vorübergehend. So schob er dreimal seine Abreise, immer um wenige Tage,

hinaus. Niemand dachte an Gefahr. Bis zum 14. April war er noch thätig. Da entwickelte sich die tückische Krankheit zu einem schmerzhaften Nierenleiden, und Blutvergiftung entriss ihm plötzlich den Seinen, seinen Freunden und der Kunst, die er als der Besten einer in seiner Zeit so frisch und freudig, so aufopfernd und tapfer gefördert hat.

Seine alten Freunde haben Unerstetzliches in ihm verloren. Nun er fehlt, wer wird sich freuen, anregen, antreiben und für alles ein Herz haben, wie er es hatte?

C. L.

DER HEILIGENBERG VON VARALLO UND GAUDENZIO FERRARI.

VON GUSTAV PAULL.

I.



Die Heiligenberge Oberitaliens, so betitelt sich eines der Kapitel in der neueren Kunstgeschichte, die noch geschrieben werden müssen. In ansehnlicher Zahl sind sie verstreut in den südlichen Alpenländern, diese merkwürdigsten und größten Stätten der Erbauung, welche die spätere Renaissancezeit in Italien hervorgebracht hat. In Varallo, Varese, Orta, Locarno, Domo d'Ossola, Oropa, Graglia, S. Giovanni d'Andorno, Crea finden wir solche sacri monti mit ihren Kapellen teils vollendet, teils doch geplant und begonnen. Das ganze sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert hindurch hat man auf ihnen gebaut, geformt und gemalt, und einige der besten lombardischen Künstler jener Zeit haben dabei mitgewirkt. Insonderheit entwickelte sich hier eine Nachblüte der farbigen Terrakottaplastik. Die kunsthistorische Bedeutung dieser Berge ist also nicht zu bezweifeln. Dennoch aber erscheint mir größer ihre kulturhistorische Bedeutung. Wir sehen in ihnen die letzte große künstlerische Leistung der Volkspartei in der katholischen Kirche, der Bettelmönchorden, den letzten Versuch, die heiligen Dinge zu popularisieren, einen Versuch, unternommen auf echt italienische und echt katholische Art.

Bei dem Städtchen Romagnano, das dreißig Kilometer von Novara entfernt liegt, öffnet sich das Sesiathal, eines jener schönen und fruchtbaren Thäler der südlichen Alpen. Es führt in nordwestlicher Richtung zu der Gruppe des Monte Rosa. Der Hauptort des Thales ist Varallo, die Endstation einer Sekundärbahn, die von Novara ausgeht. Das malerische, trotz seines Bahnhofes weltabgeschiedene Städtchen mit verschiede-

nen Kirchen, alten Klöstern und ein paar Palästen ist der Sammelpunkt für die Bauern der umliegenden Bergthäler, die an Festtagen die engen Straßen in ihren seltsamen Trachten füllen. Schon von weitem, wenn die kleine Stadt noch unter Kastanienbäumen verborgen liegt, sieht der Wanderer den Heiligenberg mit seinen hellschimmernden Gebäuden ragen. Es ist ein nach drei Seiten freiliegender Granitkegel, der sich um zweihundert Meter über die Thalsohle erhebt. Als ein frommer Hüter steht er neben dem an seinem Fuße gelagerten Varallo.

Wie alle überhaupt kulturfähigen Gegenden Italiens, so trägt auch das entlegene Sesiathal die Spuren einer großen künstlerischen Vergangenheit.¹⁾ Manche interessante Bauten trifft man in den kleinen Städten, und in den Kirchen manche gute Gemälde von lombardischen und piemontesischen Meistern; das Hauptdenkmal jedoch, gleichsam das künstlerische Wahrzeichen des Thales ist der saero monte. Folgendes ist in kurzen Zügen die Geschichte seiner Gründung.

Ein Franziskaner, der Bruder Bernardino Caimi, hat vor vierhundert Jahren den Plan des frommen Werkes ersonnen. Er war ein Mann, der gleichermaßen durch edle Geburt — er entstammte einem Mailänder Grafengeschlecht, und durch seinen heiligen Eifer in großem Ansehen stand. Längere Zeit hatte er als Guardian der Brüder des heiligen Grabes in Jerusalem gelebt, als er im Jahre 1481 nach Italien zurückkehrte. Da-

1) P. Galloni, Uomini e fatti celebri della Valsesia. Varallo 1873.

G. Frizzoni, L'arte in Valsesia. Archivio storico dell'arte. IV. (1891.) Fasc. 5.

mals schon, so heißt es, war er von dem Wunsche erfüllt, in seiner Heimat ein Abbild der heiligen Stätten zu errichten, zur andächtigen Erbauung für alle, welche die weite Pilgerfahrt nicht unternehmen konnten. Zur Ausführung kamen seine Pläne freilich erst nach weiteren zehn Jahren, indessen erwirkte er sich schon 1486 vom Papste Innocenz dem Achten ein Breve (unter dem Datum des 21. Dezember), dessen Wortlaut uns zwar nicht erhalten ist, das aber in der Grabschrift des frommen Mannes als die Stiftungsurkunde des Heiligtums betrachtet wird. Im folgenden Jahre sehen wir Bruder Bernardino abermals auf dem Wege nach Jerusalem. Gewiss benützte er den neuen Aufenthalt eifrig, um Studien für sein Unternehmen zu sammeln. Gleich nach seiner Rückkehr, im Jahre 1491, begannen die Arbeiten.¹⁾

Es war eine gewaltige Aufgabe, die sich Bernardino gestellt hatte. Einen Wallfahrtsort allergrößten Stils wollte er schaffen. Die Anregung dazu hatten ihm gewiss die Anlagen seiner Ordensbrüder in den benachbarten deutschen Gebieten gegeben, die Kalvarienberge oder Stationen, eine Zusammenstellung von Gemälden, Reliefs oder Freigruppen, in denen die einzelnen Momente der Leidensgeschichte Christi geschildert sind. Allein was sich dort im kleinen, an der Kirchenwand oder etwa in einem Kapellenraum darstellte, sollte hier in großem Umfange, in einer Reihe von Tempelbauten

1) Aus der Litteratur über den saero monte von Varallo, die man in der Ambrosianabibliothek in Mailand beisammen findet, hebe ich folgende Werke hervor:

Descrizione del saero monte di Varale di Val di Sesia, dove, come in una nuova Gerusalemme . . . Novara 1587. 8^o.

(*G. Bordiga* und nach ihm *S. Butler* nennen als den Verfasser einen gewissen *Caceia* und führen noch zwei ältere Ausgaben an: die erste von 1565, Novara, die zweite von 1576, Breseia.) Eine neuere Ausgabe erschien in *Varallo*, bei den Revelli als erstes dort gedrucktes Buch 1591.

Conte *Gio. Battista Fassola*, *La nuova Gerusalemme ossia il santo sepolero di Varallo . . .* Milano 1671. 8^o.

Canon. *Torrotti*, *Historia della nuova Gerusalemme . . .* Varallo 1686. 8^o.

Dies sind neben dem Urkundematerial, das sich im Collegio d'Adda zu Varallo befindet, die wichtigsten, alten Quellen. Von der neueren Guidenlitteratur ist weitaus das wichtigste: *G. Bordiga*, *Storia e guida del saero monte di Varallo*. Edizione ristampata e riveduta per cura dell' amministrazione del ven. Santuario. Varallo 1857. 8^o.

Mieh. Cusa, *Il saero monte di Varallo*. Vereelli 1858. 8^o.

Neuerdings hat ein begeisterter Verehrer des saero monte, Herr *Sam. Butler* in London, ihm ein zusammenfassendes Buch gewidmet, betitelt *Ex voto*, das in zwei Ausgaben, einer englischen 1892 in London und einer italienischen in Novara 1894, erschienen ist. Der Enthusiasmus des lebenswürdigen Autors steht leider im umgekehrten Verhältnis zu seiner kritischen Schärfe.

Die Darstellung Butler's ergänzt und berichtet der verdienstvolle Kunstforscher Varallos *Giulio Arietta* in einer Reihe von Artikeln in der Zeitschrift *Arte e Storia*, anno VIII S. 234, XII, p. 138, XIII S. 205, XIV S. 117, XV S. 38.

in Freigruppen lebensgroßer Figuren ausgeführt werden. Die erste große Schwierigkeit, die es dabei zu überwinden gab, war die Auswahl des Platzes. Eine Anhöhe musste es sein, die womöglich gewisse Ähnlichkeiten mit der Schädelstätte aufwies, und die geeignet war, zur Aufnahme jener zahlreichen Bauten, ein Ort ferner, der in seiner Abgeschiedenheit zu frommer Betrachtung einlud und der doch einer menschlichen Niederlassung die nötigen materiellen Bedingungen gewährte. Alles dieses fand Bruder Bernardino in jener Anhöhe bei Varallo vereinigt. Die alten Schriftsteller wissen eine Reihe von Wundern zu berichten, durch die sich dem frommen Manne dieser Berg als der einzig geeignete kund that. Als nun vollends im ersten Jahre der Bauarbeiten ein Stein gefunden wurde, den die Sachverständigen als das getreue Abbild des Steines auf dem Grabe Christi erkannten, da war die Heiligkeit dieser Stätte aller Welt offenbar. — Bernardino Caimi fand in Varallo noch mehr als den Platz, er fand eine Menge von frommen und freigebigen Leuten, die seine Pläne unterstützten, allen voran Milano Scarrognini mit dem Beinamen magnifico, den angesehensten Mann der Gegend. Dieser machte die Sache des saero monte zu der seinen. Er erscheint als der erste Bauherr (fabbriciere). Die erste Kapelle, die des heiligen Grabes, ließ er auf seine Kosten errichten und daneben ein dem Franz von Assisi geweihtes Heiligtum und eine Wohnung für Bruder Bernardino und ein paar andere Minoriten. Zum Gedächtnis dessen sieht man an jenem Bau eine Tafel eingemauert mit der Inschrift:

Magnificus D. Milani Scarrogninus hoc Sepulcrum cum fabrica sibi contigua Christo posuit die septimo octobris MCCCCLXXXI R. P. frater Bernardinus de Mediolano ordinis Minorum de osserv. sacra huius montis excogitavit loca, ut hic Hierusalem videat qui peregrinare nequit.

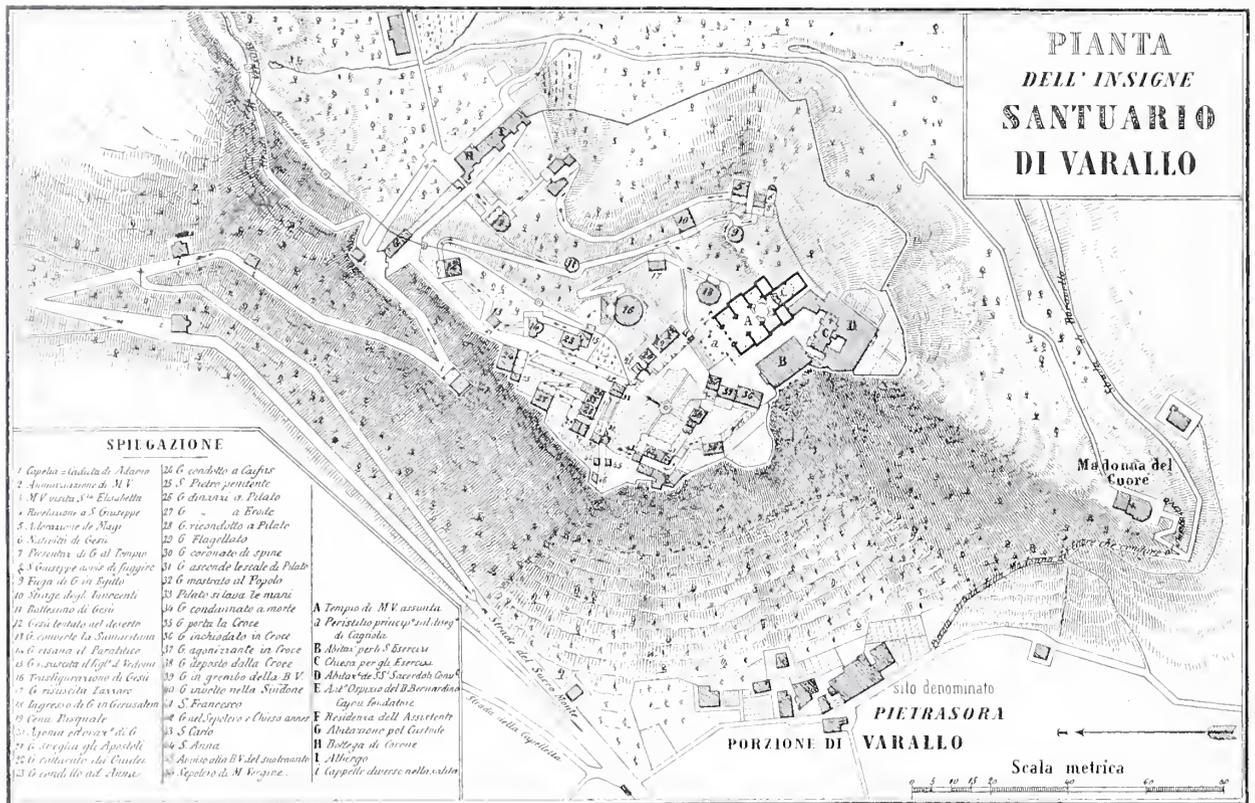
Merkwürdigerweise wurde erst zwei Jahre später, 1493, das Gebiet des saero monte in aller Form dem Bruder Caimi abgetreten. Gleichzeitig überwies man seinem Orden die Kirche am Fuße des Heiligenberges, Sta. Maria Delle Grazie und das anliegende Kloster.

Bernardino sollte die glänzende Verwirklichung seines Planes nicht mehr erleben. 1494 starb er in jenem Kloster. Dreiundzwanzig Jahre später folgte ihm Milano Scarrognini in den Tod. Es wurden dann (1517) von der Gemeinde von Varallo zwei neue fabbricieri ernannt, Pietro Ravelli und Bernardo Baldi.

Die Bauherren leiteten in letzter Instanz alle Arbeiten in den Kapellen. Unter ihnen oder neben ihnen standen die Minoritenbrüder, die ein Hospiz auf dem Berge behielten. Sie nahmen hier nicht nur in der bald errichteten Kirche Sta. Maria Dell' Ascensione die heiligen Funktionen wahr und behüteten die Wallfahrtsstätten, sondern beaufsichtigten auch die künstlerischen Arbeiten und beteiligten sich selbst daran. Wir wissen, dass zur Zeit

Milano Scarrognini's ein frate Francesco, der Bildschnitzer und Zeichner genannt wird (maestro di legname e disegnatore), hier arbeitete. Ihm folgte in gleicher Tätigkeit ein fra Eusebio.¹⁾ Eine weitere Obliegenheit der Mönche war jedenfalls die Sorge für die Einkünfte des Heiligenberges. Es musste alles aus frommen Spenden bezahlt werden. Und um diese beizutreiben, war niemand geeigneter als die Franziskaner, die das Betteln berufsmäßig ausübten. Dabei kam ihnen die Indulgentia plenaria sehr zu statten, die ihr Ordensgeneral Francesco Liccheri schon 1520 für die Besucher aller Kapellen vom Papst erwirkt hatte. In der That fehlte

ohne Erfolg. Der edle Carl Borromeo, der an diesem vornehmsten Wallfahrtsort seiner Erzdiözese lebhaften Anteil nahm, scheint vorübergehend durch mehrfache Anwesenheit in Varallo die Gemüter besänftigt zu haben. Sixtus V. nahm schließlich in seiner energischen Art eine vollkommene Neuordnung der Behörde der fabbricieri vor. Danach sollten künftighin immer auf sechs Jahre sechs Bauherren von der Gemeinde ernannt werden, die vom Guardian des Klosters bestätigt werden mussten, und umgekehrt sechs vom Guardian ernannt werden, welche die Gemeinde zu bestätigen hatte. Indessen auch damit waren die Mönche noch nicht beruhigt, und der



Plan des Sacro Monte bei Varallo.

es dem Heiligenberge fast nie an liberalen Gönnern, und noch in jüngster Zeit hat sich ein Wohlthäter gefunden, der die Kirche des Berges mit einer neuen Marmorfassade beschenkte.

Wo neben der Laienbehörde die Geistlichen eine so große Rolle spielten, waren Kompetenzstreitigkeiten unausbleiblich. Im Bewusstsein alles dessen, was sie für den Berg thaten, wollten die Mönche seine Verwaltung am liebsten ganz an sich reißen und auch die Bauherren ernennen. Dem widersetzte sich natürlich die Gemeinde, die alte Herrin des Bodens. Von zwei Päpsten, Julius III. und Paul IV., wussten die Mönche ihren Ansprüchen günstige Bullen zu erlangen, indessen

Friede scheint erst auf dem sacro monte eingezogen zu sein, als man die Minoriten 1603 wegschickte, und reformirte Franziskaner an ihre Stelle setzte.¹⁾

Dass bei einer so schwankenden Beschaffenheit der leitenden Baubehörden von der konsequenten Durchführung eines einheitlichen Planes nicht die Rede war, liegt auf der Hand. Es ist sogar zu bezweifeln, dass Bruder Caiami und sein Beschützer Milano Scarrognini von vornherein einen ins Einzelne gehenden Plan ausgearbeitet hätten. Vielmehr ist alle die vierhundert Jahre lang an der Anlage des Berges beständig herumgebessert worden. Die Wege wurden verändert, Kapellen hier eingerissen und dort wieder aufgebaut, sie wech-

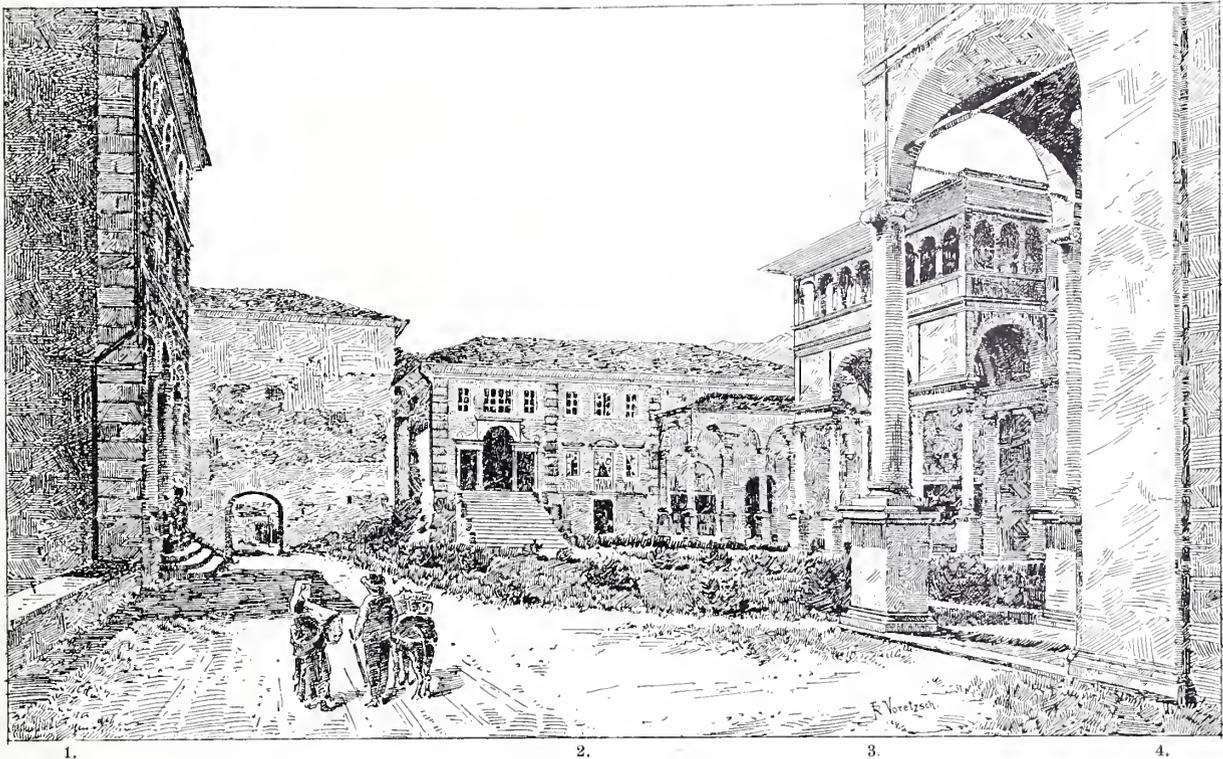
1) G. Arienta. Arte e storia XIV. (1895). S. 117.

1) Vgl. hierüber Fassola, a. a. O. S. 24ff.

selten ihre Bestimmung und damit auch die plastischen Gruppen in ihrem Innern. Es wäre ebenso mühsam wie zwecklos, Schritt für Schritt allen Begebenheiten der Baugeschichte nachzugehen; ihre Hauptperioden, auf die es uns ankommt, liegen fest und werden durch zahlreiche Denkmale illustriert.

Bei der Franziskanerkirche, Sta. Maria delle grazie, die dicht vor der Stadt liegt, beginnt der Weg, der im Schatten prächtiger alter Kastanienbäume zum sacro monte hinanführt. Oben befindet man sich auf einer Einsattelung des Berges, einer Art von kleinem Plateau. Ein Brunnen rauscht hier, eine Osterie lädt den müden Pilger zur Erholung ein, und daneben werden in einem Laden Rosenkränze, Heiligenbilder und all die frommen

(† 1517), bis zu dem Auftreten Gaudenzio Ferrari's unter den Künstlern des Berges. Eine äußerst rege Thätigkeit wurde damals entfaltet.¹⁾ Etwa zwölf Kapellen entstanden, dazu das Hospiz und die Kirche. Fast alle diese Bauten scheinen an der Peripherie des Berges gelegen zu haben. Da war zunächst im Nordosten das Haus der Madonna di Loreto mit der Gruppe der Verkündigung (Plan 2), sodann im Osten die Kapellengruppe von der Geburt Christi bis zum Traume Josephs vor der Flucht nach Ägypten (Plan 5—8¹⁾), jedoch ohne die Gruppen und Fresken, die später hinzukamen. Das Gebäude lehnt sich an eine kleine Anhöhe und besteht aus zwei Stockwerken, die durch eine marmorne Wendeltreppe miteinander verbunden sind. Im Erdgeschosse



Piazza dei Tribunali auf dem Sacro Monte bei Varallo. Capella d'Anna (1), Palazzo di Pilato (2), Capella di Erode (3), Capella di Caifas (4).

Jahrmarktswaren feilgeboten. Durch ein großes banales Barockthor, das 1584 von Pellegrino Tibaldi errichtet wurde, betritt man den heiligen Bezirk, der, von einer Mauer begrenzt, die ganze Höhe des Berges einnimmt. Der beigegebene Plan enthebt mich der Mühe, die Lage der einzelnen Kapellen auseinander zu setzen. Es sind ihrer jetzt, wenn man von den drei letzten verfallenen absieht, vierundvierzig. (Auf dem Plane ist die kleine Grotte des von den Eltern angebeteten Christkinds nach der fünften Kapelle, wie es früher üblich war, übergegangen worden, so dass von hier an die Nummernfolge gegen die jetzt in Varallo angebrachte um eins zurückbleibt.)

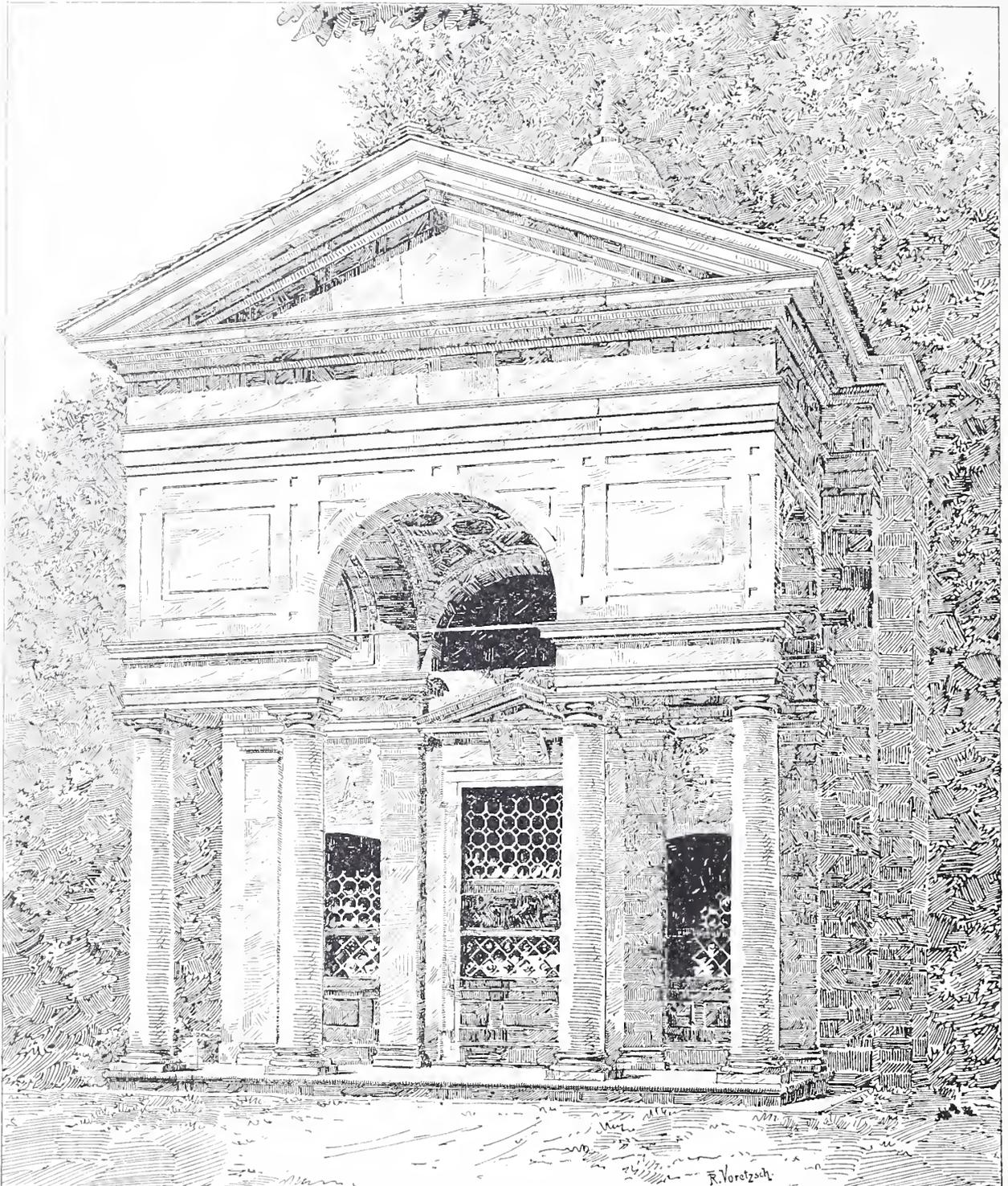
Als die erste Periode der Baugeschichte dürfen wir die Zeit der Wirksamkeit Milano Scarrognini's betrachten
Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VIII. H. 10.

bildet den Hauptraum ein weites kellerartiges Gemach, an das zwei Kapellen grenzen, im Oberstock kommen dazu zwei weitere Kapellen. — An der Südecke des Berges, hinter der alten Kirche, lag die Kapelle des Abendmahls, die später zur Sakristei eingerichtet wurde, deren Figuren man jedoch bei der Neuaufstellung der Gruppe (Plan 19) wieder verwendete. Nicht weit davon müssen sich (nach einem später zu besprechenden Plane Pellegrino Tibaldi's) das Gebet auf dem Ölberg und die Gefangennahme befunden haben. Diese Kapellen sind längst verschwunden, doch haben sich die Figuren der Gefangennahme in der neuen Darstellung dieses Gegenstandes (Plan 22) erhalten. Ziemlich weit davon

1) *G. Arienti*. *Arte e Storia*. XIV S. 117. Anmerk.

entfernt lagen im Norden des Bezirkes nahe dem Eingangsthor nebeneinander die Kapellen der Geißelung und Dornenkrönung, die schon um 1560 ausgeräumt

und der Christus der Geißelung befinden sich im Museum zu Varallo. Zwei Figuren der letzteren Gruppe wurden bei ihrer Neuaufstellung wieder verwendet. Bernardino



Prima Capella di Adamo et Eva auf dem Sacro Monte bei Varallo.

wurden und gegenwärtig zur Wohnung des Wächters eingerichtet sind.¹⁾ Die Figuren zur Dornenkrönung

Lanini, der Schüler Gaudenzio Ferrari's, hat später die Wände beider Kapellen mit Fresken geschmückt. Das den Hintergrund zur Dornenkrönung bildende Gemälde: Christus vor Pilatus befindet sich gegenwärtig

1) *G. Arienta*. a. a. O.

in einzelnen Bruchstücken im genannten Museum. Man mag sie sich im Geiste zusammenfügen nach der kleinen danebenhängenden Skizze, die Herr Arienta vor dem Absägen des Fresko aufgenommen hat. Die Fresken zur Geißelung harren noch auf das Schabeisen eines Wohlthäters, der sie hinter der Tünche hervorklopfen möge.

Nicht weit davon in der gegenwärtigen Kapelle der Versuchung Christi war die Krenztragung aufgestellt. Ein merkwürdig weiter Abstand trennte diese Kapellen von der zur Darstellung der Krenzigung ausersehene Stätte. Es war dies eine kleine Anhöhe am entgegengesetzten Ende des Berges, in der Bernardino Caimi eine besondere Ähnlichkeit mit Golgatha entdeckt hatte. Dicht daneben, am Westende des Berges, lagen die früher erwähnten ältesten Bauten, das hl. Grab, die Franziskuskapelle und die später zum Hospiz erweiterte Wohnung des Bruders Caimi und seiner Minoriten.

In ihren Bauformen sind alle diese Kapellen so schmucklos, dass man zögert, bei ihnen überhaupt von Architektur zu reden: vier nackte Wände, einfach überwölbt, ein oder ein paar große vergitterte Fenster, durch die man die Gruppen im Innern betrachtete, und vor jeder Kapelle ein kleiner Portikus, um die Schaulustigen vor Regen zu schützen. Das ganze Interesse konzentrierte sich auf die Gruppe, und hier ging die Absicht des Bruders Caimi darauf aus, dem an Geist und an Gelde Armen, dem der nicht nach dem gelobten Lande wallen konnte, einen möglichst handgreiflichen Ersatz für die Wirklichkeit zu bieten. Handgreifliche Natürlichkeit in der Darstellung ist nun zwar ein unkünstlerisches, aber dafür ein um so populäreres Prinzip. Die mönchischen Bildschnitzer, selbst aus dem Volke

hervorgegangen und in steter Berührung mit dem Volke, wussten sehr wohl, dass man bei ihrem Publikum nicht viel nach Anatomie und adligen Körperformen fragte, umso mehr aber sich an einer groben Sinnestäuschung erfreute.

Mit Ausnahme des gekrenzigten Christus und der beiden Schergenfiguren der Geißelung, die noch passiren mögen, sind ihre Gestalten dürftige Puppen oft mit übergroßen Köpfen von einem erschreckend starren Gesichtsausdruck. Nicht allein sind sie naturalistisch bemalt, sondern — zum Entzücken der Bauern und zum Entsetzen aller ästhetischen Seelen — tragen sie auch wirkliche Schöpfe und Bärte aus Rosshaaren und wirkliche Gewänder aus grobem Leinenstoff. Bei der Darstellung des Abendmahls behandelten die Künstler den Gegenstand weniger von der psychologischen als von der gastronomischen Seite. Sie verzichteten gänzlich darauf, in den Gesichtern der heiligen Schar die Bewegung auszudrücken über den erschütternden Vorgang, der sich in diesem Augenblicke abspielt. Dagegen legten sie den größten Wert auf die Herrichtung des Tisches. Da musste ein wirkliches Tuch ausgebreitet sein, wirkliche Gläser darauf stehen und Teller mit Bergen von Äpfeln und Birnen und Bröten und Käse und Langusten. Kurz, die wackeren mönchischen Bildschnitzer kannten in ihrem Eifer für den Naturalismus keine Grenzen. Und wenn sie noch nicht den Hintergrund mit seinen Malereien in direkte Verbindung setzten mit den plastischen Gruppen, so waren es gewiss keine ästhetischen Bedenken, die sie davon abhielten. Sie waren eben auf diesen Gedanken noch nicht gekommen. Er blieb dem größten Künstler vorbehalten, der auf all diesen Heiligenbergen thätig war, dem *Gaudenzio Ferrari* aus Valuggia.

(Fortsetzung folgt.)



DANNECKER'S ARIADNE.

VON PROF. DR. C. BEYER-STUTTGART.

MIT ABBILDUNGEN.

AM Stuttgarter Schlossplatz, wo nunmehr der monumentale Königinbau als nicht ganz ebenbürtiges Gegenstück des schräg gegenüberliegenden stolzen Königsbaues sich erhebt, stand Dannecker's anspruchsloses Künstlerheim. Dort befand sich sein vielbesuchtes Atelier. Dort entstanden seine zahlreichen

plastischen Schöpfungen, durch die er sich neben Canova und Thorwaldsen zum Begründer einer epochebildenden Renaissance emporrang, z. B. seine durchgeistigte, Kolossalbüste Schiller's; sein weihevoller, fast visionärer Evangelist Johannes; seine wasserausgießende, knieende Brunnen-Nymphe; seine charakteristische Büste des Erz-



Ariadne; Marmorstatue von DANNECKER. Seitenansicht

herzogs Karl; seine unvergleichliche Gruppe der ruhenden Wiesen- und Wassernymphe; vor allem aber seine in Nachbildungen weitverbreitete bezaubernde Ariadne, die, in weicher Ruhe auf dem breiten Rücken eines Panthers hingegossen, zweifellos als ebenso bewunderungswürdig gelten darf, wie die antike, schlafende Ariadne im Vatikanischen Museum zu Rom.

Die Entstehungsgeschichte der meisten Werke Dannecker's ist bekannt, nicht aber die seiner Glanzschöpfung Ariadne.

Durch seinen Schüler, den nachmals berühmt gewordenen Bildhauer Wagner, gelangte eine Mitteilung hiervon auf uns, die wir der Nachwelt überliefern wollen, nachdem wir auch die Aktenstücke verglichen haben, die aus dem v. Bethmann'schen Familienarchiv in liebenswürdiger Weise (durch Dr. Pallmann) zur Verfügung gestellt wurden.

In Dannecker's freundlichen Gesellschaftsräumen versammelte sich allwöchentlich am Donnerstag zu trauter Unterhaltung ein auserlesener Kreis von Gelehrten, Staatsmännern und Künstlern: das sogenannte Donnerstags-Kränzchen; dort verkehrten Uhland, Schelling, Baggesen, Fr. Rückert, Humboldt, Bornstedt, Lord Eglin, Dannecker's Schwager Hofrat Heinrich Rapp, Staatsminister v. Wangenheim u. a., dort begegnete man auch den anmutigsten Frauen aus allen Gauen Deutschlands.

Zu letzteren zählte die allbeliebte Hofsängerin und Hofchauspielerin Charlotte Fossetta, eine geborene Münch aus Mainz, aus bester Familie, die Gemahlin des Hofstuccators Fossetta, der mit Dannecker aufs innigste befreundet war und mit ihm die Karlsschule besucht hatte. Sie war eine blendende Schönheit von bezaubernder Anmut, zugleich eine hochbegabte Sängerin und Schauspielerin, die sich von Dannecker's Begeisterung für das Idealschöne und von seiner humorgewürzten Unterhaltung stets hingerissen zeigte. Sie bildete eine Zierde aller künstlerischen Zirkel der Residenzstadt.

Mit Vorliebe verkehrte Dannecker mit dieser vornehmen Erscheinung, deren unbefangenes,

taktvolles Urteil, deren zartsinniges Empfinden, deren Enthusiasmus für die Kunst den phantasievollen Meister erwärmten. Einmal unterhielt er sich mit ihr über ideale Conception und Komposition, sowie über plastische Darstellung; er äußerte, wie schwer es dem Künstler zuweilen werde, mustergültige Modelle für plastische Schöpfungen, ideale Vorbilder für ideale Gestaltungen zu entdecken und zu gewinnen. Und nun entspann sich folgender bedeutsamer Dialog:

„Frau Fossetta“, sagte Dannecker, fragenden Blicks, von einem Gedankenblitz durchleuchtet, „wenn ich so glücklich wäre, ein Vorbild gleich Ihnen als Modell zu gewinnen, so sollte der wahren Kunst Segen daraus erblühen!“

Darauf die Künstlerin: „Und Sie glauben in der That, dass meine Erscheinungsformen Ihrer Kunst zu wirklicher Förderung gereichen könnten?“ Und ohne Dannecker's Antwort abzuwarten, fuhr sie fort: „Gut denn, verfügen Sie über mich, wenn Sie meinen, Neues, Geniales schaffen zu können!“

„Sie scherzen nicht?“ rief emporschnellend strahlenden Auges der Meister; „und ich dürfte Sie beim Wort nehmen?“

„Ich hab's gesagt; es soll gelten“, erwiderte ruhig entschlossen die vorurteilsfreie Künstlerin.

Nun fasste Dannecker schnell den Entschluss, der Welt — unter Fernhaltung alles Modernen — eine Lichtgestalt zu schaffen, wie sie nur dem Idealismus entblühen könnte: eine dem Bacchus auf dem Pantherthier entgegengeführte Ariadne, deren bräutlich verklärter Blick bereits dem Irdischen entrückt erscheinen sollte.

Schon nach wenig Tagen — es war mitten in der Ausführung seiner genial-gewaltigen Schillerbüste — hatte seine Idee plastische Form gewonnen: eine grundlegende Thonskizze war entstanden.

Dannecker eilte zur Künstlerin, diese an ihre Zusage zu gemahnen. Ohne jegliche Zögerung zeigte sich dieselbe bereit, zunächst freilich unter gewissen Einschränkungen und Verhüllungen sich der Idee Dannecker's als sichtbares Substrat zu bieten.



Ariadne; Marmorstatue von DANNECKER.
Vorderansicht.

Durch die Intervention eines begeisterten Bewunderers der werdenden Statue, den Bildhauer Renz aus Rom, der bei Dannecker zu Besuch weilte, ließ sich Frau Fossetta schließlich noch bestimmen, dem Künstler ohne Schleier zu sitzen.

So entstand denn die bräutliche Dionysos-Erwählte mit dem Weinlaubkranz im geflochtenen Haare, mit dem feinen griechischen Oval und den liebreizenden weichen deutschen Körperformen in einer an die Natur sich anlehenden klassischen Idealität und gemütsinnigen Anmut, die als Kriterium der Kompositionsweise Dannecker's für alle Zeiten zu preisen sein wird; so erblühte eine in sinnigem Behagen sich wiegende, ideal blickende Götterfigur, die auf kräftigem, leicht dahin schreitenden Tiere die fein drapirte Gewandung in leichter Lässigkeit zur Erde sinken lässt.

Fürwahr ein vorbildliches, edles Kunstwerk in eminentem Sinne. Hier ist nichts von barockisirender oder sinnlich realistischer Formenverweichlichung wahrzunehmen, nichts von gefühlsarmer Sentimentalität; wohl aber zeigt sich eine typische Charakteristik, die — ihres idealen Zieles sich vollbewusst — dasselbe zur edlen Lichterscheinung emporzuzaubern verstand, ja, eine Originalität, welche den künstlerischen Idealismus in unserem Jahrhundert siegreich auf das stolze Banner hob.

Im edlen Ausdruck echter Lebenswahrheit und gemütkündender Darstellungsweise, aber besonders in charakteristischer Individualisierung, durch welche Dannecker sein Vorbild Canova überragte und seinem Freunde Thorwaldsen, der ihm an Tiefe und Fülle der Ideen überlegen war, sich mindestens ebenbürtig an die Seite stellte, zeigte sich Dannecker's eigenartige Stilrichtung, die nicht romantisch, nicht eklektisch, wohl aber echt antik ist im Sinne der altattischen Schule des 5. und 4. Jahrhunderts, im Geiste des echten Klassicismus.

Der fürstliche Gümer Dannecker's, König Friedrich von Württemberg, aber war, wie es so in seiner Art liegen mochte, beim öfteren Beschauen des werdenden Kunstwerks stets mit ostensibler Gleichgültigkeit an demselben vorüber geschritten. Er schien die echt freien Kunstwerke, die einer königlichen Protektion nicht bedurften, zu ignoriren und auf den Künstler, der sich in seinem Reiche nicht minder Fürst dünken mochte, gewissermaßen eifersüchtig zu sein. Dies wirkte nach und nach abkühlend, ja kränkend auf Dannecker's Künstlerstolz.

Da erschien um diese Zeit im Atelier Dannecker's ein feiner Kenner des Schönen, der Frankfurter Kunstmäcen Staatsrat Moritz von Bethmann. Er war ganz verloren in Bewunderung des Kunstwerks und widmete demselben überschwängliches Lob. Als er von der entmutigenden Nichtbeachtung des Kunstwerks seitens des Königs erfuhr, ermutigte er Dannecker trotzdem dringend zur Ausführung in Marmor. In der Folge trat er mit dem Künstler insbesondere auch durch dessen Schwager,

Hofrat Heinrich Rapp, in lebhaften Gedankenaustausch. Bereits am 6. Oktober 1807 schreibt Rapp an v. Bethmann:

„Dannecker's Ariadne wartet nur auf den Marmorblock; sie wird dann zum bleibenden Ruhm des Künstlers und künftigen Besitzers sich ins Dauernde gestalten. — Ich habe eine heimliche Freude daran, dass ich noch eine Vorliebe für dieses göttliche Bild bei Ihnen bemerke. Sie dürfen die Könige fragen: „Und wer hat ein gleiches?“ Es ist ohne Vorurteil, wenn ich glaube, dass die ganze moderne Kunst nichts besseres hat.“

Als v. Bethmann darauf noch keine bindende Erklärung abgibt, wird Rapp dringender, indem er unterm 2. Februar 1808 mitteilt:

„Für Dannecker's Ariadne in Marmor entsteht Konkurrenz. Noch einmal wünscht man sie in ganzer Größe und fürs andere in halber Lebensgröße zu haben. Ich für meinen Teil wünschte sie aber Niemandem als Ihnen. Waren Sie doch der erste, welcher die Ausführung in Anregung brachte! Können Sie sich dazu entschließen, so bitte ich um gütige Antwort und sie bleibt die Ihrige.“ —

Daraufhin gab Staatsrat v. Bethmann eine vorläufige Erklärung ab, welche bewies, dass es ihm mit der Acquisition ernst war.

Inzwischen war der Marmorblock eingetroffen, und Dannecker ließ im Glauben an Bethmann schon im Juli 1810 mit den zeitraubenden Vorarbeiten zur Marmorausführung beginnen. Von diesen Vorarbeiten spricht ein Brief Rapp's vom 16. Dezember 1810, dem nunmehr der verabredete Vertrag beigelegt war, welchen Rapp auf Wunsch Bethmann's entworfen hatte. v. Bethmann unterzeichnete diesen Vortrag unverzüglich am 20. Dezember 1810, während sich Dannecker Zeit gönnte und erst am 24. März 1811 seinen Namen dem bedeutungsreichen, historischen Aktenstücke anfügte. Den Preis wollten beide Kontrahenten, wie aus schriftlichen Bemerkungen zu erschen ist, ursprünglich geheim gehalten wissen. Er soll (nach Stuttgarter Angaben) die Summe von 30000 fl. = 54000 M. betragen haben.

In diesem von Rapp entworfenen Vertrage verpflichtet sich Dannecker, „die oben erwähnte Statue an niemand Anderen als an Herrn v. Bethmann zu überlassen, wenn ihm gleich noch so viel darauf geboten würde oder er durch Überredung oder Gewalt dazu veranlasst werden sollte“. (Aus diesem Grunde hat auch — nebenbei bemerkt — der Sohn des Staatsrats v. Bethmann, der k. preuß. Generalkonsul Moritz Freiherr v. Bethmann, später d. i. Ende der vierziger Jahre noch das Gypsmodell der Ariadne von Wagner in Stuttgart erworben, „damit keine gleichgroße Nachbildung des Kunstwerks hergestellt werden könne.“)

Nach Ausfertigung des Vertrags Dannecker's mit v. Bethmann förderte Dannecker die Vorarbeiten durch

seine Hilfskräfte in angelegentlichster Weise, so dass Rapp am 5. August 1811 mitteilen durfte:

„Die Ariadne kommt allernächstens unter Dannecker's Hände, da die Vorarbeiten fertig sind.“

Drei volle Jahre widmete nunmehr der Meister begeistert und unausgesetzt der Marmorausführung seines Lieblingswerks. 21 der schönsten Frauen Schwabens hatten für Einzelheiten bei der Vergleichung und für die Schönheit des Details bei der Ciselirung gesessen, ähnlich wie ja auch noch Frau Fossetta den Arm für die 1809 entstandene Dannecker'sche Wiesennympe am Stuttgarter k. Anlagensee lieh.

Im August 1814 war das Kunstwerk vollendet, wenn es auch erst am 19. Juni 1816 von Stuttgart abgeschickt werden konnte, weil das für die Aufstellung bestimmte Gebäude (Ariadneum) nicht früher fertig zu stellen war.

In allen Kreisen Stuttgarts war es bekannt, dass das Kunstwerk in

Dannecker's freundlich geschmücktem Heim den Blicken der Beschauer zugänglich sei.

Hier thronte es in wunderbarer Schöne und Vollendung. Ergreifend wirkte auf Jeden der harmonische Linienfluss, die attische Vollendung, der gemüthbestrickende Rhythmus, das reiche Innenleben und das charakteristische Gepräge maßvoller edler Ruhe. Es machte den Eindruck eines hellenischen Kunstwerks aus dem Perikleischen Zeitalter, aus der Blütezeit der hellenischen Plastik. Alt und Jung drängte sich in bewegter Stimmung herbei, um den Meister und sein Werk zu feiern und dem Bedauern über

den baldigen Verlust einer epochebildenden schwäbischen Künstlerleistung wehmütige Worte zu leihen. Die Elite des Geistes, die berufenen Kenner des Schönen und ungezählte Bewunderer umstanden täglich theils in laut sich äußernder Begeisterung, theils in schweigendem Erstaunen dieses Muster klassischer Schönheitsgestaltung.

Um diese Zeit kam der zu Besuch in Stuttgart weilende Kaiser Alexander von Russland in Dannecker's

Atelier und gab seinem freudigen Erstaunen über die Ariadne so unverhohlenen Ausdruck, dass König Friedrich nachdenklich wurde und den Entschluss fasste, das Werk für den Kaiser zu acquiriren.

Unter der Hand ließ er sich nach dem Preis erkundigen, musste aber zu seinem großen Ärger erfahren, dass das dem Kaiser zugedachte Geschenk in die Hände eines Frankfurter Patriziers übergehen sollte.

Nunmehr forderte er die Rückgängigmachung des Kaufs, da ja Dannecker in seiner Eigenschaft als Hofbildhauer seine Werke in erster Linie dem König anzubieten habe, was hier versäumt worden sei.

Herr v. Bethmann schien aber nicht geneigt, frei-

willig zurückzutreten. So kam es zu Verhandlungen, in welchen sich Dannecker darauf berief, dass er seiner Pflicht als Hofbildhauer durch wiederholtes Vorzeigen des Werkes voll nachgekommen sei.

Die Behörden entschieden zu Gunsten v. Bethmann's, und grollend wandte sich der König ab, da das herrliche Kunstwerk aus seinen rebengrünen Landen nach Frankfurt entführt ward. Ganz Stuttgart trauerte über den Verlust.



Ariadne, Marmorstatue von DANNECKER. Rückansicht.

Kein Geringerer als der Busenfreund des Staatsministers v. Wangenheim, der Dichter Fr. Rückert, der damals mit dem Epigrammatiker Hang das Cotta'sche Morgenblatt in Stuttgart redigirte, hat der Stimmung der Stadt dichterischen Ausdruck verliehen und zwar in

zwei anspruchslosen, leicht hingeworfenen unbekanntem Gelegenheits-Gedichten, die in der Gesamt-Ausgabe der Rückert'schen Werke bis heute noch fehlen, und von denen ich bereits in meiner großen Rückert-Biographie berichtet konnte.

DIE MUSEEN ITALIENS UND IHRE NEUEN ERRUNGENSCHAFTEN.

VON G. FRIZZONI.

V.

(Schluss.)



In Venedig ist sehr viel, ja vielleicht nur zu viel geschehen. Vernünftig ist die vorgenommene Sonderung der Malerwerke von den Skulpturen. Letztere nämlich, von denen eine ganze Anzahl, meistens kleinere Sachen, in der kgl. Gemäldegalerie aufgestellt waren (in dem Saale, in dem früher zugleich die Handzeichnungen sich befanden), wurden samt den Münzen, den Medaillen und den Plaketten, in besonderen Räumen des zum Museum eingerichteten Dogenpalastes vereinigt. Ein merkwürdiges, bis jetzt kaum beachtetes Hochrelief in Bronze ist dasjenige, welches uns in einer Abbildung des obengenannten Bandes vorliegt, und das auf ganz genrehafte Weise drei gesattelte in Gegenwart eines Stalljungen fressende Pferde darstellt, wohl nur der Teil eines ursprünglich ausgedehnteren Werkes von dem obengenannten Riccio. Noch mehr wird man sich aber an der ebenso einfach als würdevoll, im Geiste der Bellini gedachten Büste in Bronze erbauen, von einem gleichzeitigen, aber kaum zu bestimmenden Meister, sowie an dem vom klassischen Altertum inspirirten marmornen Hochrelief von Tullio Lombardi u. a. m.

Auch in der archäologischen Abteilung sind manche gute Stücke vereinigt worden, da Venedig zu Zeiten der Republik das Glück zu Teil ward, durch ihre Beziehungen zum Orient sich echte griechische Werke zu verschaffen.

Von der neuen Anordnung der Sammlungen in der Galerie der Kunstakademie ist schon vielfach und in verschiedenem Sinne die Rede gewesen. Seitdem nun längere Zeit über das Zustandekommen dieser Änderungen verflossen, mag es uns gestattet sein, mit ruhigerer Einsicht zu urteilen und zu schließen, was daran mehr oder weniger lobenswert ist. Alles in allem genommen will es uns scheinen, als hätte man von Seite der höheren Leitung der Kunstangelegenheiten gar zu sehr der Bestrebung huldigen wollen, die Kunstwerke nach dem chronologischen Prinzip aufzustellen. Die Lokalität der Akademie, so wie sie gebaut ist, passt eben entschieden

nicht zur Durchführung eines solchen Prinzips, und muss der Umstand dem Besucher heutzutage in mehreren Räumen in nicht eben angenehmer Weise fühlbar werden. Die Umwandlung, die z. B. gleich bei Ersteigung der großen Doppeltreppe der mächtige Saal mit der vergoldeten Decke (welche die eingefügten Dekorationsbilder von Paolo Veronese und von Domenico Campagnola und den Fries mit den Malerporträts enthält) erfahren, im Vergleich mit seiner früheren Ausstattung, ist wahrlich nicht als eine erfreuliche zu bezeichnen. War auch nicht alles daselbst früher aufs beste gedacht, um die einzelnen Bilder ihrem Werte gemäß zur Geltung zu bringen, so war doch der Raum der ausgedehnten Wände im Ganzen schön ausgefüllt und verleihte ihm einen reichen, würdevollen Eindruck, welcher jetzt bedeutend beeinträchtigt erscheint, seitdem man den Saal par force dem früheren Zeitalter der Malerei hat einräumen wollen, wodurch vorwiegend Gemälde von kleineren Dimensionen den stattlichen von früher substituirt worden und folglich eine Leere in den oberen Teilen der Wände entstanden, die man vergeblich mit müßigen eingelegten Rundbildern, welche nichts anderes als Künstlernamen enthalten, zu füllen gesucht hat.

Um so mehr aber erscheinen die Bilder in den zwei weiter gelegenen Hauptsälen überhäuft und zusammengedrängt, ja so sehr überhäuft, dass an einigen Stellen bis fünf Reihen Bilder, die einen über die andern, zu zählen sind, was doch etwas zu weit getrieben ist.

Allgemeinen Beifall haben hingegen die zwei neu eingerichteten achteckigen Säle gefunden, der eine gänzlich dem reizenden Cyklus der Ursulalegende von Carpaccio geweiht, der andere einer Anzahl von beträchtlichen meistens historischen Gemälden aus derselben Zeit der venetianischen Schule. Dass dabei freilich manche Mängel, d. h. manche Übelstände, woran die Bilder hauptsächlich durch die Schuld heillosen Restaurationen gelitten, näher und schreiender ins Auge fallen, als zur Zeit, wo sie in den eben genannten größeren Sälen hingen, muss man sich gefallen lassen.

Der gelungenste Teil hinsichtlich der allgemeinen Reorganisation ist nach der Ansicht des Schreibers dieser Zeilen derjenige, in dem die Werke mäßiger Dimensionen (meistens Madonnen- und Heiligenbilder), die den Bellinis, den Vivarinis und deren Schülern und Nachfolgern angehören, aufgestellt sind. Hier findet man eine wahre Oase der geistigen Ruhe, in der sich bei Betrachtung so gar mancher edler und sinniger Schöpfungen der wahre Kunstfreund zu vertiefen gefällt.

Verlässt man aber diese unser innigstes Gemüt fesselnden Säle und tritt, sich linker Hand umwendend, auf die Schwelle einer Thüre, die zu einem um mehrere Stufen niedriger gelegenen noch im strengen Styl eines frühen Quattrocento ausgestatteten Raum führt, so wird man von einer andern neuen Erscheinung überrascht, die

Thüren verursacht worden sind, wobei zu bemerken ist, dass von diesen beiden Thüren nur die eine früher existirt hat und von Tizian bei Ausführung seines Werkes berücksichtigt worden war, indem die Öffnung direkt unter der Mauer zu stehen kommt, welche die Stufen trägt, auf deren Höhe der Hohepriester die junge Maria empfängt. Sehr zu bedauern ist hingegen, dass die zweite Thüre (neben dem Fenster) wegen anderer, schon im 17. Jahrhundert vorgenommener innerer Baueinrichtungen eröffnet wurde während das Meisterstück des Cadoriners noch nicht von seiner ursprünglichen Aufstellung entfernt worden war und somit in der andern Ecke einer Verstümmelung unterworfen wurde, die heutzutage (freilich ohne Schuld der jetzigen Verwaltung) recht fühlbar dem Auge des Beschauers entgegentritt, indem sie auf brutale Weise



Der Tempelgang der Maria von TIZIAN in der k. Galerie zu Venedig.

wiederum eine gewaltige Wirkung auf Augen und Seelen hervorzurufen bestimmt ist, nämlich die Erscheinung des berühmten, die ganze Wand neben dem Fenster einnehmenden „Tempelganges der Maria“ von Tizian, an seinem ursprünglichen Platz aufgestellt, wo es erst wieder sein günstiges, vom Künstler berechnetes Licht erhalten hat und zur vollen Geltung gelangt ist. Hier soll nämlich erinnert werden, dass dieses Gemälde, als im Jahre 1807 die alte Scuola della Carità, welche in diesem Raum ihren Sitz hatte, geschlossen wurde und die Gemäldegalerie in der Lokalität des ehemaligen Klosters aufgestellt, in einen der größeren Säle übertragen wurde. Um aber der großen Leinwand eine regelmäßige Form zu geben, mussten einige Ergänzungen daran vorgenommen werden, damit die Lücken ausgefüllt würden, die an dem unteren Teil der zwei Enden durch die

die Beine der Figuren abschneidet, welche in dieser Ecke angebracht sind. Wie es hingegen zuvor angesehen haben muss, mag aus der guten Photographie von Anderson entnommen werden, wo die beiden Ergänzungen wahrzunehmen sind; und zwar diejenige rechter Hand vom Beschauer nach der Erfindung des Restaurators, die andere aber, wie anzunehmen ist, nach erhaltenen Angaben des früheren Zustandes des Gemäldes. Demnach wäre die Bemerkung J. Burckhardt's im „Cicerone“ nicht ganz zutreffend, wenn er meint, dass die späteren Einfügungen in der Leinwand den beabsichtigten Effekt total geändert hätten, da jedenfalls ursprünglich nur eine Lücke berücksichtigt werden musste in einer für die Komposition übrigens recht gleichgültigen Stelle. Wie dem auch sei, sicher ist, dass das herrliche Werk Tizian's (welches, beiläufig



Sechste Anbetung der Könige von SANDRO BOTTICELLI in den Uffizien zu Florenz. Nach Photographie Alinari.

gesagt, nicht im Jahre 1530 entstanden, wie bis jetzt angenommen worden, sondern bereits 1538 fertig war),¹⁾ in seiner neuen, d. h. ursprünglichen Aufstellung eine ganz außerordentliche Bewunderung unter den Besuchern der Galerie hervorzurufen im stande ist, die man denn in der guten Jahreszeit scharenweise vor der bezaubernden Erscheinung sich versammeln und verweilen sieht, um den Eindruck vom obengenannten genialen Ästhetiker zu teilen, dass das Werk „unmittelbar aus dem venezianischen Leben geschöpft und mit einer Fülle von Nebenmotiven ausgestattet ist, die mit einer erstaunlichen Frische und Schönheit dargestellt sind“.

Noch sei hier erwähnt, dass für die Erhaltung und die bessere Aufstellung der Handzeichnungen alter Meister in demselben Kunstinstitut besondere Maßregeln getroffen worden sind. Ähnliches ist für die aus wertvollen Elementen bestehende Sammlung von Kupferstichen in der kgl. Pinakothek zu Bologna zu bemerken, mit der sich zu dem Behuf, seiner bekannten Kompetenz gemäß, Dr. Paul Kristeller befasst hat.

VI.

Überschreiten wir nun den Apennin und halten uns eine Weile in Florenz auf, wo auch einige bedeutende Zuwächse in den öffentlichen Sammlungen aufzuzeichnen sind. Zu demselben gehört ein liebliches Rundbild in emailirter Tonerde von Andrea della Robbia, welche aus einem Zimmer des Staatsarchivs geholt worden und vom Unterrichtsministerium dem Museo Nazionale im alten Bargello zugewiesen wurde. Ebendasselbst befindet sich ein merkwürdiges Marmortaufenbecken aus dem XII. Jahrhundert u. a. m. In den Uffizien aber verdienen speciell einige Werke der Malerei hervorgehoben zu werden. Erstens eine Venus (seit längerer Zeit im ersten tosk. Saal auf einer Staffelei aufgestellt), in flüssiger Tempera auf Leinwand von *Lorenzo di Credi* ausgeführt, als förmliches Aktstück behandelt, in der man freilich den genialen, lebendigen Zug eines Botticelli (gedenkt man seiner auf der Muschel stehenden Venus) gar zu sehr vermisst, trotzdem man an der feinen, geschmackvollen Ausführung den Meister von seiner guten Seite erkennen mag. Das Bild stammt aus einer der kgl. Villen in der Nähe von Florenz.

Interessanter in Betreff der eigenen Bedeutung, wenn auch nur ein kleines, fragmentarisches Stück, ist ein ideales Profilköpfchen eines Jünglings, die Stirne mit einer Blätterranke gekrönt, im Hintergrunde eine felsige Landschaft. Aus diesem im Magazin der Galerie vorgefundenen zarten Bildchen weht ein so leonardesker Duft, dass man es einem tüchtigen, immerfort auf Entdeckungen von Werken Verrocchio's und seines großen Schülers bedachten Fachmann, als welcher Dr. W. Bode bekannt ist, kaum zur Schuld berechnen kann, dass er

1) S. den II. Band der italienischen Ausgabe von Crowe und Cavaleaselle, S. 39.

es in seinem Buche über die italienischen Bildhauer der Renaissance dem Meister selbst zuschreiben will. Sicher steckt in dieser feinen Figur mehr vom Wesen desselben als in manchen anderen ihm seit einer Reihe von Jahren zugeschriebener Werke; vergleicht man es jedoch mit anderen Schöpfungen aus der Mailändischen Schule, namentlich mit denen eines strengen Nacheiferers des toskanischen Meisters, wie dies *Gio. Ant. Boltraffio* gewesen, so wird die Bestimmung, die nunmehr in der Galerie dafür angenommen, dass es diesem Maler angehöre, als völlig gerechtfertigt erscheinen. Den entscheidendsten Beweis dazu würde der unmittelbare Vergleich mit einem schon längst als Boltraffio beglaubigten Profilporträtchen seines als Heiliger Sebastian dargestellten Jünglings liefern, welches sich im Privatbesitz in Bergamo befindet und dem Florentiner schlagend ähnlich ist, sowohl im Typus als in der Malerei. Schon die Zusammenstellung der Photographieen von Anderson und von Dubray stellt diese Thatsache in volle Klarheit.

Von höherem Belang aber ist die Errungenschaft eines Tafelbildes von *Botticelli*, welches sich bis vor kurzem gleichfalls im Depot verloren hatte, im XVII. Jahrhundert aber der Unbill einer vollständigen Übermalung unterworfen worden war, welche in diesen Tagen vom Restaurator der Galerie nur teilweise entfernt werden konnte und auf die Vermutung brachte, dass das Gemälde von Sandro unvollendet hinterlassen worden, indem es an und für sich seinen spätesten Jahren anzugehören scheint. Es handelt sich nämlich um nichts weniger als eine ganz außerordentlich figurenreiche Komposition einer Anbetung der Könige. Es wäre dies das sechste Gemälde desselben Gegenstandes, das uns vom tüchtigen Florentiner Meister bekannt ist; da ihm ja heutzutage von der aufgeklärteren Kritik drei in der Londoner National-Galerie zuerkannt sind (wenn man nämlich die mystisch und symbolisch gedachte Geburt Christi vom Jubiläumsjahr 1500 auch dazu rechnet), deren zwei vom Schreiber dieser Zeilen zuerst als solche erörtert,¹⁾ eine schon längst bekannte im Saal des Don Lorenzo Monaco in den Uffizien, eine fünfte in der kgl. Ermitage zu Petersburg, zuletzt die eben an das Licht der Welt ausgestellte. Wie aber nur mit dem Fortschritt der Zeit ähnlichen Werken Gerechtigkeit widerfährt, bezeugen gerade diese Werke von Botticelli. Stehen ja noch heutzutage im offiziellen Londoner Katalog die zwei ersten, wohl seiner früheren Zeit angehörigen, worin sich die Anklänge mit seinem Lehrer Fra Filippo fühlbar machen, willkürlicher Weise unter dem Namen von Filippino Lippi, während dasjenige in Petersburg bis 1861, als es erst Waagen richtig bestimmte, unter dem

1) S. „Arte Italiana del Rinascimento“, Saggi critici di Gustavo Frizzoni, Milano. Fratelli Dumolard editori 1891 S. 236 und folg. — Gute und nicht zu teure Abbildungen bei dem Photographen Mariano Morelli in der National-Galerie zu haben.



Die Heimsuchung; angeblich von FRA CARNEVALE im Palazzo Barberini in Rom; nach Photographie Anderson.

Namen des Andreas Mantegna hing, und das letztgenannte in Florenz von Crowe und Cavalcaselle nur als eine Arbeit der Schüler oder im Atelier des Meisters thätiger Gehilfen ausgeführt erachtet wurde. Sieht man sich aber jetzt das letztere Bild genauer an, so fühlt man sich zum Schluss gezwungen, besonders wenn man von der Malerei abstrahirt und nur auf die Art und Weise das Ganze zu komponiren und zu zeichnen achtet, dass wir da in der That eine Schöpfung des Meisters vor uns haben, so voll Leben und dramatischen Schwung ist alles, was sich darin bewegt und mit dem leidenschaftlichen Eifer nach dem Centrum, dem göttlichen Neugeborenen zuwendet. Desgleichen deuten ja auch die Typen der Figuren, der Faltenwurf, die Gebärden, speciell aber das Spiel der Hände, durchaus auf Botticelli selbst und ließe sich aufs Innigste mit den berühmten Zeichnungen zu Dante's Göttlicher Komödie im Hamilton'schen Berliner Kodex vergleichen. Dass unter den vielen Personen, die im Gemälde vorkommen, gar mancher Zeitgenosse vom Maler in Augenschein genommen worden, ist gewiss anzunehmen; ohne zwar dem Direktor der Galerie in all den in seinem Berichte geäußerten Vermutungen folgen zu wollen, möchten wir doch mit ihm unsere Freunde auf die tiefsinnig dreinschauende Figur mit langem Bart und Haar aufmerksam machen, die ungefähr in der Mitte der Gruppe zur Rechten des Beschauers mit der Hand vor dem Munde sich uns darstellt, in der möglicherweise sein Mitbürger Lionardo da Vinci in vollem Mannesalter dargestellt sein könnte.

Von verschiedenen anderen, weniger wichtigen Erwerbungen soll hier abgesehen werden. Hingegen verdient eine Neuigkeit betont zu werden, die die Erweiterung der Abteilung der Handzeichnungen alter Meister betrifft. Es ist nämlich dafür ein neuer Saal eingerichtet, der erstens dazu bestimmt ist, die früher in einem Raume der Sammlung in der Kunstakademie aufgestellten Kartons aufzunehmen, um damit die angemessene Vereinigung von ähnlichen Erzeugnissen zu bezwecken, außerdem aber auch noch erlaubt hat, einen andern Teil des reichhaltigen Vorrates von Zeichnungen auszustellen; eine Zuvorkommenheit, welche vielleicht als zu weitgehend genannt werden dürfte, wenn man bedenkt, dass die beschränkte Zahl der sich für solche Sachen Interessirenden dieselben bequemer und wohl noch besser mit den Vorlagen eigener Mappen betrachten, und dass gar manche Zeichnungen an und für sich durch die beständige Ausstellung im vollen Licht mit der Zeit nur leiden können.

VII.

Wir beschließen diese unsere zusammenfassende Musterung mit dem, was in den Sammlungen von Rom

vorgenommen worden. Da käme denn vor allem die unter der Verwaltung des römischen Unterrichtsministers Baccelli veranstaltete Gründung der kgl. Nationalgalerie der alten Kunst in Betracht, welche, wie anderswo schon bemerkt worden, ihre Installation im ehemaligen Palazzo Corsini alla Lungara gefunden. Da wir uns aber bereits in einem anderen Artikel darüber aufgehalten,¹⁾ so wäre es überflüssig, uns hier wiederum damit zu beschäftigen.

— Eine heiklige Frage, die seitens der italienischen Regierung aufgeworfen, ist diejenige der derselben gebührenden Rechte über die Galeriken, welche unter dem Zwang des Fideikommiss stehen. Um eine Bestätigung zu erlangen über alles, was in diesen Bereich gehört, wurde eine Untersuchung in den fürstlichen Palästen von einem dazu beauftragten Kommissar veranstaltet, welche im ganzen mit gutem gegenseitigen Verständnis ausgeführt wurde, wie aus dem Bericht im I. Band der *Gallerie Nazionali* von Herrn Giulio Cantalamessa zu entnehmen. Diese fürstlichen Sammlungen sind sowohl die dem Kunstpublikum bekannten, Borghese und Doria, als andere, welche demselben nie aufgeschlossen worden, wie diejenigen, die sich in den Privatwohnungen der Familien Barberini, Chigi, Colonna, Sciarra etc. befinden. Letztere haben die Gelegenheit zu manchen merkwürdigen Entdeckungen geboten, und beschränken wir uns diejenigen, die darüber eingehend benachrichtigt zu werden wünschen, auf genannten Bericht und auf Venturi's Prachtwerk: „*Tesori d'arte inediti di Roma*“ (in Roma presso D. Anderson fot. edit. 1896) zu verweisen. Da wird denn speciell von wichtigen Werken aus der ferraresischen Schule Rechenschaft gegeben, außer anderen Gemälden von verschiedenen Schulen. Der Toskana aber gehören zwei köstliche Bilder auf Holz, aus der Privatwohnung des Fürsten Barberini, an, deren eines wir hier wiedergeben. Dass die alte Benennung nach Ghirlandajo nicht stichhaltig ist, braucht kaum bemerkt zu werden; schwieriger ist es freilich, diesen Namen durch einen anderen zu ersetzen, der völlig überzeugend wäre, obwohl neulich von Venturi derjenige von Fra Carnevale vorgeschlagen worden ist. So können diese beiden, durch die fein bewegten und gruppirten Figuren in ihrem grauen an die Schule von Fra Filippo Lippi erinnernden Ton nicht weniger als durch die reichen architektonischen Motive einzig dastehenden Stücke vor der Hand noch als wahre Rätsel aus der reinsten Kunst des Quattrocento bezeichnet werden.

GUSTAV FRIZZONI.

1) S. „Neue photographische Aufnahmen in Italien“ im Januarheft dieser selben Zeitschrift.

NEUES AUS DEM BERLINER UND KARLSRUHER RADIRVEREIN.



OR mir liegen zwei Mappen Originalradierungen, herausgegeben vom Berliner und Karlsruher Radirverein. Wenn man die vor einiger Zeit im Kölner Walraff-Richartz-Museum veranstaltete Ausstellung von deutschen Originalradierungen gesehen hat, wo auch Berlin und Karlsruhe vorzüglich vertreten war, so macht, in der Rückerinnerung an das dort Geschaute, das hier in der Mappe Gesammelte einen etwas spärlichen Eindruck, da die Mitglieder der Vereine fast ausschließlich Landschaftler sind, was ja bei Karlsruhe in der Lage der Sache bedingt ist, bei Berlin jedoch anders sein könnte; denn warum, wenn die Frage erlaubt ist, birgt der Berliner Radirklub nicht die Namen Köpping, Geyger, Liebermann, Schennis? was zweifelsohne ein vollständigeres Gesamtbild liefern und der Kritik eine interessantere Aufgabe stellen würde.

Die Berliner Mappe birgt acht Namen mit je einem Blatt. — *P. Eilers'* Strandbild ist in der Komposition für unseren Kunstgeschmack ein wenig zu novellistisch. Während uns die modernen Marine- und Strandbildmaler, der Mesdag und Israels und nach diesen die ganze jüngere Generation, den Fischer im Kampf mit der Natur darstellen, wodurch in die Auffassung ein Zug von Größe, von Dramatischem kam, finden wir bei Eilers den Geist des Henry Ritter und der frühen Dänen wieder, kurzum ein sonniges Fischerfamilienidyll, das uns Modernen uns dabei ertappen lässt, dem gefährlichen archaischen Gelüste zu fröhnen, von allen Kulturen, Zeiten und Moden den Schaum zu schöpfen, hier eben den verklungenen Tönen der Landidyllen unser Ohr zu leihen; was dem Kritiker ja ansteht, dem Künstler aber nicht, da es die eigene Individualität verfasst, dem subjektiv-objektiven Impressionisten der Kritik aber ermöglicht, allen Künstlern gerecht zu werden, sofern es Individualitäten waren. — *Ph. Frank* führt uns mit seinem Blatte „an der Charlottenburger Brücke“ in das Weichbild der Großstadt. Kalt und nass ist der Winterabend, von den kahlen schwarzen Zweigen, die wie harte Handgerippe in die Luft starren, tropft es, um die brennenden Laternen stehen gelbe Dunstringe, und am Geländer der einsamen Brücke, unter deren nassem Gebälk zwei stumme Schwäne kreisen, ruht ein in Schwarz gehülltes Weib; was steht sie da so einsam und schaut ihr

schwankes Spiegelbild in der dunklen Flut: ein Sprung, ein Schrei, und wieder ruhig kreisen die Schwäne, während fern hinten, wo die Fenster der Häuser erleuchtet, der Lebenslärm der Großstadt weiterrast wie ein glänzendes lärmendes Ungeheuer. Solche Gedanken drängen sich dem Beschauer beim Betrachten des Blattes von *Ph. Frank* auf, das technisch so geschickt wie äußerst stimmungsvoll erdacht ist. — *R. Friese* hat mit seinen früheren Löwenbildern, besonders mit dem jetzt in der Dresdener Galerie befindlichen, berechtigtes Aufsehen gemacht. Die dem Hefte beigegebene Radierung eines Königstigers ist ein Abglanz der früheren tüchtigen Leistungen des unlängst mit der großen goldenen Medaille ausgezeichneten Malers. In dem Blatte „Verlassen“ von *Hoffmann v. Fallersleben* wirkt die Ausführung der Gebäulichkeiten ein wenig kleinlich, was der sonst stimmungsvollen Auffassung des Motivs ein wenig Abbruch thut. — Von hervorragender Charakteristik der Naturauffassung ist *Walter Leistikow*. Leider gehört er zu jenen Künstlern, deren ganzer Wert sich nicht nach der Radierung beurteilen lässt, da er in der Farbe steckt. Die Farbe ist das Erzeugnis des Temperamentes und das Temperament das Erzeugnis der Bodenbeschaffenheit — *Walter Leistikow* ist daher der typische Repräsentant der nordöstlichen Landschaft, deren schlichtem Äußern sein tiefes Empfinden wahre Zaubertöne zu entlocken weiß. In dem Blatte „Weiden“ der Radirer-Mappe kann man nur studiren, wie sich seine Naturauffassung in der Linie darstellt, die hier von der charakteristischen, synthetischen Art der Japaner ist. — *K. Oenike's* „Waldinneres“ ist eine, wenn auch nicht sonderlich originelle, so doch stimmungsvoll und fein erdachte Waldlandschaft, deren technische Qualitäten von gleichem Werte sind. — Die Mappe beschließt *Fritz Stahl's* „Idylle“. In einem Park, oder sonst wo in einem baumigen Grunde, der nicht näher modifizirt ist, steht ein Weib in langem fließenden Gewande, eine jener zarten kränkelnden Treibhausblüten des High-life, wie sie Stahl so meisterhaft schildert, um die Lippen, die einst nach den letzten Reizen der Genusssucht lechzten, ein Zug schmerzlicher Entsagung, die Stirn umwölkt von tiefem Simmen. — Die Karlsruher Mappe umfasst neun Namen: Gattiker, Hansen, Hein, Hoch, Kallmorgen, Krauskopf, Pötzelberger, Schönleber und Weiß. — In



O. F. von Koenig

VERF. FÜR ORIGINAL-RADIRUNG ZU BERLIN

Robt. Schlegel
1825. 1830. 1835.

Hermann Gattiker lernen wir einen Künstler kennen, der mehr noch wie Leistikow in seinem oben erwähnten Blatte die Landschaft in eigen stilisirter, von japanischem System ausgehender Weise zur Darstellung bringt. Es giebt wohl keine Kunstart, die so wie die der Japaner auf das europäische Kunstschaffen von Einfluss gewesen wäre: zuerst anfangs der siebziger Jahre, als das Haupt der Pariser Impressionisten, Manet der Lichtbringer von ihnen, die huministische Klarheit des Tons und die Willkür der Komposition lernte; heute, wo der Hang nach Stil, nach berechneter Vereinfachung der Mittel ein so großer geworden ist, trifft man in der europäischen Kunst, am ausgesprochensten bei dem Pariser Valloton und dem Münchener Th. Th. Heine, der Japaner psychologisch scharfe, alles Nebensächliche aufsaugende, synthetische Linie. So auch bei Gattiker. Seine Bäume bestehen aus ein paar Grundlinien, die förmlich nach geometrischen Gesetzen anschwellen, sich verzweigen, wieder eins werden. Bei einer solchen Naturauffassung ist der Gegenstand alles Nebensächlichen entkleidet und das Grundwesen in eine geschlossene Linie gebracht, es ist dasselbe, was das Wesen des Volksliedes ausmacht. Die eigene, aquatintamatte Art des Drucks trägt zur erhöhten Wirkung des Gewollten bei und giebt den Entwürfen einen aparten Reiz. — In dem Triptychon „Menschenleben“ versucht sich Hansen in Klinger's philosophischer Weltauffassung, ohne freilich dessen erschütternde Gedankentiefe und Ausdrucksfähigkeit zu erreichen, in dem er uns in drei Strophen das alte Epos des jungen Mannes singt, der erst titanisch den Himmel stürmt, dann entnügt in den schwarzen Schlund des Todes stiert, um schließlich, geheilt von übermenschlichem Wollen, die Früchte ruhiger Lebensarbeit vom Baume zu brechen — während *Hein* mit seinem Königssohn zu jenen archaisirenden Künstlern gehört, die die Sehnsucht ihrer Träume aus der rauhen Wirklichkeit fortreibt in jene frühen Märchenzeiten, da stahlgepanzerte Jünglinge Prinzessinnen freiten, die so ätherisch zart wie die strahlenden Narzissen ihrer geheimnisvollen Gärten. — Sprangen diese Künstler durch ihre Neuheit ein wenig aus dem Rahmen der bekannten Karlsruher Kunstart, die mit einem gesunden Naturalismus vor Jahren von sich reden machte, als das reformatorische spinatgrün und schlohweiß der ersten Plain-airisten überwunden, so finden wir jenen in den folgenden Malern auf dem Gebiet der Radirung wieder. Diese Karlsruher zeichneten sich sowohl durch eine koloristisch kräftige Farbe wie eine Motivwahl aus, die

auch noch etwas anderes in der Natur sah wie Felder roten Kohls und weiße Giebel in Sonnenbeleuchtung. In ein geheimnisvoll stilles Waldplätzchen führt uns *Hoch* mit seinem „Sommer“. Feine, schlanke Pappeln, dünn belaubt, — wie Böcklin sie liebt, man möchte sagen als Symbol des Wachstums, der Naturreife, Sommerreife, Sommerruhe — streben neben dünnem Unterholz gen Himmel, sich in der stillen Tiefe eines klaren, kühlen Wassers spiegelnd, während der Wind stille steht, kein Vogel singt und die Zeit aussetzt wie etwas, das seinen Höhepunkt erreicht: das ist ein Sommertag, wie er an einem heißen Tag nur nachmittags um 3 Uhr sein kann, da Pan schläft, das ist der „Sommer“. — *Kallmorgen* erreicht in seiner „Straße in Chioggia“ durch die geschickte gewählte Einfachheit der Technik, indem er mit Ausnahme von flüchtigen Umrissen den weißen Grund stehen lässt, die Illusion der gelben Sonnenreflexe des Südens, während *Krauskopf* uns mit wuchtigen Strichen unter die Stämme eines dunklen Waldinnern versetzt. — *Pötzelberger's* „Nymphe“, *Schönleber's* meisterhafte „Marine“ und „drei Blumen“ von *Weiß* (s. d. Tafel) beschließen die Karlsruher Mappe.

Es sind nun fast zwei Jahrzehnte her, dass Max Klinger aus dem künstlerischen Unvermögen zur Farbe unter dem Zwange eines Ausdruckmittels, das ihm den wilden Bienenschwarm seiner Ideen fangen half, die Radirung neu belebte. Seitdem ist in allen Kunstcentren aus dem Drange, intime Eckchen und Fleckchen, capriciöse Einfälle und dramatisch bewegte Scenen leicht und ausdrucksvoll festhalten zu können, die Liebe zur Radirung aufgegangen wie eine unter der Erde schlummernde Saat nach warmem Frühlingsregen. München, Karlsruhe, Berlin, Düsseldorf etc. gründeten seinen Klub für Originalradirung und legen uns in jedem Jahr eine Mappe auf den Tisch, deren anderer Vorzug nicht zum wenigsten der ist, dass sie es auch dem weniger mit Glücksgütern Gesegneten ermöglicht, seinem Auge an der Wand einen Ruhepunkt zu gönnen, an dem es in müßiger Stunde eine geistvolle Erquickung findet. Und wie in Deutschland, so wird die Radirung mit gleichem Eifer im Auslande betrieben. In Frankreich ist Rops, der große Psychologe des Weibes, Meister; in England Whistler, der „geschickteste Wildling der Radirung“ seit Rembrandt; in Skandinavien handhabt Zorn in gleich rücksichtslosem Naturalismus die zarte Nadel wie den kräftigen Pinsel.

RUDOLF KLEIN (DÜSSELDORF).



KLEINE MITTEILUNGEN.

Bruckmann's Pigmentdrucke der Kgl. alten Pinakothek in München. Nicht mit Unrecht hat man den Aufschwung, den die Stilkritik in der Kunstforschung genommen, in Zusammenhang gebracht mit der Erfindung resp. Vervollkommnung der photographischen Technik. Auch die größten Meister stilkritischer Forschung, deren Gedächtnis über einen außerordentlichen aufgespeicherten Formenschatz verfügt, bedürfen zur Nachprüfung eines umfangreichen photographischen Apparats. Und wenn auch der Besitz eines solchen Apparats nicht ohne weiteres herrliche Forschungsergebnisse garantiert, wie manche der mit der Camera heute reisenden jungen Kunsthistoriker glauben, so ist er doch andererseits unentbehrlich. Während aber die günstigen Lichtverhältnisse in Italien eine lebhaft reproduktionsindustrie hervorriefen, die zwar nicht immer durch Güte, wohl aber durch Menge des gelieferten Materials für den Forscher erfreulich war, ist es in Deutschland heute noch außerordentlich schwierig, immer die gewünschten Photographieen in gewünschter Güte zu erhalten. Die großen Galerien sind in ihren Hauptwerken muster-gültig durch Braun publiziert, da es aber unter den Kunstforschern auch minder Bemittelte giebt, so ist diesen von vornherein die Erwerbung des kostbaren Braun'schen Materials abgeschnitten. Und wer auf Reisen sein Vergleichsmaterial mitzuführen gewöhnt ist, wird an den schönen aber großen Braun'schen Blättern ein etwas umständliches Reisegepäck besitzen. Vor allem musste Braun bei der Kostspieligkeit der Blätter sich in der Regel auf Hauptwerke beschränken. Bruckmann will den Bann brechen, der für den minder bemittelten Kunstforscher über unseren Galerien lag. Er veröffentlicht fast zwei Drittel aller in der Pinakothek zu München enthaltenen Gemälde in vorzüglichen dauerhaften Pigmentdrucken und giebt die Blätter zu 1 M. pro Stück ab. Dieselben haben das handliche Format von etwa 21×27 cm und sind selbst bei figurenreichen Bildern so scharf und so gut aufgenommen, dass auch feinere Details und kleinere Zeichnungen hinreichend wiedergegeben werden, um bei stilkritischen Vergleichen als Unterlage zu dienen. Dass die schönen Pigmentdrucke auch in künstlerischer Hinsicht allen Anforderungen entsprechen, versteht sich. Es braucht nicht ausdrücklich darauf hingewiesen zu werden, dass damit sowohl dem großen Publikum als den Facharbeitern dieses Gebietes eine längst vermisste Unterlage für Studium und Genuss gegeben ist. Besonders für kunstgeschichtliche Seminare wird es außerordentlich wichtig sein, jedem Studierenden die zu vergleichenden Blätter unmittelbar in die Hand geben zu können und nicht die Menge vor einem doch nur

einzelnen sichtbaren Blatte versammeln zu müssen. Was die Ausführung anbelangt, so entsprechen die mir vorliegenden Blätter allen berechtigten Anforderungen. Auf Altdorfer's hübscher Landschaft mit dem heiligen Georg ist bis in die Tiefen hinein die Behandlung der großen Laubmassen erkennbar und die eigentümliche Technik mit den zeichnerisch aufgesetzten pastosen Lichtern vollkommen deutlich. Sogar bei Altdorfer's Alexanderschlacht sind im Vordergrund die Details der einzelnen Krieger noch erkennbar, der Wagen des Darius tritt klar hervor, und bis in die Ferne hinein ist die düftig werdende Landschaft, die eigentümliche Zeichnung der Wolkengebilde so genau sichtbar, dass bei leidlich gutem Gedächtnis man fast der einzelnen Farbentöne an der betreffenden Stelle sich wieder erinnern kann, und die scharfe Zeichnung des Vordergrundes, die schummerige Technik der fernen Berge sehr wohl sich unterscheiden lässt. Ulrich Apf's klare, etwas magere Tönnig auf dem Bilde Pinakothek Nr. 292a, seine eigentümliche Zeichnung der Finger und des Halses an der Evangelistenfigur, sogar die Einzelheiten der Tenfelgestalt an der Höhle im Hintergrunde sind klar erkennbar. In Hans Baldung's Markgrafen-Porträt sind die feinen aufgesetzten Haarstriche, die scharfe lineare Konturierung, sogar die feinen Risse in der Farbenfläche bemerklich. Auf Dürer's Geburt Christi auch die Hirten im fernen Hintergrunde und der verkündende Engel scharf ausgezeichnet. Natürlich lässt sich die weiche tonige Mahlwiese des Rubens auf dem Bilde der reuigen Sünderin, die kleinliche fein vertreibende Technik Raffael's in der Madonna Tempi und die ganz anders geartete Feinmalerei des Slingeland auf den betr. Blättern sehr deutlich wahrnehmen. Man kann also, mit diesen Hilfsmitteln ausgerüstet, bis zu einem gewissen Grade auch auf solche Unterschiede aufmerksam machen, sofern man im Vortrage etwa in der Lage ist, jeden Einzelnen mit einem Abzug auszurüsten. Bruckmann hatte dabei den Vorteil, in der Benennung und der übrigens sehr gut und deutlich gegebenen Unterschrift unter Anführung der Pinakothek-Nummer auf dem so sorgfältig und immer erneut durchgesehenen Münchener Katalog fußen zu können, so dass man hier nicht wie bei so vielen der italienischen Blätter, die oft falsch, ungenau oder gar nicht bezeichnet sind, mühsam sehen muss. Die Bedeutung des Bruckmann'schen Unternehmens und die Vorteile desselben für Kunstfreunde und Kunstforscher liegen so klar auf der Hand, dass sie hier noch des weiteren zu erörtern überflüssig erscheint.

M. Sch.







DOMENICO THEOTOCOPULI VON KRETA.

VON C. JUSTI.

II.

(Fortsetzung.)

Von Rom nach Toledo.

UNSER Pilger von der „Königin der Inseln“ konnte sich bis jetzt über das Glück nicht beklagen. Beim Hinaustreten ins Leben hatte er Gönner gefunden, wie man sie sich nur im Traume wünschen konnte. Er war in der Luft des Tizianischen Hauses zum Künstler gereift. Seine Bilder hatten den Beifall der Großen gefunden. Nun wohnte er am Tiber unter dem Dache des prächtigsten Palastes in Rom, hatte zum Spazirengehen am westlichen Ufer die Villa weiland Agostino Chigis, und etwas weiter im Süden den Palatin, den Vignola zur Villa Farnese umgeschaffen. Wir Alten haben die ewige Stadt noch als Stadt der Toten gesehen, damals schien sie eine sehr lebendige, eine neu auflebende Stadt. Es war die Ära der großen Straßenaxen und Prachtbrunnen, wo sie die Monumentalphysiognomie erhielt, deren mit so viel Erfolg in Scene gesetzter Zerstörung

und Verunstaltung uns ebenfalls nun seit einem Vierteljahrhundert zuzusehen beschieden ist. Damals galt (nach dem Ausspruch Gregors XIV.) Bauen für eine *carità pubblica*, mit der man dem Einzelnen wie dem Ganzen diene. Wir sehen es aus den oben beschriebenen Gemälden, dass schöne reiche mit Sachkenntnis gemalte

Architektur als wertvollster Schmuck von Historien galt. Domenico war Zeuge, wie hoch Künstler in der allgemeinen Schätzung standen, als Vignola († 7. Juli 1573) unter unerhörter Beteiligung im Pantheon beigesetzt wurde.

Was verführte ihn, dieses Rom zu verlassen, um ein ungewisses Los in der Ferne zu suchen? Ein abenteuerlicher Hang? derselbe, der ihn vielleicht erst von Kreta nach Venedig, dann von Venedig nach Rom geführt hatte? Aber das spanische Abenteuer, wenn es eins war, sollte das Ende seiner Abenteuer werden. Er ging um nie wiederzukehren. Aus der im

Weltherrschaftstil sich neu erhebenden



Die Puerta del Sol in Toledo.

päpstlichen Residenz, wo man eben das bronzene Reiterbild Marc Aurels auf dem Kapitol errichtet hatte, kam er in jene entthronte Gotenveste, aus der eben damals mit dem Königshof alles Leben ausgezogen war und wo die Paläste zu Ruinen wurden. Aus der kosmopolitischen Stadt, wo, wie Michel de Montaigne fand, jeder Fremde sich wie zu Hause fühlt und wo der Unterschied der Nationalität am wenigsten zu sagen hat, nach dem goldenen Tajo, wo die Knaben nach den Fremden mit Steinen warfen. Und da hat ihn das Schicksal festgehalten bis an sein Ende. Es fehlte nicht an Erfolgen, aber auch nicht an bitteren Enttäuschungen. Unter dem Einfluss des Ortes und der Vereinsamung ging rasch eine Wandlung in ihm vor. Er wurde etwas ganz anderes, als sein italienischer Lenz verheißten hatte. Statt zu einem Græco-Venezianer von der Art und dem Maß jener Gefeierten, deren Spuren bisher seine Leinwand aufgewiesen, wurde er — der größte Sonderling in den Annalen der neueren Malerei. Wie Schmetterlingsflügelstaub fielen die venezianischen Farben ab von seiner Palette in jener trockenen und scharfen Luft der kastilischen Berge. Er erfüllte Stadt und Provinz mit erstaunlichen Werken, in denen, trotz des unheimlich überspannten Selbstgefühls, das spanische Wesen jenes Zeitalters Philipps II. einen seltsamen, halb bestrickenden, halb widerwärtigen Ausdruck fand. Wie im Traum verschwand die Kunde von dem, was er früher gewesen, und niemand vermochte mehr diesen spanischen Greco in den einst gefeierten Werken seiner Jünglingsjahre wiederzuerkennen.

Thatsächlich ist über die Beweggründe dieser Reise nichts bekannt, als was in den Akten des Kapitels von Toledo steht: „Er kam zu uns, um den Altar von S^o. Domingo zu malen.“ Er mag auch von den Einkünften der dortigen Kathedrale und ihres Prälaten und von der Kunstliebe ihrer Domherrn gehört haben. Wahrscheinlich aber hat er Toledo nur als Etappe zum Hof Philipps II. angesehen. Der Escorial war im Bau; der König suchte italienische Maler, er hat um Paul Veronese werben lassen. In den sechziger Jahren, als Greco noch bei Tizian war, waren dort unter seinen Augen, vielleicht nicht ohne seine Hilfe, jene Escorialbilder entstanden: das Abendmahl, der heil. Laurentius, die Magdalena im Garten, der Adonis. Wenn jener gekrönte Gemälde-schwärmer seinen alten Meister über alle stellte, nun, der junge Grieche konnte ihm mit Sachen aufwarten, die denen des Cadoriners zum Verwechseln ähnlich sahen. In der That hat er sich einige Jahre nach seiner Übersiedelung um eine Arbeit im Escorial beworben. — Der äußere Anstoß kam aber vielleicht auf folgende Weise.

Nie war der Verkehr des toledanischen Klerus mit Rom so lebhaft gewesen, wie in dem Jahrzehnt 1566 bis 76. Im Jahre 1559 hatte sich das Unerhörteste ereignet, von dem die *Annales ecclesiastici* Spaniens berichten: der Erzbischof von Toledo, Bartolomé Carranza, der angesehenste spanische Theolog des tridentinischen

Konzils, einst die rechte Hand der blutigen Maria Tudor, den der Kaiser nach Yuste an sein Sterbelager berufen hatte, er war der lutherischen Ketzerei beschuldigt und von den Sendboten der Inquisition in Tordelaguna verhaftet worden. Es war ein tückischer Streich des Großinquisitors Valdés, der sich einst selbst auf den Stuhl von Toledo Hoffnung gemacht hatte. Nach siebenjähriger Untersuchungshaft in Valladolid, die nach der Absicht seiner Todfeinde eine ewige werden sollte, hatte nur der Befehl des Papstes Pius V., aber verstärkt durch die Drohung des Interdikts, den König, der sich gegen eine Bloßstellung des nationalen Glaubensgerichts aufs heftigste sträubte, dazu gebracht, Carranza's Überführung nach Rom zu gestatten. Der Prozess währte noch zehn Jahre; Pius V. war von der Rechtgläubigkeit des Primas überzeugt, aber sein Nachfolger fand es politischer, mit den Gegnern zu transigiren. Während dieser Zeit hatte das Kapitel von Toledo, schon um der Ehre seiner Kirche willen, treu zu dem Erzbischof gestanden, zwei seiner Mitglieder waren zu dessen Dienst in Rom bestimmt worden. Carranza starb kurz nach der Unterzeichnung eines Widerrufs der angefochtenen Sätze und ward im Chor der Dominikanerkirche S. Maria sopra Minerva beigesetzt.

Nun war der Dechant von Toledo, Diego de Castilla, damals zum Testamentvollstrecker einer vornehmen Klosterfrau, und zugleich mit der Sorge für den Neubau ihrer Kirche und deren Gemäldeausstattung betraut worden. So groß war das Interesse, das er an der Stiftung nahm, dass er selbst eine beträchtliche Summe beisteuerte. Er mochte Gründe haben, sich diesmal, obwohl es in Toledo an Kirchenmalern nicht fehlte, nach Italien zu wenden. Vielleicht hat man dort Clovio befragt, dessen Miniaturen Philipp II. schätzte und kaufte; im Jahre 1565 hatte er eine Anzahl dem Escorial überwiesen. —

Was war das für ein Schauplatz, auf den sich Domenico im Jahre 1575 versetzt fand?

Toledo.

Ein Granitfelsen, umschäumt von dem zwischen Ruinengeröll sich durchwindenden grünlichen Tajo, an drei Seiten umragt von schroffen, jenseits des Stromes aufsteigenden Steinwänden, eine von der Natur geschaffene Feste, wie vorausbestimmt, als Sitz kriegerischer Dynastien, die Brandung der Rassenkämpfe zu brechen; nun schon seit drei Jahrhunderten in fast allen Lebensadern unterbunden, nur noch durch Transfusion am Leben erhalten, — das ist heute die alte Stadt der Concile, die geistliche Kapitale Spaniens, der Scherbenberg Castiliens, — Toledo.

Über dieser Klippe, oben umsäumt von einem zerbrochenen Kranz arabischer Mauern und Thore, mudejarer und gotischer Kirchen und Klöster, gebleicht von der Glut eines dörrenden Sommers, gepeitscht von schneidenden Winterstürmen, über diesem in klarster Luft

so wunderbar scharf sich abzeichnenden hehren Stadtbild schwebt ein Zauber zusammengedrückter Erinnerungen, wie einst über der Stadt der sieben Hügel. Denn auch dies hispanische Rom hat die Poesie der Verlassenheit und des Verfalls, die Majestät des Todes, die seine in mehr als tausend Jahren angehäuften Schichten von Denkmälern und Trümmern verklärt. Das kümmerliche Alltagsleben der Gegenwart drängt sich hier nicht dreist dazwischen, es bringt nur den Kontrast hinzu gegen die aus dämmeriger Ferne riesengroß erscheinende Vorzeit, deren Symbole uns auf Schritt und Tritt begleiten, von den Linien jener Brückenbögen unten bis hinauf zu dem trotzigen Würfel des Alcazar; zwischen den ungezählten Gedenktafeln und -Bildern der kampflustigen Geschlechter, die hier Wacht gehalten und geschwelgt, der stolzen Priester, die da geherrscht und die ganze civilisirte und die neue Welt für ihr *Imperial Toledo* tributpflichtig gemacht hatten.

Die Stadt war stolz, durch mehr als drei Jahrhunderte des Halbmonds ihre mozarabische Kirche und Liturgie bewahrt zu haben; sie wollte auch als Hauptstadt des christlichen Reiches durch katholische Gesinnung vorleuchten. „Die Herren Toledos, schrieb 1526 Navagero, und besonders der Frauen sind die Priester, die prächtige Häuser haben und triumphiren, indem sie sich das beste Leben der Welt schaffen, ohne dass jemandem einfällt sie zu tadeln.“ Nach der Eroberung (1058) waren die Castilier mit der Gründung von Kirchen und Klöstern dergestalt vorgegangen, dass sich die Stadt (wie Gamero, der Geschichtschreiber Toledos sagt) mit raschen Schritten in eine weite Thebais zu verwandeln schien. Deshalb hatte König Alfons der Weise (1252 bis 84) die Zahl ihrer Klöster auf fünf beschränken wollen. Nach den Tagen des großen Kardinals von Spanien, Pedro de Mendoza, der dieses Edikt erneuerte, sollen bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts fünfzig Paläste von Königen, Infanten und Rittern und über sechshundert bürgerliche Häuser solchen Stiftungen zum Opfer gefallen sein.

Gleichwohl bewahrte Toledo sein intensiv maurisches Gepräge, das auch heute noch in dem Stadtplan wenigstens offenbar ist. Im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts bestand es fast noch unverfälscht. Derselbe Venezianer fand im Labyrinth seiner engen, krummen und steilen Gassen die Adelsläuser ganz im Geschmack der Ungläubigen, außen auffallend schlicht, die Gemächer um einen marmorbelegten Patio, Wände, Thüren und Decken nach dem bekanntesten Schema der Alhambra.

Die Zeit aber, in die uns das Leben des Greco versetzt, war gegen solche Erinnerungen schon empfindlicher geworden. Wir lesen, dass der Gouverneur des Erzbistums während der Gefangenschaft Carranza's, D. Sancho Busto de Villegas, die Brücken und Thore zierenden arabischen Inschriften entfernen ließ und durch frömmere (*muy devotos*) ersetzen. Der Erzbischof

Quiroga bewirkte auf dem Provinzialkonzil von 1580 das Verbot der arabischen Sprache. Denn damals pries man die Inquisition als den Hüter dieses Paradieses, seinen Cherub mit Flammenschwert. Und während die Toledauer in den Cortes von 1553 des Italiener Antonelli Plan der Schiffbarmachung ihres Stromes vereitelt hatten, beschworen 1617 Ayuntamiento, Universität samt allen civilen und geistlichen Körperschaften in der Kirche San Juan de los Reyes die Verteidigung der Immaculata Conceptio gegen die Dominikaner. Als Philipp II. die Zeit gekommen dünkte, sich als echten Spanier zu zeigen, zog er mit dem Hof von Valladolid aus und erschien im Jahre 1559 zu Toledo, zum ersten Male ohne sein bisheriges vlämisches Gefolge, von den längst ausersehenen spanischen Vertrauten umgeben. Er hielt hier die Cortes von Castilien, auf denen dem Prinzen gehuldigt und die Vermählung mit Isabel von Bourbon verkündigt wurde; er berief das Kapitel der drei Ritterorden, um den Feldzug nach Oran vorzubereiten. Bei dem Stiergefecht auf dem Platz Zocodover traten fünfhundert Kavaliere kostümiert *alla moresca* auf. Die Fenster des eben im Renaissancestil wiederhergestellten Alcazar schimmerten von dem Kerzenglanz der Hofbälle, deren Sterne Don Juan von Österreich und Alexander Farnese waren.

Niemand ahnte, dass dies für Toledo die Strahlen einer untergehenden Sonne waren. Es zeigte sich bald, dass die Ansprüche einer ganz veränderten Zeit mit den Zuständen der mittelalterlichen Stadt nicht zu vereinigen waren. Ja nicht einmal der König vertrug sich mit den hochfahrenden Domherren. Als er durch Verhaftung eines berüchtigten Bravo das eifrig gehütete Asylrecht verletzt hatte, verhängte die Geistlichkeit das Interdikt über die Stadt (1560). Der König antwortete, indem er den Verurteilten an einem hohen Galgen aufknüpfen ließ. — Aber seit er (1561) seine Residenz nach Madrid verlegt hatte, und die Diplomaten und die Großen nebst Anhang ihm nachgefolgt waren (nach Tiepolo belief sich die Zahl der Auswanderer auf fünf- und zwanzigttausend), verfiel die Stadt so rasch, dass man ihr nahes Verschwinden vorausberechnen zu können glaubte. Die Seidenindustrie, bisher die Quelle ihres Wohlstandes, verschwand, dank den verkehrten Gesetzen, bis auf einen armseligen Rest. Gewerbe, die vor kurzem noch ganze Straßen füllten (heißt es in einem Memorial von 1617), sind ausgestorben; Häuser in den besten Straßen stehen leer; was einstürzt, wird nicht wieder aufgebaut; die übriggebliebenen fünftausend Bewohner leben mit hundert Entbehnungen. Und so schleppte Toledo sich Jahrhunderte hin. Wenn der Fremde durch die menscheuleeren Gassen irrte, und plötzlich auf ein weites Feld von Ruinen, Bergen von Ziegeln heraustrat, da konnte es ihm dünken, als sei die Zeit nicht fern, wo die stolzeste Kathedrale Spaniens hier thronen werde, wie S. Apollinare in Classe oder Sankt Paul vor den

Mauern, eine Basilika ohne Gemeinde, eine Königin der Wüste.

Denn eines war unverändert geblieben: die Kirche, der erzbischöfliche Stuhl des heil. Ildefonso, mit seinen 300 000 Dukaten Einkünften. „Die Kirche (hat ein Sohn der Stadt gesagt) war die einzige Ursache, dass Toledo nicht verschwand von der Karte Spaniens.“ Sie gab der Stadt ihr Gepräge. Tempel und Klöster, manchmal wie in einem Bündel zusammengedrängt: es ist als sollten die eingegangenen Heiligtümer eines Reiches hier in

ist diese einsame, stille, stolze Stadt durch hundert kleine Adern mit der Kulturwelt im Osten und Norden in Verbindung geblieben. Sie erscheint dem Modernen wie „der Traum eines Altertümlers, verwirklicht durch den Zauber eines Feenmärchens“ (Imbert). Ginge einmal in einem socialen Erdbeben (dessen Furcht mit Alpdruck auf unserer abendländischen Kultur lastet) alles ringsum zu Grunde, man könnte einen Abriss der Kunst der Jahrhunderte aus Toledos Denkmälern wiederherstellen. Maurische Moscheen, Ex-Synagogen und Thore vertragen



Die Kirche San Giorgio dei Greci in Venedig.?

einem Depot verwahrt werden, harrend der Zeit, wo die Nation wieder damit gesegnet werden wollte.

Und in einem Punkt hat die hohe Kirche von Toledo, die einst selbst nach dem römischen Pontifex nicht viel zu fragen pflegte, ihre Fühlung mit der Welt draußen, sollen wir sagen, mit der Humanität bewahrt. Toledo, rühmt der Reisende Ponz, ist die Stadt, wo die Künste wieder auflebten; in keiner sind sie so belohnt worden wie in dieser „kaiserlichen“. Darum ruht noch heute auf ihr auch ein profaner Glorienschein. Seit König Ferdinand im Jahre 1227 den Grundstein zum neuen Dom gelegt und nun zwischen den maurischen Glockentürmen und Absiden die französisch-gotische Kathedrale sich erhob,

sich hier mit dem Statuenheer gotischer Chorwände, Claustrs und Retabel; hinter Portalen besetzt von engbrüstig grämlichen Aposteln niederdeutscher Steinmetzen schweben die unkörperlichen Schatten gottesker Heiliger; heidnische Grotteskenorgien der Renaissance wechseln mit den nordisch-zarten Gebilden flandro-kastilischer Triptychen; und selbst die drangvoll bewegten Propheten Buonarroti's haben hier ihre Nischen gefunden...

Der Retablo von S^o. Domingo.

Doña Maria da Silva, eine edle portugiesische Dame, einst mit der Kaiserin Isabella nach Spanien gekommen, hatte nach dem Tode ihres Gatten, D. Pedro Gonzalez de

Mendoza, Mayordomo des Palastes, im 38. Lebensjahr den Schleier genommen, und nun (sie starb am 28. Oktober 1575) ihr hinterlassenes Vermögen für einen Neubau der Kirche ihres Klosters, S^o. Domingo de Silos, einer alten Gründung Alfons VI., bestimmt. Die Kirche neben der uralten Parochie von S. Leocadia, und der Retablo, wegen dessen Domenico nach Toledo kam, sind noch vorhanden, ziemlich unverändert, wie sie vor mehr als dreihundert Jahren in nicht mehr als einem Lustrum von Nicolas de Vergara mit Hilfe der besten Kräfte Toledos fertig gestellt worden waren. Sie hat nur ein Schiff, mit einer durch-

Statuen der drei theologischen Tugenden von weißbemaltem Holz, auf den Enden des mittleren Gesimses stehen die Propheten: ihre Posen erinnern an Jacopo Sansovino.

Das Hauptgemälde der himmelfahrenden Maria ist an Ort und Stelle jetzt durch eine Kopie ersetzt. Das Original reizte die Begehrlichkeit des Infanten D. Sebastian, in dessen zu Pau in den Pyrenäen zeitweilig aufgestellter sehr merkwürdiger Galerie der Verfasser dieses bizarr dämonische Werk in den siebziger Jahren wiederholt gesehen hat. Das wilde Feuer des skizzirenden, von Farbe schweren Pinsels (nebst Spatel), breit und scharf



Toledo von der Alcántara-Brücke gesehen.

gehenden jonischen Pilasterordnung; ihre Verhältnisse sind hoch, streng berechnet, in der etwas kahlen und steifen Formensprache dieser Zeit.

Der Retablo, dessen steilen architektonischen Aufbau der Baumeister J. B. Monegro lieferte, besteht aus einem dreiteiligen Hauptgeschöſs und einem mittleren gegiebelten Aufsatz. Die große Rundbogennische war bestimmt für ein Gemälde der Asunta, der gekrümmte Giebel umschließt ein Rund der heil. Veronika; kleinere Bogenblenden an den Seiten die Gestalten des Täufers und des Apostels Paul, Vierecke über ihnen die heil. Benedikt und Bernhard. In der bekrönenden Tafel des oberen Teiles sieht man die Anbetung des Kindes. Auf dessen Giebel lagern

zugleich, die stark gesättigten ungebrochenen Tinten, grün, goldbraun, gelber Ocker, Karmin, Indigo, zuweilen auch changierend, durch überall eingeworfene schwärzliche Fäden auf einen düsteren Ton gestimmt — bannten das Auge an diese hier so seltsam deplacirte Leinwand, die nur in dem gedämpften Licht einer *Capilla mayor* und zwischen Weihrauchwölkchen gesehen werden sollte. Ein außergewöhnlich persönliches Werk! Man fühlt, der Grieche will diesen stolzen Priestern, Rittern und Damen Kastiliens zeigen, was er ist, und zugleich in der dortigen Malergesellschaft mit ihrer glatten Vollendung und frostigen Färbung, ihren allgemeinen Gesichtern und manierirten Posen ein Gefühl ihres Nichts hervor-

bringen. Denn er betrachtet sich zugleich als Evangelisten Venedigs, des *furore* eines Tintoretto, Tizianischen Farbenzaubers, und aller ihrer sinnlichen Reize.

In der Komposition erkennt man freilich die Asunta der Frari, wenn auch in einen ganz andern Dialekt übersetzt, in Temperament und Mimik, wie in Form und Farbengefühl. Dieselbe Schar der zwölf mächtigen Männer, dieselbe Heilige, im Begriff, der Erde zu entschweben, sehnsüchtig aber noch mit einem Nachklang des Schmerzes das Licht des endlich anbrechenden Sabbaths begrüßend; endlich die holdseligen Engel als heitere Koloraturen zwischen jenen tief ergreifenden Accorden.

Doeh ist das alles profan leidenschaftlicher, unkirchlich verwildert, wie die Improvisation eines genialen Vagabunden. Maria, wie gebettet in dem gelben Lichtglanz, das volle weiche Antlitz zurückgeworfen, die dunklen Augen eingesunken wie nach einer Fiebernacht, die Arme (mit den langen schönen Händen) fast wagemüthig ausgebreitet, und zwar in einer die Bildfläche diagonal schneidenden Linie; — diese Engel, braunlockige spanische Mädchen in sehr gewagten Posen mit starken Schultern und Armen und melancholischen, verschlafenen großen Augen in den runden stumpfnasigen Gesichtern, die langen Hälse aus weiten, scharfgebogenen, weißen Draperien hervorstachend — was für seltsame Gebilde aus Unschuld und Üppigkeit gemischt!

Am weitesten weicht er ab von seinem Meister in

den Aposteln. Diese sind nicht mehr und nicht weniger als Modelle seiner neuen Umgebung, unverfälschte Söhne der Gebirge von Toledo. Man muss erstaunen, wie rasch er sich in die Art dieser Kastilier hineingesehen hat. Von jener heftigen, demonstrativ aufgeregten, wogenden Bewegung des Venezianers ist da keine Spur. Auch ihr Antlitz spiegelt kaum das Wunder wieder, das sich vor ihren Augen so greifbar vollzieht. Sie gebärden sich wie die Räte eines Consejo, die auch die Depesche der verlorenen Armada mit der *formalidad* rhetorisch-feierlicher Gestikulationen entgegennehmen, und eher sterben würden, als ihren gravitatischen *sosiego*, ihr vornehmes *flema* einen Augenblick aufgeben.

Paulus und der Täufer sind überaus imposante Gestalten, von mächtigem Bau, nicht ohne Erinnerungen Michelangelo's, aber gemalt in jenem ihm neuen, schwärzlichen Ton; bemerkenswert sind die großen, edelgeformten Hände. — In der Auferstehung begegnen tizianische Motive aus dem Petrus Martyr und der Verklärung in S. Salvador.

Denkt man nun an jene römischen Bilder des Greeco zurück, so wird man eine Wandlung nicht verkennen, die sich also mit seinem Betreten des spanischen Bodens vollzogen hätte. Die *bracura di tocco*, der reichliche Gebrauch des Schwarz, die Schlankheit der Proportionen zeigen einen starken Schritt zum späteren Manierismus

(Fortsetzung folgt.)

DER HEILIGENBERG VON VARALLO UND GAUDENZIO FERRARI.

VON GUSTAV PAULI.

II.

(Fortsetzung.)

Ben potrò aggiungere con dispiacere che tant' uomo fu poco noto o poco accetto al Vasari, onde gli oltramontani, che tutto il merito misurano dall' istoria, mal lo conoscono e negli scritti loro lo han quasi involto nel silenzio.

Lanzi. Storia della pittura ital.



GAUDENZIO Ferrari ist einer der Künstler, die man auch heute noch — trotz aller internationalen Museen — nur in ihrer Heimat kennen lernen kann. Da sind sie verstreut in den großen und kleinen Städten Piemonts und der Lombardei, seine Fresken und Altartafeln; und das Schicksal hat es so gewollt, dass gerade seine besten Werke in stille kleine Landstädte geraten sind, seitab von den Straßen, auf denen die Scharen der kunstliebenden Italienfahrer wallen. Daher ist er nur wenig

bekannt, obwohl er doch einer der bedeutendsten lombardisch-piemontesischen Künstler des goldenen Zeitalters der italienischen Kunst war, einer, der z. B. seinen populären Altersgenossen Luni um Haupteslänge übertrugte. Auch denen, die sich eingehender mit ihm beschäftigen, bereitet er manche Schwierigkeiten und hüllt sich namentlich in den Anfängen seiner künstlerischen Entwicklung in ein schier undurchdringliches Dunkel. Wer waren seine ersten Lehrer? — Darauf hat noch niemand eine befriedigende Antwort gegeben. Merkwürdig auch, dass man die Zeit seiner *prima maniera*, seines Jugendstils nicht ohne Grund bis zum Jahr 1516 rechnet, bis zu einem Jahr, wo der Künstler viel älter war, als es mancher andere große Künstler je geworden, etwa fünfundsiebenzig Jahre alt.¹⁾

1) *Tonetti.* Museo storico ed artistico Valsesiano. Serie IV, Nr. 1. Varallo 1888.

In der zweiten Hälfte seines Lebens, über die wir allein genauer unterrichtet sind, lebte er nacheinander in Varallo, in Vercelli und Mailand. Und mit diesen drei Städten sind auch die Hauptwerke seiner künstlerischen Entwicklungsperioden verknüpft. — Vor 1508 hatte er seinen ständigen Wohnsitz in Varallo, wie aus der Unterschrift zweier Urkunden hervorgeht, die er 1508 und 1509 in Vercelli unterzeichnete und in denen er sich Gaudentius de Varali nannte.¹⁾ Aus dieser Zeit nennt Colombo, der Biograph Ferrari's, drei seiner Werke in und bei Varallo: eine Pictà im Kreuzgang des Franziskanerklosters am Fuße des Heiligenberges, die Tafeln am Altar der Pfarrkirche (San Martino) in Roccapetra bei Varallo und die Fresken in der Kapelle der Beweinung Christi auf dem *sacro monte* (Plan 39). — Indessen Colombo war ein Papiermensch, der alles, was er schwarz auf weiß besaß, getrost nach Hause und in sein Buch trug, der aber den Denkmälern selbst ziemlich ratlos gegenüberstand. Das steife und kümmerliche Fresko der Pietà wird freilich von der Lokaltradition Gaudenzio zugeschrieben, es dürfte aber schwer fallen, außerdem einen einzigen Grund zu finden, aus dem es etwas mit unserm Meister zu thun hätte. Sodann die Altartafeln in Roccapetra sind freilich wohl unzweifelhafte Werke Ferrari's, allein es will uns scheinen, als ob sie ebensowohl wie die Fresken in der Kapelle der Beweinung Christi einer um etwa zehn Jahre späteren Zeit angehörten.

Als die frühesten Arbeiten seiner Hand in Varallo bleiben demnach die Fresken in der Franziskanerkirche übrig.²⁾ Sie gehören zu den vornehmsten Denkmälern oberitalienischer Malerei. — Die Anlage der einfachen Kirche kehrt in diesen Gegenden des öfteren wieder. Das bekannteste Beispiel dafür dürfte wohl Sta. Maria Degli Angeli in Lugano sein. Der einschiffige Raum für die Gemeinde wird durch eine große Querwand, eine Art von innerer Fassade vom Chor getrennt. In drei Bögen öffnet sich diese Wand, von denen die beiden seitlichen zu Kapellen führen, der mittlere zur Apsis. — Zunächst ward Gaudenzio mit der Aufgabe betraut, die linke dieser beiden Kapellen, die der heiligen Margarethe geweiht war, mit Fresken zu schmücken. Da an der Hinterwand der Altar mit der Statue der Heiligen stand, so blieben ihm die im Halbrund geschlossenen Felder der Seitenwände und das Kreuzgewölbe übrig. Auf die linke (nördliche) Fensterwand malte er die Darstellung im Tempel. Maria, eine schlanke Jungfrau, reicht mit einer eigentümlichen, schamhaft sinnigen Neigung des Hauptes das Christkind dem alten Simeon. Dahinter stehen Joseph und eine Greisin (Hannah?), vorn ein blühender Jüngling an einen Stab gelehnt. Das

Bild ist mangelhaft beleuchtet und stellenweise verdorben. Bis zur Unkenntlichkeit entstellt sind die beiden knieenden Stifterfiguren rechts daneben.¹⁾

Auf der rechten Wand sehen wir Christus zwischen den Schriftgelehrten. Der Knabe steht mit einer etwas theatralischen Rednergebärde inmitten einer offenen Pfeilerhalle auf einem achteckigen Podium, umgeben von der stauenden Schar der weisen Pharisäer. Von rechts treten Maria und Joseph herein. Die Laibung des Eingangsbogens schmückte Gaudenzio mit den nicht näher bezeichneten Halbfiguren von sechs Propheten, und am Gewölbe erging er sich in leichten Spielen von Rankenwerk, untermischt mit Putten und Tiergestalten. Den Mittelpunkt bildet das Monogramm Jesu, und in den vier Gewölbekappen sind Medaillons angebracht, die in Grisaillemalerei die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Flucht nach Ägypten darstellen.

Gaudenzio war ein erfindungsreicher und origineller Ornamentist, der sich seinen eigenen, leicht wiederzuerkennenden Grotteskenstil ausbildete, und der meistens die reichen Umräumungen für seine Altartafeln entwarf.²⁾ Bei dieser Gelegenheit mag die Sammlung vortrefflicher Kopieen erwähnt werden, die der erfahrene Kenner Ferrari's, Herr Giulio Arienta in Varallo, nach dessen ornamentalen Arbeiten angelegt hat, und die er noch immer weiter ergänzt. Eine Publikation dieser Arbeiten wäre für die Kenntnis Ferrari's und, rein praktisch, zum Gebrauche an kunstgewerblichen Lehranstalten sehr erwünscht.

Wann sind die Fresken in der Capella Sta. Margherita entstanden? — In den Handbüchern werden sie 1507 datirt, wobei man sich auf ein paar Inschriften am Gewölbe beruft. Es steht da zunächst links auf einer Tafel der Name GAUDETIO, sodann finden wir in den angrenzenden Gewölbekappen die rätselhaften Zeichen 9L7 und an einer anderen Stelle -X-V- — Man deutete ziemlich willkürlich diese XV auf die Zahl des Jahrhunderts und nahm dazu das letzte jener drei Zeichen, das einer 7 gleichsieht. Wenn diese Begründung auch keineswegs stichhaltig ist, so dürfte das Jahr 1507 aus inneren Gründen doch der thatsächlichen Entstehungszeit nahekommen. Dass die Fresken jedenfalls älter sind als die angrenzenden der Chorwand (vom Jahre 1513), ergibt sich schon daraus, dass an der Ecke des Eingangsbogens, wo beide Malereien zusammenstoßen, die Farbe von der Chorwand her über die der Laibung an einigen Stellen hinweggeflossen ist.

1) *Gius. Colombo*. Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari. Torino 1881. S. 25.

2) So auch *Gust. Frizzoni*. Archivio storico dell' arte IV. (1891.) Fasc. 5.

1) Umrissstiche nach diesem, wie auch nach den meisten der später zu erwähnenden Gemälde und Skulpturen Ferrari's bei *Silv. Pianazzi* und *Gaud. Bordiga*, Opere del pittore e plasticatore Gaud. Ferrari. Milano 1835.

2) *A. G. Meyer* äußert diese Vermutung speciell für den berühmten Altar di Sant' Abondio im Dome zu Como. Repertorium f. Kw. XX. S. 147.

Wie stellt sich nun hier der Charakter des Künstlers dar?

Wir sehen eine frische Individualität vor uns, einen Maler, der seine Freude hat an einem lebhaften Ausdruck und an starken Gesten, der aber zugleich in jugendlicher Befangenheit bestrebt ist, seine Figuren möglichst zierlich und gefällig hinzustellen, und der dadurch hier und da ein wenig affektirt erscheint. Bemerkenswert ist seine Vorliebe für bauschige, faltenreiche Gewänder.

Er scheint sich nicht wenig auf seine „panni“ zu gute gethan zu haben, und doch ist seine Gewandbehandlung mit ihren gedrängten, parallelen Faltenlagen mehr manierirt als stilvoll. — Vollkommen manierirt und sehr auffallend ist

die Bildung der Hände mit unmöglich langen dünnen Fingern. Auf die Perspektive ist viel Sorgfalt verwendet. Die symmetrische Anordnung der Pfeilerhalle auf der Disputation

Christi mit den Schriftgelehrten erinnert an die Architekturen der umbrischen Schule. Der Alte links vorn auf demselben Bilde, der mit dem erhobenen Zeigefinger die Aufmerksamkeit des Beschauers auf den heiligen Wunderknaben lenkt, ist ein Typus, der uns noch etliche Mal bei Gaudenzio

begegnet und der auf leonardeske Vorbilder zurückgeht.¹⁾ Dagegen verraten wieder die Propheten im Eingangsbogen unverkennbare Anklänge an die umbrische Weise. Diese rundlichen Gesichter, diese schweren Augenlider, diese kleinen Mäuler mit scharfer Bezeichnung des

1) Wenn *S. Butler* in seinem *Ex voto* S. 255 ff. lebhaft dafür eintritt, dass dieses das Porträt *Stefano Scotto's*, des Lehrers des Gaudenzio sei, so sind seine Gründe dafür erstens nicht stichhaltig, und zweitens erscheint mir die Frage nach der dargestellten Persönlichkeit überhaupt gleichgültig.

Bogens der Oberlippe, die ganze müde Anmut in der Kopfhaltung stammen von niemand sonst als von *Perugino*.

Die Technik der Malerei ist sehr flott, die Pinselführung etwas zeichnerisch; charakteristisch sind insbesondere die mit wenigen Strichen aufgesetzten weißlichen Lichter auf Gewändern und Haaren.

Sehr interessant ist der Vergleich zwischen diesen Fresken und vier kleinen Tafelbildchen Gaudenzio's in der Turiner Pinakothek. Diese letzteren, wahrscheinlich

Reste eines verschollenen Altarwerkes, sind die frühesten bekannten Arbeiten des Meisters. Sie stellen dar: Die sitzende Figur des segnenden Gottvaters (Kat. 53), Mariä Heimsuchung (Kat. 52), Joachims Vertreibung aus dem Tempel (Kat. 57) und die heilige Anna selbdritt mit zwei musizirenden Engeln (Kat. 58). — Eine Studie zu dem Kopfe des Hohenpriesters auf der Vertreibung Joachims bewahrt das Museum in Varallo (Tuschzeichnung weiß gehöht auf dunkeln Grunde). — Die gleiche Künstlerhand offenbart sich unverkennbar in den gleichen männlichen Typen (namentlich der Gottvater mit seinem wallenden Barte sehr charakteristisch), in der gleichen Gewandbehandlung, den gleichen überschlaunten



GAUDENZIO FERRARI: Verkündigung Maria. (Varallo; Sta. Maria Delle Grazie.)

Händen. Die tiefen satten Farben — ein leuchtendes Rot ist der bevorzugte Ton — verraten den Koloristen, doch lassen gewisse Befangenheiten — so sind z. B. die Füße ängstlich verhüllt — frühe Jugend des Künstlers vermuten. Merkwürdigerweise bemerkt man hier nirgends einen Einfluss Leonardo's oder der umbrischen Schule. Eher wird man an die ältere lombardisch-piemontesische Malerei erinnert, etwa an *Macrino d'Alba*, obwohl die Zeichnung weit weniger streng ist.

An die Fresken der Margarethenkapelle schließen

sich die der Querwand vor dem Chore an. Es wurde hiermit dem Künstler eine große, beneidenswerte Arbeit aufgetragen, auf deren Vollendung er sich auch nicht wenig zu gute gethan haben mag. Das verrät schon die umständliche Inschrift, die er in zwei Medaillons in den äußersten Bogenzwickeln auf der Wand anbrachte; links: 1513. | Gaudentius | Ferrarus Vallis | sic-
cide | pinxit, und rechts fortfahrend: Hoc opus impe-
nisi populi Varalli | ad Christi | gloriam.

Wie die alten Florentiner, Giotto und Ghirlandaio, es gethan hatten, teilte Gaudenzio die Wandfläche in ein Netz von Einzelgemälden. In die Mitte setzte er die Kreuzigung und umgab sie mit einer dreifachen Reihe von zwanzig kleineren Darstellungen. In den ersten zehn schilderte er die Vorgeschichte der Passion von der Verkündigung Mariä bis zum Gebet auf dem Ölberg, in den übrigen die Passion, die Höllenfahrt Christi und die Auferstehung. Eine eingehende Beschreibung der Bilder glaube ich mir aus Rücksicht auf den verfügbaren Raum ersparen zu dürfen. Sie sind sämtlich in dem vorhererwähnten Werke von Pianazzi und Bordiga in Umrissstichen abgebildet, und ausserdem von zwei Varalleser Photographen Emmanuele Fortino und — besser — von Giov. Pizzetta aufgenommen worden.

So nahe diese Fresken auch stilistisch denen der Margarethenkapelle verwandt sind, so lassen sich doch gewisse Unterschiede deutlich wahrnehmen. Die Gewandbehandlung ist freier geworden. In der Scene der Be-
weining Christi ist sie mit aufdringlicher Bravour gehandhabt. — Die Formen der Hände und Füße sind dagegen noch manierirter. Unglaublich lang und spindel-

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VIII. H. 11.

dürr z. B. die Füße des Johannes auf der Taufe Christi oder die rechte Hand des Herodes auf dem Bilde nach der Gefangennehmung. Ebenda finden wir auch in dem Schergen, der hinter Christus steht, den vorhin erwähnten leonardesken Typus wieder. Noch einmal erscheint er auf dem nächsten Bilde in der Person des Pilatus. Diese Scene ist, nebenbei gesagt, interessant wegen des Reliefs, das Gaudenzio über dem Thor des „palacium Pilati“ malte. Es ist eine Laokoongruppe, indessen

nicht etwa ein Abbild des 1506 ausgegrabenen Marmors, sondern ein Phantasiabild, wie es sich Gaudenzio nach Hörensagen ausgedacht hatte.

Von fremden künstlerischen Einflüssen möchten wir wieder den Perugino's hervorheben, nicht als oberso übermächtig wäre, sondern weil er von der kunstgeschichtlichen Kritik des letzten Jahrzehntes übersehen oder gelehnet worden ist. Die älteren Kunstschriftsteller hatten mit geringen Ausnahmen einen starken Einfluss Perugino's bei Gaudenzio Ferrari bemerkt.¹⁾ Man hatte dafür, ich möchte sagen, den symbolischen Ausdruck gefunden, dass Gaudenzio unter Perugin als dessen Schüler studirt habe. Bei der Vorliebe der älteren Kunstgeschichte für



GAUDENZIO FERRARI: Anbetung des Christkundes. (Varallo; Sta. Maria delle Grazie.)

das Anekdotenhafte verfehlte man nicht, dies unbegründete Histörchen mehr oder minder ausgeschmückt in die Lebensgeschichte Gaudenzio's einzutragen. Dagegen wandte sich nun mit Entschiedenheit Colombo, der in seinem schwarz-weißen Forschungsmaterial nicht den mindesten Anhalt für ein solches Schülerverhältnis fand. Indessen, wozu der

1) S. die ausführlichen Litteraturangaben bei Colombo a. a. O. S. 27.

Eifer? Nicht darauf kommt es an, ob Gaudenzio wirklich im Atelier des Meisters Vannucci gesessen habe, sondern darauf, dass er von dessen Art sich hat anregen lassen und dass er diesen Anregungen in seinen Werken sichtbaren Ausdruck verliehen hat.

Dies scheint ja freilich bei der großen Verschiedenheit der Charaktere beider Künstler verwundersam. Auf der einen Seite der alte Routinier des Quattrocento, der jahraus jahrein mit häufigen Wiederholungen seine glatten, süßlichen Heiligenbilder in die Welt setzte, auf der andern Seite eine ungestüme, bis ins Alter jugendfrische Individualität, die den merkwürdigsten Stilwandlungen unterworfen war, und die es nie zu harmonischer Ausgleichlichkeit brachte. Man bedenke indessen, wie populär Perugino damals war. Seine leidenschaftslosen Gestalten in ihrer weichen Anmut, seine leuchtenden und doch so milden Farben, der ruhige Rhythmus seiner symmetrischen Architekturen schmeichelten unvergleichlich dem platten Schönheitssinn der Menge, die mühelos genießen wollte. Er war stets „bello“, wofür zu allen Zeiten kein Volk empfänglicher war als das italienische. — Es ist nur natürlich, dass Gaudenzio vor allem das bei ihm bewunderte und suchte, was ihm selber fehlte — und als solches erkennen wir die ruhige Anmut der Körperhaltung. Gerade das Gefühl für den ebenmäßigen Fluss der Linien mangelte Gaudenzio in einem für den Italiener auffallenden Maße. Seine Gestalten haben etwas „plötzliches“ in ihren Bewegungen. Das Korrektiv dafür erblickte er, wie mir scheint, in einer Wellenform der Körperstellung, die bei Perugino zu einer stereotypen Anmutsformel geworden ist. Die allermeisten seiner Gestalten lassen sich an einem Sförmig gebogenen Draht aufziehen. (Zuweilen, wie in seiner Anbetung des Kindes in der Münchener Pinakothek, wirkt die spirale Grazie der sämtlichen Stellungen geradezu komisch.) — Man vergleiche nun einmal daraufhin in den Fresken der Franziskanerkirche Figuren, wie den Joseph in der „Anbetung des Kindes“, den Johannes in der „Taufe Christi“, den Christus, der vor Kaiphas geführt wird, den Christus auf der Geißelung, den auferstehenden Christus. Zwei dieser Figuren erinnern unmittelbar an bestimmte Vorbilder bei Perugino: der Johannes der „Taufe“ an die gleiche Gestalt auf dem Gemälde Perugino's in der Münchener Pinakothek, und der geißelte Christus an Perugino's Sebastian auf der Madonna von 1493 in den Uffizien (wiederholt in der Einzelfigur des Louvre, früher Galerie Sciarra Colonna). Dass Gaudenzio zwei Jahre vorher, 1511, in seinem herrlichen Altarbilde der Anbetung Christi in der Marienkirche in Arona die Maria und das Christuskind mit geringen Veränderungen dem Bilde Perugino's entnommen hatte, das sich jetzt im Pitti befindet, ist eine längst erkannte, auch von Colombo angeführte Thatsache. Soviel von den Formen. In der Farbgebung ist Gaudenzio bereits ganz selbständig.

Auch hierin hat er die größten Wandlungen durchgemacht. In den Fresken dieser frühen Zeit sind die vorherrschenden Töne ein liches Gelb mit orange-farbenen Schatten (daneben oft ein helles Kirschrot) und als wirksamer Kontrast dazu Ultramarinblau. — Leider nur ist die Gesamtwirkung wesentlich beeinträchtigt durch die Verderbnis, der eben dieses Blau an den meisten Stellen anheimgefallen ist. Nur auf den Fresken der cappella Sta. Margherita und der obersten Reihe der Querwand ist das Ultramarin leidlich unversehrt erhalten. Bei den sämtlichen anderen Fresken finden wir an Stelle des Blau entweder — in den Gewändern ein kaltes Grau mit schwach bläulichem Anflug oder geradezu schwarz (Himmel auf dem Gemälde der Kreuzigung). Dies erklärt sich daraus, dass Gaudenzio, um an dem teuren Ultramarin zu sparen, die betreffenden Partien grau und schwarz untermalte und dann nur mit Blau darüber lasirte. Die Farbe konnte nun von der mit jenen dunkeln Tönen durchtränkten Kalkschicht natürlich nicht mehr aufgesogen werden und verschwand mit der Zeit so gut wie gänzlich. Nur bei genauem Betrachten entdeckt man auf jenen Partien noch Spuren von Blau. — Durch dieses unselige Verfahren hat Gaudenzio auch späterhin noch mehrfach die Wirkung seiner Fresken beeinträchtigt.

An vielen Stellen sind hier — was in der cappella Sta. Margherita nirgends der Fall war — die Ornamente plastisch gebildet, pâte sur pâte gemalt, so alle Niben und einzelne Teile der Rüstung, auf dem Kreuzigungsbild die Helme, der Harnisch des Longinus u. s. w. Gaudenzio hat diese Technik auch späterhin noch manchmal, obwohl immer seltener, angewendet, zuletzt meines Wissens an den Fresken in San Cristoforo in Vercelli.

In derselben Zeit, wie diese Fresken, muss ein in Tempera gemaltes Tafelbild mit der Stigmatisation des heiligen Franz entstanden sein, das ursprünglich die von Milano Scarognini errichtete Franzenskapelle auf dem sacro monte schmückte und gegenwärtig im museo artistico von Varallo aufbewahrt wird.¹⁾ Es hat gleichfalls jene weichen, peruginesken Gesichtstypen. Die Strahlen, die von dem mit sechs Purpurschwingen schwebenden Kreuzifix ausgehen, sind vergoldet. Plastische Ornamente kommen nicht vor. Übrigens hat das Bild durch Witterungseinflüsse arg gelitten.

Wenige Jahre, nachdem er die Arbeiten in der Franziskanerkirche beendet hatte, malte Gaudenzio auf dem Heiligenberge die Kapelle aus, in der die letzten Augenblicke Christi vor der Kreuzigung dargestellt waren.²⁾ Das unansehnliche kleine Gebäude hat mehr-

1) Abgebildet bei *Pianazzi* und *Bordiga*. a. a. O. — Das Bild ist schon von *Lomazzo*, *Trattato della pittura*. Mailand 1585 S. 533 erwähnt.

2) „Gesù spogliato dei suoi panni e condotto sul monte calvario“, eine Scene, die nach der Kreuztragung folgte. („Christo condotto alla morte con la croce alle spalle.“) Des-

fache Wandlungen durchgemacht. Nicht lange, nachdem Gaudenzio mit seinen Arbeiten begonnen hatte, wurde der Raum durch eine Quermauer halbirt, und dementsprechend mussten die Malereien zum Teil von der Hinterwand auf die neue Seitenwand übertragen werden. Sodann wurde einige Jahrzehnte später die Bestimmung der Kapelle verändert und eine neue Gruppe der Beweinung Christi darin aufgestellt, wie sie sich noch heute erhalten hat. Von den alten, ziemlich rohen

Holzstatuen der Gaudenzianischen Zeit verwendete man nachmals den Christus und zwei Kriegsknechte für die verwandte Scene, wo Christus mit der Dornenkrone auf dem Haupte vor Pilatus geschleppt wird. In jener Kapelle (Plan 31) sind sie noch heute unter den entsprechenden leichten

Vermummungen wohl zu erkennen.

Gaudenzio that mit seinen Malereien den letzten möglichen Schritt zur täuschenden Naturnachahmung, indem er die Darstellung der plastischen Freigruppe auf dem flachen Hintergrunde fortsetzte. Hinter die Figuren Christi und seiner Peiniger malte er (auf der Hinterwand) eine Schar von Reisigen und Fußvolk und (auf der neuen Querwand rechts) die Gruppe der Marien mit dem wehklagenden Johannes, denen ein Soldat, den Streitkolben in der Linken, in den Weg tritt. So entstand das erste Panorama.

Die Malereien der Hinterwand sind durch Witterungseinflüsse stark mitgenommen und im Farbenton etwas kälter geraten als die bald darauf entstandenen Fresken

der Querwand. Stilistisch bezeichnen sie gegen die Werke in der Franziskanerkirche einen deutlichen Fortschritt. Wir haben zwar auch hier dieselben reliefirten Stuckornamente, dieselben plumpen Gäule mit gestützten Ohren, die gleiche Faltenbehandlung, indessen die Gesichtszüge haben sich verändert, sind weicher geworden, und auch die Malweise, die früher etwas zeichnerisches, gestricheltes hatte, ist weicher und breiter. Die Hände und Füße haben ihre spindeldünne Länge verloren und normale Formen angenommen.

Mit diesen Fresken möchte ich die Gemälde am Altar der Pfarrkirche San Martino in Roccapietra bei Varallo zusammenstellen. Es sind die Reste einer ancona, die um 1668¹⁾ in ein barockes zweigeschossiges Tabernakelgebäude eingelassen wurden. Unten befinden sich links und rechts die Bilder zweier Heiligen, links Gaudentius und Johannes der Täufer, rechts Martin v. Tours und Ambrosius. Die würdigen kräftigen Gestalten heben sich von einem plastisch gemusterten Goldgrund ab. Ebenso sind die Nymphen, Bischofstäbe und Gewandsäume aus Gips gebildet. Im Obergeschoss links: Die Jungfrau der Verkündigung, eine Halbfigur mit der für Gaudenzio so charakteristischen Haltung

der über der Brust gekreuzten Hände, rechts der Engel der Verkündigung, einen Lilienstengel in der Linken haltend, und in der Mitte darüber die Halbfigur des auferstehenden Christus. Die reichliche Verwendung von plastischen Ornamenten ist ein Charakteristikum der



GAUDENZIO FERRARI: Christus vor Pilatus. (Varallo; Sta. Maria delle Grazie.)

erittione del sacro monte di Varale di Val di Sesia. Novara 1587. — *Giulio Ariventa*, *Arte e Storia* XV (1896) S. 39.

1) Auf dem Rücken einer Johannesstatue an der Rückseite des Altars fand ich die Inschrift: Questa statua . . . di San Giovanni . . . fu fatta . . . 1668.

Frühzeit. Doch sind die Hände, wie in der cappella della pietà, normal geformt. Die weiche, vertriebene Malweise sowie die tiefere Farbenstimmung entspricht gleichfalls jenen Fresken.

Ein paar Schritte von der Kapelle der Beweinung Christi geht es die Treppe hinauf zum Kalvarienberge, auf dem die Kreuzigung steht, Gaudenzio's berühmtestes Werk. Durch zwei Thüröffnungen betritt man den weiten, viereckigen Raum. In seiner Mitte steht ein Pfeiler als Stütze des Gewölbes.

Die Hinterwand bildet eine halbrunde Nische. Davor ist auf einem sanft ansteigenden Boden die große, sechsundzwanzig Figurenzählende Gruppe der Kreuzigung aufgebaut. — In der Mitte hängt der eben verschiedene Christus am Kreuze, neben ihm in verzerrten Haltungen die beiden Schächer. Rechts vor dem Kreuze hält hoch zu Ross der Hauptmann, der mit einem Streitkolben in der Rechten zu Christus hinaufzeigt — eine Figur, die ähnlich auf dem Fresko der Franziskanerkirche vorgekommen war und die Gaudenzio auch auf späteren Darstellungen der Kreuzigung (in Turin, Pinakothek Nr. 371, in Vercelli, San Cristoforo und in Mailand, S. Maria delle grazie) wieder verwendete. Weiter

rechts die wüfelnden Kriegsknechte, ein vortrefflicher Johannes in edelster Haltung und die ebenfalls sehr lebenswahre Gruppe der Marien. — Links vom Kreuze Kriegsvolk und einige teilnehmende Zuschauer. — Dahinter breitet sich an den Wänden eine auf den ersten Blick unabsehbare Schar von Reitern, Soldaten und Zuschauern in einer hügeligen Landschaft aus. Über der Thür der rechten Seitenwand sieht man die knieenden Gestalten zweier Stifter, in denen die

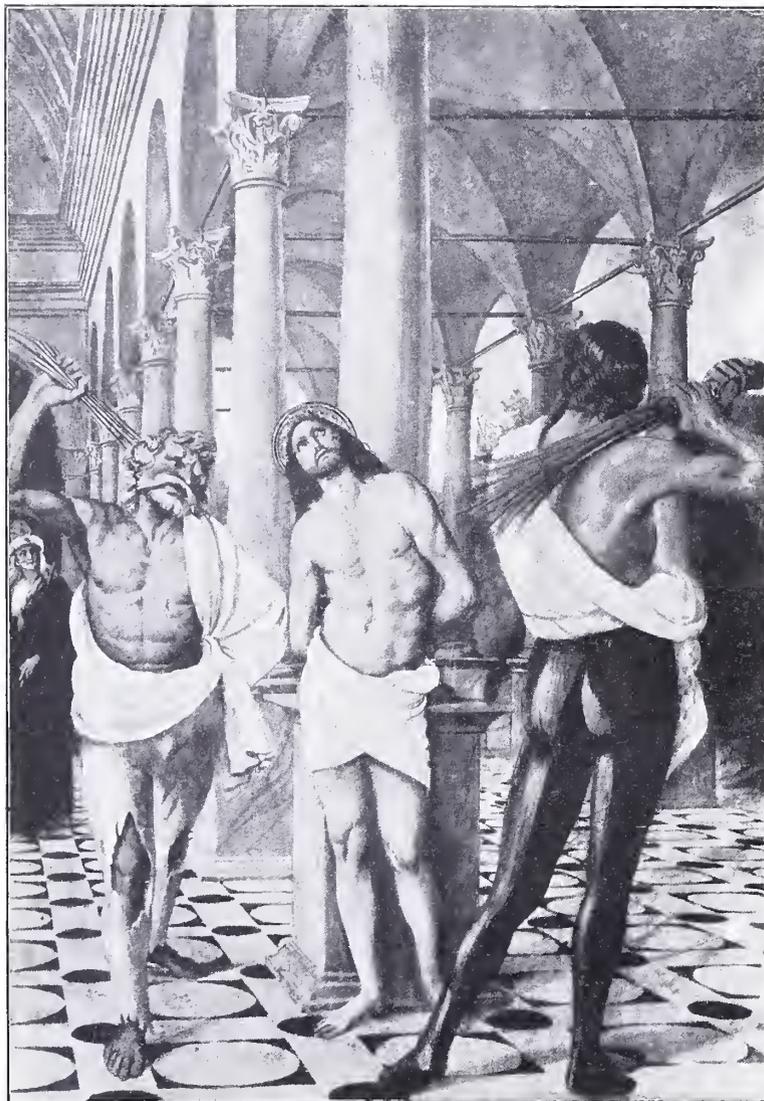
Tradition, gewiss mit Recht, den Bauherrn und Hauptwohlthäter des Heiligenberges, Milano Scarognini mit seinem Sohne Francesco, erblickt.¹⁾

Ob man einen stattlichen Ritter auf der gegenüberliegenden Wand für den Grafen Tornielli, den General Karls V., halten soll, ist dagegen zweifelhaft. Selbst den Kaiser hat man ohne Grund in einem der Ritter erblicken wollen. An der Eingangswand, wo die Fresken ganz besonders — bis zur Unkenntlichkeit — zerkratzt

sind, stehen vier Zuschauer, allem Anschein nach Bildnisse von Förderern des frommen Werkes.

Dahinter sieht man ganz rechts Judas am Baume hängen. — An dem blauen Himmel des Gewölbes schweben zwanzig große, prächtige Engelsingestalten mit den verschiedensten

Gebärden des Schmerzes. Auf die Engel verstand sich Gaudenzio ganz besonders. Ich erinnere nur an seine berühmte Engelsinglorie in der Kuppel der Wallfahrtskirche zu Saronno. Um so weniger wusste er etwas mit dem Teufel anzufangen. Das gehörnte Ungetüm, das da oben nahe dem Pfeiler sein Wesen treibt, macht einen mehr grotesken als fürchterlichen Eindruck.



GAUDENZIO FERRARI: Geißelung Christi. (Varallo; Sta. Maria delle Grazie.)

1) Das Bildnis ist freilich erst nach dem

Tode des Dargestellten gemalt, da Milano 1517 gestorben war. Dass die Scarognini die Stifter der Kapelle waren, geht übrigens auch daraus hervor, dass ihr Wappen, ein gekrönter Adler, auf dem Schilde des rechts hinter dem Hauptmanne hervortretenden Kriegers erscheint. — Ein Monogramm unten am Rande des großen Schildes des Soldaten weiter unten löst Herr Giulio Arienta in die Buchstaben S. F. A. M. auf und deutet es auf die drei Scarognini: Milano, Francesco, Antonio; doch erscheint mir diese Deutung weniger einleuchtend als die des andern Monogrammes auf dem gleichen Schilde auf Gaudenzio Ferrari. (Arte e Storia. VIII S. 234.)



GAUDENZIO FERRARI: Johannes und die Marien, Kriegsvolk und Zuschauer bei der Kreuzigung Christi,
(Varallo; Sacro Monte.)

Wer, von der Franziskanerkirche kommend, zum erstenmal diesen Raum betritt, wird schwerlich glauben, denselben Künstler vor sich zu sehen — so grundverschieden sind diese prachtvollen, stürmisch bewegten Gestalten von den zierlichen, sentimentalen Menschen jener älteren Fresken. Gaudenzio Ferrari hat sich hier vollständig selbst gefunden. Hier ist keine Spur mehr von der Befangenheit eines Unfertigen, noch auch von fremdartigen Einflüssen, die auf dem Künstler lasteten. Wir sehen seine Ideale in aller Frische verkörpert: ein Geschlecht von kecken, kräftigen Männern und blühenden, rotwangigen Weibern — alle rötlich blond, soweit sie nicht ergraut sind. Man spricht von seiner maniera bionda — und dies ist das Hauptwerk jener Manier. Die ganze italienische Kunst hat keine gesünderen Geschöpfe hervorgebracht. Sie fühlen sich augenscheinlich so wohl, dass ihre Lebensfreudigkeit einen eigentümlichen Kontrast bildet zu dem tragischen Vorgang, der sich hier abspielt. Selbst die Angehörigen Christi machen davon keine Ausnahme. Der Johannes drückt in seinen Mienen weit eher schwärmerische Verehrung als verzweifelnden Schmerz aus. Die Frauen scheinen Maria vielmehr zurückzuhalten, damit sie nicht auf das Kreuz zustürze, als dass sie eine Zusammenbrechende stützten. — Bemerkenswert ist insonderheit die Veränderung, die mit dem weiblichen Idealtypus vorgegangen ist. Er ist runder, voller geworden, die Nase kürzer und breiter. — In den Farben spielt Rot eine größere Rolle. Das Blau ist infolge jener Unter-malungen wieder vielfach verblieben.

Man begreift es wohl, das angesichts solcher Verschiedenheiten noch die Herausgeber der letzten Auflage des Cicerone von einem „späten Hauptwerk“ reden. Von den älteren Schriftstellern hatte der sachkundigste, Gaudenzio Bordiga,¹⁾ behauptet, die Kapelle sei bald nach 1524 eingerichtet worden. Colombo spricht von circa 1524.²⁾ Ein glücklicher Zufall verschafft uns indessen Gewissheit und rückt das Datum der Entstehung um mindestens ein Jahr weiter zurück. Die Narrenhände, die Tisch und Wände beschmiereten, sind es diesmal, denen wir ausnahmsweise zu Danke verpflichtet sind. Sie begannen ihre sinnreiche Thätigkeit, als kaum die Malereien trocken geworden waren. Unter den zahllosen Daten, die da neben anderem Gekritzelt die Wände, soweit sie erreichbar waren, bedecken, fand Herr Giulio Arienta, die Zahl 1523.³⁾ Sie ist, wie fast alle jene Schmierereien, mit einem spitzen Instrument eingekratzt und befindet sich an der linken Seitenwand nahe dem linken Eingange auf der Kruppe des Pferdes eines der Reiter, die zum Gefolge des (sogenannten) Grafen Tornielli ge-

hören. Glücklicherweise sind die Ziffern so deutlich, dass sie keinen Zweifel zulassen. Ich gebe sie hier wieder, wie ich sie an Ort und Stelle kopirt habe. 1523

In der Nähe finden sich andere Daten des sechszehnten Jahrhunderts: 1529, 1548, 1550, 1556, 1566 u. s. w.

1523 waren also jedenfalls die Fresken vollendet und vielleicht auch die Statuen. Dass Gaudenzio Ferrari auch die plastischen Arbeiten selbst ausgeführt habe, darf nicht bezweifelt werden. Lomazzo, der künstlerische Enkel Gaudenzio's, sagt ausdrücklich von ihm, dass er die Figuren Stück für Stück mit eigener Hand aus Thon geformt habe.¹⁾ Und die Stilkritik giebt der Überlieferung recht. Freilich ist hier die Vergleichung zwischen Plastik und Malerei dadurch erschwert, dass zwei wichtige Momente ganz wegfallen: die Farbengebung — denn die Figuren sind mehrfach angestrichen worden — und die Haarbehandlung — denn die Haare und Bärte sind nach dem Vorbild der älteren Holzskulpturen aufgeleimtes Rosshaar. Immerhin bleibt in den Körper- und Gewandformen genug übereinstimmendes. Zunächst einmal begegnen wir wieder jenem Leonardesken glattrasirten Greisenkopf, der in den Fresken der Franziskanerkirche dreimal vorgekommen war. Er ist sogar hier in der plastischen Ausführung ganz besonders gut geraten. Sodann war ebenfalls jener Soldat, der sich mit erhobenem Zeigefinger der Rechten eifrig redend zu den Würflern herabbeugt, bereits in dem älteren Fresko verwendet. Derselbe kommt auch in den späteren Kreuzigungsbildern Gaudenzio's vor — ebenso wie der scheußliche Kropfmensch mit dem Essigschwamm am Fuße des Kreuzes. Von dem Hauptmann mit dem Streitkolben bemerkten wir dies schon. Nehmen wir hinzu, dass die Ornamentik der Waffen durchaus der auf den Fresken entspricht, dass die Pferde mit ihren gestutzten Ohren die gleichen plumpen Formen haben, so kann sich unser kunsthistorisches Gewissen bei der Tradition beruhigen, dass Gaudenzio auch der Verfertiger der Statuen gewesen sei. Mit einer Ausnahme! Der Christus, ein starres Holzbild, ist offenbar eine ältere Skulptur, die der Künstler als ein bekanntes Andachtsbild übernommen haben mochte. Die beiden Schächer dagegen scheinen mir, trotzdem sie aus Holz geschnitzt sind, auf Modelle Gaudenzio's zurückzugehen. Der Künstler trug offenbar Bedenken, ein Thonbild an dem hohen Kreuze aufzuhängen. — Es ist nur merkwürdig, dass sich von einem so geschickten Plastiker außer den wenigen Arbeiten auf dem sacro monte nichts erhalten zu haben scheint.²⁾

1) *Lomazzo*. Trattato della pittura. Milano 1585. S. 112.

2) Die Gruppen der Passion im Baptisterium zu Novara, die der Cicerone vermutungsweise ihm zuschreibt, haben nichts mit ihm zu thun und sind teils das Werk eines Schülers des Giovanni d'Enrico, teils eines modernen Bildhauers, Gaudenzio Prinetti, der im Anfange dieses Jahrhunderts lebte.

1) *Bordiga*. Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari. Milano 1821. S. 18.

2) *Colombo*. a. a. O. S. 109.

3) *Arte e Storia*. III. S. 234.

Man mag über die ästhetische Verwerflichkeit der Panoramen denken wie man will, so wird man sich doch dem packenden Eindruck dieses Kreuzigungsbildes nicht entziehen können. Es übt eine Wirkung von brutaler Großartigkeit aus. Wenn auch nicht das schönste, so ist es doch gewiss das bedeutendste Werk seines Meisters.

Die Komposition war nicht Gaudenzio's stärkste Seite, ja er hat sich mit zunehmenden Jahren immer mehr darin gehen lassen. Auch hier sind die Figuren ziemlich willkürlich aneinandergefügt, und die Reiter-scharen des Hintergrunds stellen sich vollends als eine dichte, unentwirrbare Masse dar, indessen — wie weit überragt Gaudenzio trotzdem auch hierin seine Vorgänger und Nachfolger am *sacro monte*! Er versteht es doch wenigstens, die Einheitlichkeit des Bildes zu wahren. Der Charakter des *Gemäldes* herrscht durchaus vor, indem die nicht unnötig gehäuften Freifiguren nahe an den gemalten Hintergrund gerückt sind.

Die annähernde Datierung, der terminus ante quem, der Entstehung der capella del crocifisso giebt uns die Möglichkeit, die Entstehungszeit einer kleinen Gruppe von Werken näher zu umgrenzen, die stilistisch vermitteln zwischen den Fresken der Franziskanerkirche und denen dieser Kapelle. — Da ist zunächst das reizende kleine Fresko der Anbetung des Kindes in der Bogenlunette über dem Portal des verlassenen Kirchleins *S. Maria di Loveto* bei Varallo.¹⁾ Es steht den Fresken der capella del crocifisso besonders nahe. Ein blondlockiger Engel, so lebenswürdig und frisch, wie ihn nur Gaudenzio malen kann, kniet nieder, die Mandoline, auf der er eben gespielt hat, im Arm und richtet das am Boden liegende Christkind

1) Die Fresken der Kirche San Marco bei Varallo, die der Cicerone anführt, haben nichts mit Gaudenzio gemein. Die späteren dieser Fresken sind Werke des Varalleser Malers Giulio Cesare Luini, eines Nachfolgers des Ferrari, der bis gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts lebte.

ein wenig auf, das Maria und Joseph knieend verehren. Hinter dem ersten Engel steht ein zweiter, der geigend auf das Christkind niederblickt. — Die Haltung des Elternpaares, namentlich der Maria, erinnert an Gaudenzio's Gemälde des gleichen Gegenstandes in dem schönen Altar der Kirche San Gaudenzio in Novara, der in den Jahren 1514—1516 entstanden war. Charakteristisch ist besonders die Haltung der übereinandergelegten Hände mit zangenförmig zu einander gestellten Daumen und Zeigefinger. — Die Finger sind durchaus normal. Die Nimben sind noch plastisch gebildet. — In den Farben der beliebte Accord von gelb (Mantel des vorderen Engels), rot (Mantel Josephs) und ultramariublau (Mantel Mariä).

Die beiden Grotteskenstreifen, die das Bild umsäumen, entsprechen den Ornamenten in *S. Maria delle grazie*, sind aber auch das einzige, was an jene älteren Werke erinnert.

Jedenfalls etwas früher entstanden ist der prächtige Katharinenaltar in San Gaudenzio, der Kollegiatkirche in Varallo. Die sechs Tafeln, die noch an ihrem ursprünglichen Bestimmungsorte geblieben sind, wurden im vorigen Jahrhundert von einem reichen Bronzerahmen umgeben.

Das Hauptbild stellt die Verlobung der heiligen Katharina mit dem Christkinde dar. Auch hier hat Gaudenzio eine ältere Komposition zu Grunde gelegt, die der Altartafel im Chor von Sta. Caterina in Ver-

celli. Die Hauptgruppe ist mit leichten Veränderungen beibehalten, die Nebenfiguren der Heiligen sind weggelassen bis auf Joseph, der links hinter Maria hervorschaut. Der Vergleich beider Gemälde fällt sehr zu Gunsten des Varalleser Altars aus. Besonders ist die Beziehung zwischen den beiden mystisch Verlobten reizend ausgedrückt. Das kleine Bürschen schiebt mit drolligem Ernst den Ring an den Finger der frommen Jungfrau, und diese — ein allerliebstes blondes Geschöpf — schlägt ihre dunkeln Augen mit einem Ausdruck unsagbarer keuscher Verehrung zu ihm auf. — Auf den Flügeln links der heilige Gaudentius mit erhobener Rechten, den



GAUDENZIO FERRARI: Zwei Zuschauer bei der Kreuzigung Christi. (Varallo; Sacro Monte, Capella del Crocifisso.)

Bischofstab in der Linken, und rechts Petrus, ein Buch in der Linken haltend, die langen Schlüssel in der Rechten. — Darüber in der Mitte der Leichnam Christi auf dem Rande des Grabes sitzend, gestützt von Maria und Johannes, links Johannes der Täufer, rechts Markus in einem Buche lesend, beide knieend.

An die Fresken in S. Maria delle grazie erinnern namentlich Gaudenzio und Petrus in der weichen Anmut ihrer Stellung. Zum Gesichtstypus des Gaudenzio vergleiche man z. B. die Prophetenköpfe in der Bogenlaibung der capella Sta. Margherita. Zwei perngineske Motive am Petrus sind, nebenbei gesagt, die Drapirung des Mantels mit dem über den Leib gezogenen einen Ende und die gespreizte Haltung des kleinen Fingers der linken Hand.

Die vier Predellenbilder zu diesem Altar, die Gaudenzio nach seiner Weise in Grisaille gemalt hatte (Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, die vier Kirchenväter), befinden sich in der Sammlung des Fürsten Belgiojoso in Mailand.

Der Typus der Madonna ist eine Weiterentwicklung dessen in der cappella Sta. Margherita oder auf dem Altar in Arona. Die feinen Züge sind voller geworden, die immer noch großen, dunkeln Augen weniger groß, es ist aber noch nicht jener rüchliche Kopf des Loretofresko, wie er, etwa seit 1522, eine Zeit lang von Gaudenzio bevorzugt wird. Das bekannteste Beispiel desselben Typus bietet die Madonna der Brera (Kat. Nr. 106 bis), ein anderes der Madonnenaltar beim Fürsten Borromeo in Mailand. Ebendahin gehört das köstliche Bild der Verkündigung im Berliner Museum. Alle diese Werke können wir daher als in Varallo entstanden betrachten — höchstwahrscheinlich in den Jahren 1516—1521, nach der Vollendung des großen Altarwerkes in Novara (San Gaudenzio) und vor Beginn der cappella del crocifisso.

Aus dem Urkundenmaterial wissen wir, dass Gaudenzio 1528 Varallo verlassen hatte und in Verceili ansässig war.¹⁾ — Diesen letzten Jahren seines Varalleser Aufenthaltes müssen wir die Darstellung des Zuges der drei Könige zuweisen, die in jenem etwa dreißig Jahre zuvor errichteten Bau an der Ostseite des Berges (s. Seite 241) ihren Platz fand. Sie nimmt hier den größten Kapellenraum des Erdgeschosses ein zunächst dem (nördlichen) Eingang und ist verhältnismäßig noch am besten beleuchtet. — Die sieben Figuren stellen die Könige mit einigen Dienern dar, wie sie von ihren Pferden abgestiegen sich der heiligen Familie nahen. An den Wänden zieht sich wieder ein gewaltiger Tross von Reisigen und Fußvolk hin, der von links aus einem Felsenthale kommt. — Man kann sich des Werkes nicht recht erfreuen. Die Statuen sind weit schwächer als die der Kreuzigung, mittelmäßige Schülerarbeiten. Be-

sonders störend wirkt die dreimal wiederkehrende, steif gegretete Beinstellung. Die Pferde, die Gaudenzio nie sonderlich gelungen waren, sind diesmal vollends die reinen Karikaturen seiner Ungeschicklichkeit. — Die Fresken mit ihren lebhaft bewegten blonden Männern entsprechen stilistisch denen der Kreuzigung soweit man sehen kann, denn sie sind von der Feuchtigkeit arg mitgenommen und zum Teil überhaupt verschwunden und übertüncht.¹⁾ Rechts neben dieser Kapelle, in der Richtung, in der die Könige sich bewegen, ist eine kleine Grotte in den Felsen gehauen, in der die Figuren von Joseph und Maria sichtbar sind, die knieend das Kind verehren. Wenn ich sage sichtbar, so gilt das allerdings nur von der Mittagszeit, da nur dann ein Lichtstrahl in die Nähe dieser dunkeln Ecke fällt. Die Statuen werden mit Recht Gaudenzio zugeschrieben. Der Kopf der Maria erinnert deutlich an die Magdalene in der Kreuzigungsgruppe. Wegen der auffallenden Länge der Finger möchte ich indessen die Figuren einer früheren Zeit zuschreiben. Das Christkind ist modern, da das ursprüngliche und auch dessen Ersatz von übereifrigen Gläubigen entwendet worden sind. — Kaum besser beleuchtet ist die gegenüberliegende erweiterte Gruppe des presepio, wo Maria vor der von einem Engelreigen umgebenen Krippe kniet, während hinter ihr die anbetenden Hirten stehen. Maria, mit dem gleichen Gesichtstyp wie in der vorigen Gruppe, ist sicher ein Werk Gaudenzio's, vielleicht auch die beiden Engel links und rechts neben ihr. Bei den übrigen Figuren mit ihren groben Gesichtszügen und plumpen Händen erscheint mir die Urheberschaft Gaudenzio's ausgeschlossen. Das Gewand der Jungfrau ist aus natürlichen Stoffen drapirt wie bei den alten Holzfiguren. Ihr Kopf ist abgebrochen und hat sich leicht nach rechts gewendet, woran sich sofort eine Legende geknüpft hat. Malereien sind in dieser Kapelle nie gewesen — schon aus dem Grunde, weil man sie nicht hätte sehen können.

Außer diesen Werken Gaudenzio's in der Stadt und auf dem Heiligenberge befinden sich noch einige Kleinigkeiten von ihm im Museum von Varallo. Da sind zunächst ein paar Überbleibsel von den Fresken, mit denen er die Außenmauer der Kapelle des Petrus martyr in der Nähe von Varallo auf dem Wege zum val Mastalone geschmückt hatte: eine sehr beschädigte heilige Petronilla, die 1887 auf Leinwand übertragen wurde, der Kopf des Petrus martyr und der eines schlummernden Benediktinermönches. — Sodann drei Tafelbildchen, die von der Predella des aufgelösten Marienaltars in Gattinara stammen, mit den Halbfiguren der Kirchenväter Hieronymus, Augustinus, Ambrosius. (Der vierte, Gre-

1) Worin die „sensibile varietà di stile“ bestehen soll, von der *Bordiga*, *Notizie* . . . S. 25 spricht, weiß ich nicht. — In den *Opere del pittore e plasticatore Gaudenzio Ferrari* weist *Bordiga* die Malereien gar der letzten Manier Gaudenzio's zu.

1) *Colombo*, a. a. O. S. 134ff.

gorius, im Besitze des Bildhauers Herrn Cristoforo Bussi in Varallo.) — Ein Täfelchen in Grisaillemalerei mit dem Martyrium der hl. Katharina — ebenfalls augenscheinlich Teil einer Predella — und schließlich ein paar Handzeichnungen: der leicht zurückgebeugte, halb nach rechts gewendete Kopf eines vollbärtigen Mannes (Studie zum Kopf des Priesters auf dem Jugendbilde Gaudenzio's der Vertreibung Joachims aus dem Tempel

in der Turiner Pinakothek), ein heiliger Paulus nach links gewendet, mit dem Schwert in der Rechten und einem Buche in der Linken (gleichfalls eine frühe Zeichnung) und zuguterletzt eine spätere, weicher und breiter behandelte Zeichnung dreier Bischöfe, die das Schweiß-tuch Christi halten.

Die Technik ist bei allen drei Blättern dieselbe: Tuschzeichnung auf dunkeln Grunde weiß gehöht.

(Schluss folgt.)

REMBRANDT'S „CHRISTUS PREDIGEND“.

MIT ABBILDUNG.



S ist schon oft darauf aufmerksam gemacht worden, dass Rembrandt in seinen Radirungen Anregungen verwertet hat, die ihm aus den Werken anderer Künstler — deutscher und niederländischer sowohl als auch italienischer — erwachsen sind. Merkwürdigerweise hat aber noch niemand nachgewiesen, dass auch sein weitaus schönstes und vollendetstes Blatt einer ähnlichen, und zwar von Italien kommenden Anregung seine Inspiration verdankt. Ich spreche hier von dem predigenden Christus, B. 67, — auch heute noch im Sammlerjargon „Le petit La Tombe“ genannt, welche fast immer falsch verstandene Bezeichnung zu einer kuriosen, absolut nichtssagenden Titelverstümmelung, „La petite tombe“, Anlass gegeben hat. Die Inspiration floss ihm in diesem Falle aus Domenico Ghirlandajo's Fresko, „Die Predigt Johannes des Täufer's“ (in S. Maria Novella, Florenz) zu, von welchem die Arundel Society eine Chromolithographie veröffentlicht hat, deren weite Verbreitung es noch sonderbarer erscheinen lässt, dass die evidente Analogie bisher nicht aufgefallen ist. Auf welche Weise dieses Fresko ihm bekannt geworden ist, wird sich wohl nie nachweisen lassen. Am einfachsten ist es, zu vermuten, dass ein aus Italien zurückgekehrter Künstler eine Skizze davon mitgebracht habe. Die beigegebenen Nachbildungen des Fresko's und des Rembrandt'schen Blattes machen die Aufzählung der Übereinstimmungen zwar fast überflüssig, trotzdem wird es aber geraten sein, im Detail auf dieselben hinzuweisen.

Die Verhältnisse der beiden Darstellungen sind sich sehr ähnlich. Das Fresko, dessen Maße wohl durch den zu füllenden Raum geboten waren, ist etwas länger. Rembrandt hat ein wenig gekürzt und schon dadurch eine geschlossener Komposition erzielt. Die Art der Komposition ist in beiden Bildern genau dieselbe. Es ist die bekannte Kreisanlage, der in dem einen Falle Johannes der Täufer, in dem anderen Christus zum

Mittelpunkte dient. Eine Diagonale, in beiden Fällen von der oberen linken nach der unteren rechten Ecke gezogen, teilt die Komposition in zwei Dreiecke, nur ist bei Rembrandt die Teilung nicht ganz so auffallend. In beiden Bildern ist der Hintergrund links am dunkelsten, die größte Lichtfülle im Hintergrunde zeigt sich rechts. Im Einklang mit der ganzen Disposition fällt jedoch das Licht bei Rembrandt von rechts, während es bei Ghirlandajo von der linken Seite kommt. Im Vordergrunde zeigt in beiden Kompositionen der Kreis der Zuhörer eine Unterbrechung. Die beiden stehenden Figuren, rechts bei Ghirlandajo, welche nötig waren um die Diagonale zu markieren, sind bei Rembrandt weggefallen, aber als in der Komposition gleichwertige Masse ist dafür die Mauer mit dem Eckpfeiler eingetreten.

Alles dies betrifft nur die Komposition in ihrer allgemeinsten Anlage. Geht man aber auf die einzelnen Figuren ein, so werden die Analogieen noch frappanter. Dass die beteiligten Personen rechts sich meistens als sitzend, links meistens als stehend bemerkbar machen, dass die Position Christi bei Rembrandt der des Johannes bei Ghirlandajo entspricht, dass der kompositionelle Wert des feisten beleuchteten Pharisäers links ungefähr dem des bei Ghirlandajo aus dem Hintergrunde kommenden Christus gleich ist, — alles das möchte noch als von geringerer Bedeutung gelten. Aber die Mutter mit dem Kinde direkt im Vordergrunde, und der Greis rechts von Christus im Mittelgrunde, der freilich bei Rembrandt zu dem unmittelbar zu den Füßen des Meisters sitzenden Lieblingsjünger geworden ist! Sollten alle diese Analogieen purer Zufall sein?

Angesichts der beiden Kompositionen ist man stark versucht, sich ein Geschichtchen zu ersinnen. Da steht Rembrandt und blättert mit einem eben aus Italien zurückgekehrten Kunstgenossen dessen Skizzenbuch durch Besagter Kunstgenosse schwelgt in Enthusiasmus über die Herrlichkeiten des schönen Südens, und als Maler natürlich besonders über die Malerei, die so viel edler.

so viel erhabener, — mit einem Worte idealistischer ist, als die heimische. Rembrandt besieht sich eben die Skizze nach dem Ghirlandajo, und ein etwas spöttisches Lächeln fliegt über die breiten Züge. „Hm!“ meint er, „da liegt allerdings eine schöne Idee drin, — aber — wie wenig der — der — sonderbare Italiener,“ — aus Höflichkeit gegen seinen Freund wird er wohl „sonderbar“ gesagt haben, vielleicht aber auch, in seiner derben nordischen Weise, etwas anderes! — „aber wie wenig der „sonderbare“ Italiener daraus zu machen gewusst hat! Du, — borg mir das Ding einmal! Ich möchte auch einmal versuchen so etwas zu machen!“ Und nun

Geist, — Seele, — Gemüt, — wie man den Begriff auch formuliren wolle. Es offenbart sich in diesen beiden Werken der ganze Unterschied zwischen der südlichen und der nordischen Natur, und sollte der hier erreichte eklatante Ausdruck dieses fundamentalen Unterschiedes dem Zufall seine Entstehung verdanken, so würde das — angesichts der oben angedeuteten merkwürdigen Analogieen — fast noch wunderbarer sein, als unter den hypothetisch angenommenen Umständen.

In Ghirlandajo's Bilde mangelt die Einheit, — die äußere sowohl, als auch die innere. Auf die Wahrscheinlichkeit ist gar nicht geachtet, — nur die „Schönheit“ ist

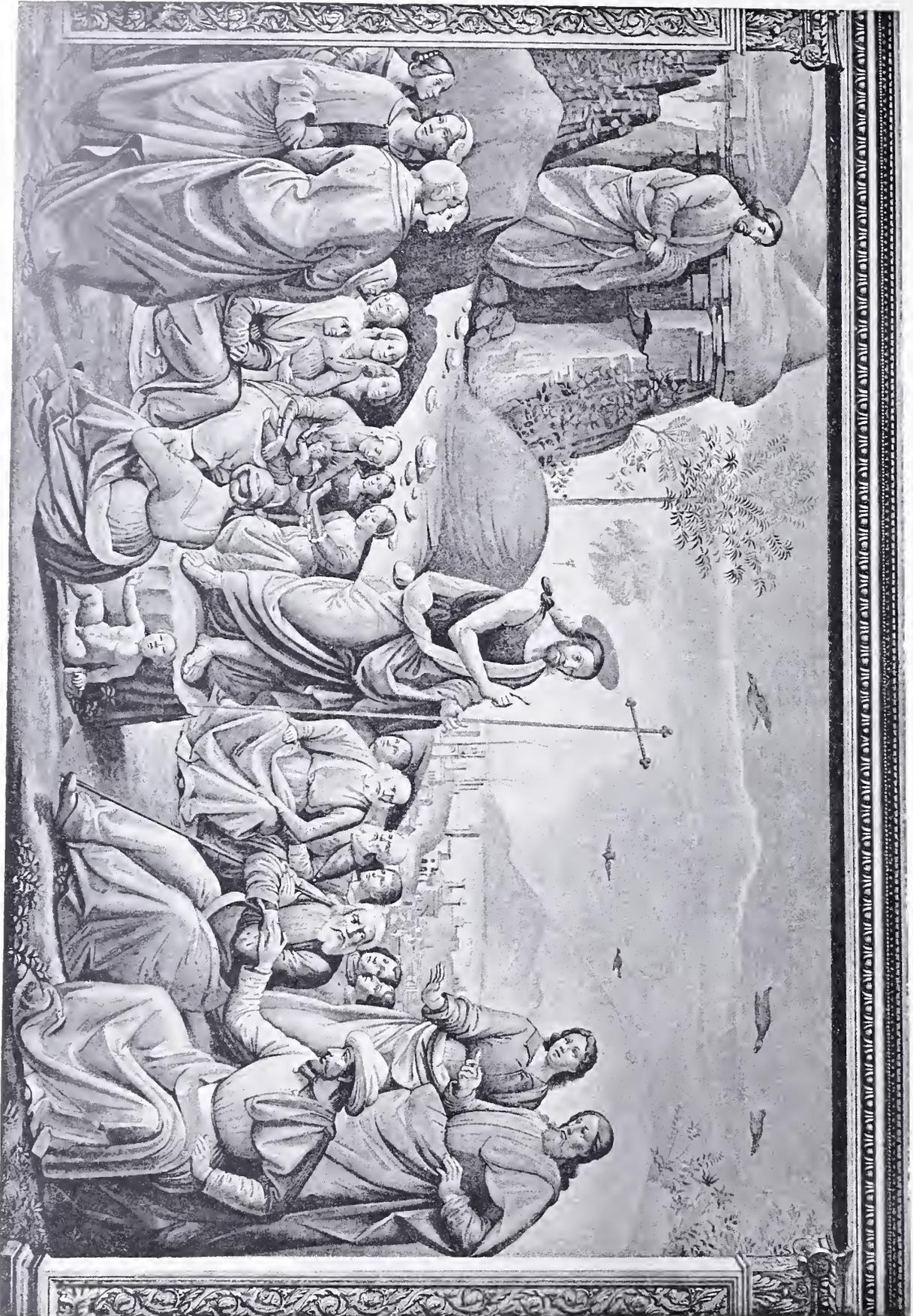


Christus predigend (Le petit la Tombe); Radirung von REMBRANDT (B. 67).

läuft er nach Hause und setzt sich hin in seine Werkstatt, die mit allerlei krausem Zeug staffirt ist und wo seine Presse steht, und, vielleicht noch am selben Tage, hat er, wenigstens in ihren Grundzügen, die herrliche Komposition fertig, die das Blatt zum schönsten, zum reinsten und innigst gefühlten in seinem ganzen Werke macht, und die er nun auch mit voller Liebe, in wunderbarer Verschmelzung von Breite und Durchführung, in allen ihren Teilen zu gleich glücklichem Ende bringt!

Und worin liegt denn der Unterschied in den Werken des Italieners und des Holländers, die sich beide so gleich und doch so grundverschieden sind? Kurz gesagt: — das eine ist Körper, — Form; das andere ist

überall herrschend. „Schöne“ Frauen, „schöne“ Greise, „schöne“ Gebärden, „schöne“ Gruppen, aber jedes einzelne auf sich gestellt, ohne wirkliches geistiges Centrum, — ein kalter Idealismus, der stückweise das Auge befriedigen mag, aber als Ganzes das Herz kalt läßt. Dagegen Rembrandt! Die Veränderung des Lokals — aus welch' letzterem der Holländer freilich alles gemacht hat, was sich nur machen ließ — dürfen wir ihm nicht zu hoch anrechnen. Johannes der Täufer hat, der biblischen Legende nach, nicht in solchen Stadtwinkeln gepredigt, wie, wahrscheinlicher Weise, Christus. Dagegen dürfen wir auch mit Ghirlandajo nicht zu scharf rechten, weil er Landschaft und Beleuchtung nicht



Predigt Johannes des Täufers; Fresco in Sa. Maria Novella in Florenz von GHIRLANDAJO.

zu bewältigen wusste, — sein Werk ist ja an die zweihundert Jahre älter als das Rembrandt's! Aber der Geist, der Geist, der die ganze Komposition durchdringt! Die geschlossene Lichtwirkung ist nur ein äußeres Zeichen der geschlossenen geistigen Wirkung. Keine „Schönheit“ hier, — lauter hässliche, teilweise sogar verkommene Gestalten und Gesichter, — aber wie sie alle bei der Sache sind, und wie die Wirkung der Rede Christi in allen möglichen Abstufungen in ihnen zum Ausdruck kommt, — natürlich, ungezwungen, nicht mit der Ostentation der Gestalten des Italieners, sondern als ob mittelst einer Art geistiger Momentphotographie alle die Seelenregungen der Zuhörenden, ihnen unbewusst, fixirt worden seien, während die Körpergerüste nur flüchtiger angedeutet sind! Bei Ghirlandajo sehen wir eine elegante Gesellschaft, die dem Vortrage eines fashionablen Schöngestes mit nicht gar zu gespannter Aufmerksamkeit zuhört und sich nicht einmal scheut seine Worte noch während des Vortrages zu kritisieren, — bei Rembrandt haben wir eine Versammlung der „Enterbten“, die mit Inbrunst die Worte verschlingen, welche ihnen Erlösung verheißen, versetzt mit einer Zuthat von Grüblern und Zweiflern und Verächtern. Es giebt einen Abdruck dieses Blattes, auf dem ein früherer Besitzer den Kreisel des Kindes im Vordergrund wegradirt hat, wohl weil dem — sagen wir „sonderbaren“ Manne diese Beigabe dem hehren Thema nicht angepasst schien! Auch Ghirlandajo hat in dem Kinde einen realistischen Zug anbringen wollen, — es langweilt sich und fängt an zu heulen. Das arme Kind der „Enterbten“ dagegen ist es gewohnt, sich selbst überlassen zu sein. Es spielt ganz ruhig für sich, unbekümmert um die welterschütternden Worte, die über es dahinbrausen, und man meint fast, man höre es nach Kinderart vergnüglich gröhlen, während es, auf dem Bauche liegend, mit seinem Fingerchen in den Straßenstaub zeichnet.

Vielleicht wird man sagen, dass auch eine solche Entgegenstellung eines Italieners des 15. und eines Holländers des 17. Jahrhunderts nicht gerechtfertigt sei, eben des Zeitunterschiedes wegen. Aber der Einwurf ist nicht stichhaltig. Die Italiener waren den Nordländern weit voraus in der intellektuellen Entwicklung, und trotzdem haben sie im weiteren Verlaufe der Zeit nichts zu Tage gefördert, was sich in tiefem Gemütsdrange mit den Niederländern vergleichen ließe, — weder die römische Schule, noch die Venetianer, noch die neapolitanischen „Realisten“, oder nun gar die Eklektiker. Will man Gemüt, oder wenigstens Naivetät haben, so muss man auf die Primitiven zurückgehen. Später ist alles äußerlich und selbstbewusst.

Damit ist jedoch gar nicht gesagt, dass wir den Drang nach äußerer Schönheit nicht besäßen, dass wir uns nicht alle nach dem sonnigen Süden sehnten, und dass wir seine Formen- und Farbenpracht nicht zu würdigen wüssten. Aber die nordische Natur kehrt sich immer wieder gern nach innen, und sie fühlt sich daher immer und immer wieder angeheimelt von den tiefgefühlten, wie von innen heraus leuchtenden „hässlichen“ Gestalten eines Rembrandt. Bei dem Italiener haben wir „die Kunst um der Kunst willen“, bei dem Holländer die Kunst als Ausdrucksmittel geistiger Regungen — darin liegt das Geheimnis — ein offenes, freilich, aber heutzutage wiederum, wie es scheinen möchte, für die Meisten ein unergründliches.

Und Rembrandt? Brannte in ihm immer das reine Feuer, das uns aus seinem predigenden Christus entgegen leuchtet? Vergessen wir nicht, dass, wie Homer manchmal schläft, so auch Rembrandt manchmal fehlgreift, recht oft willkürlich ist, und dann und wann leider noch schlimmere Sünden begeht. Augen offen und Zunge frei, — selbst in der Bewunderung!

S. R. KOEHLER.

KAISER WILHELM-DENKMALS-KONKURRENZ ZU AACHEN.



ALS das Preisausschreiben für das Nationaldenkmal Kaiser Wilhelms I. in Berlin erging; war bei der Größe der Mittel und der Bedeutung des Denkmals ein außerordentlicher Reichtum an Entwürfen zu erwarten. Aber die Thatsachen entsprachen dieser Erwartung nicht. Es herrschte eine erschreckende Gleichförmigkeit in der Hauptform. Wenn man seitdem die Reihe von Konkurrenzen betrachtet, welche von Provinzialstädten ausgeschrieben wurden zur

Erlangung eines Kaiser Wilhelm-Denkmal, so erscheint jene große Konkurrenz noch als eine außerordentlich resultatvolle. Es ist unleugbar, dass mit der zunehmenden Zahl der Konkurrenzen um ein Kaiser Wilhelm-Denkmal diese Einförmigkeit in den Kompositionsmotiven immer erdrückender sich zeigt, die nur selten von Projekten wie das von Bruno Schmitz u. a. unterbrochen wird. Immer dies Normalschema, der Kaiser zu Pferde, auf reich ornamentirtem Sockel, vorne, oder nach Maßgabe der verfügbaren Mittel auch an beiden Seiten oder an

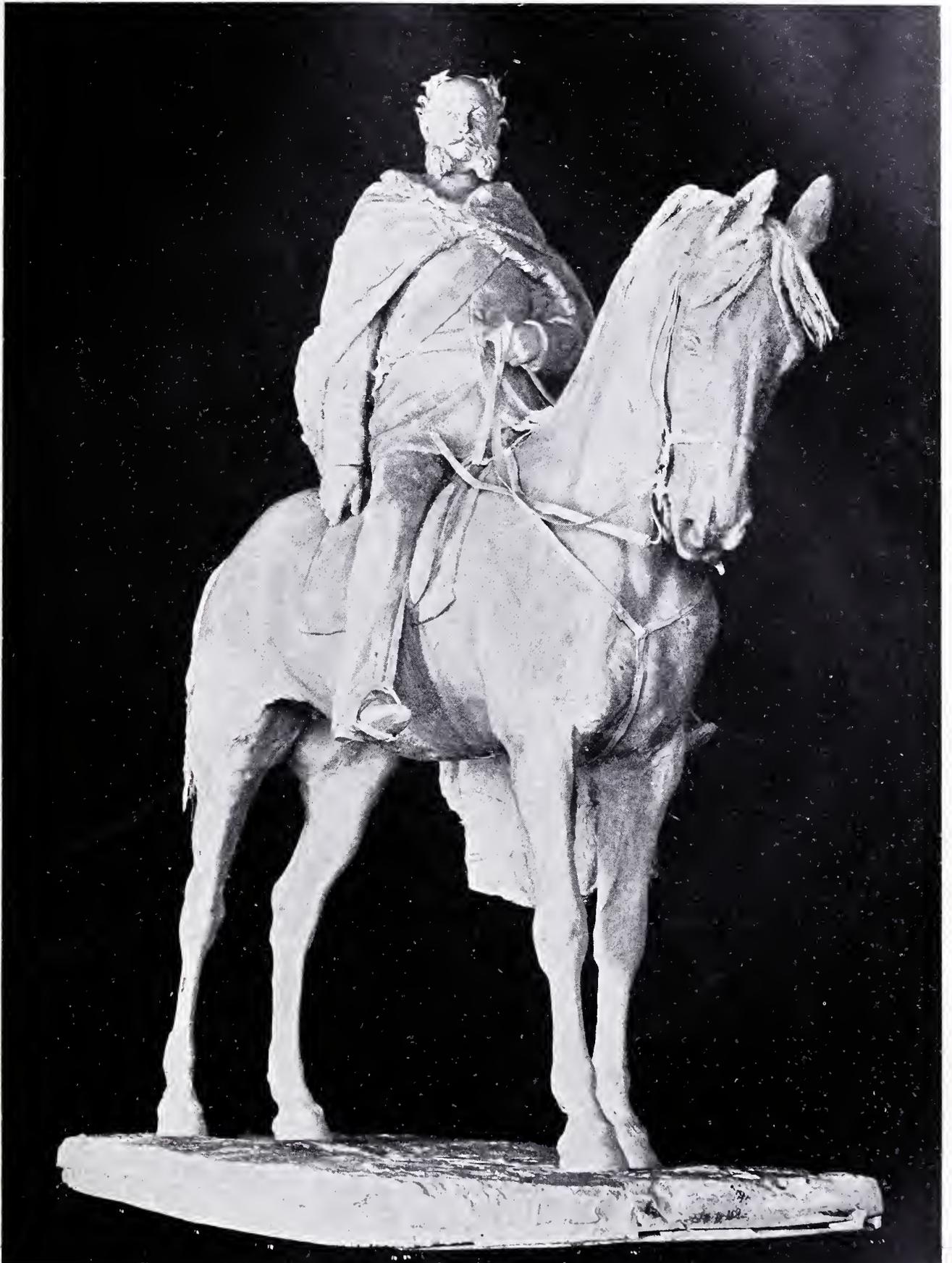
vier Seiten allegorische Gestalten. Zuweilen wird auch das Ganze auf einen Stufenbau gestellt, von den vier Ecken Postamente vorgeschoben und darauf nach Bedarf allegorische Tiere oder Menschen errichtet, wenn man es nicht vorzieht, vier Reiterstatuen dort anzubringen. Das ist das Schema Begas, das Schema Siemering u. s. w.

So folgt natürlich auch in Aachen die Majorität der eingesandten Entwürfe einem der vorgenannten Schemata. Nur einer entfernt sich völlig davon und folgt der Bahn, die man längst in Frankreich bei neueren Denkmälern, eingeschlagen hat. Statt des architektonischen Aufbaues, der symmetrischen Gruppierung bringt er eine malerische Darstellung, die rein plastisch komponiert ist. Der Schöpfer dieses Entwurfes ist Professor Maison aus München, der bedeutendste Vertreter des malerischen Stiles und der Polychromie in der neuen deutschen Plastik.

Das Denkmal soll in Aachen auf dem belebtesten öffentlichen Platze unmittelbar vor dem in strengen Schinkelformen aufgebauten Stadttheater errichtet werden. Es rückt so nahe an dieses heran, dass das Gebäude mit seiner Säulenhalle als Hintergrund benutzt werden kann, da zwischen Denkmal und Theater nur eine nicht zu breite Durchfahrt bleibt. Günstiger kann ein Platz kaum dafür gefunden werden. Maison hat dem Konkurrenzprogramm gemäß vorläufig eine Gesamtskizze im Maßstabe 1:20 und eine Detaildarstellung des Kaisers im Maßstabe 1:5 gegeben. Er denkt sich das bisher vorhandene elliptische Bosquet vor dem Theater ersetzt durch ein Wasserbecken. Am hinteren Rande desselben unmittelbar gegen das Theater sich absetzend, steht ein mächtiger, rechteckiger, geradwandiger Marmorblock und auf ihm die Reiterstatue des Kaisers. Der Marmorblock zeigt nur auf der Vorderseite eingravirt den Namenszug Kaiser Wilhelms in einem Strahlenglanze, verzichtet sonst aber auf jede architektonische Durchbildung und lenkt also den Blick des Beschauers in keiner Weise von der Hauptsache, nämlich dem Kaiserbildnisse, ab. Das Wasserbecken davor ist stark ausgegraben, so dass der Beckenrand nur flach und wenig sich erhebend über das Niveau des Platzes hervortritt. Er stört somit nicht die Architektur und beeinträchtigt nicht den Blick auf das Denkmal selbst. Der Grund des Beckens ist mit Felsblöcken in Naturform bedeckt, die zum Teil aus dem Wasserspiegel hervorragen und Höhlen, von Wasserpflanzen überwuchert, bilden. Zur Linken auf einem erhöhten Felsblock steht die prächtige Kraftgestalt Siegfrieds des Drachentöters, eine symbolische Andeutung der Heldenthaten, die unter des alten Kaisers Führung Preußen und Deutschland geleistet. Zu seinen Füßen liegt auf den Rücken gewälzt das erlegte Untier, dessen mächtiger Bronzekopf über den Beckenrand hinüberreicht. Halb vom Wasser bedeckt würde der in farbiger Bronze gedachte Körper des Untiers mit seinem im Lichte spiegelnden hellen

Unterleib und seinen in der Flut verschwindenden dunkleren Rückenpartien höchst malerisch wirken. Im rechten Teile des Beckens, etwas mehr nach vorne gerückt, sehen wir im wirbelnden Reigentanz die Rheintöchter auftauchen und eine güldene Krone emporheben. Es ist das eine reizvolle Anspielung auf die Dichterworte: „Es liegt eine Krone tief unten im Rhein!“, und doch in der Art der Ausführung ist es mehr als eine Illustration eines Liedes, ist es nicht nur ein poetischer, sondern auch ein hervorragend künstlerischer Gedanke, aus der Flut des Beckens die drei schlanken Bronze gestalten auftauchen zu lassen. Man denke sich das spiegelnde Wasser, die mannigfaltig patinierten Bronze gestalten, die tonigen Blöcke der Felsen, und man hat ein den Platz außerordentlich belebendes Bild vor Augen. Und doch ist es so komponiert, dass es fast in der Fläche bleibt, nur links und rechts zu beiden Seiten eine Steigung in der Linie zeigt und in der Mitte vor allem die Hauptsache, die Kaisergestalt völlig frei lässt.

Die Kaiserfigur selbst ist ebenso eigenartig und selbständig empfunden, wie die ganze Komposition. Das Pferd steht fest und ruhig; vielleicht ist der Künstler über die endgültige Gestaltung desselben noch nicht ganz entschieden, denn auf der Skizze wenigstens zeigt dasselbe eine andere Bewegung als auf dem größeren Modell. Ein Meister der Pferdebilderei, wie Maison, wird aber gerade hier ohne Mühe das richtige finden bei der Ausführung des Hauptmodells. Der Kaiser ist so schlicht und einfach gehalten wie nur irgend denkbar, und doch verschmäh't Maison, ihn in gewöhnlich realistischem Sinne, nur in Helm und Waffenrock etwa darzustellen. Zwar trägt er die Uniform mit dem Bande des Adlerordens, aber um die Schultern ist ein Hermelin gelegt, der in schlichter ruhiger Linie nur der Gestalt die nötige Breite giebt, auf der rechten Seite herabfällt und von hier aus gesehen der Figur etwas mächtiges, säulenhaftes verleiht. Die linke Hand ist gehoben und fasst ruhig den Zügel, die rechte sinkt lose und lässig herab und berührt leicht die Satteldecke. Auf dem in knappen, aber starken Formen geschnittenen Körper sitzt der wundervolle Greisenkopf unseres alten Kaisers, dessen künstlerische Schönheit Maison in hervorragendem Maße erkannt und hier verwertet hat. Um die hohe schön geformte Stirn schlingt sich ein feines Lorbeerreis. Der Blick, der Ausdruck der Züge zeugt von Ruhe, Festigkeit und zugleich von jener stillen Bescheidenheit, die die schönste Zierde des ehrwürdigen Fürsten war. Es ist eine wunderbare Mischung von Wirklichkeit, feiner seelischer Beobachtung und Kenntnis dieses Mannes und doch leisem Anklingenlassen idealisierender Elemente. Man darf nach der Skizze überzeugt sein, dass hier wirklich ein hervorragendes Denkmal dieses Fürsten entsteht, das uns die Wahrheit der äußeren Form, die Schönheit der Seele und dieses Ganze in einem gewissen Hauche der Verklärung, um nicht zu sagen Idealisierung



Reiterstatue des Entwurfs zum Kaiser Wilhelm-Denkmal in Aachen von Prof. R. MAISON in München.

giebt. Wenn, wie zu hoffen und wohl auch zu erwarten ist, da es unter den drei preisgekrönten in erster Linie genannt wurde, dieses für Aachen zur Ausführung kommt, so darf Berlin mit seinem Begas'schen Fanfaren-denkmals neidvoll auf die Stadt im fernsten Rheinlande hinblicken.

Unter den preisgekrönten Entwürfen befindet sich des weiteren einer von Schaper, den Kaiser in Helm und Mantel zu Pferde auf einem Sockel mit beiderseits je drei allegorischen Figuren, ganz nach dem Schema, darstellend. Ein im Linienaufbau ganz tüchtiges, aber hervorragend langweiliges Werk. Ganz ähnlich in der Komposition ist der Entwurf von Emil

des neuen Reiches empor. Dies letztere Motiv dürfte die Ausführung unmöglich machen, da nicht wohl eine historisch so bedeutsame Gestalt auf dem Denkmal in einer nichtssagenden genrehaften Haltung gegeben werden kann.

Auch Hundrieser-Berlin hat sich mit drei Entwürfen beteiligt. Einmal stellt er den Kaiser einfach in Waffenrock und Helm zu Pferde auf einem schweren Sockel dar, den in abgeflachtem Halbkreise Marmorbänke umschließen. Gegen dieses Denkmal ließe sich höchstens einwenden, dass es für die hiesigen Verhältnisse vielleicht zu einfach behandelt und die Marmorbänke doch höchstens von einigen Arbeitsscheuen nächtlich benutzt



Entwurf zum Kaiser Wilhelm-Denkmal in Aachen von Prof. R. MAISON in München.

Kauer, der aber in der Reitergestalt weniger Reflexion und mehr natürliche Empfindung aufweist, etwas Monumentaleres und Kraftvolleres dem Kaiser zu geben weiß, als der saftlose Schaper'sche Entwurf bietet. Preisgekrönt ist auch ein Entwurf von Clemens Buscher aus Düsseldorf, der nett und gefällig im Gedanken, doch etwas zu spielerisch und zu kleinlich für die weitere Durchführung erscheint. Der Kaiser, in Hermelin und Kaiserkrone und allen Prunk des Kaisertums gekleidet, erhebt das mächtige Reichsschwert und ist demgemäß auf ein kolossales, etwas zu kolossales Ross gesetzt. Zur rechten Seite des Sockels sitzt Karl der Große, zur linken hat sich von seinem Thronessel Friedrich Barbarossa erhoben und blickt fragend zum neuen Herrn

werden dürfen. Sein zweiter Entwurf zeigt den Kaiser wieder in vollem Krönungsornat, in welcher Erscheinung er jedem historisch Empfindenden immer etwas Befremdendes haben muss. Links und rechts sind auf gesonderten Postamenten Kaiser Karl und Kaiser Barbarossa sitzend dargestellt. Gegen solche wie zufällig angereichte Sonderdenkmale wird man heute eine leicht erklärliche Antipathie besitzen. Auf dem zweiten Sockelentwurfe ist in einer Sockelnische die Kaiserkrone dargestellt, vor der ein gewaffneter Germane die Wacht hält. Wäre die übrigens höchst schwungvoll und mächtig behandelte Kaisergestalt nicht mit diesem Theaterornate ausgeputzt, sondern wie auf dem kleinen Entwurfe einfach im Mantel dargestellt, so würde das an sich vielleicht das an-

der letztere erst von Varignana vollendet und falsch aufgestellt ist, können sich nicht mit den Genesisreliefs an Bedeutung messen, eher ein zweites unvollendet in Bologna zurückgebliebenes Werk, das Grabmal Bontivoglio (Varj) in S. Giacomo, mit zwei flüchtig behandelten Reliefs, einer Madonna und einem hl. Georg, in denen Cornelius einen sinnigen Stimmungssaccord empfindet.

In dem letzten Abschnitte „Rückblick und Ausblick“ entwickelt Cornelius die Stellung Quercia's im Rahmen der Renaissance-Bewegung mit einer Klarheit und Ruhe, die für denjenigen, welcher diesen Fragen selbst nachgegrübelt hat, unnatürlich erscheint. Wo wir noch voll Unsicherheit im schwankenden Kahn gegen die bewegte See ankämpften, da schaukelt die Generation, der Cornelius angehört, bereits in ruhigem Selbstgefühl auf glatter Fläche. Diesen beneidenswerten Zustand hat der Autor seinem Lehrer Heinrich Wölfflin zu danken. Das sind goldene Sätze, die da stehen und unser eigenes Glaubensbekenntnis aussprechen: Der Sinn für das Wesentliche, das Körpermotiv im großen und

das Verhältnis der Figur zum Raum ist kein durchgehendes Merkmal der ganzen Renaissance; nur drei Übergangsmeistern, Masaccio, Quercia und Donatello und auf der anderen Seite den Heroen der Blütezeit ist er eigen. Daraus erklärt sich, dass der sonst so schroff ablehnend an den Quattrocentisten vorübergehende Michelangelo gerade ihren frühesten Meistern Donatello und Quercia Einfluss auf sein Schaffen gestattet. Man denke sich die Art dieser beiden weiter entwickelt, den Bogen überspannt, so ist eine Kunst daraus geworden, die eine Vorahnung des Barock bedeutet. Michelangelo übernimmt gleichsam das Erbe dieser latenten Kräfte und fortbildungsbedürftigen Formen, welche das spätere Quattrocento unberücksichtigt gelassen hatte.

Es hat mir keine Mühe gemacht, den Inhalt von Cornelius' Buch mit seinen eigenen Worten zu skizziren: was er Wesentliches vorbringt, kann nicht besser gesagt werden, und Nebendinge gehören überhaupt nicht hierher.

J. STRZYGOWSKI

KLEINE MITTHEILUNGEN.

* *Stempelschneider in Damaskus.* Nach dem Gemälde von *Max Rabes*, radirt von *F. Krostewitz*. Seit dem Tode von Wilhelm Gentz, der länger als ein Menschenalter hindurch auf dem Gebiete der Orientalmalerei nicht nur in Berlin, sondern in ganz Deutschland der Herrscher und Führer gewesen war, ist unter den Jüngeren keiner so würdig und fähig, an seine Stelle zu treten, wie der Künstler, dessen sonnige Straße in Damaskus mit dem bärtigen Stempelschneider Krostewitz mit glücklicher Erfassung der Tonwerte und mit einer Schärfe der Nadelführung radirt hat, die den keck alles Charakteristische herausholenden Pinselstrichen des Malers völlig adäquat ist. Max Rabes ist trotz emsiger Thätigkeit über Berlin hinaus noch wenig bekannt geworden. Nur eines seiner Gemälde, ein Handel zwischen drei Arabern um eine Damaszener Schwertklinge, ist in eine öffentliche Sammlung, in das Museum zu Schwerin, übergegangen. Mit unserem Bilde und der 1897 vollendeten „Klagemauer in Jerusalem“ mit sieben fast lebensgroßen Figuren bildet jener arabische Schwerthandel bis jetzt den Höhepunkt im Schaffen des Künstlers. Wie Wilhelm Gentz ist er aber nicht bloß Genre- oder richtiger Charaktermaler und Ethnograph — auch die orientalische Landschaft mit

ihren Architekturen nimmt sein volles Interesse in Anspruch, und von Jahr zu Jahr, seit 1887, wo er mit der Ausbeute seiner ersten Reise in die Öffentlichkeit trat, gewinnt sein Kolorit an Reichtum, Geschmeidigkeit und Vielseitigkeit des Ausdrucks. Am 17. April 1868 zu Samter in der Provinz Posen geboren, ist Rabes schon im Alter von fünfzehn Jahren nach Berlin gekommen. Die Akademie hat er nur kurze Zeit als Hospitant besucht; seine erste künstlerische Ausbildung verdankt er mehr dem Unterricht des Landschafts- und Architekturmalers Paul Graeb, dem Sohne Karl Graeb's. Als dessen Schüler machte Rabes seine erste Studienreise nach dem Moselthal, der bereits 1887 seine erste Fahrt gen Süden und Osten folgte, die er unter großen Schwierigkeiten und Entbehrungen bis nach dem wirklichen Orient ausdehnte. Seitdem hat er noch fünf Orientreisen gemacht, die ihm eine umfassende Kenntniss Ägyptens, Syriens, Palästinas, Kleinasien und Konstantinopels verschafft haben. Kaum dreißig Jahre alt hat Rabes, dessen Laufbahn keineswegs durch äußere Glücksumstände geebnet worden ist, jene Zähigkeit und Energie bewiesen, die die beste Gewähr für eine weitere Entwicklung in einer gesunden Richtung leisten.

A. R.





Max Radetz 95

STEMPELSCHNEIDER IN DAMASKUS.

M. Raabes pinz.

Verlag v. Neumann & Co. Leipzig.

F. Krostewitz rad.

Druck v. Jul. Wolf, Leipzig.



DIE ELFENBEINPLASTIK AUF DER BRÜSSELER WELTAUSSTELLUNG VON 1897.

VON PROFESSOR DR. D. JOSEPH.



W EITAB vom verwirrenden Getriebe der eigentlichen Weltausstellung in der Nähe des in idyllischer Ruhe gelegenen Dorfes Tervuren hat der mächtig aufstrebende Kongostaat eine interessante Sonderausstellung organisirt. Was wir dort finden, ist in mehr als einer Beziehung ungemein bemerkenswert. Ganz abgesehen von der vielseitigen Industrie des jungen Staatswesens nimmt unser dauerndes Interesse in Anspruch, was in kulturhistorischer, speciell anthropologischer Hinsicht zum Ausdruck gelangt ist, und es wäre wünschenswert, dass diese Seite von kompetenten Fachleuten einmal einer eingehenden Würdigung unterzogen würde.

Die rührige Verwaltung des Kongostaates, dessen Geschicke durch die weise Einsicht König Leopolds II. in humanitärem Sinne geleitet werden, hat sich aber auch der edlen Erkenntnis nicht verschlossen, dass die Größe eines Staates in vorderster Reihe durch den Grad seiner Kunstübung erkennbar ist. Demzufolge haben die maßgebenden Faktoren nichts unversucht gelassen, um hervorragende Künstler dazu anzuhalten, ihre Fähigkeiten in den Dienst des neuen Unternehmens zu stellen, insofern es sich darum handelte, die im Kongoland vorhandenen Materialien, als Elfenbein, Erz, Holz etc., zu künstlerischen Formen zu verarbeiten.

Dieser Versuch, dessen Anfänge bereits auf der Antwerpener Ausstellung vom Jahre 1893 vielverheißend waren, ist besonders der Munificenz des Königs zu verdanken, der das kostbare Elfenbeinmaterial den Künstlern unentgeltlich zur Verfügung stellte, sodann der glücklichen Initiative des Staatssekretärs Edmond van Eetvelde. Die Bemühungen dieses hohen Beamten waren von außerordentlichem Erfolge gekrönt, und wenn wir heute den Ehrensaal der Brüsseler Kongoausstellung durchschreiten, so müssen wir gestehen, dass er hier sichtlich eine Kunst zum Aufblühen gebracht hat, deren beste Zeiten man längst vorübergegangen wähnte, und deren Renaissance wir nunmehr mitfeiern dürfen.

Ja, es gab Zeiten, in denen die Elfenbeinkunst in

weit ausgedehnter Weise die ihr zukommende Wertschätzung erfuhr, als dies heute der Fall ist, und es sei mir gestattet, nur kurz auf die Hauptepochen der Pflege der Elfenbeinkunst hinzuweisen. Die alten Völker des Orients, die Ägypter und Mesopotamier bedienten sich des Elfenbeins vorzugsweise zur Herstellung kunstindustrieller Gegenstände; noch heute werden alte Elfenbeinstücke aus dem freigebigen Boden der alten assyrischen Königsschlösser ans Tageslicht gefördert. Dass die Elfenbeinkunstübung auch der sog. mykenischen Epoche nicht fremd war, ist uns durch die Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte klar geworden, aber auch ohne dies hätten wir es wissen können und haben es in der That gewusst, da uns die Homerischen Gedichte, die den Elefanten als solchen zwar nicht kennen, anschauliche Schilderungen von Elfenbeinarbeiten, so z. B. Schwert- und Schlüsselgriffen, gewähren. Hierbei seien auch die berühmten von Pausanias beschriebenen eingelekten Arbeiten der Lade des Kypselos erwähnt.

Die höchste Blüte erlebte die Elfenbeinkunst im historischen Griechenland und besonders im goldenen Zeitalter des Perikles zu jener Zeit, da Phidias sich dieses bildsamen Materials bemächtigte, um die Götter der Griechen zu formen. Wer kennt nicht das Goldelfenbeinbild des olympischen Zeus, den Hauptanziehungspunkt der kunstgeschmückten Altis, wer hat nicht von der Statue der Athena Parthenos auf der Burg zu Athen, die in deren Tempel aufgestellt war, wenigstens sprechen hören? Wohl kann ich mir nicht vorstellen, dass es jemals zu ähnlichen gewaltigen Schöpfungen kommen könne, weil der Gegenstand der Darstellung fehlt; aber noch giebt es Heiligenbilder und Porträtbüsten sowie ein ganzes Heer von bescheideneren Gegenständen, an denen diese Kunst mit Glück geübt werden kann, wie gerade aus ihrer Reihe die Skulpturensammlung der Kongoausstellung markante Beispiele gewährt.

Die Römer, besonders zur Zeit, da sie sich auf dem Gipfel ihrer Macht befanden, bedienten sich mit Vorliebe des Elfenbeins zu kunstgewerblichen Zwecken, ja, sie schnitzten ganze massive Füße zu Tischen und Betten.

Sehr beliebt waren die Diptychen, Schreibtäfelchen, aus Elfenbein; von ihnen hat sich eine ganze Reihe erhalten. Bei dieser Gelegenheit sei auch gesagt, dass die Griechen und Römer nach den Berichten antiker Schriftsteller die Erweichung des Elfenbeins verstanden, so dass sie in der Lage waren, weit größere Platten herzustellen, als wir sie heute haben.

Bei dem Übergange von der antiken zur christlichen Elfenbeinplastik wird man einen Augenblick bei der im Berliner Museum befindlichen Pyxis (Nr. 427) mit der Darstellung Christi zwischen den Aposteln und dem Opfer Abrahams Halt machen müssen, einem Werke, das in der altchristlichen Plastik eine sehr hohe Stelle einnimmt und dem 4. Jahrhundert zugeteilt werden muss.

Wie Byzanz der Abglanz Roms hinsichtlich der großen Kunst wurde, so geschah es auch mit der Elfenbeinskulptur, die in der Hagia Sophia ihre höchsten Triumphe feiert; zur gleichen Zeit aber finden wir, wie die byzantinische Kunst Ravennas das übrige Italien beeinflusst, wenn wir z. B. die gleichfalls einen Schatz des Berliner Museums bildenden Diptycha (Nr. 428 und 429) mit Christus auf dem Throne zwischen Petrus und Paulus und der thronenden Maria zwischen zwei Engeln in Augenschein nehmen. Während wir aber in den Darstellungen auf der obengenannten Pyxis noch einen frischen Zug antiker Bildnerei erkennen, sind die Formen auf den Diptychen bis zum Manierismus herabgesunken. Beachtenswert, da aus jener Zeit nur spärliche Reste vorhanden sind, ist auch ein Gefäß im Musée Cluny zu Paris, etwa aus dem 6. Jahrhundert, mit einer Reihe von Darstellungen aus dem neuen Testament, darunter Christus und die Samariterin.

Unter Karl dem Großen ist es in der Plastik nur die Elfenbeinskulptur, die sich einer besondern Beachtung erfreut. Vor allem sind es Gegenstände des kirchlichen Kultes, die zur Bildung gelangen, darunter auch Statuetten, und zwar solche, die in direktem Anschluss an die Antike geformt werden. Seitdem sich aber Otto II. mit Theophanu, der griechischen Fürstentochter (i. J. 972) vermählt hatte, wird wieder der byzantinische Einfluss wach, und es ist bekannt, welche wichtige Rolle jene vielen in Deutschland seitdem vorhandenen Kopieen byzantinischer Originalwerke gespielt haben. Erst durch sie gewinnen wir ein Bild von der eigentlichen byzantinischen Kunstübung.

Als erste deutsche Arbeiten noch aus karolingischer Zeit stammend sind die Elfenbeintafel des Tutilo in St. Gallen und das Diptychon mit den celebrirenden Geistlichen anzusehen, die eine Tafel dieses Diptychons in der Bibliothek zu Frankfurt a. M., die andere früher bei Fr. Spitzer in Paris. Namentlich die Darstellungen auf dem zuletztgenannten Diptychon scheinen einen Einfluss auf die Elfenbeinwerke Frankreichs im 10. und zum Teil noch im 11. Jahrhundert ausgeübt zu haben. In Deutschland beherrschen in dieser Zeit, also im 10. und

11. Jahrhundert, die Elfenbeinarbeiten Niedersachsens das Feld, sie zeigen uns teils das Festhalten am direkten spätrömischen Kunstgeschmack oder byzantinische Einwirkung, andererseits aber auch schon nationale Eigenart, die sich namentlich in einem gewissen naiven Realismus ausspricht; es sei dabei noch auf die Deckel des Gebetbuchs Karls des Kahlen mit den beiden Reliefs aus Davids Leben hingewiesen.

Aus dem 12. Jahrhundert ist das Hauptwerk Italiens, nicht ohne byzantinischen Formalismus, der oft genannte Altarvorsatz im Dom zu Salerno.

Das 13. Jahrhundert war der Elfenbeinplastik nicht günstig, doch hören wir aus dem 14. Jahrhundert von der Begründung der berühmten Schule zu Dieppe, die bis ins 16. Jahrhundert gewissermaßen diese Kunstübung monopolisirt, bis noch im 16. und sodann im 17. Jahrhundert die Technik einen großen Aufschwung zugleich in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden nimmt. Vornehmlich werden Gegenstände religiösen Bedürfnisses, besonders Kruzifixe, geformt. Das 18. und 19. Jahrhundert sieht die Elfenbeinplastik als Kunst vollkommen im Argen liegen, nur in Deutschland wird, Dieppe überflügelnd, in einigen Städten, so in Nürnberg, Fürth, Geislingen, ein schwunghafter Handel mit elfenbeinernen Industrieerzeugnissen betrieben, ohne die Verdienste der Orientalen, der Chinesen und Japauer auf diesem Gebiete zu beeinträchtigen.

Wohl hatten von Zeit zu Zeit französische Künstler, so namentlich im Jahre 1855 der Pariser Simart, mit seiner Athena Parthenos den Versuch gemacht, die alte Elfenbeintechnik als Kunst wieder einzuführen, jedoch ohne nachhaltigen Erfolg. Erst unserer Zeit am Ausgange des Jahrhunderts ist es vorbehalten geblieben, hier Wandel zu schaffen. Künstler Belgiens haben sich in größerer Anzahl zusammengethan, um die ehemals wohlbewährte Kunstübung zu erneuten Ehren zu bringen, und ich glaube, dass dereinst die Kunstgeschichte davon wird sprechen müssen.

Wer den Dingen so nahe steht, wie ich im Augenblick, muss sich darüber wundern, dass die chryselephantine Kunst so lange hat in Verfall liegen können. Man wolle nur die Feinheit des Elfenbeins, seine prächtige, wie für die Darstellung der menschlichen Epidermis geschaffene Struktur und vor allem die milde Farbennüance betrachten, die von allen natürlichen der Plastik dienenden Materialien der Hautfarbe des Menschen am meisten entspricht. Dazu gesellt sich der gleiche Vorteil wie beim Marmor, die Durchsichtigkeit bis zu einem gewissen Maße. Gerade diese Durchsichtigkeit in Verbindung mit dem gelblichen Tone des Elfenbeins verleihen der dargestellten Figur mehr als einen Hauch von Leben. Das lebensvolle Material, vom Leben kommend, setzt uns in den Stand, uns mit dem Gegenstande unserer Betrachtung weit intimer zu fühlen, als es uns beim Marmor oder bei der Bronze vorkommt, und nur die

Pflicht des Kritikers schreckt mich aus allzugroßer Intimität auf. —

Der von dem Architekten und Professor an der neuen polytechnischen Schule Paul Hankar geschmackvoll und mit feinem Kunstsinn ausgestattete Salon hat etwa 80 Bildwerke aufgenommen, die von 40 Künstlern gefertigt worden sind und bei denen das Elfenbein in Verbindung mit Gold, Silber, Holz oder Bronze eine Hauptrolle, wenn nicht die einzige Rolle spielt.

Ab und zu tauchen freilich auch Bildwerke auf, die meinem persönlichen Geschmack zuwiderlaufen, so hat beispielsweise *A. Aarts* ein Experiment gemacht, das in technischer Beziehung als gelungen angesehen werden muss. Er nennt seine Figur: Phantasie nach Donatello. Wir sehen einen der bekannten Donatellesken lachenden Kinderköpfe, in deren Anschauen man sich gern immer und immer wieder versenken mag. Das dargestellte Köpfchen zeigt alle Vorzüge seines Originals; nun aber kommt die subjektive Zuthat von Aarts, er legt über den Kopf ein schleierartiges Gewand und lässt nun die Formen durch den Schleier hindurch scheinen. Wie gesagt, persönlich Gegner derartiger Kunststücke kann ich nicht umhin, zuzugeben, dass in formaler Hinsicht Virtuosenhaftes geleistet worden ist. Überdies will es mir scheinen, als ob derartige Bildungen nur mit Hilfe des durchscheinenden Elfenbeins ermöglicht werden, ein Versuch in Marmor ist mir wenigstens nicht bekannt.

Nur eine einzige Figur hat *P. Braccke* ausgestellt: *Vers l'Infini*. Aus den Fängen eines stilisirten Molluskengesehöpfes heraus strebt eine weibliche Gestalt ins unendliche Weltall. Ganz vorzüglich ist das Emporschweben durch die nach oben gerichteten Arme und die emporweisende Geste der Hände mit dem harmonievollen Fingerspiel angedeutet, dazu der verklärte Ausdruck des gleichfalls ins Unendliche schauenden Gesichts, dem das Material vortrefflich zu statten kommt.

In die reale Wirklichkeit führt uns *Guillaume Charlier's* Wasserträger aus Palermo zurück. Hier können wir den wirkungsvollen Gegensatz zwischen dem im Ton warmen Elfenbein und der dunklen Bronze bewundern, eine köstliche Zusammenstellung. Der wehmütige Gesichtsausdruck des Burschen hebt sich von der straffen Kopfhüllung, einem groben Sacktuch, wegen des daraus resultirenden Schattenwurfs ausgezeichnet ab.

Als Gegenstück hierzu könnte das vlämische Milchweib, euphemistisch gesprochen Milchmädchen, von *Commein* gelten. Auf dem rechten Arm und in den Händen Milchgefäße haltend, schreitet es in vergnüglicher Selbstgefälligkeit einher.

Ungemein reizvoll und von bestrickendem Zauber ist der Frühlingstraum *M. de Mathelin's*. Eine holde weibliche Gestalt, in der Linken einen Zweig haltend, auf der Rechten eine Anzahl kleiner Fliegewesen spielen lassend, erhebt sich in den Äther, noch berührt das herabfallende Gewand die Erde, die sich hier des Vorzugs

erfreut, in vergoldetem Silber dargestellt zu sein, ein herrliches Idyll in wohlgelungener Vortragsweise.

In eine ernstere Stimmung versetzen uns die Schöpfungen von *A. des Enfans*. Dieser vortreffliche Künstler liebt die Darstellung religiöser Szenen. Sein an die Säule gefesselter Christus lässt uns sozusagen die Leiden des Herrn selbst mit erleben. Dem nach oben gerichteten edlen Dulderantlitz und dem kraftlosen, vielleicht etwas zu fleischigen Körper kommt die Struktur des Elfenbeins ganz vorzüglich zu gute. Dasselbe gilt von seiner Maria, auf die das Wort: *Tota pulchra es, Maria*, wohl angewandt werden kann, wenn man von der im Profil etwas zu sehr hervortretenden Oberlippe absieht. Das Gewand fällt in reichen Falten herab, die Hände sind zum Gebet emporgehoben, das seelenvolle Auge blickt nach oben.

Dieselbe religiöse Richtung spricht sich in dem umfangreichen Meisterwerk *A. de Tombay's* aus: Christus im Grabe. Die Fleishteile aus Elfenbein, das Gewand aus Holz. Mit erschreckender Natürlichkeit ist hier der tote Heiland dargestellt. Das vollkommen abgemagerte Gesicht, die tiefliegenden, eingefallenen Augen, die fahle Hautfarbe machen den Tod mehr als wahrscheinlich, man glaubt an die Gewissheit; dabei darf nicht übersehen werden, was der Künstler Hervorragendes in der Durchbildung der mit anatomischer Wahrheit gezeichneten Hände und Füße geleistet hat. Alles in allem genommen muss man sagen, dass de Tombay sich darin zu einem großen, freien und edlen Stil hindurchgearbeitet hat, der weitab liegt von den proportionslosen und knittrigen Gewandstatuen ehemaliger Zeiten. Manches hat mich jedoch an Tilman Riemenschneider erinnert.

Nicht auf der Höhe seiner Fähigkeiten erscheint mir *Godefroid de Vreese* in seiner heiligen Jungfrau mit den über die Brust gekreuzten Armen und dem langen in schweren Falten herabfallenden Gewand. Hingegen halte ich seine aphroditische Chrysis für eine Glanzleistung bei der Gold, Silber und Elfenbein in gleicher Weise zur Vervollkommnung beigetragen haben. Die schlanke Spenderin hält das Horn hoch empor, eine Bewegung, die das über die Hüften gelegte Gewand herabgleiten lässt. Der schon an sich hohe Reiz dieser Gestalt wird noch durch das feingestrichene Elfenbein erhöht.

Der mythologischen Verwandtschaft wegen nenne ich gleich hier *P. de Vigne's* Psyche, ein herrliches Köpfchen von ungemein charakteristischer Gestaltung.

Nicht so rein, mehr sinnlich wirkt *J. Dillens'* Genius mit der Lilie. Die üppige Frauengestalt mit jungfräulichem Körper und straffen Brüsten steht nur in losem Zusammenhang mit der am Boden liegenden Lilie. Die um Arm und Schulter gelegten Bänder, offenbar zur Verdeckung der Ansatzstellen verwendet, stören den Eindruck.

Mehr als kunstgewerbliche Arbeiten und von diesem Standpunkte aus als lobenswert müssen die zahlreichen

Darbietungen *Fern. Dubois'* betrachtet werden. Hervorzuheben ist ein Hochzeitskasten mit acht ansprechenden Basrelief-Darstellungen aus dem Liebes- und Eheleben oder, wenn man will, einer Illustration des Themas von der Wiege bis zum Grabe. In einer besondern Vitrine befinden sich hübsche Fächer, Schmuckkasten, Büchermesser, Broschen und verschiedene unbedeutende Reliefs, als deren bestes noch die Eva unter dem Erkenntnisbaum und nach der Erkenntnis gelten kann.

Ungleich künstlerischer ist ein anderer Gegenstand des testamentarischen Bilderkreises, der heilige Johannes, von *Josué Dupon* wiedergegeben worden. Das Elfen-

geschmücktem Helm ausgerüsteten, den Tod verachtenden Kriegers. Seine Rechte schwingt einen vergoldeten Dreizack, den er im Begriffe ist, auf eine der zudringlichen wütenden Bestien zu schleudern. Der Unnachgiebigkeit, die sich in den strengen, entschlossenen Zügen des Kriegers ausspricht, sieht man an, dass deren Träger gegebenenfalls die äußersten Konsequenzen seines Handelns zu ziehen bereit ist, wenn es sein muss bis zur Grausamkeit. In dem Bestreben, die Handlung bis zum höchsten Grade wahrscheinlich zu machen, ist es dem Künstler wie andern lange vor ihm ergangen, er hat übertrieben. Denn nur so kann man die unnatürliche Muskulatur ver-



Abb. 1. Die Furie. Elfenbeinarbeit von J. GELEYN.



Abb. 2. Die Furie. Elfenbeinarbeit von J. GELEYN.

beinrelief zeigt uns den Gespielen Jesu mit dem Rohrkreuz in der Linken. Das kindliche Gesicht, in dem sich die Gottergebenheit sinnig ausprägt, ist von allerliebstem Aussehen. Auch hier hilft sichtlich das Feine und Lebensvolle in der Eigenart des Elfenbeins der plastischen Behandlung wirkungsvoll nach. Während es hier der Künstler versteht, das Innige und Gutmütige zum Vortrag zu bringen, ist er bemüht, in seiner Statuette „der Heldenmut“ die rohe physische Kraft in die Erscheinung treten zu lassen. Über einem Sockel, der von getöteten, verwundeten oder wütend sich emporbäumenden Pantheren umgeben ist, erhebt sich die Gestalt eines nackten mit Schwert, Schild und sphinx-

stehen, die im einzelnen, wie bei den Oberschenkeln, der anatomischen Richtigkeit entbehrt.

Wie hier macht sich der auf Vernichtung gerichtete Sinn auch in der Furie *J. Geleyn's* (s. Abb. 1 und 2) bemerkbar. Unheilvoll, schrecklich, entsetzlich, fürchterlich könnte man das verderbenbringende Geschöpf in seinem unheimlichen Habitus nennen. Der Gliederbau ist gedrunken, fast männlich. Die zornentflamnte, unachsichtige Gesichtsmiene des an den Füßen geflügelten dämonischen Wesens verkündigt nichts Gutes, dazu der Dolch in der Rechten, die Fackel in der Linken, die Schlangen um Hals und Kopf und zum Überflusse noch eine recht kräftige Schlange zu Füßen, das alles

zusammengenommen rechtfertigt die oben gebrauchten Epitheta.

Einen mehr heiteren Gesichtskreis eröffnet uns *E. Jaspers*, indem er uns den entwaffneten Amor vorführt. Eine für Psyche etwas zu groß geratene weibliche Gestalt, deren Schweben recht glaubhaft gemacht ist, hat den kleinen Schelm mit der Linken an den Schmetterlingsflügeln gefasst und verhindert ihn so, den in ihrer Rechten gehaltenen Pfeil zu entringen. Die siegesbewusste Haltung der schönen Quälerin und die schelmisch-flehende Gebärde Amors nehmen den Blick ungewöhnlich gefangen. Es ist eine der reizvollsten Gruppen, die ich je gesehen. Dagegen steht weit zurück, was der Künstler in seiner Personifikation des Widerstrebens geschaffen, obwohl auch hier viele Schönheiten entdeckt werden können. Dem zurückgelehnten Kopf mit dem trotzig sein sollenden Gesichtsausdruck will man den ernstlichen Widerstand nicht glauben. Besser als diese Büste erscheint noch die *Simplicitas*. Sie ist hier dargestellt als eine holde, eine Stufe, herabschreitende Mädchengestalt in kurzem Kleidchen, von anziehendem idyllischen Zauber. Der ländliche Backfisch hält ein Buch in der Rechten; trotzdem guckt süße Unwissenheit aus dem unschuldsvollen Gesichtchen heraus.

Ein aus ornamentirter bronzenener Umrahmung uns anschauendes Antlitz von *Fernand Khnopff*, dem bekannten Mystiker und Symbolisten, kann mir in dieser Zusammenstellung nicht gefallen; wie der Künstler diese Schöpfung Büste benennen konnte, bleibt mir unklar.

Die Jungfrau mit der Lilie von *Edmond Lefever* ist kein bedeutendes, aber auch kein übles Werk. Zu loben ist die Behandlung des Faltenwurfs und der Haare, die lang herunterwallen; das Gesicht kann auf Idealität keinen Anspruch machen, zeigt aber doch regelmäßige Formen.

Eine ungemein anmutige Gruppe giebt *Hipp. Le Roy* mit einem Mädchen, das im Begriff ist, ein Zicklein zum Felde zu führen. Die schöne Schäferin fasst mit

der Rechten das Tier, mit der Linken die Schnur; Material: Elfenbein und Holz. Unangenehm und auffällig wirken die zu sehr sichtbaren Ansatzstellen im Holz.

Und nun *Constantin Meunier*, der neben van der Stappen auf der Höhe der modernen belgischen Plastik einerschreitet. Er hat nur ein Werk ausgestellt, das aber eine ganze Reihe von Schöpfungen gewisser anderer Bildhauer aufwiegt. In seinem Christus am Kreuze, einer Figur, die nicht frei von Manierismus ist, packt der Künstler gleichwohl durch den leidensvollen Ausdruck des mit spärlichem

Barthaar ausgestatteten Antlitzes, wie überhaupt durch die geistvolle Behandlung des Kopfes und der ganzen wohlproportionirten Gestalt des Heilandes. Anatomisch bemerkenswert sind die durch das Eintreiben der Nägel in Händen und Füßen entstandenen, angeschwollenen Wundstellen, einer von den vielen Beweisen, wie der Meister die Natur anschaut und sich in deren Studium versenkt.

Mehr Vertreter der Kunstindustrials der eigentlichen Großplastik ist *A. G. Overes*. In einer besonderen Vitrine hat er eine Reihe von kunstgewerblichen Gegenständen in Elfenbein ausgestellt, so eine Uhr und Kandelaber im Stil Ludwigs XVI., Rahmen und Wappen; es sind gute Arbeiten; sobald *Overes* aber auf das speciell künstlerische Gebiet der Rundplastik übergeht, wirkt er unreif. Ich will nur seine Figur „Die Überschwemmung“ nennen, personifizirt durch ein Weib, das

ihre Kindlein in Sicherheit bringen will. Es wäre zu wünschen, dass dieser der Darstellung gewiss würdige Gegenstand von einem bedeutenden Künstler bearbeitet würde.

Den *Venusberg* *Ed. Rombaux'* (s. Abb. 3) würde ich für die drei Grazien gehalten haben, wenn der Künstler seine Gruppe von drei sich im Reigen bewegenden weiblichen Gestalten nicht selbst als solchen hätte angesehen wissen wollen. Aber auch die Gespielinnen der Venus sollen graziös sein, und in der That bestätigt sich dies in der von dem Künstler mit liebenswürdiger Sorgfalt auf-



Abb. 3. Der Venusberg. Elfenbeingruppe von ED. ROMBAUX.

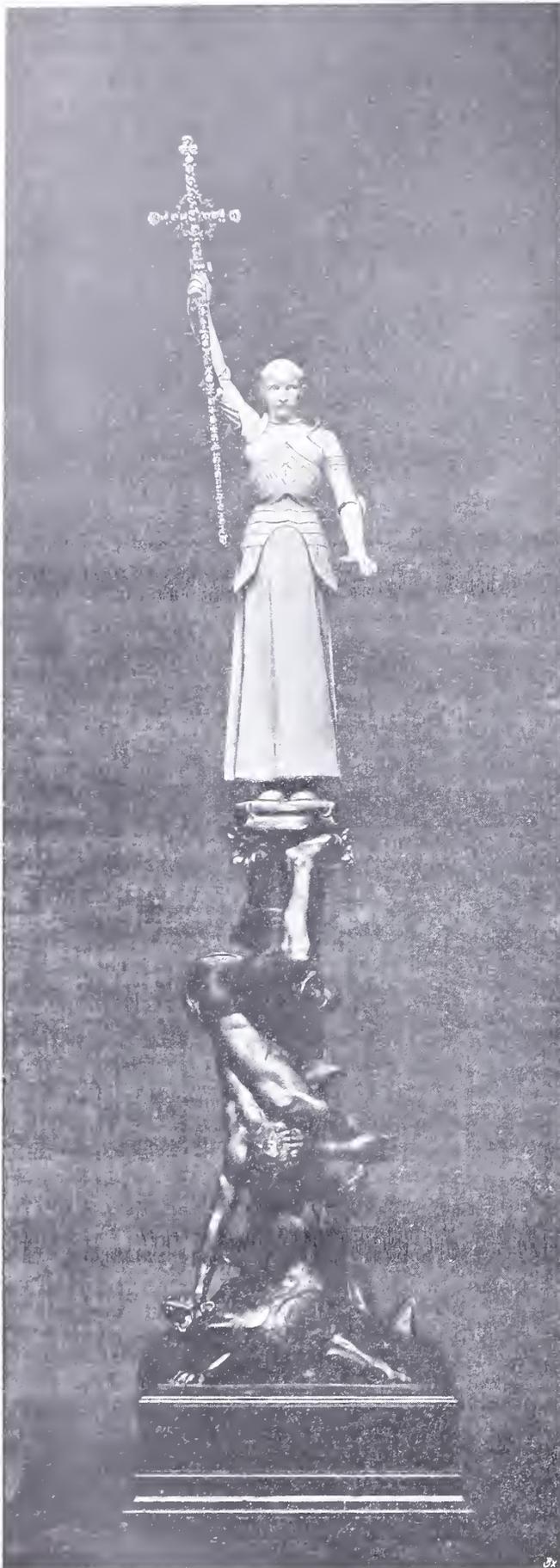


Abb. 4. In hoc signo vinces. Elfenbeingruppe von CHARLES VAN DER STAPPEN.

gebauten Komposition; der verführerische Ausdruck in den wonnetrunkenen Gesichtern ziemt sich gerade für die Beschäftigung dieser holden Weiblichkeit. Übrigens hat bekanntlich Amor dafür zu sorgen, dass es im Venusberge an Kurzweil nicht fehle, und in dieser seiner Tätigkeit lässt uns *Felix Rombaux* den kleinen Jäger schauen. Es ist das ein ganz entzückendes Figürchen. Amor, auf Wolken gedacht, ist eben im Sturm dahingesaust und hat den Pfeil abgeschossen, dessen Richtung er nun mit schmunzelndem Lächeln folgt, er hat auf das Sinnbild der Rose gezielt, die sich in Form eines weiblichen geflügelten Putto als Pendant zum Amor darstellt; in der Rechten hält Rosa ihre Blume, in der Linken den Pfeil.

Mit einem größeren, menschliches Elend veranschaulichenden Holz-Elfenbeinbildwerk tritt *L. Samain* auf. Eine weibliche, dem Kindesalter noch nicht entwachsene Gestalt ist, in der Hand die Gebetkette haltend, niedergesunken und ruft in ihrem bejammernswerten Zustand Gott an; Sorge und Elend haben dem jungen Menschenkinde ihren Stempel aufgedrückt. Darunter am Sockel befindet sich das erläuternde Gedicht:

C'est encore une enfant et la souffrance impie
A rendu mère cette enfant.
Elle appelle l'amour, ne vient que l'agonie
Est ce donc pour cela que tu créas la vie
Seigneur qui t'en vas fauchant
La moisson à peine fleurie!

Elfenbein in Verbindung mit Bronze verwendet *Ch. Samuel* zu seiner Chimäre, die ohne die Zuthat eines legendarischen Vogelgeschöpfs auf dem Kopfe auch ebenso gut die Büste irgend einer, wenn auch nicht gar zu sehr liebenswürdigen Salondame vorstellen könnte; denn auch bei einer solchen soll es vorkommen, dass sie sinnenden Auges dasitzt. Keineswegs ist das Mystriöse in der Figur genügend zum Ausdruck gebracht worden. Der Meister hat dann noch andere weibliche Statuetten geschnitten, von denen mir die sich schmückende schlanke Gestalt der Ophelia am besten gefallen hat. Außerdem hat er nach der Zeichnung *Ad. Crespins* einen Holz-Elfenbeinrahmen zu einem Spiegel gearbeitet. Die das Spiegelfeld umrankenden elfenbeimernen Pfauen in stilisierter Form sind vortrefflich durchgebildet.

Eine ungemein köstliche, höchst anmutige Figur hat *M. Strymans* in seinem Schlangenbeschwörer geschaffen, einem Werke, das uns an die schönsten Gestalten früherer Zeiten, so namentlich im Linienfluss der Konturen an den jugendlichen Johannes des Michelangelo erinnert. Die feinen Finger halten eine zum Munde geführte Flöte, und um den Körper herum winden sich die musikliebenden Amphibien.

Von gleichem Zauber erscheint der nackte Knabe an der Fontäne, eines der vielen Meisterwerke des Antwerpener Akademieprofessors *van Beurden*. Besonders glücklich gewählt ist die Stellung des halbwüchsigen Jungen. Mit der linken Hand fasst er den Krug, um

ihn füllen zu lassen, mit der rechten lässt er eine Rute in dem hervorstürzenden Wasserstrahl spielen. Die verschiedenartige immer wechselnde Richtung, die das Wasser dadurch gewinnt, muss dem Knaben viel Vergnügen verursachen; denn nur so lässt sich der vergnügliche, heitere Gesichtsausdruck verstehen. Der Wasserträger lehnt sich dabei auf einen Pilasterpfeiler, dessen vordere Seite eine Gesichtsmaske aufweist, aus deren Mundöffnung das Wasser entstrahlt.

Gleich des Enfans hat auch van Beurden einen an die Säule gefesselten Christus gebildet, der dem des erstgenannten Künstlers in nichts nachsteht, der aber auch dessen Nachteile hat. Wohl nimmt das Leiden des Herrn auch hier unser höchstes Mitgefühl, namentlich durch den traurigen, wehmutsvollen Gesichtsausdruck in Anspruch, aber wir finden ebenso, dass die Körperformen doch auch in dieser Figur ein wenig zu voll und fleischig geraten sind. Darunter am Sockel erkennen wir eine ganz ausgezeichnete, wenn auch, da nur nebensächlicher Gegenstand, in skizzenhafter Behandlung dargebotene Anbetung der heiligen drei Könige.

Der produktive Künstler hat dann noch eine Reihe weiterer Werke, so einen leidenden heiligen Sebastian, ein allerliebstes Landmädchen, einen prächtigen Madonnenkopf und einen träumerischen Cupido ausgestellt, Schöpfungen, die von dem vielseitigen Können des Meisters in hohem Maße Zeugnis ablegen. Ganz flach und nur skizzenhaft aufgefasst ist ein Elfenbeinrelief der Madame *E. Bectx*; es stellt einen auf einem Stuhle sitzenden, seine Pfeife rauchenden Bauern oder Arbeitsmann dar. Auch hier hat die famose Struktur des Materials günstig mitgewirkt.

Und nun der Brüsseler Akademieprofessor *Charles van der Stappen*, der Lehrer einer großen Anzahl aus der Reihe der bereits erwähnten Künstler. Seine ausgesprochene Absicht ist es, die chryselephantine Kunst wieder emporzuheben auf die Höhe, welche das vornehme Material zu fordern berechtigt ist. Er will jedoch keine Reproduktion der Antike, wenngleich er ihr Studium wohl empfiehlt. Was nunmehr geschaffen

wird, soll in durchaus modernem Gewande und so weit es die neueren Ausdrucksmittel gestatten, geschehen, eine Meinung, der wir uns gern anschließen vermögen. Wie in der Glanzzeit der Goldelfenbeinplastik im Altertum sollen auch jetzt wieder große Bildwerke dieser Art geformt werden, und wie damals sollen auch jetzt die hehrsten Gegenstände gerade gut genug sein, dargestellt zu werden.

Und wie hat der Meister es vermocht, seine Idee in die Praxis zu übersetzen. Sprechen wir zuerst von seiner Besiegerin des Bösen (s. Abb. 4). Über einem Onyxsockel sehen wir den hinabgeschleuderten Genius des Bösen, er fällt einem schrecklichen Ungeheuer anheim, das sich schlangennähnlich um einen Pfeiler herum-



Abb. 5. Die geheimnisvolle Sphinx. Elfenbeingruppe von CHARLES VAN DER STAPPEN.

windet, und erst dann folgt darüber der Engel, eine im Aussehen weiblich zu nennende Figur, die ruhig auf beiden Füßen steht. Die Figur ist mit langem, schwerem liliengeschmückten Gewande und darübergelegtem Panzer bekleidet. Sockel mit Figur messen etwa 1,50 m. In der hochehobenen Rechten hält sie ein goldenes, mit Edelsteinen ausgelegtes, mit der Dornenkrone geziertes Schwert in Kreuzesform, das vielleicht etwas zu groß geraten ist. Die Linke ist beschwichtigend nach unten gerichtet. Das Ganze eine Illustration zu dem Worte:

In hoc signo vinces. Besonders hervorhebenswert ist die natürliche Durchbildung der Hände und der seelische Ausdruck des Gesichts. Das Haar ist einfach glatt gescheitelt.

Ungleich bedeutender als diese Statue, ja als das hervorragendste Werk auf der ganzen Elfenbeinskulpturausstellung erscheint mir jedoch der „Sphinx mystérieux“ (s. Abb. 5) betitelte Kopf, eine Arbeit, die uns mehr als jedes andere Werk eine reale Anschauung von der götterbildenden Kunst des Phidias vermittelt, weil erstens der Maßstab ein übernatürlicher ist, zweitens die Anwendung des Elfenbeins für die Fleischteile, des Goldes (vergoldetes Silber) für das Gewand und die übrigen Zuthaten am klarsten durchgeführt ist¹⁾. Nirgends prägt sich die Macht des Materials so lebendig aus, wie hier, dazu kommt der fesselnde Zauber in dem mysteriösen, etwas verschleierte Gesichtsausdruck. Es ist ein Werk, an dessen Anblick man sich nicht satt genug sehen kann, und wie einfach ist doch die ganze Darstellungsweise. Wir sehen einen weiblichen Kopf in großgedachter Formenbehandlung, nichts Kleinliches ist daran, und andererseits, wie vollkommen erscheint die Technik. Wie Phidias seinen Schöpfungen den Hauch der Vollendung bis zur äußersten Konsequenz aufdrückte, indem er auch die Rückteile seiner Figuren mit derselben Liebe und Sorgfalt ausbildet wie die Vorderteile, so auch Meister van der Stappen. Der Kopf bietet von allen Seiten gesehen dieselbe Feinheit der Behandlung bis auf die das Gewand schmückenden Blattpflanzen, die in leicht verständlicher Beziehung auf den Gegenstand der Darstellung dem Kreise derjenigen entnommen sind, deren Duft die Sinne zu benehmen pflegt. Was uns im ersten Augenblick befremdet, ist das Hervorstrecken der rechten schlangengezierten Hand in senkrechter Form, bis die Fingerspitzen etwa die Höhe des Mundes erreicht haben, aber bei näherer Betrachtung finden wir, dass auch dieses Moment mitwirkt, um uns die Schöpfung nur desto anziehender zu machen. Uns ist, als wollten wir ergründen, was von Gedanken in diesem Kopfe verborgen liegt, doch zu gleicher Zeit erkennen wir, dass unser Mühen vergebens, unser Trachten erfolglos ist, denn unergründlich ist die Sphinx, bis ihr Ödipus kommt. Wie hat sich doch alles vereinigt, um das Werk als vollendet erscheinen zu lassen: der feingeaderte Onyx, der als Sockel dient, der hellgetönte Gold-

ton des sphinxgeschmückten Helms und des geblühten Gewandes, die feine Struktur des Elfenbeins, die dem Werke Leben verleiht und alles dieses hat des Meisters Hand in rechter Harmonie zusammenklingen lassen. Hoffen wir, dass es dem Meister vergönnt sei, seine Absicht, eine ganze Goldelfenbeinfigur in mehr als natürlicher Größe zu bilden, verwirklicht zu sehen.

Einen vornehmen Platz in der Sammlung und mit Recht nimmt *D. Weygers*, ein Schüler van der Stappen's, mit seinem heiligen Michael ein. Der geflügelte und gepanzerte Erzengel schwebt über dem Drachen, er ist ausgerüstet mit goldenem Schwert und Schild. Individueller Auffassung ist hier weniger Spielraum gegeben, gleichwohl ist eine technisch sehr beachtenswerte Leistung geliefert worden.

Dem Schlangenbeschwörer von Strymans stellt sich eine solche Beschwörerin von der Meisterhand *Jules Weyns'* zur Seite. Am meisten berückend erscheint das kluge, zierliche und anziehende Köpfchen der venusgleichen Gestalt; eine mächtige Schlange befindet sich in ihren Händen. Die Figur zeichnet sich durch ein seltenes Ebenmaß der Verhältnisse aus, alles an ihr ist Leben und Bewegung.

Außerdem hat der Meister, der auch auf der großen Berliner Kunstausstellung mit einer guten Elfenbeinarbeit, Kopf einer Edeldame, vertreten ist, eine dem Könige Leopold II. als dem Souverän des Kongostaates gewidmete Büste dieses Monarchen ausgestellt. Sowohl die Büste an sich erscheint wohl gelungen als auch der gesamte Aufbau. Eine in lebhaftem Schwunge begriffene weibliche Gestalt, sagen wir Fama, hält in der linken Hand den wohlverdienten Lorbeerkranz, mit der rechten legt sie die Posaune an den Mund, um der Welt von den Thaten des Monarchen Kunde zuzutragen. Am Sockel befindet sich im Relief eine Allegorie auf den befreiten Erdteil in Gestalt einer erwachenden, ihrer Fesseln ledigen weiblichen, lagernden Figur. Zu Seiten sind Reliefs verdienter belgischer Offiziere angebracht.

So macht sich denn in der neuen Bewegung ein großer, frischer Zug bemerkbar, der ungemein wohlthuend wirkt. Ich schließe meine Betrachtung mit dem Wunsche, dass die belgischen Künstler auf der nun einmal mit Glück betretenen Bahn wacker fortschreiten mögen, nicht nur zur Ehre Belgiens, sondern auch zum Ruhme der Kunst unseres gegenwärtigen Zeitalters, in dem die freundschaftlichen internationalen Beziehungen in wissenschaftlicher und künstlerischer Hinsicht eine so große Rolle spielen.

1) Das Werk ist in einer Gipsnachbildung auch auf der Dresdener Kunstausstellung (Nr. 1221) zu sehen.

Ann. der Redaktion.





DER HEILIGENBERG VON VARALLO UND GAUDENZIO FERRARI.

VON GUSTAV PAULI.

III.

(Schluss.)



NACHDEM Gaudenzio Ferrari Varallo verlassen hatte, trat allem Anschein nach eine gewisse Stagnation in den Arbeiten auf dem Heiligenberge ein. Wenigstens haben wir aus den nächsten Jahrzehnten von keiner einzigen dort ausgeführten Arbeit gewisse Kunde. Erst ein Menschenalter später kam ein neuer Aufschwung in die Bauthätigkeit. Er knüpft sich an den Namen des Giacomo d'Adda, eines angesehenen Valsesianers, der die Tochter des letzten Scarognini, Giovanni Antonio, heiratete. Als ihm nach dessen Tode 1556 das reiche Erbe der Scarognini zugefallen war, sorgte er in der liberalsten Weise bis an sein Lebensende († 1580) für den *sacro monte*, und späterhin wurde bei seinen Nachkommen diese Fürsorge zu einer ehrenvollen Tradition. Giacomo d'Adda setzte sich als *fabbriciere* mit dem berühmten Mailänder Architekten und Maler Pellegrino Pellegrini, genannt Tibaldi, in Verbindung und ließ von diesem den ganzen Plan des Heiligenberges neu bearbeiten. Die Aufnahmen und Pläne Tibaldi's haben sich nebst dem Memorandum, das er dabei überreichte, in einem stattlichen Bande im Collegio d'Adda in Varallo erhalten und bilden eine der wichtigsten Quellen für die Geschichte des Berges.¹⁾ Er ging davon aus, dass es von größter Wichtigkeit sei, die Darstellungen der einzelnen Mysterien in der richtigen Reihenfolge dem Pilger vorzuführen, was man bisher vernachlässigt hatte. Daher verlangte er zunächst Beseitigung der regellosen Kreuz- und Querwege und zeichnete einen neuen Weg vor, der in großen geschweiften Zickzacklinien die verschiedenen Kapellen der Reihe nach miteinander verband. Sodann vervollständigte er die Zahl der darzustellenden Mysterien und entwarf für einige der neuen Tempel selbst die Pläne. Der Zeitpunkt dieser seiner Thätigkeit wird annähernd

dadurch bestimmt, dass in dem erwähnten ältesten Führer des Berges von 1587 (*Descrittione del sacro monte etc.*) einige der von ihm projektirten Kapellen als vollendet angegeben werden, andere als begonnen.

Ein mächtiger Sporn musste damals den Künstlern und Bauherren des Berges die Teilnahme sein, mit der der Erzbischof Carlo Borromeo ihr Werk verfolgte. Der merkwürdige, schon zu seinen Lebzeiten fast wie ein Heiliger verehrte Mann besuchte zuerst 1578 das neue Jerusalem und weilte dann noch einmal 1584 dort vierzehn Tage unter Fasten und Beten. Ja, die Legende berichtet, er habe an der dem Gebet Christi auf dem Ölberg geweihten Kapelle die Ankündigung seines eigenen nahen Endes empfangen. Jedenfalls starb er bald nach jenem zweiten Besuche.

Die von Pellegrino Tibaldi damals entworfene Anlage ist für die Folgezeit maßgebend geblieben. Der Kapellenweg ist zum größten Teile noch heute der von ihm vorgezeichnete, Proben seiner gemäßigten Barockarchitektur sind in dem Eingangsthor und in der ersten Kapelle erhalten. Im übrigen verzichtete man auf die Ausführung seiner Baupläne, vermutlich weil sie zu teuer geworden wäre. Leider wurde die plastische und malerische Ausschmückung der neu errichteten Kapellen anfänglich recht ungeschickten Händen anvertraut. Wie der Bildner geheißen haben mag, dem man hier ein nur allzu weites Feld der Thätigkeit eröffnete, ist nicht gewiss. Sein Name ist es auf alle Fälle auch nicht wert, der Nachwelt überliefert zu werden. Er ist der ungeschickteste Stümper, der sich auf all den Heiligenbergen versucht hat. Man erkennt ihn leicht wieder an einem fatalen geradnasigen Idealkopf mit übergroßen Augen und einem kleinen Kirschenmündchen, den er überall anbringt, an den regelmäßig zu kleinen Füßen, an der verschwommenen Behandlung der Muskeln und Gewandfalten. Ein weiteres äußeres Kennzeichen seiner Arbeiten ist, dass sie sämtlich aus Gips oder Stuck, nicht

1) Eine Kopie seines Entwurfes bei *Butler*, *Ex voto* nach S. 60, woselbst auch ein Auszug aus dem Memorandum abgedruckt ist.

aus gebranntem Thon gefertigt sind. Sie sind daher zu allem Überflus noch in einem bejaunernswerten Zustand der Erhaltung, oft angebrückelt, morsch und mit weißem Staube bedeckt. — Folgende Gruppen gehen auf ihn zurück:

Beschneidung Christi (Plan 7), Traum Josephs vor der Flucht nach Ägypten (Plan 8), Taufe Christi (Plan 11), Versuchung Christi (Plan 12) mit Ausnahme der Tierfiguren, die von dem später zu erwähnenden Tabachetti hinzugefügt wurden, Christus und die Samariterin (Plan 13), Auferweckung des Jünglings zu Naim (Plan 15), Auferweckung Lazari (Plan 17), Einzug in Jerusalem (Plan 18). — Bei den ersten beiden dieser Gruppen, der Beschneidung und dem Traume Josephs, hat offenbar noch ein anderer, etwas besserer Künstler mitgewirkt, dessen Hand wir auch in der Kapelle der drei Könige zu erkennen glauben. Möglicherweise hat *Bordiga* recht, wenn er hier den Maler *Fermo Stella* nennt, einen Gehilfen und Nachfolger Ferrari's.

Etwas später als die meisten dieser Gruppen sind die der Heimsuchung (Plan 3) und des bethlehemitischen Kindermordes (Plan 10) entstanden. Die sechs Figuren der ersteren Kapelle sind kaum viel besser als die eben genannten und gleichfalls aus Stuck. An den Wänden sehen wir hier noch die alten Malereien aus der Zeit, als hier die Gruppe der Verkündigung Mariä aufgestellt war: über einem teppichartigen Wandmuster in sechs Bogenfeldern Halbfiguren von Propheten und rechts und links einen Putto, von *Antonio Zanetti*, einem mittelmäßigen Ferrarischüler, der auch an der früher erwähnten Kirche S. Maria di Loreto gemalt hat. — Die Kapelle des Kindermordes ist, wenn auch nicht eine der gelungensten, so doch eine der größten des Berges. Der Bau entstand in den Jahren 1586 und 1587.¹⁾ Während man noch daran arbeitete, besuchte der Herzog Karl Emanuel I. von Savoyen mit seiner Gemahlin den Heiligenberg und stiftete bei der Gelegenheit die Mittel zur plastischen und malerischen Ausstattung. Zwei Bildhauer, *Giacomo Bargnola* genannt *Parracca* und *Michelangelo Rossetti*, stellten in fünfundneunzig lebensgroßen Terrakottafiguren diese schauderhafteste aller Blutscenen dar, während zwei noch mehrfach an den Heiligenbergen thätige Maler, die Brüder *Giovanni Battista* und *Giovanni Mauro Roveri*, genannt *i Fiammenghini*, den Vorgang in den Fresken der Wände fortsetzten.²⁾ Die

1) *G. Arianta*. Arte e storia XII. S. 138.

2) Die ältere Guidenlitteratur bezeichnet ausnahmslos Bargnola als den Verfertiger der Gruppe; dagegen findet sich auf dem Halsband des rechts von Herodes stehenden Kriegers der Name des sonst wenig bekannten Michelangelo Rossetti mit der Jahreszahl 1590. Auf den Halsbändern der zwei links von Herodes stehenden Krieger haben sich die Maler der Fresken bezeichnet: Battisto Roveri Pietor Milanés Aeta XXXV und Jo. Mauro. Rover. Pietor. Von ihnen stammen außerdem die Fresken in der Kapelle des Einzugs in Jerusalem und an den Außenwänden der ersten Kapelle

Gesamtwirkung der Schar verzweifelter Mütter, roher Soldaten und blutender Kinderkörper ist bei dem schrankenlosen Naturalismus, dem Plastiker und Maler huldigten, wie nicht anders zu erwarten, grauenhaft. Die Composition ist, wie so oft, auch hier wieder ziemlich verworren, doch sind einzelne Figuren *Bargnola's* für sich betrachtet wohl gelungen, weit besser als die Figuren des Herodes und seiner Diener, die — vielleicht nach *Bargnola's* Tode — *Rossetti* im Hintergrunde der Kapelle ausführte. 1591 war die Kapelle fertig, wie aus einer entsprechenden Bemerkung in der in jenem Jahre in Varallo neu erschienenen *descrittione del sacro monte* hervorgeht.

Wahrscheinlich in den letzten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts ist ein Künstler nach Varallo gekommen, der als ein klassischer Vertreter jener Art von Thonbildnerei betrachtet werden kann und der sich dort zu Lande noch heute des größten volkstümlichen Ansehens erfreut. Dieser Künstler war *Giovanni Tabachetti*. Über seine Herkunft sind wir jetzt durch verdienstvolle Untersuchungen S. Butler's genauer unterrichtet.¹⁾ Danach ist Tabachetti ein Flamländer aus Dinant, der Sohn eines Guillaume de Wespim genannt Tabaguet. Vermutlich ist er in dem Jahrzehnt zwischen 1560 und 1570 geboren. Da Tabachetti 1587 als abwesend in einer Urkunde seiner Heimat erwähnt wird, und da in Belgien bislang keine Arbeiten von ihm gefunden worden sind, so hat er wahrscheinlich in jungen Jahren Flandern verlassen. Er muss gleich nach Italien gewandert sein, denn als um 1590 die Arbeiten auf dem Heiligenberge zu Crea bei Casale begonnen wurden, sehen wir ihm dort beschäftigt. In die Heimat scheint er nie wieder zurückgekehrt zu sein. Er blieb in der Nähe von Crea ansässig, wird mehrfach als dortiger Grundbesitzer erwähnt und starb 1615 oder in den ersten Tagen des folgenden Jahres, denn 1616 am 4. Januar wird die Geburt eines ihm posthum geborenen Sohnes bezeugt.²⁾ Außer seinen Arbeiten in Crea und Varallo ist bisher nichts von ihm bekannt geworden, was bei der Vergänglichkeit der Stuck- und Terrakottabildwerke wohl begreiflich ist.

Die Datirung seiner Varalleser Werke lässt sich annähernd bestimmen. Gewöhnlich wurden in den Kapellen zuerst die Gruppen in Angriff genommen und später die Fresken dazu gemalt. Nun wissen wir, dass 1594 und 1599 wegen der Ausmalung der ersten Kapelle (des Sündenfalls), zu der Tabachetti die Figuren geliefert hat, mit einem Maler verhandelt wurde.³⁾ Also werden

1) *Butler*, Ex voto. S. 119ff. — Aus einer ebenda S. 124 abgedruckten Urkunde sehen wir, dass 1587 ein Oheim unseres Tabachetti für den Abwesenden die Erbschaft seiner Eltern und seiner Schwester antritt. Aus dem Umstande, dass diese jüngst verstorbene Schwester als minorenn bezeichnet wird, folgern wir die oben annähernd bezeichnete Geburtszeit des Künstlers.

2) *Butler*, Ex voto. Vorrede. S. XI.

3) *Bordiga*. Storia e guida del sacro monte di Varallo. Varallo 1830. S. 39.

um 1594 seine Arbeiten beendet gewesen sein. Man braucht sich mit den beiden nichtssagenden Aktfiguren nicht lange aufzuhalten, zumal da die Kapelle unlängst einer gründlichen Restaurierung unterzogen worden ist.

Das große Werk Tabachetti's in Varallo ist die Gruppe der Kreuztragung (Plan 35), die wahrscheinlich sechs bis sieben Jahre später entstanden ist, da 1602 mit dem Maler *Antonio Gandino* wegen der Ausmalung des Hintergrundes ein Kontrakt abgeschlossen wurde.¹⁾ Tabachetti hat hier nach der allgemeinen Ansicht sein bestes geleistet. Wegen der Mängel der Komposition muss man ein Auge zudrücken, denn es war von vornherein ein Ding der Unmöglichkeit, vierzig lebensgroße Figuren zu einem einheitlichen Bilde zusammenzufassen, wo es für den Beschauer so völlig an einem Standpunkt mangelte, das Ganze zu übersehen. In einem schmalen Gange geht man an der Gruppe entlang und sieht durch die ovalen Öffnungen einer Holzschranke den Figuren aus nächster Nähe ins Gesicht. — Der Zug bewegt sich nach links. Voran schreiten die beiden nackten Schächer, die Hände auf dem Rücken gefesselt, von Kriegsknechten geführt. In der Mitte schleppt sich Christus unter dem Kreuze fort. Vor ihm breitet Veronika mit entsetzter Miene das Schweißtuch aus. Hinter ihm her wandeln die Marien mit Johannes, zwischen die sich ein Soldat mit drohender Miene drängt. Zuschauer und Krieger füllen den übrigen Raum. Geschickt sind hinter den Fußgängern einige Reiter angeordnet. Ähnlich wie in den großen Kapellen *Gaudenzio Ferrari's* sind auf die Wände dichte Scharen von Reisigen und Fußvolk und an das Gewölbe etliche jammernde Engel gemalt. Zur Ikonographie sei erwähnt, dass drei dieser Engel Bilder tragen, auf denen als symbolisch vergleichbare Begebenheiten des alten Bundes das Opfer Isaaks, Josua und Kaleb mit der großen Weintraube und der König Abimelech mit einem Baumstamm auf den Schultern dargestellt sind. — Der Meister dieser Malereien war der unter dem populären Namen des „*Moraxzone*“ bekannte *Pierfrancesco Mazzucchelli*, einer der namhaften mailändischen Maler jener Zeit mit rascher Hand und wenig Charakter. Auf dem Heiligenberge in Varallo malte er außer der Kapelle der Kreuztragung in den Jahren 1612—1614 die des *Ecce homo* und der Verurteilung Christi aus. Man muss ihn dort besonders hoch geschätzt haben, denn seiner Kunst wegen brach man 1604 den obenerwähnten mit dem Maler *Gandino* abgeschlossenen Vertrag, und ließ dessen schon begonnene Malereien herunterschlagen. — *Moraxzone* scheute sich nicht, eine Menge seiner Gestalten, Reiter und Engel, mit einigen leichten Veränderungen aus der Kapelle der Kreuztragung zu copieren.

Außer den beiden genannten Kapellen schreibt die Tradition, offenbar mit Recht, noch die Kapelle des ersten

Traumgesichts des hl. Joseph (Plan Nr. 4) dem Tabachetti zu. Sie enthält nur drei Figuren und keine Fresken. Joseph lehnt fest schlafend mit zurückgesunkenem Haupte in einem Sessel. Von links tritt der Engel an ihn heran, der ihm die Geburt des Heilandes verkündet, während Maria, eine liebliche junge Hausmutter, nichts ahnend von der himmlischen Erscheinung, rechts von ihrem Gatten sitzt, mit einer Spitzenklöppelei beschäftigt. — Da diese Darstellung in den Guiden bis um 1610 noch nicht erwähnt wird, so ist sie offenbar die letzte Arbeit Tabachetti's auf dem *sacro monte*.

Tabachetti hat das Glück gehabt, dass er an Stätten thätig war, wo — abgesehen von Gaudenzio Ferrari — kein bedeutenderer Plastiker vor dem Forum der Nachwelt mit ihm konkurrieren konnte. Sein Verdienst erschien daher den Bewohnern jener Gegenden von jeher im glänzendsten Lichte, und zuguterletzt hat der leicht begeisterte S. Butler, von der lokalen Bewunderung angesteckt, mit enthusiastischen Worten in seinem Buche über den Heiligenberg Tabachetti's Lob verkündet. Überall, wo ihm in Varallo eine Figur gut gefiel, erblickte er in ihr Tabachetti's Meisterhand. Er stellte ihn nicht nur über Gaudenzio, sondern sogar über Michelangelo. Die Kreuztragung schien ihm Vorzüge zu besitzen, deren die Grabkapelle der Medici ermangelte. — Nun — wir wünschen dem verklärten Tabachetti aufrichtig Glück zu seinen Bewunderern, mehr als den letzteren zu ihrem Geschmack.

Tabachetti war ohne Zweifel ein geschickter Plastiker. Seine Maria, die sich über ihr Klöppelkissen beugt, ist ein vortreffliches Stück lebenswürdiger naturalistischer Thonbildnerei, auch der schlafende Joseph ist trotz seiner odösen Rosshaarperücke anziehend, weil naturwahr. Die vielgerühmte Kreuztragungsgruppe dagegen offenbart gar deutlich die Grenzen von Tabachetti's Begabung. Diesem Gegenstand, der das größte tragische Pathos erheischt, war er nicht gewachsen. Er verfiel hier in ein langweiliges Schematisiren der weiblichen Idealfiguren mit ihren länglichen schmalen Gesichtern und erborgte sich einige Charakterköpfe einfach aus Gaudenzio's Kreuzigung. — Zum großen Künstler fehlte es ihm an einer starken schöpferischen Persönlichkeit; danach aber fragt das große Publikum nicht. Ihm gefiel er, weil er nichts verdarb, in Körper- und Gewandbehandlung korrekt war, und weil ihm jene lebenswürdige Anmut, in allem was er schuf, eigen war, jene Anmut, für die man gerade in Italien so viel Verständnis hat. Darum war er an seinem Platze der rechte Mann.

Nach seinem Weggange erlahmte die Thätigkeit auf dem Heiligenberge in keiner Weise. Gerade damals war dem Unternehmen ein neuer einflussreicher Gönner erwachsen in dem Monsignore Carlo Bescapè, der 1593 den bischöflichen Stuhl von Novara bestiegen hatte. Unlängst war damals in seiner Diözese ein neuer Heiligen-

1) *Bordiga*. Storia. S. 79.

berg, dem Franziskus geweiht, bei Orta entstanden. Und wenn der Bischof auch seine Fürsorge hauptsächlich diesem jungen Unternehmen widmete, so war er daneben doch so eifrig für das alte Heiligtum in Varallo bemüht, dass man ihm das Hauptverdienst an seiner Vollendung zuschreiben darf. So rasch wie jetzt war hier nie zuvor gearbeitet worden. In den ersten vierzig oder fünfundvierzig Jahren des siebzehnten Jahrhunderts wurden über zwanzig Kapellen vollendet, zu denen die folgenden Jahrhunderte dann nur noch drei weitere hinzugefügt haben.

Einem Schüler Tabachetti's fällt der Löwenanteil an diesen Arbeiten zu. *Giovanni d'Enrico* ist der Name des sonst wenig bekannten Plastikers und Architekten. Er stammte aus dem letzten höchstgelegenen Orte des Sesiathales aus *Magna*, dessen Bewohner noch einen deutschen Dialekt sprechen — eine Thatsache, die unsern meisten Landsleuten unbekannt sein dürfte. Gegen 1605 muss er nach Varallo gekommen sein, da keines seiner dortigen Werke sich mit Sicherheit früher datiren lässt. 1644 ist er in dem Städtchen Montrigone nicht weit von Varallo gestorben.¹⁾ Außer ihm waren noch zwei seiner Brüder auf dem Heiligenberge als Maler thätig, ein älterer, Melchiorre, und ein entschieden befähigter jungerer, Antonio, mit einer familiären Abkürzung Tanzio genannt. Daraus haben dann Nagler und Zani für alle drei einen Familiennamen gemacht, der auch in Meyer's Reisehandbuch zu lesen ist. Giovanni d'Enrico ist der Erbauer der neuen, 1614 begonnenen, Kirche des Heiligenberges, und außerdem hat er die Pläne geliefert für die drei großen Kapellenbauten, die man in dieser Zeit zur Aufnahme der noch fehlenden Passionsgruppen errichtete. Es sind die sogenannten Paläste des Kaiphas, des Herodes und Pilatus, die an der Nordwestseite des Berges um einen viereckigen Platz liegen (Plan 24—34). Bei erheblich größeren Dimensionen halten sie sich doch in den einfachen traditionellen Bauformen der älteren Kapellen. Von dem neun Kapellen umfassenden großen Palast des

Pilatus, der 1605 begonnen wurde,¹⁾ führte man einen Bogengang zu den alten Kapellenbauten des heiligen Grabes hinüber.

Man muss Giovanni d'Enrico mehr als Plastiker denn als Baumeister beurteilen; doch ist es auch hier nicht leicht, ihm gerecht zu werden, da die ihm zugeschriebenen Gruppen so sehr ungleichwertig sind. Er sah sich bei der Menge der Arbeit genötigt, in ausgedehntem Maße Gehilfen zu beschäftigen, ja späterhin schloss er sogar mit einem derselben, dem *Giacomo Ferro*, einen Vertrag ab, wonach er diesem die Hälfte seines gesamten Lohnes zusicherte. Außerdem handelte es sich in vielen Fällen mehr um eine Ergänzung und Neuaufrichtung vorhandenen Materials.

Die frühesten Arbeiten Giovanni's, bei denen man auch am ehesten Eigenhändigkeit annehmen kann, befinden sich im Palazzo di Pilato. Die große Gruppe des *Ecce homo*, die zwischen 1608 und 1612 entstanden ist,²⁾ zeichnet sich in jeder Hinsicht vorteilhaft aus vor seinen späteren Werken. Zunächst ist die Gesamtanordnung gelungener. Ähnlich wie auf dem Fresko Gaudenzio Ferrari's in Sta. Maria delle grazie in Mailand erscheint Pilatus mit dem gefesselten Christus auf einem hohen von Balustradengeländer umgebenen Altar. Unten drängt sich die Schar der Juden, die gleichfalls nach dem Vorbilde Gaudenzio's geschickt im Halbkreis gruppiert ist. In ein paar Einzelfiguren hat Giovanni seinen großen Vorgänger direkt kopiert.

Der leonardeske Kahlkopf zu äußerst links, der vollbärtige Greis, der in seiner Nähe steht, und der darauffolgende Zuschauer, der die Arme über der Brust kreuzt, sind nur leicht veränderte Wiederholungen der entsprechenden Figuren in der Kapelle der Kreuzigung. (Als ein Kuriosum sei bemerkt, dass Sam. Butler in der letztgenannten Figur ein Selbstbildnis Tabachetti's erkennen will.) An Tabachetti erinnern die Idealtypen der Weiber und Jünglinge, sowie die Vorliebe für einen halbgeöffneten Mund,



Kopf der h. Veronika aus der Kreuztragung von GIOVANNI TABACHETTI. (Varallo: Sacro monte.)

1) Vgl. *F. Tonetti*. Museo storico ed artistico Valsesiano. II. Varallo 1888. S. 48.

P. Galloni, Uomini e fatti celebri della Valsesia. S. 148. *S. Butler*, Ex voto. S. 151 ff.

1) *G. Arienta*. Arte e Storia. XIV. (1895.) S. 117 ff.

2) 1608 wurde nach einer aus Rom verschriebenen Zeichnung die scala santa erbaut, auf der man zur Kapelle, die im Oberstock der casa di Pilato liegt, hinansteigt. 1612 empfing Morazzone die Zahlung für seine Hintergrundmalereien.

doch ist Giovanni d'Enrico im allgemeinen frischer und lebhafter im Ausdruck, derber in seiner Körperbildung. Bald nach dem *Ecce homo* wurden die drei andern Kapellen eingerichtet, die außerdem im Oberstock der casa di Pilato liegen, zuerst die Verurteilung Christi (Plan 34), in den Einzelheiten der Formenbehandlung durchaus dem *Ecce homo* entsprechend, sodann die erste Begegnung Christi mit Pilatus und die Handwaschung Pilati (Plan 26 und 33). Die beiden letzteren Gruppen fallen gegen das *Ecce homo* entschieden ab, wahrscheinlich infolge starker Mitwirkung von Schülerhänden. Die Fresken des Hintergrundes malte hier Tanzio d'Enrico.

Bei den folgenden Gruppen wurden in reichlichem Maße ältere Holzfiguren wieder verwendet. Bei der Vorführung des dornengekrönten Christus vor Pilatus (Plan 31) sind, wie wir schon früher bemerkt haben, drei Figuren der von Gaudenzio Ferrari ausgemalten Kapelle der Vorbereitung zur Kreuzigung entnommen. Von den sieben Figuren der Geißelung Christi (Plan 29) sind zwei alt und aus Holz, die übrigen fünf, die Ariente für Arbeiten des Giovanni d'Enrico erklärt, kann ich nur für Werke eines geschickten Schülers halten, da die weiche Behandlung der Falten zu sehr von der des Giovanni abweicht. — In der Kapelle der Gefangennahme Christi auf dem Ölberg (Plan 22) sind gar drei viertel der Gruppe steife alte Holzfiguren, und nur vier Terrakottafiguren, zwei fliehende Apostel rechts und zwei Schergen, entstammen der Werkstatt des Giovanni d'Enrico.

Die übrigen Kapellen, die auf ihn und seine Gehilfen zurückgehen, nenne ich hier in Kürze nach der wahrscheinlichen Zeitfolge ihrer Entstehung.

Die Dornenkrönung (Plan 30) gehört offenbar zu den frühesten und besten Arbeiten des Giovanni d'Enrico.

Die Beweinung Christi (Plan 39), das Gebet im Garten Gethsemane und die schlafenden Apostel (Plan 20, 21). In einer Nische neben der Kapelle des Gebets ist eine knieende Statue des Erzbischofs Carl Borromeo im roten Kardinalgewand aufgestellt, weil der Heilige der früheren Kapelle dieses Gegenstandes seine besondere Verehrung bezeugt haben soll. Die Heilung des Gichtbrüchigen (Plan 14) ist dadurch in ihrer Entstehungszeit bestimmt, dass 1622 der Maler des Hintergrundes (*Cristoforo Martinolo* genannt *Rocca*) seinen Arbeits-

kontrakt unterzeichnete.¹⁾ — Christus vor Herodes (Plan 27). Eine sehr umfangreiche Gruppe von fünfunddreißig Statuen, nach Bordiga²⁾ gegen 1638 beendet. Die Wandmalereien des Tanzio, architektonische Perspektiven mit Scharen von Zuschauern, sind zwar an sich betrachtet keine großen Meisterwerke, schließen sich aber recht gut an die Skulpturen an. Christus vor Kaiphas (Plan 24). Die dreiunddreißig Figuren sind sehr ungleichen Wertes, am besten der derbe lebhaft Kaiphas, der von seinem Throne an einen Tisch getreten ist und mit drohend erhobener Rechten auf Christus einredet. Als Urheber der Fresken hat sich an der rechten Wand *Cristoforo Martinolo Rocca* bezeichnet mit dem Datum 1642. — In einer Nische neben dieser Kapelle sieht man die Statue des Petrus, der bei dem dritten Hahnenschrei seines Verrates an Christus inne wird (Plan 25). — Christus wird von Herodes kommend dem Pilatus zurückgebracht (Plan 28). Die Gruppe ist eine der letzten, die noch zu Lebzeiten des Giovanni d'Enrico vollendet wurden. Die Maleereien, nach den alten Guiden (Fassola und Torrotti) von Tanzio und Morazzone begonnen, wurden erst viel später von den Architekturmälern *Grandi* und von *Pietro Giannoli*, vollendet. Letzterer hat sich links vorn mit einem Zettel in der Hand, auf dem sein Name und die Jahreszahl 1679 steht, abgemalt. — Den Beschluss der auf Giovanni d'Enrico zurückzuführenden Werke machen die beiden Kapellen, die neben der Kreuzigung Gaudenzio Ferrari's auf dem Kalvarien-



Kopf eines der würfelnden Landsknechte aus der Kreuzigung von GAUDENZIO FERRARI. (Varallo: Sacro monte.)

berge stehen. Die Nachbarschaft war gefährlich, und leider zeigte sich Giovanni d'Enrico gerade hier von seinen schwachen Seiten. In der großen Kapelle der Anheftung Christi auf das Kreuz (Plan 36) suchte er durch die Masse zu wirken, verfehlte aber eben dadurch von vornherein jede künstlerische Wirkung. Es ist ein Getümmel von siebzig Thonfiguren, aber keine Gruppe mehr, dazu sind die einzelnen Gestalten offenbar meist Gehilfenwerk und recht oberflächlich behandelt. Vergebens suchen wir nach einer jener keck naturalistischen Gestalten, wie sie Giovanni d'Enrico zuweilen geglückt sind, dagegen begegnen uns wieder mehrfache Reminiscenzen an Gaudenzio Ferrari. Die schon von Tabachetti verwendeten Charakterköpfe des krummnasigen Schergen

1) *Bordiga*, Storia e guida. S. 52.

2) *Ebenda*. S. 67.

und des Kropfmenschen, ferner einzelne Waffenstücke, Helme, Schwerter, Schilde. — Giovanni d'Enrico hat die Vollendung dieser Arbeiten nicht mehr erlebt. — Auch in der Gruppe der Kreuzabnahme (Plan 38) ist das meiste minderwertige Werkstattarbeit, nur eine Gestalt, ein altes Bäuerlein, links vom Beschauer, das in der rechten Hand Hammer und Zange hält, und mit der linken den breitrempigen Hut lüftet, um nach dem Kreuze hinaufzuschauen, fällt vorteilhaft auf. Es ist wohl die gelungenste, frischeste Arbeit des Giovanni d'Enrico, dem sie Butler ohne Grund abspricht, um sie seinem verehrten Tabachetti zuzuschreiben. — Die Hintergründe sind in beiden Fällen von dem Mailänder *Melchiorre Gilardini* gemalt.

An der Kapelle des heiligen Grabes sind Werke des Giovanni d'Enrico, die Statue des Begründers des Berges, Bernardino Caimi, die an der Außenwand in einer Nische steht, und des hl. Carl Borromeo, der in einer kleinen Kapelle neben der Grabkirche kniet.

Mit der Thätigkeit des Giovanni d'Enrico ist die Anlage des Heiligenberges im wesentlichen beendet. Eine noch zu seiner Zeit begonnene Kapelle, die der Transfiguration, die auf dem höchsten Punkte des Berges gelegen ist (Plan 16), wurde einige Jahrzehnte später vollendet. Dazu kam dann im achtzehnten Jahrhundert die Gruppe des Christus vor Hannas (Plan 23), ein recht schwaches Rokokomachwerk, und schließlich als die schwächste aller Gruppen im neunzehnten Jahrhundert die Grablegung, 1826 von einem gewissen *Luigi Marchesi* vollendet (Plan 40).

Die kunstgeschichtliche Bedeutung des Heiligenberges von Varallo und aller der nach seinem Muster geschaffenen Anlagen liegt in einer regen Entwicklung der bemalten Thonplastik. Der Meister, von dem diese Kunstbewegung

hier in den lombardisch-piemontesischen Gebirgsländern ausging, war Gaudenzio Ferrari. Woher aber hatte der Maler Gaudenzio die Anregung zu dieser Art von Bildnerei bekommen? — Die klassische Stätte dafür war in Italien die steinarme Emilia mit den Städten wie Modena und Bologna und mit Künstlern wie Guido Mazzoni und Begarelli. Hier zuerst sah man in den Kirchen jene derbrealistischen buntfarbigen Freigruppen von gemäldeartiger Wirkung. Dass Gaudenzio Ferrari die Werke der umbrischen Schule in ihrer Heimat kennen gelernt habe, halten wir für sehr wahrscheinlich, und der Weg nach Umbrien führte ihn durch die Emilia. Einer gründlichen technischen Schulung bedurfte es hier ja weniger als bei der Stein- oder Bronzeplastik. — Ein anderes vereinzelt, aber bekanntes Beispiel desselben Einflusses der modenese Thonplastik haben wir in Mailand in der schönen Gruppe der Pietà in San Satiro, die man auf das Zeugnis Lomazzo's hin dem *Caradosso* zuschreibt. — Es ist wahr, nach Gaudenzio Ferrari hat sich kein Künstler von demselben Range wieder in den Thongruppen der sacri monti bethätigt. Dem ist es auch zuzuschreiben, dass es die Kunstwissenschaft für nicht der Mühe wert erachtet hat, sich mit ihnen abzugeben. Dennoch aber gab es in den ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts, als die populäre Bewegung für die sacra monti am lebhaftesten war, dort eine Reihe tüchtiger Plastiker zweiten Ranges, *Tabachetti*, *Giovanni d'Enrico* in Varallo und Crea, *Dionigio Bussola* in Orta und *Francesco Silva* in Varese, deren Namen es immerhin wert sind, der Vergessenheit entrissen zu werden. Später, im achtzehnten Jahrhundert, war die ganze Bewegung der Heiligenberge wieder erstorben und mit ihr jene Nachblüte der farbigen Terrakotta-plastik.

WIE MAN SKULPTUREN AUFNEHMEN SOLL.

VON HEINRICH WÖLFFLIN.

II.



ICH habe in einem ersten Artikel einige bekannte Stücke der italienischen Renaissance besprochen¹⁾, mit der Absicht, das Bewusstsein dafür wieder zu schärfen, dass eine alte Figur nicht von jeder beliebigen Seite her angesehen werden darf, dass sie vielmehr ihre bestimmte Ansicht hat, und dass nur eine sträfliche Sorglosigkeit ihr diese künstlerisch gewollte Ansicht vorenthalten wird, sobald es gilt, eine Abbildung herzustellen. Leider ist diese Sorglosigkeit so allgemein, dass man nur in seltenen Fällen befriedigende Aufnahmen von Skulpturen finden wird: fast

immer weicht man der normalen Frontansicht aus und glaubt der Figur den größten Gefallen zu thun, wenn man ihr einen „malerischen Reiz“ giebt d. h. den Standpunkt etwas seitlich nimmt. Wenige wissen, dass dadurch in den meisten Fällen der beste Wert verloren geht. Man zerstört die Silhouette, auf die der Künstler sich eingerichtet hat und das heisst nicht nur, dass die Linien aus der Harmonie gebracht sind, nein, dass heisst viel mehr: die große künstlerische Arbeit bestand gerade darin, in einer Fläche den ganzen plastischen Inhalt auszubreiten und das, was in der Natur durch einzelne successive Wahrnehmungen aufgefasst werden muss, dem Auge auf einmal, zu leichter müheloser Perception gesammelt vorzustellen. Damit soll nicht gesagt

1) Vgl. Zeitschr. f. bild. Kunst 1896, Juliheft.

sein, dass eine Figur nicht auch gute seitliche Ansichten haben könne. Die Skulptur hat sich in der That so entwickelt, dass sie von dem ein- oder zweiseitigen Flächenstil zur vielseitigen Komposition (mit Wendungen und Drehungen) fortgeschritten ist; allein eine erschöpfende Hauptansicht muss immer vorhanden sein, wenn man nicht endlos unruhig um die Figur herumgetrieben werden soll. (Vgl. Hildebrand, Das Problem der Form, Kap. 5). Ist das Auge einmal sensibel geworden für die Unterschiede des klaren und unklaren Sehens, so ist es eine große Pein, moderne Buch-

empfundener wird. Das ist eine Freude, die die Malerei uns nicht geben kann.

Wenn nun schon in den neueren Jahrhunderten das Auge disciplinlos herumirrt, und die feinen Kunstwerke der Renaissance ganz willkürlich behandelt werden, wie viel mehr wird das der Fall sein in der antiken Kunst, bei Figuren, wo fast immer die originale Basis fehlt, wo spätere Ergänzungen den ursprünglichen Gedanken verdunkeln und eine falsche Museumsaufstellung den Beschauer noch vollends aus der Richtung bringt! Bei den Gipsen deutscher Universitäts-sammlungen mögen diese Fehler mehr oder weniger ausgeglichen sein; zu Gunsten des italienreisenden Publikums und aller derer, die photographiren und Photographieen kaufen, sollen in-



Abb. 1. Apollo vom Belvedere. Photographie Alinari. (Unrichtige Aufnahme.)



Abb. 2. Apollo vom Belvedere. Nach dem Stich von Marc Anton Raimondi.

illustrationen und Anschauungswerke durchzugehen, indem man auf Schritt und Tritt sagen muss: aber warum denn diese unglückselige schiefe Ansicht? Das Bein ist ja widerwärtig überschritten! Die Armbewegung ist unverständlich und der Umriss im ganzen so zerrissen wie nur möglich! Angesichts der Originale aber wird man finden, dass es ein besonderer Genuss ist, von den minderwertigen Ansichten zu den vollkommenen überzugehen, und man wird nicht müde, das Experiment wiederholend, aus den unzulänglichen Erscheinungsweisen das gereinigte Bild hervorgehen zu lassen, das ruhig und klar dasteht und im wahren Sinne als eine Befreiung

dessen hier ein paar Fälle notirt werden, die für die Verfahrenheit des plastischen Sinnes in unseren Tagen charakteristisch sind.

Wer wird es glauben? Ein Hauptstück aller Skulptur ein Werk vom Ruhm des belvederischen Apolls — es, ist im Vatikan so aufgestellt, dass man sich hart an die Wand drücken muss, um des originalen Anblickes teilhaftig zu werden, und alle modernen Photographieen bis hinauf zu der Lichtdrucktafel in den „Antiken Denkmälern“ von Brunn-Bruckmann geben die Figur in einer falschen, unleidlichen Art (s. Abb. 1). Der ausgestreckte Arm mit dem Mantel gehört in die Wandfläche, parallel

zum Beschauer; der Kopf stellt sich darauf ins reine Profil und die Füße schließen sich für das Auge zusammen. Meines Wissens ist der Apoll ein einziges Mal seit seiner Auferstehung so aufgenommen worden, noch zu Zeiten Raffael's, in einem Stich des Marc Anton (s. Abb. 2). Die Differenz der zwei Bilder ist gewiss keine gleichgültige. Mit einem Male gewinnt der Torso eine ungeahnte Mächtigkeit, Vertikale und Horizontale, Brust und Arm setzen sich in schärferem Kontrast gegeneinander ab, und die schlaffen Umrise der ersten

In der Rotunde des Vatikans steht die barberinische Hera. Ihr gegenüber zu lehrreichem Vergleich die andere, ältere Hera,¹⁾ die dem Alkamenes zugeschrieben worden ist. Beide Figuren, Repräsentanten zweier Jahrhunderte, haben Standbein und Spielbein; die eine, flächenhaft entwickelt wie eine Mauer, lässt keinen Augenblick zweifeln, wo ihre Frontansicht zu suchen ist, die jüngere dagegen, die mehr Wendung hat, lässt den Beschauer nicht ohne weiteres zur Ruhe kommen, man ist genötigt, dem Spielbein nachzugehen und ver-



Abb. 3. Kapitolinische Venus.
Photogr. Alinari.



Abb. 4. Mediceische Venus.
Photogr. Brogi.



Abb. 5. Venus Kallipygos.
Photogr. Brogi. (Unrichtige Aufnahme.)

Ansicht werden plötzlich in jeder Partikel voll Leben und Energie. Durch das Zusammentreten der Beinlinien gewinnt die Figur erst Sicherheit und Ruhe,¹⁾ ohne an Schnellkraft zu verlieren. Und der ausgestreckte Arm wird überhaupt erst erträglich, wenn er dem Beschauer nicht schräg entgegenkommt, sondern der Wandfläche sich einordnet. Für jeden andern Anblick erscheint die Gestalt unsicher, brüchig, beunruhigend.²⁾

1) Marc Anton ist etwas zu weit nach links (vom Beschauer aus) ausgewichen. Der linke Fuß wird zu stark überschritten, was der Deutlichkeit der Bewegung schadet.

2) Offenbar verdankt der Stich des Marc Anton einen Teil seiner Wirkung dem Umstand, dass die Bodenfläche

lässt damit die Frontfläche, die das (moderne) Postament angiebt.

Das ist nicht der Fehler der Figur, sondern der Fehler der Aufstellung. Sobald man sich das Spielbein für den Blick aufgeklärt hat, d. h. sobald man etwas seitlich Stellung genommen hat, bemerkt man, dass nun die Figur im ganzen sich ordnet und ohne eine weitere Be-

verschwindet. Hier kann leider die Photographie nicht konkurrieren, indem eine Ansicht von unten die Proportionen fürchterlich entstellen würde. Es ist das eine der prinzipiellen Beschränkungen, die die Zeichnung der Photographie gegenüber immer wieder begehrenswert erscheinen lässt.

1) Nach anderer Deutung Demeter.

wegung zu fordern, trotz dem Drehungsmotiv, vollkommen befriedigend und in allen Teilen klar sich ausbreitet. Selbstverständlich müsste sie so aufgestellt sein, dass nicht erst der Beschauer die Ansicht sich suchen muss, sondern dass schon im Postament die Frontansicht accentuirt ist. Im Thermenmuseum in Rom findet sich übrigens eine Wiederholung, wo die alte Plinthe erhalten ist und unsere Auffassung über die Orientirung der Figur bestätigt wird.¹⁾

Die kapitolinische Venus ist drehbar aufgestellt. Wer hätte die arme Frau in ihrer Nische nicht schon sich umdrehen lassen? Und gewiss, man hat ein Recht, die einzelnen Ansichten alle durchzukosten. Aber man soll dann auch den Fixpunkt kennen, auf den die Figur für eine Abbildung jedenfalls einzustellen ist. Und da schwanken nun die Photographen wieder herum, der eine meint, rechts wäre es schöner, der andere links, während man doch gar keine Wahl hat: die Basis sagt ganz kategorisch, wie der Körper gesehen werden soll. (Abb. 3.)²⁾ Nichts ist lehrreicher als eine Anzahl von wenig divergirenden Aufnahmen nebeneinanderzusehen. Man macht sich da erst recht klar (was für die Malerei von größter Wichtigkeit ist), wie eine und dieselbe Bewegung Bilder von ganz verschiedenem Ausdruckswert liefern kann, wie eine minimale Änderung im Ansichtswinkel alle Kraft der Linie lähmen oder das Motiv überhaupt als ein anderes erscheinen lassen kann. Die mediceische Venus (Abb. 4) ist unendlich viel feiner bewegt als die kapitolinische — das Zusammendrücken der Oberschenkel hier ist eine (sinnliche) Vergrößerung des Motivs —, die ganze Eigentümlichkeit der Beinhaltung, die wundervolle Delikatesse der Bewegung geht aber sofort verloren, wenn man von der genauen Frontansicht abweicht. Das Schwebende verschwindet und das rechte Bein — der wesentliche Träger des Ausdrucks — bekommt etwas Geknicktes, Schleppendes.

Das alles sind verhältnismäßig einfache Probleme. Wie aber, wenn eine Figur nun stark sich dreht, wenn sie, um einen frappanten Fall zu nehmen, wie die Venus Kallipygos in Neapel (Abb. 5) sich selbst über den Rücken hinabsieht? Ich gestehe, dass in der That alle Photographieen, die mir davon zu Gesicht kamen, einen unbefriedigenden Eindruck machten. Ist die Figur von vorn aufgenommen, so wünscht man doch auch etwas von dem Zielpunkt ihrer Blicke zu sehen, und ist sie von hinten aufgenommen, so erscheint die Ansicht doch gar zu zufällig und nebensächlich. Und trotzdem ist es

eine künstlerisch ernsthaft durchgeführte Komposition: die Frau ist eben weder auf die Ansicht von vorn noch auf die Ansicht von hinten berechnet, sondern hier liegt die Front seitlich. Nimmt man diesen Standpunkt, so entwickelt sich die Figur außerordentlich schön. Der Künstler sagt es auch dem Beschauer deutlich genug, wo er hinstehen solle: Nicht umsonst sind die Gewandmassen in der Hauptrichtung wandartig zu einer Grundfläche gesammelt. So wie diese Venus jetzt aufgestellt ist, leitet sie den Beschauer notwendig irre. Sie gehört mit ihrer linken Seite an eine Wand bzw. in eine Nische.

Daneben kommen nun freilich Fälle vor, wo beim besten Willen eine geschlossene Ansicht nicht zu finden ist. Der farnesische Stier im Neapeler Museum ist ein monströses Beispiel von Geschmacksverirrung im Altertum. Aber auch abgesehen von solchen Auswüchsen einer dekadirenden Kunst ist das Gesetz der flächenhaften Plastik nicht überall verstanden worden. Neben den späten giebt es ganz frühe Sachen, wo einzelne Brutalitäten vorkommen. Ja selbst eine Figur wie der Schaber Lysipps wird sich nie rein auflösen lassen. Nimmt man die Beine ausdrucksvoll, wie sie sich in der Vorderansicht präsentiren, so kommt der Arm uns direkt entgegen, wirkt also nicht nur durch die starke Verkürzung unklar, sondern ist überhaupt, da er gewissermaßen über den Bühnenraum hinausgreift, unangenehm aggressiv. Tritt man zur Seite, so entwickelt sich der Arm befriedigend, aber die Beine verlieren. Die Statue setzt sich also aus zwei Ansichten zusammen, und das ist ein Mangel, der nicht ganz abzuleugnen sein wird. Ein bekanntes Beispiel weiterhin ist der dornausziehende Knabe, wo man sich auch lange besinnt, wie er eigentlich gesehen werden wolle und schließlich doch zu keinem rechten Resultat kommt. Die künstlerische Auffassung Marc Anton's, dem wir einen Stich nach der Figur verdanken, hat sich auch hier wie beim Apoll erst bei einem ganz flächenhaften Bild beruhigt. Er nimmt den Knaben vollkommen von seiner rechten Seite, wobei man denn die Fußsohle und die ganze Operation gut sieht, aber wichtige Teile wie das Gesicht verliert, so dass man doch zweifeln muss, ob damit das Richtige getroffen sei.

Es wäre nun eine besonders interessante Untersuchung, die Orte zu fixiren, wo solche Lizenzen geduldet werden: der Dornauszieher wie der Schaber sind Produkte der peloponnesischen Kunst, in der attischen Kunst wird man Anstößigkeiten der Art nicht finden. Indessen ginge es weit über die Absicht dieses Aufsatzes hinaus, auf solche Fragestellungen einzugehen. Bevor die wenigen Figuren aufgesucht werden, die einer reinen Bildanschauung widerstehen, möge man erst einmal den vielen sich zuwenden, die nach flächenhafter Auffassung schreien und denen ihr Recht noch nicht geworden ist.

1) Wenn die barberinische Hera trotz falscher Aufstellung meist annähernd richtig photographirt wurde, so liegt das an dem zufälligen Umstand, dass man ihr direkt von vorn nicht beikommen kann: es steht eine Schale im Wege.

2) Eine besonders unglückliche Aufnahme in Brunn-Bruckmann's „Antiken Denkmälern“.



DIE BAUKUNST FRANKREICHS.

MIT ABBILDUNGEN.



Die französische Baukunst wird in ihrem Einfluss auf die Entwicklung der modernen Architektur in steigendem Maße anerkannt. Klassische und mittelalterliche Architektur, italienische und deutsche Renaissance sind von unseren Architekten durchprobiert. Jetzt beginnt man die zwar schon benutzten, aber noch nicht erschöpften Quellen der französischen Architektur auszubeuten. Und wer die französischen Provinzen bereist hat, der kennt die Menge köstlicher, origineller Bauten, die hier weit zahlreicher als Bilder und Skulpturen anzutreffen sind, der weiß, welche Fülle dankbarer Motive hier noch der Verwertung harret. Frankreich darf sich in baulicher Hinsicht wohl mit Italien messen, nicht nur in der Zahl wichtiger Werke, auch in der Bedeutung derselben für die allgemeine Entwicklung der Baukunst diesseits der Alpen. Die romanischen Kirchen Südfrankreichs, die Gotik in allen Stadien ihrer Entwicklung, bis zu gewissem Grade die aufblühende Renaissance, vor allem die Baustile aus der Zeit Ludwigs XIV. und seiner Nachfolger haben weithin gewirkt und wirken auch heute, in unserem Jahrhundert des Eklekticismus, von neuem.

In Frankreich werden die alten Baudenkmale auf das Sorgsamste gepflegt, auf das Verständigste restauriert, in zahlreichen Publikationen veröffentlicht. Freilich bleibt die Mehrzahl dieser Veröffentlichungen wie der Originale in Deutschland fast unzugänglich, da immer Italien die Kräfte und Interessen in erster Linie in Anspruch nimmt, und die Prachtwerke über französische Architektur, besonders über einzelne Baudenkmale, durch ihren Preis meist abschreckend auf die deutsche Kaufkraft wirken. Nun legt uns *Cornelius Gurlitt* eine vorzügliche zusammenfassende Publikation in seiner „Baukunst Frankreichs“¹⁾ vor, die bisher bei uns leider fehlte.²⁾ Dieselbe bringt

in prachtvollen Lichtdrucken nach Originalaufnahmen Ansichten der wichtigsten Bauten Frankreichs, nicht nur der bekannten und oft publizierten, sondern auch der weniger beachteten. Während die Mehrzahl der französischen Werke Lithographien oder Kupferstiche geben, wird hier durch den Lichtdruck das Original selbst vor Augen gestellt.

Das ist für den modernen Architekten von höchster Wichtigkeit. Frühere Zeiten suchten in den alten Vorbildern vor allem das Typische, die Regel, die Normalform. Die Wiedergabe durch den Stich führte dazu, die Bauten rekonstruiert, in ihrem Grundschema, zu reproduzieren. Die Zufälligkeiten, die durch An- und Umbau, durch spätere Ergänzung hinzugekommen, pflegte der Architekt im Kupferstich meist auszumergen.

Heute suchen wir aber nicht mehr so sehr das Typische, Normale, als das Persönliche und Originelle, die überraschenden Einfälle und originellen Lösungen älterer Vorbilder zu erfassen und auszunutzen. Die Grammatik der Stillehre beherrscht der moderne Künstler, in seinen Bauten aber will er nicht Beispiele aus der Stillehre, sondern freie Varianten über das Thema, eigenartige, malerische Bauten geben. Nur selten noch bindet er sich streng an einen Stil, geschweige denn an die vielbenutzten Haupttypen desselben. Freie Veränderung der Grundformen, Mischung verwandter oder nur formal korrespondirender Stile ist beliebt. Nicht Stilgeschichte, sondern persönlicher Geschmack giebt heute die Gesetze des Schaffens.

Zudem macht unsere neuere Architektur den Wandel der künstlerischen Empfindung mit, der sich in der Malerei in der Folge „Carton, Historienbild, Stimmungsbild“ ausdrückt. Schinkel komponierte auf dem Reißbrett in sauberen Linien, die Neueren suchten die große plastische Form, die Modernen erstreben in der Architektur malerische Haltung, formale und farbige Stimmung. Das nun kam in den bisherigen Publikationen kaum zum Ausdruck.¹⁾

1) C. Gurlitt, Die Baukunst Frankreichs. 200 Tafeln. Gr. Fol. 8 Liefern. à 25 Mk. Dresden, 1896, Gilbers (J. Bleyl).

2) Lübke's „Geschichte der Renaissance in Frankreich“ verfolgt andere Ziele.

1) Vgl. aber die malerischen Radirungen bei L. Palustre, La renaissance en France. Paris 1879 ff.

Die photomechanischen Verfahren aber reproduzieren auch den malerischen Eindruck des Gebäudes, seine Licht- und Schattenwirkung, die malerische Gruppierung der Details, die Zufälligkeiten und kleinen Abweichungen mit vollkommener Treue. Insofern ist also Gurlitt's Werk auch für den eine willkommene Ergänzung, dem die älteren französischen Publikationen zur Verfügung stehen.

Gurlitt bringt alle Stilperioden, von den Resten der Römerzeit bis zum Empire. Aber er wendet naturgemäß seine Aufmerksamkeit besonders denjenigen Perioden zu, die früher meist zu kurz kamen, jetzt aber dem

Architekten wertvoll sind, z. B. den Übergangsbauten von der Spätgotik zur Renaissance. Wir lieben heute diesen reizenden Mischstil, der das Formengerüst der Renaissance allmählich aufnimmt, aber gotisch ornamentiert, der andererseits an gotische Konstruktionen Renaissanceornamente fügt oder dieselben renaissancemäßig modifiziert, der vor allem in den Proportionen noch ganz freigestaltet, weniger korrekt als malerisch frei verfährt. Im Kirchenbau und Profanbau wird er heute bei uns immer mehr beliebt.

Die älteren französischen Publikationen bringen nur wenig darüber. Sauvageot, Berty, César Daly u. a. m. geben Einzelnes derart, Rouyer nichts, am meisten noch Petit (*Châteaux de la Loire*, Paris 1861), dessen Lithographien aber modernen Ansprüchen in keiner Weise genügen, und Léon Palustre in dem obengenannten Prachtwerk, das aber nur wenigen zugänglich sein dürfte, überdies unvollständig ist.

Als Beispiel für diese interessante Periode, die außerordentlich lange nachwirkt, geben wir nach Gurlitt's Aufnahme hier den Südturm der Kathedrale St. Gatien zu

Tours (Abb. 1). Die Fassade dieser im 12. Jahrhundert begonnenen Kathedrale wird im 15. Jahrhundert ausgebaut, 1507 der nördliche und 1547 der südliche Glockenturm vollendet. Berty (*Renaissance en France*, Paris 1864) giebt eine genaue Aufnahme, Schnitt und Details dieses originellen, vielfach an Schloss

Chambord gemahnenden Baues, der aus dem quadratischen Grundriss zum reichgegliederten Achteck übergeht. Eine ziemlich schlanke Steinkuppel trägt dann die achtseitige, mit flacher Kuppel gedeckte Laterne. Bei aller Gedrungtheit ist der Aufbau leicht und von feinsten Silhouette, reich an eigenartigen Details, Reminiscenzen an ältere Stile und naiven Renaissanceformen.

Ein reizendes Beispiel des Profanbaues bietet sich uns im Hôtel Gouin zu Tours (Abb. 2). In unbefangener Weise mischen sich hier mit der Formenwelt der Frührenaissance gotische Motive. Höchst originell ist zur Linken der gotisierende Pfeiler mit seinem Kompositkapitell, und dem etwas unvermittelt darüber gestellten gotischen Baldachin, der wiederum von Renaissanceäulchen flankiert wird. Wunderlich wirkt dazwischen die an Florentiner Frührenaissance

gemahnende Statuenbasis. Von außerordentlicher Schönheit ist das zarte Pflanzenornament, das den Bau überspinnt, sehr wirkungsvoll der vortretende Portalbau, dessen Giebel in seinen Renaissanceformen gelungen

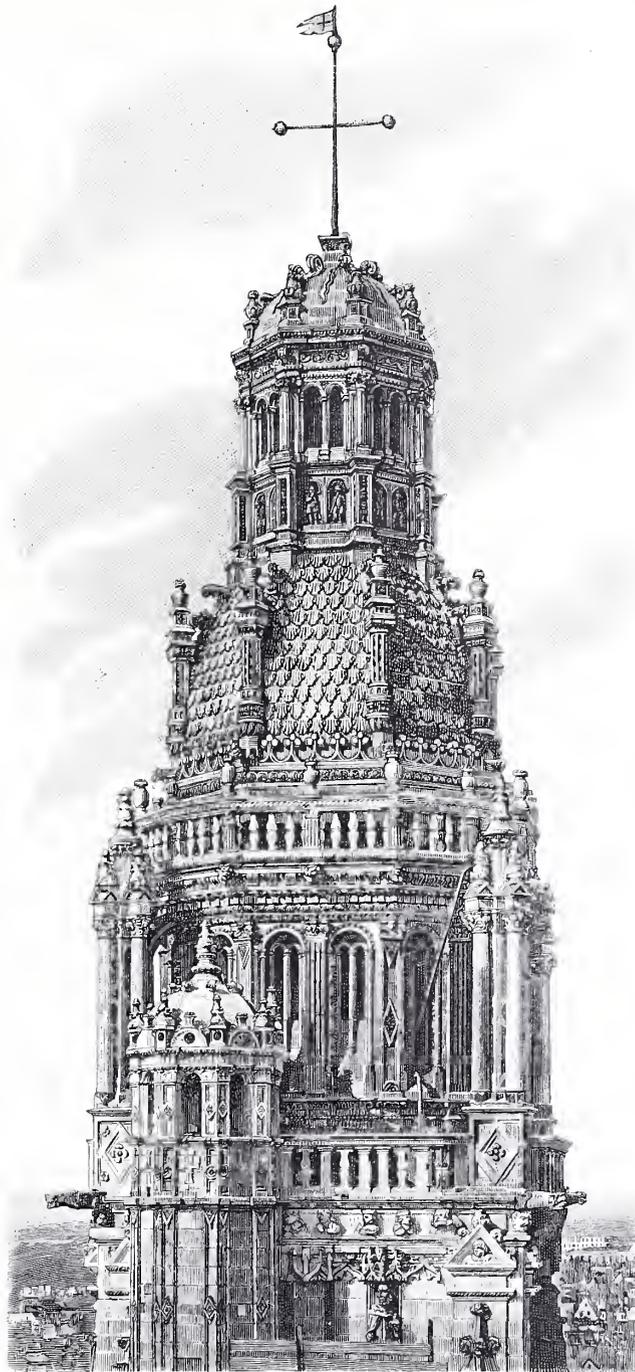


Abb. 1. Südlicher Turm der Kathedrale St. Gatien in Tours.
(Aus Gurlitt, Die Baukunst Frankreichs. 200 Tafeln, Dresden 1896,
Gilbers.)

kontrastirt mit den gotisirenden Giebeln der Dachgeschossfenster. Heiter, launig und grazios ist die kleine Fassade, allerdings dem strengen Stilisten ein Schrecken, dem nicht

Noch reingotische Formen zeigt die reizende kleine Fassade an der Place du grand marché 56 (s. die Abb. 3), die auch wieder der hübschen Hauptstadt der Touraine



Abb. 2. Hôtel Gouin in Tours. (Aus C. Gurlitt, Die Baukunst Frankreichs.)

schulmeisternden Betrachter aber erfreulich, weil der persönliche Geschmack des Architekten hier das Verschiedenartigste zu einer gewissen Einheit verschmolzen hat.

angehört. Eingekeilt in geschmacklose moderne Bauten, wirkt sie durch ihre malerischen Baldachinnischen, ihre tiefen, reichumrahmten Fenster, durch die kräftigen Ver-

hältnisse und die energische, maßvoll verteilte Ornamentik. Die kleine Fassade ist außerordentlich lehrreich, trotz vieler Willkür, anziehend durch die feinfühlig entwickelte dekorative Gliederung aus dem Portal heraus.

Ein origineller Renaissanceumbau findet sich in der alten romanischen Kirche Notre Dame-des-Doms zu Avignon (s. die Abb. 4), wo der etwas nüchterne schwerfällige Bau durch Vorsetzen der Renaissancepfeiler und Bogen, sowie durch die Durchführung des sehr originell ausgebildeten Langganges bereichert ist.

Selbstverständlich beschränkt sich das groß angelegte Werk keineswegs auf die in den vorstehenden Beispielen geschilderte Epoche französischer Baukunst. Bringt Gurlitt doch aus der klassischen gallo-römischen Kunst Beispiele, wie die Reste des römischen Theaters zu Besançon, aus dem Mittelalter romanische Kathedralen wie St. Pierre zu Angoulême (besonders eine vorzügliche Aufnahme des Innern), St. Saturnin zu Toulouse, gotische Kirchen, wie St. Julien zu Tours, die Kathedrale von Orléans, ein vortreffliches Interieur von Notre-Dame zu Mantes, den konstruktiv interessanten Chor der Kathedrale zu Coutances. Ferner mittelalterliche und spätere Profanbauten, den Glockenturm von Bordeaux, Renaissancepaläste, wie das Palais Granvelle zu Besançon, und Kirchen dieser Epoche wie den berühmten Chor von St. Pierre zu Caen. Selbstverständlich sind auch die späteren Stile bis zum Empire hinreichend berücksichtigt, wie das von C. Gurlitt, der gerade auf diesem Gebiete so fleißig gearbeitet, zu erwarten war.

Neben den photographischen Aufnahmen nach der Natur sind auch einzelne gute Federzeichnungen nach Privathäusern (Hôtel Chambellan, Dijon u. a.) aufgenommen. Des weiteren sind ältere französische Aufnahmen da eingeschoben, wo das historische Interesse neben dem künstlerischen es wünschenswert machte, z. B. von J. Andr. Du Cerceau, Jean Bérain, G. M. Oppenord, Delafosse. Neben größeren Ansichten finden wir wertvolle Details, Portale, wie das durch seinen ornamentalen Aufbau bemerkenswerte gotische Portal von St. Seurin zu Bordeaux, interessant auch im Vergleiche mit dem charakteristisch normannischen Portal von St. Pierre zu Lisieux. Dann den pikanten Kreuzgang des Klosters vom Mont St. Michel, das reiche Chorgestühl von Notre-Dame de Brou zu Bourg, elegante Kapellenschränke aus dem Justizpalast zu Dijon, einen Brunnenentwurf von G. M. Oppenord. Auch ein Farbendruck ist beigegeben, eine leicht getuschte Federzeichnung einer Decke von Daniel Marot, die in ihrer Materialwirkung vorzüglich reproduziert ist.

Um aus der Überfülle der französischen Architektur eine solche Auswahl zu treffen, dazu gehörte ein Pfadfinder, der die Bedürfnisse des Architekten kennt und den Blick des Historikers hat, um Bleibendes vom Unwesentlichen, Geschmackvolles vom Trivialen auszuscheiden.

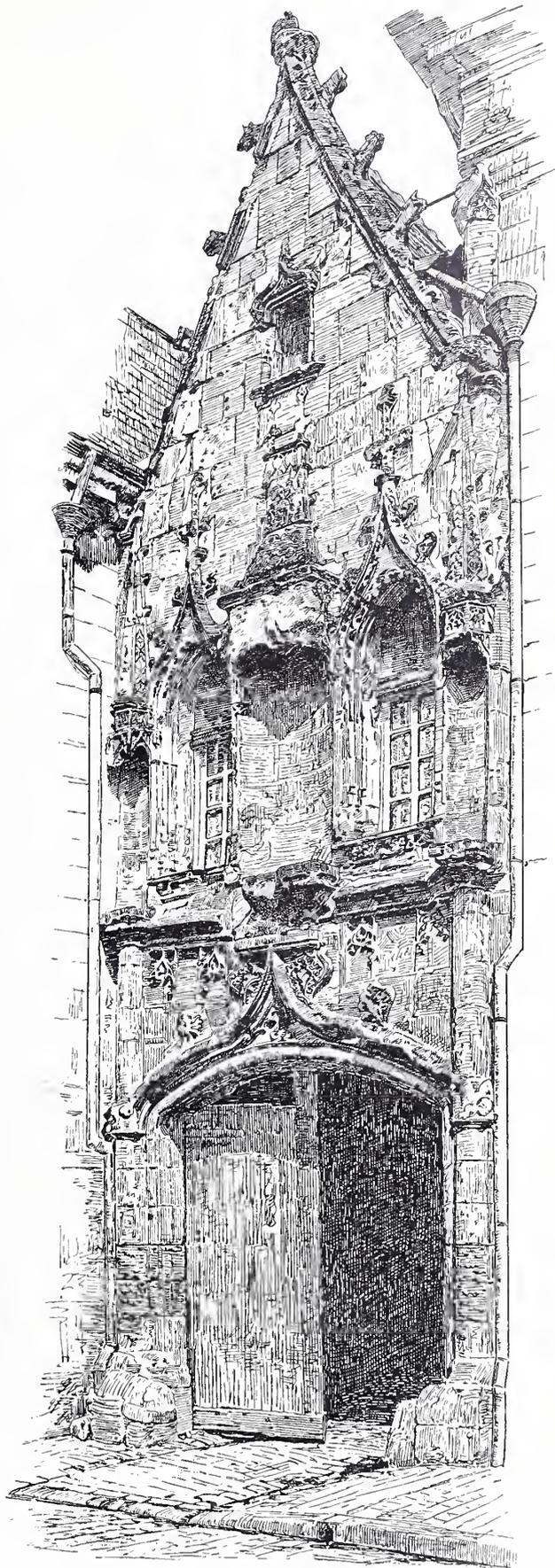
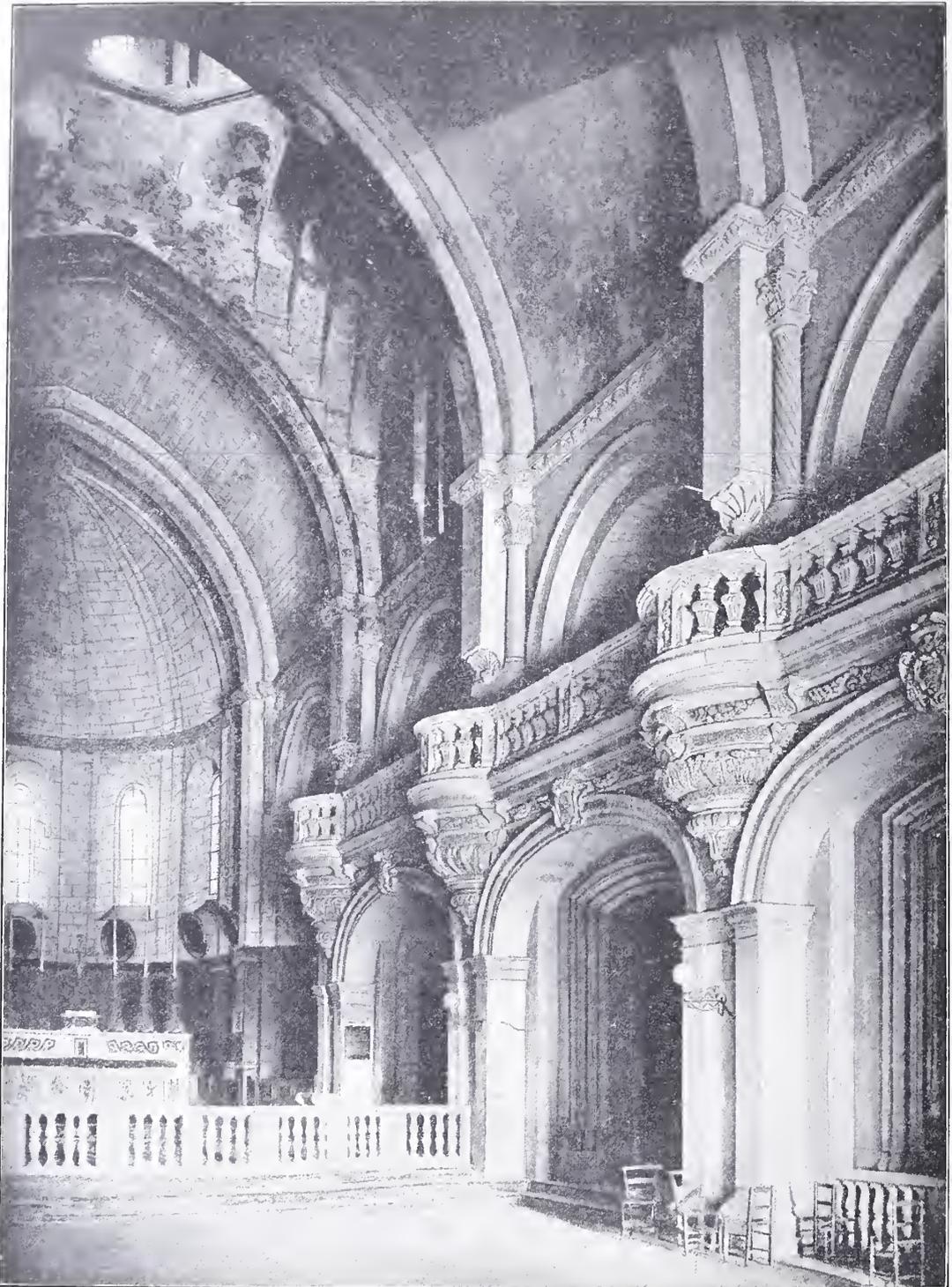


Abb. 3. Haus in Tours. (Aus C. Gurlitt, Die Baukunst Frankreichs.)

Gurlitt hat aber auch in der Regel das rein bildmässig Interessante vermieden, hat geschickt den Punkt

Bekanntes wiederum zu bringen. Aber auch wo er Bekanntes bringt, wie beim Chor von St. Pierre zu



Kirche Notre Dame-des-Doms in Avignon. (Aus C. Gurlitt, Die Baukunst Frankreichs.)

zu finden gewusst, wo der Apparat in anziehendem Bilde lehrreiches Material festhält.

Offenbar war Gurlitt bestrebt, nicht nur längst

Caen etc., da hat er so gute, scharf durchgezeichnete Aufnahmen erzielt, dass man seine Freude daran haben kann. Dass er nicht einseitig vorgeht, zeigt sich darin,

wie er neben dem erwähnten, beliebten Chor von St. Pierre auch die selten aufgenommene Gesamtansicht mit ihrem für die Normandie charakteristischen Hauptturm bringt.

Hoffentlich geben uns die nächsten Lieferungen auch Ansichten von St. Denis, von St. Eustache u. a. späteren Pariser Kirchen, sowie der heute so viel benutzten romanischen Bauten Südfrankreichs. Wir werden darüber s. Z. berichten. Hoffen wir auch, dass der für den Schlussband in Aussicht gestellte Text von C. Gurlitt neben Notizen über so manchen, sonst selten erwähnten Bau vor allem Grundrisse bringt, die bei der Betrachtung der ersten Lieferungen zuweilen schmerzlich entbehrt werden.

Jedenfalls lässt sich so viel konstatieren, dass das Unternehmen in guten Händen liegt. Der Architekt in

erster Linie, der Kunstforscher und Kunstfreund nicht minder werden in ihren Ansprüchen vollauf befriedigt.

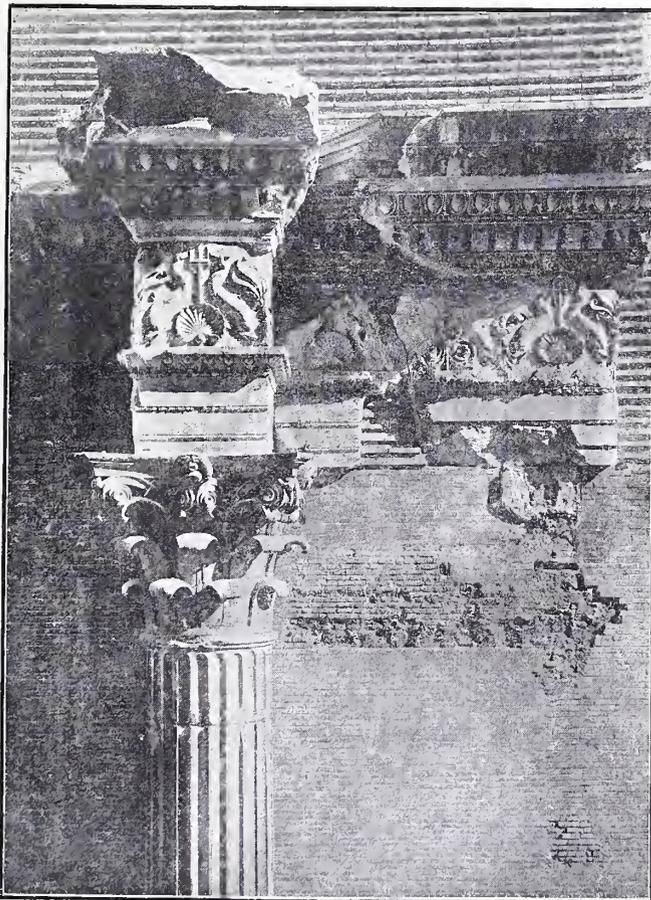
Die Ausstattung ist tadellos, und macht dem Verlage alle Ehre. Die photographischen Aufnahmen sind durchgehends gut, ohne die bei Naturaufnahmen oft so störenden Verzeichnungen des Apparates. Sie geben wunderbar scharf das zarteste Detail, und die Lichtdruckwiedergabe durch Römmler und Jonas lässt nicht das Geringste verloren gehen. Aufnahmen, wie das Innere der Notre-Dame zu Mantes, das Detail aus dem Justizpalast zu Dijon, die Chorstühle zu Bourg, die Kathedrale zu Mantes e tutti quanti sind ganz hervorragende Leistungen. Wir sehen daher der Fortsetzung dieses in Deutschland einzig dastehenden Werkes über französische Architektur mit Interesse entgegen. M. SCH.

EINE TOPOGRAPHIE DES ALTEN ROM.¹⁾

Jeder Gymnasiast fühlt bei der Lektüre des Livius oder des Horaz, jeder Italienreisende bei der Wanderung durch Rom das immer neue Bedürfnis, von der Ge-

schichte der ewigen Stadt, von der Lage ihrer Denkmäler, von deren Entstehung und Wandlung ein anschauliches Bild zu gewinnen. Für den Archäologen vollends ist das topographische Studium der Geschichte Roms ein unerlässliches Hilfsmittel seiner Wissenschaft. Ein Werk also, welches unter diesen drei Gesichtspunkten, für Schule, Reiseleben und gelehrte Arbeit, sich als praktisch und zuverlässig erweist, kann gewiss auf den Beifall weiter Kreise rechnen. Der unten genauer bezeichnete *Schneider'sche* Atlas ist ein derartiges, in guter Stunde durchgeführtes Buch, das namentlich den Kunstfreunden, die sich von der Geschichte des römischen Stadtbildes im Altertum eine klare, übersichtliche Vorstellung machen wollen, warm empfohlen werden kann.

Der kartographische Teil des Werkes zerfällt in Tafeln und Pläne. Auf den 14 Tafeln sind die Denkmälerreste des alten Rom von der ersten Anlage der Stadt, der Roma quadrata auf dem Palatin, bis zur Zeit des Kaisers Constantin (3. und 4. Jahrh. nach Chr.) in geschichtlicher Folge vorgeführt. Wir sehen sie dargestellt in Grundrissen, perspektivischen Ansichten, Aufnahmen des ruinösen gegenwärtigen Zustandes und in Restaurationen. Den Bauten sind auch einzelne Bildwerke beigelegt, welche für die Veranschaulichung alter baulicher Anlagen wichtig sind, oder Persönlichkeiten darstellen, die wie



Säule und Gebälk aus den Thermen des Agrippa. (Aus SCHNEIDER'S Atlas.)

1) *Das alte Rom*. Entwicklung seines Grundrisses und Geschichte seiner Bauten. Auf 12 Karten und 14 Tafeln dargestellt und mit einem Plane der heutigen Stadt sowie einer stadtgeschichtlichen Einleitung herausgegeben von *Arthur Schneider*. Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner. 1896. XII S. Text, Gr. Qu.-Fol.

Augustus und andere Kaiser auf die Physiognomie der Stadt mächtig eingewirkt haben. Ganz lehrreiche Beigaben sind die auf Tafel I gebotene Zusammenstellung moderner Stadtpläne mit dem in gleichem Maßstabe gezeichneten ältesten Teil von Rom und die Vergleichung antiker und moderner Großstädte auf Tafel XIV. — An die Tafeln schließen sich die 12 Karten. Die letzte derselben giebt in schwarz und rot gedruckter Lithographie den Plan des heutigen Rom mit den beschriftlich bezeichneten Denkmälern aller Epochen. Zu diesem Plan, der gewissermaßen die Orientierungstafel für das Ganze bildet, kommen dann 11 auf Pauspapier gezeichnete Einzelpläne der aufeinander gefolgten Entwicklungsphasen der Stadt. Durch Auflegen eines dieser Pläne auf weißes Papier (etwa auf die Rückseite des modernen Stadtplanes) kann man von dem Zustande des alten Rom in jeder einzelnen Epoche sich ein Bild machen. Durch Auflegen eines der Pausblätter auf den modernen Plan gewinnt man Klarheit über die Situierung der auf dem Pausblatt erscheinenden alten Denkmäler innerhalb der heutigen Stadt. Auch das Übereinanderlegen mehrerer Pausblätter auf weißer Grundlage kann erwünscht sein, um die baulichen Zustände in verschiedenen Epochen miteinander in Vergleich zu ziehen. —

Jedenfalls besitzt man in dem auf den Tafeln und Karten des Schneider'schen Atlas zusammengetragenen Material ein Orientierungsmittel auf dem Gebiete der alten Stadtgeschichte Roms, wie es in gleicher Vollständigkeit und Bequemlichkeit bisher von keinem anderen Werke geboten wurde.

Dazu kommt ein kurzer, erläuternder Text, der sich der Reihenfolge der Tafeln anschließt und durch Hervorhebung der wichtigsten bildlich dargestellten Momente das Verständnis der Abbildungen wesentlich erleichtert. Der topographische Gesichtspunkt war für den Verfasser des Textes natürlich bei diesem Werke der in erster Linie maßgebende. Doch lässt er deshalb die archäologische und kunstgeschichtliche Seite des Gegenstandes nicht aus den Augen und bietet uns in seinen Erläuterungen eine wirkliche Kunstgeschichte Roms in gedrängtester Form.

Für die Tafeln wie für den Text haben die Ergebnisse der jüngsten Forschung als Quellen gedient. Bei aller seiner Verwendbarkeit für große Kreise darf das Atlaswerk daher zugleich den vollen Ehrentitel strengster Wissenschaftlichkeit für sich in Anspruch nehmen.

C. v. L.

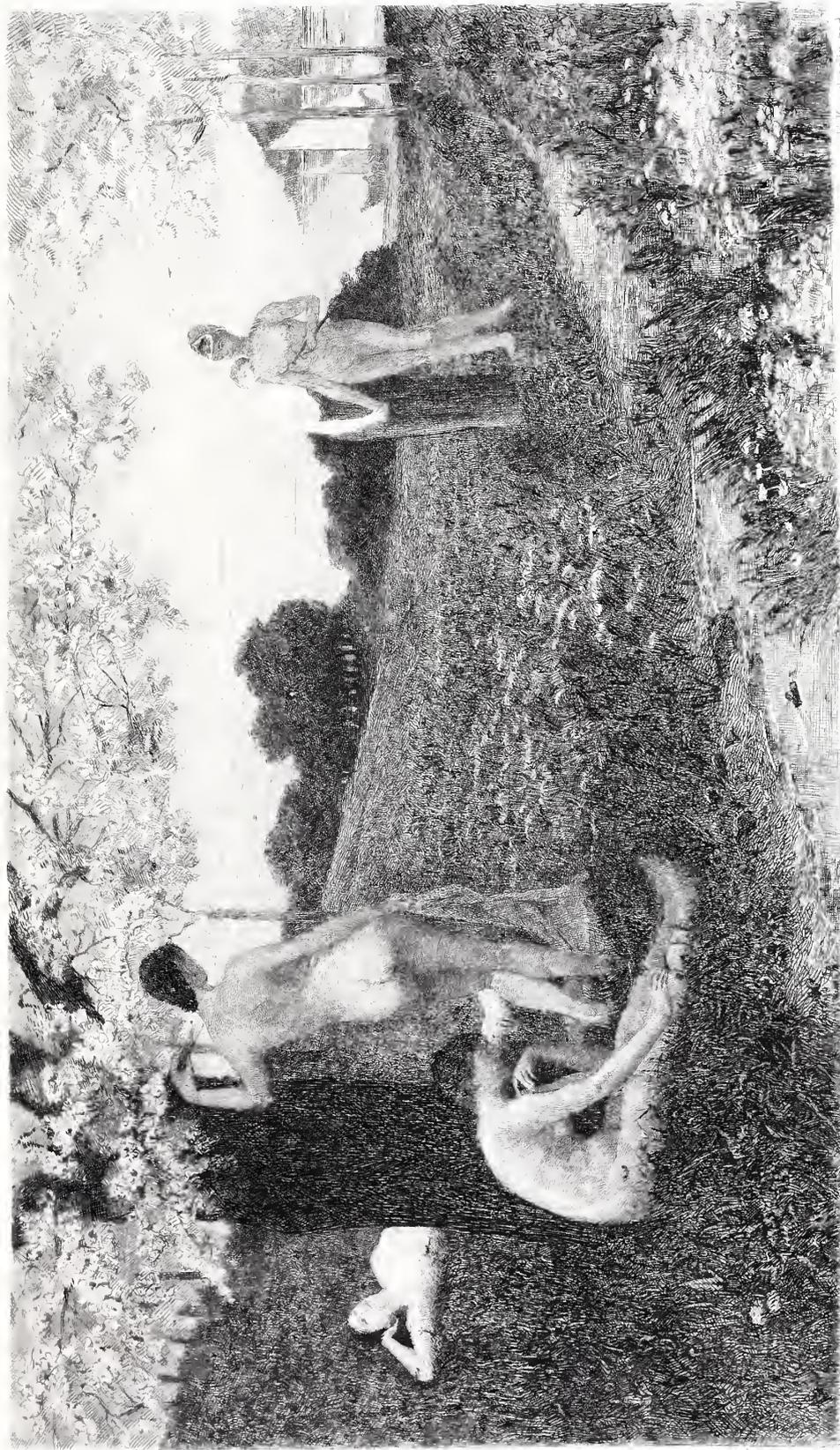
KLEINE MITTEILUNGEN.

* „*Sie schieden aus dem Land der Leiden*“. Nach dem Gemälde von *Wilhelm Müller-Schönefeld*, radirt von *F. Krostewitz*. Der junge Künstler, der sich wie die meisten seiner kunstbeflissenen Namensvetter durch die Anhängung seines Geburtsortes an seinen Namen ein Unterscheidungsmerkmal geschaffen hat, ist erst durch die Berliner Kunstausstellung des Jahres 1895 weiteren Kreisen bekannt geworden, nachdem er freilich schon früher durch einige Studienköpfe die Aufmerksamkeit der Kenner, die die Delikatessen des Kolorits zu schätzen wissen, auf sich gelenkt hatte. Ernst Wilhelm Müller aus Schönefeld ist am 2. Februar 1867 geboren worden. Mit 18 Jahren ist er in die Berliner Kunstakademie eingetreten und hat dort bis zum Sommer 1894 neun Jahre lang studirt, also den regelrechten Kursus durchgemacht. Wie wenig dieser viel, aber mit Unrecht gesehmähete Lehrgang der Entwicklung seiner künstlerischen Individualität hinderlich gewesen ist, haben die beiden Bilder gezeigt, die 1895 mit Recht als die ersten Keime einer neuen idealen Kunst im Sinne moderner Stimmungsmalerei und moderner Empfindung begrüßt wurden. Das eine bot unter dem Titel „Frühling“ ein Pastorale, eine arkadische Idylle aus dem goldenen Zeitalter der Menschheit, dem jetzt wieder, wie in jeder Zeit physischer und moralischer Abspannung der treibenden Kräfte, Poeten, idealistisch gesinnte Socialpolitiker und bildende Künstler ihre Träumereien und ihre Sehnsucht widmen: im Vordergrund links eine auf blumiger Wiese ruhende Frauengestalt von der Art, wie sie Giorgione, Palma und Tizian malten, rechts ein vom Rücken gesehener nackter Jüngling, der auf dem Wiesenteppich sitzend die Doppelflöte spielt. Ein silbriger, kühler Gesamttön verschmilzt Figuren und Landschaft zu einem Ganzen; die Umriss der Figuren gehen zart verschwimmend in den dämmrigen Ton über, der über

der ganzen Landschaft ruht. Noch stärker ist dieses Hinüberfließen der Konturen in die Landschaft auf dem von unserer Radirung wiedergegebenen Bilde betont, das eine antike Mythe im Geiste des modernen Eudämonismus belebt. Es ist nicht die dunkle Asphodeloswiese, die das Liebespaar betritt, das eben aus dem Nachen des Charon aus Land gestiegen ist, sondern die Insel der Seligen, auf der trotz des leicht verschleierte Sonnenlichts ewiger Frühling herrscht. Die Aufgabe des Radirers war bei der eigenartigen koloristischen Behandlung des Bildes, die in erster Linie nach Tonwirkungen strebt, äußerst schwierig. Aber es ist ihm doch gelungen, die Figuren plastisch herauszuheben, ohne die schattenhafte Gesamtwirkung des Originals durch Härten allzusehr zu stören. — Müller-Schönefeld hat im folgenden Jahre einen weniger glücklichen Ausflug in das Gebiet des modernen Symbolismus und Mysticismus gemacht. Es ist aber zu hoffen, dass sein echt künstlerisches Empfinden ihn bald wieder von unfruchtbaren Spekulationen befreien wird.

A. R.

Entdecktes Geheimnis, Originalradirung von *Ferdinand Schmutzer*. Der junge Künstler, der dies kleine anziehende Blatt radirt hat, erblickte das Licht der Welt im Jahre 1870 und entstammt einer bekannten Kupferstecherfamilie, dessen berühmtestes Glied J. M. Schmutzer war. Ferd. Schmutzer studirte an der Wiener Akademie (Schüler William Ungers), und gewann 1894 dort den Staatspreis. Er hat alsdann zwei Jahr in Holland studirt, teils als Maler, teils als Radirer und wir können den Freunden dieser Zeitschrift noch ein weiteres anziehendes Blatt aus der holländischen Studienzeit in Aussicht stellen. Was die Genrescene wiedergiebt, besagt zur Genüge der gewählte Titel.



von Kreysler's Rad.

Verlag v. Engelke & Gierlich

SIE SCHIEDEN AUS DEM LAND DER LEIDEN

1851



Druck v. Giesecke u. Devrient

F. Schmutzer rad.

ENTDECKTES GEHEIMNISS

Verlag v. Seemann u. Co.

GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00092 0005

