



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

Erster Jahrgang



LEIPZIG

Verlag von E. A. Seemann

1890.



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

<https://archive.org/details/zeitschriftfurbi25unse>



Inhalt des ersten Jahrgangs.

	Seite		Seite
Zum Beginn. Von <i>C. von Lützow</i>	1	Die schottische Nationalgalerie in Edinburg. Nach <i>W. Armstrong</i>	136
Architektur.		Ein österreichischer Soldatenmaler. Von <i>J. Dernjác</i>	222
Bilder aus Salzburg. Von <i>J. Langl</i>	S. 32	Indische Malerei. Von <i>L. H. Fischer</i>	238
Wiener Neubauten und ihr Schmuck. Von <i>C. von Lützow</i>	46	Leonardo da Vinci's und H. Holbeins d. j. Handzeichnungen in Windsor. Von <i>G. Frizzoni</i>	245
Hauskapellen und Geschlechterhäuser in Regensburg II. III. Von <i>C. Th. Pohlig</i>	57. 93	Das Snewelinsche Altarwerk des Hans Baldung Grien. Von <i>G. von Terey</i>	248
Das städtische Spiel- und Festhaus in Worms. Von <i>Th. Kutschmann</i>	173	Die Zeichnungen zur Decke der Stanza d'Eliodoro. Von <i>H. Dollmayr</i>	292
Berliner Architektur 1875—90. Von <i>A. Rosenberg</i> 253. 283.	314	Die Akademische Kunstausstellung in Berlin I-IV. Von <i>Ad. Rosenberg</i>	301. 329
Der Baustil der alten Germanen. Von <i>G. Wichmann</i>	269	Ein Spaziergang nach Grossgmain. Von <i>J. Langl</i>	309
Die Marienburg und ihre gegenwärtige Wiederherstellung. Von <i>H. Ehrenberg</i>	277	Graphische Kunst.	
Hissarlik als Feuernekropole. Von <i>E. Boetticher</i>	333	Der älteste Kupferstich Dürers. Von <i>A. Springer</i>	20
Plastik.		Dresdener Burgkmalstudien. Von <i>K. Woermann</i>	40
Alexandrinische Dekorationskunst. Von <i>Ad. Michaelis</i>	71	Neue Kunstblätter	76. 193
Die bronzene Apostelstatue in der Peterskirche. Von <i>Fr. Wickhoff</i>	109	Künstlerbriefe.	
Neue antike Kunstwerke. II. Von <i>H. Heydemann</i>	117. 151	Briefwechsel zwischen Moritz von Schwind und Eduard Mörike. Mitgeteilt von <i>J. Baechtold</i>	100. 158. 211
Der Zeus des Phidias zu Olympia. Von <i>W. Amelung</i>	197	Bücherschau.	
Werke und Schicksale der Plastik im heutigen Wien. Von <i>C. von Lützow</i>	261	Handzeichnungen alter Meister im Nationalmuseum zu Stockholm	78
Wurzelbauers Bronzegruppe „Venus und Amor“. Von <i>E. Jonas</i>	299	Gurlitts Geschichte des Barockstils, des Rokoko und des Klassicismus	165
Malerei.		Der neue Galeriekatalog der Akademie der bildenden Künste in Wien	305
Chr. L. Bokelmann. Von <i>Ad. Rosenberg</i>	3	Publikationen der Internationalen chalcographischen Gesellschaft. Von <i>Max Lehrs</i>	324
Lorenzo Lotto im Städtischen Museum zu Mailand und in der Dresdener Galerie. Von <i>G. Frizzoni</i>	16	Notizen.	
Carl Fröschl. Von <i>Krsnjavi</i>	31	Lefler, Menuett	22
August C. von Pettenkofen. Von <i>C. von Lützow</i>	85. 124	W. v. d. Velde, d. j., der Kanonenschuss	52
Johannes Janssens. Von <i>C. Hofstede de Groot</i>	133	Aus der Düsseldorfer Malerschule	80
Jusepe de Ribera. Von <i>K. Woermann</i>	141. 177	Moes, Bildnis eines jungen Mannes	81
Wilhelm Riefstahl. Von <i>H. E. v. Berlepsch</i>	185. 205	NB. Die Kleinen Mitteilungen sind ins Register der Kunstchronik aufgenommen und die Seitenzahlen durch Kursivlettern bezeichnet.	
Jan Matejko. Von <i>L. Lepszy</i>	229		
Die Städtische Gemäldegalerie zu Wolverhampton	68		
Die Ausstellung alter Gemälde aus sächsischem Privatbesitz in Leipzig. Von <i>A. Bredius</i>	129. 189		

Verzeichnis der Illustrationen und Kunstbeilagen.

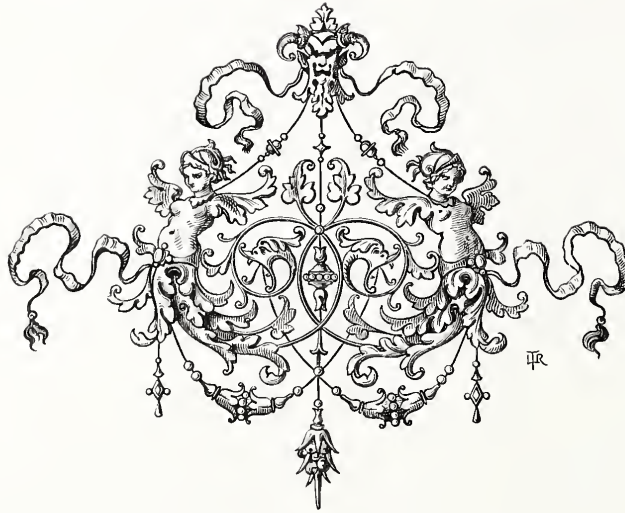
(Die mit † bezeichneten sind Einzelblätter.)

	Seite		Seite
Anfangsvignette von <i>F. Reiss</i>	1	Grundriss der Verena-Kapelle	58 ✓
†Die Auswanderer, Gemälde von <i>Chr. L. Bokelmann</i> , Heliogravüre von <i>R. Paulussen</i>	3	Grundriss und Portal des Hauses an der Heuport . . .	59 ✓
Porträt von <i>Chr. L. Bokelmann</i>	3	Gewölbe und Grundriss von St. Andreae	60 ✓
Singende Knaben, Studie von <i>Bokelmann</i>	4	Konsole und Schlusssteine von der Alexiuskapelle . . .	62 ✓
Kind aus Nordfriesland, Studie von <i>Bokelmann</i>	5	Grundriss und Einzelheiten von St. Thomae am Röm- ling	64 ✓
Damenbildnis, von demselben	6	Kapelle St. Thomae am Römiling	65 ✓
Ein Raucher, von demselben	7	†Der Römiling mit der Thomaskapelle. Heliogravüre nach einer Tuschzeichnung von <i>C. Th. Pohlig</i> . Zu S.	65 ✓
Bilder aus Salzburg:		Konsolen und Schlusssteine von St. Thomae am Röm- ling	66 ✓
Gesamtansicht	8	Am Teme bei Ludlow. Von <i>J. Niemann</i>	68 ✓
Residenzbrunnen	9	Der Kaminfeger. Von <i>F. D. Hardy</i>	69 ✓
Rosschwemme vor dem Marstall	10	†Daidalos und Pasiphaë im Palazzo Spada in Rom. Heli- ogravüre von <i>Dujardin</i> *)	72 ✓
Lustschloss Hellbrunn	11	*) Aus SCHREIBER, Hellenistische Bildwerke (Verlag von W. Engelmann).	
Häusergruppe am Stein	12	Flusslandschaft von <i>Jan Breughel</i>	78 ✓
Inneres des Domes	13	Madonna von <i>Guereino</i>	79 ✓
Aus Schloss Hellbrunn, Fresken des <i>Mascagni</i>	14	Kopfleiste aus <i>Rosenberg</i> , Die Düsseldorfer Malerschule, E. v. Gebhardt und P. Janssen darstellend	81 ✓
Die Maximuskapelle	15	Liebesbotschaft von <i>J. Aubert</i> . Holzschnitt von <i>R. Bong</i> Aus dem Werke: Moderne Kunst in Meisterholzschnitten. Verlag von R. Bong in Berlin.	82 ✓
Kolossalgruppe aus dem Mirabellgarten	32	†Bildnis eines jungen Mannes von <i>Nie. Maes</i> . Heli- ogravüre von <i>Hanfstügl</i>	81 ✓
Vestibül im Mirabellschloss	33	†Am Spinnrocken. Gemälde von <i>Aug. v. Pettenkofen</i> , radirt von <i>Th. Alphon</i>	85 ✓
Sigmundsthor	34	Pettenkofens Porträt	85 ✓
Stiege im Mirabellschloss	35	Böhmische Legion. Von <i>Pettenkofen</i>	86 ✓
Die Kapitelschwemme	36	Stürmende österreichische Infanterie 1796. Von demselben Im Schustergässchen von Szolnok. Von demselben	89 ✓
Die Kollegienkirche	37	Studienkopf, Kreidezeichnung. Von demselben	89 ✓
Vase aus dem Mirabellgarten in Salzburg	56	Der Apotheker, Sepiazeichnung. Von demselben	90 ✓
Wappen des Erzbischofs Paris Lodron von Salzburg	80	Marietta Zanelli, Tuschzeichnung. Von demselben	91 ✓
Ornament aus Treviso	16	Schluss- und Tragsteine aus der Sigismundskapelle in Regensburg	94 ✓
Porträt von <i>Lorenzo Lotto</i> in Mailand	17	St. Dorothea am Frauenbergel	96 ✓
Madonna von <i>Lorenzo Lotto</i> in Dresden	18	St. Salvator-Kapelle im „Weissen Hahn“	97 ✓
Kupferstichstudien von <i>A. Dürer</i>	20, 21	Grundriss der St. Salvator-Kapelle	98 ✓
†Adam und Eva. Kupferstich von <i>Dürer</i> Zu S.	20	Schlussstein mit bemaltem Wappenschild	99 ✓
Selbstporträt Dürers von 1493, nach der Radirung von <i>L. Schulz</i>	21 ✓	Wappen der Sarchinger	100 ✓
†Menuett von <i>Lefler</i> , radirt von <i>W. Ziegler</i>	22 ✓	Eckpfeiler von St. Dorothea am Frauenbergel	100 ✓
Vignette von <i>Carl Fröschl</i>	25 ✓	Kopfleiste. Entworfen von <i>R. Berthold</i>	101 ✓
Selbstporträt <i>Carl Fröschls</i>	26 ✓	Der sichere Mann. Zeichnung von <i>M. von Schwind</i> zu dem Märchen von <i>Mörke</i> . (Nach einer Photographie)	107 ✓
Schularbeiten. Zeichnung von <i>Carl Fröschl</i> . Holzschnitt von <i>R. Bong</i>	28 ✓	Seiten- und Vorderansicht der Apostelstatue in der Peterskirche	109 ✓
Mutterglück. Zeichnung von demselben	29 ✓	Marmorstatue des h. Petrus in den Grotten	111 ✓
Kleine Amazone. Zeichnung von demselben	30 ✓	Marmorstatue Karls von Anjou	112 ✓
†Bildnis der Frau M., Pastell von <i>C. Fröschl</i> , Heli- ogravüre von <i>J. Blechinger</i> in Wien Zu S.	25	Kopf der Marmorstatue Karls von Anjou	114 ✓
Wandgiebelschmuck aus dem Naturhistorischen Hof- museum in Wien	40	Giebfeld eines Tempels auf der Akropolis	117 ✓
Männer mit Streitäxten, bisher unpubliziertes Blatt aus <i>Burgmaiers</i> Triumphzug. (Nach dem Original im Königl. Kupferstichkabinet zu Dresden.)	41	Der alte Athenetempel auf der Akropolis	118 ✓
Aus <i>Veiths</i> Deckenmalereien im Zuschauerraum des Deutschen Volkstheater in Wien	46, 48,	Kopf und Büste der Athene	119 ✓
Treppenhans des Naturhistorischen Hofmuseums in Wien. Holzschnitt von <i>E. Helm</i>	49	Zwei Bronzestatuen der Athene	120 ✓
Das Deutsche Volkstheater in Wien. Seitenansicht. Holzschnitt von <i>Kaesberg & Ortel</i>	50	Marmorrelief der Athene	121 ✓
†Der Kanonenschuss von <i>W. van de Velde</i> , d. j., Ra- dirung von <i>W. Steclink</i>	52	Statue der Aphrodite	120
†In der Klosterbibliothek, Gemälde von <i>R. S. Zimmer- mann</i> , radirt von <i>J. Kühn</i>	83	Statuette der Athene	121 ✓
Verzierungen der Schlusssteine an St. Thomae am Röm- ling in Regensburg	57	Gruppe aus dem Ostgiebel des Parthenon	123 ✓

Seite		Seite
122	Nereide	†Mädchen mit einem Kätzchen spielend, Originalradirung von <i>H. Nordenberg</i> Zu S. 196
123	Kopf des Eubuleus von Praxiteles	†Fährmanns Tochter. Nach dem Gemälde von <i>Yeend King</i> , radirt von <i>F. Krostewitz</i> Zu S. 193
124. 127. 128	Drei verschiedene Skizzen zum Gil Blas. Von <i>A. v. Pettenkofen</i>	Zeusmünze 187
125	Porträt von <i>A. v. Pettenkofen</i>	Zeus von Otricoli. Zeichnung von <i>J. Langl</i> 200
126	Kapuziner im Klosterhof. Von <i>A. v. Pettenkofen</i>	Studien von <i>W. Riefstahl</i> 206. 207. 208. 210
133	Interieur, Gemälde von <i>Janssens</i>	Studie zur „Segnung der Alpen“, von demselben 208
134	Innenbild mit lesender Frau	Zeichnung <i>Schwinds</i> zur „Schönen Lau“ v. Ed. Mörike 212
136	Die Findung Moses. Gemälde von <i>Ticpolo</i>	Le chat noir, von <i>M. v. Schwind</i> 213
137	Landschaft. Gemälde von <i>Hobbema</i>	*Unmögliche Attaque. Von <i>F. v. Myrbach</i> 222
138	Ländliches Fest. Gemälde von <i>Watteau</i>	*Einquartierung bei Regen, von demselben 224
129	†Wouwerman, Die Hufschmiede. Photogravüre	*Vorrücken der Schwärme, von demselben 225
140	†Die Andacht im Walde. Gemälde von <i>H. Salentin</i> . Radirung von <i>E. Forberg</i>	* Diese drei Abbildungen sind aus dem Werke „Unter den Fahnen“, Verlag von G. FREYTAG, entnommen.
140	†Wohnhaus am Posilippo. Radirung von <i>Fr. Krostewitz</i>	†Allerseelen. Nach dem Gemälde von <i>W. Riefstahl</i> radirt von <i>F. Krostewitz</i> Zu S. 207
	Aus dem 4. Hefte des Vereins für Originalradirung in Berlin. (P. Bette).	†Rembrandts Gattin. Heliogravüre von Dr. <i>E. Albert</i> nach dem Gemälde von <i>Rembrandt</i> Zu S. 189
141	Standbild <i>Ribera's</i> in Valencia	Jan Matejko. Holzschnitt 229
144	Diogenes, von <i>Ribera</i> . Dresdener Galerie	Die Kinder <i>Matejko's</i> . Holzschnitt 232
145	Anbetung der Hirten, von <i>Ribera</i> . Louvre zu Paris	Kosciusko bei Raclawice. Gemälde von <i>Matejko</i> , Holzschnitt (Fragment) 233
147	Martyrium des heil. Bartholomäus. Radirung von <i>Ribera</i>	Sterbender Krieger. Bruchstück aus dem Kosciuszko von <i>Matejko</i> , Holzschnitt. 237
148	Silen. Radirung von <i>Ribera</i>	Buddhatempel; Buddha, aus den Fresken von Ajunta; Freskogemälde im Tempel von Tanjore; Modernes indisches Miniaturgemälde; Alte Buchillustration, Malerei aus Delhi; Altindisches Miniaturgemälde im Museum zu Lahore; Alte Porträtstudie aus Delhi; Moderne indische Buchvignette; Porträtstudie, Schah Jehan II. Nach Photographien und Aquarellen von <i>L. H. Fischer</i> 238—245
149	Maria Magdalena von <i>Ribera</i> . Dresdener Galerie	Lord Vaux, Zeichnung von <i>H. Holbein</i> 246
150	Vignette von <i>M. v. Schwind</i>	Porträtstudie von Leonardo da Vinci in Windsor Castle 247
	Aus den Album der Radirungen.	Zwei Skizzen von <i>H. Baldung</i> 249. 250
151	Kopie der knidischen Aphrodite des Praxiteles. Rom, Vatikan	†Frau v. Montespan, Gemälde von <i>C. Netscher</i> , Heliogravüre von Dr. <i>E. Albert & Co.</i> Zu S. 252
152	Marmorkopf aus Olympia	†Winterlandschaft von <i>S. van Ruysdael</i> . Heliogravüre von Dr. <i>E. Albert & Co.</i> Zu S. 189
152	Nubier mit Affen. Bronzefigur	Die Kirche zum heil. Kreuz in Berlin, erbaut von <i>Otzen</i> 256
153	Relief, gefunden bei der Villa Ludovisi	Die Königl. Kriegsakademie in Berlin, erbaut von <i>Schwechten</i> 257
154	Grabstein des C. Julius Helius, römischen Militärschusters	Das Provinzialständehaus von Brandenburg in Berlin, erbaut von <i>Ende & Bockmann</i> 260
155	Bestattung, Vasenbild	Der Tag, Gruppe in Zinkguss von <i>Th. Friedl</i> , am Philippof in Wien. Holzschnitt 261
155	Scene am Acheron, Vasenbild	Eros und Psyche, Gruppe in Medolinstein von <i>J. Benk</i> , am Kunsthistorischen Hofmuseum in Wien. Holzschnitt 262
156	Vier Mumienporträts. Im Besitze des Herrn Th. Graf Paginus Proculus und Gemahlin. Pompejanisches Freskobild	Grillparzer-Denkmal in Wien, Mittelbau mit der Statue des Dichters von <i>K. Kundmann</i> 264
157	Erzengel Michael. Federzeichnung von <i>M. v. Schwind</i> zu dem Gedichte von Mörike 160	Marmorrelief vom Grillparzer-Denkmal, von <i>R. Weyr</i> 265
161	Das Pfarrhaus zu Cleversulzbach. Zeichnung von <i>M. v. Schwind</i> für Ed. Mörike	Entwurf zum Wiener Goethe-Denkmal von <i>Ed. Hellmer</i> 267
166	* Jesuitenkirche zu Löwen von <i>L. Faid'herbe</i> 1617—1697	Bekrönung nach Motiven von <i>Otto Lessing</i> 268
167	*Schönbornkapelle zu Würzburg. Von <i>Joh. Balthasar Neumann</i> 1687—1753	Stuckornament von der Decke der Villa Bötzwow in Berlin 274
168	*Schlosskapelle zu Charlottenburg. Von <i>J. F. Eosander von Goethe</i>	†Vor der Dorfschenke, Heliogravüre nach dem Gemälde von <i>D. Teniers</i> — Herr und Dame am Spinett, Heliogravüre nach dem Gemälde von <i>Gabr. Metsu</i> . Zu S. 189 280
169	*S. Giovanni in Laterano zu Rom. Von <i>Alessandro Galilei</i> 1691—1737	Südostseite der Marienburg 281
	* Aus <i>C. Gurlitt</i> , Geschichte des Barockstils. (Verlag von P. Neff in Stuttgart.)	Plan der Stadt und des Schlosses Marienburg 282
177	†Kreuzabnahme. S. Martino zu Neapel. Nach dem Gemälde v. <i>J. Ribera</i> , radirt von <i>W. Krauskopf</i> Zu S.	Nordwestseite der Marienburg 282
172	†Die Fontana der Villa Borghese in Rom. Nach dem Gemälde v. <i>Rob. Russ</i> , radirt v. <i>Th. Alphons</i> Zu S.	Brunnendekoration im Pschorrhause in Berlin 285
173. 175. 176	Das städtische Spiel- und Festhaus in Worms. Ansicht, Grundriss und Inneres	
178	Der heil. Procopius, von <i>Ribera</i>	
180	Der heil. Antonius von Padua, von demselben	
181	Der heil. Sebastian, von demselben	
183	Der heil. Hieronymus, lesend. Handzeichnung von demselben. Dresdener Kupferstichkabinet	
185	Wilhelm Riefstahl. Holzschnitt	
188	Prozession auf dem Forum Romanum, von <i>W. Riefstahl</i>	
	Nach einer Photographie der Photographischen Gesellschaft.	

	Seite		Seite
Eckhaus der Kaiser-Wilhelm-Strasse in Berlin . . .	288/	Sopraporte im Festsaal des Erbprinzl. Palais in Dessau.	
Reichenheimisches Wohnhaus in Berlin	289/	Von <i>Otto Lessing</i>	314/
Entwurf zum Deckenbilde der Stanza d'Eliodoro . . .	292/	A. W. Fabersches Haus in Berlin, erbaut von <i>Grisebach</i>	316/
<i>B. Peruzzi</i> , Skizzenbuch in der Staatsbibliothek zu		Villa Schwarz in Berlin, erbaut von <i>Grisebach</i> . . .	320/
Sicna	293.	Freundsches Haus, erbaut von <i>W. Walther</i>	321/
Viktoria. Federzeichnung	296	†Brustbild eines alten Mannes, von <i>Jan Livens</i> . Zu S.	324/
Federzeichnung	297/	Die Dame mit dem Bindenschild, vom Meister E. S.	325/
Venus und Amor. Brunnengruppe von Wurzelbauer .	300/	Der Evangelist Johannes, vom Meister E. S.	326/
Grossmain bei Reichenhall. Zeichnung von <i>J. Langl</i>	309/	Die Lybische Sybille. Florentinischer Kupferstich des	
Kirche S. Zeno. Zeichnung von <i>J. Langl</i>	309/	XV. Jahrh.	327/
Madonna von <i>Thiemo</i> . Zeichnung von <i>J. Langl</i> . . .	310/	†Studienkopf, Originalradirung von <i>Alb. Krüger</i> . Zu S.	339/
Jesus im Tempel unter den Schriftgelehrten	311/	†Mutterglück, nach dem Gemälde von <i>A. Feuerbach</i> ,	
Die Darstellung Jesu im Tempel	312/	radirt von <i>W. Krauskopf</i> Zu S.	339/

† Metzger, Skizze einer Dame am Spinnrad zu S. 189
 2 Malerarbeiten (Maler in Italien - Landschaft) zu S. 308





Hofedmann, pinx.

DIE AUSWANDERER

von Carl Schwaner, 1848.



ZUM BEGINN

DAS Vierteljahrhundert, welches seit dem Beginne der ersten Folge dieser Zeitschrift nahezu verflossen ist, hat mit der Umgestaltung der politischen Lage des Weltteils auch im Kultur- und Kunstleben der Zeit bedeutsame Wandlungen und Neubildungen herbeigeführt. Von der idealen Grundstimmung in der Periode der klassischen und romantischen

Kunst ist der letzte Hauch verfliegen. Naturempfindung und Lebensgefühl sind die ersten Anforderungen, welche die Gegenwart an das Kunstwerk stellt. Das geistige und stoffliche Interesse, welches die Kunst der ersten Hälfte des Jahrhunderts forderte und erweckte, ist dem rein künstlerischen gewichen. Reiz der Form und des Kolorits, technische Geschicklichkeit, Feinheit der Stimmung, dekorative Gesamtwirkung: das sind die Haupteigenschaften der gefeierten Meisterwerke des Tages. Der allgemeine Aufschwung des Kunstgewerbes, die Verbreitung des Schönheitssinnes durch weite Gebiete des Lebens und der Produktion, die früher in kunstloser Dürftigkeit befangen blieben, stimmt zu dieser Entwicklung der neuen Zeit. Während am Beginn der modernen Kunstepoche die strengen Gesetze der Architektur und Plastik dem ganzen Schaffen ein festes Gepräge gaben, ist heutiges Tags der Malerei die Führerrolle zugefallen. Malerischer Sinn und malerischer Stil beherrschen die Kunst und den Geschmack der Gegenwart. Wenn der vorwiegend geistige und poetische Charakter der früheren Kunst zugleich ihrer nationalen Ausdrucksweise fördernd war, so ist im Kunstleben der Gegenwart vielmehr ein internationales Element zur wachsenden Herrschaft gelangt. Nur wenige Schulen, wie die insulare englische, bewahren noch ein ausgesprochen volkstümliches Gepräge. In den übrigen europäischen Kunstgebieten treten die Stilwandlungen und Moderichtungen mit auffallender Übereinstimmung auf, vornehmlich unter

dem tonangebenden Einflusse Frankreichs. Ohne Zweifel hat in erster Linie das mächtig entwickelte Verkehrsleben unserer Zeit zu der Ausgleichung der Völkerunterschiede beigetragen. Das eiserne Band des Schienenstranges erweist sich stärker als der Nationalitätsgedanke; es überwindet allen politischen Zwist und Rassenkrieg.

Die litterarische und wissenschaftliche Bewegung der Zeit begleitet Schritt vor Schritt den Entwicklungsgang der Kunst. Auch die Kunstlitteratur hat ihr klassisches und romantisches Jugendalter hinter sich und webt an einem weltumspannenden Riesenteppich geschichtlicher und kritischer Kunsterkenntnis, zu welcher die emsige Detailforschung Jahr um Jahr unzählige neue Fäden spinnt. Von der Kunst des alten Griechenlands wurden gleichzeitig die dunklen Anfänge und die glänzenden Ausgänge aufgedeckt. Zu den antiken Kulturvölkern des Orients gesellte sich das moderne Ostasien, das Inselreich Japan, dessen Kunst und Kunstgewerbe durch unnachahmliches Geschick, Naturwahrheit und Freiheit von jeder ästhetischen Tradition epochemachend eingriffen in das europäische Kunstleben. Hat sich die Sympathie der Menge auch von dem Mittelalter abgewendet, so beschäftigt dessen Denkmälerwelt doch unablässig den Geist des Historikers und Archäologen. Erst jetzt gelangen wir zu einer wissenschaftlichen europäischen Kunsttopographie. Vor allem aber ist es die Kunst der letzten Jahrhunderte, von der Renaissance bis zur Gegenwart, welche in immer gesteigerter Thätigkeit Forscher und Sammler, Gelehrte und Liebhaber in Atem hält und in Tausenden von Prachtwerken, Monographien, Katalogen und historischen Darstellungen die Bibliotheken füllt, den Leseraum der Gebildeten schmückt.

Der ins kaum Uberschbare gesteigerten littera-

rischen Produktion entspricht eine nicht minder lebhaft Thätigkeit aller vervielfältigenden Künste. Sie beschränken sich, wie jedermann weiss, lange nicht mehr auf die altehrwürdige Technik des Holzschnittes und des Kupferstiches, der moderneren Radirung und der ganz unserm Jahrhundert angehörigen Lithographie. Das Lichtbild des Photographen hat eine Reihe neuer Vervielfältigungsarten ins Leben gerufen, welche als Heliogravüre und Lichtdruck mit der Radirung und der Lithographie in Wettbewerb getreten sind, als Zinkätzung und Autotypie dem Holzschnitte Konkurrenz machen.

Eine Zeitschrift, wie die unsrige, muss ein treuer Spiegel dieser Bewegungen und Errungenschaften der Gegenwart sein. Aber sie darf nicht ohne Ziel und Steuer der Tagesströmung folgen. Indem sie das Kunstleben als ein Ganzes auffasst, in dessen Regungen die edelsten Organe der Menschheit wirken und schaffen, soll sie aus der Fülle der Erscheinungen den Blick erheben zu dem wahrhaft Grossen und Schönen. Und obwohl sie jeder berechtigten Erscheinung ihren Platz anweist und vor keiner nationalen Eigenart das Auge verschliesst, soll sie doch vor allem der vaterländischen Kunst ein warmes Herz entgegen tragen, eingedenk der unumstösslichen Wahrheit, dass echte Kunst so wenig gedeihen kann ohne volkstümlichen Ausdruck wie echte Poesie ohne nationale Sprache.

So beginnen wir denn mit frischen Kräften die neue Folge dieser Blätter! Einer treuen Schar bewährter Mitarbeiter, welche dem Herausgeber seit Beginn der Zeitschrift zur Seite stehen, haben sich zahlreiche jüngere Freunde beigeesellt, welche mit Stift und Feder, mit Radirnadel und Stichel der gemeinsamen Aufgabe ihre Dienste weihen. Ihnen allen gilt unser Willkommgruss: Glück auf zur Fahrt!

CARL VON LÜTZOW.





CHRISTIAN LUDWIG BOKELMANN.

VON ADOLF ROSENBERG.

MIT ABBILDUNGEN.



Die Düsseldorfer Genremalerei hat im Laufe von sechs Jahrzehnten einen Lebensweg durchgemessen, dessen Richtung sich bis auf die Gegenwart in beständig aufwärts führender Linie bewegt. Eine ähnliche Entwicklung lässt sich wohl auch an der Geschichtsmalerei, besonders an ihrer Abart, der Kriegs- und Militärmalerei, beobachten, aber in weniger stark markirten Stufen, und überdies erfreute sich die Geschichtsmalerei stets des Patronats der Akademie, welche erst im Frühling des Jahres 1874 dazu gelangte, das unabweisbar gewordene Bedürfnis eines Lehrers der Genremalerei durch die Anstellung von Wilhelm Sohn zu befriedigen, nachdem diese Gattung der Malerei, unabhängig und unbeeinflusst von dem allmählich erstarrten und ergrauten Lehrkörper der Akademie, zwanzig Jahre hindurch im Verein mit der Landschaftsmalerei den Ruhm der Düsseldorfer Schule aufrecht erhalten hatte. Sie war anfangs das Aschenbrödel der Schule gewesen, mehr geduldet als gepflegt. Trotz der übrigen Gegensätze in ihrer Kunstanschauung dachte Schadow ebenso geringschätzig von der Genremalerei wie Cornelius. Während sie aber letzterer gar nicht

gelten liess, wenigstens nicht als selbständigen Zweig der Kunst, gestand ihr Schadow doch eine Berechtigung als Vorschule zu, namentlich, wenn es sich um Genrebilder mit naturgrossen Figuren handelte, die aus der romantischen Dichtung und Sage geschöpft waren. Da die Erzeugnisse der bildenden Kunst immer dann auf den Menschen am stärksten wirken, wenn er sich selbst darin erkennt oder doch Stimmungen in ihnen wiederfindet, die gerade sein Herz bewegen, so konnte es nicht ausbleiben, dass romantische Genrebilder auch dem Verständnis einer Generation, deren geistige Nahrung aus Lord Byron, Walter Scott, Tieck, Schlegel und den durch diese vermittelten Shakespeare, Calderon und Cervantes bestand, am nächsten kamen. Die ersten Genrebilder der Düsseldorfer Schule waren Illustrationen, je nach den Motiven empfindsam oder humoristisch aufgefasst, und wenn auch die Schöpfer dieser Bilder bei ihren Vorstudien ebenso gut und so eifrig nach lebenden Modellen arbeiteten, wie die Realisten der Gegenwart, so war doch die romantische Empfindung so allmächtig, dass in den ausgeführten Figuren jede individuelle Spur des benutzten Modells und damit überhaupt das wirkliche Leben fortgewischt wurde.

Der Geist der Zeit wurde schliesslich mächtiger als der Geist der Schule. Schrödter und Hasenclever suchten die Rheinländer beim Weine auf, Jakob Becker das Landvolk bei der Arbeit, Jordan die Schiffer und Fischer der Nordseeküste in Sturm und Not, bei Liebeswerbung und Familienfreude, und Karl Hübner stellte sich, seiner Zeit vorausseilend,

die Aufgabe, das unvermeidliche soziale Elend und die Härten der Gesetzgebung auf beweglichen Bildern zu veranschaulichen. So stieg aus dem Nebel der Romantik und aus der Lektüre der

Dichter allmählich die Beobachtung des Lebens empor, allerdings noch von der Blässe der Empfindsamkeit angekränkt und von der Unbeholfenheit der Darstellung an unumschränkter Wirksamkeit gehemmt. Diese vollkommene Freiheit entfaltete sich erst, als die Maler nicht

bloss geistig, sondern auch persönlich in das Volkstum einkehrten und mit der Landbevölkerung der Rheinlande, Westfalens und der Schweiz jene innige Fühlung gewannen, welcher wir abgerundete künstlerische Erscheinungen wie Knaus, Vantier, Boetticher, Hidemann u. a. verdanken. Sie waren in erster Reihe die Träger Düsseldorfschen Künstlerruhms in einer Zeit, in der die Romantik abgethan und der kampfesfrohe Naturalismus der neuesten Zeit noch nicht erwacht war. Sie sind die vornehmsten Vertreter

jener Kunstepoche, in welcher sich die Genremalerei die Schilderung idyllischen Stilllebens auf dem Lande und in den kleinen Städten in Ernst und Scherz zur Hauptaufgabe machte und dabei nach strengster objektiver Wahrheit in der äusseren Darstellung wie in der Charakteristik der Individuen strebte, ohne in das Sentimentale oder in das Theatralische zu geraten.



Singende Knaben. Studie von L. BOKELMANN.

Nach 1870, als das realistische Zeitalter in Politik und Leben begann, trat die Idylle nach und nach zurück. Aus den rheinisch-westfälischen Fabrik- und Industriestädten erwuchs ein Volkstum, dessen buntes, wirres und lärmendes Treiben der Genremalerei andere Aufgaben bot, deren Bewältigung scharfe, helle Augen und Hände erforderte, welche energisch zugreifen mussten, um die rauhe Poesie dieser wilden Hast des Tagewerks und der aus dem Kampfe entgegengesetzter

Interessen erwachsenden Tagesereignisse und Katastrophen festzuhalten. Der erste der Düsseldorfer Genremaler, welcher sich diesen künstlerischen Forderungen einer neuen Zeit gewachsen zeigte, war *Christian Ludwig Bokelmann*.

Der Weg dazu ist ihm nicht leicht gemacht worden. Am 4. Februar 1844 zu St. Jürgen bei Bremen als Sohn eines Lehrers geboren, trat er nach beendigter Schulzeit als Lehrling in ein kaufmännisches Geschäft in Lüneburg, wo er, den Wünschen

seines praktisch gesinnten Vaters gehorsam, fünf Jahre lang blieb. Dann war er als Kommiss in verschiedenen Kontoren in Harburg noch weitere fünf Jahre thätig, während welcher der mühsam niedergehaltene künstlerische Trieb mehr und mehr zum Durchbruch kam. Nachdem inzwischen sein Vater gestorben und sich der Wahl eines neuen Berufes von

dieser Seite wenigstens keine Hindernisse mehr

entgegenstellten, ging Bokelmann auf den Rat eines Hamburger Malers 1868 nach Düsseldorf, wo er zuerst die Vorbereitungs-klassen der Akademie durchmachte und dann in das Privatatelier von Wilhelm Sohn, dem damals beliebtesten und erfolgreichsten Lehrer und Förderer aller jüngeren Talente, trat. Auch Bokelmann kam unter seiner Leitung so schnell vorwärts, dass er schon 1873

sein erstes Bild „Im

Trauerhause“ malen

konnte, welches ihm sogar auf der Wiener Weltausstellung eine Auszeichnung einbrachte. Der mit hellen und klugen Augen ins Leben blickende Nord-

landssohn stimmte im übrigen nicht mit der geistigen Richtung seines Lehrers überein. Für ihn hatte die malerische Erscheinung der Trachten und Kulturformen der Renaissance

keinen Reiz. Er sah das Leben zunächst, wie es die damaligen Meister der Genremalerei, Knaus und Vautier, ansahen, und in ihren Stoffkreisen bewegten sich auch Bokelmanns erste Bilder: ausser jenem tiefergreifenden Blick in ein Trauerhaus, wo der würdige Geistliche die unter dem härtesten Schläge zusammengebrochene Witwe durch die Tröstungen der Religion aufzurichten sucht, eine wüste Wirtshausscene (Spieler, die „bis in den hellen Tag hinein“ ihrer Leidenschaft frönen, 1874) und eine Reihe von humoristischen Scenen aus dem Kinderleben, wie z. B. der Schusterjunge,

der in Abwesenheit seines Meisters eine Cigarre mit behaglicher Wonne raucht, die Radschläger, der Gänsemarsch, das kleine Mädchen, welches in der Werkstatt eines alten Schuhflickers auf die Reparatur eines ihrer Stiefel wartet. Ist auch in diesen Kinderbildern der Einfluss von Knaus nicht zu ver-

kennen, so bekundet sich doch bereits in der freieren und breiteren malerischen

Behandlung, in der ausserordentlichen Schärfe und Lebendigkeit der Charakteristik und in der von jedem Vorbilde völlig unabhängigen Naturauffassung eine grosse Selbstständigkeit. Auch zeigte sich schon in diesen Erstlingsbildern Bokelmanns Begabung für das Individuelle und das Porträtmässige, die ihn später auch zu einem Bildnismaler von grosser Schlagfertigkeit und Treffsicherheit machte.

Nach diesen Vorarbeiten that er 1875 den ersten Schritt aus der Sphäre idyllischen Humors und kleinbürgerlicher Existenz auf die Bühne des städtischen Lebens, indem er den Vorraum eines Leihhauses schilderte, eine öde, von grauem Dämmerlicht erfüllte Halle mit dem Abfertigungsschalter im Hintergrunde, vor welchem sich die Stammgäste

mit geschäftsmässiger Gleichgültigkeit drängen, während einige Gruppen im Vordergrund die individuellen Züge in dieses Sittenbild eintragen. Sie erzählen von verschämter Armut, von zerrüttetem Wohlstand, von bitterer Not, von genussüchtiger Frivolität und brutaler Habsucht, aber ohne eine Spur von falscher Empfindsamkeit und ohne das heuchlerische Pathos sozialdemokratischer Tendenzmacherei. Die kühle Objektivität, welche das geistige Merkmal dieser ersten grösseren Schöpfung Bokelmanns ist (für die Staatsgalerie in Stuttgart



Studie von L. BOKELMANN.

angekauft), sprach sich hier wie in seinen späteren Werken auch durch die koloristische Haltung aus. Ein so scharfer Beobachter des Lebens konnte sich keines anderen Darstellungsmittels bedienen als präziser Lokalfarben, die auf einen hellleuchtenden oder, wenn es die Stimmung der Jahreszeit oder des Wetters notwendig machte, auf einen lichtgrauen, gedämpften Grundton gestimmt waren. Das romantische Helldunkel des überlieferten Goldtons oder das Schillern aller Farben des Spektrums unter einem aus poetischer Ferne hereinbrechenden Sonnenstrahle hatten in diesem System absoluter Wahrhaftigkeit keinen Platz. Angesichts der jetzt so protzig auftretenden Grosssprechereien der Hellmaler, die sich einbilden, zuerst die Natur entdeckt zu haben, muss daran erinnert werden, dass Bokelmann einer der ersten unter den neueren Genremalern war, welche ihre Figuren nicht mehr mit den an die künstliche Atelierbeleuchtung gewöhnten Augen, sondern in dem zerstreuten Licht der freien Natur sahen und darstellten, aber mit gesunden, normalen Augen, nicht durch die violett, grün oder waschblau gefärbten Brillen der naturalistischen

Hellmaler. Diese Reife der Naturanschauung, diese Unbefangenheit des Sehens zeigten sich mit stetig wachsender Übung in Bokelmanns nächsten Schöpfungen, welche wiederum kulturgeschichtlich bedeutungsvolle oder doch charakteristische oder dramatisch ergreifende Momente aus dem Leben grösserer Städte widerspiegeln, in der „Volksbank kurz vor Ausbruch des Falliments“ (1877), vor deren Prachtbau Betrogene aus allen Ständen ihre Empfindungen je nach Temperament und Bildungsgrad in erregten Gesprächen oder nur durch erbitterte Mienen oder stumpfe Resignation zum Ausdruck bringen, in dem „Wanderlager vor Weihnachten“ (1878), einer Strassenszene mit kauflustigen Frauen und Mädchen, welche der aus dem Laden schallenden Lockstimme der Verkäufer zu folgen sich anschicken oder noch unentschlossen auf dem schneebedeckten Pflaster

warten, in der „Testamentseröffnung“ (1879, in der Berliner Nationalgalerie), den „Letzten Augenblicken eines Wahlkampfes“ (1880), der „Verhaftung“ einer Frau, welche auf der Treppe eines niederen vorstädtischen Wohnhauses von einem Gendarmen erwartet wird, während draussen auf dem von den vertrockneten Blättern des Herbstes überwehten Vorplatze ein Kreis von guten Freunden und getreuen Nachbarn und Nachbarinnen mit dem Ausdrücke des Abscheus, der Entrüstung, der gleichgültigen Neugier, aber auch des Mitgeföhls in

flüchtiger Aufwallung des Schauspiels harrt (1881, im Provinzialmuseum zu Hannover, abgebildet in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ 1882, S. 53), und in dem „Abschiede der Auswanderer“ (1882, in der Dresdener Galerie). Wenn der Ernst der dargestellten Situation nicht auch die Wahl eines ernsten, auf graue Schattirungen gestimmten Grundtones nahelegte, nahm Bokelmann die Gelegenheit wahr, seiner

Palette die frischesten Lokaltöne zu entlocken, welche er sogar, wie z. B. auf dem „Wanderlager“ und der „Testamentseröffnung“, zu einem emailartigen Glanze steigerte.



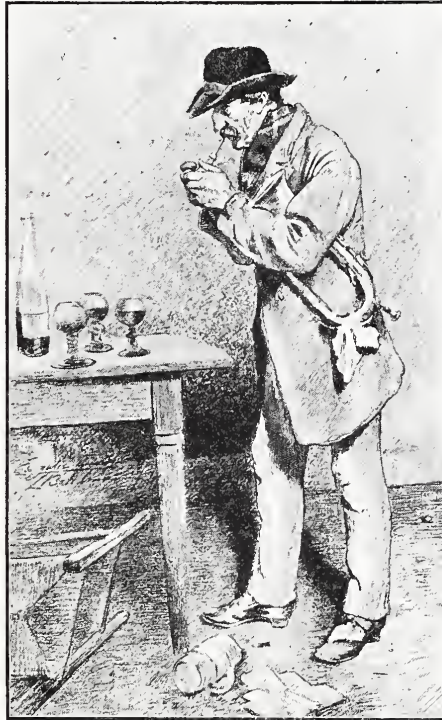
Damenbildnis von L. BOKELMANN.

Wir haben schon erwähnt, dass empfindsame Regungen niemals den Weg Bokelmanns gekreuzt haben, und dies ist auch bei der „Testamentseröffnung“ nicht der Fall gewesen, obwohl die Kunstgeschichte von klassischen, durch Thränenseligkeit ausgezeichneten Darstellungen dieses feierlichen Knotenpunktes englischer Sensationsromane zu erzählen weiss. Viel bedeutsamer für Bokelmanns Entwicklungsgang ist die Beobachtung, dass er in der treuen Wiedergabe des mit dem höchsten Luxus des modernen Kunstgewerbes ausgestatteten Salons, in welchem sich die Zeugen der Testamentseröffnung versammelt haben, offenbar zeigen wollte, dass seine koloristischen Fähigkeiten sich zu vollkommener Beherrschung jeglichen archäologischen Details entwickelt hatten. Unter diesem Gesichtspunkte ist auch das 1883 entstandene Bild „Im Gerichtsvorsaale“ zu betrachten, in

welchem der Maler einen architektonisch und male-
risch ungemein reizvollen Raum benutzt hat, um
darin lebensvolle Gruppen und Einzelfiguren zu ver-
sammeln, denen kein anderes gemeinsames Interesse,
keine andre ideale Einheit zu Grunde liegt, als schnell
abgefertigt zu werden.

Ein Künstler, welcher sich eine so vollkommene
Kraft der Darstellung erworben hat, ist nicht an
einen eng begrenzten Bezirk gebunden. Bokelmann
fühlte einmal auch diesen Drang der Freiheit, die
Lust, sein Können auf einem
internationalen Terrain zu erpro-
ben. Eine Reise nach Italien gab
ihm das Motiv zu einem Spiegel-
bilde der nervösesten Konzen-
tration des modernen Touristen-
und Abenteuererlebens. Die
„Spielbank in Monte Carlo“
(1884) zeigt den kaltblütigen
Meister unbestechlicher Beob-
achtung auf der Höhe. Das
Bild giebt nichts, was irgend-
wie an Pedanterie, an Straf-
predigt, an melodramatische
Zwischenfälle erinnert; aber es
bietet auch keine Züge, welche
den Künstler wesentlich über den
Illustrator des Augenblicks em-
porheben. In dem weiten glän-
zenden Raume gelangen weder die
einzelnen Figuren zu entsprechen-
der Geltung noch lässt die Fi-
gurenfülle ein einheitliches oder
ein auf einen bestimmten Punkt
gerichtetes Interesse aufkommen. Bokelmann scheint
selbst empfunden zu haben, dass jene hohle Gesell-
schaft ihm nur eine vorübergehende Zerstreung bieten
konnte. Schon im nächsten Jahre kehrte er mit einem
„Dorfbrand“, dessen Motiv dem Holsteinischen ent-
lehnt war, wieder auf den heimischen Boden zurück,
aus welchem seine eigentümliche Kraft der Darstellung
erwachsen ist und aus welchem sie auch die gesündeste
Nahrung schöpft, und im folgenden Jahre eröffnete
ihm eine zufällige Reise durch die Schleswigschen
Marschen ein neues Arbeitsfeld, dessen eigenartige
Reize ihn seitdem alljährlich dorthin zurückgeführt
haben. Die zahlreichen dort gemachten Figuren- und
Interieurstudien, von denen zwei diesen Aufsatz zieren,
haben neben den bereits gekennzeichneten Vorzügen
des Künstlers noch diejenigen einer meisterlichen
Breite der malerischen Behandlung und einer grossen

Virtuosität in der Einführung und Beherrschung der
Lichteffekte. Aus diesen Studien ist als erste aus-
gereifte Frucht das „Nordfriesische Begräbnis“, eine
Leichenfeier vor einem Bauernhause, erwachsen, welche
durch die vorjährigen grossen Ausstellungen in Wien
und München weiteren Kreisen bekannt geworden ist.
Gegenwärtig beschäftigen ihn drei Kircheninterieurs
mit heiligen Handlungen, deren Motive aus derselben
Gegend geschöpft sind. Die entschiedene Begabung
Bokelmanns für das prägnante Erfassen der charak-
teristischen Züge eines Individu-
ums, welche sich schon in seinen
Studien offenbart, tritt natur-
gemäss noch schärfer in seinen
wirklichen Bildnissen hervor,
deren Lebendigkeit er durch
genrehafte Auffassung und durch
eine geschickte Wahl und An-
ordnung der Umgebung noch
zu steigern weiss. Er ist nicht
der Porträtmaler einer bestimm-
ten Menschenklasse, sondern er
zeigt auch hier die Universali-
tät seines Könnens. Wie er
aus den wetterharten, herben und
abgestumpften Zügen der Acker-
bauer und der städtischen Ar-
beiter ihre Gedanken, ihre
Wünsche und Hoffnungen, ihre
Leidenschaften herauszulesen
weiss, so versteht er auch den
engen Ideenkreis des Spiess-
bürgers aus den Runzeln eines
alten Gesichts sprechen zu lassen



Raucher. Studie von L. Bokelmann.

oder die rastlose Gedankenflucht einer Dame oder
eines Mannes aus der grossen Welt in ihrem Antlitze
wiederzuspiegeln.

In anderthalb Jahrzehnten hat sich Bokelmann
nicht nur eine künstlerische Ausdrucksweise von
scharf ausgeprägter Persönlichkeit erworben, sondern
auch eine Reihe von Werken geschaffen, in welchen
sich die Bedeutsamkeit des Inhalts mit der künst-
lerischen Erscheinungsform vollkommen deckt, welche
aus dem Volksleben unserer Zeit geschöpft und des-
halb dem Volke auch unmittelbar verständlich sind,
welche wegen der gewissenhaften Treue der Auf-
nahme sittengeschichtliche Urkunden unseres Zeit-
alters sind und darum eine weitere Tragweite be-
halten werden, als sie ihnen der Beifall des Augen-
blicks zu verbürgen scheint.



Salzburg. Gesamtansicht vom Bürgerwehrsöller aus.

BILDER AUS SALZBURG.

MIT ILLUSTRATIONEN.



DAS bilderreiche Salzburg, die Perle unter den nördlichen Alpenstädten, verdankt seinen Ruhm nicht der herrlichen Lage inmitten der grossartigen Gebirgswelt allein; sein Hauptreiz beruht vielmehr auf der malerischen baulichen Entfaltung und der seltenen Harmonie, die zwischen Kunst und Natur allenthalben herrscht. Künstlerisch abgeschlossene Bilder der Architektur und Landschaft, wie sie uns hier begegnen, finden sich in solcher Mannigfaltigkeit und Schönheit kaum irgendwo wieder. Und dabei waltet ringsum der Farbenzauber der Alpenwelt in saftigen Gründen und luftigen Perspektiven. Die Baugeschichte Salzburgs bildet ein interessantes Blatt in der deutschen Kunstgeschichte, namentlich für die Spätrenaissance, eine Zeit, deren kriegerische Stimmung baulichen Schöpfungen gerade in Deutschland nichts weniger als günstig war. Streift das Auge von einem der berühmten Aussichtspunkte über das von der ranschenden Salzach in schöner Windung durchschnitene Stadtbild, so fällt dem Betrachter vor allen der eigentümliche südländische Charakter der Häuser auf, dazu der Pomp der kirch-

lichen Baulichkeiten. Ein Heer von Kuppeln und Türmen taucht aus der vielgliederten Masse empor, Zeugnis gebend von dem Kunstsinne und der Baulust der geistlichen Fürsten, die hier durch Jahrhunderte neben dem Krummstab auch das Zepter mit starker Hand zu führen wussten. Unten im Weichbilde der Stadt die Entfaltung der kirchlichen Macht, dahinter aber auf stolz emporragendem Fels die unvergleichliche Feste, als monumentales Zeugnis der Souveränität der Erzbischöfe!

Salzburg hat eine reiche Baugeschichte. Abgesehen von den Römern, welche seit der Gründung der Stadt durch Hadrian hier ein glänzendes Kulturleben entfalteten, begegnen uns Denkmale aus der altchristlichen, romanischen und gotischen Zeit. Bezeichnend aber bleibt es für das heitere Naturbild, welches die hier sesshaften Bauherren weit mehr zur Lebensfreude als zur asketischen Zurückgezogenheit einlud, dass weder der ernste Romanismus noch die strenge Gotik hier einen besonders günstigen Boden fand, wenigstens nicht wie in anderen deutschen Städten, sondern dass erst die Renaissance und der aus ihr übermütig hervorsprudelnde Barockstil das richtige Ausdrucksmittel für das Leben in



Salzburg. Residenzbrunnen.

dieser Natur wurde. Die Spätrenaissance bildet die bauliche Glanzepoche Salzburgs, welche der Stadt ihr heutiges Gepräge gab. Der „neue Stil“ bemächtigte sich infolge der Verbindung der Erzbischöfe mit Rom rasch des Kirchenbaues, und mit dem genialen Wolf Dietrich um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts begann eine rege Bauthätigkeit, die auch bei seinen Nachfolgern bis ins 18. Jahrhundert hinein anhielt. Die gotischen und romanischen Reste Salzburgs verschwanden unter den Bauten der Hochrenaissance oder wurden doch zurück-

gedrängt. Im Stadtbilde giebt nur der Chor und der spitze Turm der Franziskanerkirche Zeugnis davon, dass die Gotik auch hier nicht unthätig geblieben ist.

Von hohem Interesse für die Geschichte der baulichen Entwicklung Salzburgs sind die alten Stadtansichten, welche uns bis ins 15. Jahrhundert über den wechselnden Charakter des Gesamtbildes Aufschluss geben. Auf dem ältesten dieser Bilder, einem Holzschnitt im sogen. „Buch der Chroniken“ (Nürnberg 1493), und einer grossen kolorirten Federzeichnung aus dem Jahre 1553 finden wir noch den Dom

und das Langhaus der Franziskanerkirche romanisch, obschon die „welsche Renaissance“ damals bereits im Anzuge war. In einem Bilde aus der Zeit des Erzbischofs Kuen Belasy (1565) begegnen uns schon die Formen des neuen Stiles, und der grosse Stich Philipps „Das Weichbild Salzburgs in höchster Vogelperspektive“ bringt bereits die Bauten Wolf Dietrichs und den begonnenen Bau des neuen Domes zur Anschauung. Die Renaissance hatte in jener

Schmiede- und Schlossergewerbe. Salzburg besitzt noch heute in seinen Kirchen, auf den alten Friedhöfen und a. a. O. wahre Prachtstücke von Gitterwerk aus jener Zeit.

Bevor wir die Bauten des eigentlichen baulichen Reformators Salzburgs, Wolf Dietrichs, in Betrachtung ziehen, mag es des geschichtlichen Zusammenhangs wegen gestattet sein, einen flüchtigen Blick auf das aus den früheren Epochen Erhaltene zu werfen.



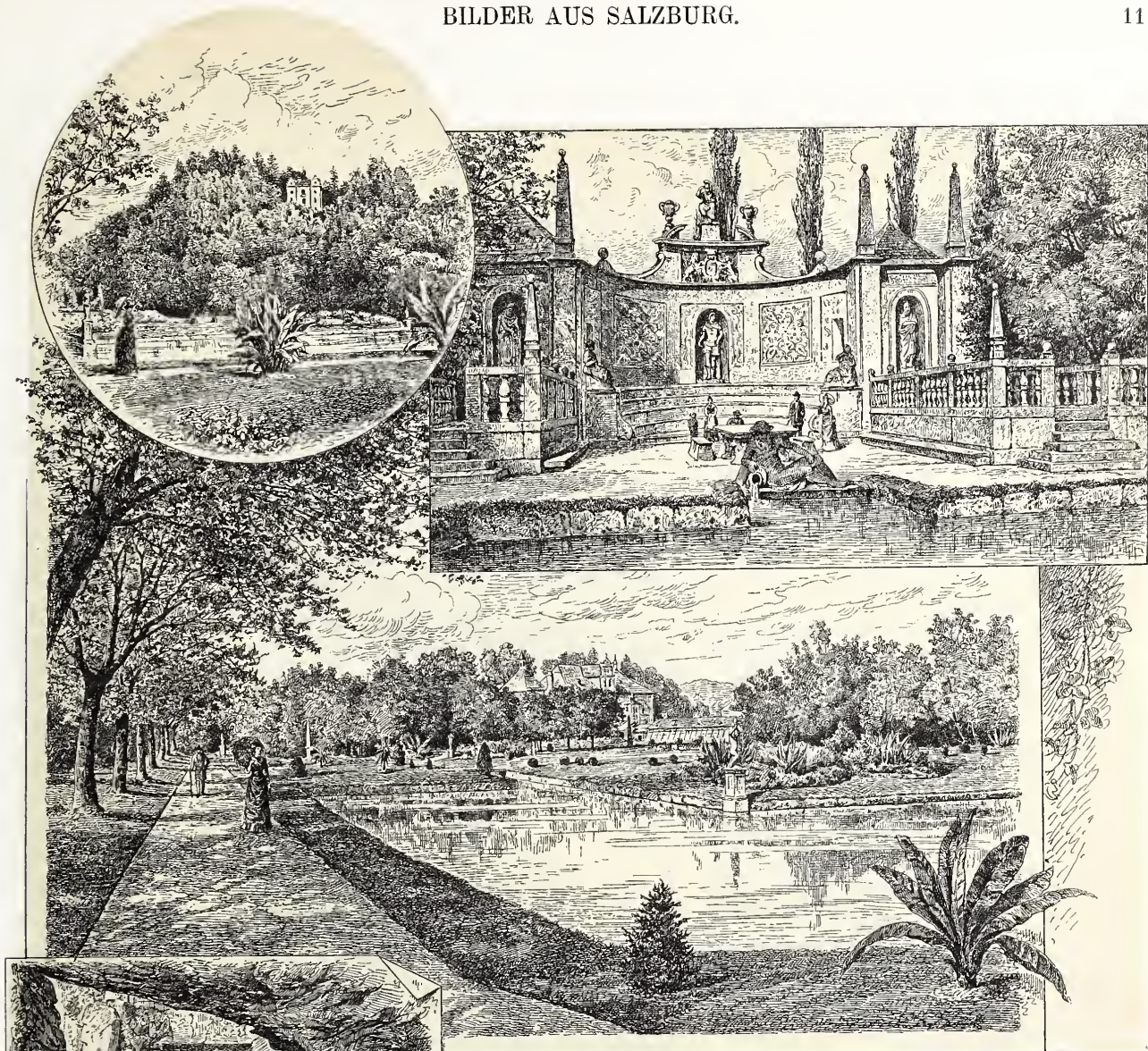
Salzburg. Rossschwemme vor dem Marstall.

Zeit bereits das Feld erobert, und die ehrwürdigen Reste romanischen Ursprungs wurden erbarmungslos umgestaltet, darunter auch die alte St. Peters-Basilika. Der Kunstsinn der geistlichen Fürsten teilte sich mehr und mehr auch den Bürgern Salzburgs mit, und das Wohlleben der Patrizier erhielt äusseren Glanz in der künstlerischen Ausstattung ihrer Häuser und Wohnungen. So erwähnt Merian einen Gasthof jener Tage, „dessen Vornehmlichkeit eines römischen Kaisers würdig gewesen wäre.“ Die Aussenwände der Gebäude der Vornehmen waren gleich dem Rathause mit Fresken geschmückt, und im Kunstgewerbe erhob sich zu besonders hoher technischer und künstlerischer Vollendung das

Unsere Schritte wenden sich nach dem Friedhof von St. Peter. Wer kennt nicht das unvergleichlich schöne Bild dieser ehrwürdigen Stätte, in welchem sich Erhabenheit mit beseligender Lieblichkeit poesievoll vereint! Tausendjährige Erinnerungen schauen von den Felswänden nieder nach den stillen Grüften, die als versöhnende Mahnzeichen der Vergänglichkeit hier mitten in die lebensfrohe Stadt gebettet sind.

„Der fremde Wand'rer, kommend aus der Ferne,
Dem hier kein Glück vermodert, weilt doch gerne
Hier, wo die Schönheit Hüterin der Toten — —“

singt Lenau in einem Sonette vom St. Petersfriedhof. An diesem Orte stand die Wiege des jetzigen Salzburg. An der steilen Felswand des Mönchsberges



Lustschloss Hellbrunn bei Salzburg. Ansichten aus dem Parke.

finden wir die Grotten, wo noch zur Römerzeit die

christliche Gemeinde ihre Zusammenkünfte hielt, und hier fand, als die Stürme der Völkerwanderung das alte Juvavum zur Ruinenstadt gemacht und die Trümmer mit Moos und Gestrüpp bewachsen ein Jahrhundert lang gelegen, der heil. Rupert um die Mitte des sechsten Jahrhunderts wieder die Zelle, wo der fromme Maximus mit seinen Gefährten durch Odoaker den Tod erlitten. Rupertus gründete St. Peter und legte den Grundstein zum nachmaligen Erzbistum. Man wird an die Höhlenbauten der Calixtuskatakomben in Rom erinnert in den Räumen

dieser ältesten Denkmäler des Christentums auf deutschem Boden. Welch gewaltiges Stück deutscher Kirchen- und Kulturgeschichte umspannt der Blick, wenn er aus den dunklen, feuchten Grotten hinüberschweift zu der stolz aufragenden Marmorpracht des Domes! Die wenigen Kunstformen der Felsenklauen weisen auf das 11. und 12. Jahrhundert, auf die Zeit, aus welcher auch die Urgestalt der St. Peterskirche stammt. In dieser Epoche wurden, wie anderwärts, so auch hier die kirchlichen Notbauten durch Kunstbauten ersetzt, und die Chronik des Stiftes erzählt, dass Abt Balderich nach einem grossen Brande die Klosterkirche in den Jahren 1127—31 neu gebaut habe.

Die Kirche hat im Grundriss und Aufbau die Gestalt der romanischen Basilika mit einer Kuppel

über der Vierung des Querschiffs und einem Turm über dem Eingang. Heute dämmert der Kern des Bauwerkes unter dem barocken Überzug freilich nur wie eine Schattengestalt hindurch. Rein erhalten sind bloss das schöne Portal und die Apsis der Katharinenkapelle. Der romanischen Epoche ist auch noch ein Teil des Kreuzganges von St. Peter zuzählen. — Ist an

der Peterskirche die Gotik spurlos vorübergegangen und fiel das Romanische der Barockzeit zum Opfer, so teilte nicht das gleiche Schicksal

die in nächster Nähe liegende ehemalige Pfarrkirche „Unserer lieben Frau“, welche um 1583 mit den Franziskanern in Verbindung kam. Hier haben alle nachfolgenden Stile sich eingedrängt, so dass die Kirche zu einer wahren Musterkarte der Baukunst geworden ist.

Romanisch ist nur noch das düstere, schwere, dreischiffige Langhaus mit zwei Portalen, an welches sich ehemals ein Querschiff mit drei halbrunden Apsiden anschloss.

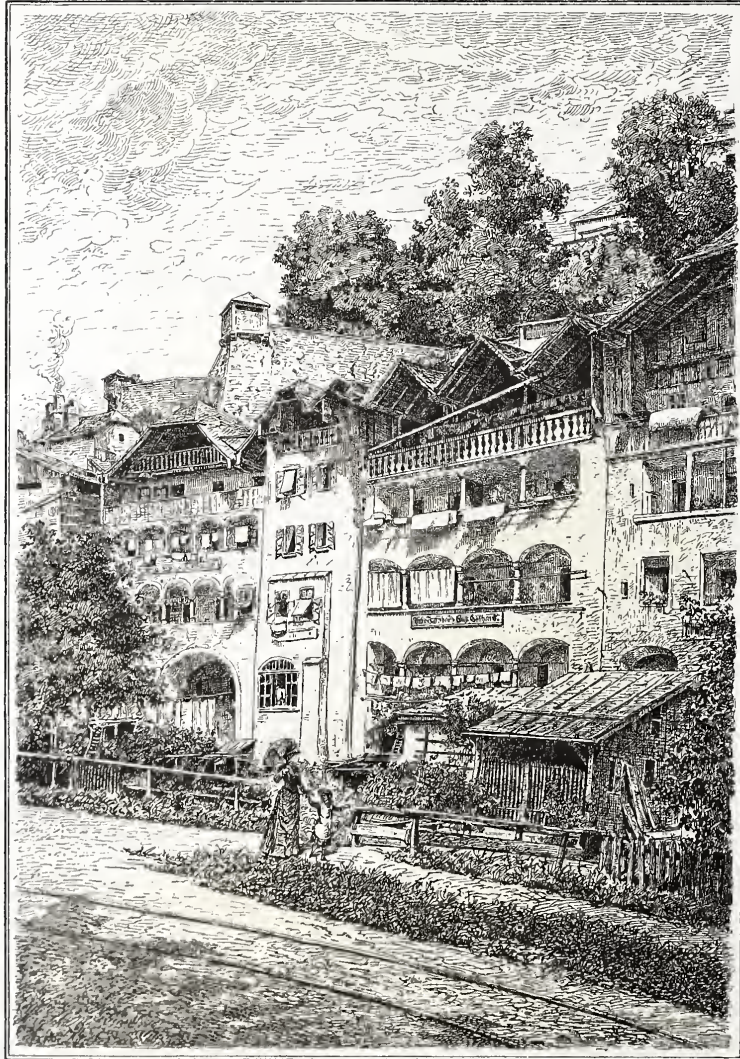
Jetzt finden wir einen hochstrebenden gotischen Hallenbau mit Chorumgang und Kapellenkranz, der in seinen schlanken Verhältnissen, in den luftigen Gewölben und der Fülle von Licht zu dem schweren Langhause in grossem Gegensatze steht. Den Kapellenkranz des Chores aber hat die Renaissance und das Barock mit Einbauten besetzt und mit Schnörkeln und kleinem Zierat förmlich übersponnen. Der Hallenbau gehört der spätgotischen Zeit an und wurde bis zu Ende des 15. Jahrhunderts fortgeführt. Sein Bau-

meister war *Hanns Stethamer* von Burghausen, ein Altbayer aus der berühmten Bauhütte, seines Zeichens ein Steinmetz und gewöhnlich Meister „Hans“ genannt. Der Turm datirt noch später und erhielt seinen „Riss“ von Nürnberg.

Trotz des Stilgemenges ist die Franziskanerkirche von grossem malerischen Reiz, wozu nament-

lich der phantastische Beleuchtungswechsel zwischen Langhaus und Chor viel beiträgt. In ihrer hochragenden äusseren Erscheinung steht die Kirche als Fremdling unter ihren Kolleginnen da.

Das Gewand der Spätgotik trägt auch die ursprünglich romanische Frauenstiftskirche Nornberg. Das von der Nichte des heil. Rupertus, der heil. Erentraud, zu Ende des 6. Jahrhunderts gegründete Kloster wurde in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts von Kaiser Heinrich II. unter der Äbtissin Wiradis I. neu gebaut. Um 1423 brannte der Bau ab; die Kirche wurde aber alsbald wieder unter Beibehaltung des ursprünglichen

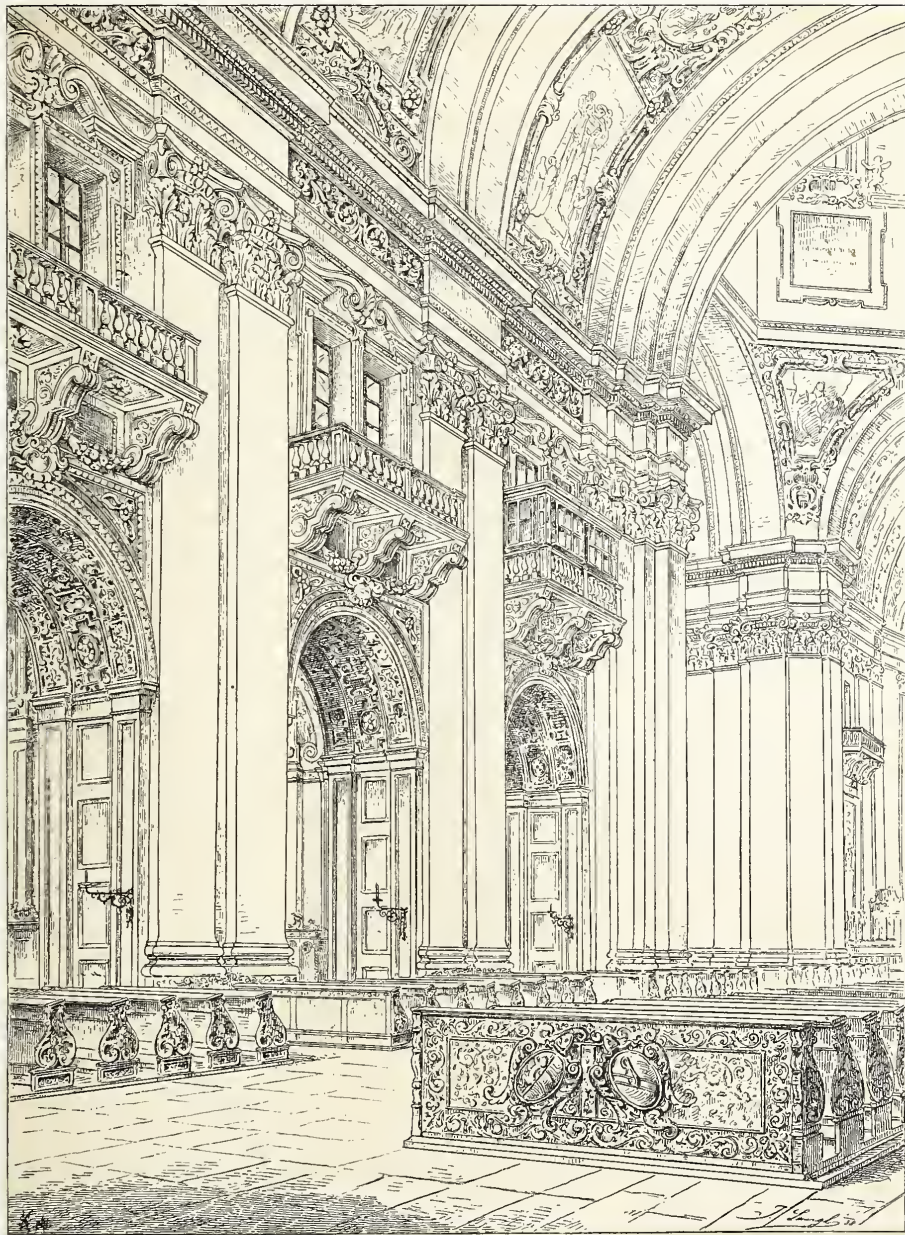


Salzburg. Häusergruppe am Stein.

Grundrisses im spätgotischen Stil hergestellt. Wir treffen hier noch die alte Krypta (freilich auch gotisirt), den Kreuzgang, das Kapitelhaus und teilweise das Portal als Reste des alten Baues. Von hohem Interesse sind die in einem Nebenraume der Kirche befindlichen wohlerhaltenen Malereien, Brustbilder von Heiligen in ornamentaler Umrahmung, mit Anklängen an ravennatische und byzantinische Darstellungen. Das letzte Ausklingen der Gotik in Salzburg bezeugen das Margaretenkirchlein inmitten

des Petersfriedhofes, „poetisch angehaucht in seiner Erscheinung und gehoben durch die Weihe des Ortes“, und das nicht minder malerisch postirte Schlosskirchlein St. Georg auf der Feste oben, welches

Neubau änderte sich mit einem Schlage der architektonische Charakter der Stadt. Die ursprüngliche Kathedrale war nach den alten Stadtbildern und einer im städtischen Museum aufbewahrten Zeichnung



Salzburg. Inneres des Domes.

Erzbischof Leonhard Keutschach zu Beginn des 16. Jahrhunderts errichtet und mit reichem Skulpturschmuck ausgestattet hat.

Wir haben nur noch eines mittelalterlichen Denkmals der Stadt zu gedenken, welches freilich spurlos verschwunden ist, aber in geschichtlicher Beziehung das höchste Interesse in Anspruch nimmt: es ist die alte Domkirche. Mit ihrem Fall und dem

Neubau änderte sich mit einem Schlage der architektonische Charakter der Stadt. Die ursprüngliche Kathedrale war nach den alten Stadtbildern und einer im städtischen Museum aufbewahrten Zeichnung des Benediktiner Mönches Jakobus Carolus (deren Echtheit neuestens allerdings angezweifelt wird) eine stattliche dreischiffige Säulenbasilika mit stark ausladendem Querschiff. An den im Halbbrund geschlossenen Chor fügten sich in Fortsetzung der Seitenschiffe quadratische Kapellenräume an. Die Westseite war von Türmen flankiert und ebenso waren an das Querschiff beiderseits Türmchen angebaut. Unter dem Chor befand sich eine geräumige Krypta. Das Bauwerk trug den rein romanischen Charakter, obschon infolge vielfacher Brände im Laufe der Jahrhunderte Um- und Ergänzungsbauten an demselben vorgenommen worden waren.

Die Chronisten geben Nachricht von der reichen Ausstattung des Inneren, den gemalten Glasfenstern, dem reichen Gemaldeschmuck, dem grossen Orgelwerk u. a. Da traf den Bau aus nicht völlig aufgeklärter Ursache 1589 neuerdings ein Brand und legte in wenig Stunden die Bedachung vollständig in Asche. Es wäre wohl leicht möglich gewesen, das Gebäude zu restauriren und das ehrwürdige Gotteshaus als Kunstwerk der Nachwelt zu erhalten. Dem Erzbischof Wolf Dietrich kam aber nichts gelegener als dieser Brand, um Anlass zu finden, den alten Dom vollends aus der Welt zu schaffen und einen Neubau nach seinen Plänen auszuführen. Trotz des Unmutes der Bevölkerung wurde die Hacke an das Bauwerk gelegt und Mauer um Mauer abgebrochen,

bis 1606 der ganze Quaderbau dem Boden gleich gemacht war.

Wir stehen damit am Wendepunkte der Baugeschichte Salzburgs und zugleich vor seinem genialsten und mächtigsten, wenngleich zuweilen rücksichtslosen Bauherrn. Ihm hat Salzburg seine Neugestaltung zu danken, und er würde während

einer längeren und glücklicheren Regierung sicher keine Spur von der alten

Stadt übrig gelassen haben. Wolf Dietrich war es nicht um einzelnes zu thun; sein Plan ging dahin, der ganzen Stadt einen neuen baulichen Charakter zu geben; das

Mittelalterliche sollte vollständig verschwinden und der italienische Stil seiner Residenz einen heiteren, festlichen Glanz verleihen. In Wolf vereinigte sich Genie mit seltener Thatkraft; er besass die erhabensten

Geisteskräfte, war aber nach Adelsreiters Urteil „ein unruhiger und nach Neuerungen ringender Kopf, ein Mann, dem, wenn er sich im Glücke gemässigt, nichts gefehlt haben würde, einer der grössten Fürsten zu sein.“

Zu Langenstein am Bodensee geboren, kam er zu seinem Oheim, dem Kardinal Marcus Sitticus von Hohenembs, dem Neffen Papst Pius VI., nach Rom und oblag unter dessen Aufsicht und Pflege den schönen Künsten und Wissenschaften. In der ewigen Stadt lernte er die Meisterwerke der Renaissance kennen, und besonders begeisterte ihn der eben seiner Vollendung entgegengehende Petersdom in mächtiger Weise. Als er seine Studien im deutschen Kollegium vollendet hatte, machte er grosse Reisen in den verschiedensten Ländern, überall beobachtend und lernend. Also vorbereitet wurde der jugendliche, kaum achtundzwanzigjährige Domherr am 3. März 1587 zum Erzbischof von Salzburg und Fürsten des Landes gewählt. Sofort

schrift er an die Durchführung seiner grossen baulichen Pläne. Sein Hofstaat hüllte sich in Pracht und Glanz, was allerdings vom Volke scheid angesehen wurde; doch gewann er durch kluges Benehmen bald die Liebe und Verehrung aller. Ein edler Ehrgeiz spornte ihn zu rastloser Thätigkeit an, nicht nur in lokalen Unternehmungen und Reformen, sondern auch auf

politischem und kirchenpolitischem Gebiete.

Rasch vom Glück emporgehoben, vergass er leider in seinem Ringen und Streben ein ruhiges, überlegtes Tempo zu führen; er trat als Kämpfer auf und vertraute auf seinen

Glücksstern; aber die Wogen, die er herauf beschwor, tobten immer mächtiger um ihn; er

hatte sein Schiff den Wellen überliefert und war schliesslich zu schwach — oder zu feige, das Steuer weiter zu führen.

Nach einem Besuche bei dem Papste Sixtus V. in Rom erschien Wolfs berühmtes Reformationsedikt; die Protestanten hatten Salzburg in kurzgesetzter Frist zu verlassen. Diese Härte traf viele der angesehensten Familien, und durch die Ausweisung waren viele

Wohnungen, ja ganze Häuser leer in Salzburg. Es war ein schwerer Schlag für die Stadt, welchen der Erzbischof aber sofort wett zu machen suchte, indem er viele der leeren Häuser niederreissen und durch glänzende Neubauten ersetzen liess. Nicht weniger als 65 Gebäude kaufte er den Eigentümern ab und befahl sie zu demoliren, darunter viele umfangreiche Baulichkeiten, welche adeligen Einwohnern gehörten. Auf dem Mönchsberge baute er Sommeritze für die Domherren; der kolossale Bau der „Residenz“ und der „Neubau“ wuchsen aus dem Boden empor. Bei aller Energie, mit der gebaut wurde, traten aber oft Verzögerungen durch die un-



Lustschloss Hellbrunn bei Salzburg. Aus den Fresken des MASCAGNI.

berechenbaren Launen des Bauherrn ein. Mancher schon weit vorgeschrittene Bau wurde wegen geringfügiger Änderungen wieder abgetragen und neu begonnen. Seinem Bruder Jak. Hannibal baute Wolf Dietrich um 80 000 Gulden einen Palast, welchen er „wegen eines kleinen Unwillens, so er gegen ihn gefasst“, wieder bis auf den Grund niederreissen liess.

Mit dem gesteigerten Aufwande des Erzbischofs steigerten sich auch die Steuern und Abgaben, und Wolf wählte nicht immer die glimpflichsten Massregeln, die erforderlichen Gelder einzutreiben. Über welche Mittel übrigens der Fürst zu verfügen wusste, bezeugt sein Projekt mit dem Bau des neuen Domes. Er fasste nämlich keinen geringeren Plan, als darin den St. Petersdom zu Rom an Pracht und Grösse noch zu übertreffen. Zur Ausarbeitung des Planes berief er den zur Zeit durch seine Bauten in Venedig und Florenz berühmten Architekten *Vincenzo Scamozzi*, der seine Aufgabe in den Jahren 1606 bis 1607 in Venedig vollendete. Der Grundstein zum Bau wurde jedoch erst im Jahre 1611 gelegt. Es wäre ein Bauwerk von riesiger Grösse und genialer Anlage geworden, in welchem 18000 Personen Raum gefunden hätten.

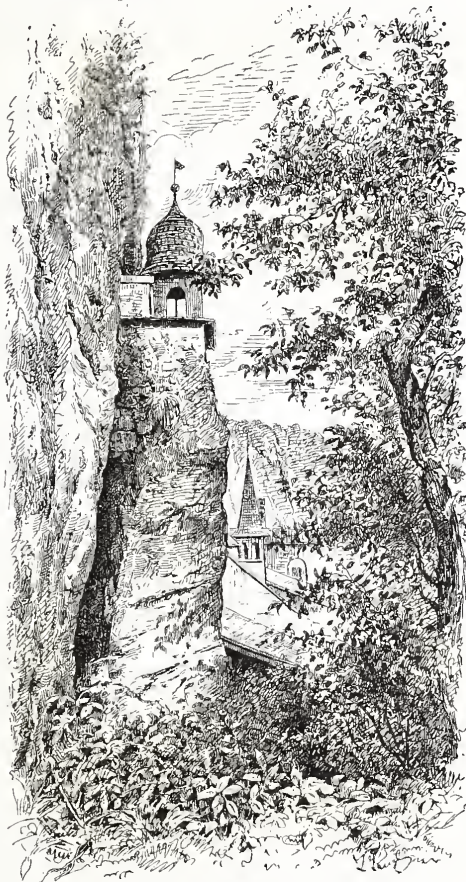
Mit der Grundsteinlegung kam jedoch Wolf Dietrichs Glück bereits ins Schwanken. Dass er den Jesuiten sein Land verschlossen hielt und es ablehnte, der katholischen Liga beizutreten, wurde vom deutschen Klerus mit scheelen Augen angesehen; dazu kam der Streit mit dem Herzog Maximilian von Bayern wegen des Salzzolles, welcher schliesslich zur vollkommenen Fehde führte.

Maximilian rückte mit Waffengewalt gegen Salzburg vor und Wolf, der mit aller Welt den Kampf aufgenommen hatte, lässt, da er keinen diplomatischen Ausweg mehr findet, den Mut sinken — und flieht. An der Kärntner Grenze bei Gmünd wird er jedoch von den bayerischen Reitern eingeholt und gefangen genommen und bleibt infolge vielfach verwickelter Intriguen durch fünf Jahre Gefangener auf der Feste Hohensalzburg. In der grossen Anklageschrift, welche Maximilian an den Papst schickte, wurde Wolf beschuldigt, dass er die Ketzler begünstigte, die Witwen und Waisen bedrückt und in einem offenen Konkubinat gelebt habe; ja es wird darin sogar der Verdacht ausgesprochen, dass Dietrich, wenn er den Herzog besiegt hätte, Salzburg zu Gunsten seiner Söhne in ein weltliches erbliches Fürstentum verwandelt haben würde, zum Schaden der katholischen Religion. Auch wurde gegen ihn die Klage erhoben, dass er selbst oder seine Freundin Salome Alt durch einen am Abend im Oratorium zurückgelassenen brennenden Wachsstock den alten Dom geflissentlich in Brand gesteckt hätte u. a. m. Nicht minder verfolgte ihn auch sein Nachfolger Marcus Sitticus, ob schon derselbe sein naher Blutsverwandter war.

Wolf Dietrich starb in sein Schicksal ergeben, aber gebrochen am 16. Januar 1617. In der Mitte des Sebastiansfriedhofes, umgeben von den Arkaden, welche er für die Grabstätten vornehmer Bürger angelegt hatte, hat er auch seine Gruft gebaut; dort wurde er seinem Wunsche gemäss beigesetzt.

J. LANGL.

(Schluss folgt.)



Salzburg. Die Maximuskapelle.





LORENZO LOTTO

IM STÄDTISCHEN MUSEUM ZU MAILAND UND IN DER DRESDENER GALERIE.

MIT ILLUSTRATIONEN.



Es ist im allgemeinen bekannt, wie die venezianische Malerei des 16. Jahrhunderts sich vornehmlich durch die mannigfache Äusserung von individuellen Anlagen und Bestrebungen auszeichnet. Ein Meister aber, der sich in dieser Hinsicht ganz speziell hervorgethan hat, ist der Venezianer Lorenzo Lotto, dessen Name sich wohl von alters her eines guten Rufes erfreute, der aber trotzdem in vielen Fällen gänzlich verkannt worden ist.

Seit ihm der verstorbene Otto Mündler in seinen *Beiträgen zu Jac. Burckhardts Cicero* (Leipzig, E. A. Seemann, 1870) einige Seiten der lebhaftesten Bewunderung widmete, ist uns noch gar manches über seine Wirksamkeit offenbar geworden, wodurch die Behauptung des genannten Kritikers bekräftigt wird, dass kein Künstler mehr als er eine eigene Monographie beanspruchen könnte, um ihm einigermaßen gerecht zu werden.

Welch eine glänzende und fruchtbare Laufbahn, welch eine ausgedehnte Thätigkeit wäre da zu schildern, von seinem zierlichen Jugendbilde, dem kleinen heiligen Hieronymus im Louvre vom Jahre 1500 und der Bellinesken Madonna mit Heiligen in Santa Cristina bei Treviso bis zu seinen spätesten Werken, welche noch heute in seinem letzten Aufenthaltsorte frommer Zurückgezogenheit, in Loreto aufbewahrt sind! — Aus Venedig gebürtig, wie dies durch mehrere neulich im Archiv von Treviso vorgefundene

Dokumente bekundet wird¹⁾, mag er daselbst eine Zeitlang unbedingt der Schar jener zahlreichen Schüler Giovanni Bellini's angehört haben. Was ihn aber von vielen derselben unterscheidet und sein eigentümliches Gepräge ausmacht, ist die von geistreichem Leben durchdrungene Anschauung der natürlichen Erscheinung, welche sich nicht nur in der Bewegtheit der Linien und Gebärden, sondern auch in der ebenso gefühlsinnigen wie wirkungsvollen Art zu offenbaren pflegt, mit welcher er seine Gegenstände in eine feine, scharfe Beleuchtung zu stellen weiss.

Dass er in dieser Hinsicht, wie Mündler bereits bemerkt, mit Correggio in einer merkwürdigen geistigen Verwandtschaft steht, wiewohl er nicht nur um etwa 15 Jahre älter als dieser war, sondern bestimmt in seinen Schöpfungen eine ähnliche Richtung um mehrere Jahre früher als Correggio kundgibt, kann bei Betrachtung seiner gesamten Thätigkeit immer noch konstatiert werden.

Die Entstehung dieses Verhältnisses zu erklären, wäre nun eine recht lohnende Aufgabe für den Kunst-

1) *Spigolature dall' Archivio notarile di Treviso. Documenti intorno a Lor. Lotto*, in der Zeitschr. *Archivio Veneto*, Serie II, Tomo XXXII, Parte II a. 1886. Diese interessante Veröffentlichung von Dokumenten verdanken wir dem Archivar von Treviso, Herrn Dr. Gustavo Bampo. In derselben Zeitschrift (T. XXXIV, P. II a. 1887) wird von demselben Gelehrten das Testament des Malers textuell angeführt (a. 1546), woraus gleichfalls hervorgeht, dass er aus der Stadt Venedig stammt.

forscher. Es fragt sich nämlich, ob eine solche Übereinstimmung der Empfindung und der Darstellung einzig und allein auf ähnlichen geistigen und künstlerischen Anlagen beruhe, oder ob anzunehmen sei, dass Correggio in seinen frühen Jahren, nachdem er in Ferrara mit den dortigen Koloristen in Verkehr gestanden, sich eine Zeitlang im Venezianischen aufgehalten habe und dort mit Lotto in Berührung gekommen sei, was doch die grösste

Wahrscheinlichkeit für sich hat, wenn gleich aus den übrigens äusserst dürftigen Notizen über seine Lebensumstände nichts davon zu entnehmen ist.

Wie dem auch sei, so viel ist nachweisbar, dass Lotto mehr als einmal in seinen Gemälden mit Correggio verwechselt worden, ausserdem aber auch in andern Fällen leider durchaus verkannt worden ist.

Mehr oder weniger ist er wohl in allen grösseren Sammlungen Europas vertreten; jedoch dürfte sich niemand getrauen, seine Natur gründlich zu kennen, der ihn nicht in Italien in seinen verschiedenartigen Arbeiten aufgesucht hätte.

Seine Vielseitigkeit bezeugt schon, dass er sich im innersten Wesen zum Maler berufen gefühlt hat. Man kann sagen, dass er kaum eine zeitgemässe Gattung der Malerei unversucht gelassen hat. Denn thut er sich erstens in seinen zahlreichen, meistens brillanten Altarwerken auf Holz und auf Leinwand hervor, so lässt er andererseits seine genialen Anlagen nicht weniger in den Bildnissen nach der Natur und in den allegorischen und den mythologischen Gegenständen leuchten. Gewährt er auf Mauerflächen mit Freskomalerei den Schöpfungen seiner gedankenreichen Phantasie freies Spiel, wie dies namentlich in einem Kirchlein zu Trescore bei Bergamo der

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. I.

Fall war, so befindet er sich nicht weniger in seinem Elemente, wenn es heisst, sich nach heiteren Vorlagen umzusehen zur Verzierung von Chorsthühlen, wie man sie heute noch in Santa Maria, der Hauptkirche von Bergamo, den Besuchern zeigt. Das Jahrzehnt, das er in dieser Stadt und Umgebung, mutmasslich zwischen 1515 und 1524, verlebte, war besonders reich an solchen Offenbarungen seiner Thätigkeit und ist als diejenige Periode zu bezeichnen,

in der sich seine eigentümliche Anschauungsweise vollends entwickelte. Wird man wohl in seinem Hauptgemälde in San Bartolommeo (1516 ausgeführt) noch einzelne Spuren der Bellinesken Weise gewahr, so findet man ihn doch darin im ganzen bereits sehr frei von der herkömmlichen ruhigen Auffassung kirchlicher Darstellungen.

Lotto ist eigentlich an und für sich nichts weniger als ein Künstler von religiösem Charakter. Seine Lebensfrische, ganz in Wohlgefallen an den weltlich bewegtesten Gegenständen aufgehend, macht sich ohne jede Zurückhaltung in allen seinen Werken

fühlbar. Ja, er geht darin so weit, dass er das Weltliche bisweilen bis ins Verzerrete und Gemeine steigert und gelegentlich sogar in arge Verstösse gegen die Korrektheit der Zeichnung und die Harmonie der Farben verfällt, namentlich bei der Ausführung von Aufträgen kleinerer Ortschaften. Einen besonderen Reiz pflegt übrigens in dieser Zeit seine Meisterschaft in der Behandlung des Helldunkels auszuüben. Als Beispiele dafür mögen die beiden Gemälde angeführt werden, von denen wir Abbildungen vorführen.

Lebhaft steht es mir noch vor der Seele, wie das Porträt des unbekanntem jungen Mannes, in welchem jetzt jedermann die Hand des Lotto wieder



Porträt von LORENZO LOTTO im Städtischen Museum zu Mailand.
Nach einer Photographie von Brogi.

erkennt (als Vermächtnis eines Privatmannes an das städtische Museum von Mailand) vor einer Reihe von Jahren als Arbeit eines ungenannten Malers auf die Staffelei des Restaurators kam, wo es mich sofort

Der helle, vornehme Fleischton, das blonde Haar, von dem malerischen Barett beschattet, das aschgraue Gewand, mit dunklen Sammetstreifen besetzt, der blaue Vorhang als Hintergrund: das alles bringt



Madonna von LORENZO LOTTO in der Dresdener Galerie.

Nach einer Photographie von Braun & Co.

trotz der erlittenen Unbill an seinen wahren Urheber mahnte. Der geistreiche, sinnige Blick, die bewegte Stellung der Figur, der zarte Silberton, sowie die pikante Ausführung des Einzelnen, ja auch gewisse Unarten (namentlich der bezeichnende, etwas gequetschte Daumen der linken Hand) stimmen vollkommen zu den bekannten Eigenschaften Lotto's.

eine bezaubernde Gesamtwirkung hervor, welche zugleich so originell ist, wie man sie kaum bei einem andern Maler wiederfindet, ausgenommen vielleicht bei einem Meister wie Correggio.

Ist also eine Verwechslung dieser beiden Künstler in manchen Fällen leicht erklärbar, so kann man heutigen Tages nicht umhin zu staunen, dass es so

viel Zeit erfordert hat, ehe jemand zu der Einsicht gekommen ist, dass das zweite der von uns abgebildeten Gemälde, die Madonna mit den zwei Kindern, gleichfalls den Werken des Lotto und zwar gerade denen seiner Bergamasker Periode zuzuzählen sei.

Wie oft hat nicht der Bergamasker, der diese Zeilen schreibt, seit er wiederholte Male die Schwelle der herrlichen Dresdener Galerie betreten, vor diesem Gemälde gestanden, mit dem Verlangen, das Rätsel zu lösen, das es dem Betrachter stellte. Denn, dass die Beziehung auf einen so mittelmässigen und charakterlosen Maler, wie der Toskaner Vincenzo Tamagni von San Gimignano, welche in der Galerie seit dem Kataloge von 1812 angenommen wurde, ganz willkürlich aus der Luft gegriffen war, darüber konnte kein Zweifel obwalten. Nun ist unter den vielen wohlwogener Verbesserungen, die der neue Woermannsche Katalog von 1887 enthält, auch die hervorzuheben, welche unser Madonnenbild betrifft. Woermann ist der Wahrheit jedenfalls viel näher gekommen, indem er den *tüchtigen* Meister als Oberitalien angehörig und unweit von Lionardo und von Correggio stehend bezeichnet (S. 128, Nr. 295). Ich glaube ein bestimmteres Urteil wagen zu dürfen, da es mir eines Tages plötzlich klar wurde (dank auch der herrlichen Photographie von Braun), dass das Bild keinem andern Urheber zuzuschreiben ist, als unserm eigentümlichen, vielseitigen Lorenzo Lotto. Dieser Ausspruch hat die Zustimmung mehrerer bewährter Kenner gefunden und ist seit dem vorigen Jahre auch öffentlich ausgesprochen in dem in London erschienenen Handbook of the Italian Schools in the Dresden Gallery by C. J. Ff. (Seite 141). Diese kritische Beschreibung der berühmten Galerie zeugt von dem gebildeten Kunstsinn der Verfasserin. Gänzlich neu von ihr bearbeitet sind die eingehenden Erklärungen der in den Gemälden dargestellten Gegenstände.

In der That stimmt das Gemälde sowohl in Farbe als Zeichnung vollständig mit den bekannten Werken des Meisters überein; ich glaube sogar, man

kann es mit der grössten Wahrscheinlichkeit in den Anfang der zwanziger Jahre des 16. Jahrh. setzen. Hat doch mancher Zug eine nahe Verwandtschaft mit dem herrlichen Altarbilde, welches eine der Seitenkapellen der Kirche Santo Spirito in Bergamo schmückt und den Namen des Autors nebst der Jahreszahl 1521 trägt. Besonders auffallend ist die Ähnlichkeit der Modellirung des Körpers des Christuskindes auf dem Dresdener Bilde mit der des lachenden Johannesknaben in Bergamo, welcher unterhalb des Thrones liegt und das Lamm umarmt. Bezeichnend sind darin die äusserst entwickelten Formen des Leibes und der Beine im Verhältnis zu den kleinen Extremitäten. Diese sind, wie gewöhnlich bei Lotto, zart und schmal, respektive flach gebildet. Die Haltung des gesenkten anmutigen Hauptes der Madonna entspricht ganz seiner Empfindungsweise, wie sie vornehmlich in dem merkwürdigen, übrigens sehr übertriebenen Gemälde in der Sammlung des Herrn Ant. Piccinelli zu Bergamo vorkommt, welches die Jungfrau mit dem Kinde zwischen den stark bewegten Halbfiguren des heil. Rochus und Sebastian darstellt. Die beiden Madonnengesichter gleichen sich überhaupt in auffallender Weise und sind die besten Partien beider Bilder. Die dünn aufgetragene und in hellem Tone gehaltene Farbe ist dem Lotto ebenfalls eigen und gemahnt besonders an sein Kapitalwerk auf dem Hauptaltar zu San Bartolommeo. Die luftige, fein gefühlte Landschaft endlich, in die sich der Blick neben dem Vorhange vertieft, kommt bei ihm nicht selten vor und lässt sich z. B. ähnlich im dritten Altarbilde in Bergamo, nämlich in der Kirche San Bernardino di Pignolo, namentlich aber in dem höchst malerischen Hintergrunde zu seinem missglückten schwebenden Christus in der Sakristei von Sant Alessandro in Croce nachweisen.

Es liessen sich wohl der überzeugenden Vergleichungspunkte noch mehr anführen, wodurch die Bestimmung des Bildes noch fester begründet würde. Doch mag es mit dem Gesagten hier genug sein.

GUSTAV FRIZZONI.





Fig. 3.

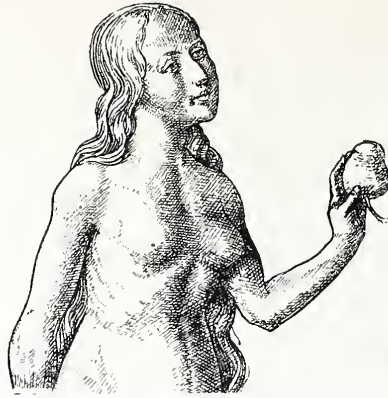


Fig. 1.



Fig. 2.

DER ÄLTESTE KUPFERSTICH DÜRERS.



Die internationale chalkographische Gesellschaft hat im ersten Jahrgange (1886, Nr. 10) das Blatt eines unbekanntens deutschen Stechers aus dem 15. Jahrhundert in Heliogravüre veröffentlicht und ihm folgenden Geleitschein auf den Weg mitgegeben: „Zwei männliche und zwei weibliche Figuren zu je einer Darstellung von Adam und Eva gruppiert. Zeichnung und Behandlung sind der Richtung Martin Schongauers verwandt.“ Das Blatt, bisher nur in einem einzigen Abdrucke nachgewiesen, ist durch Schenkung des bekannten Sammlers Dutuit an die Pariser Nationalbibliothek gekommen.

Kann man der Persönlichkeit des Stechers nicht näher treten? Das Blatt verdient eine scharfe Prüfung und eingehende Betrachtung. Es unterscheidet sich schon durch den Gegenstand der Darstellung wesentlich von den anderen gleichzeitigen Stichen. Es zeigt einen intimeren Charakter, da es offenbar nur als Studium, nicht für den Markt gestochen wurde und besitzt auch sonst manchen eigentümlichen Zug, welchen man in der Regel in den übrigen Blättern aus dem 15. Jahrhunderte nicht wiederfindet. Dr. Max Lehrs glaubt den Urheber des Blattes zu kennen. Im Repertorium für Kunstwissenschaft (X, 102) schreibt er: „Der Stecher dieses Blattes lässt sich mit Sicherheit unter den Monogrammistens des 15. Jahrhunderts ermitteln. Es ist der Meister P M, von dem das Berliner Kabinet und die Hofbibliothek in Wien einen Schmerzensmann zwischen zwei Engeln (B. VI, 45, 1) mit der etwas undeutlichen Chiffre besitzen. Dieser Stecher steht dem Meister B R mit

dem Anker am nächsten. Wie dieser gehört er der niederrheinischen Schule an und zeigt sich in hohem Masse abhängig von Schongauer. Die Druckfarbe seiner Blätter ist jedoch minder schwarz, mitunter von zartestem Silbergrau. Die Zeichnung verrät gute Naturbeobachtung und ist nur ein wenig steif. Auffallend erscheint daneben der fast gänzliche Mangel an Kompositionstalent. Die Chiffre steht nur auf dem *einen* von Bartsch beschriebenen Stiche. Drei andere können dem Meister jedoch mit Gewissheit zugeschrieben werden: Zunächst die Studien zu Adam und Eva, sodann der Bethlehemitische Kindermord P. II, 213, 12 und ein unbeschriebener Kalvarienberg in Frankfurt a. M.“

Ich habe nicht den Mut, besitze vielleicht auch nicht die Fähigkeit, Lehrs auf dem von ihm eingeschlagenen Wege zu folgen. Meinem Formengedächtnis traue ich nicht genug, um einem bisher ganz unbekanntens Stecher mit Sicherheit Blätter zuzuschreiben, wenn ich dieselben oder doch wenigstens Faksimiles von ihnen nicht zu vergleichendem Studium vor mir liegen habe. Die Vorsicht steigert sich bei einem Meister, dessen Signatur nur ein einziges, im Abdruck nicht frisches Blatt trägt. Eine zögernde Abgabe des Urteils über die Herkunft der genannten Blätter aus rein stilistischen Gründen wird auch durch den Umstand entschuldigt, dass gerade gegen das Ende des 15. Jahrhunderts nach einer allgemein herrschenden Annahme mannigfache Einflüsse sich kreuzen und dadurch die genaue Bestimmung der Schule und vollends des einzelnen Stechers den grössten Schwierigkeiten unterworfen bleibt. In einem Punkte können übrigens die Leser, welchen

das Werk der chalkographischen Gesellschaft zur Hand ist, ein selbständiges Urteil fällen. Der Jahrgang 1886 bringt auch einen Stich des Meisters B R mit dem Anker, das grosse Blatt: Schach dem König, und bietet so eine bequeme Gelegenheit, die Verwandtschaft dieses Stechers mit dem angenommenen Meister unseres Blattes genau zu prüfen. Ich bin auf einem anderen Wege, durch ikonographische Vergleichung, in Bezug auf den Ursprung des Blattes zu einem ganz anderen Schlusse gekommen, welcher mir wichtig genug erscheint, ihn schon jetzt den Fachgenossen mitzuteilen.

Wer das Blatt mit der Doppelschilderung Adams und Eva's unbefangen betrachtet, gewinnt sofort die Überzeugung, dass es nicht für den Markt entworfen war, sondern offenbar zur Übung des Künstlers diente. Die Wiederholung der Figuren, der Mangel jeglichen Beiwerkes, wodurch die Scene belebt würde, weisen auf diese Bestimmung hin. Bedeutsam erscheint weiter die Stellung der einzelnen Figuren mit Vorbedacht so gewählt, dass sowohl die volle Vorder- und Rückansicht des ganzen Körpers, als auch die Seitenansicht zu ihrem Rechte gelangt. Auffällig ist besonders der vom Rücken gesehene Adam. (Fig. 2.) Seine Stellung widerspricht der gangbaren Auffassung und kann nur so erklärt werden, dass dem Künstler weniger an der Deutlichkeit der Scene als an der Beherrschung der Form und der Massverhältnisse gelegen war. Doch nicht Vermutungen, sondern Thatsachen sollen vorgeführt werden. Eine solche Thatsache ist der porträtmässige Charakter des Adamkopfes. (Fig. 4.) Derselbe ist nicht wie die beiden Evaköpfe nach einem feststehenden Typus gezeichnet, sondern zeigt individuelle, unmittelbar der Natur abgelauschte Züge. Die gezwungene Haltung des Halses, der mehr nach aussen als in der Richtung des Kopfes gekehrte Blick weisen darauf hin, dass wir es mit einem *Spiegelbilde* zu thun haben. Der Künstler hat in Adam seinen eigenen Kopf wiedergegeben. Dieser Kopf ist uns aber wohlbekannt. Es ist *Dürers* Kopf, wie er uns in dem Spiegelbilde vom Jahre 1493, in dem bei Felix in Leipzig bewahrten Selbstporträt, entgegentritt. (Fig. 5.) Wenn

man das Selbstporträt mit dem Adamkopfe zusammenhält und die Zeichnung nach dem Spiegel aus dem Jahre 1484 zu Rate zieht, so ergibt sich die vollkommene Gleichheit der Züge. Entscheidend sind die Umrisse an der rechten Seite, der etwas vortretende Backenknochen, genau so, wie es das gemalte Porträt zeigt, ferner die Bildung der Nase, an der Spitze stumpf, so dass die Nasenlöcher sichtbar bleiben, der starke Abstand der Nase von der Oberlippe, der etwas vorspringende Mund mit geschwungener Unterlippe, das kräftige Kinn, die Zeichnung der Haare, welche in langen Strähnen herabfallen, erst unten sich schlängeln, vorn am Scheitel ein wenig zurücktreten, die Linie der Augenbrauen und endlich die breite Wangenlinie links vom Ohr bis zum Kinn.

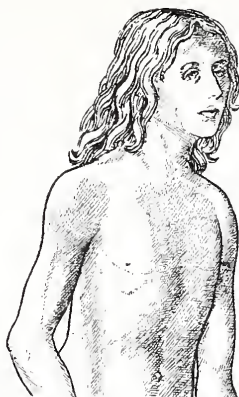


Fig. 4.



Fig. 5.

Wenn zwei Köpfe in so vielen Einzelheiten sich vollständig decken, so kann nicht füglich von einem zufälligen Zusammentreffen gesprochen, sondern muss eine Identität der Personen angenommen werden. Der Kopf Adams ist also das Selbstporträt Dürers; da er als Spiegelbild sich zeigt, so muss er von Dürer selbst eigenhändig gezeichnet sein. Dafür spricht noch eine andere Thatsache. Auf dem Kupferstiche vom Jahre 1504 hält Eva in derselben Weise wie auf dem anonymen Blatte den Apfel halb versteckt in der herabhängenden Hand. (Fig. 1.) Die Skizze zur Eva in der Bodleiana giebt die Armbewegung am deutlichsten wieder. (Fig. 3.) Das ist eine so eigentümliche, im älteren Kunstkreise so ungewöhnliche Armhaltung, dass man ihre Wiederholung gewiss nicht auf den reinen Zufall zurückführen kann. Was liegt näher, als anzunehmen, dass Dürer sich noch nach mehreren Jahren seines früheren Versuches erinnerte und das brauchbare Motiv bei der Wiedergabe der gleichen Scene jenem entlehnte. Denn als einen ersten Versuch in der Kupferstechtechnik müssen wir wohl das Blatt mit der doppelten Darstellung Adams und Eva's auffassen. Noch ist der Künstler mit dem Grabstichel nicht vollkommen vertraut. Er möchte gern die Flächen runden, die Gestalten modelliren; es stehen ihm aber dafür nur dünne, spitze Striche zu Gebote. Die letzteren folgen nicht immer willig, wie die linke

Brust Adams zeigt, der Körperform, bekunden aber deutlich das Streben nach kräftiger Modellirung. Im Zeichnen war der Künstler offenbar schon viel weiter fortgeschritten als im Stechen.

Es ist begreiflich, dass ein Blatt, zu eigener Übung als erster Versuch mit dem Grabstichel geschaffen, noch einzelne Anklänge an die gerade herrschende technische Weise offenbart, mit gleichzeitigen deutschen Stichen verwandt erscheint. Die Wiedergabe weiblicher Figuren macht dem jungen Künstler grössere Schwierigkeiten als die Gestalt Adams. Hier individualisirt er mit keckem Mute, dort begnügt er sich, den für Madonnen, Engel gangbaren Typus zu wiederholen. Der Evakopf erfreut sich im Gegensatze zu dem scharf persönlich erfassten Adam unter den Schongauerstichen einer zahlreichen Verwandtschaft. Ebenso bleibt der Anfänger in der Zeichnung der Augenbrauen von seinen technischen Vorlagen abhängig. Er belebt die Bogenlinie durch feine senkrechte Striche. Dagegen sind die Umrisse der Gestalten fester gezogen, als bei den meisten Zeitgenossen. Sie wecken die Erinnerung an die Werkstätte eines Goldschmiedes, aus welcher ja auch Dürer hervorgegangen ist. Ausserdem bemüht er sich eifriger als die Mehrzahl der Genossen, trotz der eintönigen Strichführung den Körperbau, die Muskeln auf das treueste wiederzugeben. Unverständlich an dem ganzen Blatte, geradezu rätselhaft erscheint mir das linke Bein vom Knie abwärts bei der Eva links. Dasselbe ist ganz mit Strichen

bedeckt, übertrieben in Schatten gestellt, im Verhältnis zu den anderen Körperteilen und übrigen Figuren auffallend schlecht gezeichnet und noch schlechter modellirt, als ob eine fremde, minder geschickte Hand darüber gefahren wäre. Die grosse Zehe ist verkrüppelt und merkwürdig genug, es erscheint, worauf mich Fr. Wickhoff aufmerksam machte, auch die grosse Zehe des einen Engels im Schmerzensmanne des P M ähnlich verkrüppelt. Entscheidend für den Ursprung des Stiches bleibt jedoch meines Erachtens die Übereinstimmung Adams mit Dürers Selbstporträt und die unleugbare Thatsache, dass die Eva links als Vorstudie für die Eva auf dem Stiche vom Jahre 1504 gelten muss.

Die Zeit, in welcher das Blatt entstanden ist, lässt sich scharf begrenzen. Es fällt kurz vor 1493, in welchem Jahre Dürer das Selbstporträt malte. Ist die Beobachtung richtig, dass das technische Verfahren der Richtung Schongauers folgt, so müssten wir seine Entstehung in die Zeit, in welcher Dürer in der Nähe Schongauers weilte, setzen. Erst nach Schongauers Tode 1491 kam Dürer nach Kolmar. Das Blatt würde demnach in den Zeitraum 1491 bis 1493 fallen. Ob vor oder nach der ersten italienischen Reise Dürers? Die Betonung der Massverhältnisse lässt das letztere vermuten. Jedenfalls begrüßen wir in dem Blatte, wenn nicht den ersten, so doch den frühesten bis jetzt bekannten Versuch Dürers in der Kunst des Kupferstiches.

ANTON SPRINGER.

NOTIZ.

* Das amutige „Menuell“ im Stile Watteau's, welches in W. Ziegler's Radirung diesem Hefte beiliegt, ist als Mittelbild einer Fächerverzierung gedacht, welche Heinrich Lefler in München vor kurzem entworfen und W. Ziegler für den gleichen Zweck in Kupfer ausgeführt hat. Auf blassgelber oder weisser Seide gedruckt, bildet die gefällige, von Amoretten auf Rankenwindungen umspielte Kompo-

sition einen reizenden Schmuck in Frauenhand. Der Urheber der Zeichnung, der begabte Heinrich Lefler, ist als Sohn des Wiener Malers Franz Lefler am 7. November 1863 in Wien geboren, studirte anfangs an der Akademie seiner Vaterstadt unter Leitung Prof. Griepenkerls und besuchte dann in München mit schönem Erfolge die Komponirschule des Professors W. Diez.

KLEINE MITTEILUNGEN.

* In einem (bei Weidmann in Berlin erschienenen) lesenswerten Schriftchen über *Peter von Cornelius* und den *Camposanto in Berlin* von H. Pfundheller (Prediger an St. Jacobi daselbst) wird an die nationale Pflicht erinnert, die grossartigen Entwürfe des deutschen Altmeisters für die Berliner Friedhofhallen zur malerischen Ausführung zu bringen. Eine so organisch geordnete und allumfassende Geschichte der christlichen Lehre von der Hand eines Meisters existirt noch nirgends, betont der Autor mit Recht. Allerdings seien die Camposantobilder in Stich und Photographie verbreitet; aber diese können uns die farbige Wirkung im grossen nicht ersetzen. Die Hoffnung, dass es zu der Ausführung der Fresken kommen werde, ist nun aber in neuester Zeit wieder beträchtlich herabgemindert worden. Der zur Annahme gelangte *Raschdorff'sche* Entwurf für den Dombau lässt für keinen Camposanto Raum; es könnten nur einzelne Fresken in der nördlich vom Dom projektirten Gruftkirche zur Verwendung gelangen. Und wo fänden sich schliesslich die geeigneten Kräfte, um uns die idealen Gebilde des Cornelius in stilgerechter farbiger Erscheinung vorzuführen?

* *Nikolaus Manuel Deutsch* als Künstler ist der Gegenstand einer soeben bei J. Huber (Frauenfeld) erschienenen kleinen Monographie von Dr. *Berthold Haendcke*, welche als eine Ergänzung des trefflichen Buches von Jakob Baechtheld über dieselbe Persönlichkeit als Schriftsteller aufzufassen ist. Der Verfasser schildert den Entwicklungsgang des Berner Meisters in seinen drei verschiedenen Stilepochen, welche durch die wechselnden Einwirkungen von seiten Dürers und des Hans Frics, Hans Baldungs und Holbeins d. j. hervorgerufen wurden, und würdigt eingehend sein dadurch bedingtes künstlerisches Schaffen. Angehängt sind eine kurze Notiz über Hans Rudolf, Manuels Sohn, und ein vollständiges Verzeichnis der Werke des Meisters (Ölbilder, Glasgemälde, Zeichnungen und Holzschnitte), deren Mehrzahl sich in Basel und in Bern, sowie in einigen deutschen Sammlungen befinden. Vier Lichtdrucktafeln nach Zeichnungen von Nikolaus Manuel dienen als Illustrationen des hübsch ausgestatteten Büchleins.

* *L. v. Urlichs* in Würzburg hat in dem eben erschienenen 22. Programm des Wagnerschen Kunstinstituts (Würzburg, Stahel) neue „Beiträge zur Geschichte der Glyptothek“ herausgegeben, durch welche die 1867 erschienene Schrift des Autors über die Entstehung der berühmten Münchener Skulpturensammlung in sehr dankenswerter Weise ergänzt und berichtet wird. Als Hauptquellen für diesen Nachtrag dienten die Aufzeichnungen des Königs Ludwig I. selbst, und zwar theils einzelne Notizen, theils die nahezu vollständige Liste der Ankäufe, welche der König (anfänglich noch Kronprinz) von 1812—1863 für seine Sammlung gemacht hat. Dazu kommen verschiedene Aufzeichnungen des Bildhauers Wagner, welcher bekanntlich bei den wichtigsten Ankäufen der Berater und Agent Ludwigs war. Interessante Notizen enthält die Schrift u. a. über die Perle der Glyptothek, den sogenannten Ilioneus (S. 23 und 35).

* *Die Pariser Akademie* ist mehr als die Hochschule der bildenden Kunst für Frankreich: sie darf als ein ehrwürdiger Mittelpunkt des europäischen Kunstlebens überhaupt bezeichnet werden und bietet zugleich in ihren reichen Kunstschatzen dem kunstsinnigen Besucher der Seinestadt eine Fülle von Sehenswürdigkeiten geschichtlicher und künstlerischer Art. *Eugène Müntz*, Konservator der Sammlungen des berühmten Instituts, hat soeben einen Führer durch dieselben herausgegeben (Guide de l'École Nationale des Beaux-Arts), welcher über die Gemälde, die antiken, mittelalterlichen und modernen Skulpturen, die wertvollen Handzeichnungen, endlich über die interessanten Sammlungen der Kopien und Abgüsse den ersten zusammenfassenden Überblick gewährt. Eine geschichtliche Einleitung erzählt uns die wechselvollen Geschehnisse der bekanntlich unter Ludwig XIV. 1648 gegründeten Anstalt. Das Haus Quantin hat den 300 Seiten starken Oktavband mit zahlreichen reizenden Illustrationen ausgestattet.

* *Robert Ruyß* in Wien legt soeben die letzte Hand an ein grösseres Landschaftsbild, das nach Gegenstand und Behandlung zu den reizvollsten Schöpfungen des Meisters zählt. Es ist ein Motiv aus dem berühmten Park der Villa Borghese. Den Vordergrund nimmt das weite Bassin des Springbrunnens ein, welchen vier plastische Meerpferde zieren. Darüber hinweg blickt man in die breiten Alleen, auf denen die zum Corso vereinten Karossen und zahlreiche Spaziergänger in den buntgemischten Trachten der römischen Gesellschaft erscheinen, darunter die nirgends fehlenden Preti, der junge deutsche Gelehrte im Strohhut, mit dem Buch in der Hand, die Männer und Weiber aus dem Volk in farbigem Kostüm u. a. m. Die Sonne eines Herbstnachmittags vergoldet die reich belebte, in zarten Duft gehüllte Scenerie.

* *Professor Sigmund l'Allemand* in Wien, der in letzter Zeit als Bildnismaler grosse Erfolge hatte — wir erinnern nur an sein vorzügliches Porträt des Erzherzogs Rainer — hat kürzlich wieder zwei höchst gelungene Werke dieser Art vollendet: das eine ist ein lebensgrosses Brustbild, das andere ein Miniaturporträt des Grafen Jaromir Czernin, des Besitzers der berühmten Wiener Gemäldegalerie. Das Brustbild stellt den Grafen in der kleinen Geheimratsuniform mit dem Ordenszeichen des goldenen Vlieses dar. Auf dem Miniaturporträt sehen wir den Dargestellten im schlichten Alltagsrock in ganzer Figur neben einem vergoldeten Tische stehen, mit der Linken auf ein Buch gestützt, die Rechte in der Tasche. Im Hintergrund ein Lehnstuhl und ein roter Vorhang. Das Bild giebt den Charakter eines vornehmen Mannes in voller Unmittelbarkeit und Wahrheit wieder, ohne jede falsche Prätension; es ist ebenso gesund in der Malerei wie in der geistigen Auffassung.

* Dem Ausschussbericht der *Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Böhmen* für das Jahr 1888 entnehmen wir, dass die unlängst vollkommen reorganisirte, von dieser Gesellschaft erhaltene *Malerakademie* sich einer erfreulichen Entwicklung rühmen darf. Es wirken daran für Figuren-

malerei die Professoren *Franz Sequens* und *Hans Pirner*, während die Leitung der Spezialschule für Landschaftsmalerei in den Händen des trefflichen *Julius Marák* liegt; Kunstgeschichte lehrt Dr. *Carl Chytil*. Die Gemäldegalerie, Kupferstichsammlung und Galerie lebender Maler, sämtlich im Rudolphinum untergebracht, haben im Jahre 1888 teils durch Ankäufe, teils durch Geschenke wieder namhafte Bereicherung erfahren. Die Sammlungen wurden in dem bezeichneten Jahre von 37494 Personen besucht. Der Kunstverein für Böhmen, ebenfalls eine Schöpfung der Gesellschaft, weist einen kleinen Rückgang in der Mitgliederzahl auf. Die Jahresausstellung desselben überflügelte dagegen ihre Vorgängerin bedeutend. Der Cassastand belief sich Ende 1888 auf 101004 Fl.

* *Schliemanns Trojanische Funde* bildeten in jüngster Zeit wieder den Gegenstand lebhafter Diskussionen. Auf dem anthropologischen Kongress in Wien kam ein Sendschreiben *Ernst Boettichers* zur Verlesung, in welchem dieser neuerdings für seine Überzeugung eintrat, dass in den von Schliemann auf Troja gedeuteten Funden von Hissarlik die Reste einer alten Feuernekropole zu erkennen seien. Der Vorsitzende, Geheimrat *Virchow* aus Berlin, begnügte sich damit, den Gedanken als „furchtbaren Unsinn“ einfach von der Hand zu weisen. Anders erging es demselben auf dem „Congrès international d'anthropologie et d'archéologie“ in Paris. Hier trat u. a. *Salomon Reinach*, als Referent über Boettichers Buch „La Troie de Schliemann une nécropole à incinération“, entschieden für die Beweisführung des deutschen Forschers ein, während *Schliemann* ihm selbstverständlich aufs heftigste opponirte und schliesslich sich erbot, vor den Augen des Gegners auf dem Boden von Hissarlik den Beweis der Wahrheit seiner Behauptungen zu führen. Wie man hört, hat Boetticher den Vorschlag Schliemanns, der die Kosten dieses neuesten trojanischen Krieges tragen will, angenommen und wir dürfen somit für die nächste Zeit interessanten Aufschlüssen von der Küste Kleasiens entgegensehen.

* *Raffael in Portugal*. Es vergeht kaum ein Jahr ohne die Entdeckung irgend eines neuen „Raffael“; aber gleich ein volles Dutzend und mehr dieser bisher ungehobenen Schätze anzufinden, das war dem Autor eines im vorigen Jahre zu Lissabon in französischer Sprache erschienenen Werkes vorbehalten, welches als Kuriosum den Kunstfreunden signalisirt werden mag. Das Kloster „Nossa Senhora de Refojos do Lima“ in Portugal ist nach der Versicherung des Herrn *Thomas Mendes Norton* so glücklich, von Bramante, dem „Onkel Raffael“, erbaut zu sein und mehrere grosse Gemälde, eine Madonna mit dem heil. Antonius, ein Abendmahl, eine Anzahl von Wanddekorationen in Majolika, endlich auch eine Statue des heil. Theotonio von der Hand des göttlichen Urbinaten zu besitzen. Näheres darüber ist nachzulesen in dem reich mit Lichtdrucken angestatteten Quartanten des genannten Verfassers, ins Französische übersetzt von *L. C. Capderelle*. Abgesehen von der umständlichen Beweisführung, die natürlich ein Kartenhaus von lauter Unglaublickeiten ist, enthält der Band am Schluss eine französische Übersetzung der Schrift des Francisco de Hollanda (*Dialogo de tirar pelo natural*) von dem Maler Roquemont.

* „*Der Cicerone in den Kunstsammlungen Europas*“ betitelt sich ein neues Unternehmen des rührigen G. Hirthschen Kunstverlags in München und Leipzig, welches die Beachtung aller Kunstfreunde verdient. Der erste, voriges Jahr erschienene Band enthielt einen Führer durch die kgl. ältere Pinakothek zu München; es sind davon in rascher Folge bereits vier Auflagen erschienen. Der zweite, kürzlich ausgegebene Band enthält den Cicerone für die königl. Gemäldegalerie in Berlin. Beide sind von *Richard Muther* verfasst und von dem Verleger, *Georg Hirth*, mit einer allgemeinen Einleitung versehen, welche als eine Art kurzgefasster Propädeutik des Kunstverständnisses aufzufassen ist. Die ganze Anlage dieser kleinen Kunstbücher ist eine ebenso praktische wie originelle. Sie schliessen sich an die grossen Museen Europas an, aber sie geben keine herkömmlichen Verzeichnisse derselben, sondern führen den Leser auf kunstgeschichtliche Wege in das Studium der Sammlungen ein. Der oft verwirrende Eindruck, welchen die „Fülle der Gesichte“ auf unsere Kunstpilger zu machen pflegt, wird hierdurch ferngehalten und die Mannigfaltigkeit der Schulen und Meister in einen lebensvollen Zusammenhang, zu klarer Übersicht gebracht. Die Einleitungen erörtern gewisse Grundfragen des Kunstinteresses, den Stilbegriff, die verschiedenen Auffassungen und Malweisen der Meister, führen den Anfänger ein in die Vorhallen des kunstgeschichtlichen Verständnisses, in Kritik und Kennerschaft. Nimmt man dazu noch die Menge der zierlichen Autotypen, welche den Text zieren, so dass sich der Leser dadurch das Erinnerungsbild, das er von dem Originale mitnimmt, leicht auffrischen und vervollständigen kann, so hat man den reichen Inhalt beisammen, der in diesen gefälligen Bändchen zusammengedrängt ist. Hoffentlich werden die Fortsetzungen, welche Dresden, Wien, Paris, London und die grossen Galerien Italiens, dann die Niederlande, Madrid und Petersburg zu behandeln haben, nicht lange auf sich warten lassen. Dem wachsenden Kunstbedürfnis des gebildeten Reisepublikums wäre damit sehr gedient.

* „*Aus dem modernen Italien*“ betitelt sich eine Sammlung von Studien, Skizzen und Briefen, welche Dr. *Sigmund Münx*, der Übersetzer von Minghetti's „Raffael“, kürzlich (bei Rütten & Loening in Frankfurt a. M.) hat erscheinen lassen. Der Inhalt dieser lebensvoll und frisch geschriebenen Schilderungen und Erinnerungen ist vorwiegend politischer Natur: die Führer auf staatlichem und kirchlichem Gebiet, Männer wie Cavour, Depretis, Crispi, Leo XIII., stehen dem Interesse des Autors offenbar am nächsten; er ist ihnen als scharfer Beobachter nachgegangen und sein Herz schlägt warm für den Aufschwung des italienischen Volkes, aus dessen Leben und Wesen er zahlreiche farbige, charakteristische Züge dem Buche einverleibt hat. Aber da in diesem gottgeliebten Lande alles Gegenwärtige Geschichte, alles Lebendige Denkmal wird, führt die Betrachtung des Modernen den Autor auch auf Schritt und Tritt zur Kunst und ihren ewigen Schöpfungen hinüber. Er erweist sich auch für sie als eine fein organisirte, empfängliche Natur. Blätter, wie die aus Assisi, aus Perugia und manche andere, wird der Kunst- wie der Geschichtsfreund mit Genuss lesen.



H. Littler pinx.

W. Ziegler sculp.

MENUETT
(Facherverzierung)

Verlag v. F. A. Seemann in Leipzig.

Illustr. v. F. A. Brockhaus in Leipzig.





Bestell von C. Friedl

BILDNIS DER FRAU M.

Verlag v. E. A. Seemann in Leipzig

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig



Vignette von CARL FRÖSCHL.

CARL FRÖSCHL.

MIT ABBILDUNGEN.



UF einer Fahrt nach Venedig war es, wo wir Freundschaft schlossen, die es mir eigentlich schwer macht, über Fröschl zu schreiben; aber das Urteil über seine Werke hat sich so allgemein, so unabhängig

von aller Beeinflussung gebildet, dass selbst ein Freund sein Wirken und seine Arbeiten besprechen kann, ohne besorgt sein zu müssen, das Urteil werde durch Befangenheit von der strengen Wahrhaftigkeit abgelenkt werden; überdies muss über Fröschl ein Näherstehender schreiben, denn er ist eine so stille, in sich abgeschlossene Natur, dass nur die Intimsten den vollen Reichtum seines Gemütes und die Eigenart seines Geistes zu würdigen im stande sind.

Fröschl spricht sehr wenig; wenn er aber den Stift in die Hand nimmt, so wird der stille Mann witzig, fein spöttisch und satirisch, seine Briefe sind launig und so gewandt stilisirt, dass man in ihm einen geistreichen Plauderer vermuten möchte. In intimen Kreisen zeichnet er sich überdies durch schauspielerisches Talent und witzige Gedichte aus. Sein Gemüt ist tief, sein Empfinden ein ungemein starkes, in Freud und Leid, als wirkte es um so stärker, je unmöglicher es ihm ist, zum Ausdruck zu kommen. Als seine arme Mutter starb, war die ganze Familie, deren Glück durch lange Jahre ungetrübt war, tief erschüttert; Fröschl sprach kein

Wort, nach dem Leichenbegängnis aber brachte ihn ein heftiges Nervenfieber selbst an den Rand des Grabes. Schweigend sich zu freuen und an anderer Freude teilzunehmen, schweigend zu leiden und allenfalls aus Trauer schweigend zu sterben, das ist so die Art Fröschls.

Sehr bezeichnend für Fröschl ist seine innige Anhänglichkeit an seine Vaterstadt und das Vaterhaus; er hat glänzende Anträge abgelehnt, um nicht fortzuziehen und in fremdem Haus auch nur einige Tage leben zu müssen. Selbst zu jener ersten italienischen Reise hätte ich ihn nie bestimmen können, wenn ich nicht an seiner grosszügigen, stattlichen Schwester eine Bundesgenossin gefunden hätte, die ihn dazu bewog, nach Venedig zu ziehen. Die späteren italienischen Reisen machte Fröschl in Begleitung seines Vaters und seiner Geschwister; der Münchener Aufenthalt wurde stets als bittere Notwendigkeit empfunden und so bald wie möglich aufgegeben. Es ist ein echtes Wiener Kind, das sich nur im Bannkreis der schönen Kaiserstadt wohl fühlt. Auch die Sommermonate verlebte Fröschl seit seiner Kindheit im Wiener Wald, in dem lieblichen Weidling bei Klosterneuburg, das von der verstorbenen Aglaja von Enderes so intim und schön geschildert worden ist. Einige ihrer schönsten Arbeiten sind in der gastfreundlichen Villa Fröschl geschrieben.

Zur Charakteristik Fröschls würde ein wichtiges

Merkmal fehlen, wenn sein feiner Sinn für Musik nicht erwähnt würde. Im Frösehl'schen Hause wurde einst viel Musik gemacht, als seine jüngste Schwester noch lebte, die eine hochbegabte Sängerin und Pianistin war; der Sänger Kraus, Professor Gänsbacher, Musikdirektor Scholz aus Dresden verkehrten viel im Hause und Julius Zellner zählt zu den intimen Freunden der Familie.

Ein hervorste-
ehender Charakter-
zug Frösehl's, der
in allenseinen Wer-
ken zum Ausdrucke
kommt, ist seine
grosse und innige
Liebe zu Kindern.

Die Kinder seiner
Schwestern sind
seine Lieblinge; in
vielen Illustration-
en verewigte er
ihr Leben und Trei-
ben, sie waren die
Modelle zu den
ersten Pastellpor-
träts, mit denen er
so erfolgreich debü-
tierte. Viele seiner
Zeichnungen blei-
ben für den engen
Familienkreis be-
stimmt; eine dieser
seiner schönsten

Zeichnungen
schmückt eine
bibliographische,
gewiss seltene
Dichtung. In der
Frösehl'schen Fa-
milie verkehrt ein

Hausfreund seit vierzig Jahren; er gehört wie ein
altes Hausmöbel zur Familie, die ohne ihn nicht
vollständig scheint. Dieser versifizierte ein hübs-
ches Märchen und Frösehl zeichnete als Titelblatt
den alten Herrn, dem die reizende Nichte Frösehl's
Hilda auf den Knien sitzt, seiner Erzählung lau-
schend. Das Buch samt Illustration wurde nur in
fünfzehn Exemplaren gedruckt. Die Illustrationen
eines „Hilda-Liedes“ und viele köstliche Zeichnungen
in Skizzenbüchern und auf losen Blättern werden
kaum jemals über den engeren Kreis der Familie

hinausdringen; aber von dem ganzen Familien- und
Kinderleben im Frösehl'schen Hause ist ein heller
Strahl auch in die weite Welt gedrungen, es ist das
Titelbild zu der Monatsschrift „Vom Fels zum Meer“
und das schöne Bilderbuch: „Goldene Zeiten“, zu
dem die hübschen Verse von dem oben genannten
Hausfreunde herrühren.

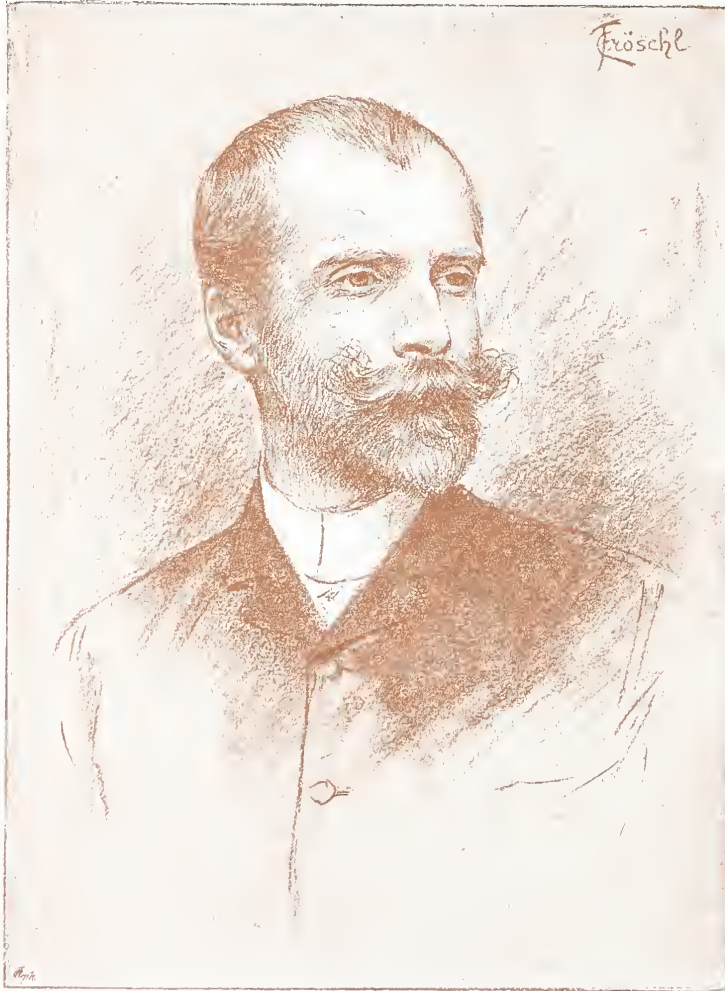
Ich möchte mit diesen Zeilen ein geschriebenes

Porträt Frösehl's
liefern; soll das-
selbe gut und eha-
rakteristisch sein,
so muss ich auch
seiner grossen Be-
scheidenheit Er-
wähnung thun; er
drängt sich nir-
gends vor, im Ge-
gentheil, wo es geht
und nicht angeht,
zieht er sich zurück.
In Künstlerkreisen
hat Frösehl trotz-
dem viele Freunde,
man wählte ihn
zum Obmann des

Aquarellisten-
klubs; er fehlt sel-
ten in einer Jury
oder Ausstellungs-
kommission. Wo
ihm soleh ein
künstlerisches
Richteramt zu teil
wird, da übt er es
mit einer ganz
merkwürdigen und
scheinbar unerklär-
lichen Rücksichts-
losigkeit. Sanft und

beseiden, still und in sich gekehrt, ist Frösehl
dabei doch ein fester Charakter, der seine Über-
zeugung, wo es geboten ist, mit voller Kraft durch
die That zur Geltung zu bringen weiss; dazu hat
Frösehl einen sehr hoch gegriffenen Massstab für sein
Urteil, den er auch an seine eigenen Arbeiten und
seine persönlichen Qualitäten anlegt. Von der jedem
Künstler anhaftenden Einseitigkeit hat Frösehl nicht
über das notwendigste Mass an sich.

Bei der in sich gekehrten Natur Frösehl's ist
es kaum zu begreifen, wie er heiratete. Und wir,



Selbstporträt CARL FRÖSCHL'S.

die wir dabei waren, begreifen es noch heute nicht, wie es zugegangen!

Im Jahre 1877 wanderte Fröschl wieder einmal nach München; er war durch seine italienischen Reisen eigentlich so disorientirt, dass er einer kräftigen Nachkur bedurfte. Wir verkehrten zu jener Zeit viel im Hause Fritz August Kaulbachs. Eines Tages sah ich bei Kaulbach einen herrlichen Frauenkopf auf der Staffelei und machte die Bemerkung, dass es wohl kaum ein so schönes Modell in München gäbe. Kaulbach lächelte und sagte: „Gewiss — das ist meine Schwägerin.“ — Ich brannte vor Begierde, dieselbe zu sehen und erzählte Fröschl davon. Er bemerkte kurz: „Die kenne ich schon lange.“ — „Na, wie du das zusammenbringst, davon nichts zu sagen, dich nicht in dieses Mädel zu verlieben, das begreif ich nicht.“ — „Wer sagt dir, dass ich nicht verliebt bin?“ — „Ja, warum heiratest du sie denn nicht?“ — „Das geht nicht.“ Ich wusste, warum es nicht geht; er hätte die Liebeserklärung und den Heiratsantrag nie über die Lippen gebracht! Ich erzählte die köstliche Geschichte Kaulbach und dieser natürlich seiner Schwägerin, welche gestand, die gleichen Gefühle zu hegen; nun war die Sache gemacht; als wir bei nächster Gelegenheit, es war in der Galerie Schack, Fröschl und die schöne Johanna allein liessen, da stand er lange stumm vor ihr und sie war in Verlegenheit, — da machte er der Sache plötzlich ein Ende, nahm sie beim Kopf und küsste sie; das war alles. Bei der Schwiegermutter warb er mit denselben „Worten“ um die Hand seiner Braut und wir sagten lachend beim Champagner alles übrige.

Fröschl bezog mit seiner anmutigen Frau Wohnung und Atelier im Kaulbachschen Hause, wo er zwei Jahre blieb. Seine Liebeserklärung sprach er nachträglich in der ihm eigenen Art aus; er malte das Porträt seiner Frau mit einer innigen Empfindung, die so viel sagte, wie ein schönes Gedicht. Das Bild war in Wien 1879 ausgestellt und wurde damals in dieser Zeitschrift (Bd. XIV, S. 32) in einer Radirung Wörnle's unter dem Titel: „Das Burgfräulein“ veröffentlicht.

Fröschl konnte das rauhe Klima Münchens nicht vertragen, es war auch Heimweh nach seiner Vaterstadt dabei, kurz, er erkrankte recht ernstlich und musste nach der Riviera, um Erholung zu suchen. Zwei Winter brachte er in Nervi zu und kehrte dann geheilt zurück, aber nicht mehr nach München, sondern nach Wien, wo er sich häuslich niederliess und sich ein recht behagliches Heim einrichtete.

Der letzte Münchener Aufenthalt war für Fröschls Zukunft von entscheidender Bedeutung; der intime Verkehr mit Fritz August Kaulbach und mit dem gewählten Künstlerkreise, der in seinem Hause zusammenkam, gab Fröschl den lange gesuchten Halt und eine klare Richtung, die derselbe auch fest hielt und auf der er es zur Selbständigkeit und zu hervorragender Bedeutung brachte.

Ich möchte behaupten, dass Fröschls langes Herumtasten und späte Reife eigentlich daher rührt, dass er von seinem ursprünglichen Wege abgelenkt wurde. Ihm, einem Schüler der streng zeichnerischen Schule der Wiener Akademie, die er, noch ein Knabe, zu frequentiren begann, war die Münchener Richtung der Diez-Schule durchaus nicht kongenial. In Rom wäre es unter günstigen Umständen vielleicht Fröschl möglich gewesen, den rechten Weg schon früher zu finden; aber in der ewigen Stadt war damals mit ihm nichts zu machen. Ein Diez-Schüler in Rom ist so gut wie verloren. Mit Raffael und Michelangelo ist für ihn nichts anzufangen und mit den lebenden Malern noch weniger. Damals stand die ganze römische Künstlerschaft unter der Herrschaft des eigenartigen brillanten Fortuny, der so ziemlich alles auf den Kopf stellte, was in München für heilige Wahrheit galt. Siemiradzki malte damals seine „Fackeln Nero's;“ dies war für einen echten Diez-Schüler eine noch unverständlichere Richtung. Es vergingen auch wirklich die beiden römischen Winter ohne eine bedeutendere Leistung. „Spielende Kinder“, römische Gassenjungen darstellend, war ein recht hübsches Bildehen, aber als Resultat eines zweimaligen römischen Aufenthaltes eigentlich recht wenig bedeutsam. Der Circolo internazionale und das „Privatakt“-Unternehmen Chigi's bot Fröschl Gelegenheit, einige Aquarell- und Aktstudien zu machen, und da erinnere ich mich eines Abends, an welchem Fröschl eine Aktstudie bei Chigi so schön zeichnete, dass die Anwesenden sich in der Zwischenpause um ihn versammelten und ein Gemurmel der Bewunderung durch ihre Reihen ging.

Fröschl traf zu jener Zeit mit dem kunstsinnigen Bischof von Djakovar in Rom häufig zusammen. Der Kirchenfürst verkehrte täglich mit der Familie Fröschl und suchte den Künstler für die kirchliche Kunst zu begeistern, was ihm aber nicht gelang; erst mit der „Madonna“ hat Fröschl einen Schritt auf diesem Gebiete gewagt; es ist in dem Bilde zwar alles das enthalten, was wir im Herzen in die Kirche tragen, aber von dem, was wir in der Kirche suchen und finden — nichts.



Schularbeiten. Zeichnung von CARL FRÖSCHL.

Fröschls Charakter zu schildern ist eine sehr dankenswerte Aufgabe; sein Leben zu beschreiben aber eigentlich schwer, denn es fließt so ruhig und ungetrübt dahin, wie das aller glücklichen Menschen.

Da wir schon gelegentlich der Veröffentlichung des ersten bedeutenden Porträts Fröschls einige biographische Daten mitgeteilt haben, wollen wir hier nur das Notwendigste kurz zusammenstellen.

Als Sohn eines wohlhabenden Wiener Bürgers am 23. August 1848 geboren, hatte er niemals mit

Sorgen zu kämpfen; seinen liebevollen, verständigen Eltern hatte er es zu danken, dass ihm der Weg zur Kunst von frühester Kindheit an geebnet war. Als Knabe zeichnete er bei Taubinger, kam 1865 an die Wiener Akademie, wo er bis 1870 weilte, um dann nach München überzusiedeln. Bis zum Jahre 1873 arbeitete er in der Diez-Schule, war bis 1875 in Italien, dann wieder von 1875 bis 1882 in München, wo er 1878 heiratete. Im Jahre 1882 und 1883 brachte er den Winter in Nervi zu, seit 1884 lebt er in Wien

Eine sonderbare Fügung des Schicksals will es, dass des so kinderfreundlichen Malers glückliche Ehe kinderlos blieb. Da er auch zur Winterszeit im eigenen Heim Kinder nicht vermissen wollte, nahm er heuer ein hübsches, blondes, armes Waisenkind als Pflegekind an, was in einem so glatten Lebenslauf immerhin ein Ereignis ist.

Kind“ und zwar in den amerikanischen illustrierten Blättern ebenso wie in den europäischen mit und ohne Angabe des Namens. Fröschl liess alles lächelnd geschehen, ohne sich um seine Autorrechte jemals zu kümmern.

Ausser diesen Bildern entstanden bis zum Jahre 1878 nur wenige andere, unter denen „Mädchen mit



Mutterglück. Zeichnung von CARL FRÖSCHL.

Einer Besprechung der Fröschlschen Bilder muss vorausgeschickt werden, dass vor seinem letzten Münchener Aufenthalte nur Weniges entstand, aber dass mit diesen Werken Fröschl schon die Grundlage zu seinem Rufe legte.

Der „Häusliche Zwist“ und das „Schreiende Kind“ sind sehr populär geworden und in unzähligen Exemplaren vervielfältigt. Wie die Drehorgel für den Musiker ein Zeichen der Popularität ist, so das Kleingewerbe für den Maler; in Thon, auf Leder, Papeterien und Holz prangte Fröschls „Schreiendes

jungen Hunden spielend“, „Dame mit Papagei“ und einige Illustrationen zu nennen sind.

Das Jahr 1878 ist ein Wendepunkt in Fröschls künstlerischer Thätigkeit. Seit damals entstanden: „Frühling“ (Eigentum des Prof. Urbantschitsch), „In der Hängematte“ (veröffentlicht von Hanfstängl), „Siesta“ (in Heliogravüre veröffentlicht von Schuster), „Goldene Zeiten“, ein Bilderbuch 1882 bei Ströfer erschienen, „Heini von Steyer“, 1883 im Verlag von Ackermann erschienen, „In der Klemme“ und „Hasenfüsse“, Pastellbilder, 1884 auf der Berliner Ausstellung



Kleine Amazone. Zeichnung von CARL FRÖSCHL.

verkauft. Im selben Jahre beteiligte sich Fröschl an einer Konkurrenz, welche die Berliner Modewelt für ein Titelblatt ausschrieb; er gewann den Preis, aber sonderbarerweise wurde die schöne Zeichnung nicht für die Titelvignette verwendet.

Durch Kaulbachs und Lenbachs Versuche in der Pastellmalerei angeregt, zeichnete Fröschl einige seiner kleinen Neffen und Nichten in Pastell und stellte diese Porträts aus. Auf Grund des Erfolges, den diese Bildnisse hatten, kam die anmutige Fürstin Thurn und Taxis in Fröschls Atelier und liess sich porträtiren. Durch dieses Porträt wurden die höchsten Kreise auf Fröschl aufmerksam.

Im Jahre 1855 erlitt der Herzog von Sabran einen schweren Verlust; sein Sohn, ein schöner fünfjähriger Knabe starb. Fröschl wurde ans Totenbett gerufen, um das sterbende Kind zu sehen und zu zeichnen. Der schwere Jammer, dessen Zeuge der tiefühlende Künstler war, ergriff ihn so sehr, dass er selbst erkrankte.

Fröschl malte den kleinen Herzog am Arm seiner Mutter, die ihn mit inniger Liebe ans Herz drückt, es war dies der erste Keim zu seinem Madonnenbilde. Der Herzog war entzückt, liess das Bild noch einmal malen und sich selbst porträtiren. Bald darauf berief ihn Se. Kaiserliche Hoheit der kunstsinnige Erzherzog Karl Ludwig zu sich in die Villa Wartholz und liess sich, seine erlauchte Gemahlin und die Prinzen porträtiren. Nun folgten in rascher Folge die Porträts der Erzherzogin Elisabeth, des Kronprinzen, der Kronprinzessin, der vier Töchter des Erzherzogs Friedrich in Pressburg, der Erzherzogin Maria Theresia von Toskana, des Erzherzogs Ferdinand, des Fürsten Auersperg und der beiden Prinzessinnen, der Prinzessin Willy Auersperg, des Fürsten Windischgrätz, der Prinzessin Cantacuzene (ausgezeichnet mit der goldenen Karl-Ludwigs-Medaille), der Fürstin Schönburg, der Gräfin Roman Potocka, Gräfin Sylva Tarouka, der Komtessen Schönborn-Hohenlohe, und Schönborn-Schwarzenberg, zweier Kinder des Grafen Rudolf Czernin, der Komtesse Larisch, Gräfin Geraldine Palffy, Gräfin Lamberg, Gräfin Weissenwolf, Baronin und Baronesse Stummer, Baronin Deresényi, der drei Töchter der Baronin Hohenbruck, der Kinder des Baron Roth-

schild, der Frau Gomperz-Bettelheim, Fräulein Marbach, des Herrn und der Frau Frank, Frau Marx, Frau Tilgner, der Frau und des Sohnes Miethke's und einer Tochter des Malers Darnaut und andere.

Neben dieser Thätigkeit fand Fröschl auch Zeit, Illustrationen zu zeichnen, von denen er einige für das vom Kronprinzen herausgegebene Werk lieferte.

Anfangs waren Fröschls Pastellporträts ganz im Fahrwasser der Kaulbachschen und Lenbachschen Porträts; allmählich arbeitete er sich aber zu voller Selbständigkeit heraus; seine Bilder bewahren die volle Frische einer Skizze, sind aber durchgebildet wie Miniaturen; die Behandlung wählt Fröschl sehr verständnisvoll immer so, dass dieselbe dem Typus, der dargestellt werden soll, angepasst ist flott und rauh, in energischen Strichen sind die Männerporträts gezeichnet, durchgeistigt und edel die Frauenbildnisse, fein und zart die prächtigen Kinderporträts durchgebildet. Nie ist die Farbe konventionell; wie Fröschl die Ähnlichkeit der Züge trefflich erfasst und wiedergibt, so die charakteristische Farbe jedes Individuums: ein Vorzug, dessen sich die besten Porträtisten selten rühmen können. Auffallend im Katalog der Fröschlschen Porträts ist die grosse Zahl der Frauenbildnisse; die vornehmen Bräute lieben es, zur Erinnerung an die Mädchenherrlichkeit sich vor der Hochzeit bei Fröschl porträtiren zu lassen, denn er ist ein Frauenlob mit dem Stift, er weiss das Liebe und Schöne in jedem Mädchenangesicht wiederzugeben.

Durch die so vielseitigen Anforderungen als Porträtmaler in Anspruch genommen, kommt er selten mehr dazu, ein anderes Bild zu malen; um so mehr überrascht war man, als Fröschl auf der Wiener Jubiläumsausstellung mit einer „Madonna“ auftrat, die grossen Beifall erntete und durch die silberne Medaille ausgezeichnet wurde. Fröschl findet bei seinen Schilderungen des Kinderlebens die mannigfaltigsten Töne und Ausdrucksweisen, aber zu so tiefgefühlten und mächtigen Tönen, wie in der „Madonna“, hat er sich früher nie aufgeschwungen. Es ist das hohe Lied der Mutterliebe, welches Fröschl so sehr erhob, dass man in dem Bilde kaum mehr den heiteren Genremaler erkennt.

ISIDOR KRŠNJAVI.

BILDER AUS SALZBURG.

MIT ILLUSTRATIONEN.

(Schluss.)



ARCUS SITTIcus suchte jede Erinnerung an seinen Vorgänger zu verwischen und kümmerte sich auch nicht um den begonnenen Dombau, der in den Wirren der letzten Zeit liegen geblieben war. Sitticus wird von den Chronisten als sehr „fromm und andächtig“ geschildert, hatte aber bei seinem Regierungsantritte dem doch nichts Eiligeres zu thun, als sich das Lustschloss Hellbrunn mit seinen Wasserkünsten zu bauen.

Endlich aber musste der Dombau wieder aufgenommen werden, aber nicht nach Wolf Dietrichs Ideen mit *Scamozzi's* Grundriss, sondern nach dem in viel bescheideneren Dimensionen gehaltenen Plane des *Santino Solari*. Solari war zu Verna unweit des Laganersee geboren und stand im dreissigsten Lebensjahre, als er zum Bau des Domes berufen wurde. Sein Entwurf zeigt wohl mit dem Prospekt *Scamozzi's* einige Ähnlichkeit, ist jedoch durchweg eine selbständige Arbeit. Solari war aus guter Schule, jedoch mehr praktisch tüchtig, als dass er sich mit der Genialität eines *Scamozzi* hätte messen können. Der Bau wurde unter Sitticus und Paris Lodron vierzehn Jahre hindurch rüstig fortgeführt und der Hauptsache nach vollendet. Am Rupertustage 1628 wurde unter ausserordentlichem Gepränge die Weihe vollzogen.

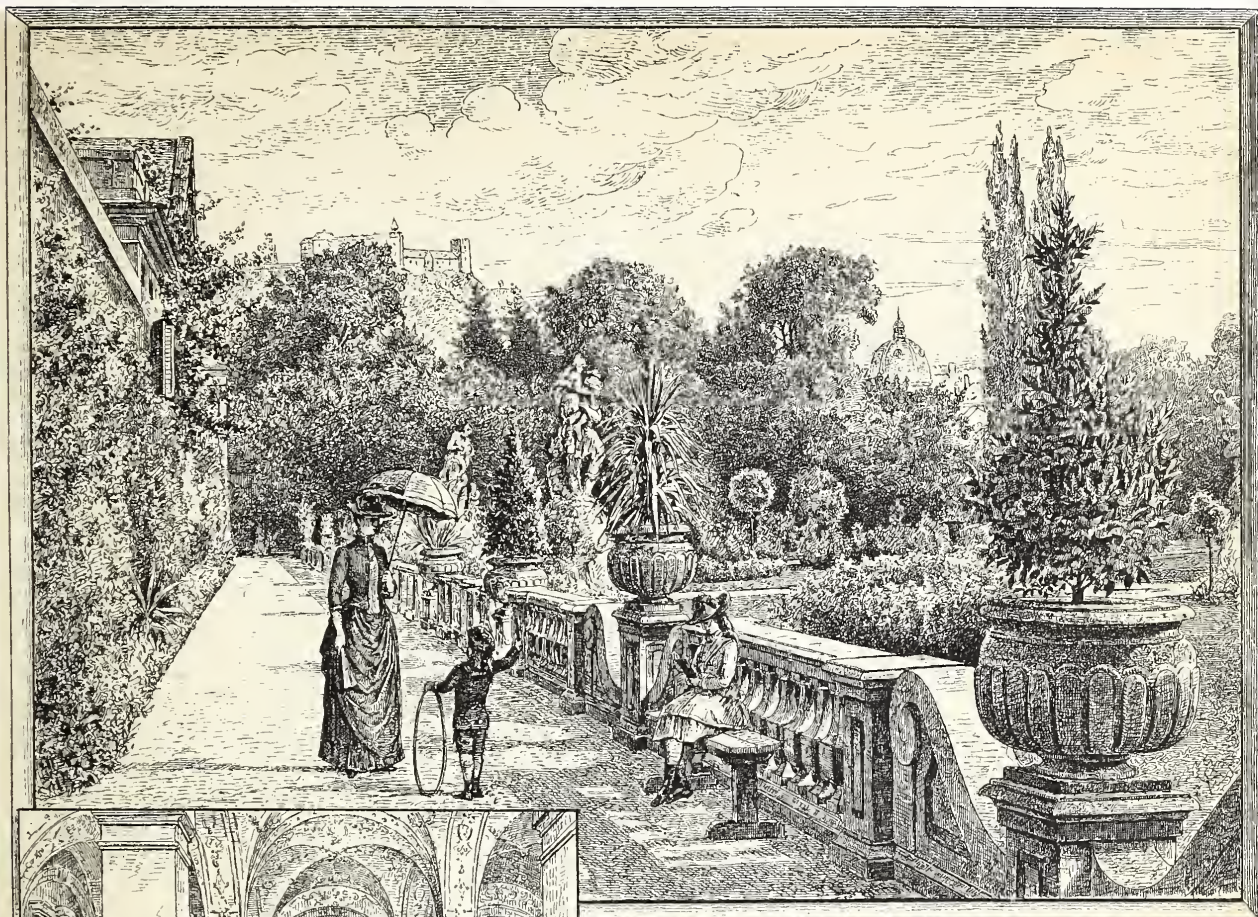
Der päpstliche Kapellmeister von St. Peter zu Rom, Orazio Benevoli, hatte zu dieser Feier eigens eine Messe komponirt, deren Originalpartitur sich noch im Besitze des städtischen Museums befindet.

Scamozzi's Zeichnungen waren verschollen; erst in jüngster Zeit ist es gelungen, den Originalgrundriss des Venezianer Meisters wieder zu entdecken und sein Verhältnis zu *Solari's* Plan festzustellen. Derselbe ist im Besitze des Herrn Lorenz Urbani in Venedig, welcher auch Kopien des Durchschnittes und Aufzuges bewahrt. *Scamozzi's* Grundriss ist eine grossartige, bis ins kleinste Detail tief durchdachte Komposition, bei der ohne Frage der Geist *Bramante's* Pate gestanden hat. Vergleichen wir das Werk mit dem St. Petersdom, so finden wir alle Hauptdispositionen wieder; auch die Einschaltung des Viereckes in die Kreuzung der Schiffe ist ähnlich durchgeführt, nur sind bei *Scamozzi* Apsis und Kreuzarme halbrund abgeschlossen und das Langhaus im Verhältnis länger. In der Durchschneidung des dreischiffigen Lang- und Querhauses erhebt sich, von Pendentifs getragen, die gewaltige Kuppel. Fast in gleichen Dimensionen, wie bei St. Peter, legt sich an der Südseite vor die Eingänge eine grossartige Vorhalle. In konstruktiver Be-

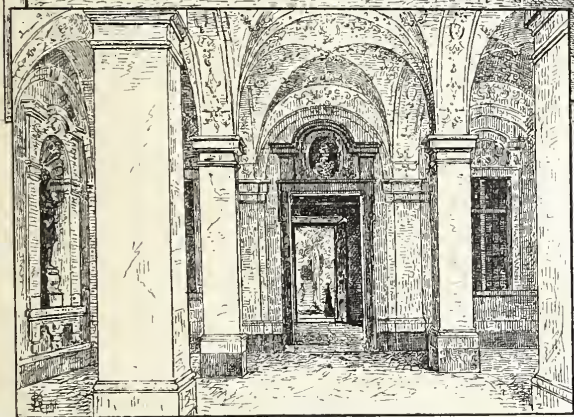


Salzburg. Kolossalgruppe aus dem Mirabellgarten.

ziehung hätte *Scamozzi's* Dom die Peterskirche noch übertroffen, denn sowohl die lichten Räume als



Salzburg. Aus dem Mirabellgarten.



Vestibül im Mirabellschloss.

auch die Mauer- und Pfeilermassen sind mit seltener Kühnheit angelegt. Das Ganze macht den Eindruck des Grossen und Reichen, verbunden mit streng logischer und mathematischer Folgerichtigkeit.

Weit schlichter und in den Dimensionen um mehr als ein Drittel kleiner ist Solari's Plan. Der Meister liess, obschon auch ihm der St. Petersdom vorschwebte, vor allem die Vierung um den Kuppelbau fort und fügte zum dreischiffigen Langhaus ein einschiffiges Querhaus; ferner wurde die Vorhalle in eine Arkadenhalle verwandelt, an welche sich beiderseits die Türme anlegen. Die architektonische Entwicklung des Inneren gründet sich auf die gekuppelten Pilaster, die, in römischer Ordnung reich

ausgestattet, die Gurtbogen der Gewölbe tragen. Die Tonnenfelder der Wölbungen sind mit reichster Stuckarbeit ausgefüllt; alle schwebenden Massen sind mit organisch entwickelter plastischer Ornamentik überkleidet. Die Dekoration ist reich, aber nirgends aufdringlich. Das Auge durchmisst den weiten luftigen Raum mit dem Gefühle hoher Befriedigung. Die Klarheit und das Ebenmass der Verhältnisse geben der Erscheinung die ruhige Grösse und Majestät eines wahren Gotteshauses. Es findet sich kein Prunk von Gold und Silber, kein Schimmer von bunten Farben; hier wirken lediglich die Formen, die durch die zarte Beleuchtung eine wohlthuende Vergeistigung erfahren.

Im Stil steht der Salzburger Dom schon hart an der Neige der Renaissance. Namentlich kokettirt die Stuckornamentik der Querschiffe und des Chores schon stark mit dem Barock. Im ganzen aber ergeht sich das Stucco, dieses erst in der Renaissance geschaffene Ziermaterial, in diesem Dom in Bezug auf technische Vollendung in wahren Meisterleistungen.

Eigentümliche Gegensätze begegnen sich im Äusseren des Bauwerkes. Die Fassade, aus warmtönigem Marmor, ist gross und reich gegliedert und verbindet in glücklicher Weise das Vornehme und zugleich Lebensvolle des Stiles mit dem ernsten

Charakter der Kirche; dagegen sind die beiden Lang- und Chorseiten ohne jede architektonische Entwicklung in grobem Sandstein hergestellt und nur von nüchtern umkleideten rechteckigen Fenstern unterbrochen.

Es liegt etwas Trotziges,

Festungsartiges in diesen grauen Quaderflächen, in denen jedoch die Grunddispositionen des Baues markant zum Ausdruck gelangen.

Ruhte während des Dombanes, der in der denkbar ungünstigsten Zeit, während der des dreissigjährigen Krieges, durch Paris Lodron seiner Vollen-

dung zugeführt wurde, so ziemlich die übrige kirchliche Bauhätigkeit, so kam zu Ende des 17. Jahrhunderts ein geradezu stürmischer Baueifer über die Stadt und auch über das Land Salzburg.

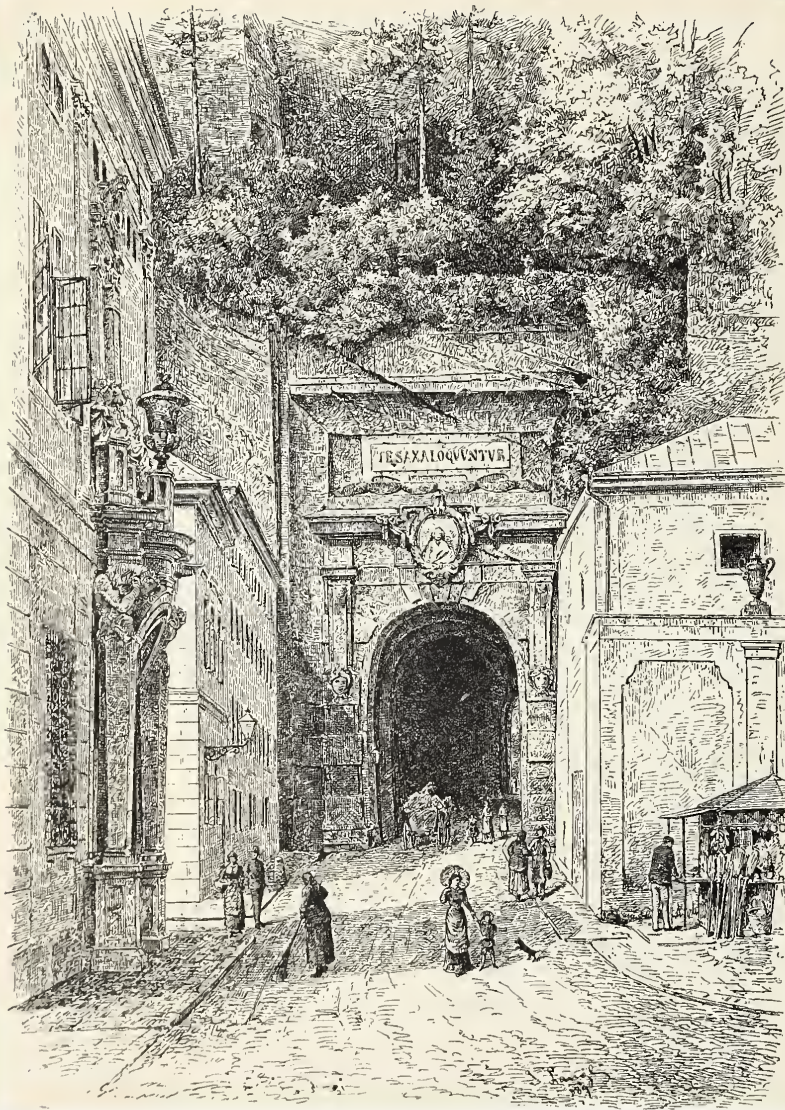
Doch zuvor noch einige Worte über Lodron. Er wird in den Chroniken mit Recht der Vater seines Volkes genannt, und die schwere Zeit, in die seine Regentschaft fiel, gab ihm reichlich Gelegenheit, ein solcher für sein bedrängtes Land zu sein. Deutschland blutete unter den Wunden des unheilvollen Krieges, und wiederholt schlug dessen Brandung bis

an das Salzburger Gebiet. Lodron wusste jedoch durch vortreffliche Massregeln kluger Politik das Unheil von der Stadt fern zu halten; ja seine Residenz wurde zu einer waren Helfenburg, einer Freistätte für Hunderte von Flüchtlingen aus Bayern,

Schwaben und Franken, welche durch die einfalldenden Schweden aus ihrer Heimat verscheucht waren. Lodron war der eigentliche Befestiger von Salzburg und noch heute findet der Lustwandelnde an den Thorbogen des Mönchsberges, der Festung, am Kapuzinerberg, überall, wo zwischen heiterem Grün die ernsten Reste von Bastionen und Türmen hervorblicken, auf Marmortafeln den Namen des Erbauers: Paris Lodron.

Wir wenden uns zu der oben angedeuteten glanzvollen Bauepoche unter dem Erbischof Johann Ernst Thun

(1687—1709) und dem allmählichen Ausklingen des Barockstiles unter seinen Nachfolgern. In dem mit Kirchen reichlichst versehenen Salzburg entstehen in kurzer Frist nicht weniger als sechs neue Gotteshäuser, darunter die Erhardsparrkirche im Nonnthal, die Universitäts- oder Kollegienkirche, die Priesterhauskirche, die Ursuliner Klosterkirche und die Johannisspalkirche. Sie gehören ganz dem Barockstil an, und mag man auch über den Kunstwert des einen oder des anderen Baues rechten, mit ihren hochaufragenden Kuppeln und



Salzburg. Sigmundsthor.

ihren Türmen sind sie dem Stadtbilde malerische Zierden. Es sind durchweg Centralbauten mit starker Höhenentwicklung. Als ihr Urheber wird *Fischer von Erlach* genannt, dessen Hauptwerk in Salzburg, die „Kollegienkirche“, im Auftrage des Erzbischofs Johann Ernst von 1696—1707 ausgeführt wurde.

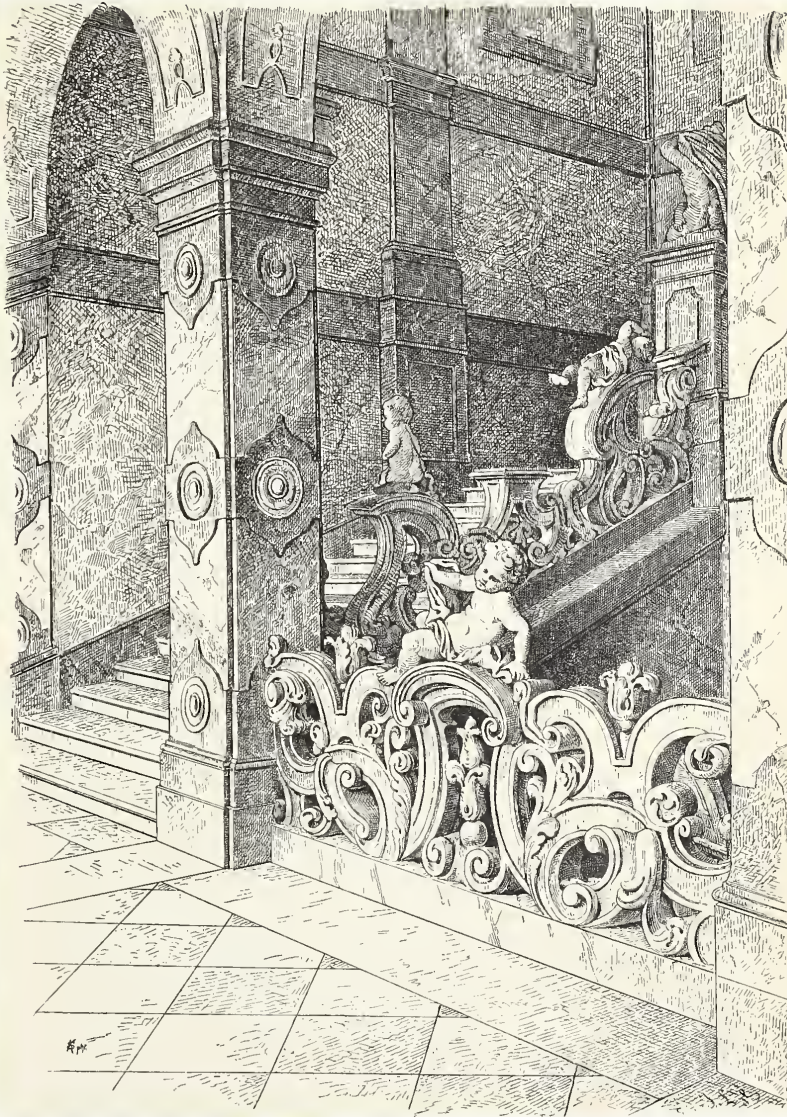
Die Kirche dürfte die grösste Anlage dieser Art auf deutschem Boden sein; sie ragt als oblonger Centralbau, im Äusseren vielfach gegliedert, in gewaltiger Masse aus der Stadt hervor und verleugnet in ihrer schön gezeichneten Kuppel nicht den Baumeister der Wiener Karlskirche, wenn gleich sie in der einheitlich künstlerischen Durchbildung diesem Werke nachsteht. Überraschend ist die starke Höhenentwicklung, welche zu den Breiten dimensionen in keinem Verhältnisse steht. Die Fassade, ein Prachtstück des Barockstiles,

baut sich mit ausgebogenem Portale in drei Geschossen auf; zwei viereckige Türmchen mit eigentümlich zopfigem Abschluss flankiren den immerhin mächtig wirkenden Giebelbau, in dessen Schmuck der römische Pilaster die Hauptrolle spielt. Das Innere ist von feierlichem Eindruck, wozu die ganz ausserordentliche Höhe das Ihre beiträgt. Auch hier bewirken die Pilaster die dekorative Gliederung, welche im ganzen edel und harmonisch durchgeführt ist. Nur ist alles kahl und schmucklos; die mäch-

tigen Wände und Gewölbeflächen rufen nach Farbe, nach Bildern! Diese Unfertigkeit des Gebäudes steht mit den gewaltigen Dimensionen, in welchen es der hochsinnige Bauherr aufführen liess, in rätselhaftem Widerspruch.

Ward dem Stadtbild, dem *äusseren* Salzburg, vor-

nehmlich durch die Kirchenbauten sein architektonischer Schmuck verliehen, so erhielten durch eine Reihe prächtiger Profanbauten die öffentlichen Plätze und Strassen des *inneren* Salzburg ihr originelles und der Zeit entsprechendes Gepräge. Es zeigt sich darin mehr die intime, weltliche Seite der fürstlichen Bauherren, die sich in der Verschönerung ihrer Metropole gerne selbst öffentliche Denkmale setzten. Interessant ist bei all diesen Monumenten wieder die Erinnerung an den Süden, an Italien, woher die Bischofsstadt



Salzburg. Stiege im Mirabellschloss.

nicht nur ihre baulichen Impulse, sondern grösstenteils auch ihre Künstler bezog. Freilich ist es durchweg das ausgesprochene Barocco, die berauschte Renaissance; die Formen taumeln daher im Jubel der ungezügelten Freiheit.

Ein prächtiges Dekorationsstück erhielt schon unter Erzbischof Max Gandolph der von den Palästen Wolf Dietrichs und dem Dom umrahmte Residenzplatz in dem *monumentalen Brunnen*, welchen der Italiener *Dario* um 1650 vollendete. Das aus Unters-

berger Marmor errichtete Werk ist originell gedacht, voll Leben und Frische. Deutschland dürfte kaum einen zweiten Brunnen von gleich malerischer Wirkung besitzen. Ein Salzburger „Silentiarius“ aus jener Zeit besingt das Werk in pompösen Versen und preist es als aechtes Wunder der Welt. Und dass nicht allein dem Auge, sondern auch dem Ohr am Residenzplatz seine Überraschung widerfahre, kam Johann Ernst 1703 auf den Einfall, vom Hofuhrmacher *Sauter* für den Turm am „Neubau“ ein holländisches Glockenspiel anfertigen zu lassen, das seine Weisen auch heute noch dreimal des Tages ertönen lässt.

Das sprudelnde Wasser, welches die öffentlichen Plätze Roms in so hohem Grade verschönt, finden wir auch in Salzburg hierfür herbeigezogen. So treffen wir hinter dem Dom die 1732 unter dem Erzbischof Leopold von Pfaffinger erbaute „Kapitelschwemme“, welche als Vorbild der nachmals von N. Salvi zu Rom erbauten Fontana di Trevi gelten könnte: ein imposantes Architekturwerk, an welchem auch die figürlichen

Beigaben (Neptun und Tritone) von trefflicher Wirkung sind. Der edlen Rossezucht wurde von den Salzburger Erzbischöfen von Wolf Dietrich an, der zu seinen Reisezügen oft 100 bis 150 Pferde beizog, stets eine besondere Pflege zngewendet. Neben den grossen, reich ausgestatteten Reitschulen bildeten die Schwemmen günstige Motive für architektonische

Umrahmungen. So hatte auch Johann Ernst in der Nähe des Marstalles schon um 1695 einen solchen Bau hergestellt, welcher unter Leop. Ant. Harrach weiter verschönt wurde. Das geräumige Bassin mit einer marmornen, zierlich gehauenen Brüstung umgeben und in der Mitte desselben ragt ein Piedestal mit dem Marmorbilde eines Rossebändigers empor. Dahinter erhebt sich als architektonische Umrahmung eine Wand, welche durch Pilaster in Felder geteilt erscheint; dieselben sehen wohl heute et was kahl und monoton aus, mochten aber mit ihren einstigen Malereien (Pferde verschiedener Rasse und in der Mitte „Der Sturz des Phaeton“) ein ungemein lebensvolles Bild gegeben haben.

Unmittelbar hinter der genannten Umfassungswand, und früher durch einen Thorbogen zugänglich, erhebt sich das gewaltige Steinportal des *Sigmunds*- oder *Neuthors*. In grossen Linien steigt die architektonische Umrahmung des 131 m langen Tunnels, welcher die äussere Landschaft



Salzburg. Die Kapitelschwemme.

mit der Stadt durch den Mönchsberg verbindet, empor. Es ist ein monumentales Werk im vollen Sinne des Wortes, welches in seiner imposanten malerischen Wirkung an den berühmten Tunnel des Agrippa am Posilippo bei Neapel erinnert. Es war für diese Zeit eine gewaltige technische Leistung. Die sinnvollen Worte „Te saxa loquuntur“ sind dem Andenken Graf Sigmunds von Sehrattenbach, dem Erbauer gewidmet.

Johann von Hagenauer, der hochfürstliche Truchsess und Hofstatuar, hat die beiden Portale mit Skulpturen geschmückt; an der Stadtseite befindet sich das Medaillonporträt Sigismunds und gegen die Rittenburg die Statue des heil. Sigismund mit verschiedenen Trophäen. Den Bau führte der Ingenieur Major *v. Geyer* in zwei Jahren durch. Hand- und Pferderobote wurden aufgeboten und selbst die „Büsser“ (Arrestanten) zur Arbeit herangezogen.

In wenig Schritten haben wir vom Neuthor aus die Höhe von Bugleit erstiegen und lassen den Blick über die Flur nach den Bergen hin streifen. Im Vordergrund erhebt sich aus buschigem Grün ein stattliches Gebäude, nicht so sehr durch seine

Architektur glänzend, als vielmehr durch seine schönen Verhältnisse zur Landschaft und seine malerische Lage am spiegelnden Weiher. Es ist die „Leopoldskrone“, wie das Schloss von

seinem Erbauer, dem Erzbischofe Leopold (1739) genannt wurde. Hübner, der Salzburger Chronist, schildert noch die fürstliche Pracht, mit welcher das Schloss seiner Zeit ausgestattet war, die kostbaren Möbel, die Malereien, die Marmor- und Stuckwerke und die Gemäldegalerie, die 1175 Bilder zählte, darunter die interessante Galerie von Malerporträts u. a. m. Alles dieses ist nach allen Windrichtungen zerstreut worden; nur das enkaustische Kabinet wird in Wien bewahrt, und in das Salzburger Museum retteten sich einige Gemälde.

Wir kehren nach der Stadt zurück, um noch dem geschichtlich und kunstgeschichtlich interessantesten *Schloss Mirabell* einen kurzen Besuch abzustatten. Stainhauser, der geheime Archivdirektor Wolf Dietrichs, erzählt, dass der „hochwürdigste Fürst und

Herr im Jahre 1606 am Gestade der Salzach ein schönes, gross, geviert, herrliches Gepeü wie ein Schloss oder Vestung, mit ainen wohlgezierten, von Plech gedeckten, glanzeten Thurm und inwendig, auch aussen herumb, mit schönen Gärten von allerlei Kreutlwerch, Paumgewächs und Früchten geziert und versehen, pauen und aufrichten lassen, und solchen Plan Altenau genennt. In solchen schönen Gepeü hat der Erzbischof und die Seinigen sich oftmalen belustiget und vielmals, sowol morgens als abents

die Malzeiten daselbst genossen und allerlei kurzweil darin getrieben.“ Das Schloss war für Salome Alt, die schöne Salzburgerin bestimmt, in welche sich Wolf schon als Domherr verliebt hatte, und mit der er bis zu seiner Flucht in offener Ehe lebte. Salome stammte aus einem alten adeligen Patrizergeschlechte Salzburgs, welches durch Jahrhunderte hindurch in der Stadt hohes An-



Salzburg. Die Kollegienkirche.

sehen genoss. Wolf Dietrich „begnadigte“ Salome und deren Kinder mit den Adelsfreiheiten der erbstiftlichen Landsassen und erhob das neuerbaute Schloss im Burgfried zu einem Adelssitz. Sie führte fortan den Namen Salome von Altenau. Salome war nicht nur eine der schönsten Frauen ihrer Zeit, sondern besass auch die vortrefflichsten Geistes Eigenschaften, mit denen sie nicht nur das Herz des Bischofs, sondern aller, die sie kannten, fesselte. Mit dem Sturze des Erzbischofs waren Salome's glückliche Stunden zu Ende. Auch sie wurde auf der Flucht gefangen, und musste ihre mitgenommenen Schätze aufgeben. Man nahm ihr so ziemlich alles wieder, was sie von Wolf erhalten hatte, und ihre anderweitigen Liegenschaften musste sie, nach dem im geheimen Archiv zu Wien befindlichen Verzicht-

brief, dem Domkapitel zurückerstatten. Salome starb in Wels; aber kein Stein, kein Epitaph bezeichnet die Stelle, wo sie begraben liegt, so sehr sich auch die Forschung darum bemüht hat.

Wir sind wider Willen ins Romantische hinein geraten; doch wer würde nicht dazu verführt, in den schattigen Laubgängen des herrlichen Gartens, der heute noch das Gebäude umschliesst, der Vergangenheit zu gedenken? Der Bau Wolf Dietrichs ist durch die verschiedenen Umgestaltungen, welche die Erzbischöfe Paris Lodron, Guidobald und namentlich Ernst Thun und Harrach mit demselben vorgenommen haben, so ziemlich verschwunden und auch die Gartenanlage hat mannigfache Veränderungen erfahren. Mit dem letzten Brand im Jahre 1818 und der Restauration durch Kaiser Franz I. hat das Hauptgebäude ebenfalls manches aus seiner älteren Zeit eingebüsst. Schon Marcus Sitticus hatte, um dem Bau die Erinnerung an den Namen Alt zu nehmen, Altenau in Mirabella verwandelt. Der Garten, im französischen Geschmack angelegt, bietet mit seinem architektonischen und plastischen Schmuck, seinen Blumen- und Wiesenteppichen, den schönen Laubgängen und Terrassen eine Fülle lieblicher und malerischer Motive. Er wurde grösstenteils nach den Plänen des erzbischöflichen Garteninspektors *Ant. Dannreiter*, der sich auch als trefflicher Architekturzeichner in Ansichten von Salzburg verewigt hat, angelegt, und erhielt seine bildnerischen Zierden durch Joh. Ernst Thun und F. Ant. Harrach um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Balustraden mit den Blumenvasen im Parterre verraten übrigens den Erbauer der herrlichen Stiege des Palastes: „*Lucca de Hildebrandt*.“

Man wird mit diesen Gartenskulpturen, welche durchweg mythologische Szenen oder Einzeltypen der Götterwelt darstellen, nicht strenge ins Gericht gehen dürfen; sie sind im Detail oft recht barbarisch, aber in der Totalwirkung prächtige Dekorationsstücke. Die schöne Balusterumfriedung des Blumenparterres mit ihren geistvoll gedachten Vasen, die immer in neuen Motiven das Auge ergötzen, bilden gleichsam die Vorbereitung zu dem Werke *Hildebrandts*, der erwähnten Prachtstiege. Als Erzbischof Harrach den vollständigen Umbau des Schlosses vornahm, berief er hierzu den damals hochberühmten „Kayserlichen Ingenieur“, der eben sein vornehmstes Werk, das Belvedere zu Wien, der Vollendung entgegen führte. Hildebrandt war 1660 zu Genua geboren, stand also im sechzigsten Lebensjahre. Er und Fischer von Erlach waren zur Zeit für Wien

und Österreich die tonangebenden Architekten. Der Meister lieferte für den ganzen Bau die „Rüsse“ und nahm auch auf das Technische bei der Ausführung entscheidenden Einfluss. Da er jedoch in Wien weilte, gingen alle Ordres und Anfragen schriftlich. Diese Korrespondenz, welche in Salzburg von dem erzbischöflichen Hofgärtner Friedr. Koch geführt wurde, ist vollständig erhalten und befindet sich im Besitze der Bibliothek des städtischen Museums; sie bietet einen interessanten Einblick in die damaligen Bau- und Kunstverhältnisse überhaupt, sowie speziell in die Thätigkeit Hildebrandts an der genannten Stiege, über welche viele Verhandlungen gepflogen wurden. Obschon das Werk heute seines Gold- und Farbenschmuckes beraubt ist, gehört es noch zu dem Schönsten, was das Rokoko in Österreich uns hinterlassen hat.

Die Stiege greift in grossen Dimensionen dreiarstig durch zwei Stockwerke und wird im Inneren durch Pfeiler getragen. Die Decke war ehemals aus Stucco und enthielt ein grosses Gemälde von *Alto-monte*, welcher Schmuck jedoch bei dem genannten Brande zu Grunde ging. Der Aufbau ist vollständig aus Marmor; doch ruht weniger in dem Material der Reiz als vielmehr in dem poetisch heiteren Gedanken, der im Ganzen zum Ausdruck gelangt. Das Geländer steigt in anmutig sich verschlingenden Wellen von Pfeiler zu Pfeiler und bietet zugleich den Kandelabern feste Basen. Auf den Wellen der Ornamentik aber gaukelt ein Heer von allerliebsten Genien in allen erdenklichen Stellungen empor, den Hinansteigenden mit ausgelassener Freude begleitend. Voll Lebenslust und Munterkeit treiben sie ihre harmlosen Spiele, das Auge durch die Schönheit der Form und Anmut der Bewegung ergötzend. Sie sind durchweg vorzüglich gearbeitet und wohl würdig, auf den Namen *Raphael Donner* zurückgeführt zu werden, obschon die Akten hierfür keinen Anhaltspunkt geben. Denken wir uns diese Prachtstiege an der Wandseite mit üppigem Pflanzenwerk ausgestattet, die Balustrade mit vergoldeten Kandelabern geschmückt und die Stufen mit kostbaren Teppichen belegt, so baut sich uns ein gar wunderbares Bild des dekorativen Luxus jener Zeit auf.

Der unglückliche Wolf Dietrich sass als Gefangener auf der Veste Hohensalzburg, als Marcus Sitticus in unbeschreiblicher Hast (in 15 Monaten) am Waldemsberg das *Lustschloss Hellbrunn* mit seinen Wasservexirspielen bauen liess. Es ist ein herrlicher Punkt inmitten des malerischen Gebirgskessels, so reich von der Natur mit Schönheiten bedacht, dass

es keiner grossen Mittel bedurfte, hier ein fürstliches Sommerheim zu schaffen. Mit wonnigem Behagen verweilt das Auge auf den von Weihern und Springquellen anmutig unterbrochenen Blumenflächen des Ziergartens; lauschige Schattengänge mit malerischen Durchblicken, stille Grotten, herrliche Fernsichten wechseln in immer neuen Bildern, — und dahinter das im Äther verklärte Bergpanorama!

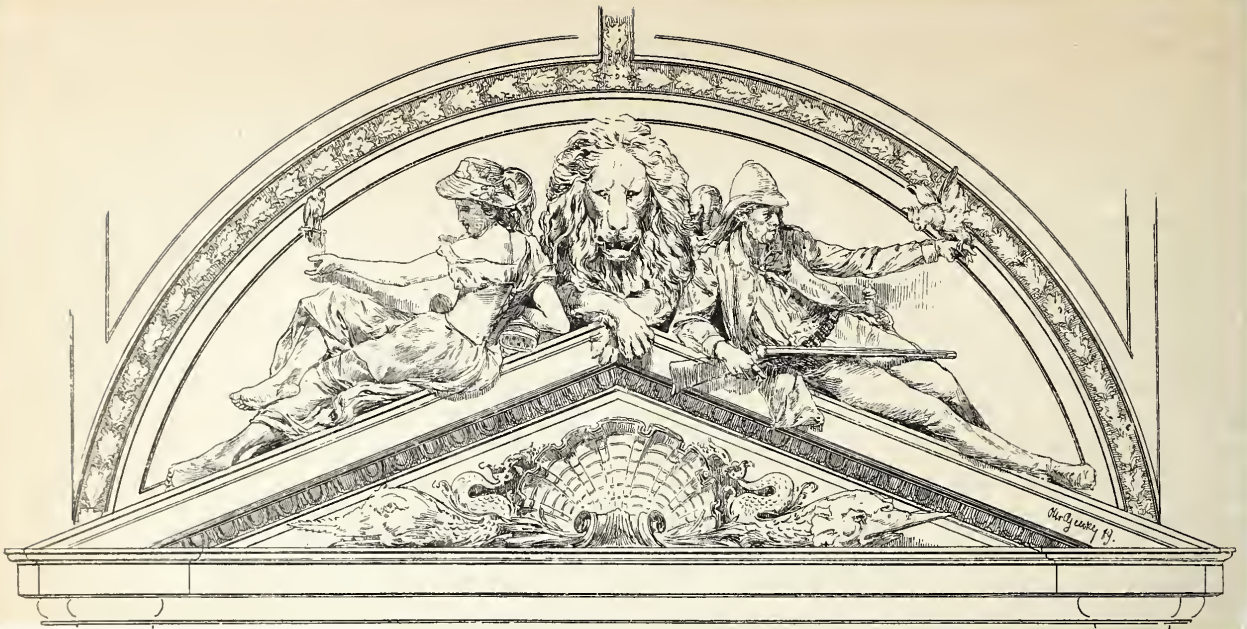
Der obere Teil des Parkes enthält, im Gegensatz zu den Lieblichkeiten des Parterres, in dem „steinernen Theater“ ein Naturschaustück, welches in seiner Grossartigkeit mit den Latomien des alten Syrakus verglichen werden könnte. — Das Hellbrunner Schloss wurde von dem Erzbischof als wahres Raritätenkabinet eingerichtet. Kleine Überraschungen und Absonderlichkeiten begegnen uns auf Schritt und Tritt, wozu namentlich das sprudelnde Wasser in Fülle Gelegenheit bot. Das Künstliche ersetzte das Künstlerische, obschon es an Statuen und Gruppen nicht mangelt; sie zeigen aber durchweg die handwerksmässige Barockbildnerie, vielleicht mit Ausnahme der Orpheusgruppe, in der die Eurydice das Bild der schönen Frau von Mabon vorstellen soll, einer Gefeierten, die wir auch in den Fresken des *Mascagni* im Schlosse wiederfinden. *Mascagni* wurde von *Sitticus* berufen, den Saal und Pavillon des Hellbrunner Schlosses mit „chevaleresken Konversationsgemälden“ zu schmücken. Er lebte in Florenz, war Servitenmönch und galt als der beste Schüler des Veronesers *Jakob Ligozzi*. *Mascagni* vollführte in Salzburg (mit seinen Schülern *Solari junior* und *Franz von Siena*) nicht nur diesen Auftrag, sondern malte in der Folge auch die Bilder im Dom, lieferte die Zeichnungen zu den Festtapeten daselbst und schmückte das Rathaus und die städtische Trinkstube mit Fresken. Die letzteren Malereien gingen bald zu Grunde; doch waren die Zeichnungen hiervon bis zum Jahre 1836 im Schlosse Leopoldskron vorhanden. Um diese Zeit verschwanden sie mit vielen anderen.

Die Hellbrunner Fresken wurden erst in jüngster Zeit auf Befehl des Kaisers Franz Joseph durch den bayerischen Galeriekonservator *Eigner* vollständig restaurirt und prangen nun wieder in ihrer vollen Farbenfrische. Es sind Phantasiearchitekturen im

italienischen Geschmacke mit Galerien, Balkonen und weitläufigen Perspektiven, in denen sich in glücklich malerischer Anordnung vornehme Staffagen bewegen. Besonders prunkvoll ist der an den Hauptsaal anstossende Pavillon ausgestattet, an dessen reichvergoldeten, mit Laubwerk umwundenen Säulen zierliche Genien emporklettern und schöne Frauengestalten die Prospekte beleben.

Haben die Gartenkünstler von *Mirabell* und *Hellbrunn* es in vorzüglicher Weise verstanden, liebliche Bilder der Gartenarchitektur mit kleinem Gesichtskreis zu schaffen, und das Künstliche der Natur in angenehmen Wechsel mit Werken der Kunst selbst zu bringen, so ist dem an Naturschönheiten so begnadeten Salzburg schliesslich in dem *Park von Aigen* ein wahres Diorama von Naturbildern gegeben, welche an malerischem Wohl laut ihresgleichen suchen. Der Aigener Park ist ein Naturpark im vollem Sinne des Wortes, aber die Kunst hat das Ihre dabei gethan, dass alle Wege und Wandelpfade nach Punkten geführt sind, welche in ihren Ausichten stimmungsvolle Landschaftsbilder geben. Das ganze grosse Bergpanorama ist in poesievolle Veduten aufgelöst. Bald ist es der mächtige Göll, bald sind es die schönen Formen des Untersberges, des *Watzmanns* schneeige Zinken oder die im Abendduft verklärten Wände des *Tännengebirges*, welche von Bäumen malerisch unrahmt, in den Gesichtskreis treten. Und je weiter wir die schattigen Wege emporsteigen, desto reicher und mannigfacher wird der Mittelgrund, der Garten des *Salzachthales*. Es ist ein wunderbarer Farbenzauber in diesem Bilde, wenn die rötlichen Strahlen der scheidenden Sonne über die Berge streifen, die hohen Felsköpfe in zarter, durchsichtiger Plastik erglühen und das dunkle Gebüsch in der Tiefe sich mit goldenen Rändern schmückt. Im grauen Schattenriss aber erhebt sich aus der in der Fülle des Lichtes verschwimmenden Ebene die Feste *Hohensalzburg* mit ihren Zinnen und Türmen, und im Grunde tauchen allmählich die Paläste und Kirchenkuppeln der Stadt empor. Es ist Abend geworden, und das Glockenspiel sendet sein „Ave Maria“ in die Ferne.

J. LANGL.



Wandgiebelschmuck aus dem naturhistorischen Hofmuseum in Wien.

DRESDENER BURGKMAIR-STUDIEN.

Von KARL WOERMANN.



AS königliche Kupferstichkabinet zu Dresden besitzt einiges noch wenig beachtete, noch gar nicht ausgebeutete Material zur Kenntnis Hans Burgkmairs und seines Anteils am „Triumph Kaiser Maximilians I.“

Dieses Material besteht aus der aus Burgkmair's eigenem Besitze stammenden, von ihm selbst als Richtschnur für seine Zeichnungen benutzten Abschrift des vom Kaiser Maximilian seinem Geheimschreiber Marx Treitzsaurwein mündlich angegebenen, von diesem niedergeschriebenen Entwurfs des Triumphzuges und aus 62 alten Abdrücken von Holzschnitten dieses Werkes, welche als ebenfalls aus Burgkmairs eigenem Besitze stammende Probedrucke angesehen werden müssen, also eine noch ältere Abdrucksgattung darstellen als die von Schestag¹⁾ (S. 180) mit 1 bezeichnete Ausgabe von 1526. Kunstgeschichtlich interessant sind die mit Tinte geschriebenen, zum Teil sicher von Burgkmair's eigener Hand herrührenden Bemerkungen, welche,

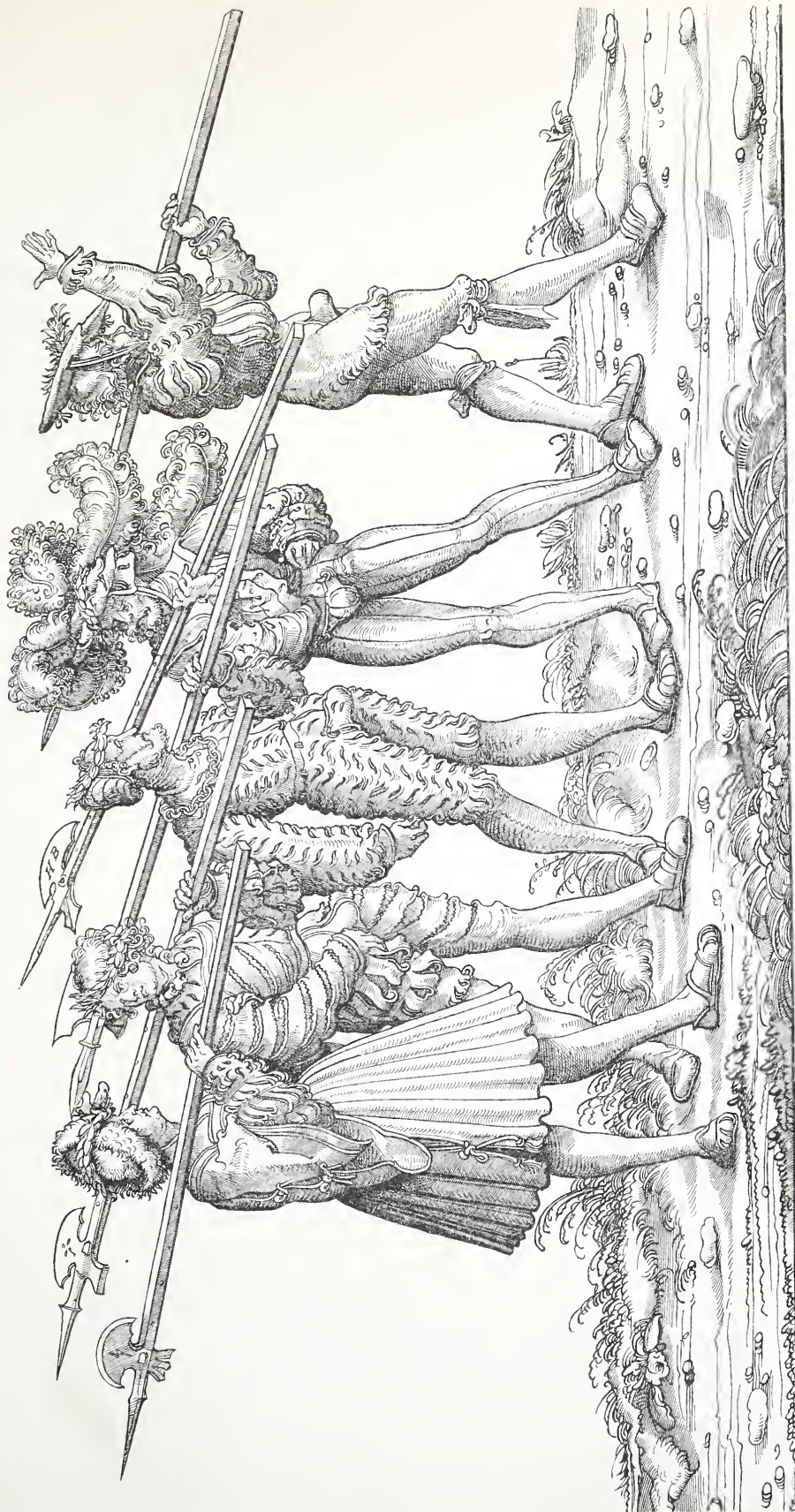
wie unsere Abschrift, so auch einige dieser Blätter enthalten; am wichtigsten aber ist es, dass sich unter ihnen ein bisher weder besprochenes noch vielfältigtes Blatt Burgkmairs nach einem der verlorenen Holzstöcke befindet. Dieses bereichert also nicht nur die bisher bekannte Folge des Triumphes, sondern auch das Werk Burgkmairs. Der nebenstehende Lichtdruck gibt es, entsprechend verkleinert, wieder. Das Original stimmt natürlich an Gestalt und Grösse genau mit den übrigen Blättern überein.

Erinnern wir uns zunächst kurz des Herganges bei der Entstehung des Triumphes, wie er schon von Bartsch²⁾ festgestellt, von Schestag (a. a. O.) und von Muther³⁾ angenommen worden! Der Kaiser selbst hatte den Entwurf zu seinem „Triumphwagen“ erlassen. Sein Geheimschreiber Marx Treitzsaurwein

2) Le Triomphe de l'empereur Maximilien (Abdruck der 135 erhaltenen Holzstöcke und der Beschreibung Marx Treitzsaurweins) etc. Imprimé à Vienne chez Matth. André Schmidt. 1796. (Bartsch nennt seinen Namen in dieser Ausgabe nicht, doch ist es bekannt, dass er ihr Urheber ist).

3) R. Muther, Chronologisches Verzeichnis der Werke Hans Burgkmairs des älteren 1473—1531. Im „Repertorium für Kunstwissenschaft“ IX, 1886, S. 410—448, insbesondere S. 428.

1) Franz Schestag, Kaiser Maximilian I. Triumph. In „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“ I, Wien 1883, S. 154—181. — Hierzu die Ausgabe des Holzschnittwerkes in 137 Tafeln. Wien 1883—1884.



Männer mit Streitfächten, bisher unpublizirtes Blatt aus BURGKAMERS Triumphzug.
(Nach dem Original im Königl. Kupferstichkabinett zu Dresden.)


schrieb ihn nieder. Die Urschrift dieses Entwurfs, kalligraphisch mit roten Anfängen hübsch und reich ausgestattet, befindet sich unter N. 2835 in der K. K. Hofbibliothek zu Wien. Veröffentlicht ist er zuerst 1796 durch *Bartsch* (a. a. O.), dann 1883 durch *Schestag* (a. a. O.). Nach diesem schriftlichen Entwurf wurde der Zug zunächst in Miniaturgemälden ausgeführt, welche sich zum Teil im Original, vollständig in Kopien ebenfalls in der Wiener Hofbibliothek erhalten haben. Die Herstellung dieser Arbeiten nahm die Jahre 1512—1516 in Anspruch. Darauf wurde beschlossen, auf Grundlage des Entwurfs und der Miniaturen ein grosses Holzschnittwerk anfertigen zu lassen. Die Zeichnungen und ihr Schnitt wurden verschiedenen Händen anvertraut. Der Löwenanteil fiel Hans Burgkmair in Augsburg zu. Ihm, wie den übrigen Meistern, welche die Ausführung übernommen, musste natürlich eine Abschrift des Entwurfs und mussten die Miniaturen zu den ihm übertragenen Kompositionen übersandt werden. Doch hielten die Künstler, hielt auch Burgkmair, sich keineswegs ängstlich an die Miniaturen, dafür um so strenger an den vom Kaiser selbst herrührenden schriftlichen Entwurf. Durch den Tod des Kaisers im Jahre 1519 wurde die Arbeit unterbrochen. Erst am 1. März 1526 gab Kaiser *Ferdinand I.* den Auftrag, die Holzstöcke, soweit sie fertig geworden und wieder aufgefunden waren, sammeln und abdrucken zu lassen.

I. Die Dresdener Abschrift des Entwurfs.

Die obere Hälfte der Aussenseite des graublauen Papierumschlages unserer Abschrift zeigt das flüchtig mit der Feder gezeichnete österreichische Wappen, links von demselben die römischen Ziffern MD, rechts von ihm XVI, unter ihm Burgkmairs Namens-Initialen H. B. Auf der unteren Hälfte des Umschlages steht „*Beschreibung Kayssz: Maximil. Triumphwagens.*“ Auf der Innenseite des inneren, weissen Umschlagblattes steht:

H. Burgkmair. maler. angefangen 1516 adi 7. Aprilis.

H Burgkmair maler
Angefangen 1516 Adi 7. Aprilis



Dass diese Bezeichnung von Burgkmairs eigener Hand herrührt, ergibt sich zunächst aus dem Vergleich ihrer Handschrift mit den übrigen bekannten Handschriften des Meisters. Am auffallendsten gleicht

sie der Inschrift „*Hanns Burgkmair, alles Konterfei 1516*“ auf des Meisters Tierstudienblatt Nr. 694 im Berliner Kupferstichkabinet. Zusammengestellt ist unsere Inschrift mit anderen Schriftzügen Burgkmairs schon durch *Ernst Foerster* in *Eggers' „Deutschem Kunstblatt“* (III. 1852, Tafel neben S. 384), wo unser Manuskript übrigens nur beiläufig in anderem Zusammenhang besprochen wird; und zwar ist hier gerade unsere Handschrift als besonders beweiskräftig für die übrigen hingestellt. In der That ist es auch von vornherein undenkbar, dass diese Inschrift, welche beweist, dass das Manuskript in Burgkmairs Besitz gewesen ist und dass dieser die Ausführung der Zeichnungen nach demselben am 7. April 1516 begonnen hat, von einer anderen Hand als seiner eigenen herrühren sollte. Die Festsetzung dieses Datums aber, welches Bartsch, Schestag und Muther nicht bekannt geworden, ist eins der Ergebnisse, die sich aus dem Dresdener Material ableiten lassen. Das von Foerster (a. a. O.) nicht mit publizirte eigenartige, durch den Umriss eines von beiden Seiten ähnlich erscheinenden Bärenkopfes geteilte Wappenschild hinter der Inschrift zu Burgkmair wiederholt sich mit der Jahreszahl 1517 auf dem Holzschnitt Nr. 28. Es muss also wohl Burgkmairs eigenes Wappen darstellen. Ausserdem war es, wie Herr Geheimrat *Diehlitz* aus Berlin, dessen Wappenkundigkeit bekannt ist, die Güte gehabt hat, mir mitzuteilen, dasjenige des Nürnberger „ehrbaren Geschlechts“ der *Helchner*.

Die Abschrift selbst, welche von Foerster a. a. O. irrtümlich ebenfalls dem Meister zugeschrieben wurde, zeigt deutlich eine andere Hand als diejenige der Burgkmairschen Inschrift, welche sich, wie wir sehen werden, nur an einer Stelle am Rande des Manuskriptes wiederholt. Die Abschrift zeigt vielmehr unverkennbar die glatte, ausgeschriebene Hand eines berufsmässigen Abschreibers aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. Ihr Text stimmt, abgesehen von den noch zu erwähnenden Randbemerkungen, fast genau mit

demjenigen der Treitzsaurweinschen Urschrift in Wien überein. Ich habe ihn zunächst mit der Schestagschen Publikation der letzteren, dann, an zweifelhaften Stellen, in Wien selbst mit der Urschrift ver-

glichen. Zunächst weicht nur die Rechtschreibung unserer Abschrift hier und da etwas ab. Sodann muss bemerkt werden, dass ein alter brauner Tintenflecken, welcher alle Blätter des Dresdener Heftes durchdringt, einige Stellen unserer Handschrift mehr oder weniger unleserlich macht. Von späterer Hand sind einige dieser Stellen schwarz überschrieben, zum Teil dabei aber unrichtig ergänzt worden; und besonders eine im vorigen Jahrhundert nach der unsern genommenen Abschrift im Dresdener Kabinet liest eine Anzahl der durch den Flecken verwischten Stellen falsch. — In einigen Fällen, in denen unsere Lesarten von Schestags Veröffentlichung abwichen, konnte ich in Wien die Übereinstimmung unseres Textes mit demjenigen der Urschrift feststellen. In diesen Fällen ist also Schestags Druck zu berichtigen. So liest Schestag S. 161 zu Holzschnitt 39 „*ungrisch koller*“, während die Handschriften (und auch Bartsch 1796) „*ungrisch kolben*“ haben; so liest Schestag S. 164 zu Holzschnitt 79 „*Pumphart*“, obgleich die Handschriften „*punhart*“ haben; so liest Schestag S. 171 zu Min. 100 „*Anckenreut*“, wo bei uns „*Anckenreuter*“ steht und die Wiener Urschrift deutlich das Abkürzungszeichen für dieselbe Lesart zeigt.

Wichtiger als diese Berichtigungen sind die Zusätze von fremder alter Hand, welche unserer Abschrift offenbar zu Burgkmairs Nachachtung eingefügt worden, ehe sie dem Künstler übergeben worden. E. Foerster (a. a. O.), nahm ohne weiteres an, dass diese Zusätze von Kaiser Maximilians eigener Hand herrührten. Durch einen in Wien vorgenommenen Vergleich dieser Stellen mit anerkannt echten Handschriften des Kaisers vermochte ich hierüber, obgleich die mehr lateinische als deutsche Gesamtführung der beiden Schriftzüge eine gewisse Übereinstimmung zeigte, zu keiner sicheren Überzeugung zu gelangen. Doch kommt auch wenig darauf an; dass es Zusätze zu der Wiener Urschrift sind, welche mit des Kaisers Wunsch und Willen gemacht worden, erscheint unzweifelhaft. Es handelt sich um drei Stellen. Schestag S. 159 oben, zu Holzschnitt 22, liest in Übereinstimmung mit der Urschrift und dem ursprünglichen Texte unserer Abschrift: „*Item der Maister solle sein Maister Pauls Organist.*“ Bartsch schob in seiner Ausgabe in Klammern schon (aus anderer Quelle) den Namen *Hoffhaimer* ein. Bei uns (Fol. 6) lautet die durch die alte handschriftliche Einflickung verbesserte Lesart: „*Item der maister solle sein herr pauls hofhaimer organist.*“

Ferner findet sich bei uns Fol. 18 (= Schestag S. 171 zu Min. 96) am Schlusse des Verzeichnisses der Grafen unter den „*Graven zu Franckepan*“ (*Frangipani*) noch der alte Zusatz: „*graff Niclas von Salm.*“

Am wichtigsten aber ist der Zusatz auf Fol. 6 (zu Schestag S. 159 Holzschnitt 23). Hier stehn bei uns rechts neben der Beschreibung der „*Musica suess Melodey*“ die Worte: „*Musica der suessen melody soll vor dem Regal und positiff gen wan Orgel und Cantorey sol pey einander sein, und ain Kötten (Kette) and dem hals.*“ Links von unserem Texte aber steht in Burgkmairs eigener Hand: „*der sol oben sten vor dem Regal und positiff.*“ Burgkmair hat sich, indem er dieses noch einmal für sich an den Rand schrieb, offenbar sicher stellen wollen, die anbefohlene Umstellung nicht zu vergessen. Später aber ist sie erklärlicherweise, da der Wiener Text den Zusatz nicht kannte, doch vergessen worden; und daher haben sowohl Bartsch als auch Schestag den Wagen mit dem Regal und Positif doch vor den Wagen mit der „*Musica süß Melodey*“ gestellt, obgleich es, wie aus den Dresdener Zusätzen hervorgeht, der Schlusswille des Auftraggebers und des Künstlers war, den Orchesterwagen voranzustellen. Es müsste also die Umstellung in der Art vorgenommen werden, dass die Blätter 24, 25 und 22, 23 umgetauscht werden.

II. Die Dresdener Holzschnitte.

(Zu ihrer Bezeichnung werden sie im folgenden mit den Schestag'schen Nummern angeführt.)

Dass das Dresdener Kupferstichkabinet 62 Holzschnitte des Triumphs Kaiser Maximilians in alten Abdrücken besitzt, ist schon erwähnt worden. Es sind dies die Nummern 1—56, mit Ausnahme des Blattes Nr. 15, die Nummern 111, 112, 113, die Nummern 123, 124, 125 und das neuaufgefundene, bisher noch nicht publizierte Blatt. Da Nr. 125 doppelt vorhanden ist, sind es, genau genommen, sogar 63 Blatt. Von den bisher bekannten Holzschnitten Burgkmairs fehlen unserem Exemplar also die Nummern 15, 114 und 129—131.

Im besten Zustande befinden sich unsere Blätter nicht. Manche von ihnen haben kleine Löcher; viele von ihnen sind oberhalb der Darstellung (zum Glück nicht in der Darstellung selbst) verschnitten; doch sind sie alle vor Zeiten durch Unterklebung mit Papier befestigt und wieder in die gleiche Grösse und das gleiche Format gebracht worden; die Blätter sind je zu zweien aneinander geklebt und gemeinsam aufgezogen.

Dass diese Blätter Abdrücke aus dem 16. Jahrhundert sind, zeigt schon ihr Vergleich mit den *Bartsch'schen* und *Schestag'schen* Abdrücken beim ersten Blick. Die Fugen der aus verschiedenen Stücken zusammengesetzten Holzstücke, welche in diesen modernen Ausgaben auf vielen Blättern weiss und aufdringlich zu Tage treten (z. B. auf Blatt 1, 2, 13, 16, 19, 48), fehlen unseren Abdrücken noch vollständig. Die Holzstücke waren, als diese gedruckt wurden, eben noch nicht ausgetrocknet. Die ausgebrochenen und schadhafte Stellen der Holzstücke, welche in den Abdrücken von 1796 und 1883 vielfach als unangenehm weisse Flecken mitten in der schönsten Schraffirung zum Vorschein kommen (z. B. auf Blatt 4, 6, 9, 11, 12, 13, 14, 19, 21, 22 und oft) machen sich in unseren Abdrücken noch keineswegs bemerkbar. Einzelne nach aussen absteigende feine Linien, wie die Haare an den Pferdenüstern auf Blatt 5, 6, 27, 29, das gekrümmte Stirnhaar des Pferdes zur äussersten Rechten auf Blatt 31 und manche Fussbodenlinien, die in den Ausgaben von 1796 und 1883 fehlen oder verkümmert erscheinen, kommen bei uns noch unverseht zur Geltung. Überhaupt sind es Abdrücke, mit denen sich diejenigen von Bartsch und Schestag nicht entfernt an Reinheit, Feinheit und Klarheit vergleichen können. Rein äusserlich aber beweisen auch schon die mit Tinte geschriebenen Bemerkungen in einer unverkennbaren Hand des 16. Jahrhunderts, dass unsere Abdrücke dieser frühen Zeit angehören.

Mit Abdrücken der ersten, von Schestag S. 180 mit I bezeichneten Ausgabe von 1526 habe ich die unseren Blatt für Blatt noch nicht vergleichen können. Aber Schestags Angaben genügen schon, um zu beweisen, dass unsere Abdrücke *nicht* zu dieser Ausgabe gehören. Schestag sagt von dieser: „Sämtliche Spruchbänder und Reimtafeln tragen keine Schrift, weshalb sie im Abdrucke *schwarz* erscheinen. Das Papier hat als Wasserzeichen einen gekrönten Doppeladler mit einer Sichel auf dem Brustschilde. Die Entfernung der Drähte beträgt 34 mm.“ Nun kommen die für die Inschriften bestimmten Mittelfelder der Spruchbänder und Reimtafeln bei uns keineswegs schwarz zum Vorschein. Noch weniger aber waren diese Stellen schon fortgeschnitten, wie bei den Abdrücken von 1796 und 1883, in denen sie *deshalb* weiss erscheinen. Vielmehr erscheinen diese Stellen in unserer Ausgabe weiss, weil die Holzstücke, nachdem sie mit der Druckerschwärze bedeckt waren, an ihnen wieder mit Papier zugeklebt worden. Soweit das Papier

nicht reichte oder ungenau aufgeklebt war, traten schwarze Ecken und Ränder hervor. Am spassigsten und deutlichsten zeigt Blatt 44 das Verfahren. Die rechte untere Ecke des der Reimtafel aufgeklebten Papiers hatte sich hier vor dem Abdruck umgebogen; da aber diese umgebogene Ecke schon etwas Schwärze von ihrer Unterlage angenommen hatte, ehe sie umbog, so ist sie deutlich als solche mit zum Abdruck gekommen.

Ferner ist aber auch das Papier unserer Abdrücke nicht dasjenige der Ausgabe von 1526. In der ersten, überwiegend grösseren, früher entstandenen Hälfte (bis Blatt 49) zeigt unser Papier als Wasserzeichen einen Anker, von einem Stern bekrönt, in einem Kreise; und die Drähte sind nur 25—27 mm von einander entfernt. Die letzten vierzehn Blätter sind allerdings auf einem Papier gedruckt, dessen Wasserzeichen ein (wegen der Hinterklebung schwer erkennbarer) Adler, aber allem Anschein nach nicht ein Adler der von Schestag auf der Ausgabe von 1526 beobachteten Art ist, wie die Entfernung der Drähte hier auch keineswegs 34, sondern nur etwa 30 mm beträgt.

Dass unsere Ausgabe des 16. Jahrhunderts nicht diejenige von 1526 ist, ist somit erwiesen. Dass sie ein *früheres*, aus Probedrucken, die für Burgkmair selbst gemacht worden, bestehendes Exemplar bildet, lässt sich ebenfalls nachweisen.

Den unumstösslichsten Beweis bieten die Tafeln 111 und 112 (die Gefangenen). Diese sind für unser Exemplar zum Abdruck gekommen, ehe die Holzfläche oberhalb der Zeichnung fortgeschnitten worden. Die oberen Umrisse der Darstellung sind daher nur von einem roh und eckig ausgeschnittenen weissen Rande umgeben, über dem das ganze übrige Papier schwarz erscheint. In der Ausgabe von 1526 aber (Herr Dr. *Ed. Chmelarx* hatte die Güte, das Wiener Exemplar daraufhin für mich zu vergleichen) ist das Papier dieser Blätter bereits ganz weiss; das überflüssige Holz war also inzwischen fortgeschnitten worden. Einen nicht minder unwiderleglichen Beweis würde die mit Tinte geschriebene Jahreszahl 1518 auf unserem Blatt 46 liefern, wenn es nachgewiesen werden könnte, dass sie, wie ich allerdings annehme, in eben diesem Jahre, in welchem die Holzstücke sich noch alle in Burgkmairs Obhut, wenn auch zum Teil noch in der Werkstatt der Formschneider befanden, geschrieben sei. Wenn sie auch augenscheinlich nicht mit derselben Tinte und derselben Feder geschrieben ist, wie die Inschrift „*Deitsch Gesteck*“ auf demselben Blatte, dessen Schnitt *Cornelius Liefrinck* 1517 besorgte, so liegt doch kein

Grund vor, zu bestreiten, dass sie im nächsten Jahre in Burgkmairs Werkstatt hinzugefügt worden sei.

Vervollständigt aber wird der Beweis, dass unsere Blätter Probedrucke aus Burgkmairs eigenem Besitze sind, noch durch die Erwägungen, dass 1) die mit Tinte geschriebenen Inschriften mancher unserer Blätter (besonders deutlich auf Blatt 26, 41, 52, 123) die uns bereits bekannte eigene Handschrift Burgkmairs zeigen, dass sich 2) auf Blatt 54 sogar ein in keinem Abdruck vorkommender, mit Tinte gezeichneter Zusatz zu der Komposition findet, dass 3) alle Blätter unseres Exemplars unzweifelhaft und anerkanntermassen zu den von Burgkmair gezeichneten gehören und dass 4) die oben besprochene Abschrift des Textes und diese Blätter in Dresden stets als zusammengehörig bewahrt wurden, so dass man annehmen darf, sie seien von einem Vorbesitzer auch zusammen aus Burgkmairs Nachlass erworben worden.

Übrigens besitzt auch das Berliner Kupferstichkabinet elf an den gleichen oder ähnlichen Merkmalen kenntliche Probedrucke des Triumphes, nämlich Schestag Nr. 21, 22, 108, 111, 112, 122, 124, 125, 135, 136, 137. Von diesen rühren nur sechs (Nr. 21, 22, 111, 112, 124, 125) von Burgkmair her, und nur diese wiederholen sich daher in unseren Blättern.

Die mit Tinte geschriebenen Bemerkungen auf unseren Blättern 6, 41—56, 123—125 erteilen in einzelnen Fällen die im geschriebenen Entwurfe festgesetzten Eigennamen bestimmten der dargestellten Persönlichkeiten zu (z. B. auf Blatt 26, 41, 44); in den meisten Fällen aber wiederholen sie die gegenständlichen Angaben des Textes. So steht auf Bl. 42 „*Durnier zu Fus auf einem Saß*“, auf Bl. 44 „*Her Wolfgang von Bolhaim. Renn und gestech mayster*“, auf Bl. 45 „*Welsch gestech*“, auf Bl. 49 „*Das welsch Rennen in der armerye*“, auf Bl. 51 „*das Tartschen geschliff Renn*“ u. s. w. Näher auf diese Inschriften einzugehen, deren Zweck offenbar nur war, dem Künstler jederzeit sofort zu vergegenwärtigen, was das betreffende Blatt nach Massgabe des Entwurfs vorstelle, würde sich hier nicht verlohnen.

Uns bleibt daher nur noch das neuaufgefundene, beistehend in Lichtdruck wiedergegebene Blatt zu besprechen. Bisher waren ausser den 135 von Bartsch 1796 zum Wiederabdruck gebrachten Tafeln, zu denen sich die Holzstöcke erhalten haben, nur noch zwei andere aus der Ausgabe von 1526 bekannt, zu denen die Holzstöcke verloren gegangen sind. Diese beiden von Passavant in seinem Peintre-Graveur (III, 1862, S. 269) zuerst nachgetragenen Blätter hat

Schestag, der die übrigen ebenfalls von den Originalholzstöcken abdruckt, seiner Gesamtausgabe als Bl. 90 und Bl. 132 in photozinkographischer Hochätzung nach den im k. k. Kupferstichkabinet zu Wien befindlichen Exemplaren eingefügt. Unser Dresdener Blatt hätte natürlich dieser Ausgabe nicht fehlen dürfen, wenn es Schestag bekannt gewesen wäre. In dem handschriftlichen Entwurfe ist es übrigens vorgesehen. Es gehört der Abteilung „*Fechterey*“ (Schestag, S. 161, Holzschnitt 32—40) an. In dieser folgen 1) fünf Personen mit Dreschflegeln (Bl. 33), 2) fünf Personen mit kurzen Stangen (Bl. 34), 3) fünf Personen mit Lanzen (Bl. 35), 4) fünf Personen mit Hellebarden (Bl. 36), 5) fünf Personen mit „*Streitaxen*“ (diese fehlten bisher im Holzschnitt), 6) fünf Personen mit „*Pugkler*“ (Bl. 37), 7) fünf Personen mit „*Türtschen*“ (Bl. 38), 8) fünf Personen mit „*Pafessen*“ und ungarischen Kolben (Bl. 39), 9) fünf Personen mit Schwertern (Bl. 40).

Die bisher fehlenden „fünf Personen mit Streitaxten“ sind nun in dem Dresdener Blatte wieder aufgefunden. Beim ersten Anblick möchte man diese Streitäxte auch für Hellebarden halten; doch sind ihre Stangen bedeutend kürzer als diejenigen der Hellebarden des Blattes 36; und die Schneiden sind hier nicht gerade, wie bei diesen, sondern axtförmig rund geschliffen. Die Gruppenbildung unseres Blattes ist besonders lebendig und bei halbwegs aufmerksamer Betrachtung mit derjenigen keiner anderen der neun Gruppen zu verwechseln. Besonders die Armbewegung des Vordermannes ist charakteristisch. Dass es, wie alle Blätter von Nr. 1—56 von Burgkmair gezeichnet ist, geht schon aus seiner Formensprache unzweifelhaft hervor; es ist aber auch äusserlich vollkommen als Werk Burgkmairs beglaubigt: Die Namensanfangsbuchstaben des Meisters stehen auf der Axt des zweiten Fechters. Ob unser Blatt ein Unikum ist, vermag ich nicht mit Sicherheit zu sagen, weil ich die alten Abdrücke des „Triumphs“ nicht in allen Sammlungen daraufhin verglichen habe. Es könnte irgendwo mit dem Blatte der Hellebarden-träger verwechselt worden sein. Da aber bisher noch niemand auf es aufmerksam geworden, bleibt es immerhin wahrscheinlich, dass es einzig in seiner Art ist. Im Dresdener Kabinet ist es stets an der richtigen Stelle eingereiht gewesen. Der Schestagsehen Folge muss es zwischen Blatt 36 und 37 eingefügt werden, dem Mutherschen Verzeichnis der Werke Hans Burgkmairs des älteren (Repertorium für Kunstwissenschaft IX, 1886, S. 430) als Nr. 359a.



Aus ED. VEITHS Deckenmalereien im Zuschauerraume des Deutschen Volkstheaters in Wien.

WIENER NEUBAUTEN UND IHR SCHMUCK.

MIT ABBILDUNGEN.



AS neue Wien hat seinen künstlerischen Schmuck in den letzten Monaten um zwei Werke bereichert, welche zwar an Umfang und Kostbarkeit sehr ungleich, aber für die Entwicklung unserer Kunst beide höchst charakteristisch sind: das am 10. August eröffnete *Naturhistorische Hofmuseum* und das am 11. September eingeweihte *Deutsche Volkstheater*.

Über den Bau des *Naturhistorischen Hofmuseums*, die gemeinsame Schöpfung *Baron Carl Hasenaters* und *Gottfried Sempers*, hat die Zeitschrift ihren Lesern wiederholt berichtet. Im Jahre 1872 begonnen, steht der Riesenbau im Äusseren bereits seit acht Jahren fertig da. Die Attika über dem Hauptportal trägt in goldenen Lettern die Inschrift:

DEM REICHE DER NATUR UND SEINER ERFORSCHUNG KAISER FRANZ JOSEPH I.

MDCCCLXXXI.

Wie schon das architektonisch reich gegliederte Äussere seinen Schmuck vornehmlich durch die Hände der bildenden Künstler erhielt, welche die Spitzen

der Kuppeln und deren tabernakelförmige Trabanten, die Balustrade des Daches, die Fensterbekrönungen und Wandflächen mit einer Fülle von Statuen, Porträtbüsten und Reliefs verzierten, so wurde auch für die Ausstattung des Inneren, des Treppenraumes namentlich, im weitesten Umfange die Hilfe der Schwesterkünste aufgeboten. Der Skulptur gesellte sich die Malerei; der ganze Reigen der dekorativen Künste schloss sich an; das Wiener Kunsthandwerk fand den breitesten Spielraum zur Entfaltung seiner Kräfte. Dann folgten die Jahre der Übersiedelung und Neuaufrichtung der kolossalen naturwissenschaftlichen Sammlungen in ihre jetzigen, über 15000 qm umfassenden Räumlichkeiten. Endlich konnten sich die Pforten dem Kaiser und der ihn umgebenden Festversammlung öffnen, und als der von dem Intendanten des Museums, Hofrat v. *Hauer*¹⁾ geführte

1) Von dem hochverdienten gegenwärtigen Chef der Museumsverwaltung rührt auch der am Eröffnungstage ausgegebene illustrierte *Führer* durch das Museum her, der eine sehr instruktive Übersicht über den gesamten Inhalt des Gebäudes bietet.

Zug durch die in Pracht und Schönheit erstrahlenden Räume schritt, da drängte sich wohl jedem die Wahrnehmung auf, dass es im vollen Sinne des Wortes ein *Palast der Wissenschaft* ist, welchen der kunstsinnige Monarch den von seinen Vorfahren ererbten und unablässig vermehrten Schätzen dieses Arsenal der Naturforschung errichtet hat.

Wir machen im Geiste den Rundgang durch die Hallen und Säle mit, um dem Leser einen Begriff von der Fülle bildlicher und ornamentaler Kunst zu geben, welche sich den Augen darbietet. Aus der dreithorigen Eingangshalle gelangt man zunächst in ein achteckiges Vestibül, über dem sich eine flache Kuppel wölbt. Dieser Raum bildet gleichsam das Herz der Anlage; die ganze Cirkulation der Besucher geht von hier aus und kehrt hierher zurück. Nach links und rechts führen niedrige Treppenaufgänge zu den Sälen des Hochparterres; in gerader Richtung dem Haupteingange gegenüber steigt man in den grossen Treppenraum empor, der den Aufgang in das Hauptgeschoss enthält. Bevor wir die Stufen betreten, blicken wir uns um in der von angenehmem Dämmerlicht erfüllten Vestibülhalle. Sie ist in lichten Tönen dekoriert; die Wände haben eine Bekleidung von gelbem Stuckmarmor; den Säulen aus grauem Tiroler Serpentin entsprechen gleich gefärbte graue Stuckpilaster. Der figürliche Schmuck der flachgewölbten Decke des Vestibüls ist der Erinnerung an die früheren Direktoren der Sammlungen geweiht. Da schauen uns die Porträtmedaillons eines Vincenz Kollar, Karl v. Schreiber, Fenzl, Hochstetter und ihrer Vorgänger an; auch das Andenken an den berühmten Reisenden Johann Natterer, dessen brasilianische Sammlungen zu den bedeutendsten Schätzen des Museums zählen, ist hier im Reliefbilde verewigt. Alle diese Porträtmedaillons fertigte der Bildhauer *Josef Lax*. Stellen wir uns in der Mitte des Raumes auf, so dringt der Blick durch die kreisrunde Deckenöffnung in den hohen Kuppelraum, der sich über dem Vestibüle des Hauptgeschosses wölbt: eine reizvolle Durchsicht, die zugleich für den unteren Raum als willkommene Lichthilfsquelle dient.

Jetzt betreten wir die im Hintergrunde gerade emporführende Haupttreppe. Die unteren Treppenstufen bestehen aus kolossalen Blöcken grauen Sterzinger Marmors, die bis zu sechs Meter Länge messen. Das Material der Geländer ist carrarischer Marmor. Die Treppe führt zunächst einarmig bis zu dem Podest empor und von diesem aus in zwei Armen rechts und links zu den oberen Räumen. Der Gesamtanblick des gewaltigen oblongen Treppen-

hauses, welches den vorderen Teil des Mitteltraktes zwischen den grossen Höfen des Museums füllt, ist von imponirender und zugleich freundlich anmutender Wirkung. Auch hier walten die hellen Töne vor: ein warmes Goldgelb der Wandflächen, mit dem die schwarzgrau geaderten Säulen und Pilaster schön kontrastiren. In den Lünetten und am Spiegelgewölbe der grossen Stiege ist die Malerei zu breiter Entfaltung gelangt. Das grosse Mittelbild ist *Canons* vielbesprochener „Kreislauf des Lebens“, eine mehr mit dem Verstande als mit der Schöpferkraft der Phantasie erzeugte allegorische Darstellung des ewigen Werdens und Vergehens in der Natur, die durch ihre kühle Anlehnung an Rubens den Blick des Beschauers eher befremdet als fesselt. Ungleich schöner wirken die gleichfalls von Canon herrührenden zwölf trefflich komponirten und farbenfrischen Lünettenbilder, welche sich rings um die vier Wände des Treppenraumes über dem Hauptgesimse herunziehen. Sie stellen, in Gruppen von allegorischen Figuren, die verschiedenen Zweige und Richtungen der Naturwissenschaften dar. Neben der Malerei ist aber auch der Skulptur im Treppenraum das Wort gelassen. Und zwar glücklicherweise wieder zu lebensvollen Bildnisdarstellungen, diesmal ganzen Figuren, bedeutender Naturforscher, welche unterhalb der Lünetten an den Hauptpfeilern auf halbrund ausladenden Postamenten stehen. Die acht aus Laaser Marmor gearbeiteten charakteristischen Gestalten stellen Aristoteles und Kepler, Isaak Newton und Linné, Abraham Gottlob Werner und Cuvier, Berzelius und Alex. v. Humboldt dar und rühren von *Kundmann, Tilgner, Zumbusch* und *Weyr* her.

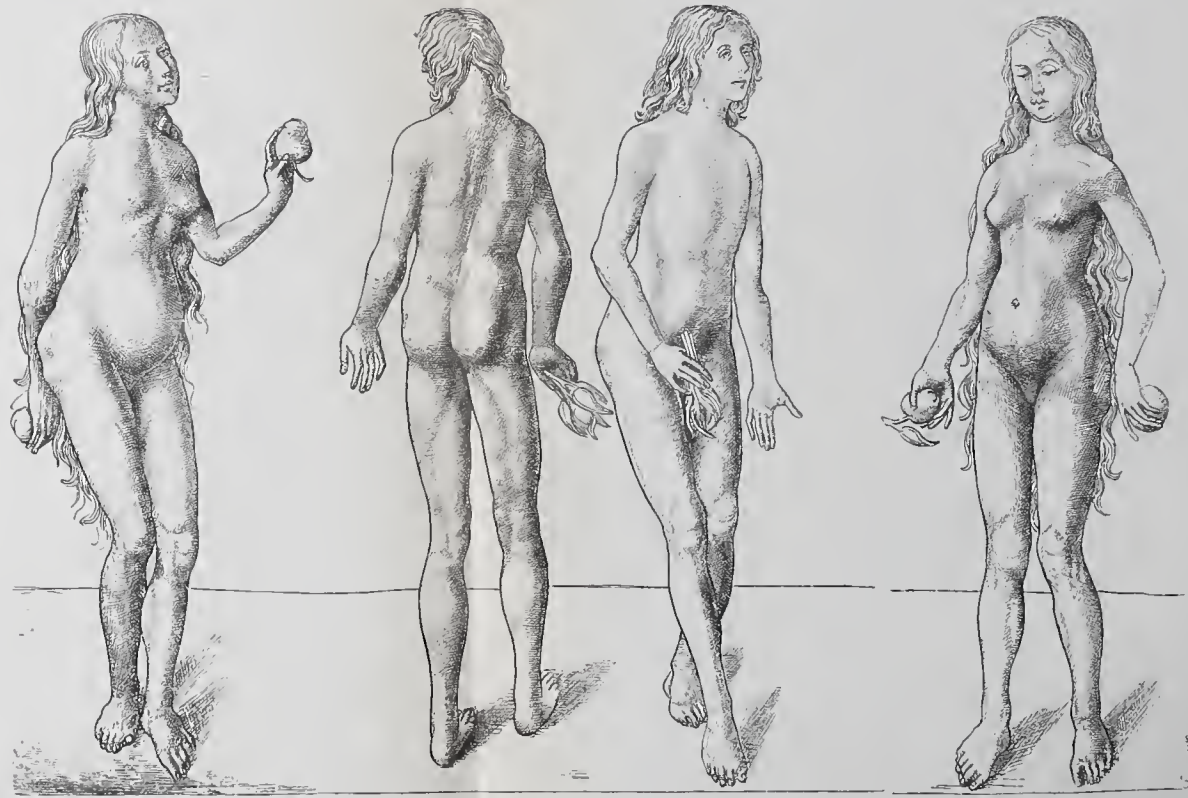
Vorwiegend plastisch ist die Dekoration der Flächen und Wölbungen des grossen oberen Vestibüls, in welches wir von dem Treppenraum aus gelangen. Es ist der hoch strebende Kuppelraum, der mit seiner äusseren Wölbung den ganzen Bau dominiert und auf seiner schlanken Laterne als Bekrönung die kolossale Bronzestatue des Helios von *Benk* trägt. Die reizvoll gegliederten, in blassen Tönen dekorierten Innenflächen des achteckigen Kuppelraumes werden durch mannigfach bewegte Tierfiguren, spielende Genien, auch einzelne genrehafte Gestalten von anmutiger Erfindung plastisch belebt. Die dazwischen angebrachten Inschrifttafeln mit den Bezeichnungen der verschiedenen in dem Museum vertretenen Wissenschaften: Zoologie, Botanik, Mineralogie, Geologie, Paläontologie, Urgeschichte, Ethnographie und Anthropologie, dienen zur Erklärung



Aus ED. VEITH'S Deckenmalereien im Zuschauerraume des Deutschen Volkstheaters in Wien.



Skizze von DÜRER in der Bodleiana.

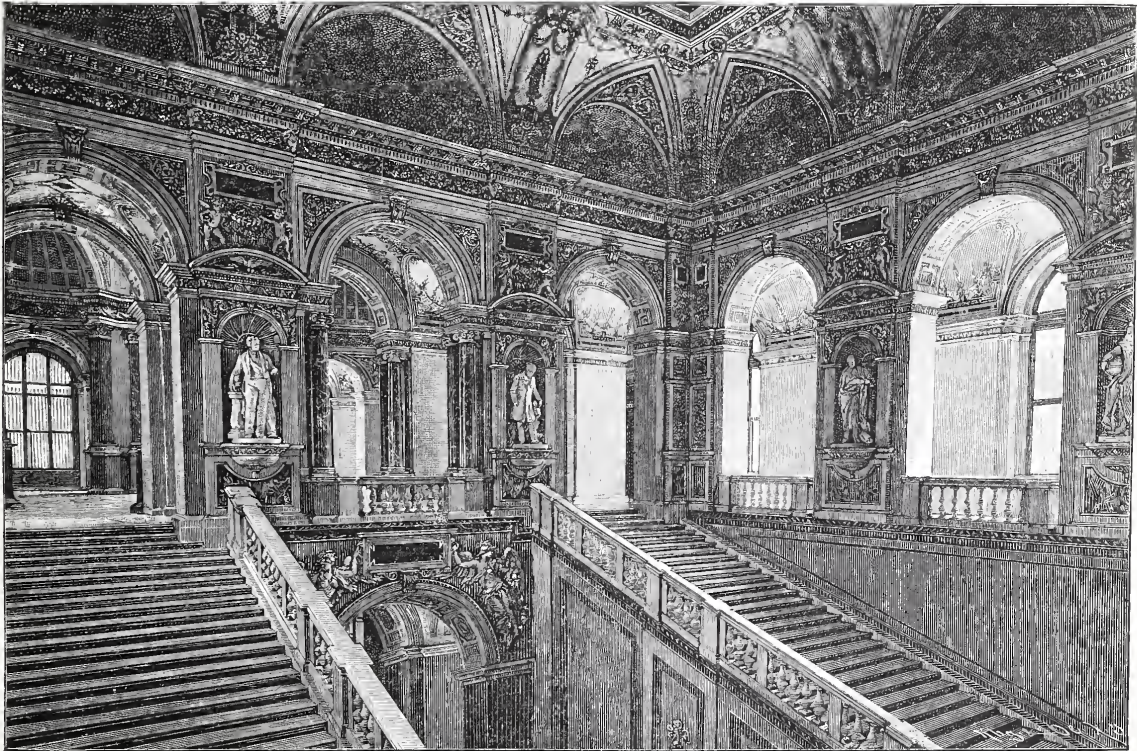


Kupferstich von DÜRER. Vgl. S. 20.
Aus der Publikation der Internationalen Chalkograph. Gesellschaft. (1880 No. 10).

dieser sinnig erfundenen Darstellungen, an deren Ausführung *Tilgner, Benk* und *Weyr* beschäftigt waren. Um die kreisrunde Öffnung im Boden zieht sich eine Marmoralustrade mit Ruhebänken herum, von der man den vollen Überblick über die geschilderten Räume nach allen Seiten, sowie nach oben und nach unten in das Vestibül des Erdgeschosses geniesst. Rechts und links öffnen sich die langen Reihen der Hauptsäle, die im ersten Stock ausschliesslich den zoologischen Sammlungen gewidmet sind.

Wir lassen diese Säle hier ausser acht, weil ihr künstlerischer Schmuck, obwohl nicht ohne Be-

mineralogisch - petrographischen, die geologisch-paläontologischen, die prähistorischen und die ethnographisch-anthropologischen Sammlungen. Je nach dem Charakter dieser Abteilungen ist der Stil der Landschaften ein grundverschiedener: es sind zum Teil einfache Ansichten von realistischem Gepräge, zum Teil Idealbilder, zu deren phantastischer Ausschmückung die Sammlungsstücke des Museums die Anhaltspunkte darboten. In dem einen Saale finden wir Vegetationsbilder aus den aufeinander gefolgten Perioden der Erdbildung, in einem zweiten Charaktertypen aus den verschiedenen landschaft-



Treppenhaus des Naturhistorischen Hofmuseums in Wien.

ziehungen zu den in den Räumen aufgestellten Gegenständen, doch vorwiegend ornamentaler Gattung ist. Die Säle des Hochparterres dagegen tragen an den oberen Teilen ihrer Wände eine grosse Anzahl von landschaftlichen Darstellungen von der Hand der tüchtigsten Meister. Wir müssen ihnen daher noch eine etwas eingehendere Betrachtung widmen. Es sind im ganzen neunzehn weite Räume, welche an den grösseren oder kleineren Wandflächen oberhalb der Schaukästen diesen malerischen Schmuck tragen. Die Auswahl der dargestellten Gegenstände, welche noch von dem verstorbenen Intendanten Ferd. v. Hochstetter herrührt, richtete sich naturgemäss genau nach dem verschiedenen Inhalte der Säle. Dieselben umfassen vier Abteilungen des Museums: die

lichen Sphären der Gegenwart, in einem dritten wiederum Schilderungen der Lebensweise, der Bauten und Trachten fremder Völker, in einem vierten Saale Bilder von Ausgrabungs- und Ruinenstätten u. s. w. Sämtliche Bilder sind in Öl auf Leinwand gemalt und in die Wandrahmen eingesetzt. Sie bieten dem Besucher des Museums namentlich an der Hand von Hauers „Führer“, der alle nötigen Winke zur Erklärung der dem Laien oft nicht sofort verständlichen Darstellungen enthält, eine Fülle von Belehrungen aus den Gebieten des Natur- und Völkerlebens und sind von besonderem Interesse für den Kunstfreund, der hier alle hervorragenden Wiener Landschaftler der neueren Zeit und mehrere einheimische Meister verwandter Fächer in charakteristischen Talentproben

vereinigt findet. Eine Aufzählung der ganzen Reihe würde zu weit führen. Es seien hier nur *Alb. Zimmermann* und *E. v. Lichtenfels*, *Julius v. Payer* und *Ad. Obermüller*, *Leop. Munsch* und *Aug. Schöffler*, *Jos. Hoffmann* und *Ludw. Hans Fischer*, *J. E. Schindler* und *Rob. Russ*, *H. Darnaut* und *Jul. v. Blaas*, *A. Schön* und *W. Bernatzik* namhaft gemacht, um von der Mannigfaltigkeit und dem Werte dieser Natur- und Lebensbilder eine Vorstellung zu erwecken.

überliegende kunsthistorische Hofmuseum gleichfalls der Vollendung zugeführt werden! Mit seinen unvergleichlichen Schätzen, der Galerie des Belvedere, der Ambraser Sammlung, den Prachtrüstungen des Waffenmuseums, dem Münz- und Antikenkabinet wird es gewiss nicht in geringerem Grade als das Museum der Naturwissenschaften den empfänglichen Sinn der Bevölkerung anregen, ihren Geschmack veredeln und für Tausende von Fremden, welche



Das Deutsche Volkstheater in Wien. Seitenansicht.

Der Gesamteindruck der mit edler Pracht ausgestatteten Räume, von denen einige auch noch mit polychromirten Karyatiden von *Weyr* und *Hofmann* geschmückt sind, lässt den erhebenden Gedanken zurück, dass hier dem Zusammenwirken der tüchtigsten Kräfte keinerlei Hemmschuh missverständener Sparsamkeit lähmend entgegengetreten ist, dass vielmehr Auftraggeber und ausführende Künstler sich in die Hände gearbeitet haben, um in dem Palast der Wissenschaft eine jener idealen Schöpfungen hervorzubringen, auf die unsere Zeit als ihr eigenstes Werk, ein Werk durchaus modernen Geistes, mit Stolz hinblicken darf. — Möge sich nun auch unser oft ausgesprochener Wunsch bald erfüllen und das gegen-

bisher den Kunstbesitz des Kaiserhauses an weit zerstreuten Punkten suchen mussten, ein mächtiger Anziehungspunkt werden.

Das *Deutsche Volkstheater*, das wenige Wochen nach der Eröffnung des Naturhistorischen Museums das geistige Wien in seinen heiteren Räumen versammelte, dankt seinen Ursprung einem Gedanken, der im Schosse der Wiener Bürgerschaft entstanden und durch das opferwillige Zusammenwirken edler Kunstfreunde rasch in's Werk gesetzt worden ist. Aber der Munificenz des Kaisers muss auch bei dieser Schöpfung an erster Stelle gedacht werden. Ihr hat der Theaterverein den ungemein günstig, nahe dem Ring und den volkreichsten Vorstadtbezirken ge-

legenen Platz zu verdanken. In wenig mehr als zwei Jahren haben die beiden Meister des Theaterbaues, *Fellner* und *Helmer*, auf diesem Platz, einem Teile des früheren Weghubergartens, unweit von den Hofmuseen und vom Justizpalaste, den zierlichen Bau errichtet, der durch seine originelle Anlage wie durch seinen anmutigen Schmuck sich sofort in die Gunst des Publikums einschmeicheln musste. Ähnlich wie bei ihrem neuen Karlsbader Theaterbau, wählten sie für die Dekoration einen modernen Rokokostil, in welchem die Traditionen der alten Wiener Schule mit Glück der heutigen Geschmacksrichtung angepasst erscheinen, während das Äussere, wie unsere Abbildung zeigt, sich in den Formen einer einfacheren Spätrenaissance bewegt. Die Gliederung der Hauptteile macht sich kräftig geltend. Auf den giebelgeschmückten Portalbau folgt der niedrige Zuschauerraum und auf diesen das hochgewölbte Bühnenhaus, alle drei kompensiös zusammengedrängt, ohne jede Massenverschwendung, aber mit so glücklicher Ausnutzung des gegebenen Raumes, dass über 2000 Personen bequem Platz finden und für die Cirkulation des Publikums auf's beste gesorgt ist. Das Charakteristische der Anlage des Zuschauerraumes besteht in der Annäherung an die antike Form der amphitheatralisch aufsteigenden Sitzreihen. Nur im Proscenium sind rechts und links je drei Reihen mässig grosser Logen, fünfzehn auf jeder Seite, angeordnet. Der ganze übrige Teil der Galerien ist frei emporgebaut, so dass die Sitzreihen eine zusammenhängende breite Masse bilden, wie die Reihen des Parketts und Parterres. Aus allen diesen einzelnen Hauptabteilungen führen breite, bequeme Treppen und aus dem Parkett und Parterre eine grosse Anzahl von Thüren durch die dreizehn schmalen Umfassungsgänge sofort in's Freie. Selbst im Fall einer Gefahr ist hier also eine Stauung nicht zu befürchten.

Da für die Herstellung des Ganzen kaum eine halbe Million Gulden zur Verfügung stand und der Charakter eines Volkstheaters übermässigen Reichtum ausschloss, hält sich die künstlerische und ornamentale Ausstattung in bestimmt vorgezeichneten Grenzen. Trotzdem ist der Eindruck ein ungemein eleganter und gefälliger, und nicht nur den dekorativen, sondern auch den bildenden Künsten war am Äusseren und vornehmlich im Inneren Raum zur Entfaltung ihrer Kräfte geboten. Die plastische Ausstattung des Äusseren war den Händen *Franz Vogels*, eines aus *Weyrs* Atelier hervorgegangenen jungen Wiener Bildhauers, anvertraut. Er modellirte für

den Portalbau die grosse Giebelgruppe („Scene aus den attischen Dionysien“) sowie die von der Fassade herabgrüssenden Brustbilder Schillers, Lessings und Grillparzers, ferner die bekrönenden allegorischen Gruppen und Statuen auf der Kuppel und der Attika, sowie die gebälktragenden Figuren im Hauptvestibül. Alle diese Werke bekunden ein energisches dekoratives Talent, dem auch die Kraft der Charakteristik nicht mangelt. — Den plastischen Teil der Dekoration des Zuschauerraumes übernahm der hochbegabte *Theodor Friedl*, ein Meister in bewegten Gruppen und barocken Trägerfiguren, wie er sie für die Portal- und Logenumrahmungen, vornehmlich für die Prosceniumswölbung des Volkstheaters wieder mit wahrhaft genialer Kraft geschaffen hat. Die Träger am Proscenium stellen einen deutschen Krieger mit Schwert und Stierhaut, einen Barden, einen preisgekrönten Sänger, eine Walküre und ein germanisches Weib mit dem Spinnrocken dar. Auch die in den Gewölbezwickeln angebrachten Genien des Ruhmes und der Dichtkunst und die kühn verkürzten sitzenden Gestalten, welche in den Rahmen des grossen Deckengemäldes hineinkomponirt sind, rühren von demselben Meister her. — Das Deckenbild, überhaupt der ganze malerische Teil der Ausschmückung des Plafonds und der Vorhang sind das Werk des in Wien und Paris herangebildeten *Eduard Veith*, welcher in dieser mit grossem Geschick und feinem Schönheitssinn durchgeführten Leistung seinen Beruf zu solchen Werken dekorativer Malerei in hoffnungserweckender Weise dargethan hat. Das erwähnte grosse Deckengemälde zeigt die Repräsentanten aller Stände der Wiener Bevölkerung vereinigt, um der Vindobona zu huldigen, in deren Rücken die Kuppel der Karlskirche sich erhebt. Ein zweites kleineres Bild, welches die Decke der Prosceniumswölbung schmückt, führt uns die Bekrönung des Wiener Volksdramatikers Raimund durch die Musen vor, in deren Gefolge *Nestroy* und *Anzengruber*, als die Hauptvertreter der neueren Volksdichtung, erscheinen. Dazu kommen noch eine Anzahl von Medaillons mit reizvoll bewegten Kindergestalten an den Gewölbekappen über der zweiten Galerie. Endlich der Vorhang mit dem Bilde eines Maifestes zur Zeit Leopolds des Glorreichen. Wir führen den Lesern aus dem Prosceniumsbilde *Veiths* eine Anzahl von Proben vor, welche die Ausdrucksweise dieses aufstrebenden Talent am besten versinnlichen können.

Die beiden geschilderten Bauten zeigen aufs neue, wie fruchtbar der Wiener Boden für jederlei Aufgaben dekorativen Charakters ist. Besonders

wenn kein strenger Stil den Künstlern enge Grenzen zieht, wenn sich ihre Phantasie frei ergehen, in durchaus modernen Formen mit ungebundener Lust und Freudigkeit schaffen kann, erweisen sie sich aufs glücklichste begabt und selbst dem Schwierigsten gewachsen. Wir können nur wünschen, dass die

Pflege der Kunst mit der Vollendung Neu-Wiens nicht nachlasse und dass patriotische Fürsorge von oben wie aus dem Schosse der Bürgerschaft sich auch ferner stets der zahlreichen des Rufes gewärtigen Kräfte erinnere.

CARL VON LÜTZOW.

NOTIZ.

* *Willem van de Velde der jüngere*, von dem wir eines seiner schönsten und berühmtesten Bilder, den „Kanonenschuss“ im Rijksmuseum zu Amsterdam, den Lesern in Radirung vorführen, ist als der grösste altholländische Marinemaler überall bekannt. Von seinem Vater, Willem van de Velde d. ä., nahm er die sichere Zeichnung, die genaue Kenntnis aller nautischen Einzelheiten an. Simon de Vlieger, zu dem er später in die Lehre kam, hat in ihm den Sinn für die Feinheit der Lichtwirkungen, für die stille Grösse des Meeres zu jener Höhe entwickelt, die den unvergleichlichen Zauber seiner Bilder ausmacht. Das vorgeführte Beispiel vereinigt alle diese Eigenschaften in seltenem Grade. Es gewährt uns den Anblick einer in klarer Durchsichtigkeit ruhig daliegenden See, auf welcher von dem grossen Schiff im Vordergrund soeben ein Kanonenschuss abgefeuert wird. Meisterhaft ist der dicht aufwirbelnde Pulverdampf von der spiegelhellen Flut des Meeres abgehoben. An dem Bau, der Ausstattung, der Take-

lage des Schiffes fesselt jedes Detail unsern Blick. Aber der Hauptreiz des Ganzen, die volle Meisterschaft des Künstlers zeigt sich in der zart durchgebildeten Perspektive von Wasser und Licht, in der uns Meer und Himmel mit der unendlichen Mannigfaltigkeit ihrer Töne und Reflexe mit der fesselndsten Naturwahrheit vor Augen geführt werden. Das Gemälde bildet einen Bestandteil der Sammlung van der Hoop.— Der Urheber unserer Radirung, *W. Steelink*, geb. 1826 zu Amsterdam, einer der tüchtigsten Schüler A. B. B. Taurels, hat sich namentlich als Stecher von Bildern und Zeichnungen moderner holländischer Genre- und Porträtmaler hervorgethan, lieferte neuerdings aber auch zahlreiche Platten nach alten Meistern, teils reine Radirungen, teils Arbeiten gemischter Manier, welche nicht ohne Glück nach malerischer Wirkung streben. Die Leser der Zeitschrift werden ihn demnächst auch als Radierer nach Rembrandt und dem Delfter Jan Vermeer kennen lernen.



Aus den Deckengemälden des Deutschen Volkstheaters in Wien.
Von ED. VEITH.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Correggio's Venus den Amor entwaffnend. Ein Exemplar dieses dem Correggio zugeschriebenen Bildes befand sich nach Jul. Meyer Correggio S. 385 (Allg. Künstler-Lex. I. 461. vgl. S. 410) ehemals bei Mayer in Strassburg, sodann am Anfang dieses Jahrhunderts bei dem Chevalier de Fabry in Genf; Meyer ist geneigt, es mit dem bei Lord Folkestone in Longford Castle befindlichen Bilde zu identifizieren. Dies ist unrichtig; das Bild erschien kürzlich auf einer von der „Gesellschaft der Kunstfreunde“ in Strassburg veranstalteten Ausstellung von Bildern in dortigem Privatbesitz. Wir entnehmen dem Katalog dieser Ausstellung folgende Angaben. Aus dem Besitz des Herrn Magno (so, nicht Mayer) in Strassburg gelangte es in die Hände eines seiner Erben, des Chevalier de Fabry in Genf. Später brachten die Fräulein Fabry das Bild nach Paris und liessen von David d'Angers einen halbdurchsichtigen Schleierzipfel, der einen Teil des rechten Schenkels und den Schoss der Göttin bedeckt, in Wasserfarben ergänzen. Mit dieser Verballhornung kam das Bild von Paris nach Strassburg zurück an den elsässischen Zweig der Familie Fabry-Simonis. Um 1862 ward es nach dem Müllerhofs in der Nähe von Strassburg verbracht. Während aller dieser Wanderungen hat das Bild niemals einem einzigen Eigentümer angehört. Infolge seines grossen Wertes ist es beständig unverteilt geblieben und in den letzten fünfzig Jahren war das Eigentumsrecht in neun Teile geteilt, welche die Gebrüder Simonis (Alexis, François und Théodore, nacheinander abgekauft haben.“ Der Stich Guérins, der natürlich den Anstandszipfel noch nicht kennt, ist im Gegensinne gehalten. Der Farbenton des Gemäldes ist sehr kräftig, die Gestalt des kleinen Amor besonders schön, die Stimmung der Landschaft vortrefflich. Dagegen fällt am rechten Arm des Amor auf der beleuchteten Seite die mangelnde Rundung, vor allem aber an der linken Hand der Venus der verzeichnete, fast verkrüppelte Zeigefinger (bei Guérin verbessert) auf, der unmöglich von Correggio herrühren kann. Auch die ungeschickte Verkürzung des rechten Oberarmes und ein paar wie tiefe Schnitte wirkende Falten unterhalb der rechten Achsel und an der Brust stören den Eindruck des schönen und wohlgehaltenen Bildes.

Strassburg i. E.

Ad. Michaelis.

* *Lermolieff's* berühmtes Buch über die Werke der italienischen Meister wird nächstens in völlig umgearbeiteter und beträchtlich erweiterter Gestalt erscheinen. Der erste Band, welcher noch in diesem Jahre zur Ausgabe gelangen soll, enthält nach einer methodologischen Einleitung die zuerst in unserer Zeitschrift erschienenen grundlegenden Aufsätze über die Galerie Borghese, welchen ein neu gearbeiteter Abschnitt über die Galerie Doria-Pamfili in Rom sich anreicht. Nach dem Erscheinen kommen wir eingehend auf das Werk zurück.

* Die berühmte Publikation der spanischen Denkmälerwelt, welche unter dem Titel „*Monumentos arquitectónicos de España*“ Jahrzehnte lang erschien und eine Fülle der herrlichsten Aufnahmen aus allen Perioden der Kunstgeschichte Spaniens brachte, hat seit einiger Zeit zu er-

scheinen aufgehört, ohne ganz abgeschlossen zu sein. Begonnen unter den Auspizien und mit Unterstützung der spanischen Regierung, wurde das Werk später durch *Don José Gil Dorreguray* in Madrid, einem Bruder des Karlisten-Generals, selbständig weitergeführt und zwar in derartig opulenter Weise, dass das ganze grosse Vermögen dieser Familie dadurch aufgezehrt worden sein soll. Die bekannte Verlagsbuchhandlung von *Ernst Wasmuth* in Berlin hat nun den Rest der Auflage angekauft und bringt das Werk (3 Bde. Tafeln und 3 Bde Text in Fol.) zum Preise von 1800 Mark in den Handel. Bei der Seltenheit und Gedeihenheit dieser glänzenden Publikation glaubten wir namentlich die Vorstände unserer künstlerischen und kunstgewerblichen Fachbibliotheken auf den obigen Besitzwechsel, durch den die Anschaffung des spanischen Prachtwerkes wesentlich erleichtert wird, aufmerksam machen zu sollen.

* *Das Denkmal Walthers von der Vogelweide* von *Heim. Natter* wurde am 15. September in Bozen feierlich enthüllt. Zahlreiche hervorragende Festgäste aus Österreich-Ungarn wie aus dem deutschen Reiche, Deputationen einer grossen Anzahl österreichischer und deutscher Städte, Vertreter der Universitäten, der Schriftsteller- und Sängervereine wohnten der Enthüllung bei. Vom österreichischen Kaiserhause beehrte S. kaiserl. Hoheit der Herr Erzherzog *Heinrich* mit Familie die Versammlung durch sein Erscheinen. Nachdem auf ein Zeichen von seiner Hand die Hülle gefallen war, hielt Prof. Dr. *Karl Weinhold* aus Berlin die Festrede. Er sagte u. a.: „Gefeiert wird ein wunderbares Fest! Keinem Mimedichter ist bisher solche Ehre widerfahren. Tirol, Österreich, Deutschland sind hier vertreten, um dem Dichter zu huldigen. Walther, du bist unser!“ Weinhold schilderte dann mit begeisterten Worten Walthers Bedeutung, seine Vorzüge, seine Vaterlandsliebe, seine Hochachtung der Frauen, seinen tief religiösen Sinn. „Tirol hat ihm endlich eine Heimat geschaffen. Walther, der heimatlos alle Länder durchzog, ist nicht mehr heimatlos. Sein Heimatschein ist das nun enthüllte Marmorbild. Er möge in Bozen, wo deutsches und welsches Wesen aneinander grenzen, ein Markwart sein deutscher Sprache, Ehre, Sitte. Wir begehren nichts Fremdes, aber den eigenen Herd, auf dem die Flammen des deutschen Geistes lodern, wollen wir erhalten. Männer von Tirol, gelobet, dass eure Thäler und Berge deutsch bleiben, und ihr Frauen stimmt ein! Die heutige Weihe gilt einem Wahrzeichen dieser Stadt; möge es dauern allezeit als Zeichen deutscher Ehre, Zucht, Sitte. Das walte Gott!“ Bei dem Festmahle wurden Toaste auf Kaiser Franz Joseph I. und Kaiser Wilhelm II. ausgebracht. Prof. Dr. *Schiffner*, der Rektor der Innsbrucker Universität, sagte in seinem Trinkspruch u. a.: „Walther von der Vogelweide gehört Österreich und Deutschland gemeinsam an, weilte am Wiener Hof und pries die Milde der österreichischen Fürsten; später lebte er am deutschen Königshof und trat für die Einheit des deutschen Reiches ein, das heute stolz wieder dasteht. Löwe und Aar gehen zusammen, zwei Kaiser deutschen Stammes, beide Friedensschirmer. Wir feiern heute hier ein Eintrachts-

fest.“ — In reizender Lage auf dem Johannesplatz erhebt sich nach einer Zeichnung *Hiesers* ein romanischer Brunnen. Schildhaltende Löwen und wasserspeiende Schwäne überragen die Schale des Beckens und lustige Ranken, auf welchen sich muntere Vögel schaukeln, ziehen sich an dem Säulenbündel empor, welches das Postament der weit über Lebensgrösse gebildeten Figur trägt. Der Sänger, aus weissem Laaser Marmor gebildet, steht aufrecht da in der ritterlichen Tracht seiner Zeit; ein langer Mantel fällt ihm malerisch von den Schultern herab, an der linken Seite hängt ein mächtiges Schwert, und in den sinnend verschränkten Händen hält Walther das Attribut seiner fahrenden Kunst: die bauchige Fiedel. Das frei erhobene Haupt, mit einem kleinen Barett bedeckt, wendet sich den heimischen Bergen zu; ein Zug schwärmerischer Begeisterung adelt das männlich schöne, sanfte Gesicht.

* Die Gemeinde des Vorortes *Ottakring bei Wien* hat zur Erinnerung an das vorjährige Regierungsjubiläum des Kaisers Franz Josef I. die Errichtung eines Austriabrunnens beschlossen und dessen bildnerische Ausschmückung dem Bildhauer *Scherpe*, einem Schüler Kundmanns, übertragen. Das von dem Genannten kürzlich vollendete Modell, ein geschmackvolles und gediegenes Werk, steht gegenwärtig in der k. k. Erzgiesserei zum Guss bereit. Dasselbe zeigt als Bekrönung der Brunnenschale die Gestalt der Austria mit der Rudolfinischen Hauskrone und dem mächtigen Lehensschwert. Der Mantel ist mit dem Doppelaar verziert, der Gürtel zeigt die Länderwappen. Die ganze Erscheinung atmet Hoheit, verbunden mit frischer Natürlichkeit. Zur Rechten ist ein Ovalmedaillon mit dem Bildnis des Kaisers angebracht. Das Unternehmen der Gemeinde verdient Anerkennung und Nachahmung.

* Professor *August Eisenmenger* in Wien hat soeben für die Decke eines Saales im Wiener Rathause zwei grosse allegorische Gemälde vollendet, welche in technischer wie in künstlerischer Hinsicht bemerkenswert sind und in erfreulicher Weise bekunden, dass die Gemeinde fortfährt, für den idealen Schmuck ihres Hauses zu sorgen. Es ist der Vorsaal des Gemeinderatssaales, für dessen Plafond die beiden Bilder bestimmt sind. Vaterland und Vaterstadt werden in ihnen verherrlicht. Auf dem einen Bilde sehen wir die Austria am lichten Himmel daherschweben, getragen von der Liebe, der Treue und der Stärke. Sie ist mit einem Gewande aus Goldbrokatstoff und mit dem Hermelinmantel bekleidet und trägt auf dem Haupt die österreichische Kaiserkrone, in den Händen Scepter und Reichsfahne. Dem Zuge voran schwebt die Gerechtigkeit, darüber im Hintergrunde die Begeisterung. Auf dem zweiten Bilde ist die Vindobona dargestellt, eine üppige Blondine, welche auf den Resten der alten Bastionen sitzt. Der Genius der Freiheit zieht ihr soeben den altersgrauen Schleier der vormärzlichen Zeit vom Haupte und die in Jugend und Schönheit strahlende Gestalt erscheint, das neue Wien versinnlichend, vor uns in voller Pracht, angethan mit einem rotsammetenen, goldgestickten Mieder, die Mauerkrone auf dem Haupte, mit der Rechten den Schild mit dem Stadtwappen aufstützend. Zu ihren Häupten steht ein Genius mit den Fasces. Im Hintergrunde links erscheinen der Ruhm und die Künste, die durch die Verjüngung der Stadt zu neuer Thätigkeit erblühen. Zu Füssen der Vindobona liegt links ein mächtiger Löwe, zerbrochene türkische Trophäen in den Pranken, rechts sitzt die ehrwürdige Gestalt des an seine Ufer gefesselten Danubius und neben ihm der kleine wilde Dämon des Wienflusses. Der Hintergrund zur Rechten öffnet uns einen Ausblick auf das Wasserschloss des Kaiserbrunnens mit den Quellennym-

phen der Hochquellenleitung und dem Schneeberg als Abschluss. Die reichen und gedankenvollen Kompositionen sind durch eine blühende Frische der Farbe ausgezeichnet, wie sie Eisenmenger nur in seinem früher von uns erwähnten Fries im neuen Burgtheater erreicht hat. Mit diesem haben die Bilder auch ihre eigentümliche Technik gemein. Sie sind nämlich ohne jede Untermauerung einfach auf der grundirten Leinwand lasirt, in Öl wie Aquarelle behandelt, ohne jede Deckfarbe. Die Technik ist ebenso solid wie die Wirkung hell und glänzend. Die Bildflächen haben eine Länge von ca. 2,50 m und eine Höhe von 1,85 m. Die Figuren sind fast lebensgross.

* *Gustav Klimt* und *Franz Matsch* haben für das historische Museum der Stadt Wien zwei Innenansichten des alten Burgtheaters gemalt, welche das ehrwürdige Schauspielhaus gefüllt mit seinem altgewohnten Publikum zur Darstellung bringen. Die eine Aufnahme veranschaulicht den Zuschauerraum von der Bühne gegen das Haus, die andere von diesem gegen die Bühne gesehen. Die erste ist von Klimt, die andere von Matsch. Jedes der Bilder enthält mehr als hundert wohlgetroffene Bildnisse von hervorragenden und in diesen Räumen oft gesehenen Persönlichkeiten, welche durch alle Ränge und Plätze verteilt sind. Beide Gemälde sind von jenem fesselnden Realismus und jenem Geschmack in der Behandlung, welche die genannten Künstler schon bei ihrer gemeinsamen Arbeit für das Theater in Karlsbad und in noch höherem Grade bei ihren dekorativen Malereien im neuen Wiener Burgtheater so glänzend bewährt haben.

= tt. *Der Prinz-Heinrich-Brunnen für Kiel*, modellirt von Prof. *V. Lürssen*, ist in Bronzerausführung durch die Berliner Erzgiesserei von *Schöffers & Walker* vollendet und gelangt nunmehr zur Aufstellung. Die Grundform des etwa sieben Meter hohen Brunnens ist dreieckig; auf schön gegliedertem Postamente erhebt sich die mit einer Mauerkrone bedeckte „Kilia“ und am Postamente selbst sind die wohl gelungenen Reliefbilder des Prinzen Heinrich und der Prinzessin Irene von Preussen angebracht.

Ludwig Richter-Feier. Aus Hildesheim, wird uns geschrieben: Die Abendstunden des 18. Oktober waren einer erhebenden Richter-Feier in Knaups Theatersaale gewidmet, die uns wahrhaft Gelungenes und Schönes bot. Diese Feier war dem Gedächtnis des Künstlers gewidmet und der Ertrag für das Richter-Denkmal in Dresden bestimmt. Herr Professor Küsthardt hielt zunächst einen Vortrag über den Lebensgang L. Richters und seine künstlerische Bedeutung. In knappen Zügen und formvollendeter Weise entwarf der Vortragende ein Lebensbild des berühmten Meisters, der für die deutsche Kunst von massgebender Bedeutung geworden ist. Herr Küsthardt wies nach, wie die Kunst Richters gerade für das deutsche Haus und die deutsche Familie von segenbringender und wahrhaft erzieherlicher Wirkung gewesen und dass der Same, den er hier gestreut hat, zu prächtiger Saat aufgegangen sei und fortdauernd noch befruchtend wirke. Als Mensch sei Richter ein lebenswürdiger, bescheidener Charakter gewesen, von innigem und tiefem Gemüthsleben, das in seinen künstlerischen Schöpfungen so wunderbar zum Ausdruck kam. — Der Vortrag wurde von der zahlreichen und sehr gewählten Versammlung mit grossem Interesse aufgenommen. Der zweite Teil der Feier bestand in der Aufführung von lebenden Bildern mit Musikbegleitung. Damen, Herren und Kinder aus der Hildesheimer Gesellschaft hatten sich in lebenswürdiger Weise zur Mitwirkung bereit gefunden. Die Bilder waren tadellos und von überraschend malerischer, ja prächtiger Wirkung. Ausserst lebenswahr gab sich das „Kinderkonzert“, sinnig und deutsch-

fromm, von idealem Hauch umflossen das „Tischgebet“, lebendig und farbensprühend das „Winzerfest“, stimmungsvoll und poetisch mit etwas sentimentaler Wirkung die „Überfahrt nach dem Schreckenstein“, und lebenatmend, nüancenreich und von durchschlagender malerischer Gesamtwirkung das „Hochzeitsfest“. Als Überraschung war noch ein sechstes Bild hinzugefügt, eine *Huldigung für Ludwig Richter*, dessen Büste mitten auf der Bühne auf hohem Postament stand und vom Volk aus allen Ständen — den Mitwirkenden — umgeben war, das bewundernd und verehrungsvoll zu dem Bilde des Künstlers aufschauend, ihm den Ehrenkranz weihte. Der Eindruck, den diese Bilder in ihrer farbigen Plastik machten, war ein gänzlich neuer, denn eigentlich kannte man doch — ausser den verhältnismässig wenigen Bildern, die Richter als junger Künstler gemalt hatte — nur die zarten, liebevoll durchgeführten Zeichnungen, zumeist nur Holzschnitte. — Ein wesentlicher Anteil an dem schönen Gelingen der lebenden Bilder und der Ausstattung der Bühne gebührt den jungen Düsseldorfer Malern, Herrn *Erwin Küsthardt*, dem Sohn des hiesigen Bildhauers und Herrn *Peter Schmitz*, welche Herrn Prof. *Küsthardt* helfend zur Seite standen. — Die Musikbegleitung wurde von Herrn W. Leineweber feinfühlig und mit gutem technischen Gelingen ausgeführt. Die Veranstalter der Feier, Herr Bildhauer Fr. Küsthardt, Herr Pastor J. Graën und Herr Direktor Dr. C. Bittmann, haben sich den Dank aller Kunstfreunde in hohem Masse erworben. Der erhebliche Reinertrag der Feier ist an das Dresdener Komitee zur Errichtung eines Richter-Denkmal abgeführt. Der Ertrag waren 579 M., die Unkosten betragen 141 M. 40 Pf. so dass 437 M. 60 Pf. nach Dresden abgeliefert werden konnten. Was vereinte Kräfte in unserer kunstsinigen Stadt Schönes und Erspriessliches zu leisten im stande sind, das hat der Verlauf der Ludwig Richter-Feier von neuem bewiesen.

= tt. *Offenbach a. M.* Der Bildhauer *Hermann Schurig* hat die Büste des Erfinders *A. Edison* in dessen Auftrage modellirt; sie wird in der Münchener Erzgiesserei von *Ferd. von Miller* in Bronze gegossen werden.

= tt. *Prof. Dr. Joseph Durm* hat nach zweijähriger Bau-thätigkeit die neue grossherzogliche Kunstgewerbeschule in Karlsruhe nunmehr vollendet. und die aufblühende Anstalt zieht jetzt in ihr neues Heim; dasselbe bildet einen stattlichen dreistöckigen Renaissancebau in Rechteckform mit einem grossen glasüberdeckten Säulenhofe.

= tt. *Karlsruhe.* Als Preisrichter der am 1. August 1890 einzureichenden Modelle für das zu errichtende Kaiser-Wilhelm-Denkmal sind vom Stadtrate die drei Bildhauer Professor *C. von Zumbusch*-Wien und die zwei Berliner Professoren *Gustav Eberlein* und *Fr. Schaper*, sowie die beiden Architekten *Paul Wallot*-Berlin und *Friedrich Thiersch*-München erwählt worden. Die genannten fünf Künstler haben ihr Erscheinen auch zugesagt.

* Über die *Pariser Einrichtungen zur Hebung des Volkswohlstandes* hielt der Abgeordnete Hofrath *Erner* im Wiener Gewerbeverein kürzlich einen beachtenswerten Vortrag. Er sagte unter anderm: Die Weltausstellung im Jahre 1889, dieses grandiose Unternehmen zur Hebung des Pariser Wohlstandes, gab trotz des Fernbleibens von Mitteleuropa ein vollständiges und getreues Bild des gegenwärtigen Zustandes der künstlerischen, kunstgewerblichen, industriellen und Bodenkulturproduktion und zeigte uns an Hunderten und Hunderten von Einzelfortschritten die ungeahnten, weittragenden und nachhaltigen Erfolge menschlicher Arbeit im letzten Dezennium. Und dennoch muss der Gesamteindruck der Verwaltungsmassregeln, die ergriffen wurden, um

die Arbeit des französischen Volkes in ihrer dominirenden Stellung zu erhalten, noch mehr imponiren; dennoch wird die beharrliche, gleichmässige Wirksamkeit der öffentlichen Institute den Volkswohlstand nachhaltiger fördern, als die Ausstellung. Die technischen Lehranstalten Frankreichs, die Pariser Museen, die französische Akademie waren die Vorbilder für viele analoge ausgezeichnete Anstalten in allen übrigen Kulturstaaten der Welt. Paris besass die erste polytechnische Schule, das erste technische Gewerbemuseum, die erste Hochschule für Brücken- und Strassenbau, die erste höhere Gewerbeschule, und der Staat, die Kommune und die Privatinitiative wetteifern in der Konservierung und Ausgestaltung dieser sowie in der Schaffung neuer Institute. Das Conservatoire des arts et métiers, das älteste und bis heute noch bedeutendste technische Gewerbemuseum, ist von ehrwürdigem Alter und gleichzeitig von unvergleichlich jugendlicher Thatkraft. Es besitzt die grösste technische Sammlung der Welt. Die 15 Lehrkanzeln versammeln in den 6 Wintermonaten circa 200000 Zuhörer, und die Bibliothek wird von etwa 30000 Personen per Jahr besucht. Den modernen Bedürfnissen nach Belehrung in politischer Beziehung wurde durch die Errichtung der École libre des sciences politiques in der gründlichsten Weise entsprochen. Diese wirklich freie Hochschule mit nicht weniger als 38 Lehrkanzeln kommt besonders den Welthandelsbeziehungen Frankreichs zu gute. Die Absolventen der genannten jungen Lehranstalt werden entweder dem Ministerium des Aussen oder dem Kolonialdienste zugeführt. Für die Erziehung von Exporteuren ist eine eigene Lehranstalt errichtet worden: die École préparatoire au commerce d'exportation, welche unter der Leitung von Lesseps und Felix Faure steht. Der technische Unterricht hängt eben mit dem Exporte und mit diesem der Wohlstand des Landes zusammen. Der Wert der industriellen Produktion Frankreichs wurde von Clémenceau für das Jahr 1847 mit 5 Milliarden, für das Jahr 1860 mit 10 Milliarden, für das Jahr 1888 mit 16 Milliarden geschätzt, von denen jetzt 4½ Milliarden allein auf Paris entfallen. Die Zahl der stabilen Pferdekrafte betrug in Frankreich im Jahre 1840 34450, im Jahre 1880 544152 und im Jahre 1885 702666. Diese rapide Steigerung der Industrie wurde nur durch den ausgezeichneten technischen Unterricht ermöglicht. Das glänzendste Beispiel hiefür ist die Staatsgewerbeschule in Paris, die Ecole centrale des arts et manufactures, welche, im Jahre 1829 als Privatschule neben den technischen Hochschulen gegründet, im Jahre 1857 verstaatlicht wurde. In allerjüngster Zeit bezog diese Anstalt ihren neuen Palast, für welchen die Kammer auf Grund eines Referates des Deputirten Spuller 6180000 Francs votirte, während die Schule selbst und die Kommune Paris mehr als 3 Millionen Francs zur Verfügung stellten, so dass das Gebäude einen Wert von mehr als 9 Millionen Francs besitzt. Redner schilderte sodann im Detail die Einrichtungen, welche in den letzten zehn Jahren durch den Staat, durch die Kommune Paris und durch die Privatinitiative entstanden sind, insbesondere die neuen Fachschulen, das Musée des arts décoratifs und das Musée des arts comparés, deren Aufgabe er mit jener der alten Museen in Vergleich stellte und bewies, dass man in Frankreich der Ansicht ist und die Verwaltung danach einrichtet, dass unsere gegenwärtige Civilisation und der Volkswohlstand hauptsächlich auf der Verwertung der Wissenschaften beruhen.

= tt. *Heidelberg.* Das Baubureau für die Untersuchung und Aufnahme der erhaltenen Reste des Heidelberger Schlosses wurde am 1. November dieses Jahres, nach nunmehr 6½jähriger Thätigkeit, aufgehoben. Das Badische

Staatsministerium wird auf Grund der gewonnenen Resultate und der genau aufgenommenen Zeichnungen nun den demnächst zusammentretenden beiden Kammern der Landstände seine Anträge bezüglich der auszuführenden Schlossrestaurationen unterbreiten, und wir hoffen, dass dieselben mit allseitiger Befriedigung begrüsst werden können.

* *Wiener Kunstauktionen.* Anfang Dezember kommt durch die Kunsthandlung H. O. Miethke in Wien die aussergewöhnlich schöne und reichhaltige Sammlung aus dem Nachlasse des dort verstorbenen amerikanischen Kunsthändlers *Adolf Kohn* zur Versteigerung. Es sind darunter Werke der bedeutendsten *Miniaturmaler*, wie *Isabey*, *D. Saint Augustin*, *P. A. Hall*, *Petitot*, *Shelley*, *H. Füger*, *Daffinger*, *Jean Vestier*, *Moreau*, *Sicardi*, *Tellier*, *Du Bois*, *Lagrené*, *Toure*, *Delaplace*, *M. Lebrun*, *Singry*, *L. Aubry*, *Vangorp*, *Crescent* u. a., bei 300 an der Zahl, ferner aus demselben Besitze schöne alchinesische und japanische Kunstgegenstände, Bilder und Zeichnungen. — Gleichzeitig gelangen durch die Kunsthandlung H. O. Miethke die berühmten Sammlungen moderner Gemälde aus dem Besitze des in Wien verstorbenen Herrn *Henry Lustig* sowie des Fabrikanten Herrn *Eduard Föst* zum Verkaufe. Diese Sammlungen enthalten Werke von *Andreas* und *Oswald Achenbach*, *Ziem*, *Brascassat*, *Willems*, *Paul Meyerheim's* berühmtes Bild „die Schafschur“, *Verboekhoven*, *Ricard*, *Clays*, *Leopold Müller*, *Israels*, *Ary Scheffer*, *Gerôme*, *Brillouin*, *A. Seitz*, *B. C. Koekkoek*, *Madou* und anderen. — Den Schluss dieser bedeutenden Versteigerung

bildet die von dem verstorbenen *Freiherrn Alexander von Warsberg* hinterlassene grosse Sammlung von Aquarellen und Zeichnungen, darunter solche von *Corrodi*, *O. Achenbach*, *Ziem*, *Werner*, *Calame*, *Rottmann*, *Preller*, Darstellungen aus den klassischen Gegenden des Orients, die zum Teil auf Veranlassung des als Sammler und Kunstkenner bekannten Eigentümers entstanden sind. Der illustrierte Katalog erscheint in der zweiten Hälfte des November und ist durch die Kunsthandlung H. O. Miethke in Wien zu beziehen.

x. *Münchener Kunstauktion.* Vom 18. November angefangen gelangt in München in den Centralsälen unter der Direktion des gerichtlich verpflichteten Kunstexperten *Karl Maurer* die bedeutende und wertvolle Gemäldesammlung des Schlosses Haag zur Versteigerung. Zugleich wird der Nachlass von Gemälden, Kupferstichwerken und Antiquitäten einiger verstorbener Sammler mit versteigert. Der mehr als 600 Nummern enthaltende Katalog nennt die Namen: *Adam*, *Bassano*, *Boucher*, *Braith*, *Breughel*, *Canaletto*, *Canon*, *Cuyp*, *Dorner*, *Droogslot*, *Eberle*, *Ebert*, *Ezdorf*, *de Heem*, *Heemskerck*, *Hetsch*, *Honthorst*, *Horschelt*, *Huysum*, *Kaufmann*, *Kaulbach*, *Kirchner*, *Kobell*, *Lange*, *Leyden*, *Makart*, *Mařak*, *Mattenheimer*, *Millet*, *Palamedes*, *Peters*, *Querfurt*, *Reni*, *Schoreel*, *Stanley*, *Storck*, *Teniers*, *Tiepolo*, *Titian*, *Voltz*, *Zimmermann*, *Zwengauer*. Die öffentliche Besichtigung findet am 15. 16. 17. November statt. Kataloge können durch den Kunstexperten *Karl Maurer* bezogen werden.



Salzburg. Vase aus dem Mirabellgarten.



Wille van de Velde d. j. pinx.

W. Steelink rad.

DER KANONENSCHUSS.

Verlag v. E. A. Seemann in Leipzig.

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.



Hoch-Zinn-erhalten. Paris.

von v. H. A. Steinhilber in Leipzig.

IN DER KLOSTERBIBLIOTHEK

Verlag v. A. S. S. in Leipzig.



Fig. 55.



Fig. 56.

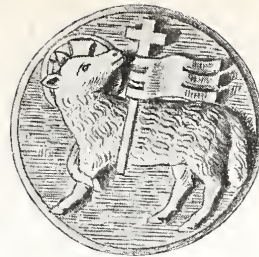


Fig. 57.



Fig. 58.

HAUSKAPELLEN UND GESCHLECHTERHÄUSER IN REGENSBURG.

Von Prof. C. TH. POHLIG.

MIT ABBILDUNGEN.

II. 1)

Die Verenakapelle in der Bachgasse.



LN DER Bachgasse, der bereits besprochenen Kreuzkapelle gegenüber, liegt die Verenakapelle im Hause Litera C. Nr. 113. Über die Lage dieser Kapelle war man lange im unklaren. Nach vorhandenen Regesten geschieht des Hauses der Baumburger, welche die Kreuzkapelle fundirten, gegenüber der „Vrenkirche“ Erwähnung, und nach einer anderen Stelle, die bereits bei Besprechung der Kreuzkapelle mitgeteilt wurde, übergab Jacob Meillinger die Briefe über ein Haus in der Bachgasse „gegen des Woller Kirche über“ 1399 an Hans Lätwein und seine Schwester Ingolstetter. Es kann damit nur das Baumburgersche Haus gemeint sein, denn dieses gelangte gegen Ende des 14. Jahrhunderts in den Besitz der Ingolstetter und lag der Verenakapelle gegenüber. Es kann also keinem Zweifel unterliegen, dass diese Kapelle und das ehemals Wollersche Haus in dem jetzigen Hartweinschen Hause C. 113 zu suchen ist. Die älteste Nachricht, welche über dieses Haus vorhanden ist, datirt vom Pfintztage

nach Martini des Jahres 1371, laut welcher Ulrich Woller der „Frenkapelle in seinem Hause im Pach“ zwei Weingärten verschreibt. Die Woller waren ein altes Regensburger Bürgergeschlecht, denen auch das grosse Eckhaus B. 64 am Haidplatz gehörte, in welchem sich die St. Laurenzkapelle befand. Diese Kapelle ist längst verbaut und auch das stattliche Haus vielfach umgemodelt worden, nur an der Rückseite desselben gegen die Rote Hahnengasse bemerkt man noch einige frühgotische Fenster mit Säulehen und Knäufen.

Nach den Wollern war das Haus in der Bachgasse im Besitze der Grafenreuter und später der Landolz. Unter dem Erker befinden sich die Wappen dieser beiden Geschlechter; das Grafenreutersche ist geschacht (schachbrettartig geteilt), das Landolz'sche enthält einen wagrecht liegenden Ast, mit drei nach unten wachsenden Lindenblättern.

Das Gebäude hat sowohl in seinem Äusseren, als auch im Inneren mancherlei Wandlungen im Laufe der Jahrhunderte erfahren. Ursprünglich befand sich allem Anschein nach an der Ecke, wo die Kapelle befindlich, ein Turm. Darauf lassen sowohl die mit den Eckpfeilern über 1,50 m dicken Umfassungsmauern, wie auch die ungleiche Höhe der Fussböden in den oberen Stockwerken dieses Gebäudeteiles, gegenüber denen der anstossenden

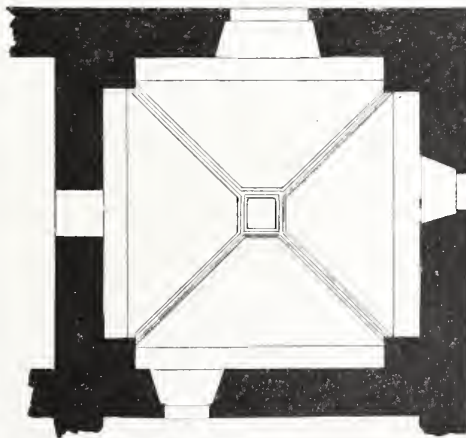


Fig. 25.



Fig. 26.

1) Vergl. Jahrg. 24. S. 257. Unter Abbildung 17 zu lesen: Fenster am Grafenreuterschen Hause statt am goldnen Turm.

Räume, schliessen. Das rundbogige Kreuzgewölbe mit seinen durch eine einfache Hohlkehle, Fig. 26, versehenen Gurten deutet auf spätromanischen Ursprung. Die Diagonalgurten vereinigen sich nicht in einem Schlussstein, sondern schneiden an die Ecken eines Quadrates an, welches von dem Gurtenprofil gebildet wird. (Siehe den Grundriss Fig. 25.) Der Grundplan ist nahezu ein Quadrat mit einem mittleren Durchmesser von 6,16 m, die Höhe beträgt 4,50 m. Neben der Kapelle sind zwei mit Tonnengewölben überdeckte Räume, von denen der zunächst liegende wohl als Sakristei gedient hat. Gegenwärtig befindet sich eine Glaserwerkstatt darin und in der früheren Kapelle ein Verkaufsladen. Im 14. oder 15. Jahrhundert fand ein teilweiser Umbau des Hauses statt. Als einziger architektonischer Überrest dieser Periode ist noch ein kleines Spitzbogenfenster am Giebel vorhanden. Die nach rückwärts liegenden Räume erfuhren im 16. Jahrhundert einen weiteren Umbau. Trotz einiger später eingezogenen Zwischenwände und Weissdecken ist die Bauart noch deutlich zu erkennen. Ein oblonger Raum von beträchtlicher Grösse ist mit rundbogigen Kreuzgewölben überspannt, die durch zwei Rundsäulen toskanischer Ordnung getragen werden. Die mit den Rundsäulen korrespondierenden Gewölbeansätze an den Seiten und Ecken sind mit einem dem Säulenkapitäl entsprechenden Antenprofil abgeschlossen.

Das Haus an der Heuport mit der Andreaskapelle.

Dieses Haus gehörte im Mittelalter sowohl durch seine bevorzugte Lage im Centrum der Stadt, am Domplatz, als auch durch seine Ausdehnung und Bauart, wie nicht minder durch eine Reihe angesehenen Besitzer aus den ältesten Patrizierfamilien zu den hervorragendsten Geschlechterhäusern Regensburgs. Es erstreckte sich von der Judengasse, der jetzigen Residenzstrasse, bis ins Kramgässchen und wird in den Urkunden des 14. Jahrhunderts „das Haus an der Hewbart vor Pruekh ¹⁾, genannt

in dem Dörflein und die Kuchin“ bezeichnet. Den letzteren Namen „die Kuchin“, oder „die Kuchen“ führte der nördliche Teil des Hauses gegen das Kramgässchen. Der Platz vor dem Hause hiess im Mittelalter Heumarkt und noch die Diözesmatrikel von 1433 bezeichnet die Lage der Andreaskapelle „in foro foeni“. Später hiess dieser Platz Eiermarkt auch Eierwinkel, weil das Haus hier einen einspringenden Winkel bildet. Schon vor der Zeit, bis zu welcher unsere Urkunden zurückreichen, scheint hier ein ansehnlicher Bau gestanden zu haben. Die Sage meldet von einem kaiserlichen Palast der Karolinger, welcher Überlieferung auch der Kartäusermönch Grünewald ¹⁾ Ausdruck verliehen hat, wenn er schrieb: „St. Andre im Ayrwinkel, auch Königshof am Krauter-

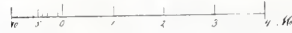
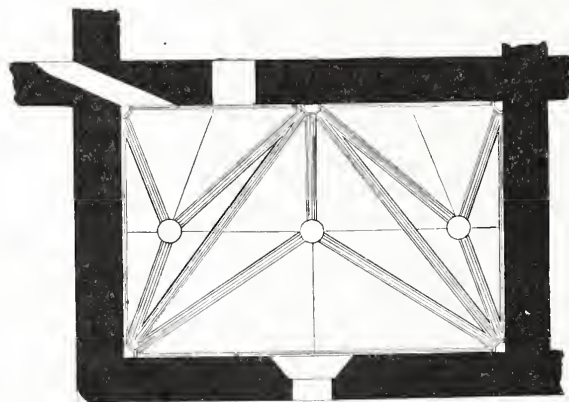


Fig. 27.



Fig. 28.

markt, ist von Königen und Fürsten an die adeligen Bürger kommen.“ Die Sage weiss ferner zu erzählen, dass dieser kaiserliche Palast später in ein Frauenkloster vom Orden des Berges Karmel umgestaltet worden und dass die St. Andreaskapelle mit einem Kreuzgang dieses Klosters verbunden gewesen sei. Noch heute ist im Volke der Glaube verbreitet, dass an gewissen Tagen zu Mitternacht eine Nonne mit weissem Wichel durch die Gewölbe wandelt. Ähnliche Spukgeschichten erzählt man sich übrigens auch von anderen alten Häusern, in denen sich früher Hauskapellen befanden. Urkundlich wissen wir weder von einem Palast der Karolinger an dieser Stelle, noch von einem Frauenkloster etwas.

Die älteste Urkunde, welche über das Haus an der Heuport vorhanden ist, stammt aus dem Jahre 1335 ²⁾. Es ist dies ein Gültbrief, worin das Katharinenspital gegen 200 Pfund Pfennige, welche „Herr Carl der Crazzer an der Hewbart weyland Burger ze Regenspurg“ dem Spital übergab, zehn Schaff Getreide ewiger Gült alle Jahr vor Emmeramstag der Kapelle an der Heuport „ewiglich gewidmet hat.“ Dieser Karl Kratzer, Hansgraf ³⁾ zu Regens-

1) Grünewalds Ratisbonae II, Cap. VII.

2) Im Besitze der Hauseigentümerin, Frau Buchhändlerswitwe Copenrath.

3) Hansgraf, Handelsgraf, Richter in Handelssachen.

1) Auch „vor der Tunaubruck“.

burg, dem das Haus im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts gehörte, war jedenfalls auch der Erbauer desselben. Es findet sich wenigstens unter den noch vorhandenen Bauformen nichts vor, was auf eine frühere Zeit hindeutet. Die ältesten Teile des Hauses weisen den frühgotischen Stil auf. Es ist nicht mehr viel, was aus jener Zeit auf uns gekommen ist. Mehrfache Umänderungen im Laufe der Jahrhunderte haben das Haus, und besonders das Äussere desselben, sehr zu seinem Nachteil verändert. So wurde

der grosse Eckturm am Kramgässchen im 16. Jahrhundert bis zur Dachhöhe des Hauses abgetragen, die Masswerksgalerie, welche vor dem das Gebäude krönte, ist verschwunden und von den gotischen Fenstern, welche den weitläufigen Bau zierten, sind nur noch dürftige Überreste vorhanden. Eine spätere Zeit hat es vorgezogen, diese Fenster herauszuschlagen und durch viereckige Mauerlöcher zu ersetzen. Nur ein einziges grosses

Spitzbogenfenster mit Säulchen und Kapitälchen an den reichprofilirten Fensterwandungen ist an der Aussenseite des Gebäudes vollständig erhalten geblieben. Es befindet sich in dem einspringenden Winkel des südlichen Flügels und ist durch die vorgebaute Buchhandlungsauslage teilweise verdeckt. Etwas besser sieht es noch im Inneren des Hauses aus. Tritt man durch das Hausthor ein, so wird man durch ein grandioses Treppenhaus überrascht, das sich mit weitgesprengten Spitzbögen gegen den Hof öffnet und mit gotischen Kreuzgewölben überdeckt ist. Wie unsere Abbildung 29 zeigt, muss die Wirkung früher eine noch bedeutendere gewesen sein, ehe die ursprüngliche Anlage durch mancherlei Einbauten beeinträchtigt wurde, wie z. B. die glatte Wandfläche am unteren Teil des hinteren Spitzbogens, sowie die viereckigen

Fenster mit dem darüber befindlichen Ochsenauge an der Innenseite des Treppenaufganges. Am linken Eckpfeiler dieser Innenseite (auf unserer Abbildung nicht mehr sichtbar) befindet sich eine interessante Skulptur, die Figürchen einer klugen und einer thörichten Jungfrau, fast ganz frei aus dem Stein gearbeitet, auf Konsolen und unter Baldachinen stehend. An der Stirnseite des Treppenhauses ist eine Stein- tafel eingemauert, welche vier Wappen des Junkers Georg Krayss von Lindenfels enthält, dem das Haus

im 17. Jahrhundert gehörte. Noch verdient ein reiches gotisches Gewölbe im Parterre- geschoss Erwähnung, das durch seine ganz eigenartige

Gewölbeführung als ein Unikum bezeichnet werden darf und von dem wir in Fig. 27 einen Grundriss geben.

Dasselbe stösst mit einer Langseite an die Innenwand des Treppenhauses, dessen unteres Fenster den Raum spärlich erleuchtet. Ein zweites Fenster ist daher in der Ecke hineingebrochen und mündet in dem

einspringenden Winkel aus, den die beiden Gebäudeflügel bilden. Wie aus dem Grundplan ersichtlich, geht die Quergurte wegen des Fensters an der einen Langseite nur bis zur Mitte des Gewölbes, um sich dann von hier aus in die gegenüberliegenden Ecken zu verzweigen. Die übrige Gurtenführung ist aus der Zeichnung ersichtlich. Fig. 28 giebt das Gurtenprofil. Die drei reich skulptirten Schlusssteine sind mit Blätterkränzen und darüber hervortretenden Rosetten geschmückt. Wenn man nach den vorhandenen Resten auf das Ganze schliessen darf, so muss der ursprüngliche Bau zu den hervorragendsten Beispielen gotischer Wohnhausarchitektur gehört haben.

Kehren wir nach diesen Betrachtungen wieder zur Geschichte des Hauses und der Kapelle zurück.

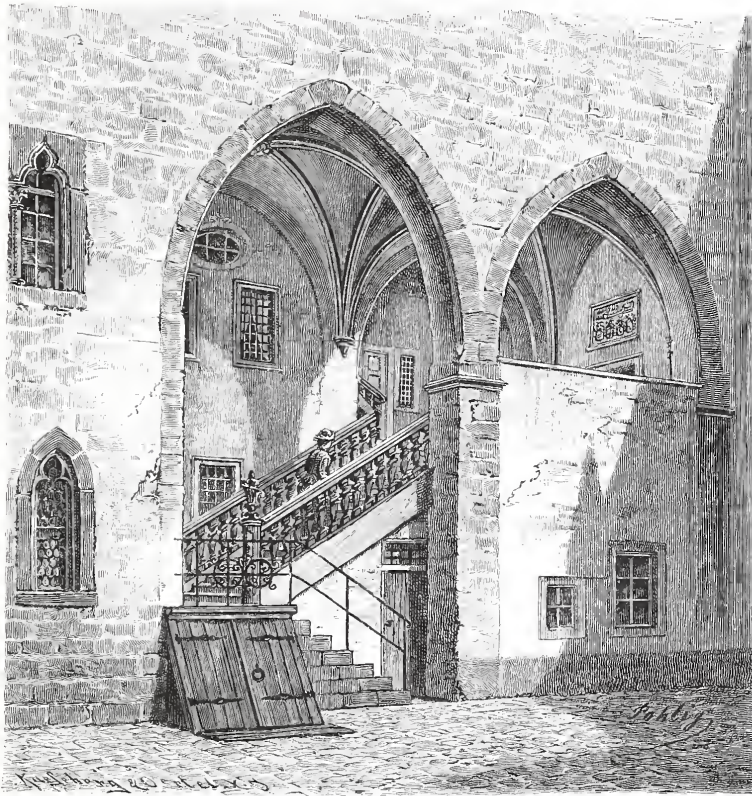


Fig. 29. Das Haus an der Heuport.

Es wird nicht leicht ein Haus in Regensburg geben, über das so viele Urkunden aus allen Jahrhunderten seit seinem Bestehen vorhanden sind. Eine grosse Anzahl von Kauf- und Lehenbriefen, Gültverschreibungen, Reversen, Verträgen, Taxquittungen und Wachtbescheiden bilden ein förmliches Hausarchiv, das hauptsächlich von dem vorletzten Besitzer, Buchhändler Manz durch Wiedererwerb abhanden gekommener Urkunden vervollständigt wurde. Aus dieser reichen Sammlung lässt sich eine vollständige Geschichte dieses alten Geschlechterhauses zusammenstellen und soll im nachfolgenden nur das hauptsächlichste erwähnt werden.

Bis zum Jahre 1341 war der ganze Gebäudekomplex samt Kapelle im Besitze des Hansgrafen Karl Kratzer und seiner Nachfolger. Nach ihnen

hatte eine Reihe von edlen und „erbaren“ Geschlechtern den grossen Gebäudekomplex ganz oder teilweise in Besitz, so im 14. Jahrhundert die *Straubinger*, *Simon*, *Paulndorfer*, *Püttreichsperger*, *Parräuter* und *Hüdrar*. Im 15. Jahrhundert begegnen wir den *Stajnsbergern* und *Sittauern*, den alten Regensburger

Geschlechtern der *Grauer*, *Gumprecht* und *Ingolsteller*, ferner der *Fekhardt*, *Reich* und *Grafenreuter*. Näher darauf einzugehen, müssen wir uns an dieser Stelle versagen. Im 16. Jahrhundert gelangte das Gebäude in den Besitz des Ratsgeschlechtes der *Portner*.

Unter *Christoph Portner* wurde die Kapelle profanirt. Die 2 Zentner 39 Pfund schwere Glocke schenkte er 1560 an die Neupfarrkirche für die zu giessende grosse Uhrglocke, welche ausschliesslich aus Glocken säkularisirter Kapellen gegossen wurde. Im Jahre 1563 übergab er auf Wunsch des Rates die Gülten und Zinsen der Kapelle in seinem Hause an das Almosenamt der Stadt. Dieselben betragen jährlich „41 Gulden, 5 Schilling Wiener (Pfennige) in Müntz Einkommen auf nachfolgenden Gründen und Stucken: Auf Georg Kolbingers Behausung gegen den Salzstadel über 11 Gulden, 3 Schilling Wiener; auf Hansen Meyers, Schiffmanns, Acker vor Jakobs thor gelegen 1 Gulden, 5 Schilling, 13 Wiener und aus der von Christoph Portner selbst innehabender

Hauptsumme von 570 Gulden, 28 Gulden, 3 Schilling, 15 Wiener Zinsen.“ Von den zehn Schaff Getreide des Katharinenspitals ist jedoch keine Rede. Portner erbot sich „aus freien Stücken“, die Summe von 570 Gulden aus eigenen Mitteln auf 600 Gulden zu erhöhen und verpflichtete sich, diese Summe in sechs Jahresraten à 100 Gulden zu entrichten. Cammerer und Rat stellten ihm hierüber unterm 25. Dezember 1563 einen Revers¹⁾ aus und versprachen ihm, gewissermassen als Äquivalent für sein Entgegenkommen, seinen Erben und Nachkommen, wenn sie in Not geraten sollten, Unterstützungen zu reichen oder ihnen Stipendien „sonderlich in Theologia“ zu teil werden zu lassen. Ferner wurde ihm das Recht eingeräumt, „gedachte Kirchen zu verbauen und in seines Hauses Nutz zu verwenden, wie auch den sil-

bernen Kelch, ein silbern Andreasbild und einen gestickten Messornat behalten zu dürfen.“ Von der Erlaubnis, die Kapelle zu verbauen machte denn auch Portner den ausgiebigsten Gebrauch. Er teilte den hohen stattlichen Raum in drei Stockwerke, schuf das zweite und dritte Geschoss in Wohnungen

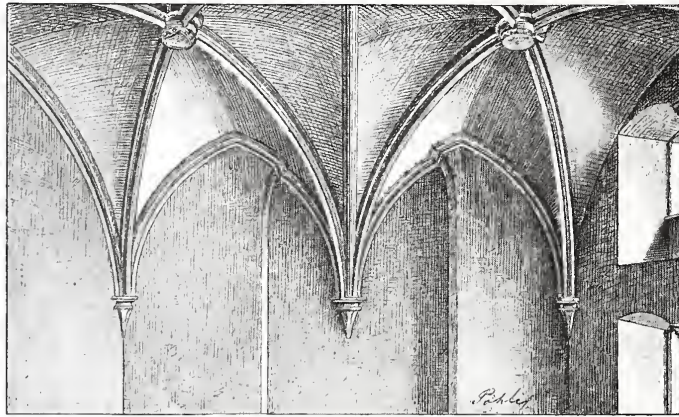


Fig. 30. St. Andreae an der Heuport.

zu je drei Zimmern um und liess unten ein Gewölbe einziehen.

Die Andreaskapelle ist die zweithöchste der Regensburger Hauskapellen, sie wird nur um weniges von der Thomaskapelle im Auerhaus übertroffen. Ihre Dimensionen betragen 9 m in der Länge, 7,75 m in der Weite und $10\frac{1}{3}$ m in der Höhe. (Die Thomaskapelle misst 11 m in der Höhe, das untere Geschoss dazu gerechnet.) Trotz der Verbauung der Andreaskapelle kann man sich ein vollständiges Bild derselben machen, da das gotische Gewölbe noch erhalten ist. Es reicht mit seinen Tragsteinen bis in den mittleren Stock hinab und man darf sich nur Fussböden und Zwischenwände entfernt denken, um sich das ursprüngliche Bild des stattlichen Raumes zu rekonstruieren. Unsere Abbildung 30 zeigt uns eine Ansicht des Gewölbes und Fig. 31 einen Grundplan desselben. Was daran auffällig erscheint, ist

1) Im Nachlass des Hauptmanns C. W. Neumann.

die grosse Nische in der 1,50 m dicken Mauer des anstossenden Turmes und die durch diese Nische bedingte Brechung oder Kröpfung der Wandbogen. An der Ostseite mag wohl früher eine Apsis gewesen sein, denn es fehlt an dieser Seite die Wandgurte, und die beiden Gurtenansätze am östlichen Schlussstein (siehe den Grundplan) lassen auch etwas Ähnliches vermuten. Dass auf dieser Seite hohe Spitzbogenfenster angebracht waren, ist selbstverständlich, die jetzt vorhandenen Fenster entstammen dem Portnerschen Umbau im 16. Jahrhundert. Die Profilierung der Gewölberippen ist eine reichere, als dies gewöhnlich der Fall ist. Sie besteht nach Fig. 32 aus Platte, Einkerbung, Schräge und zwei aufeinander folgenden Hohlkehlen, die nur durch einen schmalen Steg von einander getrennt sind. Fig. 33 giebt die Form eines Tragsteines. An einem der sehr beschädigten und verputzten Schlusssteine erkennt man einen frühgotischen Wappenschild, der vermutlich das Wappen des Bauherrn, des Hansgrafen Karl Krazzer enthielt.

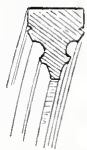


Fig. 32.

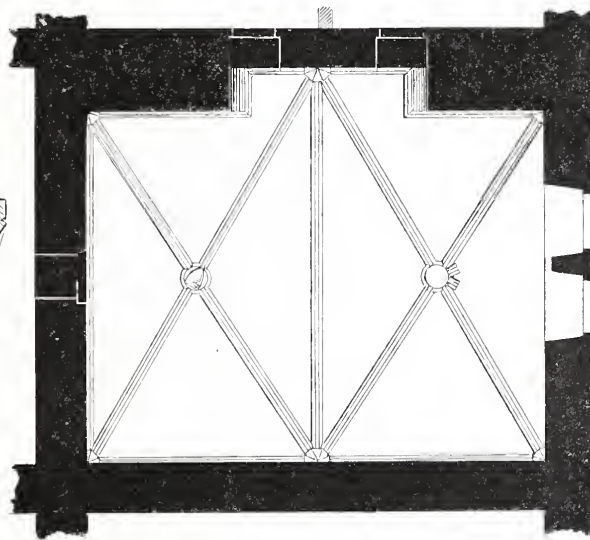


Fig. 31. St. Andreae an der Heuport.



Fig. 33

Von den Portnern ging das Haus an der Heuport gegen Ende des 16. Jahrhunderts an den Junker Georg Kraus von Lindenfels über, der eine geborene Portner zur Frau hatte. Aus einem Wachtbescheid vom 13. Sept. 1593 ersehen wir, dass Kraus von Lindenfels im genannten Jahre bereits Besitzer des Hauses war. Er erhielt nämlich in diesem Jahre die Erlaubnis, den Turm bis auf 72 Werkshuh abzubrechen, das ist bis zu gleicher Höhe mit der Hausmauer, weil der obere Teil des Turmes baufällig geworden war. Nach dem erwähnten Wachtbescheid führte der Anwohner des Turmes, Gürtler Hans Hofmann in der Kramgasse Klage gegen Junker Kraus, weil sein Haus beim Abbruch des Turmes beschädigt worden war und wurde ihm vom Rats Herrn Tobias Adler als Wachtmeister der Wahlenwacht ¹⁾ 60 Gulden Schadenersatz zugesprochen.

1) Die Stadt war in eine Anzahl Bezirke (Wachten)

Von späteren Besitzern des Hauses verdient noch der Handelsherr und Stadtgerichtsassessor, der „Ehrenveste und Wohlfürnehme Herr Joh. Ludwig Püreckhl“ (seit 1706) Erwähnung, dessen Wappen an das Gewölbe im Erdgeschoss der verbauten Kapelle gemalt ist. Es zeigt ein schwarzes, rechtsspringendes Einhorn mit einem dreiblättrigen Zweige im Maul und ist mit einem Spruchbande umgeben, das die Devise trägt: „Thue recht, lass Gott walten!“ Zur Zeit ist der grössere Teil desselben im Besitze der Coppenrathschen Verlagsbuchhandlung, der kleinere mit der Kapelle im Besitze der Kaufmannswitwe Markl.

Die Alexiuskapelle.

Nur um zwei Häuser von der eben besprochenen Andreaskapelle entfernt, im sogen. „Hohen Laden“ F. 15 lag die Kapelle zu Ehren St. Alexy. Wenngleich dieselbe bei Einhaltung der chronologischen Reihenfolge erst später zu behandeln wäre, so soll dieselbe doch wegen der unmittelbaren Nähe an der obengenannten Kapelle und weil auch

dieses Haus im Mittelalter zuweilen das Haus an der Heuport genannt worden sein soll, gleich hier eine Stelle finden. Zudem ist der Unterschied in der Bauzeit nicht so bedeutend, nur die nachher noch zu besprechenden Kapellen St. Thomae und St. Sigismund gehen ihr zeitlich voran. Bot das Haus an der Heuport mit der Andreaskapelle einen Reichtum an Urkunden, wie nicht leicht ein anderes der hiesigen Geschlechterhäuser, so besitzen wir über das Haus mit der Alexykapelle nur sehr dürftige Nachrichten, ja man war sogar im Zweifel, wo man die Alexykapelle zu suchen hatte. Während Schuegraf die Lage derselben im „Hohen Laden“ angab, war Neumann der Ansicht, dass hier die Kapelle St. Margaretha und Sebastiani zu suchen sei. Was darüber aufzufinden war, spricht jedoch dafür, dass hier wirk-

eingeteilt und jede Wacht hatte einen Vorsteher oder Wachtmeister, der in der Regel dem Rate angehörte.

lich die Alexiuskapelle lag. Der städtische Bauamtsdirektor Gölgel¹⁾ beschreibt in seinem Verzeichnis der Hauskapellen von 1724 die Lage derselben in einer Weise, dass kein anderes Haus damit gemeint sein kann, wenn er sagt: „Die Alexykapelle in Ehren-treuen, in Lindwurm genannt, befand sich in des Herrn Anton Kufners, Handelsmanns und E. Erb. Allmosen Amts Ass. (essors) Frauen Eheliebsten Behausung gegen den Bischofshof und der Leyboldischen Apotheke über.“ Diese Leyboldische Apotheke ist aber keine andere, als die heutige Leixl-Apotheke und war von 1683 bis 1796 im Besitze der Apothekerfamilie Leybold. Somit kann über die Lage der Alexykapelle kein Zweifel obwalten. Sie befindet sich in dem Hartlaubschen Hause Litera F. 15, der

noch weitere Benefizien hatte. So wird in einem Verzeichnis von 1583 auch ein Weingärtchen bei Winzer genannt, dessen Zins 1 Pfund Pfennige betrug, von welchem die Kapelle zwei Drittel und das Hochstift ein Drittel zu beanspruchen hatte. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts war Dr. Oberndorfer Besitzer von Haus und Kapelle¹⁾. Auf ihn folgte der Ratsgeschlechter und Handelsherr Hans Heusinger, unter dem die Kapelle profanirt wurde. Im Jahre 1560 schenkte er die Glocke, die in einem jetzt nicht mehr vorhandenen Türmchen aufgehangen war, an die Neupfarrkirche zum Guss der grossen Uhr-glocke, und 1565 überwies er die bisher zur Kapelle geleisteten 6 Gulden, 3 Schillinge dem Almosenamt der Stadt mit der Erklärung, dass er das zur heil.

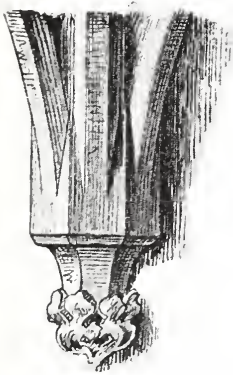


Fig. 35. Von der Alexiuskapelle.

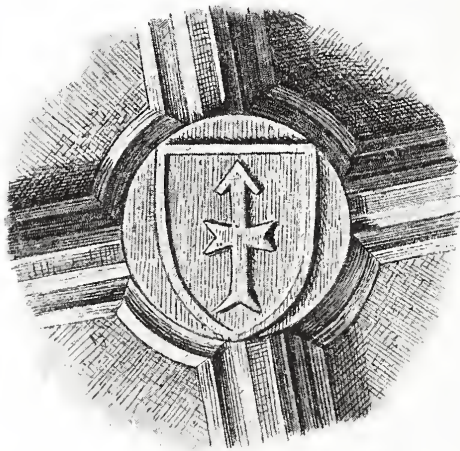


Fig. 37. Von der Alexiuskapelle.



Fig. 36. Von der Alexiuskapelle.

„Hohe Laden“ genannt, welches der Apotheke und dem Bischofshof gegenüber liegt.

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts soll Haus und Kapelle Ott dem Graner gehört haben, dessen Sippe auch den Teil des Hauses an der Heuport, genannt „die Kuchen“, im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts inne hatte. Damals soll die Kapelle weder einen Kaplan, noch gestiftete Gottesdienste gehabt haben. Erst Konrad der Dürrnstetter und seine Schwester, Frau Dorothea Ingolstetter stifteten 1409 eine ewige Messe, indem der erstere der Kapelle 75 Pfund, die letztere 25 Pfund Regensburger Pfennige vermachte. Von Gölgel erfahren wir, dass von da an auch jeder Hausbesitzer jährlich 6 Gulden, 3 Schillinge für diesen Zweck beisteuerte, und dass die Kapelle auch

Messe gestiftete Weingärtchen zu Winzer — nach einer anderen Nachricht zu Pfaffenstein — hinfort selbst bebauen und die ihm zuständigen zwei Drittel Pfund Pfennige nach Abzug seiner Kosten ebenfalls dem Almosenamt überweisen wolle. Die Kapelle selbst verwendete er als Handelsgewölbe, und diesem Zweck dient sie bis zum heutigen Tage, wo das Gebäude im Besitze des Kaufmanns Hartlaub ist.

Wie in allen ansehnlichen Häusern des Mittelalters, so ist auch in diesem Hause das ganze Erdgeschoss überwölbt. Zur ehemaligen Kapelle führen von der Strasse aus fünf Stufen empor. Vordem stand an dieser Vorderseite wahrscheinlich der Altar, und der Eingang führte damals von der Hausflur aus an der südlichen Langseite der Kapelle ins Innere.

1) Gölgel bekleidete dieses Amt von 1716—1730 nach einem Album im städtischen Archiv, welches das Personal des reichsstädtischen Bauamts — Direktoren, Beisitzer und Bauschreiber — von 1547 an enthält und mit einer grossen Anzahl von Porträts in Öl- und Wasserfarben geschmückt ist. Angelegt wurde es im Jahre 1690.

1) Aber nicht wie Schuegraf (wahrscheinlich gestützt auf eine aus dem Jahre 1711 stammende fehlerhafte Kopie einer älteren Diözesmatrikel) angiebt, Kaplan der Kapelle, denn Dr. Oberndorfer war nach den Ermittlungen Neumanns Arzt und Protestant.

Dieselbe ist fast doppelt so lang als breit. Sie misst 5,80 m in der Länge, 4,80 m in der Weite und 3,75 m in der Höhe. Das hübsche Spitzbogengewölbe hat Schlusssteine mit Rosetten und Konsolen, die in Blätterknäufen enden. (Fig. 35 und 36.) Die Gewölberippen zeigen die gewöhnliche Profilierung, Abschrägung und Hohlkehle. Hinter der Kapelle sind noch drei überwölbte Räume. Im mittleren davon befindet sich ein Schlussstein, der auf gotischem Schilde einen gefiederten Pfeil enthält. (Fig. 37.) Ein weiteres Gewölbe von beträchtlicher Ausdehnung liegt im hintersten Teil des Hauses. Es ist dies ein flaches Kreuzgewölbe, in der Mitte von einem massigen Rundpfeiler getragen und stammt allem Anschein nach aus dem 16. Jahrhundert, während die Kapelle der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehört.

Das Auerhaus und die Thomaskapelle am Römbling.

Die bedeutendste und architektonisch interessanteste der Regensburger Hauskapellen ist die Thomaskapelle am Römbling D. 62. Der Name Römbling stammt ohne Zweifel von den römischen oder welschen Kaufleuten her, welche im frühen Mittelalter vorzugsweise in dem Stadtteil zwischen der Wahlenstrasse und Ludwigsstrasse ihren Sitz hatten. Schon im 11. Jahrhundert wird die ganze Gegend vom Vitusbach bis zum Weissgerbergraben als Kaufleutegau, „pagus mercatorum“, wie es in einer Dissertation des Fürstabts Johann Baptist von St. Emmeram vom Jahre 1050 heisst, bezeichnet. In den ältesten Urkunden der Stadt wird die Gegend des heutigen Römbling „locus inter romanum“ genannt. Als Kaufhaus oder Börse jener welschen Kaufleute, in deren Händen sich im frühesten Mittelalter fast ausnahmslos der Handel befand, bezeichnet Neumann das querstehende Haus am Römbling, D. 53, an dem rechts die St. Albansgasse, links die Methgerbergasse hinab zur Donau führt.

Die Thomaskapelle gehört zu einem Gebäudekomplex, der im 13. und 14. Jahrhundert im Besitze des hochangesehenen und ritterlichen Geschlechtes der *Auer* war. Die Auer genossen durch ihre Macht und ihren Reichtum ein so ausserordentliches Ansehen, wie sich dessen kaum ein zweites der alten Regensburger Geschlechter rühmen konnte. Zahlreiche Besitzungen nannten sie ihr eigen, wie Barbing, Winzer, Salern, die Burgen und Herrschaften Weichs, Pentling, Adelnburg, Siegenstein, Grass, Triftelfing, Theisbach, Geblkofen, Rietenburg an der

Altmühl, Stockenfels und Steffling am Regen, dazu kamen noch durch Heirat Ober- und Unterbrennberg, sowie die ihnen verpfändeten Burgen und Herrschaften Lengelfeld und Kalmünz an der Naab, sowie Lubburg an der schwarzen Laaber. Von 1287 bis 1358 war Haus und Kapelle am Römbling nachweislich im Besitze der Herren von Au. Ihr Wappen, eine vierfache Mauerzinne, findet sich an einem Schlussstein der Kapelle. Urkundlich erwähnt wird 1287 Herr Friedrich von Au, Propst von Obermünster. In seinem Stammhause am Römbling wohnte während des Reichstages von 1295 der deutsche König Adolf von Nassau. Der älteste Sohn, ebenfalls Friedrich genannt, war von 1316—1317 Bürgermeister. Ob der von 1331 bis 1334 die Bürgermeistertelle bekleidende Friedrich der Auer der gleiche oder der Sohn des vorgenannten war, ist nicht mit Sicherheit zu unterscheiden. Durch seine Vermählung mit Agnes von Prennberg 1326 erhielt er die Burg und Herrschaft Prennberg als erledigtes Lehen vom Hochstift Regensburg und nannte sich fortan Friedrich Auer von Prennberg. Um seine Macht und seinen Einfluss zu erhöhen, schloss er 1330 mit den Handwerkern eine Eidgenossenschaft und liess sich 1331 zum Bürgermeister wählen. Als solcher wird er als ein gar stolzer und gewalthätiger Herr geschildert. Für sein herrisches und hoffärtiges Wesen ist der Umstand bezeichnend, dass er sich mit grossem Gepränge von vierzig gewappneten Mundmannen, einer Art Leibgarde, von seinem Hause am Römbling zur Kirche geleiten liess. Während seiner Amtsführung übte er eine wahre Schreckensherrschaft aus und vertrieb viele der edelsten Geschlechter, die es wagten, seinem Willkürregiment entgegenzutreten, aus der Stadt. So wurden der Hansgraf Ludwig Straubinger und die Patrizier Heinrich und Ulrich Cratzer (letzterer der nachmalige Hansgraf) im Jahre 1333 als Häupter der Auerschen Gegenpartei auf vierzig Jahre aus der Stadt verwiesen, kehrten jedoch im folgenden Jahre nach Vertreibung der Auer wieder zurück. Der Hansgraf Rüger Löbel, der bereits 1330 den Auern entgegnetrat, wurde auf fünf Jahre ratsunfähig erklärt und ihm und seinen Kindern, Messer, Schwert und Waffen zu tragen verboten. Löbel war indes nicht der Mann dazu, seiner Überzeugung ein Opfer zu bringen, denn er entschloss sich im Jahre darauf, der Auerschen Partei beizutreten. Schliesslich wurde jedoch die Unzufriedenheit mit den herrschenden Zuständen eine so überwiegende, Hass und Unwille nahmen dermassen überhand, dass die Auer gestürzt wurden. Friedrich

von Au wurde 1334 mit seinen Söhnen und Anverwandten aus der Stadt verbannt. Er zog sich auf seine Burg Prennberg, sechs Stunden östlich von Regensburg, zurück, von wo aus er erbitterte Feuden mit den Regensburgern führte. Diese setzten sich bis 1342 fort, in welchem Jahre ein Vergleich zustande kam. Aber auch an Lichtpunkten fehlte es bei diesem herrischen Charakter nicht. So wirkt die unerschütterliche Anhänglichkeit und Aufopferung für Kaiser Ludwig den Bayer, die er sein ganzes Leben lang bethätigte, gewissermaßen versöhnend, und durch seine wohlthätigen Stiftungen hat er sich in Regensburg ein bleibendes Denkmal gesetzt. So stiftete er 1318 mit seinem Bruder Gumprecht und seinem Verwandten Karl Prager das Oswaldspital und erbaute die Oswaldkirche. Auch der Dombau erfreute sich einer grossen Förderung von seiner Seite. Die Mauerrinne der Auer findet sich als Glasmalerei an einem Chorfenster des Domes. Ihres Stammhauses nebst der Kapelle am Römbling entäusserten sie sich erst im Jahre 1358, behielten sich aber das Lehnrecht der Kapelle vor. Dieses besaßen sie noch im Jahre 1402, wie aus Langs Regesten hervorgeht. Hiernach begab sich Friedrich der Auer zu Prennberg am 23. Mai 1402 aller Ansprüche, welche er an den Abt Johann und den Konvent zu St. Haymeran zu Regensburg hinsichtlich der ihm zu Lehen gehenden Kapelle zu St. Thomae und Kaplan Wieders hinterlassene Habe gemacht hat¹⁾. Im Jahre 1453

erlosch das Geschlecht der Auer v. Prennberg mit Christoph dem Auer.

Unter den nachmaligen Eigentümern des historisch und architektonisch interessanten Auerhauses findet sich manches edle Geschlecht, wie die *Graner* und *Dürrnstetter*, die reichen *Ingolstetter*, die wackeren *Tunauer* und die hochangesehenen *Trainer*. Von

Paul Kohl, dessen Vorgänger es 1538 von den Trainern erworben hatte, wurde 1570 das Eckhaus im Renaissancestil umgebaut und ein achteckiger Treppenturm im Hofe aufgeführt. Das Kohlsche Wappen, ein verkohlender, rotglühender Baumast, befand sich unter dem Erker und an einem Brunnen des Hofes²⁾. Später begegnen wir den Reichsfreiherrn von Maxrain und Leubling, dem Ratgeschlechter Perger, der 1646 die Kapelle durch Einziehen eines Gewölbes in zwei Stockwerke teilen liess, und den Memmingern. Der gegenwärtige Besitzer, Baumeister Zinstag, liess den südlichen Gebäudetrakt, der 1570 von Paul Kohl im Renaissancestil umgebaut worden, in den Jahren 1888 und 1889 durch

einen Neubau ersetzen, wobei leider so manches Wertvolle, wie der achteckige Treppenturm des Hofes, der hübsche Erker des Eckhauses mit dem Kohlschen Wappen, hübsche frühgotische Fenster in einem älteren Hause des Hofes und manches andere zu Grunde ging. Nunmehr steht von dem alten Auer-

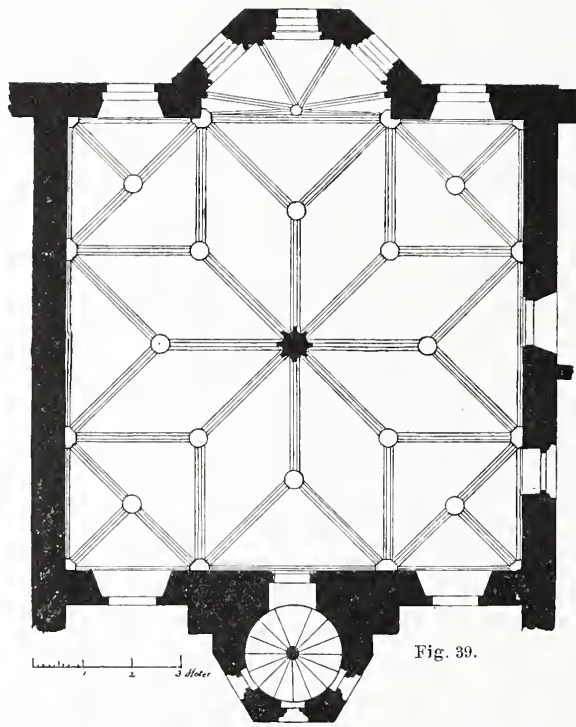


Fig. 39.

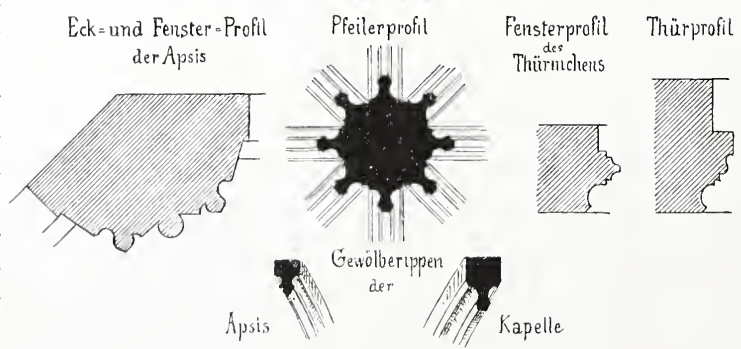


Fig. 43.

Fig. 41.

Fig. 40.

Fig. 42.

Fig. 44.

Fig. 45.

1) Heinrich v. Lang: Regesta boica XI 256.

2) Näheres in des Verfassers „Regensburger Höfen“ Jahrgang 1888 der Zeitschrift für bildende Kunst, und Separatdruck.

hause ausser der Kapelle nur noch das an die Kapelle anstossende Gebäude mit abgetreptem Giebel und gerade abschliessenden gotischen Fenstern.

Über die Kapelle besitzen wir leider nur sehr dürftige Nachrichten. Die Diözesanmatrikel von 1433 zählt sie zu den angesehensten Hauskapellen. Das Metzgerhandwerk hielt daselbst seine Bruderschaft feierlichst ab und stiftete zu diesem Zweck eine heil. Messe. Nach einem alten Kapellenverzeichnis bestand diese Stiftung in neun Äckern, welche 25 Gulden

1 Gulden Stadtsteuer entrichten musste. Als Rat und Bürgerschaft 1542 die protestantische Glaubenslehre annahmen, erlosch auch das Ansehen der Thomaskapelle. Der damalige Besitzer Paul Kohl entfernte den Altar und sein Nachfolger Christoph Kohl schenkte 1560, nach einem gleichzeitigen Bauamtsprotokoll, die beiden Glocken im Gewicht von 2 Zentner 24 Pfund zum Guss der grossen Neupfarrglocke. Gleichwohl wurde aber das Benefizium von den Eigentümern mit bischöflicher Genehmigung

an eigene Benefiziaten verliehen und in eine katholische Kirche verlegt. Dies währte bis zum Jahre 1667. Die Einkünfte der Kapelle waren seitens der Besitzer dem protestantischen Almosenamt zugewiesen worden und der damalige Benefiziat Johann Kestel, Chorherr zur alten Kapelle, bemühte sich vergeblich, wieder in deren Genuss zu gelangen, so dass die Haltung des Gottesdienstes nach den Intentionen der katholischen Stifter von selbst aufhörte.

Die Thomaskapelle gehört zu den wenigen Regensburger Hauskapellen, die sich schon durch ihre äussere Erscheinung als Kapelle kennzeichnen. Sie ist ein hoher, mit Zinnen gekrönter Bau, deren Apsis mit drei Achteckseiten über die Strassenfront heraustritt. Die hohen Spitzbogenfenster sind seit der Einfügung des Zwischengewölbes im Jahre 1646 teilweise vermauert, so dass nur mehr einzelne Partien desselben sichtbar sind. Über dem steil ansteigenden Dache der Apsis steigt ein Wimberg em-



Abb. 46. Innenansicht der Thomaskapelle.

Zinsen abwarfen. Ausserdem zinsten noch einige Äcker bei Kumpfmühl zur Kapelle, sowie ein Acker bei Bruckfeld, den der Kaplan Erasmus Primbs zu Anfang des 16. Jahrhunderts der Kapelle schenkte. Die uns bekannten Kapläne waren der bereits oben erwähnte Heinrich Wyder, ferner Georg Steurer, dessen in einem Messbuch der Thomaskapelle vom Jahre 1486 Erwähnung geschieht und der ebengenannte Erasmus Primbs, der Schüler Aventins um die Wende des 16. Jahrhunderts. Weiter erfahren wir, das 1524 Johann Hauser das Benefizium besass und davon

por, mit Krabben und hockenden Tieren auf der Schrägplatte, und in eine über die Zinnenbekrönung hinausragende Kreuzblume (gegenwärtig abgebrochen) endigend. Ein Gesamtbild des grossen Auerhauses nebst Kapelle am Römling wird dem nächsten Hefte als Heliogravüre beigegeben. Das vorderste Gebäude mit Erker und vorgekragtem Obergeschoss ist das von Paul Kohl im Jahre 1570 umgebaute Eckhaus. Auf dieses folgt ein gotisches Gebäude mit abgetreptem Giebel und hierauf die Kapelle. Das im Hintergrund sichtbare querstehende Gebäude

war im frühen Mittelalter das Kaufhaus der römischen Kaufleute. Von seiner ursprünglichen Bauart ist längst nichts mehr zu sehen. Seit langen Jahren führt es die Bezeichnung „das Auge Gottes“, nach einer Abbildung über der Hausthüre.

Wenden wir uns nun dem Innern der Kapelle zu. Wie Abb. 39 zeigt, ist die Grundform ein Quadrat, in dessen

Mitte eine 70 cm im Durchmesser haltende reich profilirte Säule aufsteigt, deren Profilenach oben, ohne Unterbrechung durch ein Kapitäl, in einen achtstrahligen Stern auslaufen. Diese achtteilige Sternfigur lässt in den vier Ecken des umschliessenden Quadrates je ein quadratisches Feld frei. Diese Felder sind durch je eine Diagonale geteilt, wodurch ein den Stern umschliessendes Achteck entsteht. Die ausserhalb desselben übrig bleibenden vier Dreiecke sind nochmal durch eine Rippe geteilt, wodurch das Gewölbe bei verhältnismässig

einfachem Grundriss sich zu reicher Wirkung entfaltet, wie dies besonders bei der Innenansicht Abbildung 46 hervortritt. Gegen Osten ist eine Apsis vorgelegt, deren Gewölbe bis zu gleicher Höhe mit dem des Hauptraumes hinaufgeführt ist, jedoch ganz für sich abgeschlossen und ohne streng organische Verbindung mit dem Sterngewölbe erscheint. Der Apsis gegenüber, also auf der Westseite, befindet sich ein Glockentürmchen mit steinerner Wendeltreppe, (siehe

Grundplan Abb. 39) das früher über die Kapelle hinausragte, gegenwärtig jedoch bis zur Dachhöhe des Hauses abgetragen ist. Die Abbildungen 40—45 geben Profile von der Säule, von Gewölberippen und diversen architektonischen Details. Wie bereits weiter oben erwähnt, wurde 1646 von dem damaligen Besitzer, dem Ratsherrn Perger, die Kapelle durch ein

Zwischengewölbe in zwei Stockwerke abgeteilt. Das obere wurde als „Salettl“ (kleiner Saal) das untere als Trinkstube eingerichtet, wo der Ratsherr seine an den Donauhöhen gebauten Weine auschenken liess.

Gegenwärtig sind beide Hallen dem König Gambrinus geweiht und diesem Umstande verdankt der schöne Bau seine gute Instandhaltung. Ehe das Zwischengewölbe eingezogen worden, befand sich an dessen Stelle eine seitlich und hinten herumlaufende Galerie, zu welcher von der Südseite, wie auch von dem an

der Westseite befindlichen Türmchen aus, eine Spitzbogenthür führte. Beide Thüren sind noch vorhanden und bilden nunmehr die Eingänge zum oberen Lokal. Die Kapelle hat eine Lichtweite von 9,20 m. Die Höhe beträgt nunmehr 6,50 m und mit Hinzurechnung des unteren Raumes 11 m. Was der Kapelle zu besonderem Schmuck gereicht, das sind die reichen Skulpturen an Kapitälern, Konsolen und Schlusssteinen. Hier zeigt sich ein Reichtum an Motiven, eine Fülle von Phantasie und Gestal-



Abb. 47.



Abb. 48.



Abb. 49.



Abb. 50.

Consolen in St. Thomae am Römling.

tungskraft, wie dies an den Regensburger Hauskapellen in diesem Umfang nicht wieder vorkommt. Jedes Kapitäl, jeder Trag- und Schlussstein zeigt anderes Laubwerk. Hopfen und Wein, Eichen und Ahorn, Platanen und Feigen, wilde Rosen und Epheu, Klee und Sumpfpflanzen sind in buntem Wechsel zum Schmucke verwendet und beleben mit ihren

Blättern, Blüten und Früchten die architektonische Form. Unter dem Laubwerk der Tragsteine gucken Menschen- und Tierköpfe hervor (Abb. 47 und 48). Die Tragsteine an den Eckpfeilern der Apsis sind mit grösseren Figuren geschmückt. Zur Linken kauert eine mit Lederriemen gegürtete Gestalt, vielleicht die Figur des Baumeisters. Zur Rechten wächst

eine männliche Figur aus dem Pfeiler heraus, welche zwei schweinsköpfige Drachen am Genick, bzw. beiden Ohren packt. Die Figuren 49 und 50 geben eine Abbildung dieser Tragsteine. Der gleichen Mannigfaltigkeit begegnen wir bei den Schlusssteinen, von denen eine Anzahl unter Abb. 51—58 abgebildet ist. Zunächst um die Mittelsäule in den acht einspringenden Ecken der Sternfigur sind die Symbole der vier Evangelisten,

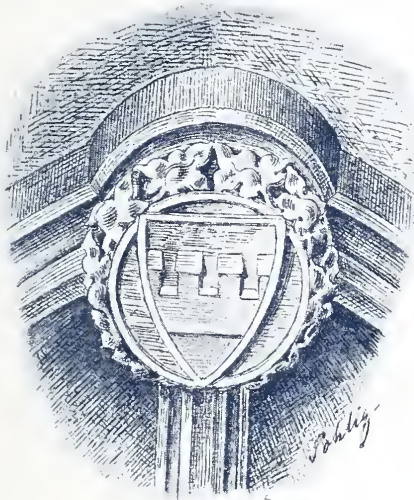


Abb. 51.

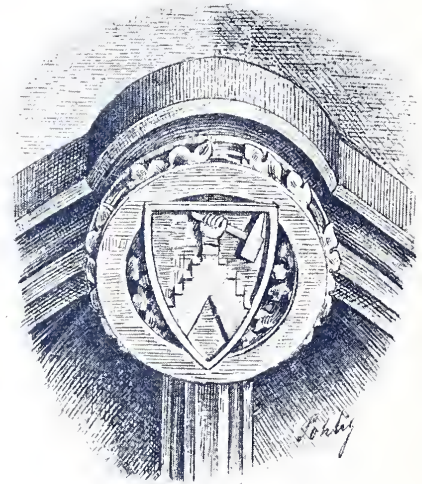


Abb. 52.

abwechselnd mit vier anderen Skulpturen gruppiert. Diese letzteren sind ein weiblicher Kopf mit langem Haar, von Laubwerk umrahmt, vielleicht Eva vorstellend (Abb. 54); gegenüber eine Teufelsfratze, mit Feigenlaub und Früchten umgeben, offenbar das böse Prinzip und die Lockung zur Genussucht, zur Sünde, versinnbildlichend (Abb. 53); in der Richtung gegen die Apsis das Lamm mit Fahne, die Erlösung und Versöhnung (Abb. 57 auf S. 57) und gegenüber nach rückwärts ein knieender Engel mit Spruchband in den Händen, dem Herrn dankend und lobsingend. (Abb. 55.) Also Sündenfall und Erlösung wäre demnach die Symbolik dieser vier Schlusssteine. Der Erlöser selbst nimmt die hervorragendste



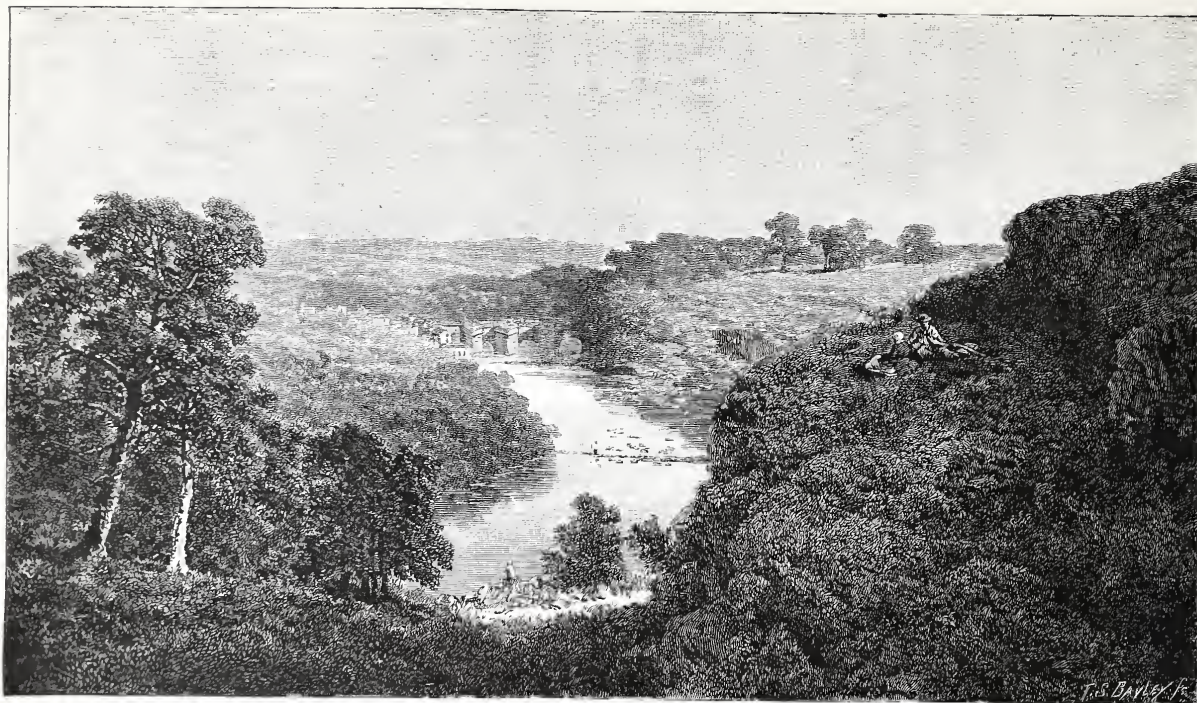
Abb. 53.



Abb. 54.

Stelle des Gewölbes ein, diejenige nämlich, unter welcher der Altar stand. Sein Bild ist an dem Schlussstein der Apsis angebracht. Die Schlusssteine in den vier Eckquadraten enthalten Wappenschilde und zwar an der Rückseite rechts, den Blick nach der Apsis gerichtet, das Wappen des Bauherrn, die Mauerzinne der Auer, Abb. 51, links ein Wappen mit abgetrepptem Giebel, aus dessen oberer Zinne eine Faust emporwächst, die einen Hammer schwingt, Abb. 52, das Wappen des Baumeisters.¹⁾ Die Eckender Vorderseite enthalten links das Wappen des Hochstiftes, einen nach rechts absteigenden Schrägbalken, rechts den Rautenschild der bayerischen Herzoge. (Schluss folgt.)

1) Nach Schuegraf wäre dies das Wappen der Hausfrau Friedrichs von Au, einer geborenen Ernfelds. Aber abgesehen davon, dass die Hausfrau desjenigen Friedrichs von Au, um den es sich hier lediglich handeln kann, Agnes von Preunberg war, deren Wappen ein Dreieck mit aufsteigenden Flammen ist, so weist auch kein Geschlecht der Ernfelder das obige Wappen auf.



Teme-Landschaft, von E. J. NIEMANN. — Gemäldegalerie zu Wolverhampton.

DIE STÄDTISCHE GEMÄLDEGALERIE ZU WOLVERHAMPTON.

MIT ILLUSTRATIONEN.



Es ist eine für England bemerkenswerte Thatsache, dass sich in allen Teilen des Landes heute ein stets wachsendes Interesse für Kunst und Kunstgeschichte kundgibt, und dass in den verschiedenen Provinzialstädten sowohl von privater Seite als auch von den Munizipien selbst Anstrengungen gemacht werden, Kunstsammlungen und Kunstschulen ins Leben zu rufen. Freilich sind es für die Gemeinden keine geringen Opfer, die zur Erhaltung einer Kunstschule oder einer Gemäldegalerie gefordert werden, da die Lebensfähigkeit solcher Institute nur durch regelmässige Subventionen zu ermöglichen ist. Wenn das englische Volk bisher in der Erziehung für die Kunst, dank der Abneigung mancher dortigen Behörden, künstlerischen Zwecken Unterstützung zu gewähren, hinter anderen Nationen zurückgeblieben ist, so darf ihm deshalb kaum ein Vorwurf gemacht werden. Zudem hat ein solcher auch heute schon beinahe seine Berechtigung verloren. Liverpool, Birmingham und verschiedene andere Städte haben

gezeigt, was durch die Thatkraft der Gemeinden und den Edelsinn reicher Bürger für die Hebung der Kunst gethan werden kann. Diesem Beispiele folgte neuerdings auch Wolverhampton, wengleich dem Unternehmen sich dort mannigfache Schwierigkeiten entgegenstellten.

Vor einigen Jahren widmete Herr *Philipp Horsman*, ein reicher Fabrikant, der Stadt ein hübsches Gebäude für die Errichtung eines öffentlichen Museums und einer Galerie, und damit diese Anstalten zugleich als Mittelpunkt des Kunstunterrichts für den Distrikt ins Leben träten, wurde der Stadtvertretung ein Gesetzesvorschlag unterbreitet, welcher neben verschiedenen anderen Bestimmungen auch die enthielt, den freiwilligen Beitrag für die Bibliothek von einem Penny auf zwei zu erhöhen und den so gewonnenen Betrag dem Institute zuzuwenden. Der Antrag wurde abgelehnt, und es war zweifelhaft, ob Mr. Horsmans edelsinniges Projekt je verwirklicht werden könne. Nach einer einzigen Ausstellung von geliehenen Bildern wurde das Haus wieder geschlossen. Doch siegte alsbald der Geist des Fortschrittes: ein der

Vertretung Wolverhamptons vorgelegter modifizierter Gesetzesvorschlag wurde angenommen und vom Parlamente bestätigt.

Für wenige Städte Englands war eine Galerie so dringendes Bedürfnis, wie für Wolverhampton, denn zunächst für den Fremden bietet die Stadt fast gar nichts; sie enthält weder elegante Strassen noch imposante Gebäude; vergebens sehen wir uns nach schönen Landhäusern um, und es ist natürlich, dass die reicheren Bewohner so weit wie möglich aus dem Bereiche der Fabrikschornsteine fliehen, die mit ihrem Qualm den Himmel verdüstern und über die ganze Landschaft schwere Schleier breiten. Eine Galerie im Mittelpunkte einer solchen Stadt des prosaischen Alltagslebens ist als wahre Wohlthat zu betrachten und ihr Einfluss auf die Bewohner kann nur ein segensvoller sein.

Wolverhampton hat also nun seine Galerie, hoffentlich wird auch das Kunstgewerbemuseum, welches sich gegenwärtig noch etwas dürftig präsentiert, bald Bereicherungen erfahren, und die praktischen Folgen des Studiums mustergültiger Vorbilder werden nicht ausbleiben. Der Unternehmungsgest der Bevölkerung wurde bald belohnt; kaum war für die Existenz des Institutes gesorgt, so kam durch testamentarische Verfügung der Mrs. Cartwright eine herrliche Sammlung von Gemälden in dessen Besitz. Diese Bilder, 275 an der Zahl, bilden mit 50 anderen, Geschenken verschiedener Gönner, den Kern der permanenten Kunstaustellung. Es sind darin eine Anzahl moderner Künstler, z. B. Seymour Lucas, Henry Moore, G. H. Boughton, v. Blaas u. a. mit guten Bildern vertreten; doch sind es weniger diese Arbeiten, welche unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen — Bilder von den genannten Malern können auch anderwärts gesehen und studiert werden. Was uns in der Galerie Wolverhamptons ganz besonderes Interesse bietet, ist eine Sammlung von Gemälden, welche vor circa 40 Jahren in England gemalt wurden, zu einer Zeit, in der die englische Kunst, von äusseren Einflüssen unberührt, noch das unverfälschte englische Gepräge trug. Die figurliche Malerei stand damals auf einer sehr niedrigen Stufe; ausländische Schulen und Meister waren den Künstlern kaum bekannt, die Nationalgalerie hatte noch keine nennenswerte Bedeutung. Die britische Schule begnügte sich mit ihrem künstlerischen Können und ihrem künstlerischen Besitz; in Eddy besass sie ihren Tizian; John Phillips wurde als der englische Velazquez betrachtet und Frith als der Hogarth des 19. Jahrhunderts gefeiert. Eine Umwandlung in der

englischen Kunst vollzog sich sodann durch die Schule der Prae-Raffaeliten unter der Führung von Rossetti, Hunt und Millais und der für die neue Richtung begeisternden Schriften Ruskins.

Bezeichnend für diese ältere Zeit der englischen Kunst ist es, dass die Landschaftsmalerei sich zu einem bedeutenden Grade vervollkommnete und ihre Vertreter europäischen Ruf bekamen, während die Genremalerei weit zurückblieb. Die Wolverhampton-Galerie besitzt von jeder Gattung dessen, was vor etwa 40 Jahren Gutes und Schönes geschaffen wurde, vorzüglich charakteristische Exemplare, namentlich viele Landschaften, wengleich Turner und Constable fehlen; ausserdem freilich auch eine Menge Bilder, deren Wert als ein rein historischer bezeichnet werden muss, und die der „Literary school“ zuzuweisen sind; doch bringen wir einer Sammlung, die uns so ganz und gar in eine vergangene Generation versetzt und uns mit einem Blicke das Terrain überschauen lässt, von welchem die heutige englische Kunst ihren Ursprung nahm, unser vollstes Interesse entgegen.

Unter den Landschaften ragen besonders die Bilder von *E. J. Niemann* hervor; zu den besten gehören ein Motiv am Flusse Eden bei Carlisle und ein zweites am Flusse Teme bei Ludlow, von welchem wir (S. 68) eine Abbildung bringen. Es ist eine heitere, sonnige Uferpartie mit der Brücke über den Teme und der Stadt Ludlow im Hintergrunde; ferner die wohlbekannteren „Tannen bei Hampstead“ mit der breiten Ebene gegen Harrow dahinter.

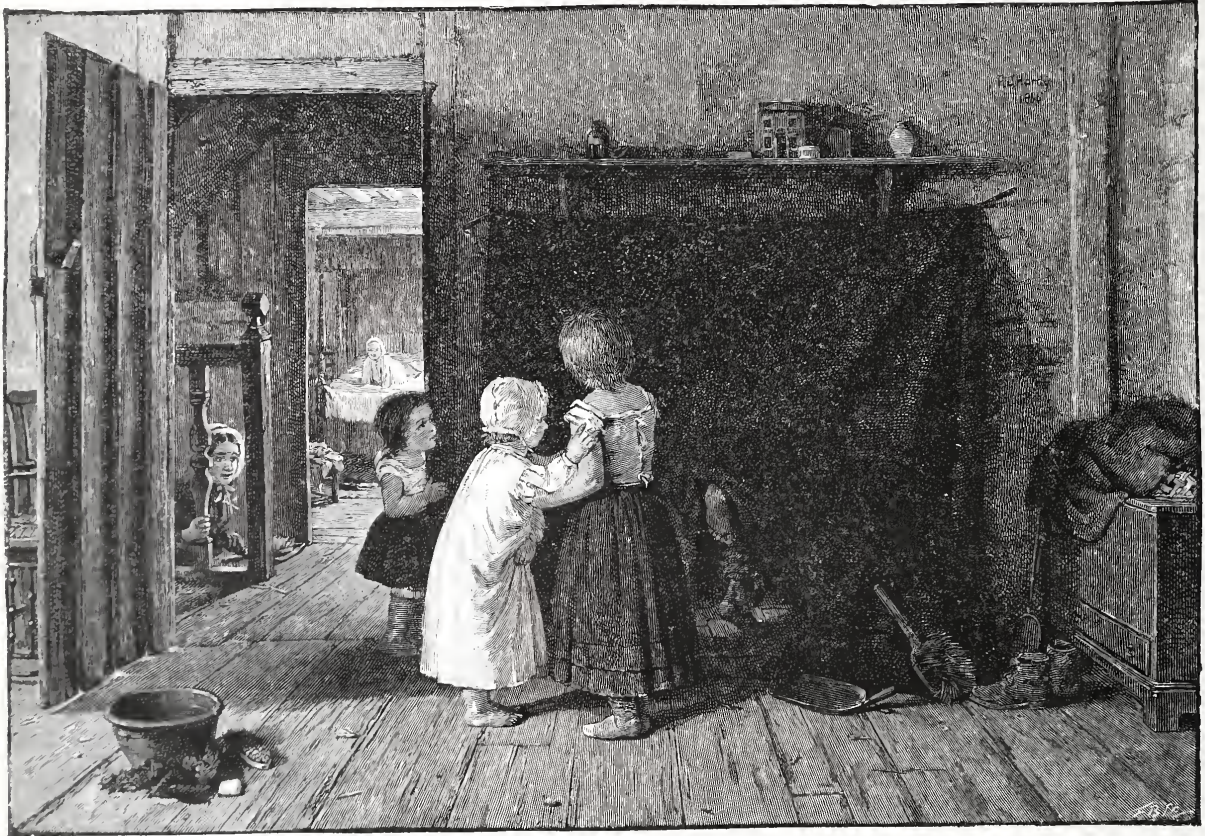
Von *Henry Dawson* sind neun vorzügliche Studien vorhanden, darunter ein herrlicher „Sonnenuntergang bei Croydon“. *Patrick Nasmyths* breit behandelte „Ansicht von Bristol“ ist eines der besten Werke dieses Künstlers und verdient den Ehrenplatz, welchen es in der Galerie einnimmt. Von dem unglücklichen *R. E. Bonington* sind drei Ölbilder und das reizende Aquarell „Mont S. Michael“ zu verzeichnen. „Der Dogenpalast zu Venedig“ und das „Fort Rouge“ sind ausserordentlich charakteristisch für sein Talent, obschon die schwankende Zeichnung bei ersterem Mr. Ruskins strenge Kritik beinahe rechtfertigt. Er schreibt gelegentlich über den Künstler: „Wenn das junge Talent sich lieber die ersten Regeln der Perspektive zu eigen gemacht hätte, anstatt nach Paris und Venedig zu gehen, wäre es weitaus besser!“ Erwähnung verdienen ferner die Studien von *David Cox* und einige seiner luftigen Aquarelle. *W. J. Müllers* „An der Scheldemündung“ ist ein gutes Bild, wohl etwas grau im

Ton, doch mit geschickter Darstellung der holländischen Boote und geradezu meisterhafter Behandlung der Luft. Der „Kopf eines Cingari Zanthus“ von demselben Künstler ist eine Skizze voll Geist und Leben, kräftig in der Farbe und streng in der Zeichnung.

John Linnell ist mit zwei Werken der „Fütterung der Küchlein“ und dem „Garten in Redhill“ vertreten;

Calais“ und *David Roberts* „Ruinen des Kapitols zu Rom“.

Die Galerie von Wolverhampton ist so glücklich, auch ein Werk des seltenen *Mark Anthony* zu besitzen; es ist als die „Dorfhochzeit“ bezeichnet; tiefes Gefühl und feine Empfindung sprechen aus dem Motive, dessen Mittelpunkt eine alte Dorfkirche bildet. Wir erwähnen unter den Landschaftern



Der Rauchfangkehrer, von F. D. HARDY. — Gemäldegalerie zu Wolverhampton.

letzteres ist brillant in der Farbe und zeigt schon deutlich den Einfluss der Prae-Raffaeliten. *J. B. Pyne's* „Ischia“ ist ein Gemälde von ungewöhnlich hellem Ton; das strahlende Blau des Himmels und der See steht im starken Gegensatz zu den weiten Flächen des gelben Sandes.

Die Schule von Norwich ist durch *Old Crome's* herrliche „Liebesszene bei Norwich“ und einige Werke von *R. Ladbrooke* und *Stark* vertreten. Zwei der bemerkenswertesten Bilder der ganzen Sammlung sind übrigens eine düstere Landschaft von *Gainsborough*, bezeichnet als „die Reisenden“ und ein charakteristisches Morlandmotiv „der nahende Sturm“ — schwere Gewitterwolken ziehen über die stille friedliche Gegend. Unsere Aufmerksamkeit wird ferner gefesselt durch *Clarkson Stanfields* „Ab von

noch die Namen *F. R. Lee*, *F. Creswick*, *J. Wilson*, *William Linton* und *R. S. Bond*, und es wird mit dem Gesagten zur Genüge dargelegt sein, dass jede andere Stadt auf die Landschaftsammlung von Wolverhampton stolz sein könnte; sie ist nicht nur als solche vorzüglich, sondern besitzt auch das Verdienst, den in England hervorragendsten Teil der Kunst würdig zu repräsentieren.

Nicht so bedeutend ist die Sammlung an Geschichtsbildern. Ausser den Ölskizzen *C. R. Leslie's* „Die Königin empfängt das Sakrament durch den Erzbischof von Canterbury“, der „Taufe der Kronprinzessin“ und *Landseers* „Im Windsor-Park“ ist nicht viel Nennenswertes vorhanden. *J. E. Hodgsons* grosse Entwürfe „Die Wiederkehr Sir Francis Drake's“ und „Die Königin Elisabeth mustert die Flotte“ sind

wohl gelungen in der Komposition und Zeichnung, aber dünn gemalt und arm an Farbe. *W. O. Friths* „Abgewiesener Poet“, wie der Dichter Pope der Lady Mary Wortley Montagu eine Liebeserklärung macht, welche diese mit ironischem Lachen entgegennimmt, ist ein gutes Beispiel der „Literary school“; es ist schlecht in der Farbe, von theatralischem Effekt und vermag den Beschauer nicht sonderlich zu fesseln. Besser ist *Pettie's* „Gefangene Hexe“, eine Komposition, welche gut durchdacht und kräftig gemalt ist. Der Mittelpunkt des Bildes ist das alte hässliche Weib, welches gefesselt von einem Konstabler weggeführt wird, während der Mob sie zu lynchen droht.

Unter den Genrebildern ist *Edouard Frère's* „Gebet“ als das Wertvollste zu bezeichnen. Das Gemälde ist ungemein einfach in der Komposition: zwei Bauernkinder knien an einem Bette. Der Vortrag ist schlicht und die Farbe in zartem Braun gehalten. Was in dem Bilde fesselt, ist die tiefe Empfindung, mit der die Gestalten gezeichnet sind, und die Wahrheit, welche aus der ganzen Scenerie spricht. *Mr. Orchardson's* „Geschichte eines Lebens“ (eine Nonne erzählt ihre Lebensgeschichte einer Gruppe von Novizen) stammt aus den jüngeren Jahren des Meisters, zeigt aber in Farbe und Technik schon deutlich dessen spezielle Eigenschaften. Nicht zu vergessen sind ferner zwei spanische Schönheiten

von *John Philipp*, wovon „La Señorita“ als eines der besten Bildnisse des Künstlers zu bezeichnen ist, wengleich das Kolorit etwas gedämpft und kühl erscheint. Von *Joseph Wright of Derby's* „Knabe, der Seifenblasen macht“ ist nicht mehr zu sagen, als dass das Bild den Meister in seiner Maniertheit kennzeichnet.

In dem Cartwrightschen Nachlass finden sich nicht weniger als zwanzig Bilder von *F. D. Hardy* von verschiedenem Wert. Interesse bieten namentlich seine sorgfältig ausgeführten Interieurs, in welchen das Gegenständliche, die Einrichtung einfacher Landbewohner etc. mit grosser Treue wiedergegeben ist. „Baby's Geburtstag“ ist ein Meisterwerk der Kleinmalerei und der oben im Schnitt reproduzierte „Rauchfangkehrer“ hat überdies eine feine humoristische Seite.

Wir schliessen unsere kurze Betrachtung der Wolverhampton-Galerie mit der Erwähnung von *Th. Faeds* „Sonntag in den Backwoods“ als eines der gelungensten Werke dieses Meisters; das bleiche kranke Gesicht des jungen Mädchens, welches in seiner Schwäche von Kissen gestützt wird, steht mit den wettergebräunten Männern der schweren Arbeit ihrer Umgebung in auffälligem Kontrast, und fast tritt die Absicht, durch den Kontrast zu wirken, etwas zu stark in der Scene zu Tage, was jedoch die Vorzüge des Gemäldes nicht abschwächen kann.

(*The Magazine of Art.*)

ALEXANDRINISCHE DEKORATIONSKUNST.*)

Die Besprechung des hier genannten bedeutenden Werkes hatte für diese Blätter deren langjähriger Mitarbeiter Professor *H. Heydemann* in Halle übernommen, der auch den Vorläufer dieser Publikation, Schreibers Arbeit über die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani, vor etwa anderthalb Jahren hier mit warmer Anerkennung besprochen hat (Kunstchronik XXIII, S. 459 ff.). Ein plötzlicher Tod hat den verdienten Gelehrten vor kurzem mitten

aus voller Schaffensfreudigkeit hinweggerafft. Wenn ich auf den Wunsch der Redaktion an seine Stelle trete, obschon ich mich schon kurz im Litterarischen Centralblatt (5. Okt.) über das Werk ausgesprochen habe, so möge man es nicht unnatürlich finden, wenn ich das nicht thue, ohne zunächst dem ehemaligen Schüler und treuen Freunde ein paar Worte der Erinnerung zu widmen.

Heinrich Heydemann war am 28. August 1842 in Greifswald geboren, aber schon in früher Jugend mit seiner Familie nach Stettin übersiedelt. Dort erhielt er seine Schulbildung, um dann nach einander in Tübingen, Bonn, Greifswald und Berlin seinen Studien obzuliegen, indem er sich mehr und mehr der Archäologie zuwandte. Im Jahre 1865 promovierte er in Berlin mit einer Arbeit über Theseus-

*) *Die hellenistischen Reliefbilder.* Mit Unterstützung des Kgl. sächsischen Ministeriums des Kultus und öffentlichen Unterrichts und der philologisch-historischen Klasse der Königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften herausgegeben und erläutert von *Theodor Schreiber*, a. o. Professor der Archäologie an der Universität und Direktor des städtischen Museums zu Leipzig. Erste Lieferung: Tafel I—X. Leipzig, Verlag von Wilhelm Engelmann. 1889. Fol.

darstellungen und trat dann bei dem damals schon ganz erblindeten Eduard Gerhard als dessen Helfer bei der archäologischen Zeitung und bei seinen übrigen Arbeiten ein. Mit der warmherzigen Hingebung, die dem Jüngling eigen war und die auch bei dem Manne zu den liebenswürdigsten Zügen gehörte, schloss sich Heydemann seinem greisen Lehrer an und bewahrte über dessen Tod hinaus ihm selbst wie seiner Gattin die treue Liebe eines Sohnes, wie er denn auch einem seiner Söhne den Namen Gerhard gab. Seine erste grössere Arbeit, anknüpfend an die von Otto Jahn ihm zur Verfügung gestellte Zeichnung einer damals verschollenen Vase, war ein Gruss an seine heissgeliebten Eltern zu deren silberner Hochzeit (1866). Die Behandlung aller mit der Iliupersis zusammenhängenden Kunstdarstellungen legte von ungewöhnlich ausgebreiteter Kenntnis des zerstreuten Materials Zeugnis ab und bezeichnete sogleich einen hervortretenden Zug in Heydemanns Arbeiten, das Streben nach möglichst vollständiger Beherrschung des Stoffes. Bald nachher zog er gen Süden und durchwanderte Italien und Griechenland, überall eifrig beobachtend, notirend, durchzeichnend; ausser Rom und Athen waren Neapel und Ruvo mit den reichen Schätzen apulischer Vasen in der herrlichen Sammlung Giovanni Jatta's Orte längerer Aufenthaltes. Dass er sich an das deutsche archäologische Institut in Rom eng anschloss und sich fleissig an dessen Publikationen beteiligte, verstand sich bei dem Schüler Gerhards von selbst; mit *Eugen Bormann*, *Otto Donner* und anderen schloss er enge Freundschaft. Mit reicher Monumentenkenntnis, mit schweren Mappen voll selbstgefertigter Durchzeichnungen, das Herz erfüllt von Liebe zu der deutschen Braut, die er in Neapel gewonnen hatte, kehrte er 1869 zurück, um in Berlin zugleich an der Universität und am Museum eine Thätigkeit zu finden. Herzliche Freundschaft verband ihn hier mit dem tauben und daher schwer zugänglichen *Julius Friedländer*, dem ausgezeichneten und fein durchgebildeten Vorstand des Münzkabinetts; auch an *Theodor Mommsen*, der jede ehrlich gemeinte Arbeit, auch auf fremden Gebieten, anzuerkennen weiss, schloss er sich in warmer Verehrung an. Ausser zahlreichen Arbeiten für die archäologische Zeitung und die römischen Annalen gab er bald nach einander drei grössere Früchte seines Reisefleisses heraus. Die „griechischen Vasenbilder“ (1870), meistens nach eigenen Zeichnungen abgebildet, sollten durch eine Reihe von Vasen sicher griechischen Fundortes die brennende Frage nach der Herkunft der

bemalten Vasen lösen helfen. Die Widmung an Gerhard galt nicht bloss dem väterlichen Freunde, sondern auch dem Forscher und Organisator archäologischer Arbeit, der in unermüdlicher Weise sein ganzes Leben hindurch bemüht gewesen war, durch Herausgabe der einst in italienischen Wanderjahren gesammelten Denkmäler den Anschauungsstoff der Archäologie zu bereichern. In ähnlichem Sinne widmete Heydemann seinen Katalog der Neapeler Vasensammlungen (1872), ein Werk emsigsten Fleisses (galt es doch, ungefähr 4400 Vasen zu verzeichnen), dem Andenken *Otto Jahns*, ebenfalls seines Lehrers, der in seinem Münchner Vasenkatalog für etwa drei Jahrzehnte das Muster einer knappen, rein sachlichen Inventarisierung aufgestellt hatte. Endlich sollte die Beschreibung zerstreuter Bildwerke Athens (1874) *Kekulé's* Katalog der Bildwerke des Theseion ergänzen, eine minder glänzende, aber doch auch dankenswerte Ausfüllung einer fühlbaren Lücke. Mit diesen Werken, die rasch auf einander folgten, hatte Heydemann ganz im Sinne Gerhards zu der einen nötigsten Aufgabe der heutigen Archäologie, der zuverlässigen Aufnahme des zerstreuten Denkmälerstoffes, seinen vollen Beitrag entrichtet.

Das letztgenannte Buch ist *Julius Friedländer* „in dankbarster Erinnerung“ zugeeignet. Die Hoffnung, die Heydemann wohl im stillen gehegt hatte, in Berlin eine bleibende Stätte zu finden, war nicht in Erfüllung gegangen, dafür aber war er im Frühjahr 1874 nach Halle auf den archäologischen Lehrstuhl berufen worden, den vor ihm *Conze*, *Schöne*, *Matz* innegehabt hatten. Bald fand er an der Universität eine ausgedehnte Wirksamkeit. Die lebhaft-enthusiastische Art, mit der er alles behandelte, zog die akademische Jugend an, die in Halle sich zum grossen Teil aus Kreisen ergänzt, welchen derartige Interessen von Haus aus fern liegen. Ebenso wusste Heydemann einen Kreis von Damen zu fesseln, vor dem er eine Reihe von Jahren hindurch verschiedene Themen aus der alten Kunst und Kultur behandelte. Den Ertrag dieser Vorlesungen verwandte Heydemann ausschliesslich zur Vermehrung des akademischen Abgussmuseums, das dadurch weit reicheren Zuwachs erhielt als durch den spärlichen Jahresetat; in einzelnen Jahren konnte Heydemann dem Museum die stattliche Summe von 2000 Mark zuwenden. Da er auch sonst noch vermögende Kunstfreunde zu überaus reichen Spenden zu begeistern wusste, so hat er das Hallische archäologische Museum zu einem hohen Flor gebracht, ein Verdienst, dem nicht überall die gebührende Anerkennung zu teil geworden



ist. Freilich standen der Wirkung die höchst ungenügenden Räumlichkeiten im Wege, deren Verbesserung lange nicht gelingen wollte. Als endlich ein Neubau gesichert war, sollte Heydemann seine Vollendung nicht mehr erleben. Künftige Vertreter der Archäologie in Halle werden dem Vorgänger die treue Sorge danken, mit der er um die Beschaffung so reicher Mittel für die Anschauung bemüht gewesen ist.

Sehr charakteristisch für Heydemanns Art ist eine andere Äusserung seiner akademischen Thätigkeit. Gerhard und andere hatten zu Anfang der vierziger Jahre die kapitolinische Sitte der Feier von Winckelmanns Geburtstag nach Deutschland verpflanzt und sich dadurch für die Belebung archäologischer Interessen in weiteren Kreisen ein nicht geringes Verdienst erworben. Während diese Sitte, nachdem sie ihren Hauptzweck erfüllt hatte, an den meisten Universitäten wieder abgekommen war, nahm Heydemann sie, gewiss im Andenken an Gerhard, wieder auf. Schon 1868 hatte er durch eine eigene Gelegenheitsschrift über „eine nacheuripideische Antigone“ auf einem Vasenbilde von Rom aus an den hundertjährigen Todestag Winckelmanns erinnert; von 1876 an erschien regelmässig zum 9. Dezember ein „Hallisches Winckelmannsprogramm“, am liebsten anknüpfend an eine oder mehrere unedirte Zeichnungen aus Heydemanns Reisemappen, oder die mannigfachen Beobachtungen erneuter Reisen (nach Italien, nach Paris) zusammenstellend. Nachdem dann auch die ordentliche Professur, die es in Halle seit L. Ross für die Archäologie nicht mehr gegeben hatte, erreicht und ein eigenes schmuckes Haus gebaut war, in dem sich das glücklichste Familienleben entfaltete, da schien zum Glück nichts mehr zu fehlen, als eine gemeinsame Reise nach Italien mit den Seinen, die er lebhaften Sinnes sich im Geiste ausmalte. Mit solchen Plänen fand ich ihn um Ostern dieses Jahres beschäftigt. Bald darauf klagte er, wie schon oft, über sein Befinden; dann raffte ein tückisches, qualvolles Übel, dem weder die ärztliche Kunst noch die liebevollste Pflege Einhalt gebieten konnte, den immer schon zarten Mann in wenigen Monaten dahin. Er starb am 10. Oktober.

Heydemanns Arbeiten zeugen sämtlich von umfassender Beherrschung des weitzerstreuten archäologischen Materials, das er für das jeweilige Thema auch aus entlegenen Ecken beizubringen weiss, und von methodischer Verwertung desselben. Man kann überall Neues von ihm lernen. Weniger sicher ist sein Urteil, wo es auf vorwiegend künstlerische Ge-

sichtspunkte ankommt. Gewisse orthographische Liebhabereien, denen er nicht entsagen mochte, und eine etwas aufgeregte, nicht immer ganz einfache Stilweise, die dem sehr erregbaren und empfindsamen Wesen des Mannes entsprach, erschweren dem Leser ohne Not das Studium. Über die Archäologie hinaus widmete Heydemann auch der neueren Kunst überhaupt und insbesondere den Kunstzuständen Halle's und der Provinz Sachsen warmes Interesse, wie grade diese Zeitschrift und ihr Beiblatt vielfach bezeugen. Wer aber dem Manne im Leben näher gestanden, wem er seine Neigung oder Verehrung zugewandt hat, der weiss an ihm vor allem die durch und durch reine, persönliche Verstimmungen tapfer nieder kämpfende und stets die Sache im Auge behaltende Sinnesart, das warme aufopferungsfähige Herz, die unerschütterliche Treue hochzuschätzen. Diese Eigenschaften sichern ihm einen festen Platz im Herzen derer, die ihn kannten. —

Heydemann gab in jener Besprechung von Schreibers Buch über die Grimani'schen Brunnenreliefs eine kurze, im wesentlichen zustimmende Inhaltsangabe dieses Werkes, in dem Alexandrien in sein lange verlorenes Recht als ein Hauptsitz der hellenistischen Kunstentwicklung wieder eingesetzt wird. Ich habe seit fast zwanzig Jahren in meinen Vorlesungen dieselbe Ansicht vertreten und auf der Züricher Philologenversammlung vom Jahre 1887 besonders auf die eine Thatsache hingewiesen, dass kaum in irgend einer Periode griechischer Geschichte die Erscheinungen der bildenden Kunst denen der Poesie, der Litteratur, der gesamten Kultur so genau entsprechen, wie in derjenigen Zeit, die wir als die alexandrinische zu bezeichnen gewohnt sind, und dass das kein Zufall sein kann. Auch Ludwig von Sybel nimmt in seiner „Weltgeschichte der Kunst“ öfter auf Alexandrien Rücksicht, als es sonst in den Behandlungen griechischer Kunstgeschichte üblich ist, die zum Teil gradezu die Berechtigung leugnen, von einer selbständigen Kunstübung Alexandriens zu sprechen. Schreiber gebührt aber das Verdienst dieses Problem energischer angegriffen zu haben. Wie er in den Mitteilungen des athenischen Instituts von 1885 an einer Anzahl alexandrinischer Erzfiguren eine besondere Art realistischer Auffassung und etwas karikirter Wiedergabe als charakteristisch für Alexandrien nachwies, so erörterte jenes Buch über die Wiener Brunnenreliefs ein grosses, für Alexandrien besonders bedeutsames Kapitel, das der Wanddekoration im Palast- und Hausbau der neuen Hauptstadt der spätgriechischen Welt. Mit ebenso

viel Belesenheit, auch in sehr entlegener Litteratur, wie Scharfsinn in der Kombination der Thatsachen weist Schreiber nach, wie der Bau aus ungebrannten Ziegeln zur Verkleidung der Wände führte (was beispielsweise auch schon in Mausolos' halikarnassischem Palast, dem Vorbilde des alexandrinischen, der Fall gewesen war), und wie eine solche Verkleidung je nach dem Geschmack und den Mitteln sehr verschiedene Formen annehmen konnte, von der blossen Bemalung des Stuckbewurfes (die uns in dem stark alexandrinisirenden Pompeji entgegentritt) bis zu den Bekleidungen der Wände mit kostbarem Mosaik oder mit den in Ägypten von alters her verfertigten glänzenden Erzeugnissen der Glasfabrikation (Glasplatten, Glasreliefs, Glasmalerei u. s. w.). Von noch grösserer Tragweite und auch von grösserer künstlerischer Bedeutung ist die Wiederaufnahme der alten Metallbekleidung heroischer Zeiten, freilich in ganz neuer Form, mit kunstvollere architektonischer Gliederung der Wand und Anbringung prachtvoller Metallreliefs, besonders im Mittelpunkt der Dekoration, etwa so wie in Pompeji Gemälde die Mitte des farbigen Wand schmuckes bilden. Diese äusserst kostbare Dekorationsweise hatte endlich ihr immer noch reiches aber doch bedeutend billigeres Seitenstück in der Inkrustation der Wände mit verschiedenartigen farbigen Marmorplatten, wie sie die Marmorbrüche Kleinasiens und Afrika's so mannigfach darboten; natürlich auch hier in architektonischer Gliederung, wobei an die Stelle der Metallreliefs Marmorreliefs traten — eine Dekorationsweise, deren Nachwirkung uns noch in den Prachtbauten des kaiserlichen Rom entgegentritt.

Diese letzte Art der Wanddekoration ist es, mit der es die neue grosse Publikation Schreibers zu thun hat. Anstatt der Bezeichnung „alexandrinisch“ hat der Verfasser lieber die allgemeinere „hellenistisch“ gewählt, weil natürlich nicht für jedes Erzeugnis der Gattung Alexandrien als Heimat sichergestellt werden kann; freilich ist damit auch der Hinweis auf jenen Zusammenhang weggefallen, der diese Reliefs mit alexandrinischer Poesie und Empfindungsweise verbindet. Sehr glücklich ist der von Schreiber schon früher eingeführte Ausdruck „Reliefbilder“. Damit ist auf die malerische Haltung der ganzen Gattung im Gegensatz gegen die ältere Reliefweise, wo sich jede Figur mehr oder weniger silhouettenhaft vom glatten neutralen Hintergrund abhob, deutlich hingewiesen. Ein Überrest der älteren Weise bleibt zunächst noch darin bestehen, dass die Hauptfiguren selbst sich vom ebenen Reliefgrunde lösen, während

rings alles in reicher Schilderung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund sich auflöst, bald in hohem, frei herausspringendem, kunstvoll wie aus Metall getriebenem Hautrelief dem Beschauer entgegentretend, bald allmählich sich verlierend in das Dämmerlicht einer Höhle oder in duftiger Luftperspektive bis zu leichtestem Relief, ja bis zu fein eingeritzter Zeichnung sich verflüchtigt. Was die Renaissance auf dem Gebiete malerischer Reliefbehandlung geleistet hat, das finden wir vorgebildet auf diesen Reliefbildern hellenistischer Prachtkunst oder ihren römischen Nachahmungen. Jeder, der die Grimani'schen Brunnenreliefs, die Löwin und das Mutterschaf in ihrer felsigen und waldigen Umgebung zuerst erblickt, begreift es, dass diese Reliefs lange für Renaissancewerke gegolten haben; ist uns doch der Sinn für hellenistische Kunst und ihre so stark ans Moderne streifende Eigentümlichkeit erst in den letzten Jahrzehnten aufgegangen. Und wenn die überraschende Mächtigkeit der pergamenischen Entdeckungen zunächst das Interesse ganz auf sich zog und es den Anschein gewann, als ob hier der allgemein gültige Charakter der hellenistischen Skulptur sich enthülle, so führen jene Reliefbilder uns in eine wesentlich verschiedene Region und ergänzen in erwünschtester Weise das dort gewonnene Bild der hellenistischen Kunst: das raffinierte und dabei in idyllischen Stimmungen und in einer stadtflüchtigen Naturfreude schwelgende Alexandrien mit den von hier ausgehenden Kunstströmungen tritt neben die rhodisch-pergamenische oder sagen wir lieber kleinasiatische Richtung auf hochpathetische Gruppen und rauschendes Kampfgewoge.

Um dieser neuen Erscheinung zu ihrem vollen Rechte zu verhelfen, bedurfte es einer möglichst vollständigen Sammlung aller noch vorhandenen Exemplare. Das kgl. sächsische Unterrichtsministerium und die philologisch-historische Klasse der Leipziger Gesellschaft der Wissenschaften haben den Herausgeber in den Stand gesetzt, auf wiederholten Reisen dem weit zerstreuten Stoffe nachzugehen und überall photographische Aufnahmen zu erwirken. Künstliche Belichtung hat die Hindernisse beseitigt, die ungünstige Aufstellung in den Weg stellte, und ein eigenes Abwaschverfahren hat die entstellenden Flecken des Marmors entfernt, die die klare Wirkung der Nachbildung zu beeinträchtigen drohten. Die Ausführung der Tafeln nach diesen Vorlagen, bei denen die kräftige Wirkung des Hautreliefs im Gegensatz zu den flachen, bis ins Einzelste gearbeiteten Hintergründen vor allem erstrebt werden

musste, geschieht in Heliogravüre, und zwar durch die hierfür besonders berühmte Firma Dujardin in Paris. Es müssen wohl triftige Gründe gewesen sein, die zur Wahl dieser Firma geführt haben, Gründe, die sich unserer Beurteilung entziehen. Vergleicht man die ersten beiden Tafeln der vorliegenden Publikation mit der heliographischen Wiedergabe der gleichen Reliefs in dieser Zeitschrift (XX zu S. 242 und 266) und in Schreibers Werk von 1888, die von V. Angerer in Wien herrührt, so scheint mir in der letzteren namentlich das Mutterschaf — bei der Löwin ist die Beleuchtung etwas zu scharf geraten — den Vorzug zu verdienen. Dies gilt vor allem von dem gewählten Farbenton. In Angerers Wiedergabe empfindet man den Marmor und das erhöht die Wirkung, in Dujardins Tafeln ist alles in einen undurchsichtigen schmutzigenbraunen Ton getaucht, der vielleicht für Bronzen geeignet sein könnte, aber dem Charakter des Marmorreliefs durchaus nicht gerecht wird. Bei Reliefs mit mehr glatten Flächen und deren natürlicher Lichtfülle ist dies weniger auffällig, aber auf das dringendste möchten wir bitten, den feinen zarten Kabinetstücken, die spätere Lieferungen bringen sollen, einen lichterem, mehr marmorgemässen Farbenton zu geben.

Das ganze Werk ist auf nicht weniger als 112 Tafeln eines sehr stattlichen Folioformats berechnet, die in elf Lieferungen erscheinen sollen. Es zerfällt in zwei Hauptabteilungen. Die ersten 37 Tafeln sollen die grossen Prachtreliefs mit meistens mythischen Gegenständen bringen, die sich durch ihre Grösse und ihr Hochformat deutlich als Hauptstücke der Dekoration grösserer Räume zu erkennen geben. Die vorliegende erste Lieferung enthält auf zehn Tafeln ebenso viele erlesene Stücke. Den Reigen eröffnen die beiden öfter erwähnten Grimani'schen Prachtreliefs, echte griechische Originale von wunderbarer Feinheit, die wir ohne Bedenken der ersten Ptolemäerzeit, der Blütezeit des Idylls und der naturhistorischen Interessen am Hofe von Alexandrien, zuschreiben dürfen. Ihnen folgen jene acht Reliefs, die einst in der grossen Treppe zur Kirche Santa Agnese als Stufen gedient haben, dabei stark beschädigt worden sind und heutzutage in einem übelbeleuchteten Raume des Palazzo Spada aufbewahrt werden. Diese „römischen Reliefs griechischer Erfindung“ sind aus einer stattlichen Publikation Emil Brauns bekannt, die der Begeisterung und der Freigebigkeit des jungen bayerischen Barons Alfred von Lotzbeck verdankt wird. Nichts kann deutlicher den Umschwung in den Anforderungen veranschau-

lichen, die man vor vierzig Jahren und in unserer photographisch geschulten Zeit an eine gute Wiedergabe von antiken Bildwerken stellte und stellt. Dort die feine, aber übermässig geleckte und daher leicht schwächliche Interpretation der antiken Reliefs durch moderne Künstlerhand; hier die unerbittlich treue Wiedergabe der Originale, mit ihren derben misslungenen Einzelheiten und mit den zum Teil recht mässigen Ergänzungen (man vergleiche z. B. den garstigen Judenkopf des Adonis auf Tafel IV mit der empfindsamen Umstilisirung bei Braun Tafel II), dafür aber auch mit dem leichten, freien, teilweise frischen Charakter der Arbeit. So ist die erste Lieferung wohl geeignet, in der Zusammenstellung griechischer Originale und römischer Kopien für die Beurteilung der einzelnen Exemplare, die leider meistens der zweiten Klasse angehören, und für die Rückübersetzung der römischen Nachbildungen in den Hellenismus der verlorenen Originale den richtigen Standpunkt anzugeben.

Die letzten zwei Drittel des Werkes werden den Kabinetstücken gewidmet sein, die für Wände kleinerer Räume oder untergeordnete Stellen der Wände, zum Teil auch für besonderen Gebrauch bestimmt gewesen sind. Es ist keine Gefahr, dass diese Stücke bescheideneren Umfanges an Interesse hinter den grösseren Prachtreliefs zurückstehen sollten, denn was ihnen an Ausdehnung abgeht, ersetzen sie reichlich durch die miniaturartige Feinheit der Ausführung und durch die Mannigfaltigkeit des Inhalts. Neben die mythischen Stoffe treten hier die Genrebilder, die Szenen von der Bühne und aus dem Leben der Dichter, historische Darstellungen genrehaften oder individuelleren Charakters. Grade in diesen Bildern und Bildchen ist ein grosser Reichtum anziehender Darstellungen und feinsten Kunstvirtuosität enthalten. Den Schluss werden die erhaltenen Glasreliefs als Zeugnisse der verschollenen Wanddekoration aus Glas, eine Reihe doppelseitig mit Relief verzierter Marmorscheiben und die nicht eben zahlreichen Prachtreliefs bilden, die eigene Erfindungen der römischen Zeit nach dem Muster der hellenistischen Vorbilder enthalten.

So wird das gross angelegte Werk, das ganz dem Zuge der jetzigen Archäologie nach Zusammenstellung von Klassen gleichartiger Kunstwerke folgt, eine Fülle von Genuss und Belehrung bieten. Es ist zwar nur eine Seite der alexandrinischen Kunst, die hier Licht erhält, aber eine sehr charakteristische, und obschon vielleicht der grössere Teil der Reliefs, wenigstens der besser erhaltenen, schon früher pu-

bliziert war, so sichert doch erst die Zusammenstellung der ganzen Klasse ihren bedeutsamen Platz in der griechischen Kunstgeschichte. Der Verleger lässt uns hoffen, dass das Werk im Laufe des Jahres 1890 vollendet vorliegen wird. Bis dahin wird man sich an den schönen Tafeln genügen lassen müssen. Mit der Schlusslieferung soll auch der mit zahlreichen Textabbildungen und Hilfstafeln versehene Textband

ausgegeben werden, auf dessen ohne Zweifel reiche Belehrung wir nach den vorgängigen Ausführungen in dem Buche über die Grimani'schen Reliefs gespannt sein dürfen. Das Kapitel von der alexandrinischen Kunst wird dann auch nach anderen Seiten mit grösserer Sicherheit bearbeitet werden können.

Strassburg.

AD. MICHAELIS.

NEUE KUNSTBLÄTTER.



DER Kunstverlag von Stiefbold & Co. in Berlin hat unlängst eine Reihe neuer Kunstblätter herausgegeben, deren Bedeutung hervorzuheben unser lebhafter Wunsch ist. Ein Meisterwerk der Malerei durch den Grabstichel meisterlich wiedergegeben, ist es zunächst, was unsere Aufmerksamkeit fesselt. Jeder, der nach Venedig kommt, kennt die heil. Barbara des Palma Vecchio. Das Bild übt seine Reize auf alle Beschauer aus; selbst die, welche in Italien keine Kirchen, Paläste und Museen besuchen, stehen verwundert vor so viel harmonischer Schönheit, wie sie das Bild in der Kirche S. M. Formosa ausstrahlt. Das merkwürdig Imposante dieses typischen Kunstwerks beruht nicht zum kleinsten Teile auf der Auseinanderbreitung des Mantels, der nach unten in mächtigen Falten zusammenfließt. Durch diese Konvergenz der Linien, welche sich in dem Untergewand etwas mässiger wiederholt, gewinnt die Figur jene Mächtigkeit und Sicherheit, welche der Schutzpatronin der Artillerie zukommt. Der ausdrucksvolle Kopf, gleichsam die prächtige Blüte der ganzen Gestalt, ist von allen Beschauern genugsam gerühmt worden. Man muss da immer den überaus prägnanten Ausdruck Burckhardts von der centralen venezianischen Schönheit wiederholen. Hier in der That scheint das Centrum der venezianischen Malerei zu sein.

Es muss ein selbstbewusster Meister sein, der die Reize dieser unberührbaren Gestalt mit dem Grabstichel aufs neue hervorbringen will. Die hohe Gewalt der Farbe, welche mit dieser Darstellung untrennbar verbunden scheint, soll weggedacht, das Ganze mit dem Auge des Farbenblinden betrachtet werden! Und dennoch lebt in dem Stiche von

J. Burger noch ein Hauch jener unendlichen Harmonie, jener süssen Weichheit des Farbenspiels, die dem Originale eignen und von denen man so ungern scheidet. Ebenso sinnend wie auf dem Bilde blickt die Gestalt hinaus: sie hat auf einen Augenblick vergessen, welchen Zauber sie auszuüben vermag, das mag man auch vor dem Stiche empfinden. Es ist eine reife, abgeklärte Wiedergabe des grossen Gegenstandes, in der die Wucht der Hauptlinien durch überaus zarte Behandlung glücklich gedämpft ist.

Ein zweites Blatt ganz anderer Art freilich, aber vorzüglich in jeder Beziehung ist eine Radirung von H. Winkelmann nach einem Bilde von *C. Scherres*. Die Landschaften dieses Malers haben einen bestimmten Typus; er liebt die strohgedeckten Bauernhäuser, die klare Luft nach einem längeren Regen, feuchten, zum Teil mit Wasser bedeckten Boden und einen wolkschweren Himmel. Der Radirer des vorliegenden Blattes erweist sich als fertiger Meister, der sichere Herrschaft über die Mittel übt, die dem Aquafortisten zu Gebote stehn. Wodurch dies Blatt aber ganz besonders hervorragt, das ist die Art, wie es gedruckt ist. Bei der echten Malerradirung kann die Nadel nur die Hälfte thun, die andere Hälfte giebt der Drucker. Der Radirer giebt so zu sagen das Skelett, der Drucker das Fleisch zu dem lebendigen Werke. Bei der „Überschwemmung“ von Scherres nun zeigt sich der Drucker, V. Angerer, als ein wahrer Meister, dessen Kunst die Wirkung des Blattes zur befriedigendsten Höhe erhebt. Durch Zufall sahen wir Druckversuche des vorliegenden Blattes, die anderen Händen entstammten. Wie ein menschliches Skelett von einem blühenden, atmen den Körper unterschieden ist, so sehr standen diese beiden Druckzustände von einander ab. So reich

und voll in der Tiefe, fein abgestimmt in den Zwischentönen und zart und rein in den Lichtern, dass man überall die sensitive Hand des Künstlers zu sehen meint. Wenn solcher Musterstücke noch mehr veröffentlicht werden, so müsste es doch wunderbarlich zugehen, wenn dem Publikum die Augen über den hohen Wert der Radirung, die von Originalzeichnung und kaltem Stahlstich gleichweit entfernt ist, nicht aufgingen.

An dritter Stelle nennen wir ein prächtiges Blatt nach Passini, von Th. Alphons radirt. Von dem Maler können wir unsern Lesern kaum etwas Neues erzählen, ausser etwa, dass er der Alte geblieben ist. Ein Gemüσεverkäufer, der einer Reihe von italienischen Schönen seine Kürbisse ausbietet, das ist im reinsten Venezianisch vorgetragen. Von dem Radirer haben wir im letzten Jahrgange zwei treffliche Proben unseren Lesern vorgeführt. Hier bewährt sich auf einem grossen Blatte seine sorgfältige Technik, die ein leichtes „sfumato“ interessant macht.

Nicht ganz so hoch, doch als eine erfreuliche Leistung lobenswert, stehen die beiden Originalradirungen von *H. Kohnert* „Frühlingsmittag“ und „Herbstdämmerung“; jenes Blatt zeigt Wald und Wiesenfläche mit einigen Hasen, dieses einen Weiher mit Schilf und Seerosen, über den wilde Enten trompetend hinwegfliegen. Auf den Herbst und die Dämmerungsstimmung versteht sich der Künstler noch besser als auf den Frühling und den Mittag. Von Kohnerts Radirkunst haben wir schon bei Gelegenheit der Besprechung der Publikation des Vereins für Originalradirung Rühmenswertes hervorzuheben gehabt. Er zeichnet sauber und korrekt, wie an der tierischen Staffage und am Baumschlag zu sehen ist, weiss auch durch passende Behandlung die landschaftliche Fläche wohl zu gliedern.

Endlich haben wir noch von den Stiefboldschen Blättern eine reizende radirte Fächerzeichnung im Rokokogeschmack zu erwähnen, dessen hübsches Mittelbild im ersten Hefte des neuen Jahrgangs vorgeführt wurde. Auf der halbkreisförmigen Fläche schweben noch einige allerliebste moderne Amoretten herum, deren niedliche Bildung viel zum Reiz des Blattes beiträgt. Der Urheber des Fächermotivs ist, wie bekannt, *H. Lefler* in München, der Radirer *W. Ziegler*. Das Blatt kostet 15 M. (Remarkdruck 40 M.) und ist in hochrotem Tone gedruckt, der festlich aussieht und nicht zu grell erscheint.

Gleichzeitig mit den Stiefboldschen Blättern ging uns vom Verlage von P. Batte in Berlin eine neue Porträdradierung, das Brustbild des Prinzen Heinrich von Preussen darstellend, zu. Sie rührt von Prof. Eilers her und bildet ein Gegenstück zu dem im Frühjahr veröffentlichten Bildnisse des Kaisers Wilhelm. Das Blatt ist mit Kupferstechersorgfalt ausgeführt; es ist eine Eigentümlichkeit der Eilersschen Manier, dass er dem Drucker fast nur so viel Anteil an der Wirkung lässt, als ihm bei einem Linienstiche zukommt. Dadurch haben die Eilersschen Blätter fast alle etwas Kühles, weil ihnen der vermittelnde, ausgleichende gewischte Ton fehlt, der das eine unerlässliche Merkmal einer echten Radirung bildet. Die gezeichnete und geätzte Linie allein kann nie das Blatt so reich machen. Doch braucht diese Ausstellung kein Tadel zu sein. Bei der grossen Sorgfalt und dem erprobten Talent des bekannten Stechers war es gewiss, dass ein vorzügliches Blatt auch in dieser Manier erzeugt werden musste. Der Künstler hat mit feinem Gefühl ein sehr lebendiges, wohlthuend weiches Porträt geschaffen, in welchem jede Linie die Sicherheit verrät, mit welcher der Meister zu arbeiten pflegt.





Flusslandschaft von JAN BRUEGHEL.

BÜCHERSCHAU.

Handzeichnungen alter Meister im Nationalmuseum zu Stockholm. 25 Tafeln (Photographien) mit Text von *Gustav Ujmark*. Stockholm, Blaedel & Co. Fol.

Unter den Schätzen des schwedischen Nationalmuseums in Stockholm nehmen die Zeichnungen alter Meister einen hervorragenden Platz ein. — Der Grund dieser Sammlung wurde von dem kunstsinnigen Staatsmanne und Diplomaten Grafen *Carl Gustaf Tessin* (1695—1770) gelegt. Ein Sohn des berühmten Architekten *Nicodemus Tessin d. j.*, wurde er schon früh mit künstlerischen Interessen vertraut und bildete sich später durch Reisen aus. Nach dem Tode des Vaters (1728) als dessen Nachfolger zum „Oberintendanten aller königl. Schlösser, Häuser, Gebäude und Gärten“ ernannt, wurde er vielfach zu diplomatischen Aufträgen benutzt, u. a. als schwedischer Gesandter am französischen Hofe 1739—41. Einige Jahre war er sogar Kanzleipräsident, d. h. Chef der Regierung. In Paris war er in persönliche Verbindung mit der damaligen Künstler- und Gelehrtenwelt getreten und hatte sich nach und nach zu einem wahren „curieux“ im damaligen Sinne des

Wortes ausgebildet. Bei der Versteigerung der kolossalen Handzeichnungensammlung des berühmten *Crozat* im Jahre 1741 war Graf *Tessin* einer der eifrigsten Käufer. Ein in der königl. Bibliothek zu Stockholm befindliches Exemplar des von *Mariette* herausgegebenen Auktionskataloges mit *Tessins* eigenhändigen Randbemerkungen giebt genaue Aufschlüsse über seine bei dieser Gelegenheit gemachten Erwerbungen. Es geht daraus hervor, dass er aus der Sammlung *Crozat* insgesamt 2057 Zeichnungen zu dem nach heutigen Verhältnissen sehr mässigen Preise von 5072 livres 10 sols gekauft hatte. Schon früher hatte er von seinem Vater eine bedeutende Menge von architektonischen und kunstgewerblichen Zeichnungen, Kostümlättern u. dergl. geerbt. Durch spätere Ankäufe, besonders von Werken der damaligen französischen Schule, vermehrte er seine Sammlung, und als er sein, noch im Besitze des Museums befindliches, handschriftliches Verzeichnis dieses Teiles seiner Kunstschätze errichtete, war seine Handzeichnungensammlung allein auf mehr als 7000 Blätter gestiegen.

Aus finanziellen Gründen sah er sich indessen

genötigt, diese Sammlung in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts an den König Adolf Friedrich abzutreten. Als der König 1771 starb, ging sie

hundert in den Bestand des Nationalmuseums über. Heute zählt die ehemalige Tessinsche Sammlung von Handzeichnungen alter Meister im eigentlichen Sinne



Madonna von GUERCINO. — Nationalmuseum zu Stockholm.

durch Kauf in den Besitz seines Sohnes, König Gustav III. über, um endlich nach dessen Tode 1792 Eigentum des schwedischen Staates zu werden. Mit den übrigen Sammlungen des ehemaligen königl. Museums ging sie in den sechziger Jahren unseres Jahr-

beinahe 2000 Blatt mit mehr als 3000 Zeichnungen. Dazu kommen noch die schwedische Abteilung und die sehr bedeutende Sammlung von Architektur- und Kunstgewerbeblättern.

Von der Tessinschen Sammlung bilden die Werke

italienischer Schulen etwas mehr als die Hälfte, darunter das bekannte schöne Blatt von Raffarl mit der Anbetung der Könige. Besonders reich sind darin die Italiener der Spätrenaissance und Barockzeit vertreten, doch hat die Sammlung auch eine stattliche Reihe Zeichnungen von den Meistern der Früh- und Hochrenaissance aufzuweisen. Die Werke der deutschen Schule befinden sich spärlich vor. Von den vlämischen und holländischen Meistern des 17. Jahrhunderts sind dagegen zahlreiche Arbeiten vorhanden. So werden z. B. gegen hundert Blätter dem Rembrandt zugeschrieben. Sehr reich sind auch die französischen Meister des 17. und besonders des 18. Jahrhunderts vertreten, einerseits Poussin, Bourdon u. a., andererseits Boucher und seine Zeitgenossen.

Aus dieser reichen Sammlung liegt hier eine kleine Auswahl vor, geeignet eine Vorstellung von dem künstlerischen Gehalte des Ganzen zu geben. Es ist zu wünschen, dass dieselbe in weiteren Kreisen als bisher bekannt werde und dass sie die Anerkennung finden möchte, welche ihr mit Recht zukommt.

Aus der Düsseldorfer Malerschule, Studien und Skizzen von Adolf Rosenberg. Den Abonnenten der

„Zeitschrift“ bietet die Verlagshandlung in diesem stattlichen Quartbande ein Seitenstück zu dem vor zwei Jahren erschienenen Werke über die Münchener Malerschule, indem sie ihnen eine nicht unbedeutende Preisermässigung gewährt. Der Verfasser ist den Lesern der Zeitschrift als einer ihrer ältesten und fleissigsten Mitarbeiter zur Genüge bekannt, so dass wir uns auf diese einfache Anzeige beschränken können. Unter den Abbildungen, die zum Teil aus ganz- und halbseitigen Holzschnitten, zum Teil aus Radirungen und Kupferlichtdrucken bestehen, befinden sich manche, die unsern Lesern schon aus der Zeitschrift bekannt geworden sind, immerhin aber auch eine grössere Anzahl, denen sie hier zum ersten Male begegnen. Unter den Holzschnitten heben wir die unter den Kapitelanfängen angebrachten ornamentalen Erfindungen von *Klein-Chevalier* hervor, in welche die Bildnisse von zwei Koryphäen der Düsseldorfer Schule verflochten sind, ferner die von Brendamour ausgeführten vortrefflichen Holzschnitte nach *Janssens* Wandgemälde in der Ruhmeshalle zu Berlin „Begegnung Friedrichs des Grossen mit Zieten bei Torgau“ und *Fagerlins* gemütvollen „Besuch bei der Grossmutter“.



Wappen des Erzbischofs Paris-Lodron von Salzburg



N. Maes pinx.

Hebogr. v. F. Hanfstängl.

MÄNNLICHES BILDNIS.

Das Originalgemälde befindet sich im Besitze des Herrn Josef Th. Schall in Berlin.



E. VON GEBHARDT.

P. JANSSEN.

BILDNIS EINES JUNGEN MANNES VON N. MAES.

Das männliche Porträt von N. Maes, welches kürzlich aus süddeutschem Privatbesitz von dem Kunsthändler *J. Th. Schall* in Berlin erworben worden ist, gehört jener kleinen Gruppe von Bildnissen an, welche der Künstler, noch völlig unberührt von französischen Einflüssen, die den Porträts aus der zweiten Hälfte seines Lebens den Stempel der Manier aufprägten, in jener Zeit ausgeführt hat, während welcher er in Amsterdam Rembrandts Schüler war. Nach der gewöhnlichen Annahme umfasst diese Lehrzeit die Jahre 1650—1654, und dieser frühen Zeit schreibt Woermann die „alte Frau“ im Museum zu Brüssel, den „sinnenden Herrn“ im Reichsmuseum zu Amsterdam, den „Gelehrten“ im Museum zu Braunschweig und das Bildnis des N. Heinsius in der Galerie Arenberg in Brüssel zu, welches letztere freilich bereits die Jahreszahl 1656 trägt. Wenn man unser Bildnis mit einem der genannten, z. B. mit dem Braunschweiger Bilde vergleicht und die noch etwas befangene, unfreie Anordnung und Stellung der Figur in Betracht zieht, wird man es an den Anfang dieser Reihe setzen, also als eines der frühesten bekannten Werke des Maes ansehen dürfen. Gelernt hatte der junge, kaum zwanzig-

jährige Künstler um diese Zeit freilich schon ziemlich viel. Das zeigt besonders die vortreffliche Modellierung der derben, fleischigen Hände in vollem, warmem Licht, welche mit dem breiten, fast faltenlosen Hemdkragen die dunkle Masse des Wamses und des umgeschlagenen Mantels wirksam unterbrechen. Wie auf dem Braunschweiger Bilde, befindet sich auch hier im Hintergrunde ein hohes Regal mit in Schweinsleder gebundenen Folianten, von welchem der dunkle Vorhang halb zurückgezogen ist. Auf dem Rücken eines der Bände liest man oben die Signatur: N. MAES, welche sich bei der Reinigung und Wiederherstellung des Bildes durch A. Hauser als unzweifelhaft echt erwiesen hat und die auch im wesentlichen mit der Bezeichnung des viel freier behandelten Braunschweiger Porträts übereinstimmt. Unser Bild ist übrigens durch eine nahezu tadellose Erhaltung ausgezeichnet. Die wenigen, notwendig gewordenen Retouches sind so geringfügig, dass insbesondere die Leuchtkraft der Fleischpartien nirgends beeinträchtigt wird, und die ursprüngliche Gesamtwirkung scheint an keiner Stelle durch Nachdunkelung oder Versinken der Farbe alterirt zu sein.

ADOLF ROSENBERG.



Liebesbotschaft von J. AUBERT.

KLEINE MITTEILUNGEN.

In der *Klosterbibliothek* betitelt sich die diesem Hefte beigegebene Radirung von *Ludwig Kühn*, welche nach dem Gemälde von *Reinhard Sebastian Zimmermann* im Museum zu Hannover ausgeführt ist. Der Maler ist durch viele vortreffliche Genrebilder bekannt; besonders berühmt sind „Der Schranntag in München“, welches sich im Kölner Museum befindet, „Die Impfstube“, „Das Zweckessen“, „Vor der Musikprobe“ u. a. Der Geburtstag des Künstlers ist der 9. Januar 1815, an welchem er in Hagenau am Bodensee das Licht der Welt erblickte. Sein Zeichentalent machte sich frühzeitig kund, aber erst 1840 kam er nach München an die Akademie, um sich der Kunst zu widmen. 1844 ging er nach Paris, wo er über ein Jahr lang sich aufhielt und Porträts malte, besuchte dann Belgien und England und lebt seit 1847 in München.

* *Die moderne Kunst in Meisterholzschnitten*, welche im Verlage von *R. Boug* in Berlin erscheint, ist bis zum Beginn des 4. Bandes gediehen, dessen reiche Weihnachtsnummer soeben ausgegeben wurde (Preis 2 Mark). Sie will es den Christmas-Nummern des „Graphic“ und „Illustrated London News“ gleichthun und wetteifert durch eine sehr sorgfältige, reiche Ausstattung und ein grosses Farbenbild „Kaiser Wilhelm und sein Gefolge“ durchaus mit jenen. Der uns vorliegende 3. Band der Mustersammlung enthält eine lange Reihe mit blendender Virtuosität ausgeführter Schnitte; die von Weber in Brüssel und Bong in Berlin ragen besonders daraus hervor. Der Tonholzschnitt scheint nunmehr in der That seinen höchsten Gipfel erreicht zu haben; wir wüssten wenigstens nicht, auf welche Weise man diese Fertigkeit, diese alles ermöglichende Technik übertrumpfen könnte, ohne in Künstelei zu verfallen und daher sich von dem echten Stil des Holzschnitts zu entfernen. Es giebt Künsteleien, die so behandelt sind, dass sie bald einer Radirung, bald einer Tuschzeichnung auf den ersten Blick gleichen. Das ist Manierismus. Der Holzschnitt hat seine Selbständigkeit und seinen Stil erlangt und darf neben dem Kupferstiche sich kühn behaupten. Eines der kleinsten Bilder der Sammlung bringen wir als Probe; das Format unserer Zeitschrift gestattete keine andere Wahl.

Die *Trierer Adahandschrift*, bearbeitet und herausgegeben von K. Menzel, P. Corssen, H. Janitschek, A. Schnütgen, F. Hettner, K. Lamprecht. (Publikation der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde VI.) Gr.-Fol. — Wer die Richtung verfolgt hat, die H. Janitschek im Laufe der jüngsten Jahre mit seinen Studien hauptsächlich einschlug, musste ein vorwiegendes Betonen der Miniaturmalerei des frühen und hohen Mittelalters bemerken. Die Früchte seiner Forschungen, die in der „Geschichte der deutschen Kunst“ nur in kleinem Rahmen verwertet werden konnten, hat er nun in einem Abschnitte des vorliegenden Prachtbandes niedergelegt, dessen Titel eigentlich viel zu bescheiden gewählt ist. Umfasst das Werk doch nicht allein eine Publikation der Adahandschrift, sondern auch einen Überblick über die gesamte Miniatur-

malerei zur Zeit Karls des Grossen. Durch Arbeitsteilung war es möglich, neben der kunstgeschichtlichen auch eine gründliche textkritische und palaeographische Bearbeitung zu gleicher Zeit zu bieten, eine Leistung, die von einem Einzelnen in gleich kurzer Zeit in derselben Vorzüglichkeit wie hier kaum geliefert werden könnte. Begrüssen wir also den schönen methodischen Fortschritt mit wärmstem Dank! Die grossen Abschnitte des neuen Buches sind folgende: „Codex und Schrift“ von K. Menzel, „Der Bibeltext“ von P. Corssen, „Die künstlerische Ausstattung“ von H. Janitschek, „Der Einbanddeckel“ (mit dem Cameo) von A. Schnütgen und F. Hettner. Professor Lamprecht, der die wissenschaftliche Vermittelung zwischen den einzelnen Autoren, sowie die geschäftliche und technische Leitung des Unternehmens übernommen hat, sowie die Verlagsanstalt haben mit den genannten Autoren glücklich zum Gelingen des bedeutenden Ganzen beigetragen. Für den Kreis unserer Leser dürfte der kunstgeschichtliche Teil der anregendste sein. Es werden darin die Miniaturschulen besprochen, zunächst die eigentliche Hofschule, deren Thätigkeit man hauptsächlich in Aachen zu suchen hat, und der wir die Evangeliare in Wien, Brüssel und Aachen verdanken, ferner die Schule von Tours, auf die viel zahlreichere Denkmale zurückgeführt werden, und die von Metz, welche uns zur Adahandschrift selbst führt. Dieses hochbedeutende Denkmal karolingischer Kunst wird endlich zum Schluss des ganzen Abschnittes ausführlich beschrieben. Als Einleitung giebt Janitschek einen Exkurs über die karolingischen Zierglieder. Ob seine Ansicht von dem *nicht* antiken Ursprung der Bandverschlingungen eine richtige ist, möchte ich dahingestellt sein lassen. Auch will ich ergänzend bemerken, dass die Anschauung vom antiken Ursprung dieses Ornaments schon im Jahre 1877 von E. Müntz ausgesprochen worden ist. (Demnach ist auch Müntz gegen den Recensenten seiner „Études iconographiques“ in den Mitteilungen des Österreichischen Museums 1889, S. 281, in Schutz zu nehmen.) Janitschek beweist übrigens an vielen anderen Stellen seiner Arbeit, wie tüchtig er den Stoff durchgearbeitet hat, so dass wohl jeder von uns hier oder dort aus der neuen Publikation wird etwas lernen können. Die trefflichen Illustrationen auf den beigegebenen zahlreichen Tafeln sind in hohem Grade willkommen.

TH. FRIMMEL.

x. — *Der Bucheinband von Paul Adau* bildet das sechste in der Reihe von *Seemanns Kunsthaudbücherei* und schliesst sich in würdiger Weise seinen Vorgängern an. Das Buch zerfällt in zwei Hauptabschnitte, von denen der erste die Herstellung des Bucheinbandes in eingehender und für jedermann leicht verständlicher Weise schildert. Werkzeuge und Handgriffe werden durch eingestreuete Abbildungen veranschaulicht. Der zweite Abschnitt behandelt die Geschichte der Einbanddecke unter Verführung zahlreicher gut gewählter Illustrationen, bei denen auch die jüngsten Publi-

kationen von *Wheatley* und *Quaritch* Berücksichtigung gefunden haben. Ein Namen- und Sachregister erhöht die Brauchbarkeit des hübschen Buches, das sich überdies durch einen mässigen Preis (3 M. 60 Pf.) auszeichnet.

Eine Nachbildung des *Dürer'schen Holzschuhporträts* in Originalgrösse ist soeben von der artistischen Anstalt von *Gustav W. Seitz* in Wandsbeck ausgegeben worden. Das Blatt ist in 18 Farben derartig ausgeführt, dass man eine vollständig getreue Ölkopie des Meisterwerks vor sich zu haben meint. Für die chromolithographische Ausführung bot gerade dieses Vorbild ganz besondere Schwierigkeiten dar, wegen der peinlichen Ausführung der Haare, des Pelzwerks, der fein vertriebenen Fleischtöne. Die Firma G. W. Seitz suchte sich aber eben deshalb das hervorragende Werk aus, um ihre ganze erstaunliche Kunst zu zeigen. Eine besondere dem Kunstblatte beigegebene Broshüre von *A. v. Eye* unterrichtet über die umständlichen Vorbereitungen und die mannigfachen Arbeiten, welche vorhergehen mussten, ehe der Farbendruck entstehen konnte. Das Blatt, welches in Zeichnung und Kolorit dem Original täusehend ähnelt, kostet 75 Mark und darf wohl einen der ersten Plätze auf dem grossen Gebiete der Chromolithographie beanspruchen.

Eine grosse Radirung der *Rudelsburg* nach Art der Mannfeld'schen Meisterblätter von einem jungen Radirer, *Willh. Feldmann* ist soeben im Verlage von Raimund Mitseher in Berlin erschienen. Der Künstler hat dafür den Berliner Akademiepreis erhalten. Die Bildgrösse beträgt $53 \times 43\frac{1}{2}$ cm. Das Blatt kostet 15, 30 und 75 M., je nach Art des Druckes.

¶ Im *Österreichischen Kunstverein zu Wien* sind gegenwärtig sechzehn Gemälde des kaiserl. russischen Professors der Akademie von St. Petersburg, *Joh. v. Koeler-Wiliandi* ausgestellt, die uns sowohl durch ihren aussergewöhnlichen Inhalt als auch in ihrem Vortrag interessiren. Das Hauptbild: „Die Verfluchung der Loreley“ durch die Beschwörungsprozession am Lurleifelsen nach dem bekannten Gedichte ist ein Effektstück in Zichy's Art, in welchem besonders die Gegensätze der Beleuchtung, Mondlicht und Fackelsein, und die Kontraste unter den Figuren, Mönchen und gespenstigen Frauengestalten, das Auge fesseln. Sowohl dieses als auch die anderen grossen Gemälde, „Eva vor und nach dem Sündenfall“, eine „Kreuzigung“, „Tartarin im Garten“ u. a. zeigen eine vorzügliche Technik, namentlich in der Farbe und Beleuchtung. Weniger vermag uns der Künstler in der Zeichnung zu befriedigen; er verschönt zu viel an der Natur und verliert dadurch in der Seelensprache den richtigen Ausdruck, was besonders bei der grandiosen Affektszene der „Loreley“ auffällt. Dafür aber ist Koeler ein trefflicher Porträtmaler, wie dies seine ausgestellten Bildnisse aus dem russischen Herrscherhause zur Genüge bezeugen, und gleichfalls ein tüchtiger Landschaftler. Die Motive aus der Krim und vom Ufer des Schwarzen Meeres (Ay Juri) sind in Stimmung und Farbe gleich meisterhaft. Der Gesamteindruck der Koeler'schen Bilder wird leider beeinträchtigt durch eine Riesenleinwand, auf der die Drei-Kaiser-Zusammenkunft in Skierniewiee 1854, angeblich nach einer Momentphotographie, dargestellt ist. Es war ein recht unglücklicher Moment, den der Apparat gewählt hat, die Gestalten zu fixiren und nur schade um die gut gemalten Köpfe der Monarchen, die aus dem Bilde herausgeschnitten ganz wertvolle Porträts abgeben würden.

Vom übrigen seien erwähnt, zunächst schon der berühmten Namen halber, *Hub. Herkomers* und *Alma Tademas* Porträts des Wiener Hofkapellmeisters Hans Richter, jedes langweilig in seiner Art; ferner *Friedländers* Invalidenscenen und hübsche Genrebilder von *Kern* und *Blume-Siebert*. Von dem talentvollen *Max Lewis*, dem Pastellkünstler des Wiener Opernballetts, ist ein reizendes Frauenbildnis in derselben Technik ausgestellt und von den Landschaftlern sind *Rob. Buss* und *A. Chwala* mit älteren guten Bildern vertreten. — Für die Abendausstellung wird über *Carl Marrs* „Wanderzug der Geisselbrüder“ die grosse Trommel geschlagen. Das Gemälde macht vor seiner Übersiedelung nach Amerika noch eine Rundreise durch Europa und hält, von München her, seine erste Station im Schönbrunnerhause. Die Beleuchtungseffekte erscheinen bei künstlichem Lichte wohl gesteigert und das Grässliche des Dargestellten gelangt durch die Isolirung des Bildes im dunklen Raum zu noch ungleich ausdrucksvollerer Wirkung; trotzdem aber wäre uns die Tagesbeleuchtung für die koloristischen Vorzüge des Gemäldes lieber gewesen. Der Eindruck in München war ruhiger und die Komposition erschien bei zerstreutem, weissem Licht weit geschöner, als es hier der Fall ist.

= tt. *Rom*. Das Collegium Germanicum in der Via San Nicola di Tolentino hat das Innere seiner nach den Plänen des Architekten *Schmidt* in Innsbruck neuerbauten St. Canisiuskirche durch den Maler *Franz Guillery* aus Köln, einen der letzten Schüler Steinle's, mit Wandmalereien schmücken lassen. Auch der ornamentale Teil ist das Werk Guillery's, der diesen kleinen Kirchenbau zu einer Sehenswürdigkeit der Stadt Rom gemacht hat.

= tt. *Pforzheim*. Im Grossherzogtum Baden nimmt unter den Industriestädten Pforzheim eine erste Stelle ein, die Bevölkerung ist in steter Zunahme begriffen und hat bereits 28000 Einwohner erreicht. Unter diesen befinden sich 22000 Protestanten, und da die Besucher der Gottesdienste in der St. Michaels-Schlosskirche und zu St. Martin in der Altstadt lange nicht mehr ausreichenden Platz finden, so wird nunmehr nach den Entwürfen des Baurates *Ludwig Diemer* in Karlsruhe eine weitere evangelische Stadtkirche auf dem Lindenplatz zur Ausführung gebracht.

= tt. *Konstanz*. Das von der Kaiserin Augusta zur Erinnerung an die Aufenthalte Kaiser Wilhelms I. auf der Insel Mainau gestiftete vierzehn Meter hohe Steinkreuz wurde unterhalb des Allmannsdorfer Aussichtsturmes Ende Oktober aufgestellt. Der Entwurf zu dem sich über einer mit vier Ruhesitzen versehenen Sandsteinplattform erhebenden Denkmale fertigte *Franz Baer*, der erzbischöfliche Bauinspektor in Freiburg im Breisgau.

= tt. *Stuttgart*. In der nach Professor *R. Reinhardt's* Entwürfen neuerbauten Brenzkirche in Weilderstadt wurde im Chore gegenüber der Kanzel die Büste des schwäbischen Reformators Johannes Brenz (zu Weilderstadt 1499 geboren), welche nach Prof. Karl Donndorfs Modell hier in Erz gegossen worden ist, zur Aufstellung gebracht.

Die *Münchener Kunsthandlung A. Ruepprechts* Nachfolger, Brienerstrasse 8, versendet zwei Kataloge ihrer permanenten Ausstellung. Der erste umfasst 669 Nummern alte Meister, der zweite 417 moderne Stücke.



J. v. Alphonse del.

Th. Alphonse sc.

AM SPINNROCKEN.

J. v. Alphonse del.

Druck v. F.A. Brockhaus in Leipzig.



PETTENKOFENS Porträt.
(Nach einer älteren Photographie.)

AUGUST CARL VON PETTENKOFEN.

VON CARL VON LÜTZOW.
MIT ILLUSTRATIONEN.



ALS ich vor ungefähr einem Vierteljahrhundert zum ersten Mal nach Wien kam und in den Kreisen Heiders und Eitelbergers die österreichischen Kunstzustände und Künstler näher kennen lernte, war bald einmal auch von der Wiener Genremalerei, diesem Schosskinde der erbgesessenen Kunstliebhaber und Kenner, die Rede. „Wir haben jetzt nur *einen* wahrhaft bedeutenden Genremaler“, — sagte ein berühmter österreichischer Kunstgelehrter — „das ist *Pettenkofen!* Sie werden aber schwerlich seine Bekanntschaft machen können; denn er lebt nur vorübergehend in Wien und ist überhaupt nicht leicht zugänglich. Man hält ihn für hypochondrisch, für menschenscheu.“

Die Worte hätten ganz gut auch im vorigen Jahre gesprochen werden können, und dann erst recht ihre Geltung gehabt. Bis zu seinem am 21. März 1889 erfolgten Tode behauptete August von Pettenkofen unbestritten den Rang des grössten österreichischen Genremalers. Aber er wandelte unter uns fast wie ein Fremder, nur wenigen Intimen zugänglich, für die meisten unsichtbar; auf Ausstellungen glänzte er fast regelmässig durch seine Abwesenheit. Die Auswahl seiner Werke auf der Wiener Welt-

ausstellung von 1873 wurde ohne sein Wissen zusammengestellt. Er war nahe daran, sie zu hintertreiben. Als Herr Carl Sedelmayer vor einigen Jahren einmal im Künstlerhause eine Ausstellung seiner Wien-Pariserischen Klientel veranstaltete, worauf alle die früher gut österreichischen, später französisch gewordenen Maler der modernen Schule mit gewählten Schaustücken paradirten, erschien zum Ergötzen der Feinschmecker auch Pettenkofen unter diesen exotischen Gewächsen mit seiner wunderbaren Pastellzeichnung: „Duell im Walde“. Es war wie ein Wehen des zartesten Parfüms, ein Klang aus geheimnisvollem Instrument, was den duftigen Tönen dieser angeschummerten Zeichnung entquoll. — Dann wieder jahrelanges Schweigen! Nur zeitweilig tauchte die hohe, aristokratische Gestalt in der Gegend am Schillerplatz auf. Die Akademie bot dem Meister in einem der für nicht dem Lehrkörper angehörige Künstler zur Verfügung stehenden Ateliers ein gastliches Heim. Dort sah man alte Freunde und Gönner Pettenkofens, wie Fr. Xav. Mayer, Eugen Miller u. a. regelmässig verkehren. Oben, ein Stockwerk höher, waltet Leopold Müller mit seinen kunstgeübten Schwestern. Diese bildeten den treuen Freundeskreis des von ihnen begeistert verehrten Künstlers. Aber an der übrigen Welt huschte er vorüber, wie ein Stan-

desherr, der nicht gern das Geräusch der Menge hört. Ein flüchtiger Gruss, ein kalter Blick, eine grämliche Klage über wirkliche oder eingebildete Leiden: das war alles, was die Fernerstehenden von dieser eigenartigen Persönlichkeit sahen und vernahmen. Wer ohne ganz besonderen Beruf und die wärmste Empfehlung der Freunde vollends in das meist verschlossene Atelier eindrang und in das Schaffen des Künstlers Einblick zu gewinnen hoffte, der sah sich aufs empfindlichste getäuscht. Pettenkofen liebte es, solchen Eindringlingen nur die Kartons seiner Zeichnungen zu zeigen oder ein beiseite gestelltes Brett, auf dem irgend ein technischer Versuch gemacht war, ohne Reiz für den laienhaften Beschauer. Er that Fremden gegenüber am liebsten so, als wenn er gar kein Maler wäre und sich nur zu seinem und seiner Verehrer Unglück mit allerhand Grübeleien über die Kunst beschäftigte.

Und diese stolze, hypochondrische, exklusive Natur war in Wirklichkeit eine der thätigsten, feinfühligsten, beweglichsten, schöpferischsten Künstlerseelen, die jemals gelebt haben: begabt mit einem Auge für die malerische Auffassung der Welt, wie es empfänglicher nicht gedacht werden kann, ausgerüstet mit einem unerschöpflichen Reichtum von Kenntnissen und Beobachtungen, geleitet von dem erlesensten Geschmack, erfüllt von dem unablässigen Ringen nach Naturwahrheit und Schönheit.

Dass Pettenkofen bei so seltenen und edlen Eigenschaften doch kein eigentlich populärer Künstler geworden ist, findet übrigens nicht nur in seinem weltfremden Wesen seine Erklärung. Der Grund dafür liegt vornehmlich in der Stoffwelt und im Stil seiner Kunst. Er ist in jeder Hinsicht das Gegenteil der Wiener Genremaler der vorausgegangenen Generation. Diese waren volkstümlich im lokalen Sinn des Wortes: Waldmüller schilderte das niederösterreichische Bauernvolk, Danhauser die Wiener Gesellschaft des Mittelstandes und der höheren Bürgerkreise, Gauer mann die österreichische Gebirgs- und Tier-

welt, Fendi, Raffalt, Eybl, Schindler wieder andere Seiten des heimischen Wesens und der heimischen Zustände. Sie wurzeln im Wiener Boden wie Lanner und Strauss, wie Raimund und Nestroy. Sie sind der Ausdruck des österreichischen Stammescharakters, der Wiener Gefühls- und Lebensweise; sie können daher auch nur dort, wo sie lebten und wirkten, voll gewürdigt und genossen werden.

Auch Pettenkofen, der ja ebenfalls ein Wiener Kind war — er wurde am 10. Mai 1822 (nicht 1821, wie sich meistens angegeben findet) in Wien als der Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns und Gutsbesitzers geboren und erhielt in der bei S. Peter voll-



Böhmisches Legion.

(Aus PETTENKOFENS Illustrationen zu Dullers „Erzherzog Carl“.)

zogenen Taufe die Namen August Xaver Carl — lässt in seinen Anfängen den Boden deutlich erkennen, dem er entstammt. Manche seiner früheren Bilder, von denen uns die gegenwärtige Ausstellung im Wiener Künstlerhause eine stattliche Zahl vor Augen führt, sind Zeugnisse des Einflusses, den Eybl, Ritter, C. Schindler, Tremel, Ranftl und andere Genremaler der älteren Generation, vor allen der zuerst Genannte auf den jungen Pettenkofen ausgeübt. Aber seine reife Zeit hat ihn auf ganz davon abweichende Bahnen geführt. Er dehnte nicht nur seinen Stoffkreis über

neue, von ihm erforschte Gebiete aus, sondern er gab auch seiner Auffassungs- und Behandlungsweise eine den älteren Meistern völlig unbekannt Richtung. Es ist die Welt des *malerischen Scheins*, die Welt der *Töne* und der *Stimmungen*, dieses unendliche, in der Mannigfaltigkeit der Abstufungen und Wandlungen unerschöpfliche Gebiet der rein malerischen Phantasie, welches Pettenkofen wie kein Zweiter zu beherrschen lernte. Alle anderen Rücksichten, stoffliche, geistige, gemüthliche Beziehungen, die sonst in die Domäne des Genremalers fallen, treten bei ihm gegen dieses Eine, für ihn Höchste, zurück. Er sieht die Welt nur mit dem Auge des Malers auf ihre zarten Licht- und Farbenakkorde an; für diese aber sind seine Organe so empfänglich, dass sie überall, auch in dem Unscheinbarsten und Nichtigsten, den Reiz der ma-

lerischen Schönheit zu entdecken wissen. Er bedarf nicht der herzerschütternden Szenen, nicht der weichen Herzensstimmungen, er verschmäht den Glanz der Stoffe und das Glitzern der Metalle; die baumlose Ebene, das elende Zigeunerlager, die einsame Puszta, die russige Schmiede, die dumpfe Schusterwerkstatt, das öde Dachstübchen der armen Näherin, der staubige Winkel mit Besen und Gerät, das Gässchen, der Hof mit ihrem Kehr- oder Düngerhaufen: alle sind sie ihm gleichwertig für die Entfaltung seiner malarischen Reize.

Der Lebens- und Entwicklungsgang Pettenkofens ist bisher noch nirgends eingehend und nach zuverlässigen Gewährsmännern dargestellt. Ich will es versuchen, ihn in seinen Hauptmomenten klarzulegen¹⁾. Die Knabenjahre verlebte Pettenkofen in Galizien auf der Besetzung seines Vaters, der früher am Michaelerplatz in Wien eine Materialienhandlung innehatte. Der Drang zur Kunst scheint sich früh in dem Kleinen gezeigt zu haben; denn schon am 8. November 1834 trat er in die Elementarschule der Wiener Akademie. Im Spätherbst 1837, also mit 15½ Jahren, wurde er in die damals von L. Kupelwieser geleitete historische Zeichenklasse aufgenommen und erscheint in den Listen derselben in den beiden Semestern des Schuljahres 1839 und im Wintersemester 1840. Er hat wohl eine Reihe von Jahren hindurch die Wiener Akademie frequentirt und hier den Grund zu seiner künstlerischen Bildung gelegt²⁾. Vor dem Eintritt in die historische Zeichenklasse musste er statutenmässig eine Haupt-

schule oder die vier Grammatikklassen eines Gymnasiums besucht haben. Eine Zeitlang wurde Pettenkofen jedoch den Studien völlig entfremdet durch das Zureden seines Oheims, eines hohen Militärs, der ihn veranlasste, in die Armee einzutreten. Er kam als Kadett zu einem in Italien stehenden Dragonerregiment. Als dann aber der Oheim starb und Pettenkofen dadurch sich der Aussicht auf schnelleres Avancement beraubt fühlte, verliess er den ihm ohnehin durch die allzu derbe Behandlung seines Reitlehrers verleidenten Dienst bei der Kavallerie und beschloss, die Künstlerlaufbahn zu betreten.



Stürmende österreichische Infanterie. — 1796.

(Aus PETTENKOFENS Illustrationen zu Dullers „Erzherzog Carl“.)

Schon während der Militärzeit hatte sich das früh entwickelte Talent im Zeichnen seiner Kameraden mannigfach bewährt. Auch Pferdestudien konnten selbstverständlich leicht und erfolgreich von ihm betrieben werden. Die bunte Mannigfaltigkeit der Uniformen, der Waffen und Gespanne bildeten den sicheren Grundstock seines Wissens. So entstand Pettenkofen, der Illustrator der österreichischen Kriegsgeschichte. Im Jahre 1847 gab Eduard Duller seine bekannte Biographie des Erzherzogs Carl heraus, unter deren Illustratoren neben Schwind, Joh. Nep. Geiger, Hasslwander, dem älteren L'Allemand und anderen auch unser „Pettenkoffer“ erscheint. Die lebensvollen und flotten Bilder, von denen ich zwei hierneben reproduzire, sind in auf Stein übertragener autographischer

1) Wertvolle Mitteilungen für die frühere Zeit verdanke ich Pettenkofens langjährigem Freunde, Herrn C. v. Kratzer, für die spätere vornehmlich Herrn Professor Leopold Carl Müller in Wien.

2) Die Schülerlisten der Akademie geben den Familiennamen so, wie er auch auf den ersten Bildern stets erscheint, nämlich „Pettenkoffer“. Später hat der Meister den Namen Pettenkofen angenommen. Auf den Bildern und Zeichnungen aus dem Anfange der fünfziger Jahre pflegt er sich schon so zu schreiben. Daneben kommt aber auch wiederholt noch die ursprüngliche Schreibung Pettenkoffer oder Pettenkofer, letztere z. B. auf einem Bilde aus dem Jahre 1856, vor.



Im Schustergässchen von Szolnok, Bleistiftzeichnung von AUG. VON PETTENKOFEN.
(Sammlung LOBMEYR in Wien.)

Federzeichnung hergestellt, welche damals nach Geigers Vorgang vielfach zu solchen Zwecken angewendet wurde. Sie bilden unter den realistischen Illustrationen des Buchs ohne Frage die Glanzpunkte und können sich in ihrer schlichten Wahrheit und geistreichen Behandlungsweise kühn den besten deutschen und französischen Soldatenbildern jener Zeit an die Seite stellen.

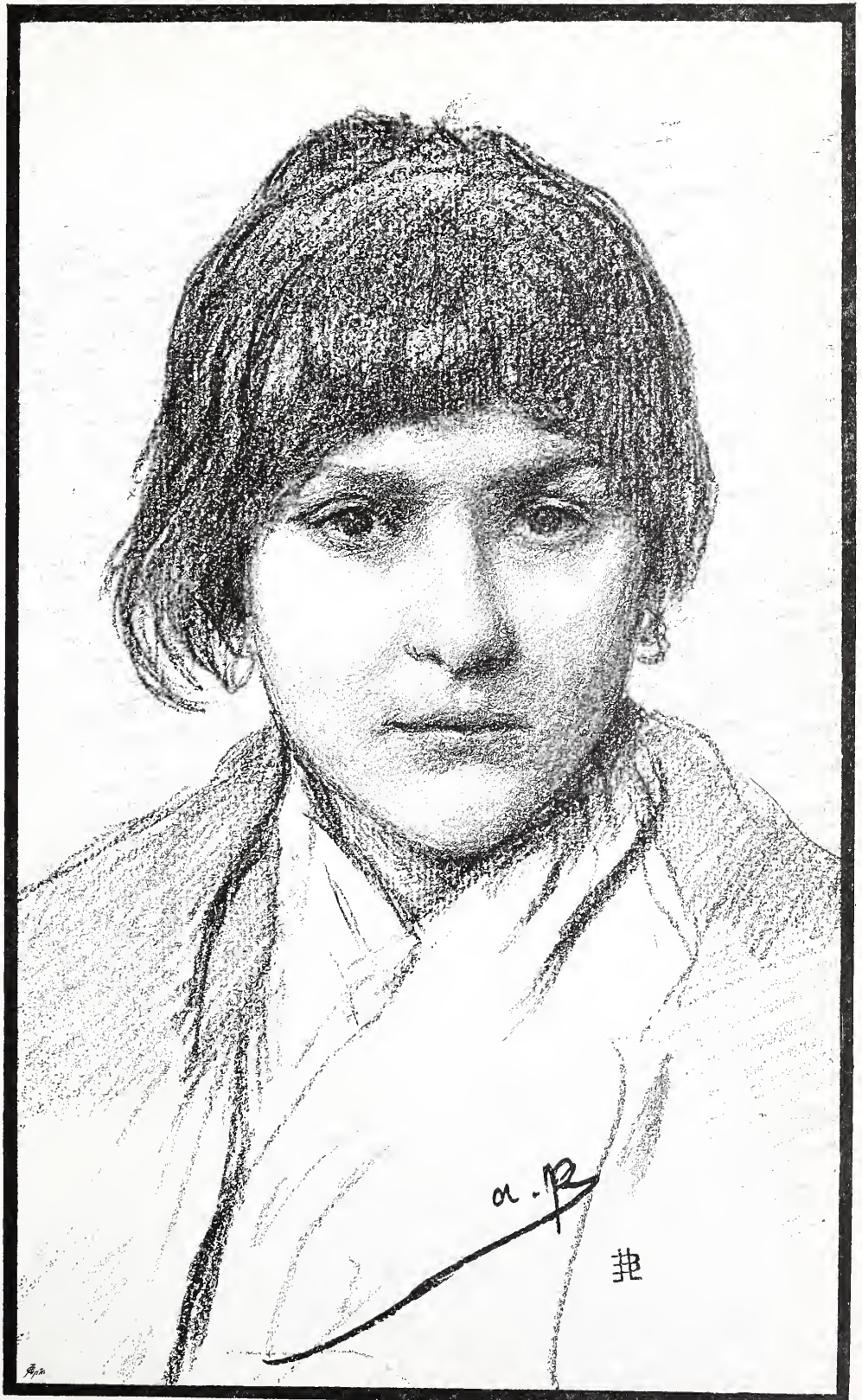
Die bewegten Jahre 1848 und 1849 führten dem nun schon bewährten jungen Meister eine Fülle dramatischer Momente zu. Bevor wir ihn sich ihrer bemächtigen sehen, halten wir Umschau unter den frühen Gemälden Pettenkofens. Die Ausstellung im Künstlerhause bringt solche aus den Jahren 1845, 1846 und 1847: ein kleines Porträt im Jagdkostüm, „Die Horcher“ (aus dem Besitze des Herrn Franz Xaver Mayer) und „Die Vorlesung der Grossmutter“ (Eigentum des Herrn Anton Schey). Da haben wir noch ganz die Malerei der älteren Wiener Schule: bei dem Porträt in Jägertracht eine strotzende, gesunde, etwas schwere Farbigkeit, bei den andern Bildern eine lichtere, dünnflüssige, miniaturfeine Ausführung, die bei den an C. Schindler erinnernden horchenden Infanteristen jeden Knopf und jede Litze getreu wieder giebt, in der „Vorlesung der Grossmutter“ ganz die Art und Ausdrucksweise des trefflichen Eybl.

den wir als den eigentlichen Lehrer Pettenkofens in jener Zeit zu betrachten haben. Eybl hat ihn auch lithographiren gelehrt, und auf diesem Felde sehen wir Pettenkofen bald eine höchst fruchtbare Thätigkeit entwickeln.

Nachdem er zunächst verschiedene genremässige Einzelblätter, wie die empfindungsvolle und vorzüglich komponirte „Heilige Wegzehrung“ (1843, Album der Künstler Wiens, Verlag von H. F. Müller), veröffentlicht hatte, lithographirte er für den Verlag von Alois Leykun die österreichischen Soldatentypen unter dem Titel: „Das kaiserl. und königl. Militär“, vierundzwanzig Folioblätter, jedes mit einem grösseren Mittelbilde und sieben kleinen vignettenartigen Randzeichnungen, welche zu dem Thema gleichsam die Variationen bilden. Das österreichische Heer, das damals noch den ganzen malerischen Reichtum seiner Erscheinung bewahrt hatte, hat niemals einen eleganteren und für seine Schönheit begeisterteren Darsteller gefunden. — Mitten in die Kämpfe der Revolutionsjahre führen uns dann eine Reihe von 1849 entstandenen Einzelblättern und die „Scenen aus der Ehrenhalle des k. u. k. Militär-Fuhrwesen-Korps aus dem Jahre 1849“ für den L. T. Neumann'schen Verlag ausgeführt, letztere mit dem Datum 1851. Eine Ausnahme macht das merk-

würdige, bei Höfelich in Wien als ausserordentliche Beilage zu dem Journal „Die Bewegung“ erschienene Blatt mit Geistlichen, welche eilig ihre Schätze vergraben. Mir ist dasselbe nur aus dem in der k. k. Hofbibliothek befindlichen Abdruck bekannt. Die Mehrzahl der Blätter stellen Momente aus dem Kriege in Ungarn dar und zwar meistens Episoden zur Verherrlichung der Thaten einzelner Soldaten, ihres Heldenumutes, ihrer Geistesgegenwart, der aufopferungsvollen Menschen- und Vaterlandsliebe. Es sind dies nicht nur die dramatisch bewegtesten Darstellungen, welche Pettenkofen geschaffen hat, Kompositionen, aus welchen die tiefe Erregtheit jener gewaltigen Zeit mit volkstümlicher Beredsamkeit zu uns spricht, sondern es sind auch Darstellungen von einer seltenen Gemühtiefe und Innigkeit des Ausdrucks. Bei ihrer Entstehung ist nicht nur sein ganzes Talent, sondern auch Herz und Seele mitthätig gewesen. Dazu kommen die intimste Kenntnis von Land und Leuten, die strengste Zeichnung, die treffendste Charakteristik, eine Fülle reizender genrehafter

und landschaftlicher Details. Die technische Behandlung der Lithographie zeugt bereits von voller



Studienkopf, Kreidezeichnung von AUG. VON PETTENKOFEN. (Sammlung LOBMEYR in Wien.)

Meisterschaft. Ohne Zweifel sind dem Künstler damals die besten französischen Muster dieser Technik, die berühmten Blätter von Charlet, De Lemude, Raffet, Horace Vernet u. a. wohl bekannt gewesen. Er hat sich all' ihre Vorzüge anzueignen gewusst, jedoch ohne dass man ihn deshalb ihren Nachahmer nennen dürfte. Er steht ebenbürtig da neben den besten Franzosen. Unter den gelungensten dieser Pettenkofenschen Lithographien seien genannt: „Der brave Tambour“ (der das hilflose Kind aus der brennenden Hütte fortträgt), „Die brave Marketerin“ (die den verwundeten Radetzky-Husaren aus der Schlacht geleitet), „Der mitleidige Soldat“ (der mit den ihm umringenden Bauernkindern inmitten der rauchenden Trümmer ihres Dorfs seinen kargen Imbiss teilt, — von Pettenkofen auch als Bild ausgeführt), das ergreifend schöne Blatt „Reitertod“, „Der Reiter und sein Ross“ (zu dem Gedichte von Joh. Nep. Vogl), sodann das an innerem Leben und Zartheit der Behandlung unvergleichliche Blatt: „Ungarischer Landsturm bei Pressburg“, endlich die figurenreiche Komposition „Der Sturm auf Ofen“ (21. Mai 1849), der uns an Raffets berühmte Darstellungen der Belagerung Constantine's erinnert und ihnen an flotter, malerischer Behandlung mindestens gleichkommt, an ergreifender Wahrheit sogar überlegen ist. Das Fortstürmen der vielen Hunderte kleiner Gestalten, welche mit Trommelwirbel den steilen Schlossberg zu der Bresche empor klimmen, das Anflitzen der Gewehrsalven, der Dampf der Geschütze, das Herabkollern der zer-schossenen Gesteinmassen von der Festungsmauer:



Der Apotheker, Sepiazeichnung von AUG. VON PETTENKOFEN.
(Sammlung LOHMEYR in Wien.)

das alles ist mit solcher Wahrheit und zugleich so übersichtlich und mit so geschickter Ausnützung des Raumes wiedergegeben, dass jeder den Augenblick mitzuerleben glauben muss, der das Blatt aufmerksam betrachtet. Alle die genannten Blätter stammen aus den Jahren 1849 und 1850. In das erstere fallen auch die beiden Lithographien: „Die überfallene Feldpost“ und der „Transport von Verwundeten“, welche mit Recht zu Pettenkofens Meisterwerken gezählt werden, und von denen besonders der von dem Meister auch als Bild ausgeführte „Transport von Verwundeten“ durch die tiefernste Auffassung des ergreifenden Gegenstandes und eine jeder Beschreibung spottende Meisterschaft der Technik hervorragt. — Auch einige grosse Lithographien, wie der „Ungarische Reichstag“, „Kaiser Franz Josef mit Gefolge“, „Radetzky bei Novara“, „Haynau mit seinem Stabe“ u. a. stammen aus der nämlichen Zeit.

Pettenkofen war schon vor 1848 nach Pest gekommen, verkehrte dort viel mit namhaften Persönlichkeiten aus der hohen Aristokratie und soll auch durch zarte Bande länger, als er es anfangs gedacht, in der ungarischen Hauptstadt gefesselt worden sein.

Ums Jahr 1850 finden wir ihn wieder in Wien, und zwar in gemeinsamer Wohnung mit seinem Freunde Josef Borsos, dem ungarischen Stillebenmaler, von dem u. a. die Galerie des Belvedere ein v. J. 1850 datirtes Bild besitzt. Eine dem Baron Jul. Schwarz gehörige Porträtskizze, welche Borsos in seinem Atelier darstellt, mit rotem Barett, eine breite grüne Binde um den Hals, mit Anklängen an Amerlings

buntfarbige Malweise, enthält die Pettenkofen-Ausstellung des Künstlerhauses. Sie wird aus jener Zeit stammen, in der die beiden Maler zusammen in dem gegen die Schikanederbrücke vorspringenden Flügel des Freihauses auf der Wieden ihre Werkstatt aufgeschlagen hatten. Noch vor 1860 ist Pettenkofen dann in die Währingerstrasse (No. 18) gezogen und hat dort die längste Zeit seines Wiener Aufenthaltes zugebracht, bis im Jahre 1870 durch den Bau des Gräfl. Chotekschen Palais der Abbruch des von ihm bewohnten schön gelegenen Hauses herbeigeführt wurde. Seit 1870 bis zu seinem Tode, also nahezu zwanzig Jahre hindurch, hat Pettenkofen kein ständiges Quartier mehr in Wien gehabt. Er wohnte, wenn er nach seiner Vaterstadt kam, in der Regel im Hôtel Zur Kaiserin Elisabeth und hatte seit 1880, wie bemerkt, sein Atelier im Akademiegebäude am Schillerplatz.

Von den Wanderzügen und Studienreisen, welche den Meister wiederholt nach Ungarn, Deutschland, Frankreich und Italien führten, sind seine Fahrten nach Paris und der wiederholte längere Aufenthalt dort für seine künstlerische Entwicklung weitaus am folgenreichsten geworden. Die Berührung mit Ungarn erweiterte seinen Stoffkreis, gab seiner Phantasie für lange Jahre Richtung und Gehalt, das Studium der französischen Kunst hingegen führte einen vollständigen Umschwung in seiner Technik herbei, begründete seinen malerischen Stil. Pettenkofen ist ein neuer glänzender Zeuge für die heilsame Wirkung, welche die deutsche Kunst der neuen Zeit dem Einflusse der französischen zu verdanken hat. Er ist so wenig als Maler wie als Lithograph ein blosser

Nachahmer der Franzosen. Aber wir besäßen in ihm nicht den vollendeten Meister der malerischen Darstellung und Empfindung, welcher er geworden ist, wenn er nicht mit aller Hingebung die Werke des modernen Frankreich studirt und seine technischen wie künstlerischen Errungenschaften sich zu eigen gemacht hätte.

Zu den Bildern, welche gegen Ende der vierziger und Anfang der fünfziger Jahre entstanden sind, gehören der schon erwähnte, von Pettenkofen lithographirte „Transport von Verwundeten“ (ursprünglich für den Grafen Paul Esterhazy gemalt, dann im Besitze der Herren Beckers und Sarg in Wien, später bei Sedelmayer in Paris, neuerdings zu einem enormen Preise nach Amerika verkauft), dann die „Ungarischen Rekruten“, die „Infanterie, welche einen Fluss überschreitet“ (1851, bei Herrn Oberndorffer in Paris), das „Russische Bivouak“ (1852, Eigentum des Freiherrn v. Königswarter in Wien), ferner das lustige, bewegte Bildchen, der „Wagen mit Freiwilligen“ (früher in der Sammlung Evrard in Wien, später durch H. O. Mjethke nach Paris verkauft), auch die höchst geistvolle, skizzenhaft behandelte kleine „Lautenspielerin“ (Eigentum L. Lobmeyrs in Wien), so-

dann von den Aquarellen die dem Jahre 1851 angehörigen kleinen Ansichten von Klosterneuburg und Umgebung und das an die lithographirten „Scenen aus der Ehrenhalle“ erinnernde Blatt: „Korporal Franz Matz im Treffen bei Nyaras“. — Mit dem Jahre 1853 beginnen die ungarischen Marktscenen. Der Schauplatz derselben ist meistens das Städtchen Szolnok an der Theiss, im Herzen von



Marietta Zanelli, Tuschzeichnung von AUG. VON PETTENKOFEN.
(Sammlung LOBMEYR in Wien.)

Ungarn, östlich von Pest. Der Marktplatz von Szolnok mit seiner weissgetünchten Säule, mit den zahlreichen Buden, Ständen, Zelten, den Reihen von Gefässen, Krügen, Geschirren, den Haufen von Kürbissen und anderen Feldfrüchten, mit dem bunten Gewimmel des dichtgedrängten Volks ist durch Pettenkofen weltberühmt geworden. Überhaupt wurde die ganze malerische Welt der ungarischen Tiefebene, Natur und Leben auf der Puszta und Tanya, die reiche Abstufung der Volkstypen und Trachten, die Bevölkerung wie die Thierwelt Ungarns erst durch Pettenkofen für die Kunst erschlossen und erobert. Die einheimischen magyarischen Künstler sind ihm auf der gleichen Bahn nachgefolgt; mancher von ihnen leistet in Charakteristik und Malerei heute Vorzügliches; übertroffen aber hat den Wiener Meister auf diesem seinem eigentümlichsten Gebiete bisher noch keiner.

In malerischer Hinsicht lassen sich die Ölbilder und Aquarelle der eben erwähnten Kategorie in zwei Gruppen scheiden: in eine farbige und eine graue. In den farbigen Darstellungen hält Pettenkofen die Lokaltöne fest, giebt das Leben des Volks in seiner vollen Buntheit; die Behandlung ist eine vorwiegend zeichnerische, sie geht in den oft miniaturartig kleinen und dabei sehr figurenreichen Darstellungen bis an die äusserste Grenze des Erreichbaren, ohne jedoch den prickelnden Reiz einer höchst geistreichen Pinselführung einzubüssen. In den grauen, gedämpften, oft wie Mondscheinscenen wirkenden Bildern der zweiten Gruppe sehen wir den Meister dagegen auf die feine Ausarbeitung eines einheitlichen Tones hinarbeiten, der Buntfarbigkeit aus dem Wege gehen, jeden lebhaften Kontrast von Schatten und Licht durch zarte Mitteltöne mildern. Hier tritt dann auch in gegenständlicher Hinsicht an die Stelle der früheren Bewegtheit die volle Ruhe: ein träge dahinziehendes Gespinn, ärmliche Kinder, die am Boden spielen, ein Mädchen, das einen Krug Wasser holt, das sind bisweilen die einzigen atmenden Wesen, welche das einsame Bild beleben; der Dramatiker der Kriegsscenen ist zum reinen Lyriker geworden, dem der schlichte Ausdruck der Empfindung, die treue Wiedergabe einer von der Natur empfangenen Seelenstimmung der alleinige Zweck der Kunst ist. Ein kostbares Beispiel dieser Gattung bietet das „Ungarische Dorf mit Ochsenwagen“ (1856, Eigentum des Herrn G. Dreyfuss in Paris). Da breitet sich ein sandiger, mit wenigen Bäumen bestandener Dorfplatz vor uns aus, rechts darauf ein trüber Wassertümpel, zur Linken die Strasse mit

dem Ochsengespann, vor dem ein Hirtenbub daherschreitet, rings im Hintergrunde die niedrigen, weiss getünchten Häuser, um deren breitausladende Dächer Tauben flattern: das Ganze in ein gebrochenes Licht getaucht, aus dessen perlgrauen Tönen nur das Weiss der Häuser hell hervorleuchtet, der lichtblaue Himmel mit dünnen Wolkenstreifen überzogen. Man kann sich kein schlichteres, anspruchsloseres Motiv denken. Und mit welchem Reiz hat es der Meister ausgestattet! Welche Fülle der zartesten Gegensätze, der bewundernswert fein beobachteten Einzelheiten darin vor uns ausgebreitet! Von kaum geringerer Qualität, nur in einem etwas trüberen, weniger anziehenden Gesamton gehalten, ist die aus dem Jahre 1855 datirte „Rumänische Post“, eine weite Flusslandschaft, durch deren eben dahinfließendes Wasser der Postreiter mit seinem Gaulzieht. Ähnlich auch die fein gestimmte Steppenlandschaft mit der zu Ross und zu Wagen daherkommenden „Zigeunerkarawane“, die „Jägerhütte mit Strohdach im Walde“ (1857, früher im Besitze der Gräfin Nako, jetzt bei Herrn L. Lobmeyr in Wien), und manches andere ungarische Bild aus der gleichen Epoche.

Die Werke dieser Zeit lassen schon deutlich den Einfluss erkennen, welchen das Studium der Franzosen auf den Meister ausgeübt. Seine Reisen nach Paris datiren seit dem Anfang der fünfziger Jahre. Wiederholt nahm er einen monatelangen Aufenthalt dort, um sich „voll zu saugen“, wie er sagte. Gleich das erste Mal schloss er innige Freundschaft mit Willems und Stevens und arbeitete eine Zeit lang in des ersteren Atelier. Während des ersten Pariser Aufenthaltes entstand das berühmte Bild „Nach dem Duell“, das Mouillon vorzüglich lithographirt und H. Sluijter für Buffa in Amsterdam gestochen hat. Es verrät in der Wahl des Motivs und in der sorgfältigen Ausführung, vornehmlich der Stoffe, deutlich die Einwirkung von Willems und Meissonier; man hat letzteren sogar bisweilen irrtümlich als den Urheber des Bildes betrachtet. Aber so manches auch der Wiener Meister seinen französischen Freunden und Vorbildern zu verdanken haben mag, an Breite des Vortrags und malerischer Kraft hatte er es ihnen bald zuvorgethan; er war daher auch in den Pariser Künstlerkreisen ein gern gesehener Gast; so oft er sich sehen liess, umdrängten ihn die Kollegen mit der Bitte, sie im Atelier zu besuchen, um ihre neuesten Bilder seiner unnachsichtig strengen, aber stets fördernden Kritik zu unterbreiten. In dieser Zeit des frohen Gebens und Empfangens, auf der Höhe seiner Mannesjahre, ist



DER RÖMLING MIT DER THOMASKAPELLE IN REGENSBURG.

Pettenkofen zu der vollen malerischen Reife gediehen, welche seine bald nach 1860 entstandenen Bilder zeigen. Die Grundlage seiner damaligen Technik war noch immer eine streng zeichnerische. Er liebte es, alles in bestimmten Formen mit brauner Farbe zu umreißen, und diese Konturen trocknen zu lassen, um sie beim Malen nicht aus dem Auge zu verlieren. Das Malen ging ihm zwar immer flott von der Hand, aber er that sich schwer selbst genug, manches Stück wurde drei, vier, fünf Mal angefangen und immer wieder ausgewischt. Die trockenen Umrisse dienten dabei als feste Anhaltspunkte. Seine Art zu malen ward immer pastoser. Leider hat er sich nicht selten der verführerischen französischen Trockenmittel bedient, und infolge-

dessen haben manche seiner Bilder durch Nachdunkeln und Reissen gelitten. Auch das Blau ist zuweilen „ausgewachsen“. Wo aber diese Störungen fern gehalten blieben, da besitzen diese Bilder aus den sechziger Jahren eine leuchtende Kraft und einen Schmelz der Farbe, welche er nur selten überboten hat. Das „Zigeunermädchen mit Kind“ (1860, bei Herrn Fr. Xav. Mayer), das „Rendezvous“ im Belvedere (1867), das „Mädchen unter einem Thor“ (1864, bei Herrn Fr. Xav. Mayer), das „Stelldichein“ (im Besitze des Herrn Baron Albert Wodianer) sind vorzügliche Beispiele dieser farbensatten, bald in energischen Kontrasten sich bewegenden, bald in ein wohliliges Halbdunkel getauchten Bilder.

(Schluss folgt.)

HAUSKAPELLEN UND GESCHLECHTERHÄUSER IN REGENSBURG.

VON C. TH. POILLIG.

MIT ABBILDUNGEN.

III.



LS Zeit der Erbauung der Thomaskapelle darf man wohl das zweite Viertel des 14. Jahrhunderts annehmen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Erbauung noch vor das Jahr 1334 fällt,

da in diesem Jahre die Auer aus Regensburg vertrieben wurden. Zwar ging ihr Haus samt Kapelle erst 1358 in andere Hände über, aber es ist doch nicht anzunehmen, dass sie während ihrer Verbannung die Kapelle gebaut hätten, und ob sie nach ihrer Verbannung, also nach dem Jahre 1342, wieder in Regensburg ihren Wohnsitz nahmen, ist nicht erwiesen. Sollte das letztere aber dennoch der Fall gewesen sein, so würde auch in Bezug auf die Bauformen nichts gegen eine Erbauung um die Mitte des Jahrhunderts sprechen. Auf keinen Fall aber lässt sich die Bauzeit in das erste Viertel des 14. Jahrhunderts oder gar noch in das 13. Jahrhundert setzen. Wenn trotzdem derartige Behauptungen aufgestellt werden, so beweist

dies eine völlige Unkenntnis der mittelalterlichen Bauformen und beruht wahrscheinlich auf einer Verwechslung mit einer anderen Kapelle in der nahegelegenen Engelburger Gasse, die ebenfalls den Auern gehörte, und die nach einem alten Taxregister schon 1252 vorkommt, jedoch schon zu Grünewalds Zeit verbaut war.

Sighart nimmt in seiner Geschichte der bildenden Künste in Bayern (Seite 354) für den Bau der Thomaskapelle ebenfalls die Blütezeit des gotischen Stiles an, meint jedoch, dass das Gewölbe, oder wie er sich ausdrückt, das Netzgurtenwerk, der letzten Epoche der Gotik angehört. Es ist dies eine Annahme, die nicht gerechtfertigt erscheint, und Sighart lässt es auch an der Begründung seiner Ansicht fehlen. Den Beginn der spätgotischen Epoche nimmt man für Süddeutschland allgemein um 1370—1380 an, also mit dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts. Abgesehen davon, dass um diese Zeit das Haus den Auern längst nicht mehr gehörte, so lässt

sich in bautechnischer Hinsicht anführen, dass derartige Gewölbebildungen schon sehr früh vorkommen, so z. B. im hohen Saalbau des Marburger Schlosses 1263—1308. Eine ganz ähnliche Anordnung, wie in der Thomaskapelle, bietet ferner das

in späterer Zeit Unterbrechungen durch Kapitäle vorkommen, wie dies beispielsweise in der noch zu besprechenden Salvatorikapelle der Fall ist. Es liegt also gar kein Grund vor, das Gewölbe einer späteren Zeit zuzuschreiben, vielmehr erscheint alles wie aus

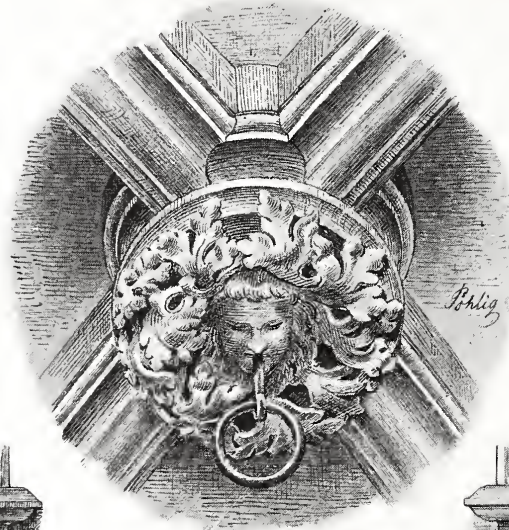


Abb. 59.

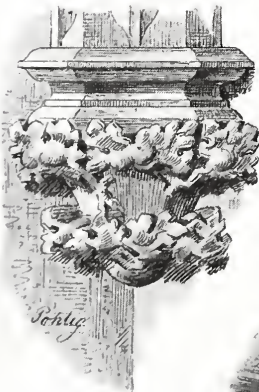


Abb. 61.

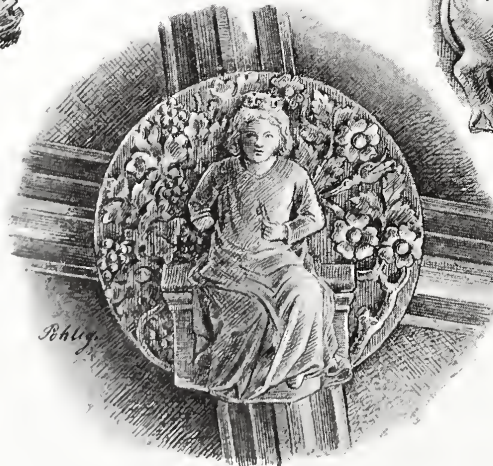


Abb. 60.

Schluss- und Tragsteine aus der Sigismundskapelle.



Abb. 62.

herrliche Sterngewölbe im Sommerrefektorium zu Bebenhausen, aus dem Jahre 1335, nur dass dieses noch reicher und zierlicher ist. Ebenso wenig lässt sich etwa aus dem Umstande, dass der Übergang des Pfeilerprofils, ohne Unterbrechung durch ein Kapitäl, in die Gewölberippen erfolgt, ein Schluss auf spätere Entstehung ziehen, denn solche Fälle kommen in der besten Zeit der Gotik vor, wie auch umgekehrt

einem Guss, denn auch die Schlusssteine entsprechen vollständig den übrigen vorhandenen Skulpturen.

Das untere Lokal der Thomaskapelle ist bedeutend niedriger als das obere. Das eingesetzte Gewölbe ist in flachem Korbbogen geführt, ohne Rippen, daher auch die profilirte Säule nicht in ihrer ursprünglichen Form beibehalten wurde, sondern durch Auscementiren der Profilirungen eine einfach

achteckige Form erhielt. In der Apsis, welche wegen Unterstützung des Gewölbes durch einen neu eingesetzten Pfeiler zum Teil verbaut ist, sieht man noch die schlanken Säulchen der Apsis bis zur Fensterbank heruntergehen, wo sie auf zierlichen Konsolen aufsitzen. Dieses untere Lokal ist in mittelalterlichem Stile ausgemalt und mit sinnreichen Sprüchen des verstorbenen Historikers C. W. Neumann geziert.

Die Sigismundskapelle im Thon-Dittmerhaus.

Das Thon-Dittmerhaus am Haidplatz enthält ebenfalls eine sehr hübsche Kapelle aus der Blütezeit des gotischen Stiles. Während die übrigen Teile des grossen Gebäudes schon vielfach umgebaut worden sind, ist die Kapelle mit Ausnahme der Fenster noch in ihrem ursprünglichen Zustande erhalten. Das Haus war zu Anfang des 14. Jahrhunderts im Besitze des angesehenen Geschlechtes der Auer. Dietrich von Au verkaufte es an Conrad Frumolt und dessen Sohn Diepolt Frumolt trat es 1358 an Ott den Graner ab. Von 1477 bis 1598 war es im Besitze der Familie Schwäbel, woselbst König Ferdinand I. während des Reichstages von 1532 sein Absteigequartier nahm. Im 17. Jahrhundert gehörte es der Familie Erlbeck. Seinen gegenwärtigen Namen erhielt es durch den Hofkammerrat v. Dittmer, der es 1809 mit dem anstossenden Gebäude, in dem sich die Realschule befindet, erwarb und teilweise umbaute. Die nach dessen Tode in den Besitz des Hauses gelangte Familie Thon vereinigte ihren Namen mit dem des Erblässers, und wenn auch das ganze Anwesen bereits seit 1856 in den Besitz der Stadt gelangte, so hat es doch den Namen „Thon-Dittmerhaus“ bis auf den heutigen Tag beibehalten.

Die Kapelle ist vom Hofe aus durch eine Spitzbogenthüre zugänglich. Wenn auch an Grösse bedeutend hinter der Thomaskapelle zurückstehend, so zeigen die Profilierungen der Gewölberippen und Tragsteine dagegen noch reichere und vollere Formen, und der figürliche und ornamentale Schmuck ist fast noch lebendiger und eleganter durchgebildet. Die Kapelle ist 8,72 Meter lang, 6 Meter weit und etwas über 4 Meter hoch. Das Gewölbe ist durch eine Quergurte geteilt und mit kräftigen Rippen versehen, deren reiches Profil aus kleiner Abfassung, Rundstäbchen, Plättchen, kräftiger Hohlkehle und eben solchem Rundstab mit vorstehenden Plättchen besteht, wie aus Abb. 59 des näheren ersichtlich ist. Von den beiden prächtig skulptirten Schlusssteinen Abb. 59 und 60 enthält der eine einen jugendlichen

Kopf, von lebendig bewegtem Laubwerk umgeben, der andere auf reich ornamentirtem Hintergrund von Wein und wilden Rosen eine auf einem Thron ohne Lehne sitzende gekrönte Gestalt, wahrscheinlich den heil. König Sigismund darstellend, zu dessen Ehren die Kapelle geweiht war. Von den Tragsteinen ist die Mehrzahl mit architektonischer Gliederung oder Laubwerk versehen. Originell ist der unter Abb. 62 wiedergegebene Tragstein wegen der an demselben angebrachten seltsamen Gestalt, die aus zwei Leibern mit Mähnen, Schwimfüssen und langen Schwänzen und einem gemeinschaftlichen weiblichen Kopfe besteht. Der Bau dieser Kapelle dürfte in das zweite Viertel des 14. Jahrhunderts zu setzen sein. Auffallend ist es, dass über dieselbe fast gar keine urkundlichen Nachrichten vorhanden sind. In einem Verzeichniss von 1711, die Kopie einer älteren Diözesmatrikel enthaltend¹⁾ wird S. Sigismund in Hans Schwäbels Haus — Hans Schwäbel war um 1508 Cammerer von Regensburg — unter denjenigen Kapellen und Benefizien aufgeführt, von deren Einkommen noch Steuern nichts gemeldet wird.

Ausser der Kapelle bietet das Thon-Dittmerhaus noch ein weiteres Interesse durch den gotischen Erker über dem Hofeingang, sowie durch die Arkaden des westlichen Seitenflügels, welche aus der Renaissanceperiode stammen und höchstwahrscheinlich von Albrecht Altdorfer, Maler, Baumeister und Ratsherr zu Regensburg, aufgeführt worden sind. Sie wurden anfangs der sechziger Jahre vermauert und zu Zimmern verwendet, so dass nunmehr lediglich die äussere Architektur zu sehen ist.²⁾

Die Dorotheakapelle am Frauenbergel.

In keinem Teile der Stadt fanden sich die Hauskapellen in so grosser Anzahl gehäuft, wie in der Nähe des Domes. Hier konnte man in mässigem Umkreis, dessen westöstlicher Durchmesser von der Wahlenkapelle bis zur Halleruhr und dessen südöstlicher Durchmesser von der Afrakapelle am Kassiansplatz bis zur Donau reicht, nicht weniger als ein Viertelhundert solcher Kapellen zählen. Am Frauenbergel allein fanden sich deren drei in nächster Nähe beisammen, nämlich St. Rupert im anstossenden Salzburger Hof, St. Kiliani und St. Dorothea

1) Im Archiv des historischen Vereins der Oberpfalz und von Regensburg.

2) Näheres hierüber, sowie Beschreibung und Abbildung der interessanteren Gebäudeteile in des Verfassers „Regensburger Höfe“, Zeitschrift für bildende Kunst 1888 und Separatabdruck.

am Frauenbergel. Die beiden erstgenannten sind verschwunden, während St. Dorothea noch erhalten ist.

Das Haus, in dem sich diese Kapelle befindet, gehörte nebst einigen anderen anstossenden Gebäuden zu einem Domherrnhof, der bereits im 14. Jahrhundert als solcher vorkommt. Erbaut wurde die Kapelle von einem Angehörigen des im 13. und 14. Jahrhundert weit verbreiteten Geschlechtes der edlen Sarchinger, deren Stammsitz die donauabwärts gelegene Burg und Ortschaft Sarching war. Schon 1242 kommt ein Domherr Ortlieb de Sarching in Regensburg vor und dem gleichen Namen begegnen wir bis 1290. Ein Ulrich de Sarching war von 1312—1319 Domdechant. Conrad Sarchinger war von 1312—1330 Bürger und des Rates (Ratsherr) und kommt noch 1342 vor. Berthold Gamerit v. Sarching war 1331 Domherr. Am bekanntesten ist der Erbauer des Domportals, Gamerit III. von Sarching, Geschlechter (d. h. Patrizier) zu Regensburg, der von 1371—1395, wo er starb, urkundlich vorkommt. Von ihm ist wahrscheinlich auch die Kapelle

erbaut, denn die Bauformen weisen auf die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts hin. Das Gebäude, von dem unsere Abbildung 63 eine übersichtliche Darstellung giebt, ist in rechtem Winkel gebaut. Der nach dem Garten hereinragende Flügel hat einen abgetreppten Giebel mit kleinen Spitzbogenfenstern und einem erkerartigen, ebenfalls mit Staffelgiebel versehenen Vorbau. Der andere Flügel enthält im unteren Geschoss die Kapelle, die mit einem grossen Spitzbogenfenster gegen die Hofseite versehen ist. Im oberen Stockwerk sieht man drei schmale gekuppelte

Fenster, deren mittleres etwas überhöht ist. Ein überdeckter Gang mit rundbogigen Öffnungen und durchbrochener Steinbrüstung verbindet diesen Flügel mit dem auf der anderen Seite liegenden Gebäude. Ausserdem befindet sich noch an der vorderen Ecke dieses Flügels ein Strebepfeiler als Widerlager für das Gewölbe der Kapelle.

Der Grundplan der Dorotheenkapelle am Frauenbergel ist ein unregelmässiges Viereck, dessen mittlerer Durchmesser 4,70 m. beträgt. Die

Scheitelhöhe misst 3,60 m. Das Spitzbogengewölbe hat kräftig profilirte Rippen (Abb. 64) und einen Schlussstein mit dem Wapen der Sarchinger, auf gotischem Schild zwei aufwärts gerichtete Rossschweife.¹⁾

Das gleiche Wapen findet sich am Hauptportal des Domes, welches von Gamerit (oder Gameder) v. Sarching zwischen 1380 und 1395 erbaut wurde. Das Wapen ist links und rechts vom Eingang angebracht und mit grosser Sorgfalt ausgeführt. Abb. 65 giebt eine Abbildung des Wapens am Domportal, da das am



Abb. 63. St. Dorothea am Frauenbergel.

Schlussstein der Kapelle befindliche durch eine dicke Kruste Tünche und durch ungeschickte Übermalung undeutlich geworden ist. Abb. 66 giebt dann noch einen Eckpfeiler der Kapelle, der mit einem weiblichen Kopfe geschmückt ist.

Von den das Haus bewohnenden Domherren sind uns einige bekannt. So kommt nach einem

1) Nicht Fackeln, wie Max von Baumgarten in seinen genealogischen und heraldischen Notizen Regensburger Bürgergeschlechter irrtümlich angiebt.

Steuerregister von 1480 Johann Geginger vor; nach einem anderen von 1517 der Domherr Emmeram Zenger, nach dem das Haus längere Zeit den Namen führte. Nach einem in der Gartenmauer eingefügten Denkstein fand unter dem Dekan Johann Pyrrher im Jahre 1557 eine Restaurierung und ein teilweiser Umbau der Gebäulichkeiten statt, von dem aber das Hintergebäude am Frauenbergel, in dem die Kapelle liegt, nicht betroffen wurde. Um 1577 wohnte der Domherr Joh. Friedrich v. Hegenberg daselbst. Neben dem erwähnten Denkstein ist ein zweiter eingemauert, nach welchem Domherr Ignatz v. Muckenthal um 1745 diesen Kanonikahof bewohnte. Der letzte Domherr war Graf Törring von 1793 an, dessen Wappen noch in den fünfziger Jahren am Portale des Vorderhauses in der Pfau-gasse zu sehen war. Nach Törrings Tode wurde das ganze Anwesen Eigentum des Herrn v. Hertwich und gegenwärtig gehört der ganze Gebäudekomplex Herrn Rechtsanwalt Dr. Reinhold.

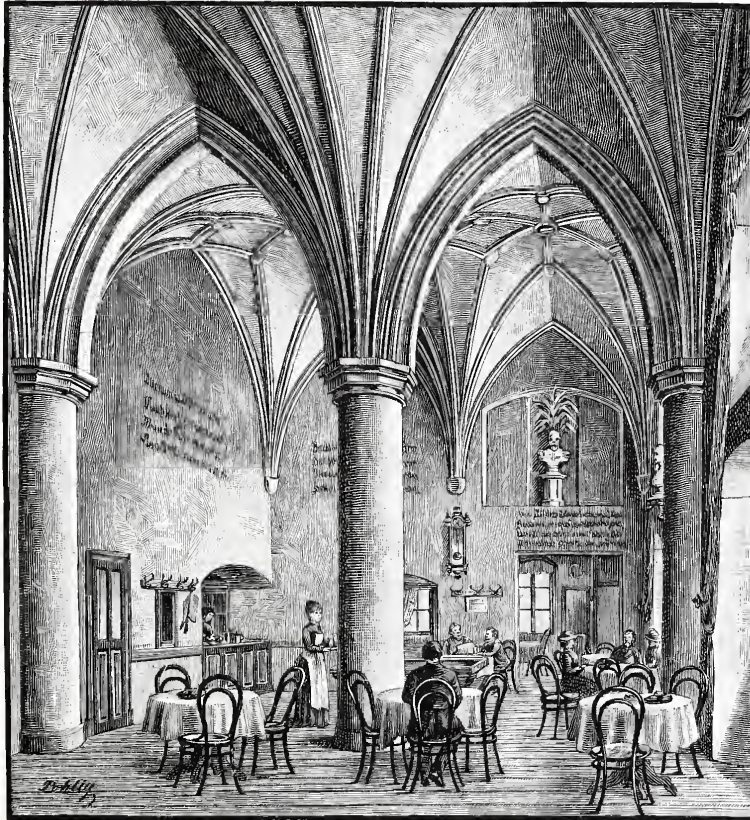


Abb. 67. S. Salvatorkapelle im „Weissen Hahn“.

Die Salvatorkapelle im „Weissen Hahn“.

Nächst der Thomaskapelle am Römling ist eine der architektonisch bedeutendsten und auch besterhaltenen Kapellen die St. Salvatorkapelle, auch die Kapelle zu U. L. Herrn genannt. Sie befindet sich in dem nunmehrigen Gasthof zum „Weissen Hahn“ Litera F. 93, gegenüber dem Bischofshof. In den Urkunden des 15. Jahrhunderts führt sie ausserdem noch den Beinamen zum Neuen Stift in der Rosstränk. Veranlassung zu ihrer Erbauung gab der Umstand, dass der Inhalt eines während der Osterzeit des Jahres 1476 bei St. Emmeram gestohlenen

silbernen Ciboriums von dem Diebe in die Kelleröffnung des damaligen Widmannschen Hauses in der Kuffnergasse geworfen wurde. Zur Sühne dieser Frevelthat wurde die Kapelle gebaut und am 3. November 1476 zu Ehren St. Salvatoris eingeweiht.

Unter den vielen Regensburgern Hauskapellen war St. Salvator eine der besuchtesten. War die Georgskapelle am Witfand, die sogenannte Wasserkirche oberhalb der steinernen Brücke (nunmehr verbaut), gern von den zu Schiffe ankommenden Reisenden besucht, um Gott für die glücklich abgelaufene Wasserfahrt zu danken, so pflegten diejenigen, welche eine Schiffsreise antreten wollten, in der Salvatorkapelle am Morgen vor der Abfahrt die Messe zu hören. Für diesen Zweck waren eigens zwei Benefiziaten angestellt. „Die beiden Benefizien“ sagt ein Taxregister aus dem 16. Jahrhundert, „haben die Bürger zu leihen“, und fügt hinzu „sind etliche Jahr nicht verliehen worden“, was offenbar schon auf die Zeit Bezug hat, da Rat und Bürgerschaft zum Protestantismus übergetreten waren. Die Kapelle besass drei

Altäre und war so reich dotirt, dass sich ihre jährlichen Erträgnisse auf 24 Gulden und 6 Schilling Pfennige beliefen, eine für die damalige Zeit beträchtliche Summe. Aus einem Gültbrief von 1490 ¹⁾ ersehen wir, dass Erhard Grafenreuter, Besitzer des Hauses an der Heuport, von seiner Gült im Betrage von 3 Pfund Regensburger Pfennigen, die er jährlich aus dem Hause seines Nachbarn Heinrich Murtingers, des Kramers bezog, 12

1) Unter den Dokumenten des Hauses an der Heuport, im Besitze der Frau Witwe Copenrath.

Schilling jährlicher und ewiger Gült „der würdigen Kapellen unseres lieben Herrn, gelegen zu Regensburg in der Rosstreck, genannt zu der Neuenstift“ um 30 Pfund Regensburger Pfennige verkaufte, „die uns die Ehrsamten und weisen Linhart Portner des Innern, Vinzenten Biburger des äussern Rates und Jakob Schaub, alle drei Bürger zu Regensburg, als derzeit Verweser und Pfleger benannter Kapellen von der benannten Kapellen Geld ausgerichtet und bezahlt haben.“ Am 11. Oktober 1493 bestätigte Bischof Rupert die zur Kapelle gestiftete Kaplanei und dreitägige Wochenmesse. Um diese Zeit war Stephan Mödl Kaplan. Um 1524 bekleidete Georg Portner, Sohn des Ratsgeschlechters Wolfgang Portner, eine Kaplansstelle an der Salvatorkapelle. Nach dem Übertritt des Rates und der Bürgerschaft zur neuen Lehre im Jahre 1542 wurde die Kapelle an den Bürger Sebastian Schlitt verkauft, der sie zu Wohnräumen verbaute. Im Jahre 1560 wurde die 1 Zentner 58 Pfund schwere Glocke zum Guss der grossen Neupfarrglocke geschenkt. Später wurde das Haus als Gasthof zum „Weissen Hahn“ eingerichtet, wo

dann der untere Teil der Kapelle als Speisesaal, der obere zu Fremdenzimmern benutzt wurde.

Die den Speisesaal mitten durchschneidende Säule war aber den Herren Hotelbesitzern wenig angenehm, da sie sich in dem niedrigen Lokal durch ihre beträchtliche Dicke und ihre in dieser Verkürzung formlose Gestalt ebenso fremdartig wie störend ausnahm, und da sie selbstverständlich nicht beseitigt werden konnte, so unternahm man das immerhin etwas gewagte Experiment, den unteren Teil des Schaftes, soweit er in den Speisesaal reichte, bis auf Zweidrittel seines Durchmessers abzumesseln. Bei der im Jahre 1855 bewerkstelligten Restaurierung der Kapelle wurde er dann mittels Eisen und Cement wieder auf seine ursprüngliche Stärke gebracht. Das Zwischengeschoss mit seinen Abteilungswänden wurde

herausgerissen, so dass der prächtige Raum nunmehr in seiner ursprünglichen Schönheit wieder erstanden ist. Abbildung 67 giebt eine Ansicht des Innern, von Norden nach Süden gesehen.

Die Salvatorkapelle unterscheidet sich von den bisher behandelten Kapellen in konstruktiver Hinsicht sehr wesentlich und ist als ein hervorragendes Beispiel spätgotischer Hauskapellen zu betrachten. Der Eindruck, den der Eintretende empfängt, ist in der That ein bedeutender, ich möchte fast sagen, ein bedeutenderer in Bezug auf die räumlichen Verhältnisse, als dies bei der Thomaskapelle der Fall ist. Zwar ist die Thomaskapelle an Grundfläche grösser (88 Quadratmeter gegen 75 der Salvatorkapelle), aber der Umstand, dass bei ihr das später eingefügte

Zwischengewölbe nicht entfernt ist, lässt ihre Gesamtwirkung eben nicht in dem Masse zur Geltung kommen, als dies bei der Salvatorkapelle der Fall ist. Bei dieser letzteren ist es auch wesentlich der wirksame Kontrast zwischen den stämmigen Säulen und kräftig profilirten Scheidbogen einerseits und dem zierlichen Netzgurtenwerk des Gewölbes andererseits, das den

Eintretenden überrascht. Der Eindruck, welchen die Thomaskapelle auf den Beschauer hervorbringt, ist dagegen ein mehr harmonischer, die Säule in ihrer Gesamtwirkung — einschliesslich des im unteren Geschoss befindlichen Teils — schlank und zierlich zu nennen. Die Salvatorkapelle hat eine Länge von 10,75 m. und eine Weite von 7 m. Das Gewölbe misst an den Wandbogen 7 m., an den Scheiteln 7,25 m. in der Höhe. Im Mittelpunkt befindet sich eine 73 cm. im Durchmesser haltende, nach oben etwas verjüngte Rundsäule, der an beiden Langseiten je eine Halbsäule entspricht. Auf kräftig profilirten Kapitälern erheben sich mächtige Scheidbogen, die den ganzen Raum in zwei gleiche Hälften teilen. Jede dieser Hälften ist durch eine Längsurte in zwei Sterngewölbe geteilt, deren Rippen

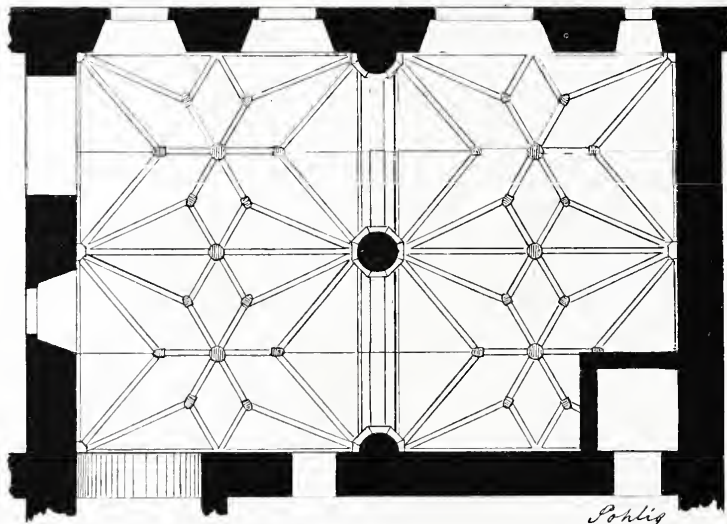



Abb. 68. Grundriss der St. Salvatorkapelle.

sich zu einem förmlichen Netz vereinigen, siehe den Grundplan Abb. 68. Die sechs Schlusssteine enthalten bemalte Wappenschilde mit kreisförmig umgelegter Bandverzierung, wie Abb. 69 an einem Beispiel zeigt. Von diesen Schlusssteinen enthalten drei das Regensburger Wappen — zwei gekreuzte silberne Schlüssel auf rotem Grunde — ein weiterer das Wappen des Hochstiftes — weisser Schrägbalken auf rotem Grunde — wieder ein anderer den bayerischen Rautenschild und der letzte eine geometrische Figur , die ebenso

wie eine Hausmarke, als das Steinmetzzeichen des leider unbekanntes Baumeisters sein kann. Auf allen übrigen Rippenkreuzungen sind kleine, ebenfalls bemalte Schildchen angebracht. Wappenschilde finden sich ausserdem noch an den Tragsteinen des Gewölbes. Abb. 70 giebt das Profil der Gewölberippen. Störend wirkt in dem schönen Raum das in der nordöstlichen Ecke angebrachte Glockentürmchen, das 2 m. weit in die Kapelle hineingebaut ist. Ein kleiner überwölbter Raum, in den man von der östlichen Langseite gelangt, mag die Sakristei gewesen sein und dient jetzt als Schenke. Die Kapelle selbst ist seit ihrer Wiederherstellung Restaurationslokal und ihre Wandflächen sind mit launigen Versen des verstorbenen Historikers Carl Woldemar Neumann geschmückt.

Die Sprüche an der nördlichen Langseite lauten:

„Im „weissen Hahn“ ward viel gezecht,
Der Ritter wie der Edelknecht
Und auch der Domherr wusst in Ehren
Sein Schöpplein flott allda zu leeren.“

„Als man so vieles reformirt,
Manch Kirchlein säkularisirt,
Ward die Kapellen abgethan,
Nun kräht darin der „weisse Hahn.“

An der Südseite steht:

„Bocksberger auch, der Melchior¹⁾
Hat hier gezecht mit viel Humor,
Er wusst, dass der Wirt geduldig,
Drum blieb er ihm die Zeche schuldig.“

1) Von Melchior Bocksberger, der ein ebenso gewaltiger Trinker wie guter Fassadenmaler war, wird manches ergötzliche Stücklein erzählt. So soll er häufig seine Stiefel von dem mit einem schützenden Tuche abgeschlossenen Maler-

„Die Bilder, die auf mancher Wand
Bocksberger schuf mit kecker Hand,
Wer kennt sie von uns allen hier?
Nur seinen Durst, den kennen wir!“

Unter der hölzernen Galerie der Nordseite steht:

„Wo eben Du dein Glas geleert
Ward „unser Herr“ dereinst verehrt.“

„Drum denk ans Sprüchlein: „trink und iss,
Den lieben Gott mir nit vergiss!“

Von der grossen Anzahl der Hauskapellen des alten Regensburg bilden die besprochenen nur einen kleinen Bruchteil. Es sind dies lediglich diejenigen, welche in gutem Zustande auf unsere Zeit gekommen sind. Die Mehrzahl ist, wie in der Einleitung des näheren dargelegt worden, verschwunden, und die wenigen, von denen noch nennenswerte Reste vorhanden sind, sollen zum Schlusse wenigstens eine kurze Erwähnung finden.

Von der nunmehr verbauten romanischen Trinitatiskapelle in der alten Freiong sind nur noch ein durch zwei Säulchen geteiltes Rundbogenfenster und ein Strebepfeiler als die einzigen architektonischen Überreste vorhanden.

Die Kapelle U. L. Frauen Heimsuchung im Pustetschen Hause B. 49 ist bis auf die Sakristei (jetzt Waschküche)

zerstört. Die Spitzbogenthüre, welche von dieser in die Kapelle führte, ist noch als Wandnische zu sehen. Die Kapelle selbst befand sich in dem dermaligen Urbanschen Tuchladen. Erst in den sechziger Jahren wurde das Ge-

wölbe herausgeschlagen.

Von der Kapelle zu U. L. Frau hinter den Pfannenschmieden, auch Kesslerkapelle genannt — von den dort wohnenden Kessel- oder Pfannenschmieden — sind zwei Schlusssteine an der Aussen- seite des Hauses eingemauert. Ausserdem ist noch von der Gartenseite aus eine circa 4 m hohe Spitzbogenthüre, jetzt Wandnische, die bis in das obere Stockwerk reicht, zu sehen.

gerüst haben herabbaumeln lassen, um den Glauben zu erwecken, als ob er fleissig bei der Arbeit sei, während er im „Weissen Hahn“, oder sonst irgend wo, hinterm Schoppen sass. Er schmückte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unter anderem auch das Waggebäude, das Rathaus, den Bischofshof und das Goliathhaus mit Fresken.

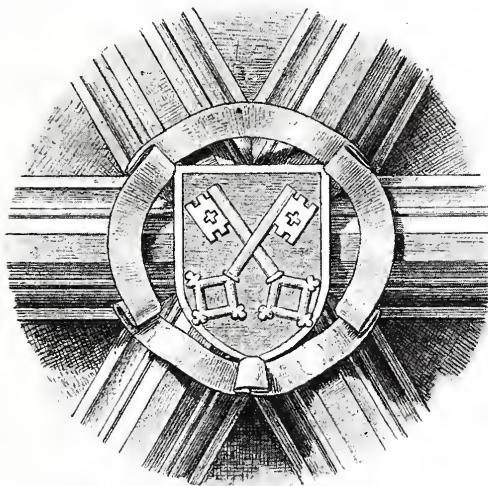


Abb. 69.



Abb. 70.

Die St. Willibaldskapelle im jetzigen Poststallgebäude ist in den siebziger Jahren unten zu einem Pferdestall, oben zu Wohnräumen umgebaut worden. Die beiden herrlichen Schlusssteine, von denen der eine Christus auf dem See, der andre ein Meerungeheuer enthält, sind in einem Gange des Hauses eingemauert.

An die frühere Christophskapelle im Waggebäude, jetzt Dunglege, und sonstiges obscure Gewinkel erinnern nur noch einige Gewölbeansätze mit Konsolen.

Bei der Kapelle St. Pankraz und Pantaleonis im Spiegel, im Zantschen Hause G. 96 ist es noch unentschieden, in welchem Teile des hochinteressanten, mit herrlichen gotischen Gewölben versehenen Hauses die Kapelle lag. Von den in Frage kommen-

den Räumen hat das Giebelhaus gegen die Spiegelgasse die grösste Wahrscheinlichkeit für sich, die Kapelle enthalten zu haben. Hier ist ein schönes, mit wappengeschmückten Schlusssteinen versehenes Gewölbe, welches auf zwei Pfeilern ruht. Doch lässt sich nicht mit Sicherheit angeben, ob dies wirklich die Kapelle war, da die Überlieferungen hierüber unzuverlässig sind und eine ältere Nachricht auch von einer Verbauung der Kapelle spricht.

Einige andere Kapellen, von denen nur mehr ganz unbedeutende Reste übrig geblieben sind, können hier füglich übergangen werden, und somit sei diese Arbeit über das kapellenreiche Regensburg und die dabei in Frage kommenden Geschlechterhäuser beschlossen.



Abb. 65. Wappen der Sarchinger.



Abb. 66. Eckpfeiler.
Von St. Dorothea am Frauenbergerl.

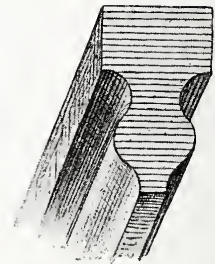


Abb. 64. Gewölberippe.



BRIEFWECHSEL ZWISCHEN MORITZ VON SCHWIND UND EDUARD MÖRIKE.

MITGETEILT VON JAKOB BAECHTOLD.



US DEN Biographien Schwinds und Mörikes ist im allgemeinen bekannt, dass der grosse österreichische Maler und der grosse schwäbische Dichter treu zu einander gehalten haben. So spät

Datums die erste briefliche Verbindung der beiden, damals bereits den Sechzigern sich nähernden Männer gewesen ist, um so schneller und fester nahm sie den Charakter einer innigen Freundschaft an. Aus der Ferne witterte einer den verwandten Geisteshauch des andern. Beide begegneten sich in der Freude an der Romantik, in der tiefen Zurückgezogenheit in die Wunderwelt der Phantasie, in der Vorliebe für das Märchen, für das Belauschen der Natur, kurz für alles, was lieblich ist und wohltautet. In den Werken des einen wie des andern waltet die reine Schönheit und Anmut und ein göttlicher Humor.

Mörike bedauerte einmal, nicht Maler geworden zu sein. Nach seinen Zeichnungen zu urteilen, hätte er das Zeug dazu wohl gehabt. Seinem Malerfreund aber den Namen eines Dichters im höchsten Sinne des Wortes zuzuerkennen, war niemand bereitwilliger als er. Und noch auf einem Gebiete trafen sie sich gelegentlich, in der Andacht zum Unbedeuten-

den, welche für Mörikes Art so charakteristisch ist und welche auch einen Schwind dazu begeistert, seine reizenden Pfeifenköpfe, die Wirtshausschilder oder seine allerliebste Serie von Hausgeräten zu zeichnen.

Schwind, der feine Kenner des wahrhaft Schönen in der Poesie, war ein enthusiastischer Verehrer von Mörikes Dichtungen und hat eine Reihe derselben mit seinen anmuts- und humorvollen Illustrationen versehen. Keine aber hat den Beschenkten mehr gefreut als das eine Blatt: „Das Pfarrhaus in Clever-salzbach“, welches eine Reihe von Motiven aus den Gedichten Mörikes mit dem Familienleben des Dichters so zart und innig vereint. Schwind hat Mörike wiederholt besucht, in Stuttgart, oder in der Einsamkeit zu Loreh und Mürtingen; dagegen ist es Mörike nie geglückt, bis nach der bajuwarischen Residenz zu gelangen.

Der echte Moritz von Schwind lebt in den nachstehenden Briefen, unschätzbaren Selbstzeugnissen zur Kenntnis des Menschen und des Künstlers: bald derb-lustig und gutmütig-polternd, bald sarkastisch-heftig — einiges dieser Art musste unterdrückt werden — sind dieselben von Mörike selbst zu seinen köstlichsten Schätzen gezählt worden, und es war eine seltene Feierstunde seines späteren Lebens, wenn er einem vertrauten Freunde eine Epistel des Meisters

Moritz vorlas. Leider sind die Antworten Mörikes bis auf wenige Nummern nicht mehr vorhanden.

Die Schwind-Briefe verdanke ich der hochverehrten Witwe Eduard Mörikes; vier Briefe von Mörike an Schwind hat mir Herr Justizrat Dr. Siebert in Frankfurt a. M. freundlichst mitgeteilt.

1. Schwind an Mörike.

Hochverehrter Herr!

So muss es mir gehen. Wenn mir je was eine rechte Freude gemacht hätte, so wär' es, Ihnen, dem ich so viele schöne Stunden danke, eine kleine Freude zu machen, so gehts nicht. Dass ich Ihr unvergleichliches Gedicht¹⁾ immer wieder gelesen, dass mir die zarte kränkliche sinnige Griechin ganz ans Herz gewachsen ist, können Sie sich denken. Dass es an und für sich kein übles Bildchen wäre, ein so liebliches Wesen am Putztisch, auch mit dem Ausdruck einer allgemeinen Bangigkeit hinzustellen, das ist kein Zweifel, und wenn Ihnen damit gedient ist, will ich mich gleich mit allem Eifer dran machen. Aber es wird aus dem Bilde nie zu lesen sein, was in Ihrem Gedichte geschrieben steht. Ganz abgesehen von dem kleinen Format, das solche äusserste Feinheiten im Ausdruck so gut als unmöglich macht, halte ich es für unmöglich, das unheimliche, das sie in ihrem Auge bemerkt, und ihr Stutzen darüber zugleich sichtbar zu machen. Wäre es ein weniger zartes und unberühbares Ding, so wäre ich bald fertig, ich hielte mich an das höchst sichtbare Sprichwort: „Der Tod schaut ihr über die Achsel.“ Aber sagen Sie selbst, ob das nicht unerträglich plump und grob ist gegen Ihr Gedicht. Es ist aber nicht anders. So gut es Gedichte giebt, denen man schaden würde, wenn man sie in Musik setzt, so giebt es Gedichte, die so fein sind, dass sich ein Maler sicherlich blamirt, wenn er meint, dergleichen Hauche von Empfindungen liessen sich sichtbar machen. Haben Sie denn gar nichts, wo irgend etwas vor sich geht? seien es so kolossale Dinge, wie sie „der sichere Mann“ verrichtet, oder so einfache und heilige wie die schöne Dorothea.²⁾

Uebrigens wenn Ihnen vielleicht der Zeitschrift gegenüber, oder sonst aus einem Grunde damit gedient ist, so werde ich mich nicht lange zieren. So gut als ein anderer mach' ichs auch, aber ich möchte in Ihren Augen nicht als ein Hasenfuss erscheinen, der sich etwa einbildet da was rechtes zu leisten, wo man doch wissen muss, dass es nicht geht. Entscheiden Sie also nach Gutdünken, Ihnen zu lieb thut man auch einmal das kleinste.

Da ich jetzt doch einmal das Recht habe, an Sie zu schreiben, verehrter Herr, so frage ich auch an, ob es denn gar nicht denkbar ist, Sie einmal nach München zu persnadiren. Ich weiss, dass Sie sich für meine Arbeiten ein wenig interessiren, und es wäre für mich von sehr grossem Werth, gerade Ihnen ein neues Werk vorzureiten, bevor wir es in die Welt hinausschicken. Es sind gegen 40 lyrische Bilder, die etwa unter dem Begriff „Reisebilder“ ein zusammengehöriges Ganze bilden. Wenn Sie mit einer leidlichen Herberge, einem bescheidenen Tisch und einem Glas Bier sich bescheiden wollen, so hätten Sie nichts zu thun, als in Stuttgart ein- und in München auszusteigen, das übrige würde ich besorgen. Ich mache mir aber wenig

Hoffnung. An dem guten Fellner¹⁾ habe ich mich halbtodt gebettelt, und ihn nicht vom Fleck rühren können und man sagt Ihnen auch nach, Sie seien über die Massen ansässig. Jedenfalls aber wird mich die erste Ahnung des Frühlings nach Frankfurt treiben, wo eine Tochter von mir verheiratet ist, und da werde ich mich nicht abweisen lassen, Sie ein paar Stunden mit meiner unheimlichen Gegenwart zu plagen.

Bitte also, über mich zu disponiren und verbleibe mit der aufrichtigsten Verehrung

Ihr ergebenster Schwind.

München, 17. Dec. 1863.

2. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Herr und Freund!

Ich bin abwechselnd in der Stadt und auf dem Lande, so kömmt es, dass ich eine Zusendung später erhalte, und arbeite an zwei Sachen zugleich, mit dem grössten Eifer daher kömmt es, dass ich mit Briefschreiben gewaltig zurückbleibe, ja nahe daran bin, Bankrott zu machen.

Ich bin Ihnen von Herzen dankbar, dass Sie bei Versendung des Anacreon²⁾ an mich gedacht haben; habe mich auch gleich daran gemacht, ihn zu lesen, worin ich auch bis zu den Anacreonticis gelangt bin. Ich will Ihnen nur aufrichtig gestehen, dass mich Ihre Vorrede noch mehr angezogen hat, als die treffliche Uebersetzung der Gedichte. Erstens staune ich, was Sie für ein gelehrter Herr sind. Zweitens dachte ich — an den Anacreonten ist es so schön, wie Sie bemerken, dass alles erlebt ist — die Lori und Sopherl und Mirl von Lesbos und Chios, nirgends wird eine vor tausend Jahren einbalsamirte Aegypterin besungen, und schliesslich dachte ich: es lebe Deutschland, das alte, gelehrte, versessene Deutschland, das nie zugreifen kann und wenn man ihm's ums Maul schmiert. Nehmen Sie mir's nicht übel, aber es wird einem schlimm, wenn ein Mann wie Sie Zeit hat zu übersetzen, und vollends eine Uebersetzung nebst Zubehör für den Druck herzurichten. Wenn uns diese Arbeit ein einziges Gedicht von Ihnen kostet, so ist der ganze Anacreon zu theuer bezahlt. Ich tröste mich damit, dass etwa die Beschäftigung mit den Alten Sie zu der unvergleichlichen „Erinna“ veranlasst hat. Sagen Sie selber, ob ein so schönes Gedicht im Anacreon steht? Ich glaube es nicht. Doch genug von Sachen, die ich vielleicht nicht verstehe, und bei denen ich von einer nicht geringen Wuth beeinflusst bin, die ich nicht los werden kann, über den Schaden, den der ganz unberechtigte Vorzug der Antike mit allen seinen Folgen in unsrer Kunst angerichtet hat, und noch anrichtet. Es ist beiläufig eben so viel, als seiner Zeit die Unterdrückung der deutschen Sprache durch die lateinische.

Im Frühjahr habe ich meine Reise zu meiner Tochter nach Frankfurt glücklich so eingerichtet, dass mich mein Weg über Stuttgart brachte, und schon dachte ich, es würde mir mein sehnlicher Wunsch gewährt werden, Sie zu sehen. Ich war aber von den unzähligen Besuchen in Frankfurt und Carlsruh so auf den Hund, ja beinahe krank, dass, als man mir noch sagte, es sei wegen obwaltendem Pferdemarkt wohl schwer, ein Unterkommen zu finden, ich in Gottesnamen weiterfuhr, mich getröstend, aufgeschoben sei nicht aufgehoben. Ihnen gegenüber, der von seinem Haus gar nicht wegzubringen ist, kann ich auch geltend machen, dass

1) „Erinna an Sappho“.

2) „Erzengel Michaels Feder“.

1) Maler Ferdinand Fellner, 1799—1859.

2) Anacreon und die sog. Anacreontischen Lieder. 1864.

ich wohl wegzubringen bin, aber nach ein paar Wochen Abwesenheit mit Gewalt nach Haus verlange. Der Buchhändler, den Sie mir zugeschickt haben, ist ein curiosum. Um Ihrer Empfehlung Ehre zu machen, liess ich mich auf einen ganz schätzbaren Handel mit ihm ein, glücklicher Weise mit dem Vorbehalt, den ich immer mache: da ist die Sach, da ist das Geld. Es kam aber nichts, und ebenso bei Freunden, die ihm die Sache gegeben haben. Ich kann also nichts dafür, wenn er über mich schimpft.

Freund Scherzer!) habe ich gesprochen, und bei mir auf dem Atelier gehabt. Wie Sie wohl denken, war von Ihnen viel die Rede.

Leben Sie recht wohl, entschuldigen Sie mein unzusammenhängendes Gefasel, und seien Sie meines besten Dankes und grössten Verehrung für immer versichert.

Ihr ergebenster Diener

und Freund M. v. Schwind.

Nieder Pöcking, 21. Sept. 1864.

3. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Herr und Freund!

Ich befinde mich seit acht Tagen in einer unfreiwilligen, aber ganz behaglichen Vakanz. Eine Verkältung, die ich mir zugezogen, und die aussah, als wollte sie eine niederträchtige Grippe werden, hat sich durch Zuhausebleiben und Warmhalten in einen harmlosen Schnupfen aufgelöst, und ich habe den Profit davon, aus dem verwünschten Tagewerk herausgekommen zu sein, Studien zu zeichnen, die ich nicht recht sehe, und mit grauslicher Kohle zu zeichnen, von der man ganz schwarz wird, zu ändern, zu feilen, und mich zu ärgern, kurz, was man in diesem Leben Carton zeichnen heisst. Dieses verteufelte Geschäft treibe ich jetzt im dritten Monat, und froh, dass mich das Schicksal ein wenig zur Ruhe gesetzt hat, so habe ich doch Zeit einzusehen, dass ich mich bereits ganz dumm gearbeitet habe, und eine kleine Abwechslung das Beste sein wird, was ich mir anthun kann. Sie waren so freundlich, es eine Inspiration zu nennen, einmal der Zauberflöte zu Leib zu gehen, aber ich habe genug an der Inspiration, ich bin halb er-soffen in der Inspiration, das Ding nimmt kein Ende und ist immer nicht schön genug — also lassen wir's ein wenig ruhen, da doch das schwierigste überwunden ist, und denken wir daran, das Leben wieder ein wenig aufzuputzen und neue Freude in die Wirthschaft zu bringen. Wenn ein Acker so und so viel Teufelszeug hergegeben hat, um Frucht zu tragen, so muss er eben so und so viel Teufelszeug — die chemischen Ausdrücke kann ich mir nicht merken, wieder zurückbekommen, sonst hat das Fruchtragen ein Ende. Eben so wenn unsereiner so und so viel Vernunft hergegeben, muss wieder so und so viel Vernunft nachgeheizt werden, sonst macht man dummes Zeug. Bitte sich also zu erinnern, dass bei unserm fröhlichen Beisammensein Sie, mein verehrter Freund, das Ansinnen, sich einmal nach München zu bringen, nicht ganz von der Hand gewiesen haben. Ich melde mich bei Zeiten und sage Ihnen ganz bescheidenlich, dass ich für Ostern meine Gedanken in dieser Richtung fleissig spazieren gehen lasse. Sie werden Ferien haben, werden hier mit Kirchenmusik regalirt, wie nirgends, erleben am Palmsonntag ein Concert, und was mich betrifft, hoffe ich Ihnen sowohl Zauberflöte als Reisebilder fertig vorführen zu können, — zwei und siebenzig Nummern. Was meinen Sie? Sie haben manchen braven Kerl hier zum Freunde — ich habe schon an dem Speiszetteln gearbeitet,

wenn Sie ein Dutzend zu Tisch laden wollen. Der grimmige Scherzer pflegt um Ostern auch hier zu sein. Lassen Sie sich etwas zureden. Wahrscheinlich sehe ich Sie noch vorher, denn die Frau Tochter wird nächsten Monat in die Wochen kommen. Ist es ein Bub, soll ich Gevatter stehen, ist es ein Mädlein, reise ich jedenfalls hin, dessen Bekantschaft zu machen. Sie entgehen mir also doch nicht. Jetzt leben Sie recht wohl, verehrter Freund, empfehlen Sie mich der Frau Gemahlin und den kleinen Töchterlein, von denen Sie eines mitbringen sollten. Ich habe auch ein neunjähriges Ding im Haus.

Ihr ganz ergebenster

M. v. Schwind.

M. 16. Febr. 1865.

4. Schwind an Mörike.

Hochverehrter Freund!

Wenn das neue Jahr nicht dazu da wäre, um bei seinen Freunden wieder anzuklopfen, so könnte es mir eigentlich gestohlen werden. Ich habe der neuen Jahre schon so viele auf dem Buckel, und sie fangen an so schnell zu verlaufen, dass deren Schluss, von mir aus, immer zu schnell kommt. Item, aber es ist so, und sein wir froh, dass wir gesund und thätig wieder so lang ausgehalten haben.

Im September schrieb ich Ihnen, und war veranlasst abzureisen und zwar direkt nach Leipzig. Dort machte ich schlechte Geschäfte, denn mein Mäcen, statt einigermaßen anzuerkennen, mit welchem Eifer ich mich seinen Aufträgen hingeeben, legte sich auf's Zweifeln und Criteln, was ich doch eigentlich nicht mehr gewohnt bin, so dass ich ihm (und das zu meinem Heile) erklärte, wir wollten die ganze Sache gut sein lassen. Zu meiner grossen Freude machte ich die Bekantschaft des alten Musikers Hauptmann, den in des alten Seb. Bach Wohnung, mit einer liebenswürdigsten Familie zu sehen, eine Freude fürs Leben ist. Nach Berlin zu unserm alten Cornelius zu gehen, war mir nicht gegönnt, denn ein Unwohlsein, das auf der Reise des Teufels ist, jagte mich in einer Nachtreise zu meiner Tochter, wo ich mich wieder herstellte, und einen Tag um den andern liegen blieb, so dass für Stuttgart die Zeit versäumt war. Zu Hause angekommen, fand ich Ihren freundlichen Brief! — Versäumt wars! Ich machte mich an eine Arbeit, die ich vor meiner Abreise schon in Gang gebracht hatte, eine Reihe von Gerätschaften. Spiegel, Uhren, Tintenzeuge u. dgl., gegen 60 Stücke ¹⁾. Sie waren fertig und ich war wieder daran, zu Ihnen zu fahren, als mir die Ankunft eines österreichischen Hofraths angekündigt wurde, und zwar dessen, der die Theater-Angelegenheit besorgt. Er kam an, und ich übernahm die Herstellung von 14 Bildern für das Foyer. Da hiess es denn gleich niedersitzen und tapfer arbeiten, was auch ganz gut gelang. Am 11. Nov. war der Kontrakt gemacht, am 6. Dec. reiste ich nach Wien, und am 9. legte ich die ganze Geschichte dem Kaiser vor. Gott sei Dank, lief Alles gut ab; höchsten Orts bei Minister, Comité — und allen Freunden. Vor Weihnachten kam ich zurück, und seitdem ist eine Wirthschaft, mit Anstalten und Briefschreiben, dass ich erst heute dazu komme, Ihnen die Geschichte meiner Irrfahrten, mein Leidwesen über den versäumten Besuch und meine guten Wünsche für Ihr und der Ihrigen Wohlergehen, in meinem lehrreichen und berühmten Briefstil zu unterbreiten. Ohne von Zeit zu Zeit

1) Die Entwürfe aus dem Gebiete der Kunstindustrie, meist für die Kunstgewerbeschule in Nürnberg.

1) Der Musiker Otto Scherzer.

einen Brief von Ihnen zu bekommen, halte ich für ein sehr zurückgekommenes und verarmtes Leben, und mir sagen zu müssen, dass Sie nichts mehr von mir wissen wollen, hiesse soviel — es wird aber nicht so sein. Sie werden mir wieder einmal schreiben und wenn der ärgste Tratsch vorbei ist, werden wir uns auch wiedersehen. Heute habe ich auch die Cartons für die neue Arbeit angefangen, und soll so ein froher Tag mit dem freundlichsten Gruss an Sie und die Ihrigen schliessen.

Ihr aufrichtigst ergebener
M. v. Schwind.

M. 7. Juni 1866.

5. Schwind an Mörike.

Amice doctissimus!
S. V. B. E. E. V.

Possibiliter jam habebis per viam ferream acceptum paccetum cum imaginibus quos pinxi in castello expectante, quod barbari dicunt Vartburg, et narrationem de septem corvis aut sorore fideli. Spero, quod tibi facinus aliquid gaudium et adjunxeris eas collectioni tuae. Insuper venit in hoc litera facies mea ad memoriam perpetuam. Dies in societate et in atriis tuis it super millia ed plango solummodo unum, quod impediti praesentia hospitem non possumus loquere de illustrationibus musicalibus, worüber ich gerne Ihre Meinung eingeholt hätte. Nehmen Sie mir nicht übel, dass ich Ihnen ein sehr übel gerathenes Exemplar von den 7 Raben schicke, ich habe aber kein anderes mehr und neu kostet der Spass 46 Fl. Die lassen Sie sich nicht schenken.

Ich bin sehr froh, dass Sie durch meinen frühen Auszug nicht in Ihrem Schlaf gestört worden sind, der Morgen mit seinem frischen Nebel war sehr angenehm. Zu Haus fand ich Alles wohl, und See und Wald gefallen mir besser als je. In das Arbeiten mit der Brille muss ich mich nach und nach finden. Den ganzen Sommer habe ich keine gebraucht. Hoffentlich imponirt Ihnen die Probe einer reinen Latinität, mit der ich mein Schreiben eröffnen habe, so weit, dass Sie mir die lateinischen Zeilen, mit denen Sie mein altes Bildchen so trefflich exponirt haben, aufschreiben und zuschicken. Ich habe diesmal ein sehr einfaches Mittel angewandt, mir über das Einpacken wegzuhelfen; ich habe nämlich zu einem gesagt: Sein Sie so gut und packen Sie das ein, adresse H. D. etc. das könnten Sie auch thun.

Jetzt bedanke ich mich auch für genossene und unvergleichliche Gastfreundschaft und wünsche nur, ich könnte sie recht bald erwidern oder wieder in Anspruch nehmen, wozu aber vor der Hand wenig Aussicht ist. Bitte der Frau Gemahlin, die weiss Gott Mühe genug gehabt hat und der nicht minder geplagten Fr. Schwester meine schönsten Empfehlungen, und den zwei kleinen Wesen meine schönsten Grüsse. Meine kleine Helene wäre sehr begierig sie kennen zu lernen. Veniant solummodo cum patre et matre, habemus lectos et cammas.

Cum respecto egregio
amicus et servus

M. v. Schwind.

Nieder-Pöcking bei Starnberg, über München.

6. Sept. 1866.

Auferrat diabolus omnes pennas ferreas!

6. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

Wissen Sie, dass ich anfangs Angst zu kriegen, ich hätte Sie mit meinem närrischen Briefe, oder noch schlimmer mit der Zusendung des etwas schätzbigen Exemplars gekränkt oder

gar beleidigt? Und können Sie sich was anderes denken, als dass das eine mindestens sehr katzenjämmerliche Beigabe zum Leben ist? Es wäre ziemlich, um aus der Haut zu fahren. Ein Brieflein, in dem gar nichts stünde als „nein“, könnte diesen Sorgen ein Ende machen.

Was sagen Sie zu einem Beitrag zur „Freya?“ Ich kann ohne Ihre Zustimmung nicht dran denken, einen Schritt in der Sache zu thun, deun es ist, was man in der Poesie nennen würde „Ode an Mörike“ oder so was drgl.; in unsrer Kunst hat man für nichts einen Namen, weil man seit Jahren auf Historie und Genre herumreitet, wobei kein Mensch weiss, was er dabei denken soll. Nebenbei wäre es gar nicht zu verachten, wenn derselbige Vischer hin und her eine Verständigung zwischen meinen Arbeiten und dem verehrlichen Publicum versuchte — und bei dieser Gelegenheit könnte man sehen, ob er sie selber lesen kann, oder lesen können will.

Es muss an der Zeichnung noch etwas gemacht werden, was hier herausen nicht gemacht werden kann, sonst schickte ich sie gleich mit.

Es liegt mir übrigens gar nicht viel dran, ob die Arbeit in die Welt kommt oder nicht, ich bin vollkommen zufrieden, dass ich wieder etwas Lyrik gekostet habe.

Das Wetter ist bei uns dermassen schön, dass ich mich noch nicht entschliessen kann, in die Stadt zu gehen, die mir nebenbei gesagt, seit ich wieder in Wien war, äusserst schätzig vorkommt.

Ich bin mit meiner Frau ganz allein auf Malepartus, der Feste. zeichne nach Bequemlichkeit und gehe am See und im Wald spazieren. Hol der Teufel alle Politik und allen Patriotismus dazu! Wenn die Hanswürsten nichts können als Scheibenschüssen und Männer-Quartette blärren, so sollen sie's haben! . . . Empfehlen Sie mich der Frau Gemahlin und Fr. Schwester allerbestens, umarmen Sie die prächtigen Mädels und wenn Sie die verfluchten Photographien ärgern, schmeissen Sie's ins Feuer oder ins Wasser und lassen Sie uns wieder gute Freunde sein!

Ihr aufrichtigst ergebener

M. v. Schwind.

Nieder-Pöcking, 1. Oktober 1866.

München Sonnenstr. 23.

7. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Ich war so froh, Ihren Brief zu bekommen und jetzt bleib ich wieder mit dem Schreiben stecken. Eine plötzliche Ordre des Königs, die nicht gut abzuweisen war, kostete mich die Zeit, die ich gebraucht hätte, die dritte „an Mörike“ gerichtete Zeichnung fertig zu machen. Jetzt muss ein Carton fertig werden, damit die Wiener Arbeit nicht ins Stocken kommt, und so dürfte es noch ein paar Wochen dauern, bevor die Sendung abgehen kann. Wenn man Ihnen eine Statue setzte, so müsste am Sockel auf einer Seite — um den Umfang Ihrer dichterischen Kunst anzuzeigen — „der sichere Mann“ angebracht sein, der mit der Kohle in sein scheuerthorenes Buch schreibt, mit des Teufels Schweif als Merkzeichen und auf der andern „schön Dorothea“ mit der Feder des heiligen Michael schreibend, was sie selbst nicht weiss, Es ist also eine Zeichnung ohne die andere nichts rechtes, und die letzte verlangt einen nicht geringen Grad von Feinheit der Ausführung. Ich werde aber schon dazu kommen und dann die Schmerzen des Einpackens tapfer überwinden.

Herrn Vischer — aus Tübingen habe ich leider sehr kurz gesehen, er war aber in meinem Atelier und hat Ihnen vielleicht einiges erzählt, was da gemacht wird.

Mit Kaulbach habe ich einen langen Diskurs über Sie gehabt. Nebst Verehrung und Hochschätzung im höchsten Grade, ist er doch der Meinung, dass Ihnen einige Reiselust, wenigstens von Stuttgart bis München, sehr wohl anstehen würde. Sie sollten's ganz haben, wie Sie wollten. Still, spektakulös, in allen Abstufungen. Jetzt seien Sie freundlich und empfehlen mich Ihren grossen und kleinen Damen aufs beste, so wie dem Herrn mit der bredella!

Ihr ganz ergebenster

M. v. Schwind.

München, 3. Nov. 1866.

S. Schwind an Mörike.

Verehrter Herr und Freund!

Ihr freundlicher und liebenswürdiger Brief traf mich in der angenehmen Situation, dass ich mir eben sagen konnte: jetzt hat der König sein Sach', und der 4. Carton ist auch fertig, da kann ich mich endlich hinsetzen, und die stumme Jüdin¹⁾ zurecht zeichnen. Solches ist denn auch geschehen und ich lasse die Sachen nur noch aufziehen, dann kann ich sie Ihnen schicken. Sie werden dann sehr dringlich gebeten zu erklären, ob die Sachen Ihnen gefallen und ob Ihnen mit der Vervielfältigung für die „Freya“ gedient ist oder nicht. Und da müssen sie sich gar nicht genieren. M. Hartmann²⁾ wird sich meiner wohl noch erinnern, wenn es nämlich derselbe ist, in dessen Gesellschaft ich einmal die belgisch-holländische Grenze passirt habe unter Mitwirkung eines fürstlich Schwarzenbergischen Depeschen-Packets.

Von Vischer habe ich etwas anders erwartet, nemlich irgend eine Anordnung hinsichtlich der betreffenden Zeichnungen. Kaiser³⁾ ist eine Heide, sonst müsste er sich drum reissen, etwas, das Ihnen und Ihren Freunden Freude machen kann (wenn es nemlich der Fall ist), zu photographiren; der hält sich eben an Dürer und Raphael, weil die kein Honorar mehr verlangen. Jetzt warten wir ab, was sie sagen. Vous Monsieur, vous auez sans doute une copie — parceque ma femme sich die Haare ausrupft wenn ich die Zeichnungen weggäbe. Sie gelten nämlich unter unsern Freunden für meine allerschönsten Arbeiten — auch gut. Was ist denn mit König Rother? Haben Sie ihn bearbeitet? Das wäre freilich anziehend. Lassen wir ihn nicht aus den Augen. Von Herzen gratulire ich zu Ihrem otio cum honore; der Teufel soll den dummen Mädeln Verse machen lehren!⁴⁾ Ich habe auf der Akademie auch ein Ende gemacht, und erklärt, dass ich mit zwanzig Jahren gerade genug habe, sie sollen mich pensioniren oder was sie wollen, am liebsten mit doppeltem Gehalt, eine Massregel, die gewiss sehr grossen Anklang fände. Sie thun aber das eine und das andere nicht, und so lassen wirs beim Alten. Für unsern jungen König habe ich müssen die Weber-, Marschner- und Gluckschen Lunetten in Farben ausführen, alles ohne ein Wort miteinander zu sprechen. Ich schiebe meine Arbeit bei einer Thürspalte hinein und bei der andern kommt das Geld heraus — das ist eigentlich ganz angenehm. Desgleichen habe ich seit Oktober 4 Carton gezeichnet, was auch gerade keine Kleinigkeit ist. Jedenfalls werde ich ziemlich auf den Hund kommen, bis alles fertig ist, und einer Erholung bedürfen, wovon wir ein paar Tage in Stuttgart absitzen wollen. Gott sei Dank wird der Tag länger. Leben Sie recht wohl, em-

pfehle mich Ihren grossen und kleinen Damen, und machen's mit den Zeichnungen gnädig. Ihr ergebenster Freund

Schwind.

München d. 17. Jänner 1867.

9. Mörike an Schwind.¹⁾

Verehrtester Herr und Freund! Ihre herrliche Sendung ist glücklich bei mir eingetroffen und Alles ist davon bezaubert! Ein ausführliches Schreiben darüber, das Ihnen zunächst meine Eindrücke schildert, liegt nur halb fertig neben mir; ich wurde mitten drin durch eine angeknüpfte Unterhaltung wegen Ankaufs der 3 Blätter unterbrochen und schreibe diesmal nur das praktisch-Nöthige in aller Eile. — Soeben war H. Dr. M. Hartmann, dem ich die Zeichnungen durch sichere vertraute Hand vorlegen liess, bei mir. Er hatte, eh' er noch das Mindeste von diesen wusste, vor ungefähr 8 Tagen den Chefs der Cotta'schen Buchhandlung, als deren erster, alles geltender Berather, aus eigenem Antrieb und ohne mein Vorwissen den Vorschlag zu einer illustrirten Ausgabe meiner Idylle von dem „alten Thurmhahn“ gemacht. Man schien nicht abgeneigt, „allein — frug man — wo kriegen wir dazu so bald den rechten Mann?“ Herr Hartmann nannte auf der Stelle Sie und gab den Herrn die Sache zur weiteren Überlegung. Nun kommen Ihre trefflichen Blätter — merkwürdiges Zusammentreffen! Hartmann will seinen Antrag jetzt eindringlich und zwar mit erweitertem Plan wiederholen. Es soll nach meiner Meinung ein ganzes Heft Darstellungen, darunter etwa 4 aus gedachter Idylle, 5—6 weitere nach andern Stücken meiner Sammlung, worob Ihre „Rahel“, Ihr „Sicherer Mann“ und die Pfarrgarten-Szene zusammengestellt worden. Neben dem vollständigen Heft würde „der Thurmhahn“, auf welchen es Hartmann seiner grösseren Popularität wegen vorzüglich abgesehen hat, besonders ausgegeben. Es fragt sich nun, ob Sie, Verehrtester, im Fall die Buchhandlung sich zu diesem Unternehmen bereit erklären sollte, die Bilder liefern wollten? Ich fürchte nur, Sie haben nicht die Zeit zur ganzen Serie! Vielleicht aber doch zu 2—3 Stücken (Balladen oder dergl.)? Zwar Hartmann ist der wünschenswerthen Einheit des Charakters wegen nicht für eine Theilung zwischen verschiedenen Künstlern. Was sagen sie dazu?

Für ein Journal wie die „Freya“ sind Ihre 3 Zeichnungen schlechterdings nicht. Sie gibt nur Holzschnitte, wenn's hoch kommt Kupfer- und Stahlstich, und wie das in der Regel wird, weiss man. Ein Minimum in Ihrer Zeichnung vom Stecher verhunzt, ein Punkt, ein Hauch verwischt, wäre zum Heulen! Die Photographie ist der einzige Weg.

Die Cotta'sche Buchhandlung macht eben jetzt Anstalt zur 4. vermehrten Auflage von meinen Gedichten. Wird etwas aus den Illustrationen, nach dem gedachten Plan, in Bälde, so könnte Buch und Bilderwerk, eines dem andern helfen.

M. Hartmann ist eben der, von dem Sie schreiben. Mit Vergnügen erinnert er sich jener gemeinschaftlichen Reise; ich soll Ihnen die schönsten Empfehlungen sagen. In einigen Tagen schreibe ich wieder. Wenn Sie inzwischen so freundlich sein wollten, uns auf obige Frage vorläufig etwas zu erwidern, wäre es recht gut.

Ihre Blätter werden natürlich auf's beste geschont. Frau

1) Dorothea in „Erzengel Michaels Feder“.

2) Moritz Hartmann, Herausgeber der „Freya“.

3) Stuttgarter Photograph.

4) Auf Mörikes Rücktritt als Lehrer am Katharinenstift.

1) Nach Empfang der später bei Bruckmann in München photographisch veröffentlichten reizenden drei Blätter: „Das Pfarrhaus in Cleversalzbach“, „Erzengel Michaels Feder“, „Der sichere Mann“ geschrieben.

von Schwind that wahrlich sehr wohl daran, sie nach gemachtem Gebrauch wieder zurück zu fordern.

Ich schliesse mit den herzlichsten Empfehlungen von uns Allen.

Ihr ganz ergebener

Mörike.

Stuttg. den 2. Febr. 67.

Sie machen uns ja Hoffnung, Sie noch vor dem Frühjahr hier zu sehen — das wäre sehr schön!

10. Schwind an Mörike.

Verehrtester Herr und Freund!

Die Hauptsache ist, dass Sie die Sachen richtig erhalten haben, und dass sie Ihnen gefallen. Der Cottasche Antrag scheint Ihnen Freude zu machen und da bin ich bereit, d'rauf einzugehen, obwohl ich mit den Zeichnungen andre Dinge vorhatte, die durch eine Vervielfältigung in der „Freya“ nicht gestört worden wären. Fragt sich also nur, ob ein ordentliches Honorar geboten wird. Mit meiner Zeit steht's freilich schlecht, noch mehr aber nehme ich Anstand, irgend etwas Künstlerisches zu accordinen. Man gibt das Recht aus der Hand, es wegzwerfen, wenn es nicht genügend ausfällt. Das wird vor der Hand genug sein, nebst einem schönen Gruss Hrn. M. H. auszurichten.

Auf Ihren Brief freue ich mich sehr. Es wird damit gehen, wie mit einer Recension, die der alte Goethe über gewisse Holzschnitte von mir geschrieben hat; sie ist zehnmal schöner als meine Bilder!).

Ich arbeite fort, wie in einem Tretrad, und bin noch immer nicht so weit mit freiem Kopf, an etwas anderes zu denken.

Photographie ist auch keine Sicherheit, wenn das Glück gut will so verderben sie's grad so wie die Holzschneider und Kupferstecher. Geben Sie acht, wenn's drum und dran geht, wird alles anders gewünscht werden — ich habe längst auf allen Kunsthandel verzichtet. Also trachtet man bald ins reine zu kommen.

Ihr ganz ergebener

M. v. Schwind.

M. 5. Febr. 1867.

Eilig.

11. Mörike an Schwind.2)

Die mir durch Ihren 1. Brief vom 17. vor. Monats angemeldete Kiste kam letzten Montag Morgens d. 27. bei uns an. Ich öffnete sie sogleich selbst, das ungeduldige Vorlangen, das eine gemessene Handhabung des nöthigen Schreinerwerkzeugs kaum erlauben wollte, nach Möglichkeit beschwichtigend. Schraube für Schraube, Nagel um Nagel vorsichtig auszuzeichnen — denn einige staken sehr boshaft verborgen im Holz — nahm eine gute Viertelstunde weg.

Da lag der Schatz nun aufgethan vor mir allein! Ich liess für's Erste Niemand zu, um mich der Sachen erst, von Anderer Stimmen unverworren, einigermassen zu bemächtigen. Bald aber war ich, dieser überströmenden Fülle des Lieblichen und Grossen gegenüber, mir selbst nicht mehr genug; Frau und Schwester wurden zu Hilfe gerufen, die denn auch redlich mein Entzücken theilten.

Zufällig kam ich zuerst an das Blatt mit dem „Sicheren Mann“. Wenn meine Leute mich, wie sie behaupten, im

dritten Zimmer durch zwei Thüren mehrmals laut auffachen hörten, so war dies keineswegs nur die einfache Wirkung des komischen Stoffs, welcher hier in das greifbarste Leben trat; es war weit mehr jene rein schöne, hohe, mit keinem andern Glück zu vergleichende Lust, die wir immer empfinden, wo die Kunst einmal wieder ihren Gipfel erreicht, wo uns der Genius selbst anlacht, eine freudige Rührung und selbstloser Dank, der vorerst gar nicht weiss, wem er eigentlich gelte, bis man zunächst dann freilich nur dem Künstler um den Hals fallen kann.

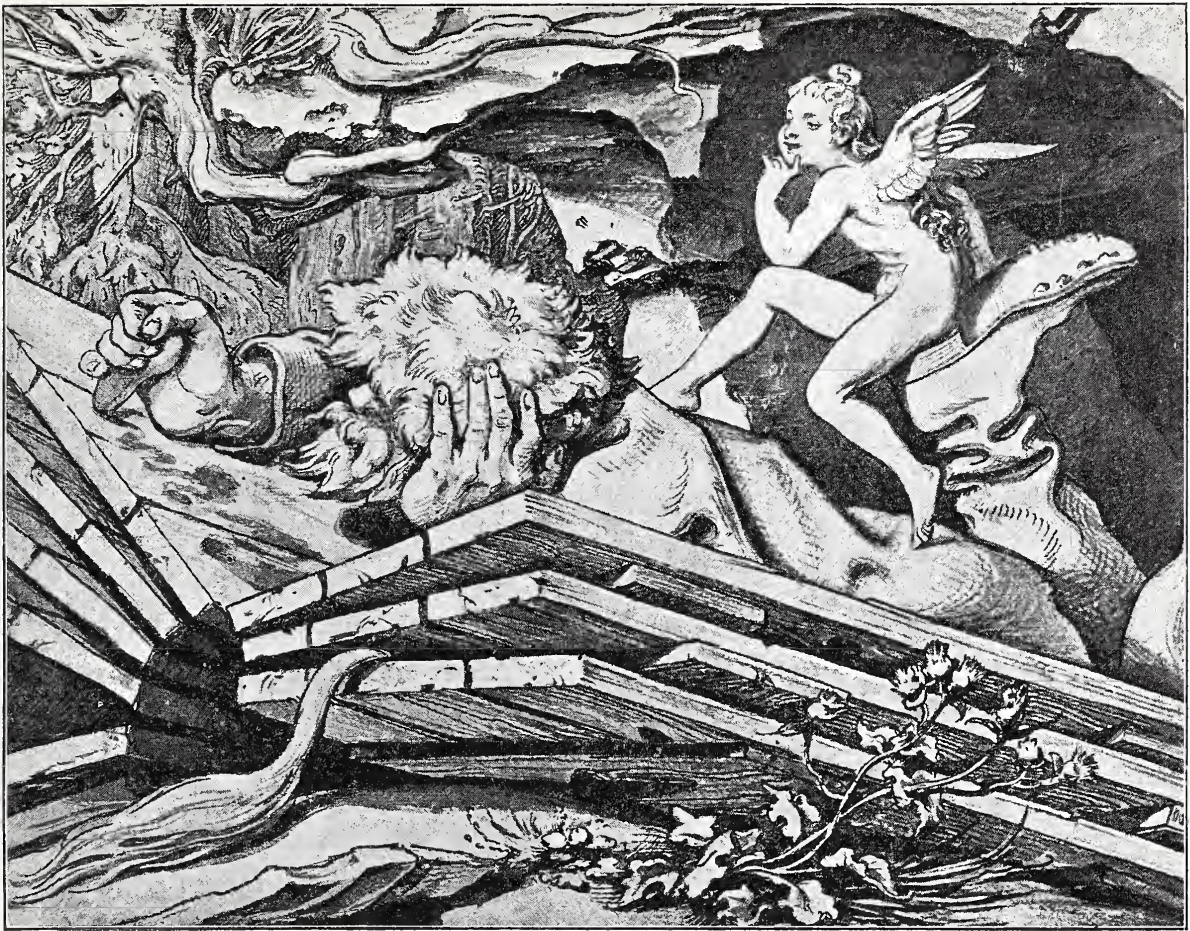
Ihre Auffassung des ungeschlachten Riesen könnte besser und wahrer unmöglich sein; und zudem muss ich sagen, sie lässt, was Bestimmtheit und malerische Eigenschaft betrifft, mein eigenes Gedankenbild weit hinter sich zurück. Der gewählte Moment ist äusserst prägnant. Im Vordergrund der Höhle liegt er auf seinem offenen Schreibbuch, verdrossen, dumpf und eigentlich mechanisch mit seiner unmöglichen Aufgabe beschäftigt. Nur schon die Art, wie er mit der andern Hand am Backen den Kopf aus Faulheit stützt, während das linke Bein müssig hinten auf in die Luft schlägt und baumelt, — ist unschätzbar, nicht zu bezahlen! Von seinem kraftvollen, durchaus nicht caricaturmässig gedachten Gesicht wird von dem überhängenden Haupthaar, welches pelzartig in breite Zapfen getheilt und dabei immerhin im grossen Styl behandelt ist, mehr nicht als der untere Teil bis zur Hälfte der Nase gesehen, und doch hat man damit gleich Alles in der Vorstellung: die struppigen Augenbraunen, den dummen, halbverschmitzten Blick der sicherlich verhältnissmässig kleinen Augen. Man ahnt aus dem Ganzen genügend, was in dem altverrusteten Grind da drin etwa vorgehen mag. Die weise Ökonomie, mit welcher der immense Scheuerthor-Folioband zur Anschauung gebracht wird, darf ich nicht ungerühmt lassen. Ausserordentlich gut macht sich der hohle Buchrücken mit den radienförmig aufgesperrten Blättern — man hört sie ordentlich knarren. Dann über dem Haupt des Propheten der Felsenüberhang mit dem entblösssten Wurzelknorrenwerk der nächsten Tanne; der wohlthuende schmale Einblick in den Wald — wie trefflich geht Alles in solcher Enge zusammen!

Um des Bedeutsamen so viel wie möglich in Einer Composition zu vereinigen, war natürlich über den buchstäblichen Inhalt des Gedichts hinauszugehn. Der ausgerissene Teufelsschweif zwischen den Blättern durfte nicht fehlen, und der schalkhafte Gott in dem Augenblick, wo er den Schreibenden von hinterher belauscht, ist eine ganz herrliche Zuthat. Demnach ist die erste Vorlesung in der Hölle bereits gehalten, soeben wird die nächste vorbereitet (zu deren wirklichem Inhalt ihm nur erst unmittelbar eh' er zu sprechen hat, der Gott durch Inspiration nothdürftig verhelfen wird) und Lolegrim erscheint also zum zweiten Mal hier in der Grotte.

Dieser geflügelte Dämon, die jugendlichste Hermesgestalt mit individueller und dem Charakter eines possenhaften Liebings der Götter entsprechenden Physiognomie, runderwangig, fast kindlich, hält sich auf der nach oben gekehrten Fläche des riesigen Stiefelabsatzes mehr schwebend als festsetzend (denn jeden Augenblick kann ja der Fuss des Alten wieder herunterfallen) in einer Stellung, mit einer Miene und Gebärde, wie sie graziöser nicht zu erdenken ist. Das ganze Geschlecht der Lustigmacher und Gaukler thut unwillkürlich Alles auf baroke Weise; der ideale Hanswurst in Sonderheit muss es auch ohne Zuschauer, ganz für sich selber so thun, und so ist dies Motiv (ich meine den Stand- oder Stützpunkt Lolegrins) ein Meisterzug ersten Grades,

1) Zeichnungen zu „Tausend und eine Nacht“. Vgl. die Hempelausg. Goethe's 2S, 847 ff.

2) Der vorher versprochene längere Brief.



Der sichere Mann. Zeichnung von M. v. SCHWIND zu dem Märchen von MÖRIKE.

auf welchen ein Anderer, z. B. ich, durch den parallelen Vorgang im Gedicht (wo Lolegrin den liegenden Stiefel als Sitz benützt) niemals verfallen wäre. Auf dem schattigen Grunde der Felswand hebt sich der himmlische Knabe als der einzige geistige Lichtstrahl in dieser halbthierisch beschränkten elementarischen Suckelborstswelt sehr bezeichnend und vortheilhaft ab.

Und nun das zweite Blatt mit der schönen Jüdin. Hier würde man am liebsten gänzlich schweigen. Wer fände das treffende Wort für den unendlichen Reiz dieses beseelten Profils, für diesen Ausdruck von Erstaunen, in dem das Mädchen unter ihren Fingern ein Wunder werden sieht!

Sie sitzt, die Schiefertafel auf dem Knie, und die selbstlaufende Feder nur lose in der rechten Hand, das Aug' begierig auf den unerhörten Aktus geheftet. Der Oberleib ist etwas vorgebeugt, der Kopf jedoch, das liebliche Kinn, in ziemlich weitem Abstand von der Sache, ein wenig aufgerichtet, so dass die schöne Linie des Halses völlig sichtbar ist. Diese Stellung des Kopfs ist von der grössten Bedeutung. Sie wirkt in Eins zusammen mit dem, was das Gesicht ausdrückt, als wie ein himmlischer Accord, der uns die ganze Seele mit einem Hauch hinimmt. Wie einzig stimmt dazu das luftig über den Rücken ergossene Haar! Es scheint halb durchsichtig und goldähnlich. Letzteres kommt allerdings auf Rechnung des gelblichen Sepia-Tons; wenn derselbe sich aber bei einer künftigen Reproduction erhalten liesse, so gäbe ich für diese blonde Rahel herzlich gern die schwarz-

behaarte hin. Dass neben ihr der Knabe während des wunderbaren Akts fortschläft (um erst am Ende noch so viel als nöthig ist, davon zu sehen) war wohl bedacht. Ein Künstler von weniger feinem Gefühl hätte die Scene durch den staunenden Antheil einer zweiten Person zu steigern geglaubt und durch ein Spektakel die ganze Zartheit des Moments zerstört. Der Schlaf eines unschuldigen Geschöpfes ist schon an sich heilig und dies wirkt hier fühlbar herein. Welch eine süsse Stille herrscht ringsum! und wie schön ist der Knabe mit offenbar nationaler Gesichtsbildung, wie rührend seine schlafende Hand!

Ein orientalischer Zug geht fast durch's ganze Bild, selbst das nächste Baumwerk will ihn nicht verläugnen und dessen Lichtheit ist völlig der Stimmung des Ganzen gemäss. An dem Costüm der Jungfrau endlich haben wir Alles, jede Quaste, — den aufgeschlitzten Ärmel, das eigenartige Käppchen, insonderheit aber den prächtigen Wurf jeder Falte bewundert.

1) Das dritte oder Mittel-Bild anlangend — welches für meinen innerlichsten und Privat-Menschen eigentlich das Hauptblatt ist — so wollte mir dazu die Prosa nicht genügen, ich hoffte mir vielmehr mit einigen Versen im Ton der musikalischen Gartenthür zu helfen. Wer aber könnte unter Umständen, wie gegenwärtig die meinen sind, an so etwas denken? — — — — —

1) Ein Stück von der Fortsetzung des Briefes. Aus dem Gedächtniss. Anmerk. Mörikes.

Ueber dem Datum Ihrer künstlerischen Gaben waltet ein eigener wohlwollender Spiritus familiaris. Die 7 Raben und die h. Elisabeth kamen auf meinen Geburtstag, den sie doch schwerlich wussten; die 3 neuen Zeichnungen auf den meiner jüngsten Tochter Marie! Ich stellte das Blatt mit der Gartenscene sofort in die Mitte des rothen Sophas unmittelbar hinter den runden, mit zwei brennenden Kerzen und grünen Gewächsen — einer Fächerpalme und Asklepias — geschmückten Tisch, worauf ihre Geschenke ausgebreitet lagen. — Konnte die schöne Muse, die ihre Hand demselben Kind auf's Haupt legt, zu einer glücklicheren Stunde kommen?

12. Schwind an Mörike.

Verehrtester Freund!

Wenn ich ein paar Tage nach Empfang Ihres Briefes oder besser Ihrer Sendung als ein eitler Esel herumgestiegen bin, so sind Sie schuld. Wenn man ein so günstiges und trefflich geschriebenes Referat liest, kommen einem die Sachen in einem ganz andern Licht vor. Ich könnte auch sagen, wenn ich ein Publicum mir gegenüber hätte, das so sehen kann, so ging's besser mit dem Arbeiten. Und am Ende, da ich mich mein ganzes Leben mit Hinternissen wie ein Rennpferd, geplagt habe, so sehe ich nicht ein, warum ich mir nicht einmal auch einbilden sollte, es sei was rechtes herausgekommen. Wenn wir uns mit dem Buchhändler einlassen, so geht die Sache aus ganz anderen Noten. Da fällt von vornherein alles weg, was eine Sache charakterisirt. Wenn ein Gedicht gut sein soll, darf es vor allem nicht zu lang und nicht zu kurz sein. Der „sichere Mann“ darf 12 Seiten lang sein, ein anderes langt gerade zu 14 Zeilen. Die Wahl des richtigen Versmasses entscheidet vielleicht den ganzen Erfolg. Nun heisst es aber bei dieser

verdammten Race: Ein Bild so gross wie's andere, alle in dem gleichen hundsöttischen Gefusel gezeichnet und alle cancanisirt so viel als möglich, was soll da herauskommen? Photographiren wäre schon recht, wenn die Handschrift wiedergegeben würde, aber das muss alles auf das niveau eines lausigen Kunstvereins - Geschenks herabgewürdigt werden. *Beatus ille, qui procul* — — — Es kann sein, dass es einen Phönix darunter gibt, aber Herr X . . . ist es schwerlich. Vor vielleicht 20 Jahren wurde ich einmal hin berufen, um gewisse Aufträge zu erhalten. Der Himmel weiss, wie gut mir etlicher Verdienst gethan hätte. Da wurde mir aber eine französische Vignette gezeigt mit der Frage, ob ich meine Sachen so machen wolle. Was war darauf zu sagen, als: gehen Sie zu dem, der das gemacht hat, der machts so.

Mit meinem Besuch werde ich hinausgeschoben. Wird noch acht Tage andauern. Schliesslich will ich auch nicht unerwähnt lassen, dass eine gewisse Stelle Ihres Briefes, wo auf einige Verse hingedeutet ist, die Ihnen vorschweben — mir sehr glatt eingegangen ist. Das wäre nichts kleines, und sollte zu meinen schönsten Schätzen gehören. Mehr sage ich nicht.

Jetzt leben Sie recht wohl, sein Sie noch einmal bedankt für die schönen Recensionen — Sie wissen, vielleicht nicht, dass die erste dergl. die ich erlebte vom alten Goethe war — und lassen Sie sich gesund und lustig wieder finden.

Mit den schönsten Grüßen an Ihr ganzes Haus

Ihr ergebenster

M. v. Schwind.

[Februar 1867].

An dem Pfarrhaus sollte der grosse Baum die Lieblingsbuche sein?



Vignette von M. v. SCHWIND

DIE BRONZENE APOSTELSTATUE IN DER PETERSKIRCHE.

VON FRANZ WICKHOFF.

MIT ABBILDUNGEN.



KUNSTWERKE, die vor aller Augen im grellen Lichte stehen, sind nicht immer diejenigen, die am schärfsten betrachtet werden. Glanz und Flitter nun gar, welche den Blick anziehen sollen, üben selten die beabsichtigte Wirkung aus. Auch der blendende Glasteppich mit seinem prunkenden, rotgoldenen Schnörkelmuster, den



Abb. 1a. Seitenansicht.

wohlmeinender Ungeschmack hinter der ehernen Statue des heiligen Petrus in seiner Kirche am Vatikan ausgespannt, hat wohl noch keinen Kunstfreund zu längerem Verweilen verlockt.

Es bildet sich jedoch gerade über Werke, die von jedermann gesehen, von wenigen beschaut werden, eine feste allgemeine Meinung um so leichter aus, als solche nicht so sehr durch ihre Begründung

als durch beständige Wiederholung zur Geltung kommt. So kann man heute überall lesen, jene Bronze-
statue rühre aus altchristlicher Zeit her, sei eine letzte Frucht antiker Technik etwa aus dem fünften Jahrhundert, als diese schon für das christliche Bedürfnis arbeitete, und nur unter den klassischen Archäologen ging oder geht heute noch esoterisch die Meinung um, sie wäre eine antike Konsularstatue, die durch spätere Zuthaten zu einem Bilde des Apostels gemacht wurde.

Mögen immerhin einzelne Teile, der rechte Unterarm, die Bartenden der Schlüssel, vielleicht auch der Kopf der Statue, besonders gegossen sein, wie das der Gewohnheit des antiken sowie des modernen Bronzegusses entsprechen würde, sie stimmen in Technik und Formgebung so vollständig überein, dass eine zeitlich verschiedene Entstehung ausgeschlossen ist. Entscheidend für die ursprüngliche Absicht des Künstlers, einen Petrus zu bilden, ist, wie die ringförmigen Griffe der beiden Schlüssel und das sie verbindende Lederriemchen in sanftem Relief auf dem Gewande der Figur modellirt sind, wobei eine Einfügung nach Vollendung des Gusses ausgeschlossen ist. Das Attribut der Doppelschlüssel kommt aber nur Petrus zu.

Wie er nun dasitzt, steif, aber voll lebendiger Frische, wie er sich zum Segnen anschickt, mit strammer Armhaltung, als ob ein Rekrut einen eben gelernten Griff exakt ausführte, da deutet nichts auf eine *alternde Kunst*, welche abgebrauchte Formen stumpf wiedergibt, sondern auf die ringenden Ver-
suche einer *beginnenden*.

Überall unversöhnte Gegensätze. Wenn sich an den archaischen Bildwerken der Griechen mit einem durchgebildeten beweglichen Körper ein leeres Maskengesicht verbindet, so sitzt hier im Gegenteile ein durchgeistigter Kopf auf einem wenig geschmeidigen Körper. Ein verschiedener Geschmack wandte sich dort der Bewältigung anatomischer Formen, hier der Wiedergabe des seelischen Ausdruckes zu, aber es ist die gleiche Kunststufe, in welcher heterogene Elemente noch nicht zur Einheit zusammentreten vermögen. Und neben diesem Antlitz, das durch den Ausdruck tiefer Ergriffenheit wirkt, Haupthaar und Bart in regelmässig gereihten, schneckenförmigen Löckchen, vliessartig, heraldisch.

Ein Mantel mit einfachen Motiven über einem Unterleide, dessen sonderbar sackförmiger Stützarmel sinnlos gebläht ist (Abb. 1). Schematische trep-

penartig geordnete Gewandfalten im Schosse, zwischen schön modellirten wohlverstandenen Beinen.

Auch die Art, wie der Mantel umgelegt ist, befremdet. Ein Zipfel wurde über die linke Schulter geschlagen, die ganze vorn herabhängende Masse des Gewandes über den eingebogenen Unterarm hinaufgezogen und wieder über die linke Schulter zurückgeworfen, so dass der Arm in geringer Bewegungsfähigkeit wie in einer Schlinge ruht. Der Mantel breitete sich nun am Rücken aus und wurde in zwei Windungen von rechts nach links um den Unterkörper gelegt. Eine Tracht, die an antiken Statuen nicht nachzuweisen ist, sich jedoch mit einem langen Streifen Zeuges am Modell künstlich ordnen lässt, das freilich denn mehr wie ein Kranker umwickelt, als bekleidet erscheint.

Dergleichen kann nur aus missverstandener Nachahmung der antiken Tracht entstanden sein, niemals zu einer Zeit, in welcher diese noch lebendig war. Dabei eine scharfkantige Modellirung der einzelnen Falten, während sie an den Arbeiten der späteren Antike weich und verwaschen sind.

Hierfür ist die Petrusstatue aus Marmor in den heiligen Grotten ein gutes Beispiel. (Abb. 2, weitere Abbildungen bei Dionysius Sacr. Crypt. T. IX; Garucci stor. dell'arte christ. T. 429, 1—3.; F. X. Kraus, Real-Encyclopädie II, 784.)

Diese Statue, zuerst erwähnt in den Kommentaren des Äneas Silvius, stand im Atrium der alten Peterskirche, innen über der echnen Eingangsthüre, und wurde von Paul V. in die Grotten übertragen, wo sie einen Kosmatenstuhl einnimmt, auf dem ehemals die Statue Benedikt XII. sass. (Torrigius sac. gro. 73; Dion. a. a. O. 21; Sarti, Ap. ad. Dion. 20.) In der Beschreibung der Stadt Rom (II. 1, 20) wird sie fälschlich als Kopie des Bronzepetrus ausgegeben, mit dem

sie nur im allgemeinen das Motiv gemein hat. Das Verhältnis könnte eher umgekehrt sein. Schon Angelo Mai (Script. vet. V. 57) erklärte sie richtig für älter als die Bronzestatue. Der absichtlich altertümliche Kopf und die Hände mit den Schlüsseln sind Ergänzungen aus dem 17. Jahrhundert.

Hier haben wir wirklich eine antike Konsularstatue vor uns, die als Petrus adaptirt wurde. Wie lässig sitzt sie, wie natürlich und bequem ist der Mantel umgeschlagen, wie weichlich alles, wie gerundet, undulirend, müde, während an der Bronzestatue die Formen frisch, streng, eckig und gebrochen sind. Dort die Zeichen einer *schwindenden*, hier jene einer *werdenden* Kunst.

Eine Periode gewaltigen Aufstrebens, in welcher keine anderen benutzbaren Muster als die Antike vorlagen, verlief am Ende des 13. Jahrhunderts. Dahin hat schon Didron in einer berichtigen Anmerkung zu einer Studie von Grimouard de Saint-Laurent über die Ikonographie des Petrus und Paulus unsere Petrusstatue, die Bronzestatue, gesetzt und sie mit der Unterschrift „XIII^e Siècle“ stechen lassen. „Wir halten sie“, sagt er (Ann. arch. XXIII. 1863, 29²), „für eine der schönsten des Mittelalters und die uns den edelsten und am meisten charakteristischen Typus des Apostelfürsten giebt. Aber

ferne davon, sie dem 4. oder 5. Jahrhunderte zuzuschreiben, zeichnen wir die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts durch sie aus. Unserer Meinung nach gehört sie der Regierung Ludwigs des Heiligen an und wir glauben, dass sie in Italien in die Zeit von Innozenz IV. bis zu Nikolaus IV., zwischen 1252 und 1292 zu setzen sei. Unsere Meinung teilen auch der Zeichner M. Édouard Didron, der Stecher M. Gaucherel und alle Archäologen, die mit der Plastik des Mittelalters vertraut sind.“



Abb. 1b. Vorderansicht der Apostelstatue in der Peterskirche.

Diese letzte Bemerkung war wohl nichts als eine schalkhafte Zurechtweisung des Autors, zu dessen Text Didron diese Note in redaktioneller Selbstherrlichkeit gefügt hatte. Jener hatte die Statue ins 4. Jahrhundert gesetzt, und sollte auf diese Weise, nicht eben höflich, berichtigt werden. Wie dem auch sei, jedenfalls sind die Kenner der mittelalterlichen Kunst, welche den Petrus ins 13. Jahrhundert setzten, zeither ausgestorben.

Didron, der das Alter der Statue richtig bezeichnet hatte, machte keinen Versuch, sie unter die übrigen statuaren Werke des Ducento einzuordnen. Sie kann nur in die Zeit fallen, nachdem Niccolò Pisano an den wenigen Beispielen antiker Skulptur, die sich zufällig in Pisa fanden, seinen Stil entwickelt hatte. Diese Periode dauerte kurze Zeit, denn schon Niccolò's Sohn Giovanni war, sei es, dass er selbst nach dem Norden ging, sei es durch ultramontane Steinmetzen, die nach Italien kamen, ange-regt, auf jene grossartige Entwicklung der Skulptur, welche in Frankreich und Deutschland die Aufführung gotischer Dome begleitete, aufmerksam geworden, und ihre naturalistische Überlegenheit einerseits, ihre zartere Empfindsamkeit andererseits hatte ihn so tief berührt, dass er auf gleichen Prinzipien jenen neuen Stil der italienischen Kunst ausbildete, dessen Paulus von hinreissender Beredsamkeit Giotto werden sollte.

Niccolò's Kunst wurde durch *Arnolfo di Cambio* nach Rom gebracht. Er ist dort in Diensten Karls von Anjou. Am 27. August 1277 erklärt er am Brunnen von Perugia nicht arbeiten zu können, wenn er nicht die Erlaubnis vom König Karl oder dessen Vikar Hugo bekäme, eine Erlaubnis, die Karl am 10. September desselben Jahres erteilt. Die Ausgabebücher für den Brunnen sind von 1281 ab erhalten, am 4. Februar wird Arnolfo für 24 Arbeitstage bezahlt (Adamo Rossi bei Vasari, Sansoni I, 308); 34 Tage des Jahres sind bis dahin verlaufen, ziehen wir die fünf Sonntage ab, sowie die in diesen Zeitraum fallenden, überall gefeierten Feste: Circumcisio,

1. Januar; Epiphania, 6. Januar; Conversio S. Pauli, 25. Januar — Purificatio fiel in diesem Jahre auf einen Sonntag — noch Antonius Abbas, 17. Januar, den wenigstens in Siena die Scarpellini feierten (Milanesi. Doc. Sen. I, 113), so bleiben die 24 bisher verflorenen Arbeitstage des Jahres, welche, da am 3. Februar als dem Nachtage eines Sonn- und Feiertages zugleich gewiss nicht gearbeitet wurde, am 4. bezahlt werden. Arnolfo war also vom Beginne des Jahres 1281 an in Perugia beschäftigt, und da es nicht üblich war, mit Jahresanfang die Arbeit zu beginnen, sondern im Herbst oder Frühjahr, so deutet das auf eine fortlaufende längere Beschäftigung,

wahrscheinlich vom Herbst 1277 an. Von Perugia geht Arnolfo wieder nach Rom zurück.

Arnolfos Ruhm knüpft sich an S. Maria del Fiore, eine Kirche, die nach einem fremden Plane aufgebaut wurde, während der seinige in Vergessenheit geraten war, und an S. Croce, die ihm Vasari nach seinem Güt-dünken ohne Gründe zuteilte; seine bezeichneten Arbeiten als Bildhauer aber, die uns noch vor Augen liegen, werden wenig beachtet. Es sind zunächst das Grabmal des Kardinals Guillaume de Bray in S. Domenico zu Orvieto, nach April 1282 entstanden. Cicognara giebt fälschlich 1280 als To-

desjahr des Kardinals, worin ihm Schnaase und der Cicerone folgen. Er war jedoch bei der Wahl Martin IV. 1281 noch anwesend und starb erst am 27. April 1282, wie seine Grabschrift beweist. Ich lasse sie in diplomatisch getreuer Abschrift folgen, da sie nirgends fehlerlos gedruckt ist:

sit chr(isto) grat(us) hic guillelm(us) tumulat(us)
de braio nat(us) marci titulo decoratus
sit per te marce celi guillelm(us) in arce
quaeso no(n) parce d(ominu)s o(mn)ipote(n)s sibi parce
fra(n)cia pla(n)ge vir(u)m mors istiu(s) t(i)bi miru(m)
defectu(m) pariet q(ui)a vix similis sibi fiet
defeat hunc mathesis lex et de dec(re)ta poesis
nec non sinderesis heu m(i)hi q(nam) themesis
bis sexcentus binus bis b(i)s(que) vici(us)
ann(us) era(t) ch(risti) (qu)a(n)do mors affuit isti
obiit tercio k(a)l(endas) maii
hoc opus fecit arnolfus.



Abb. 2. Marmorstatue des h. Petrus in den Grotten.

Arnolfos nächstes bezeichnetes Werk ist das Tabernakel von S. Cecilia in Trastevere von 1283. Die Inschrift „hoc opus feicit Arnolfus anno Domini 1283“ ist uns durch Pompeo Ugonio überliefert (Stat. di Rom. 131). Plattner in der Beschreibung der Stadt Rom (II 3, 641) setzt Zweifel in die Echtheit dieser Inschrift und Schnaase (VIII, 301), Crowe und Cavalcaselle (I, 117) sowie der Cicerone (5. Aufl. 322), der dieses Tabernakel nur unter die von Arnolfo beeinflussten Werke aufnimmt, sind ihm darin gefolgt, einzig deshalb, weil die Inschrift heute nicht mehr aufzufinden ist. Sie haben übersehen, dass Ugonio den Ort, wo die Inschrift angebracht war, genau angiebt, am Piedestal des Altars an der Stirnseite (a piedi dell' altare nella faccia verso la chiesa). Aber gerade dieser Teil wurde in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts vom Kardinal Emilio Sfondrato vollständig umgebaut, wobei die Inschrift verloren ging. Man müsste Ugonio erst nachweisen, dass er ein Inschriftenfälscher war, wenn man diese Inschrift bezweifeln wollte, er hat aber niemals Anlass zu diesem Verdachte gegeben.

Arnolfos drittes Werk mit Künstlerinschrift und Datum ist das Tabernakel in S. Paolo fuori. Ich gebe auch hier die Inschrift genau, weil sich sowohl bei Gregorovius (Gesch. d. St. Rom V, 623) sowie bei Crowe und Cavalcaselle (I, 117) Lesefehler finden: + HOC OPVSFEICIT ARNOLFSVS — CVM SVO SOCIO PETRO + ANNO MILLENO CENTV BISET OCTVAGENO QVINTO SVMME DS QD HIC ABBAS BARTHOLOMEVS FECIT OP' FIERI SIBITV DIGNARE MERERI. Die Auflösung von DS QD in „deus quod“ kann nicht fraglich sein. Gregorovius' Lösung „deus tibi“ ist vollständig ungerechtfertigt. Crowe und Cavalcaselle (I, 117) haben unrecht, von einer Zerschmetterung des Tabernakels während des Brandes im Jahre 1823 zu sprechen. Es war unverletzt geblieben und wurde beim Umbau der Kirche, um Beschädigung zu verhüten, zerlegt

— Reumont sah es so noch 1837 (Kunstblatt 1842, 79) — und nach dessen Vollendung wieder zusammengefügt und aufgestellt.

Was Arnolfo vor seinem Eintritt in Rom an Werken der Skulptur gesehen hatte, das waren die Arbeiten seines Meisters und seiner Mitschüler und jene wenigen Antiken, die sich in Mittelitalien fanden.

Welchen Eindruck musste nun die Fülle der antiken Plastik in Rom auf einen empfänglichen, für ihr Verständnis vorgebildeten Künstler machen! Marc Aurel auf seinem Bronzerosse, die Sarkophage in den Kirchen geborgen, die Reliefs und Statuen auf Triumphbogen und Säulen, und was sonst noch mit Gebäuden verbunden oder zerstreut vorhanden war!

Arnolfo verspürt die Wirkung. Am Grabmal in Orvieto bildet er die hoheitsvolle Gestalt der Jungfrau mit ihrem Diadem, antikisirendem Gewande und Mantel einer in Gestalt der Juno thronenden Kaiserin nach (Abbildungen bei Perkins, Tuse. sculpt. I tav. V. darnach Lübke. Plast. 2. Aufl. 495; Photographie von Armonini in Orvieto), und benützt am Tabernakel von Sa. Cecilia für das Figurenchen des Valerius die Statue eines Gefangenen auf dem Konstantinsbogen. Dessen Bruder Tiburtius reitet als eine zierliche

Kopie des Mark Aurel auf seinem weissen Marmorpferdchen aus der Ecke des Tabernakels.

Nicht minder stark klassiziren die Eckfiguren am Tabernakel von S. Paolo fuori: der Lukas, eine herrliche römische Jünglingsfigur, in die Toga gehüllt, unter welcher die Formen des kräftigen Körpers sichtbar werden. Wenn man ihn ohne seinen modernisirenden Kopf fände, würde er schwer von einer Antike zu unterscheiden sein.

Auch Petrus und Paulus daselbst verleugnen antike Vorbilder nicht. Dabei sind diese Nachbildungen nicht kalt, wie noch so oft bei Niccolò Pisano, sie zeigen bei gewaltiger Bewegung eine ergreifende Innerlichkeit, die sie in mancher Hinsicht



Abb. 3. Marmorstatue Karls von Anjou.

Michelangelo verwandt erscheinen lassen. Ja, dessen Propheten und Sibyllen haben in Arnolfos Evangelisten am Tabernakel von S. Cecilia ihre Vorbilder. Wie sich diese in der Lektüre unterbrechen, um auf die inspirirenden Reden der apokalyptischen Tiere zu lauschen, da ist der Ton zum ersten Male angeschlagen, der in der Sistina wiederklingt.

An Arnolfos Werken erinnert auch manches einzelne von Eigentümlichkeiten des Bronzepetrus: an dem Könige und Propheten an der Vorderseite des Tabernakels von S. Cecilia dieselbe Form der Stützärmel, wiederkehrend am Petrus des Tabernakels von S. Paolo; am Lukas in S. Cecilia die Art, wie die Linke aus dem Mantel hervorkommt; am Petrus in S. Paolo fuori die identische Form der Schlüssel. Man sehe sich einmal dort den heiligen Benedikt an, wie am linken Arme die Falten gebildet sind, um sogleich an dieselbe Form oder Missform am Bronzepetrus erinnert zu werden.

Aber all das ist geringfügig gegenüber dem gleichen Verhältnisse zur Antike als bewundertem Muster, dessen Nachbildung durch das Hervorbrechen tiefster religiöser Erregung aufhört Nachahmung zu sein, sondern ein eigenartiges Kunstwerk wird. Die Jungfrau in Orvieto ist ein weibliches Gegenstück des Bronzepetrus, Fleisch von seinem Fleische, Geist von seinem Geiste.

An jenen Arbeiten Arnolfos, welche die gleiche Hingabe an die Antike zeigen, möchten die kleinen Verhältnisse der Figuren auffallen. Es sind Statuetten, nur die Jungfrau am Grabmal des Kardinals Guillaume erreicht die halbe Höhe des Petrus. Dennoch steht dieser als lebensgrosses Sitzbild jener Zeit in Rom nicht allein da. Wir deuten auf die Marmorstatue Karls von Anjou im Senatorenpalast (Abb. 3), vor der man mit den Namen Arnolfos schwer zurückhält, wenn man auf ihre nahe Verwandtschaft mit der Jungfrau in Orvieto blickt und sich erinnert, dass Arnolfo in Rom in Karls Diensten stand. Schon Gregorovius (V, 634) wies darauf hin, dass eine Statue Friedrichs II. eine Art Vorbild abgab. Ich glaube, Karl selbst liess sie aufrichten — dass sie dem Könige von den Römern gesetzt sei, wie Gregorovius angiebt (V, 447), ist durch nichts erwiesen — nachdem er das Sitzbild Friedrichs im Kastell zu Capua gesehen. (Vergleiche über dieses Fabriczy im XIV. Bande dieser Zeitschrift 183 ff. Abbildung bei Agincourt Sc. Tav. 27,4.) Nicht dass diese ganz schematische Nachbildung einer antiken Kaiserstatue als Muster hätte dienen können, aber sie gab Anlass zu einem ähnlichen Wagnis.

Die Statue Karls ist viel lebendiger, der Kopf voll feiner naturalistischer Details (Abb. 4), ja sie übertrifft an Freiheit der Haltung auch den Petrus, den ich keineswegs für ein Werk von Arnolfos eigener Hand halten möchte, sondern als unter seinem persönlichen Einfluss oder vielleicht auch nur unter dem übermächtigen seiner Werke entstanden.

Nach dem Namen des Autors zu fragen, wäre müssig. Wir kennen Arnolfos Genossen oder Schüler zu wenig, als dass wir sie als Individualitäten fassen könnten. Was wissen wir von jenem Petrus, den er selbst neben sich am Tabernakel von S. Paolo nennt? Und keines jener grossen Werke kann er allein ausgeführt haben. Ein Kreis von Männern hat ihn umgeben, unter denen sich der Autor unserer Statue mag befunden haben. Dass sie Art Arnolfos ist, darüber kann kein Zweifel sein.

Die älteste Nachricht über die Statue findet sich in Maffeo Vegios Beschreibung der alten Peterskirche, die aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts stammt. Er berichtet, sie habe im alten Oratorium des heiligen Martinus, das rechts hinter der Tribüne der Kirche lag, gestanden und sei später in die Kapelle der heiligen Processus und Martinianus übertragen worden (Maffei Vegii hist. bas. ant. 1, 4, AA. SS. Juni Tom. VII.)

Der Kardinal Richard Olivier, Primicerius der Peterskirche unter Calixt III., hatte sie dorthin bringen und auf einer mit seinem Wappen versehenen Marmorbasis aufstellen lassen (Sarti a. D. 72; die Basis abgeb. tab. XXIV). Aus dieser Zeit rührt auch der Marmorstuhl der Statue her, ein charakteristisches Beispiel der schwächlichen Marmordekoration der römischen Frührenaissance. Die Veranlassung zur Übertragung mag der Neubau der Tribuna unter Nikolaus V. gegeben haben. Bernardo di Matteo führte die Grundmauer für den neuen Bau bis gegen das Markuskloster, das infolgedessen wohl baufällig geworden war. Es wird seit jener Zeit nicht mehr erwähnt. Die Basis mit dem Wappen Oliviers wurde erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts von Benedikt XIV. durch die heutige ersetzt.

Mancherlei Konjekturen knüpften sich in der Folge an das Bildwerk. Im sogenannten Anonymus Einsidlensis finden sich griechische Verse, die als die Unterschrift einer Petrusstatue gedeutet wurden. Das veranlasste De Magistris im Jahre 1795 dieselbe auf die Statue im Vatikan zu beziehen (Acta mart. ad Ostia tiberina 350 sqq.) und diese mit einer Basis, auf der jene Verse geschrieben standen, stechen zu lassen. Das war natürlich blosser Konjektur, die Verse

hatten niemals weder auf einer alten oder neuen Basis gestanden, was schon Angelo Mai (Script. vet. V. 37), neuerdings Kirchhoff (C. I. G. 1816), Henzen (C. I. L. VI p. XV) und de Rossi (I. C. U. R. II) nachgewiesen haben.

Eine andere Geschichte will, es sei das Erz des kapitolinischen Jupiters zu dem Gusse des Petrus verwendet worden, und so wenig war man bei ihrer Verbreitung um das Alter der Statue bekümmert, dass Cacconio den Umguss auf Geheiss des Kardinals Olivier, also im 15. Jahrhundert geschehen lässt (Vit. pont. ed. Odoinus I, 82).

Eine dritte Konjektur, 1744 durch Sindone vertreten (Descr. hist. altar. bas. vat. 145), bezog die Erwähnung eines Petrusbildes im Briefwechsel Leo II. und Leo des Isauriers auf diese Statue. Garucci hat diesen Irrtum ebenso fachgemäss wie witzig widerlegt. (St. d. a. c. I, 36.) Freunden unfreiwilligen Humors empfehle ich die Schrift Domenico Bartolinis „Della celebratissima statua di bronzo del principe degli Apostoli etc. Roma 1867.“ Da wird die Statue auf Rat des heiligen Hippolyt von Marcia Severa

Ottacilia, der Gattin des Kaisers Philippus, bestellt, veranlasst die Pippinische Schenkung und wird dadurch zur „causa ultima immediata“ des „dominio temporale“ etc. Diese Buffonereien verdienen keine ernste Widerlegung.

So grundlos nun alle jene Konjekturen sind, so schlagend sie von allen kompetenten Fachmännern auf epigraphischem und kirchengeschichtlichem Gebiete widerlegt sind, so hartnäckig haben sie sich in der deutschen kunsthistorischen Fachlitteratur erhalten. (Beschr. d. St. Rom II 1. 99. Schnaase I, 95, Gregorovius Gesch. d. St. R. II 253.) Ich habe diese Stellen hier nur angeführt, damit sie mir nicht gegen meine Zuweisung der Statue an das Ende des 13. Jahrhunderts möchten entgegengehalten werden.

Ich weiss nicht, was es dem Ruhme und der Verehrung dieser Statue nützen soll, wenn man ihre Entstehung in die Sterbetage der antiken Kunst setzt. Sie verliert nichts an innerem Werte, wenn wir sie als eine edle Botin der grossen neuen italienischen Kunst begrüssen.



Abb. 4. Kopf der Marmorstatue Karls von Anjou.

KLEINE MITTEILUNGEN.

* * * *Innerhalb der Pariser Künstlerschaft* ist ein heftiger Streit aus Anlass der *Organisation des „Salons“ von 1890* ausgebrochen. In einer am 26. Dezember abgehaltenen Versammlung der „Gesellschaft der französischen Künstler“ wurde nämlich trotz eines Protestes von Meissonier mit 408 gegen 82 Stimmen beschlossen, dass die aus Anlass der Weltausstellung erteilten Medaillen und Preise bei den Zulassungen zum jährlichen „Salon“ nicht in Betracht kommen sollen, weil man dadurch einer Überschwemmung des „Salons“ mit mittelmässigen Werken, welche nicht mehr die Jury zu passiren hätten, vorbeugen will. Die Versammlung nahm einen äusserst stürmischen Verlauf, und die Folge war, dass Meissonier, Roll, Gervex, Dagnan-Bouveret, Dalou u. a. aus der Genossenschaft austraten. Nach einer Pariser Korrespondenz der „Vossischen Zeitung“ liegt dem Vorgange eine Intrigue zu Grunde, über welche der Korrespondent folgende Mitteilungen macht: Die „Gesellschaft französischer Künstler“, die seit 1881 besteht, wird von einem Ring beherrscht, der auf alle Rechte und Thätigkeiten der Gesellschaft die Hand gelegt hat. Dieser Ring ernennt die Aufnahme- und Preisjury des Salons, er bestimmt über Zurückweisung oder Aufnahme der Bilder, er teilt diesen einen guten oder schlechten Platz zu, er verleiht die Preise und Ehrenmedaillen, kurz er hat das Schicksal aller Künstler in der Gewalt, deren Bedeutung hier nun einmal nach ihrem Platz im Salon und nach ihren amtlichen Auszeichnungen gemessen wird. Der Ring begünstigt seine Mitglieder, deren Schützlinge, Freunde und Anhänger und unterdrückt schonungslos die Gegner und Unabhängigen. Viele sonst unbegreifliche Preiszuernennungen werden erst verständlich, wenn man weiss, dass der Begünstigte ein Schüler dieses oder ein Freund jenes Ringmitgliedes ist. Der Ring suchte sich natürlich auch in der Weltausstellungsjury des vorwiegenden Einflusses zu bemächtigen, doch scheiterte sein Bemühen an dem hartnäckigen Widerstande des Herrn Antonin Proust, der als Anhänger des Naturalismus ein geschworener Feind des Salonringes ist, in welchem die Bleich- und Pappmaler der „Kunstschule“ (École des Beaux-Arts) und der Akademie der schönen Künste vorherrschen. In seiner Jury, die Herr Proust ziemlich nach seinem Gutdünken ernennen konnte, sollten einmal die Kunstanschauungen der modernen Meister zur Geltung kommen. Der Ring unterwarf sich, weil er nicht anders konnte, aber jetzt rächt er sich an Herrn Proust, an der Regierung und an der Ausstellungsjury, die bei der Preisverteilung mit der fürchterlichsten Ketzerei vorgegangen war. Sie warf die künstliche Rangordnung, welche der Salonring in jahrelangem Walten aufgestellt hatte, schonungslos über den Haufen. Die grossen Männer des Salons wurden auf der Weltausstellung wie kleine Jungen behandelt, misshandelte, unterdrückte Talente dagegen wurden hier ins volle Licht des Ruhmes gestellt. Mit

Grauen sah der Ring, dass man seinen Grosspreisen, Ehrenmedaillen und Medaillen erster Klasse auf der Ausstellung Medaillen dritter Klasse, ja das schöne Almosen einer „ehrenden Erwähnung“ zu reichen wagte, während Künstler, deren Werke man im Salon nur mit Ach und Krach überhaupt zulässt, Preise erster Klasse erhielten. Gegen die Urteile der Jury richtet sich thatsächlich der Beschluss der „Gesellschaft französischer Künstler“, die Preise der Ausstellung nicht in Betracht zu ziehen. Dazu kommt noch eins. An der Spitze des Ringes steht *Bouguereau*. Bouguereau erwartete, zum Kommandeur der Ehrenlegion befördert zu werden. Er bekam aber nichts, während Meissonier das Grosskreuz erhielt. Daher nun die Wut Bouguereaus und des Ringes. Eine Deputation der ausgeschiedenen Künstler begab sich am 27. Dez. zu dem Ministerpräsidenten Tirard, welcher die Erklärung abgab, dass er in dem Beschlusse der Versammlung eine Beleidigung der ausländischen Aussteller sähe. Wenn der Zwist nicht beigelegt wird, will jede Partei ihren eigenen „Salon“ veranstalten. — *Nachschrift*. Als diese Zeilen bereits gesetzt waren, kam von Paris die Nachricht, dass die Majorität sich unterworfen hat. Bouguereau tritt vom Vorsitze der Gesellschaft der Künstler zurück, und die Ausstellungspreise werden im Kataloge des „Salons“ aufgeführt. Dagegen ist das Zugeständnis gemacht worden, dass die bisher üblich gewesenen Befreiungen von der Annahmepflicht abgeschafft werden.

= tt. *Strassburg*. Bei dem Wettbewerbe zur Erlangung des Bauplanes für die hiesige evangelische Garnisonkirche wurde vom Preisgerichte in Berlin der erste Preis nicht erteilt, aber zwei zweite Preise von je 5000 M. verliehen, und zwar dem Architekten *Klingenberg* in Oldenburg und dem Regierungsbaumeister *Louis Müller* in Frankfurt a. M.

— x. *In Köln* soll ein Kaiser Wilhelms-Denkmal in Gestalt eines Reiterstandbildes oder Laufbrunnens errichtet werden. Der Ausschuss für das Denkmal unter Vorsitz des Oberbürgermeisters der Stadt Köln schreibt einen Wettbewerb aus, der sich an alle Künstler, welche deutsche Reichsangehörige sind, wendet. Die Ausführung des Entwurfs soll für 300 000 M. ausschliesslich der Fundamentierung und allenfallsigen Wasserleitung zu bewerkstelligen sein. Künstler, welche sich zu beteiligen gesonnen sind, haben die in einem Fünfzehntel der natürlichen Grösse ausgeführten Modelle mit einem Kennwort versehen, anonym bis zum 1. Juni 1890 an das Museum *Wallraf-Richartz* in Köln einzusenden. Name und Wohnort sind in einem verschlossenen Briefumschlag, der aussen das betreffende Kennwort trägt, anzugeben. Für die fünf besten Entwürfe werden Preise von 6000 M., 4000 M. und drei zu je 2000 M. ausgesetzt. Das Preisrichteramt versehen Professor *Alb. Baur* in Düsseldorf, Professor *A. Donner* in Stuttgart, Geheimrat Professor *Ende* in Berlin, Bau- rat *Pflaume* in Köln und Professor *Alb. Wolff* in Berlin.

* * Die Lotterie zum Zwecke der Niederlegung der Schlossfreiheit in Berlin hat die Genehmigung des Kaisers erhalten. Die Grundstücke sind dem Lotteriekomitee übergeben worden. — In Bezug auf das *Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I.*, welches mit jener Angelegenheit in Verbindung gebracht wird, verlautet, dass demnächst eine neue Konkurrenz ausgeschrieben werden wird, vermutlich auf Grund einer engeren Auswahl von Plätzen.

= tt. *Frankfurt a. M.* Das Preisgericht zur Beurteilung der von hiesigen Künstlern eingegangenen Entwürfe und Modelle eines auf dem Platze vor dem Zoologischen Garten zur Erinnerung an das erste und neunte deutsche Bundes- und Jubiläumsschiessen zu errichtenden monumentalen Brunnens hat den ersten Preis dem Lehrer an der hiesigen Kunstgewerbeschule, *Moritz Seidl*, und den zweiten Preis dem hier thätigen Bildhauer *Rudolf Eckhardt* zuerkannt. Da die beiden preisgekrönten Arbeiten in ihrer jetzigen Form für die Ausführung nicht geeignet erscheinen, wird zwischen den Siegern ein neuer Wettstreit veranstaltet.

= tt. *Köln.* In der Wettbewerbung um den monumentalen Laufbrunnen, welcher auf unserm Weidmarkte errichtet werden soll, ist der erste Preis dem im romanischen Stil durchgeführten Modelle des hiesigen Bildhauers *Albermann*, der zweite Preis dem in Barockformen gehaltenen Entwürfe des Architekten *Genzmer* und des hier thätigen Bildhauers *Degen* zuerkannt worden.

= tt. *Landshut.* Auf dem hiesigen Friedhofe wurde das Denkmal für Dr. Witt, den hier verstorbenen Gründer und ersten Generalpräses des deutschen Cäcilienvereins, enthüllt. Der Unterbau ist aus Granit, der darüber befindliche Aufbau ist aus schwarzem Marmor und das daran in Lebensgrösse ausgeführte Porträtbild Witts aus Bronze durch die *Ferdinand von Millersche* Erzgiesserei in München hergestellt worden. Ein grosses Kreuz aus Carraramarmor krönt das Monument.

= tt. *Karlsruhe.* Professor *Ernst Schurth* hat den Auftrag erhalten, den Kaiser Wilhelm II. und die Kaiserin Viktoria Augusta in Pastellmanier für Herrn Krupp in Essen zu porträtiren. Durch die Vermittelung des Auftraggebers sollen dem Künstler von beiden Majestäten Sitzungen gewährt werden.

= tt. *Braunschweig.* Die restaurirte oder eigentlich durch den hiesigen Banrat *Winter* neu aufgeführte Burg *Dankwarderode* ist jetzt im Rohbau vollendet. Wie in alten Zeiten, verbindet auch jetzt ein bedeckter Gang die Burg wieder mit dem Dome Heinrichs des Löwen. Im Innern befindet sich im oberen Geschosse ein 46 m. langer und 13 m. breiter Festsaal; Marmorsäulen stützen hier die Decke, welche in Holz kunstvoll geschnitzt wird. Wie das Kaiserhaus in Goslar, so wird nach ihrer Fertigstellung auch die Burg Dankwarderode eine Anziehungskraft für alle Kunstfreunde bilden.

* * Der Professor an der technischen Hochschule und Lehrer am Kunstgewerbemuseum zu Berlin, *Carl Ellis*, ist am 25. Dezember gestorben. Einem Nachrufe, welchen ihm das Lehrerkollegium der ersteren gewidmet, entnehmen wir, dass Ellis am 3. August 1838 in Halberstadt geboren war. Die Eindrücke, welche die mittelalterlichen Bauwerke dieser Stadt auf das empfängliche Gemüth ausübten, bestimmten ihn, sich dem Studium der Architektur zu widmen. Er be-

suchte die frühere Königliche Bauakademie zu Berlin, legte 1862 die Bauführerprüfung ab und wurde auf Stülers und v. Quasts Veranlassung mit Restaurationsarbeiten der Kirchen in Arnshausen und Soest betraut. 1866 begab er sich zur Vollendung seines Studiums nach Berlin, wo ihm für den Entwurf zu einem Parlamentshause seitens des Architektenvereins die Schinkelmedaille zuerkannt wurde. Nach einigen Jahren begann er seine Lehrthätigkeit zunächst als Assistent an dem früheren Gewerbeinstitut, an dem Gewerbemuseum und an der Kunstschule. 1873 wurde ihm der Unterriech über mittelalterliche Formenlehre an der früheren Bauakademie übertragen, den er bis jetzt noch an der Technischen Hochschule erteilt hat. 1877 legte er die Staatsprüfung als Baumeister ab. 1884 wurde ihm das Prädikat Professor verliehen. Die Restauration der Liebfrauenkirche in Burg, von ihm entworfen und ausgeführt, die Entwürfe zu den neuen Glasfenstern der Nikolaikirche in Berlin und für drei Fenster des Domes in Halberstadt, künstlerisch ausgeführte Adressen, Diplome etc. gaben ihm Gelegenheit, nicht nur seine Kenntnis der mittelalterlichen Formen und vor allem der Technik zu verwerten, sondern auch sein schöpferisches Talent zu entfalten. Auf litterarischem Gebiete ist u. a. seine Monographie des Domes zu Halberstadt zu erwähnen.

* * Der englische Landschaftsmaler *William Wyld*, welcher seit 1833 in Paris lebte, ist daselbst am 25. Dezember, 83 Jahre alt, gestorben.

* * Der Landschaftsmaler *Robert Kummer* ist am 29. Dezember zu Dresden im 80. Lebensjahre gestorben.

* * Der Porträtmaler *Albert Graefle*, ein Schüler Winterhalters, ist am 28. Dezember zu München im 81. Lebensjahre gestorben.

* * Der französische Historien- und Genremaler *Jules Garnier*, ein Schüler von Gérôme, ist am 25. Dezember zu Paris im 43. Lebensjahre gestorben.

⊙ Dem Direktor an den kgl. Museen in Berlin, Dr. *Wilhelm Bode*, ist der Charakter als Geheimer Regierungsrat verliehen worden.

* * Der Kupferstecher *Joh. Eissenhardt* in Frankfurt a. M. hat den Professortitel erhalten.

— y. Über das Kloster *Daphni* zwischen Athen und Eleusis ist soeben eine Monographie in neugriechischer Sprache von Georg Lampakis (*Γ. Λαμπάκης, Χριστιανική Αρχαιολογία της Μονής Δαφνίου*, Athen, Papageorgios. 1889. S. 144 S.) erschienen. Die mit einer Grundrisstafel der Kirche und zahlreichen Textabbildungen ausgestattete Schrift enthält in sorgfältiger Zusammenstellung die Litteratur über *Daphni* sowie die Schicksale des Klosters bis in die neueste Zeit, eine eingehende Beschreibung des vom Verfasser in das 10. Jahrhundert gesetzten Baues mit den daselbst befindlichen Inschriften und Malereien und schliesslich eine ausführliche Darlegung über die berühmten Mosaiken, deren Restaurierung nebenbei, wie kürzlich verlautete, von der griechischen Regierung in Angriff genommen ist. Das Buch ist ein Vorläufer einer umfassenden Arbeit über die in Attika erhaltenen Reste des christlichen Altertums, über die es eine Übersicht vorausschickt, und ein willkommenes Zeichen dafür, dass man in Griechenland nunmehr auch den Denkmälern der christlichen Epoche, an denen das Land so reich ist, erhöhte Aufmerksamkeit zuwendet.



H. Calrotin pinx

E. Forberg sc.

ANDACHT IM WALDE.

Verlag v. F. A. Seemann in Leipzig

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.



Fig. 1.

NEUE ANTIKE KUNSTWERKE.

MIT ABBILDUNGEN.

II. 1)



Es ist wieder und ausschliesslich die athenische Akropolis, deren Ausgrabungen einige Kunstwerke der älteren Zeit bis zu den Perserkriegen ergeben haben, welche für die Entwicklung der Kunst von allgemeinerer Bedeutung sind und daher hier besprochen zu werden verdienen. Allen voran stehen die Skulpturen aus heimischem Porosgestein (Piräuskalk), welche etwa nach 600 v. Chr. (Ol. 45) gemacht sein mögen und den Übergang bilden von der alten, langgeübten Holzschnitzkunst zu der von den Marmorinseln des Archipelagos eingeführten und bald allein gebräuchlichen Marmorplastik. Das besterhaltene Stück ist ein 5,809 langes und 0,79 hohes Giebelfeld, welches unter Fig. 1 in Abbildung mitgeteilt wird; zusammen mit den wenigen Resten eines zweiten Giebelreliefs, das den Kampf des Herakles mit dem Triton darstellte, schmückte es ein kleines, uns völlig unbekanntes Heiligtum auf der Burg, das von den Barbaren zerstört wurde und nicht wieder aufgebaut worden ist.²⁾ Trotz der hier und da vorhandenen Lücken ist die Darstellung

leicht erkenntlich: Herakles, noch ohne Löwenfell, schwingt die Keule gegen die acht- oder neunköpfige Hydra, deren Schlangenleib in mächtigen Windungen den rechten Teil des Giebels ausfüllt; hinter Herakles steht ein Zweigespann, dessen Zügel der treue Iolaos hält, der mit dem linken Fuss auf den Wagenkasten tritt und zum kämpfenden Helden zurückblickt. Die Rosse senken die Köpfe und beschnupern den gewaltigen, die rechte Giebelecke füllenden Taschenkrebs, welcher der Hydra helfend naht. Die Anordnung zeugt von Geschick, die Arbeit von völliger Beherrschung des damaligen Kunstvermögens; einige Härten sind durch das bröckelige Material veranlasst. Eigenartig ist die Bemalung gewesen, welche von dem natürlichen hellbräunlichen Hintergrund das Relief bunt und zwar sehr naturalistisch gefärbt sich abheben liess, — ein vereinzelt Verfahren, welches sich zur Genüge wie durch die Kleinheit des Tempels so vor allem durch das hohe Alter der Skulptur erklärt; diesen beiden Umständen ist auch das Relief als Schmuck im Tympanon zuzuschreiben. Die nackten Teile der beiden Helden sind fleischfarben bemalt, „während Teile, die schon in der Natur eine dem Ton des Steines ähnliche Färbung haben, wie der Panzer und die Keule des Herakles, das Gewand des Iolaos, der Wagen grösstenteils und das hintere Pferd unbemalt blieben.“ Schwarz sind Haar, Bart, Augen des Iolaos, Bart des Herakles, die vertieft gemeisselten Zungen und teilweise die Windungen der Hydra; rot sind Zügel und Wagenrand, das Köcher- oder Schwertband des Herakles, die Mäuler der Schlangenköpfe; Hellgrün

1) Vergl. Zeitschrift XXIV, S. 81 ff. — Wir veröffentlichen mit dem obigen gehaltvollen Berichte die letzte der lehrreichen Arbeiten, welche der verewigte Verfasser, ein langjähriger treuer Freund und Mitarbeiter dieser Zeitschrift, uns wenige Monate vor seinem Tode beige-steuert hat.

A. d. Red.

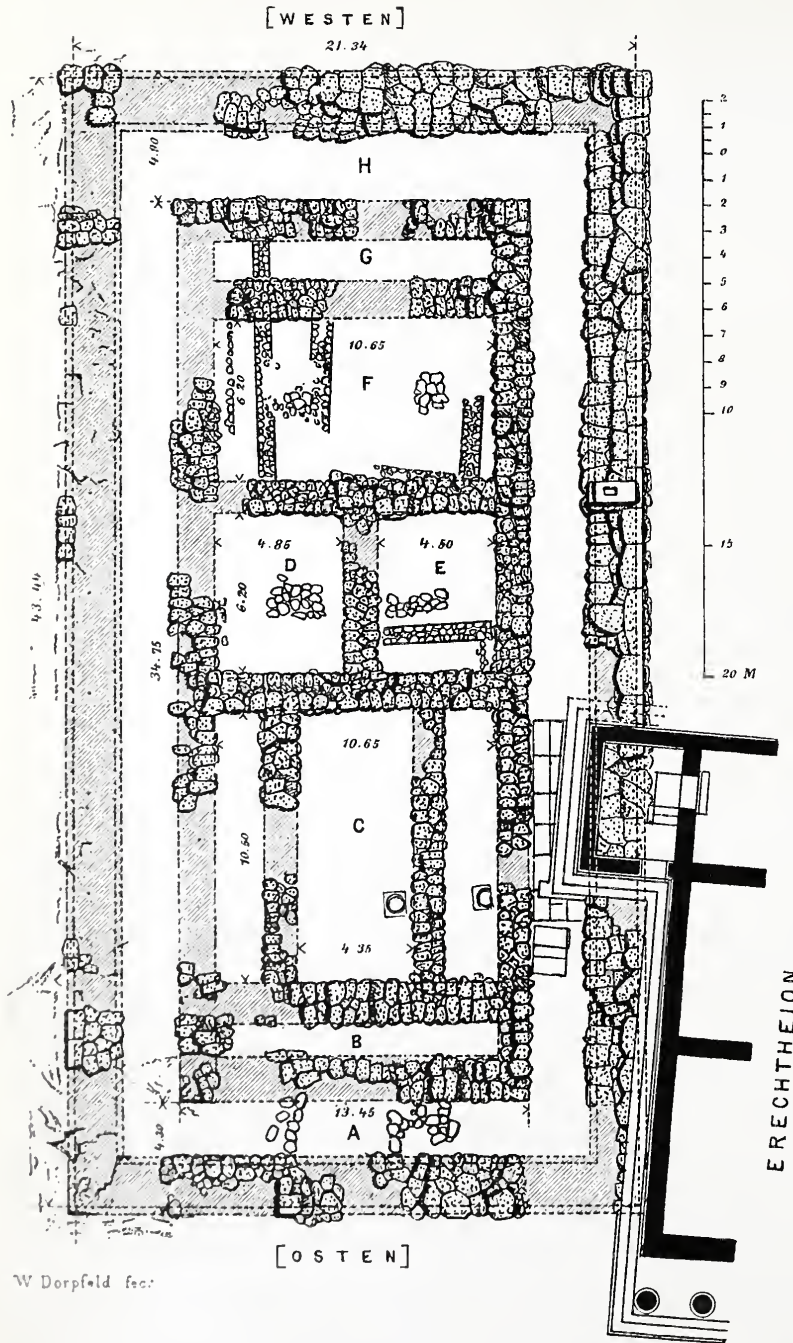
2) Vgl. Purgold, *Ephem. archaiol.* 1884, Taf. 7, S. 242 ff.; 1885, S. 147; P. J. Meier, *Athen. Arch. Mitteil.*, X, S. 237 ff. mit Abbildung und S. 322 ff.; Studniczka ebend. XI, Taf. II, 1, S. 61 ff.; Brunn, *Denkmäler griech.-röm. Skulptur*, Nr. 16.

ist bei den Köpfen und Hälsen des Untiers zur Verwendung gekommen.

Die Zeit der Peisistrateischen Herrschaft stellt

Perikleischen Zeitalter aufgingen und die Höhe alt-hellenischer Kultur bezeichnen. Zu den bedeutendsten Werken des Peisistratos gehörte der Bau und

künstlerische Ausschmuck des grossen Athenatempels auf der Burg, dessen Reste zwischen dem ihn später ersetzenden Parthenon und dem Erechtheion so vollständig wiedergefunden sind, dass eine genaue Herstellung keine grosse Schwierigkeit bietet (Fig. 2).¹⁾ Das Heiligtum, das 24,34 breit und 43,44 lang war, bestand im wesentlichen aus Kalkstein von verschiedener Härte und Güte: nur das Giebelgeison, die Dachziegeln, die Metopen und die Giebelskulpturen waren aus weissem Marmor. Die umlaufende Säulenhalle wurde von zweimal sechs und zweimal zwölf Säulen gebildet; Kapitelle, Säulentrommeln und mancherlei andere Bauglieder des Tempels haben sich noch vorgefunden. Die beiden Vorhallen sind in der Wiederherstellung als templum in antis gegeben, können aber auch je durch vier Säulen gebildet gewesen sein, — dies sowie die Zahl der Innensäulen der Cella ist mit Sicherheit nicht mehr anzugeben; sonst unterliegen Grundriss und Aufbau keinem Zweifel. Auffällig ist die Grösse des Hinterhauses mit seinen drei Räumen im Verhältnis zur Cella des Götterbildes und ferner die Verschiedenheit der äusseren (Säulenhalle) und der inneren (Tempel) Fundamente nach Struktur und Material. Jenes wird sich durch die von Peisistratos vergrösserte Feier der Panathenäen und durch die dazu notwendig gewordene Vermehrung der Prozessionsgeräte zur Genüge erklären. Den letzteren Umstand deutet Dörpfeld, dessen Kennerschaft in griechischer Architektur wohl kaum einen Widerspruch erlaubt, dahin, dass „der eigentliche Naos älter ist und dass



DER ALTE ATHENA - TEMPEL
AUF DER AKROPOLIS.

Fig. 2.

sich für das attische Geistesleben mehr und mehr als grundlegend und massgebend heraus. Dank der Kunstliebe und Kunstpflege des Tyrannen wurden damals alle die Keime gepflanzt, deren Blüten im

1) Vgl. Antike Denkmäler I, 1 und 2; Dörpfeld, Athen. Arch. Mitteil., X, S. 275 ff.; XI, Beilage A, S. 337 ff.; XII, S. 25 ff. und 120 ff.; Petersen, ebend., XII, S. 62 ff.; Wernicke, ebend., XII, S. 184 ff.

die äussere Säulenhalle erst später hinzugefügt wurde.“ Vielleicht dass der Tyrann, als er das erste Mal herrschte (560/554), zunächst nur ein Templum in antis geplant und gebaut hat, die Säulenhalle dagegen nebst dem Giebelschmuck erst während der dritten Herrschaft (537/527) hinzufügte? Die spärlichen Trümmer dieses marmornen Giebelschmuckes, grösstenteils erst bei den letzten Ausgrabungen zu Tage gekommen, hat mit Erfolg Studniczka zusammengesucht und als eine Darstellung der Gigantomachie erkannt; von der wohl die Mitte des Kampfes und des Giebelfeldes

ihr niedersinkenden Giganten entweder die Lanze entriss oder den Helm am Busch packte (linke Hand noch erhalten). Die Marmorarbeit, welche in der Saftigkeit und Weiche der Oberfläche ganz vortrefflich ist und in der Ausarbeitung des Schlangensaums der Ägis grosse Fertigkeit beweist, nimmt auf den hohen dekorativen Platz der Darstellung gebührend Rücksicht, indem sie sich nicht allzuviel auf Details einlässt. Wundervoll sind die strotzende Gesundheit und die sinnliche Frische, die aus dem Antlitz entgegenstrahlen, und bei dieser wohlthuenenden Derbheit doch eine Anmut im Munde und eine Freude



Fig. 3a.



Fig. 3.

einnehmenden Athene, zugleich der besterhaltenen Figur, besaßen wir den Kopf schon seit 1863: derselbe gehört zu dem Schönsten und Wichtigsten, was uns von der attischen Marmorplastik des sechsten Jahrhunderts übrig geblieben (vgl. Fig. 3 und 3a).¹⁾ Die Göttin schwang in der Rechten den Speer, während sie die mit der Ägis beschilderte Linke ausstreckte und in der linken Hand dem vor

1) Vgl. Zum Kopf ausser den ersten Erwähnungen Bull. dell'Inst. 1864, S. 85 und Arch. Anz. 1864, S. 234a, Philios, Ephem. archaiol. 1883, IV, S. 93 ff.; Lucy Mitchell, Hist. of anc. sc., zu S. 214; Baumeister, Denkmäler, I, Nr. 354; Sybel, Athen. Skulpt., Nr. 5004; Friederichs-Wolters, Abg. Nr. 106; u. a. m. Zu den Giebelresten: Studniczka, Athen. Arch. Mitteil. XI, S. 185 ff. nebst Beilage.

an Putz, wie sie der jungfräulichen Göttin zukommen! Bemalung²⁾ unterstützte den gesunden kräftigen Ausdruck: das Haar und die langen Locken waren rot; die grossen Schuppen der Ägis und ihre Schlangen sind abwechselnd mit Rot und mit Blau (oder Grün?) bemalt; der Helm blau und am Rande mit bronzenen Knöpfen besetzt; um den Hals lag ein gemaltes, vielleicht noch ein zweites metallenes Halsband; in den Ohren steckt je ein dicker Kopf, dessen Mitte ursprünglich auch eine Bronzeverzierung einnahm. Der fehlende Helmbusch war aus

2) Nach einer grossen Photographie zu urteilen, die ich mir Frühjahr 1869 in Athen kaufte, waren auch die Äpfel gemalt, wie das wohlerhaltene rechte Auge zeigt.

Marmor eingesetzt. Wer der Künstler gewesen, der diese Athene schuf, wissen wir nicht. Als die Perser zusammen mit den übrigen Gebäuden und Kunstwerken auf der Akropolis auch den Athenatempel des Peisistratos und die Gigantomachie in seinem Giebel zerstörten, lebte allein der Kopf der Stadtgöttin, in der That ein würdiger „Vorläufer der Parthenos“, auf den schönen Silbermünzen, die aus der Tyrannenzeit in Umlauf blieben, noch weiter, —

Zuerst eine 0,37 m hohe Bronzestatuetten, welche der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts angehört (vgl. Fig. 4).¹⁾ Sie ist vor allen Dingen wichtig wegen der Technik, indem die à jour gearbeitete Figur aus zwei dünnen, herausgehämmerten Platten besteht, die dann durch Stifte zu einer flachen Gestalt zusammengefügt sind. Dies Zusammennieten statt des später allein gebräuchlichen Zusammenlötens weist trotz der vorgeschrittenen Arbeit auf eine frühe Zeit des



Fig. 1a.



Fig. 6.



Fig. 4b.

alles übrige wurde von Kimon und Perikles zur Vergrößerung und Planirung des Burgfelsens eingestampft, um zwischen dem Erechtheion, das bei seinem erweiterten Neubau zum Teil auf den Fundamenten des alten Athenatempels errichtet wurde, und dem hart an den Südrand verlegten neuen Athenatempel (Parthenon) einen geräumigen Platz und Prozessionsweg zu gewinnen.

Gleichfalls den neuesten Ausgrabungen auf der Burg verdanken wir zwei kleinere Darstellungen der Athene, welche besondere Erwähnung verdienen.

Entstehens, d. h. wohl eher auf den Anfang als gegen die Mitte des sechsten Jahrhunderts hin; daraus erklärt sich auch am besten und einfachsten die grosse Verschiedenheit des Gesichtsausdruckes auf beiden Seiten. Ursprünglich war dies „Ergon sphyrelaton“ ganz vergoldet, hat aber durch das Feuer der persischen Zerstörung mannigfach gelitten. In der Rechten hielt die Göttin einst eine besonders gearbeitete

1) Vgl. Stais, *Ephem. Archaïol.* 1887, Taf. 4, S. 31 ff.; Reinach, *Gaz. des beaux-arts* II. Pér. 37, S. 63; *Athen. Arch. Mittel.* XI, S. 453.

Schale, in der abgebrochenen anderen Hand den Helm (sic), dessen Buschende noch erhalten ist. Verwandte Darstellungen der Athene kommen später öfter vor; man vgl. z. B. die korinthische und die kapitolinische Brunnenmündung. Aus der Mitte des fünften Jahrhunderts dagegen stammt die zweite Athenefigur, die unter Fig. 5 mitgeteilt wird und sich auf einem Marmorrelief von 0,53 m Höhe und 0,33 m Breite gemesselt findet.²⁾ Athene, in langem, geschlitztem Chiton mit gegürtetem Überwurf, auf dem Kopfe den hohen korinthischen Helm, steht mit dem Haupte gegen die Lanze, welche sie mit der Linken in Stirnhöhe gefasst hält, vornüber gelehnt da und hat die rechte Hand an die rechte Hüfte gelegt; das linke Spielbein ist zurückgesetzt; vor ihr steht eine Stele. Die strenge Einfachheit der Kleidung und der Gewandfalten, die grosse Schlichtheit der Stellung, der wehmütige Ernst des Gesichtsausdruckes — alles im Stil der Zeit bedingt — ver-



Fig. 5.

wahrscheinlicher dünken, dass die auf einem zweiten Block befindliche Schar der kleiner gebildeten, anbetenden Menschen, auf welche die Göttin herablickt, jetzt fehlt — oder vielmehr: die Athene des neugefundenen Reliefs ist aus einer solchen Adorationsvorlage allein herausgegriffen und zur Darstellung verwendet werden. Vgl. dazu z. B. Le Bas Vog. archéol. Mon. Fig. pl. 46; 47, 2; 50; 51; u. a. m.

Wichtige Denkmäler zur Kunstentwicklung des vierten Jahrhunderts verdanken wir den Ausgrabungen zu Epidauros und zu Eleusis. Unter der reichen Ausbeute, welche die griechische archäologische Gesellschaft aus dem heiligen Bezirk des epidaurischen Asklepieion ins Centralmuseum von Athen gebracht hat, verdient zunächst und vor allem Beachtung die Statue der bewaffneten Aphrodite (Fig. 6).¹⁾ Die im ganzen wohlherhaltene Figur — es fehlen nur die Nase, der rechte Unterarm und die beiden Füße — steht anmutig-leicht auf dem rechtem Bein da,



Fig. 7.



Fig. 8.

einigen sich zu einer stimmungsvollen Darstellung der jungfräulichen Göttin, wie sie ähnlich von den Kleinkünstlern jener kunstbegnadigten Zeit unter dem Einfluss der Pheidias'schen Bildungen öfter auf Psephismatareliefs wiedergegeben worden ist. Stellt die Stele etwa das Totenmal eines Helden dar, dem die betrachtend-nachdenkliche Haltung Athene's gilt? Nicht unmöglich; doch will mich

in einfachem Chiton, welcher von der rechten Schulter und Brust herabgeglitten ist und aus dessen Schlitz das linke Spielbein unverhüllt hervorkommt, und im Mantel, der auf der linken Schulter aufliegend, den ganzen Unterteil des Körpers bekleidet; beide Gewandstücke sind so fein und durchsichtig, dass die

¹⁾ Abg. u. bespr. Ephem. archaiol. 1886, Taf. 13, S. 256 ff. (Stais); Gaz. des beaux-arts II. Pér. XXXVII, S. 68; Brunn, Denkmäler griech.-röm. Skulpt., Nr. 14; Kavvadias, Katalog des, Centralmus., Nr. 121.

²⁾ Vgl. Archaiol. Deltion 1888, S. 103 u. S. 123, Nr. 1.

Reize des schönen Leibes unter ihnen völlig sichtbar werden und fast wie nackt wirken. Der Kopf, um dessen gewelltes Haar ein Reif liegt, ist ein wenig nach links und unten geneigt; die Brust überschneidet ein auf der rechten Schulter befindliches Wehrgehänge, dessen Schwert an der linken Seite zwischen Chiton und Mantel hervorkam (der aus Bronze angesetzte Knauf ist weggebrochen); die im Ellenbogen gehobene Linke stützte eine Lanze auf, während die im Ellenbogen vorge-

streckte rechte Hand wohl einen Helm hielt — beide Waffenstücke werden durch das Wehrgehänge, wie mir scheint, gefordert und notwendig. Die Arbeit ist gut und weist auf hellenistische oder vielmehr römische Zeit, wenigstens ist das Gebäude (kein Tempel), wo es ausgegraben, römischen Ursprunges; die Komposition erreicht es, die fernstehendsten Eigenschaften, nämlich zarte Weiblichkeit und kriegerische Bewaffnung, völlige Bekleidung und sinnliche Nacktheit, harmonisch zu vereinigen. Im übrigen ist aber die epidaurische Statue, wie man sofort allgemein eingesehen, kein Ori-

ginalentwurf, sondern eine spätere Umbildung¹⁾ jener in zahlreichen Kopien und Repliken erhaltenen Aphroditefigur, als deren Original zuletzt Reinach (Gaz. archéol. XII. p. 250 ff.) die koische bekleidete Aphrodite des Praxiteles angenommen hat, eine Annahme, welche zweifelsohne sehr viel Wahrscheinlichkeit für sich hat. In Epidauros ist meines Erachtens die Koerin durch ein anderes Manteltragen

1) Vgl. eine andere Verwendung z. B. in der Marmorgruppe zu Modena (Arch. epigr. Mitteil. aus Oest. III 1).

und durch die Waffen zu einer der cäsarischen „Venus victrix“¹⁾ verwandten Gestalt gekommen. Obgleich es mir nicht gelungen, auch nur annähernde Wiederholungen der Epidaurierin im erhaltenen Monumentenvorrat zu finden, halte ich es doch nicht für unmöglich, dass uns in ihr ein Abbild der vielgesuchten cäsarischen „Venus genetrix“ des Arkesilaos erhalten ist, für welche die gleichmässige Vereinigung von Aphrodisischem und Areischem²⁾ gut

passen würde. Wie dem nun aber auch sei, diese epidaurische Aphrodite „in Waffen“ (*ὄπλισμένη* oder *ἔνοπλιος*) wird, in ästhetischer wie in kunstgeschichtlicher Hinsicht immer ungemein wichtig bleiben. Hat ihr Künstler, wie es scheint, eine Anleihe bei Praxiteles gemacht und mit ihr gewuchert, so geht eine kleine Figur der Athene aus ziemlich später Kaiserzeit möglicherweise sogar auf Pheidias und zwar auf dessen Athene im Ostgiebel des Parthenon zurück; vgl. Fig. 7. Die marmorne Statuette (0,72 m,³⁾ laut Inschrift an der gekehlten Basis ein Weihgeschenk an AthenaHygieia, stellt die blauäugige Tochter

des Zeus dar, in den erhobenen Händen Schild und Lanze (abgebrochen), auf dem Haupte den Helm der Parthenos; während sie in heftiger Bewegung, die in den Falten der reichen Gewandung nachzittert, rechtshin vorwärts stürmt,

1) Vgl. dazu Bernoulli, Aphrodite, S. 184 ff.

2) Vgl. dazu C. J. Gr. 2957; Dio Cass. 43,43.

3) Vgl. Kavvadias, Katal. Centralmus., Nr. 123; Petersen, Athen. Arch. Mitteil. XI, S. 309 ff.; Stais, Ephem. Arch. 1886, XII 1.



Fig. 9.

blickt sie zurück; auf der Basis liegt der Rest einer Fackel (?). Spuren roter Farbe. Dieselbe Gestalt, nur in einer Gruppe verständlich, kehrt ausser auf athenischen Münzen und in Marmorrepliken in der Athenageburt auf der Madrider Brunnenmündung wieder (Fig. Nr. 8),¹⁾ die wohl mit Fug auf den Ostgiebel des Parthenon zurückgeführt wird. Hier ist die Göttin eben in voller Rüstung aus dem Haupte des thronenden Zeus herabgesprungen unter die unsterblichen Götter, von denen hier nur der erschreckt davoneilende Hephaistos und die drei Moiren als Zuschauer bei dem Wunder gegenwärtig sind; Nike, Athene's unzertrennliche Begleiterin, fliegt mit dem Siegeskranze auf die neugeborene Herrin zu. Und diese neugeborene Athena des Pheidias'schen Giebels wurde zu Epidauros in freier Kopie als Hygieia geweiht. So flüchtig und grob die epidaurische Statuette auch ist, es verleugnet sich in ihr nicht die hohe Schönheit der ursprünglichen Komposition des Pheidias. Originalarbeiten aus dem vierten Jahrhundert v. Chr. sind dagegen die beiden Nereidenbruchstücke, welche als figürliche Akroterien einst das Asklepieion zierten; die eine Figur ist anbei in Abbildung beigelegt (Fig. 9).²⁾ Allen uns erhaltenen Marmorbildungen der durch das Meer dahinreitenden Nereustöchter, und wir besitzen derer zumal aus römischer Zeit eine nicht kleine Anzahl,³⁾ stehen diese epidaurischen, zumal die hier abgebildete, an Schönheit des Gedankens wie der Ausführung weit voran. Mit bestrickender Anmut sitzt die Nereide nach Frauenart auf ihrem aus den Wogen aufsteigenden Tier, gegen dessen Hals sie zügelnd die Rechte legt. Der weite Chiton legt sich nass und eng an den schönen Körper und zeigt die Körperformen in ihrer vollen Schöne; der Mantel bedeckt teilweise den Schoss und wird von der erhobenen Linken zierlich gehalten, so dass er einen Teil der Figur wie ein flatterndes Segel umgiebt.



Fig. 10.

Der Umstand, dass das Pferd kein „Seetier“, weist die Figur noch in die ersten Jahrzehnte des vierten Jahrhunderts, wo des Skopas epochemachende Zusammenstellungen von Nereiden auf allerlei wunderbaren Meerungefümen entweder noch nicht vorhanden waren oder doch noch nicht allgemeine Nachfolger fanden.

Aus Eleusis kommt der herrliche Kopf, den Benndorfs sicherer Blick als ein Werk des grossen Praxiteles erkannt hat,⁴⁾ mag es nun das Original selbst sein oder, wie ich glauben möchte, nur eine griechische vorzügliche Kopie, die uns das Original, zumal nach der verständnisvollen trefflichen Ergänzung durch Zumbusch vollkommen ersetzt; vgl. Fig. 10. Nach einer uns erhaltenen Inschrift

hatte Praxiteles ausser anderen Gestalten des eleusinischen Sagenkreises auch den Eubuleus dargestellt — einen Heros von Eleusis, der im Gegensatz zu seinem weltbekannten Bruder, dem Triptolemos, nur mehr an Ort und Stelle bekannt und verehrt ward. Derselbe hatte gerade an der Stelle, wo Hades mit der geraubten Kora in Eleusis zur Unterwelt hinabfuhr, die Schweine seines Vaters gehütet und wurde so Mitwisser und Mitverräter des furchterlichen Raubes. Über dem Erdschlunde, in dem damals einige Schweine des Eubuleus mit verschwanden, erhob sich später ein kleines Heiligtum des Pluton, wo auch Eubuleus Verehrung

fand, indem an bestimmten Festtagen zur Erinnerung an diesen göttlichen Schweinehirten, Ferkelchen in jenen Erdschlunde geworfen wurden. Ausser Weihinschriften an Eubuleus wurde dort auch der in Rede stehende Marmorkopf ausgegraben, der wie die Schnittfläche beweist, einer Statue eingefügt worden ist: der Originalkopf, von einem Römer entführt, wurde in Eleusis durch die uns erhaltene Kopie ersetzt, während er selbst nach Rom wanderte, dort sehr bewundert und vielfach bald genauer, bald freier wiederholt worden ist, wie die sog. Vergilköpfe in Mantua,

1) Vgl. dazu Schneider, Geburt der Athene, Taf. I, S. 31 ff.

2) Vgl. Kavvadias Katal. Centralmus. Nr. 90 (abg. Eph. arch. 1884, III 2) und Nr. 91 (abg. ebend. III 3; Brunn, Denkmäler griech.-röm. Skulpt. Nr. 19; oben Fig. Nr. 9).

3) Vgl. dazu Bull. rom. germ. 1888, S. 69, Anm. 1.

4) Vgl. — ausser Benndorf, Anzeiger der phil. histor. Klasse der Wiener Akad. 1887, Nr. 25 — das 13. Hallesche Winckelmannsprogramm (1888), wo Anm. 7 die übrige Literatur verzeichnet ist.

auf dem Kapitäl und anderswo mehr bezeugen. Er verdient aber auch diese Bewunderung in vollem Masse! Dem mächtigen Zauber und der grossen Schönheit dieses jugendlich-zarten Gesichts mit dem dichten beschattenden Haarrahmen, dem feuchten schwärmerisch-sinnlichen Blick und dem schwellenden liebreizenden Munde, wird sich nicht leicht ein Beschauer entziehen und das neugefundene Werk des Praxiteles bereitwillig dem olympischen Hermes, mit dem es viel Gemeinschaftliches teilt, als ebenbürtig und würdig zur Seite setzen. Vollendet ist auch hier die lebendige, feine Behandlung des Marmors, welche im Gegensatz zwischen dem nur

mit dem Meissel bearbeiteten wolligen Haar und der glatten polirten Haut die höchsten Triumphe der Technik feiert und vom Kopisten auf das genaueste wiedergegeben ist. Dass wir aber trotz dieser seltenen Vollendung doch nur eine Kopie, nicht das Original des Praxiteles gefunden haben, beweist der krankhafte Fehler in der Muskulatur auf der rechten (vom Beschauer aus) Halsseite, auf welchen ein berühmter deutscher Pathologe aufmerksam gemacht hat: Praxiteles wird denselben schwerlich gemacht haben, sondern den Kopfnicker anatomisch richtig gebildet haben; anders aber der Kopist, der hier — geschlafen hat.

(Schluss folgt.)

AUGUST CARL VON PETTENKOFEN.

VON CARL VON LÜTZOW.

MIT ILLUSTRATIONEN.

(Schluss.)



Skizze zum Gil Blas von AUG. VON PETTENKOFEN.

In den siebziger Jahren erweitert sich der Stoffkreis Pettenkofens oder, besser gesagt, sein Anschauungskreis. Das unstete Wanderleben, das nach der Auflösung des Ateliers in der Währingerstrasse begann, führte ihn zunächst nach Italien. Im Winter 1870—71 finden wir ihn das erste Mal in Venedig;

auch die kalte Jahreszeit von 187—172 brachte er wieder in der Lagunenstadt zu, in Gemeinschaft mit seinem Freunde Leopold Carl Müller, der damals den Palazzo Rezzonico gemietet hatte. Passini, Jettel und andere Landsleute gingen dort aus und ein. Von Venedig aus wurde von Müller und Jettel eine Reise nach Unteritalien und Sizilien unternommen, an welcher Pettenkofen teilzunehmen gedachte. Doch verzögerte sich seine Abreise und er kam nur bis Neapel, während die andern schon in Sizilien weilten. Die Bilder, Zeichnungen und Briefe des Meisters aus jenen Jahren geben uns Aufschlüsse über seine zeitweiligen Reisesationen¹⁾. Venedig blieb mehrere Jahre hindurch sein Winterquartier; wiederholt weilte er in den malerischen Städten Südtirols. Dazwischen fällt ein neuer Aufenthalt in Paris²⁾; auch in München und in den Niederlanden wurden längere Besuche gemacht; zur Herstellung der angegriffenen Gesundheit mussten Karlsbad, Ostende und andere Kurorte aufgesucht werden.

Es ist merkwürdig zu sehen, in welcher Weise dieses bewegte Leben, die Menge neuer Anschauungen und Erfahrungen das Wesen Pettenkofens berührt und auf seine Kunst eingewirkt haben. Wir finden ihn dadurch nicht sowohl äusserlich bereichert als

1) Man sehe die Daten in Dr. Frimmels Vorwort des Katalogs von Pettenkofens Nachlass. Wien, Miethke. 1889.

2) Die erste Reise dorthin fiel in das Jahr 1852, wie hier zur Ergänzung des früher Gesagten bemerkt werden mag.

vielmehr innerlich vertieft; er wird ein immer strenger und schärferer Beobachter der Natur; sein Bestreben, die Erscheinungswelt in ihrer schlichten Wahrheit und Unmittelbarkeit zu erfassen, führt ihn zu immer feineren und schwierigeren malerischen Problemen; jede Lichtabstufung vom vollen, grellen Sonnenschein bis zum tiefsten Dunkel eines Innenraums wird auf das gewissenhafteste studirt und festgehalten; die Ateliermalerei gilt als verpönt, nur die Momentaufnahme befriedigt, auch die vollendeten Bilder tragen den Charakter von Naturstudien, in deren Durchbildung der höchstgebildete Geschmack für Wahl und Stimmung der Töne wahre Triumphe feiert. — Ein köstliches Beispiel dieser stofflich ganz unscheinbaren, aber malerisch aufs zarteste vollendeten Stimmungsmalerei haben die Leser in dem Blatte von Th. Alphons nach der Frau „Am Spinnrocken“ (1876, im Besitze der Frau Gräfin Marie Sizzo-Noris) vor sich; dasselbe ist von Assisi datirt und findet in mehreren ähnlichen kleinen Bildern und zahlreichen Studien seine Analogien; unter den Bildern seien noch genannt: das gewiss gleichzeitig mit dem

eben genannten entstandene Bildchen „Küchen-Interieur aus Assisi“ (eine Anzahl von Geschirren an der Wand und auf dem einfachen Tisch), die „Idylle“ (eine Reihe von grossen Blumentöpfen in der Sonne, von Schmetterlingen umflattert, ebenfalls v. J. 1876, Eigentum des Herrn Fr. Xav. Mayer), das „Innere einer Schusterwerkstätte in Südtirol“ (1888, Eigentum des Obersten Heinr. v. Lachnit), die „Ungarischen Marktwelber“ (1886, in demselben Besitze) und mehrere andere, der letzten Zeit angehörige Bildchen, in denen der Meister wieder auf sein früheres Lieblingsgebiet zurückkehrte.

Aber am herrlichsten entfaltetete sich Pettenkofens Kunst in den aus den letzten Jahren herrührenden italienischen, sehr häufig venezianischen, Na-

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. I.

turstudien. Wer ihn in seiner vollen Eigentümlichkeit erfassen, seinen tiefen, stets allein auf die Sache gerichteten Ernst und die niemals, auch von keinem alten Meister, übertriffene Meisterschaft seiner Behandlung, die Feinheit der malerischen Empfindung und des Schönheitssinnes, über die er gebot, erkennen will, der muss die Kohlezeichnungen, Pastelle und Aquarelle aus dem Ende der achtziger Jahre seinem Studium unterziehen. Der eben zur Auktion gelangte Nachlass, aus dem wir durch die Freundlichkeit des Herrn Miethke einige Proben hier vorzuführen in der Lage sind, und die Sammlungen

Eugen Miller, L. Lobmeyr¹⁾ u. a. bieten davon das Vollendetste.

Eugen Miller von Aichholz hatte die Wände eines ganzen Saales mit siebzig grösstenteils in diese Kategorie fallenden Werken gefüllt und dadurch der Pettenkofen-Ausstellung im Künstlerhause einen wahren Schatz einverleibt. Es befanden sich darunter einzelne vorzügliche Aquarelle, wie z. B. die merkwürdige Kostümstudie mit Sattelzeug, rotem Mantel, Degen und Federhut und das in markigen Farben prangende Blatt mit dem Blick auf die



PETTENKOFENS PORTRÄT.
(Nach einer Photographie aus den letzten Jahren.)

Dächer einer Häusergruppe, bezeichnet: a. p. Venezia 85. Aber der Hauptwert der Sammlung besteht in den Kohlezeichnungen, meistens aus dem Jahre 1886. Die Perle derselben ist das auf bläulichem Papier gezeichnete, mit Weiss gehöhte Blatt mit einer in Rückenansicht dargestellten Näherin, welche emsig bei der Arbeit in ihrem Stübchen sitzt: ein Motiv, das mehrfach in verwandten Wendungen auf andern Studienblättern wiederkehrt, und auch als Bild (im Besitze des Herrn Marx in Frankfurt a. M.) von Pettenkofen ausgeführt worden ist. Der ganze Zauber einer stillen, von ruhigem Licht erfüllten Räumlichkeit und eines in

1) Einige Blätter aus dieser Sammlung waren mit Genehmigung des kunstsinnigen Besitzers dem ersten Teile unseres Aufsatzes beigelegt.

schlichter Thätigkeit dahinfließenden Menschenseins liegt über diesen Darstellungen ausgebreitet, auf so klassische Weise, wie nur ein Rembrandt, ein Jan Vermeer oder Pieter de Hoogh Ähnliches erreicht haben. Andere, mit gleicher Meisterschaft behandelte Kreidezeichnungen führen uns in die Werkstatt eines Schmieds, eines Schusters oder eines Schlossers.



Kapuziner im Klosterhof. — Getuschte Federzeichnung von AUG. VON PETTENKOFEN.

Auch da ist es der Ausdruck der ganz in ihr Werk versenkten Thätigkeit, diese elementare Wiedergabe der einfachsten Existenzen, ohne jede Beimischung falscher Empfindung oder Tendenz, was den Blättern ihren unsagbaren Reiz verleiht. Merkwürdig, dass die beiden geistvollsten Kriegsskizzen unserer Zeit, Menzel und Pettenkofen, zu solchen Darstellungen der arbeitenden Menschheit sich hingezogen

fühlten. Und erst in diesen schlichten Bildern aus dem Leben des vierten Standes bewähren beide ihre ganze Kraft, freilich in charakteristisch verschiedener Weise. Menzel, der Dramatiker, setzt die Massen in Bewegung, sein „Eisenwalzwerk“ ist das typische Bild der Grossindustrie; Pettenkofen, der Lyriker, der Landsmann Fendi's und Eybls, kehrt bei dem kleinen Handwerker, bei der einsamen Arbeiterin ein; dem geräuschvollen, funkensprühenden, von dem Dampf und Gepösch der Maschinen erfüllten Raume des Berliner Meisters setzt der Wiener den stillen, friedlichen Raum der Schusterwerkstatt, das sonnige Dachstübchen der Näherin gegenüber; von seinen Bildern der Schmieden und Hammerwerke sind diejenigen die schönsten, die uns diese Oertlichkeiten ohne Arbeiter, in den Feierstunden zeigen, so dass nur die Hindeutung auf die Arbeit des Menschen, nicht diese selbst, den eigentümlichen Stilllebenreiz der Darstellung ausmacht.

Der äusseren Natur ruft Pettenkofen gern sein „Halt still“ zu, um alle Reize der Beleuchtung, alle feinen Beziehungen der Dinge in Ruhe studiren und wiedergeben zu können: da, in der engen Gasse, steht ein Ochsespann mit einem Wagen voll grosser Fässer; der Knecht hält Mittagsruhe; träge Schwüle brütet über dem Ganzen; hier wieder blicken wir in den Hof eines kleinen Bauernhauses, in dem eine Treppe zum Söller emporführt; alles ist wie ausgestorben, nur die Seele des Künstlers lebt und atmet in der Stille der Natur. — Köstliche Blätter dieser Art enthielt der Nachlass. Sie sind bei der Auktion, wie vorauszu-

sehen war, zu hohen Preisen in die Mappen der Liebhaber übergegangen. — Der Nachlass gewährte ferner den interessantesten Einblick in die Entstehungsgeschichte mancher Bilder Pettenkofens, z. B. des in Miethke's Katalog unter Nr. 1 abgebildeten „Strassenkampfs“, den wir durch eine Reihe von Studien in seiner ganzen Entwicklung verfolgen konnten. Was im Bilde schliesslich mit der Unmittelbarkeit einer Momentaufnahme wirkt, ist

in Wahrheit das Ergebnis vielfacher Erprobung, Neuordnung und Beobachtung, die reife Frucht eines langen Denk- und Arbeitsprozesses.

In der Scene dieses „Strassenkampfes“ klingt ein dramatisches Motiv an, das den Meister, wie wir gesehen, schon in den ersten fünfziger Jahren beschäftigt hatte und das auch zu dem berühmten „Duell im Walde“ den Grundton bildet. In dieser dramatischen Sphäre nun bewegen sich auch vorzugsweise die vielgenannten Entwürfe Pettenkofens zu dem „Gil Blas“ des Le Sage. Er hat sich über zwanzig Jahre mit diesem Gegenstande beschäftigt, der ihm in der Fülle pikanter, drastischer und humoristischer Motive die erwünschte Gelegenheit zu mannigfach bewegten Darstellungen bot und ihn auf diese Weise veranlasste, wieder an den Stil anzuknüpfen, den die Soldatenbilder vom Ende der vierziger Jahre zeigen. Aber welchen freien,

weltmännischen Blick, welches Verständnis für das Abgelegenste und Fremdeste hat er seit jenen Tagen sich zu eigen gemacht! Das ganze Kostüm- und Waffenwesen des siebzehnten Jahrhunderts, die Ring- und Fechtbücher eines Paschen

und Schöffers, eines Agrippa und Fabris wurden durchstudirt und ausgebeutet, um zum vollen Verständnis jeder Einzelheit in der Tracht, im Gebaren und Auftreten der Menschen jener Zeit zu gelangen. Etwa 150 im Nachlasse vorgefundene Zeichnungen, theils mit der Feder, theils mit dem Bleistift, in Sepia oder in anderer Technik angeführt, geben Zeugnis von dieser langjährigen Thätigkeit. Dazu kommen zahlreiche andere Studien einschlägiger Art, namentlich Kostümstudien nach Bildern von spanischen und niederländischen Meistern des 17. Jahrhunderts (nach Murillo, Velazquez, van Dyck, Frans Hals, Pieter Codde, Teniers u. a.), welche wohl meistens auch

als Vorstudien zu der Gil-Blas-Illustration zu betrachten sind.

Gleichwohl ist es zu einem auch nur teilweisen Abschluss dieser grossen und reizvollen Aufgabe nie gekommen. Die im Nachlasse vorgefundene Blätter zu dem berühmten Erzählungsbuche des Le Sage, welche bei der Auktion von Herrn Miethke erstanden wurden, können nur als erste Skizzen betrachtet werden, in denen das malerische Talent Pettenkofens aufs glänzendste hervortritt, die jedoch über die grosszügige Andeutung der Situation und der Bewegungsmotive der handelnden Personen nirgends



Skizze zum Gil Blas von AUG. VON PETTENKOFEN.

hinausgelangt sind. Zu schärferer plastischer Modellirung der Charaktere und namentlich des Helden der Erzählung ist der Meister nicht vorgedrungen. Und wir dürfen darin, bei so langjähriger Beschäftigung mit dem Gegenstande, wohl einen Beweis für die auch sonst sich uns aufdrängende Wahrnehmung erblicken, dass es Pettenkofen an jener Kraft persönlicher Charakteristik fehlte, welche den Bildner grossen Stils, den Dramatiker vor allen, kennzeichnet. Auch in seinen übrigen Bildern und Studien tritt das persönliche Element gegen das Gattungsmässige und Allgemeine zurück; an dem einzelnen Menschen fesselte ihn nicht in erster Linie der Charakter, son-

dem die Erscheinung und irgend ein schlichtes Thun in malerischer Situation. — Abgesehen von dieser Eigentümlichkeit oder, wenn man will, Schranke seiner Natur ist übrigens der skizzenhafte Charakter von Pettenkofens Gil-Blas-Illustrationen wohl auch aus dem Umstande zu erklären, dass der Meister mit den vorgereckteren Jahren sich überhaupt immer schwieriger zum letzten Abschluss irgend eines Werkes entschliessen konnte. Er hat die Natur studirt unter allen Bedingungen ihrer Erscheinung, er kannte sie in jeder Beleuchtung, er beherrschte alle ihre Formen. Aber am Ende des Lebens war sein Wissen über sein Können so weit hinausgewachsen, dass in seinem ohnehin grüblerischen und melancholischen Wesen eine Selbstkritik erwachte, die sich wie ein Bleigewicht an all sein Schaffen hing: „Wo fass' ich dich, unendliche Natur?“ — wie oft mag das Faustische Zweifelwort ihm auf die Lippen gedrungen sein! —

Auch in der äusseren Erscheinung Pettenkofens fand diese ernste Wandlung ihren Ausdruck. Wir haben nur wenig Porträts von ihm. Der Aquarellmaler

Göbel soll ihn als Dragoner porträtirt haben. Ein kleines Aquarell (Nr. 33 der Ausstellung) zeigt ihn uns in Begleitung des Malers Brudermann in jungen Jahren, leicht gekleidet, mit dem Strohhut auf dem

Kopf, elegant bewegt, fast stutzerhaft. — Aus dem Jahre 1862 stammt die in unserm Holzschnitt am Kopfe des Artikels reproduzierte Photographie, deren Mitteilung wir der Freundlichkeit des Herrn Prof. Leopold v. Schrötter in Wien verdanken. Eine Photographie aus den letzten Lebensjahren Pettenkofens liegt der wohlgelungenen Tuschezeichnung von Fräulein Marie Müller zu Grunde, welche in dem auf S. 125 befindlichen Holzschnitt nachgebildet ist. Es ist das ernste, scharf blickende Gesicht, welches Lenbach in seinem in Miethke's Katalog reproducirten geistvollen Bildnis (bei Herrn Fr. Xav. Mayer in Wien) so charakteristisch wiedergegeben hat. Eine vornehme Natur spricht

uns daraus an, ein Auge von durchdringender Gewalt, aber auch ein Zug von jener Schwermut, die das Erbteil aller derer bildet, welche unablässig nach der höchsten Palme ringen.



Skizze zum Gil Blas von AUG. VON PETTENKOFEN.



DIE AUSSTELLUNG ALTER GEMÄLDE AUS SÄCHSISCHEM PRIVATBESITZ IN LEIPZIG.

VON A. BREDIUS.



ES WAR ein glücklicher Gedanke von einigen Kunstfreunden Leipzigs, eine Ausstellung alter Bilder aus sächsischen Privatsammlungen zu veranstalten. Giebt doch eine solche dem Laien, dem Kunstfreunde und den Jüngern der Kunstwissenschaft die willkommene Gelegenheit, Kunstwerke zu sehen und mit Muse zu sehen, welche sonst nur schwer und auf kurze Augenblicke zugänglich sind! In Sachsen sind immerhin noch eine beträchtliche Anzahl interessanter alter Gemälde vorhanden, wenn auch Leipzig nicht mehr der Stapelplatz Deutschlands für den Kunsthandel ist und viele der besten alten Sammlungen verkauft worden sind. Dagegen ist es mit Freude zu begrüßen, dass in neuester Zeit einige ansehnliche Kunstfreunde, von Kenntniss und Geschmack geleitet, mit grossem Eifer neue Sammlungen anlegen, die schon eine Reihe von Perlen aufzuweisen haben. Sehr zu bedauern ist es, dass eine der Haupt-sammlungen Sachsens, die des Barons von Speck-Sternburg, in der Ausstellung vergeblich gesucht ward. Sie hätte gerade einen besonders reichhaltigen und wertvollen Beitrag zu derselben beisteuern können.

Aber trotzdem boten die 277 ausgestellten Gemälde des Schönen manches, des Belehrenden, des Aufklärenden noch viel mehreres. Besonders wertvolle Sachen sandten Graf Luckner auf Altfranken, die Herren Generalkonsul Thieme, Brockhaus, Felix, Stadtrat Dürr, Otto Gottschald in Leipzig, Herr Dr. Martin Schubart in Dresden. Bei der Besprechung der Bilder werde ich mir erlauben, die Namen der Besitzer kurz in Klammern beizufügen. Ich werde mich auch mit der Besprechung niederländischer Bilder begnügen müssen und erwähne nur, dass *Dürer* mit einem hochinteressanten Selbstbildnis aus dem Jahre 1493 vertreten war.

Ein nicht im Katalog erwähnter kleiner *van Eyck* (aus der Leipziger Gemäldegalerie) zeigte die über-

raschendsten Resultate der Fortschritte der Bilderrestauration. Früher nicht beachtet, ist dieses feine Porträt eines nicht gerade sympathischen, alten, betenden Mannes, nachdem Herr Aloys Hauser die vorsichtige Reinigung desselben vollzogen, jetzt eins der interessantesten Gemälde der Leipziger Galerie. Weil der Mann eine etwas unschöne schwarze Perücke trägt, hatte irgend ein früherer Bilderverbesserer ihm eine Mütze darüber gemalt!

Nehmen wir jetzt den Katalog zur Hand. Nr. 2 ist gleich ein sehr hübsches Bildchen, intakt erhalten, von dem seltenen Amsterdamer Maler *Arent Arentsz*, der sich später *Cabel* nannte, und zwischen 1610—1630 gleichzeitig mit *Avercamp* in Amsterdam thätig war. Diesem Meister sieht er oft sehr ähnlich; nur ist der letztere feiner und meistens sorgfältiger in der Zeichnung. Gerade dieses Bild ist aber mit grösster Liebe ausgeführt. Im Schilf sitzt ein Fischer mit seiner Frau, vor ihnen liegen Fische, eine Tabaksdose, ein Hufeisen etc. Ganz im Hintergrunde sieht man Wasser und ein Feld, worauf ein Bauer mit Pflügen beschäftigt ist. Es ist fast miniaturartig gemalt und mit dem Monogramm A A bezeichnet. (Graf Luckner.) Die Bilder des *Arent Arentsz* befinden sich im Museum zu Antwerpen (grosse Winterlandschaft), eine ähnliche, kleinere beim Verfasser, zwei leider scharf geputzte Bilder in der Amsterdamer Galerie, welche dem Lucknerschen sehr ähnlich sehen, eins in dem Museum *Boymans* zu Rotterdam u. s. w.

Avercamp war mit drei Bildern auf der Ausstellung vertreten. Das schönste, aus der von Friesenschen Sammlung, gehört Herrn O. Gottschald; es ist wie immer eine Winterlandschaft mit vielen Figuren. Ein feines, sehr kleines Bildchen von ihm (Nr. 4) gehört Herrn Generalkonsul Thieme, das dritte (Nr. 5), eine sehr frühe, noch etwas harte Arbeit, Herrn Rud. Brockhaus.

Bachhuysen war mit besonders guten Werken vertreten. Sein schönstes Bild hing sogar unter

andern Namen; es war die Nr. 35, eine stille See mit Schiffen, dem *Jan van de Cappelle* zugeschrieben, aber durch Dr. Schlie mit Recht als früher, sehr schöner *Backhuysen* erkannt. (Thieme.) Eigentümlich ist auch die Nr. 9, eine Kanone mit karten spielenden Soldaten, gut gezeichnete Figuren. (Dürr.)

Nr. 11 wurde wohl richtig dem *Aernout Smit* zuerteilt, ein *Backhuysen* ist es nicht. (Dr. Friederici.) Nr. 12, Inneres einer Kirche, ist sicher kein *van Bassen*, sondern ein charakteristischer *A. de Lorme*, von dem auch die Figuren darauf sind. Nr. 13 ist ein früher, feiner, kleiner *Jacob Bellevois*. (Gottschald.) Von diesem seltenen, oft recht verdienstvollen holländischen Marinemaler kennen wir nur wenige Bilder, und diese sind sehr zerstreut: ein sehr schönes in der Haager Galerie, eins bei Konsul Weber in Hamburg, andere in den Museen zu Braunschweig, Madrid und ein ganz verdorbenes im Rijks-Museum zu Amsterdam, ein sehr gutes Exemplar vom Jahre 1668 beim Vater des Verfassers auf Oud Bussem (Holland). Bellevois hat eine kurze Zeit, wohl um 1673 (?) in Hamburg gewohnt, wird aber schon um 1650 in einem Leidener Bilderinventar erwähnt. Er hat etwas Duftiges, fein Empfundenes in seinen Lüften und im Wasser, aber die Segel seiner Schiffe sind oft etwas dunkel und schwer. Ein als *Ruisdael* gefälschtes Exemplar sah ich in einer Sammlung in Mühlheim am Rhein, ein anderes, mit der falschen Bezeichnung *de Vlieger*, im Pariser Kunsthandel.

Nr. 14, das Felsenthor, ist ein schöner *Berehem* (Dr. Schubart), fein und zart ist das kleinere Bildchen aus der Sierstorpffschen Sammlung (Thieme), recht gut der Reiter auf dem Schimmel (Gottschald), aber besonders lehrreich und interessant die Landschaft mit Jakob, der vom Engel begleitet, von Laban fortzieht. (Nr. 17, Dr. Friederici.) Übrigens ist dieses sehr frühe, noch etwas harte, in einem sehr braunen Tone gemalte Bild, aus den vierziger Jahren, echt bezeichnet, was der Katalog nicht mitteilt. *Berehem* erinnert hier noch sehr an einen Amsterdamer Meister *Cornelis de Bie*, im Rijks-Museum mit einem Bild vom Jahre 1647, bis jetzt Unikum, vertreten. Es ist nicht unmöglich, dass dieses Gemälde von *Berehem* vor seiner italienischen Reise gemalt wurde. Nr. 18 ist ein *Michiel Carré*. Nr. 20 ist ein sehr breiter *Gerrit Berckheide*, eine Landschaft mit Vieh. (Graf Luckner.) Geistreicher ist Nr. 22, der Hof einer Schenke, von seinem Bruder *Hiob*, aus dem Jahre 1665 (Luckner), während Nr. 21, der Farbenreißer, ein selten feines und sorgfältig ausgeführtes Bild dieses Meisters ist. (Thieme.) Nr. 23, der Musi-

kant, ist leider etwas verputzt. Nr. 25 ist ein kunsthistorisch bedeutendes Werk des *Jan van Bylert* aus dessen Frühzeit: eine sehr lebendige Darstellung des verlorenen Sohnes in lustiger Gesellschaft, farbig und frisch, gut gezeichnet, mit kleinen Figuren. (Thieme.) Derselbe Gegenstand vom Künstler ist jetzt im Handel in Amsterdam, nur noch etwas unanständiger. Diese kleinen Bilder des Bylert sind meistens viel geistreicher und besser als seine grossen, an Honthorst erinnernden Gemälde. Nr. 27 war vielleicht eher ein *van der Poel* als ein *de Bloot*. Nr. 30. Reizender *Brekelenkam*: der Fischkauf, farbig, unterhaltend. (Thieme.) Nr. 31. Eine gute Winterlandschaft unter Abendbeleuchtung vom seltenen *Raphael Camphuysen*, der sich hier dem *van der Neer* nähert, nur ist dieser viel feiner und tiefer in der Empfindung. (Thieme.) Nr. 36. Das Urteil des Midas, von *Pieter Codde*. Bode hat in seinen Studien dieses höchst bedeutende und köstliche Bild Codde's schon gewürdigt; die Köpfe der verschiedenen Nymphen und Satyrn, des Midas besonders sind von grösster Lebendigkeit und gehören zum geistreichsten, was Codde je geschaffen. (Thieme.) Das schöne Stilleben des seltenen Middelburger Malers *Lawrens Croen* (Nr. 31) gehört zum Besten, was er gemacht. (Dürr.) Nr. 43. Deutlich *A. v. Croos* bezeichnet, hübsche Landschaft des *Anthonie van der Croos* aus dem Haag. Dieses Bild ist genau so gemalt, wie die Ansichten des Haag im Haagschen Gemeentemuseum, so dass ich stets mehr zur Überzeugung komme, dass diese schönen Bilder von *Anthonie* sind, trotzdem man die Bezeichnung darauf immer nur *I. v. Croos* liest. Ein *I. van Croos* ist im Haag selbst bis jetzt archivalisch nicht nachgewiesen, wogegen in Amsterdam ein *Jacob van Croos* vorkommt.

Albert Cuyp war nur durch ein echtes, sehr frühes Bild auf dieser Ausstellung vertreten. Es ist eine Flusslandschaft, in wenigen Farben (ein kühles Grau wiegt vor) gemalt, mit schönem, klarem Himmel, und wie auf allen frühen Bildern, mit schwachen Figürchen. (Thieme.) Nr. 46. Guter *Cornelis Decker*. (Gottschald.) Nr. 47 ist ein Porträt des *Jacob Delff*, nicht des *Willem Jacobsz Delff*, der nie gemalt hat und ein Jahr früher starb, als dieses Bild entstand. (Dr. Schubart.) Es ist ein schönes, nobles Porträt; *Jacob Delff* half in seiner Jugend dem *Mierevelt* (seinem späteren Schwiegervater) bei dem Malen und hat an vielen *Mierevelts* vielleicht das meiste gemalt. Aus *Mierevelts* Nachlass haben wir die Bestätigung dieser Thatsache erfahren. Nr. 59 ist ein *Simon van der Does*; das gute Bild ist *S. v. Does 1708* bezeichnet.

(Zöllner.) Jetzt kommt eine heikle Frage: Ist Nr. 61, die schöne Haushälterin, aus der Sammlung des Herzogs Peter von Kurland, wirklich von *Dou*? Die Bezeichnung kommt mir verdächtig, wenn auch schon alt vor — aber schon im Anfang des vorigen Jahrhunderts rief der geistreiche Justus van Effen aus: mancher meint, er hätte einen *Dou* (een douwtje, eine Vogelart) und es ist nur ein *Spreeuw* (eine Elster!) Von dem *Dou*-Nachahmer *Jacob van Spreuwen* ist ein Bild auf der Ausstellung. Ein *Spreuwen* ist es nun wohl nicht; aber meiner Überzeugung nach ist das schöne Gemälde eine hervorragende Arbeit des *Pieter van Slingelandt*. (Dr. Schubart.) Nr. 62. Guter Pferdemarkt von *Simon van Douw*, der auch in Rotterdam gelebt hat und ein Gemisch von holländischen und vlämischen Einflüssen verrät. (Gottschald.) *Droochsloot* hätte man nicht so leicht die echt bezeichnete und 1630 datirte Winterlandschaft des Generalkonsuls Thieme zugeschrieben, weil sie feiner, liebevoller gemalt ist, die Figuren sorgfältiger gezeichnet sind, als wir das von ihm gewohnt sind. Nr. 64 und 65 sind alte Kopien nach *Pieter de Bloot*. Der kleine *Dubbels* (Nr. 66), Strandansicht, ist ein gutes Exemplar dieses in Kopenhagen so herrlich vertretenen Meisters. (Thieme.) Nr. 67. Guter, etwas schwarzer *Dubois*. (Thieme.) Wäre Nr. 68 nicht deutlich *J. le Ducq f. 1665* bezeichnet, fast alle Kenner hätten diese Herde in gebirgiger Landschaft dem *Karel Du Jardin* zugeschrieben, dem die Arbeit auf das Haar ähnlich sieht. *Le Ducq* arbeitete gleichzeitig mit *Dujardin* im Haag; deshalb wird die Sache wieder begreiflicher. Dass es so wenige Werke von ihm giebt, hat zwei Gründe; er gab das Malen früh auf, wurde Offizier und starb 47 Jahre alt. Und die wenigen Bilder von ihm sind wohl alle in *Dujardin*s gefälscht. Der eine, unbezeichnete *Dujardin* der Haager Gemäldegalerie ist zweifellos ein *Le Ducq*. Dieses Bild trug vor der Reinigung auch eine falsche Bezeichnung: *K. Du Jardin*. (Dr. Lampe.) Nr. 72 ist *W. C. Duyster* bezeichnet und eine nette Arbeit dieses kaum 35 Jahre alt verstorbenen *Codde*-Schülers. Es stellt maskirte Leute bei Fackelbeleuchtung dar. (Dr. Schubart.) *Jan van Goyen* war mit einer frühen Arbeit (1628) anwesend (Thieme), einem etwas späteren, an *Molyn* erinnernden Bilde (1633; Flinsch); auch Nr. 89 könnte ein echter *van Goyen* sein. Eine sehr breit gemalte Flachlandschaft gehört der späteren Zeit an (1651; von Aretin), und ein Werk vom Jahre 1646 ist ebenfalls ein gutes Exemplar. Überhaupt aber einer der herrlichsten, künstlerisch am höchsten

stehenden *van Goyens* ist Nr. 86, gewiss auch aus der spätesten Zeit — zwischen 1650—1656 — eine leicht bewegte See mit ferner Küste. Das Bild ist wenig farbig, in kühlem, graulichem Tone fein ausgeführt. Entzückend ist hier die Stimmung von Luft und Wasser, die schöne Komposition. Ein *Ruisdael* könnte fast der Urheber sein, wäre das Bild nicht schön bezeichnet *v. G.* (Thieme.)

Flott gemacht ist der kleine Fischerknabe des *Frans Hals*. (Nr. 96. Thieme.) Nr. 97 hat aber, glaube ich, mit der Familie *Hals* nichts zu schaffen. Das Ganze ist etwas roh, aber der Mann rechts ist doch tüchtig gemalt. Der Maler, der uns wohl immer unbekannt bleiben wird, könnte ein Amsterdamer aus der Umgebung des *Codde, Duyster, Pieter Potter* etc. sein. (Thieme.) Ein hübsches, kräftig und breit gemaltes Bild (Nr. 98) trägt die undeutbare Signatur *J. v. II? 1646*: eine Mutter, die mit ihrem Kind in der Küche an der Arbeit ist. Es ist vielleicht ein Rotterdamer Meister, der dem *Cornelis Saftleven* nahe steht in Farbengebung und Malweise. An ein Mitglied der Familie *Hals* möchte ich nicht denken. (Thieme.) Von *Claes Heck*, einem schon bei van Mander erwähnten Landschaftler, befand sich hier ein 1630 datirtes, vollbezeichnetes, leider etwas stark geputztes Bild mit hübschen Kinderporträts. Sind die Porträts auch von Heck? Dieses möchte ich bezweifeln, trotzdem sie das Beste am Bilde sind. Bezeichnete, recht langweilige Landschaften des Heck sind im Museum zu Alkmaar, zwei späte Ansichten des Schlosses Brederode im Amsterdamer Museum. Im Handel sah ich grosse, phantastische Landschaften mit schlechten biblischen Staffagen von dem Meister. (Twietsmeyer.) Ein schöner *J. D. de Heem* 1653 ist unter Nr. 101 ausgestellt. (Dürr.) Auch der grosse Blumenstrauß ist ein importanter *de Heem*. (Thieme.) Dagegen halte ich jetzt doch das unter Nr. 103 katalogisirte Fruchtstück für keinen *de Heem* mehr. Die Bezeichnung ist, obwohl sie so schön echt aussieht, später darauf gesetzt. Das Datum 1624 aber scheint echt zu sein. Die frühesten Bilder des *de Heem*, die ich kenne, alle von 1628 und 1629, sind braun in braun gemalte Bilder: meist *Vanitas*, recht klein und fein gemalt, und tragen *sämmtlich* in ganz feinen Buchstaben die Bezeichnung *Johannes de Heem fecit*. Eins der besten bei Paul Mantz in Paris, ein anderes im Suermondt-Museum zu Aachen. Dieses Bild sieht *B. van der Ast* oder *Ambr. Boschaert* ähnlich. (Schubart.)

Sehr schön und kräftig ist der *Cornelis de Heem* des Generalkonsuls Thieme (Nr. 104). Der schöne

Hobbema aus der Hohenzollernsehen Sammlung, eins der Hauptbilder des Meisters, ist zu sehr bekannt, um dessen Bedeutung hier aufs neue hervorzuheben. Jetzt ist er eine Zierde der Galerie Schubart in Dresden. Nr. 113, das Tischgebet, ist ein höchst interessantes Werk eines äusserst tüchtigen Künstlers: ein Mann mit gefalteten Händen sitzt vor seinem Mittagsbrot. Von diesem selben Meister, der an seiner eigentümlichen Farbe — ein vorwiegend grauer Ton, dabei ein kräftiges Braun und ein tiefes Blau — erkennbar ist, besitzt Herr P. Mantz in Paris ein ebenso kleines Bild, ein junger Bildhauer bei der Arbeit. Jenes Bild ist unbezeichnet, aber auf dem alten Rahmen steht: *Roestraten*. Dieser war Schwiegersohn des *Franz Hals*; man kennt nur zwei Stilleben von ihm, davon eins in Hampton-Court, das freilich anders in der Malerei ist, aber denselben Ton, eine ähnliche Farbenzusammenstellung verrät. (General-konsul Thieme.) Nr. 115 ist wohl von *Knibbergen* gemalt, von dem ganz gewiss (und zwar nach der italienischen Reise) Nr. 116 ist. Das Bild ist ganz

anders gemalt als die farbigeren, pastoseren, altertümlicheren Landschaften des *Gillis d'Hondecoeter*. Ein bezeichnetes Bild des letzteren in Amsterdam würde dieses schon beweisen. Dagegen besitzt der obenerwähnte Herr Mantz in Paris einen bezeichneten *Knibbergen*, der als Pendant zu diesem Gemälde dienen könnte. Es hat den etwas flauen, matt bräunlichen Gesamttön der *Knibbergens*. (Thieme.) Die vornehme Lautenspielerin (Nr. 118) ist immerhin ein echtes Bild *Pieter de Hooghs*, aber aus der späteren Zeit, die uns nun einmal nicht das künstlerische Interesse seiner früheren Arbeiten einflössen kann. (Dr. Schubart.) Nr. 119 würde von jedem Kenner für einen *P. de Hoogh* erklärt werden, ja, trotz der Bezeichnung ist dieses auch geschehen. Aber was macht man mit der zweifellos alten Bezeichnung: *Janssens f.* über der Thür links? Wer ist dieser unbekannt *Janssens*? Doch nicht der *flämische* Künstler dieses Namens? Einstweilen bleibt dieses noch eine zu knackende kunsthistorische Nuss.

(Schluss folgt.)

JOANNES JANSSENS.

MIT ABBILDUNGEN.



AUF allen Gebieten der Kunst ist es eine allbekannte Erscheinung, dass im Laufe der Zeit Schüler- und Nachahmerwerke auf Namen des Schulhauptes umgetauft wurden und es einer Periode der sorgfältigsten Kritik, wie wir sie jetzt erleben, vorbehalten blieb, die Werke der Meister von denen ihrer Nachfolger zu sondern. Bei wenig Meistern der Holländischen Malerschule ist dies wohl in höherem Grade der Fall gewesen, als bei den dreien ihrer Richtung nach nahe verwandten Meistern *Nicolaes Maes* (in seiner Frühzeit), *Jan Vermeer* und *Pieter de Hoogh*. Erst die allerneueste Forschung hat eine Anzahl bisher völlig unbekannter Künstler ans Licht gebracht und vermittelt eines oder mehrerer bezeichneter Werke ihnen andere, mit keinen oder falschen Bezeichnungen versehene Bilder zugeschrieben. So kam im Jahre 1872 gelegentlich einer Amsterdamer Kunstauktion *Esaias Boursse* ans Tageslicht; so schrieb nach Analogie mehrerer in Zwolle und im holländischen Kunsthandel befindlichen Bil-

der Bredius im Jahre 1882 das bisher Jan Vermeer genannte „Landhaus“ der Berliner Galerie dessen Nachahmer *Dirk van der Laen* zu; so weist derselbe Gelehrte eine Anzahl Delfter Strassenansichten, welche bis jetzt ebenfalls Vermeer hiessen, seinem Zeitgenossen *J. Vriel* zu¹⁾; so wartet endlich ein bis jetzt abwechselnd *Nicolaes Maes* und *Jan Vermeer* genanntes Bild im Mauritshuis (Bad der Diana, Kat. Nr. 71 e) auf eine endgültige Benennung.

Ganz ähnlich ist es dem Künstler gegangen, dessen Name über diesem Aufsatz steht. Das einzige, was man von ihm wusste, war eine sofort anzu-führende Notiz bei Kramm. Jetzt hat aber die jüngste Leipziger Leihausstellung unter dem Namen *Pieter de Hooghs* ein bezeichnetes Bild von *Janssens* der Forschung zugänglich gemacht, und ich glaube ihm noch mindestens zwei bis jetzt unter dem Namen

1) So namentlich das bezeichnete Bild aus dem Bürger-Thoréschen Nachlass bei Mad. Lacroix in Paris, sowie die Strassenansichten der Oldenburger Galerie und der Hamburger Kunsthalle (Wesselhoeff). Über diesen Meister vergleiche man schon *Bürger* in der *Gaz. d. B. A.* XXI. S. 469.



Th. Neumann pnx

Heiofr v. F. Panlussen.

HUFSCHMIEDE.

Sammlung Schubart Dresden

Verlag v. A. Seemann in Leipzig.

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.

Pieter de Hooghs gehende, weitbekannte Bilder zu schreiben zu können, von denen das eine sich in der Münchener Pinakothek, das andere sich im Städel'schen Institut befindet.

Zunächst stelle ich die feststehenden Thatsachen zusammen.

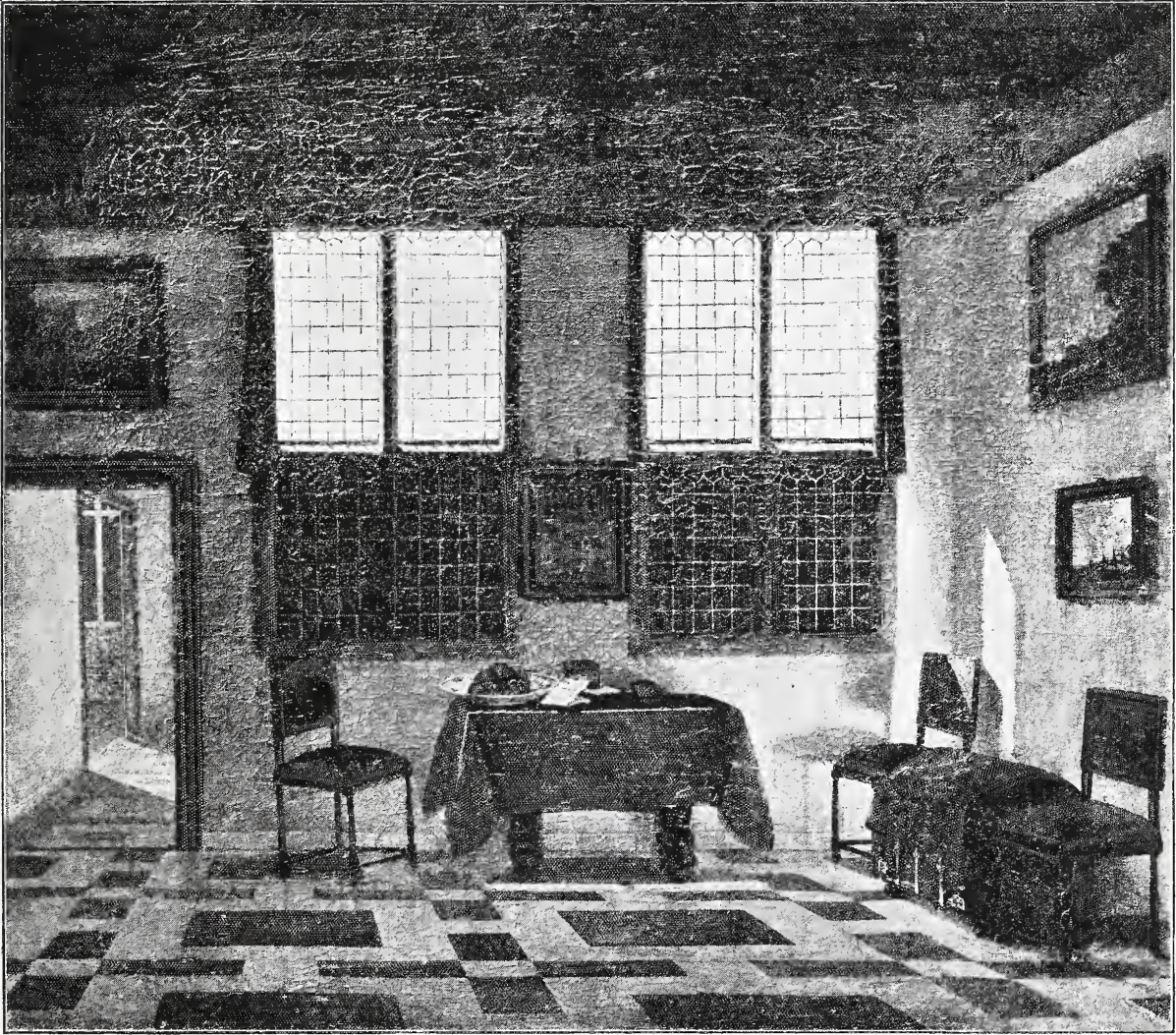
I. Kramm (III, 793) erwähnt folgendes Bild eines

II. In den Amsterdamer Archiven fand Bredius laut einer mir jüngst zugegangenen brieflichen Mitteilung

im Jahre 1643 einen „Jan Jansz, conterfeiter,“

„ „ 1646 einen „Jan Janssen, schilder“, und

„22. Febr. 1667 Joannes Janssens, schilder, wonende in de Huidestraat“



Interieur von JANSSENS im Besitze des Herrn Dr. E. BROCKHAUS in Leipzig.

J. Jansens aus einem alten Auktionskatalog (Amsterdam, 16 Juni 1800):

„Nr. 65. In dem Inneren eines Zimmers sitzt eine betagte Frau, welche liest; vor ihr kommt eine Magd mit einem Präsentirteller mit Apfelsinen. Das Sonnenlicht, welches durch das Fenster auf die Mauer fällt, bringt eine sehr gute Wirkung hervor und ist malerisch behandelt. h. 16 Zoll, b. 21 Zoll, von J. Janssens, Schüler des P. de Hoogh.“²⁾

²⁾ Der holländische Wortlaut ist folgender:

In een binnenvetrek zit een bedaagde vrouw te lezen; Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. I.

erwähnt. Letztgenannter darf schon seiner Lebenszeit wegen als unser Maler betrachtet werden. Ob

voor haar komt een dienstmaagd met een schenkbord met Chinaasappels. Het zonlicht, dat door 't raam op den muur valt, doet een zeer goed effect en is schilderachtig behandeld. Door J. Janssens, discipel van P. de Hoogh. — Kramm fügt hinzu, dass er nicht zu entscheiden vermöge, worauf diese letzte Mitteilung beruht. Er beruft sich deshalb auf die Autorität des Katalogsverfassers, Roeloff Meurs Pruyssenaar. Ebenso wenig spricht er ein Urteil darüber aus, ob unser Künstler mit dem Maler mehrerer im Katalog Terwestens erwähnter Landschaften und Stadtansichten identisch sei.

die beiden ersteren unter sich und mit ihm identisch oder auch nur verwandt sind, muss bei der Allgemeinheit des Namens eine offene Frage bleiben. Auch den Johannes Jansz, Maler aus Hamburg, der (Oud Holland III 156) am 12. April 1663 als Witwer sich in Amsterdam zum Aufgebot anmeldet, möchten wir ohne nähere Beweise nicht für identisch mit unserm Maler erklären. Eher könnte man bei einer

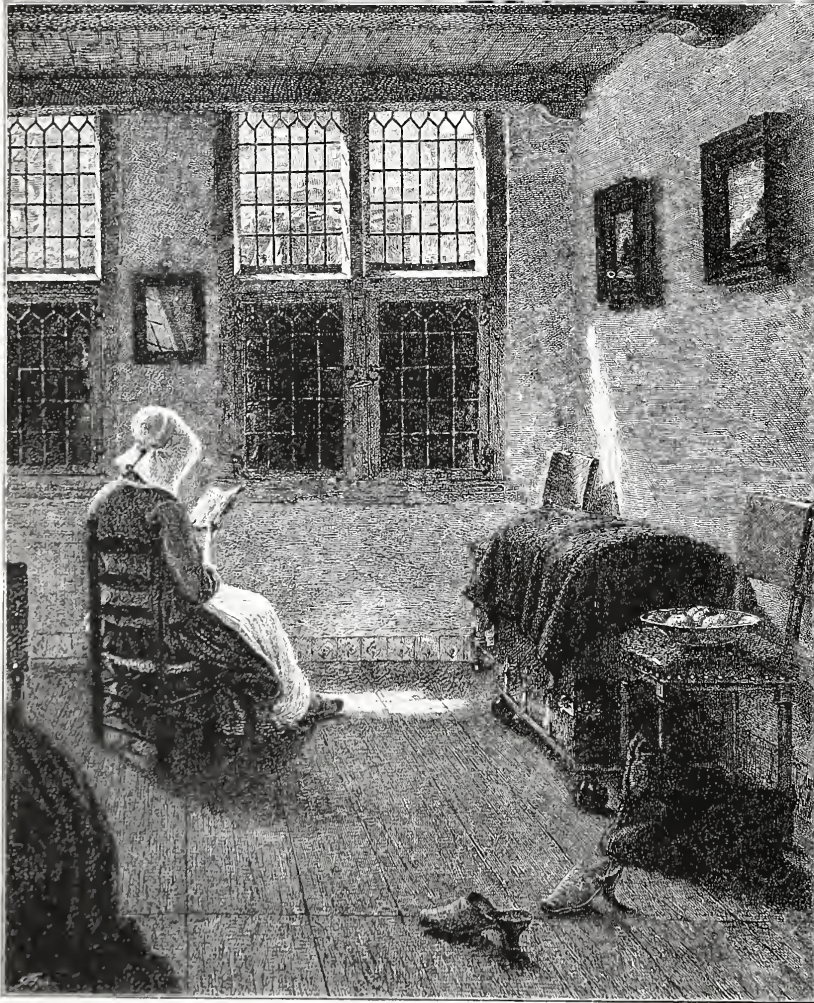
und galt als solcher auch in der Sammlung des Besitzers, des Herrn Dr. Eduard Brockhaus, bis es wegen der grossen Anklänge an den Stil des Pieter de Hoogh diesem Meister zugeschrieben wurde.

Die beigegebene Abbildung überhebt mich der Mühe einer Beschreibung, nur will ich hier einzelnes über die angewandten Farben bemerken. Die Tisch-

decke, Fenstervorhänge und Stuhlüberzüge zeigen ein auffallendes Rot, aber nicht etwa ein so bezeichnendes Ziegel- oder Zinnoberrot, wie wir es von authentischen Bildern des Pieter de Hoogh kennen, sondern eher ein Lackrot. Eine ähnliche Nüance zeigt auch das links sichtbare Ziegelmauerwerk. Endlich ist der Ueberwurf der Koffertruhe dunkel, schmutzig-grün. Das Bild hat am meisten Verwandtschaft mit den de Hooghs aus dem Anfang seiner zweiten Malweise (ca. 1665). Wollten wir also aus dieser Übereinstimmung die ungefähre Schülerzeit des Janssens zu bestimmen suchen, so wäre sie um diese Zeit anzusetzen. Hierzu würde stimmen, dass beide Meister um diese Zeit in Amsterdam nachweisbar sind.

Neben diesem einen bezeichneten Bild glaube ich nun zunächst in den de Hoogh zugeschriebenen Bildern in Frankfurt und München unbedingt dieselbe Hand zu erkennen. Abgesehen vom Gegenständlichen, wovon ich eine grosse Anzahl von Einzelheiten sofort übersichtlich zusammenstellen werde, möchte ich ganz besonders auf die Behandlung des Licht, effektes hinweisen: das Licht fällt in allen drei Bildern in schräger

Richtung von links ein und beleuchtet ausser einem Teil des Fussbodens ganz besonders grell die rechte Zimmerwand. Hierbei zeigt sich folgendes: Der Stuhl in der Ecke steht zum Teil im Schatten, zum Teil im vollsten Licht. Während er nun einerseits auf die Mauer einen starken Schlagschatten wirft, verursacht andererseits die Re-



Innenbild mit lesender Frau. — Pinakothek in München.

Anekdote aus dem Leben des Em. de Wit, welche Houbraken (I, 286, Ausgabe von Wurzbach, S. 125) mitteilt, an ihn denken.

III. In der Leipziger Ausstellung befand sich unter Nr. 119 des Katalogs ein Bild „Inneres eines bürgerlichen Zimmers“, welches dem Pieter de Hoogh zugeschrieben wurde. Dies Bild trägt aber links, am oberen Thürpfosten die deutliche Bezeichnung:

Janssens, E 3)

3) Dieser letzte Buchstabe hat unzweifelhaft die Form eines E, erklärt sich aber doch wohl als ein F, dessen unterer Strich um ein Bedeutendes zu lang geraten ist.

flexbeleuchtung dieser Wand einen Schatten des Stuhles auf der an sich nicht oder nur wenig beleuchteten Hinterwand der Stube. Ähnlich verursacht auf dem Leipziger und dem Frankfurter Bilde die grell beleuchtete Stelle des Fussbodens einen Schatten des Tisches an der Hinterwand, ja ich glaube sogar beim Stuhl im Hinterzimmer des letzteren Bildes noch einmal diese Erscheinung zu beobachten⁴⁾. Schliesslich ist auch der Reflex dieses durch die obere Fensterhälfte einfallenden Lichtes auf dem geschlossenen Unterteil der Fenster in ganz übereinstimmender Weise auf den drei Bildern wiedergegeben.

Besteht in dieser virtuoson, mehr künstlichen als künstlerischen Behandlung des Lichteffectes die hauptsächlichste Übereinstimmung der Bilder und der charakteristische Unterschied von den beglaubigten Bildern Pieter de Hooghs, so werden noch mannigfache, an und für sich unbedeutende Einzelheiten, wenn wir sie als Ganzes nehmen, bei der Beurteilung der Zusammengehörigkeit der drei Bilder ein nicht unbedeutliches Gewicht erlangen. Ich ordne sie daher in folgender Weise und bezeichne dabei mit *K* das bei Kramm erwähnte, mit *B* das Brockhauische, mit *F* das Frankfurter und mit *M* das Münchener Bild.

<i>K</i>	<i>B</i>	<i>F</i>	<i>M</i>
wie B	Inneres eines Zimmers; an der Wand Sonnenlicht, welches einen malarischen Effect hervorbringt	wie B	wie B
—	Das Licht fällt von links	" B	" B
Hauptfigur eine lesende Frau	—	" K	" K
5)	—	Sämtl. Figuren vom Rücken gesehen	" F

4) Eine genaue Betrachtung dieses Gemäldes ergibt noch weitere Einzelheiten des gerade hier ganz besonders ausgeprägten Spiels des Lichtes. Für die Abbildung verweise ich auf die vortreffliche Braunsche Photographie sowie auf die Radirung Eissenhardts in dem 17. Jahrgange (1882) dieser Zeitschrift. Auch der dort beigegebene Text liefert eine gute Charakteristik, zwar nicht de Hooghs, aber Janssens'.

5) Die Beschreibung bei Kramm kann, allerdings nicht in absolut überzeugender Weise, auf eine ähnliche Scheu vor der Wiedergabe des menschlichen Antlitzes gedeutet werden: die alte Frau liest, ist also vielleicht in ähnlicher Haltung zu denken wie auf *F* und *M*; die Magd im Vordergrund kommt zu ihr und bietet ihr Apfelsinen an, ward also wohl ebenfalls mehr oder weniger vom Rücken gesehen.

<i>K</i>	<i>B</i>	<i>F</i>	<i>M</i>
—	Zwei Fenster, unten geschlossen, oben hereinfallendes Sonnenlicht	wie B	wie B
—	Eine Reihe Delfter Ziegel unten an der Wand herumlaufend	" B	" B
—	Die Stühle mit rotem Leder überzogen und mit gelben Knöpfen versehen	—	" B
—	Der Spiegel befindet sich zwischen den beiden Fenstern	wie B	" B
—	Die Form der oberen Scheibenreihe, sowohl des erleuchteten als des dunkeln Fensterteils	" B	" B
—	Die Form des Fenstereckes	—	" B
—	Der Koffer mit grünem Überwurf zwischen den zwei Stühlen rechts	—	" B ⁶⁾
—	Die steife Behandlung der Tischdecke und ihres Faltenwurfes	wie B (zweimal)	—
wie B	Die Anwesenheit einer Schale mit Apfelsinen.	—	wie B

Bei einer so grossen Anzahl übereinstimmender Punkte, wie ich im vorhergehenden sowohl in der Hauptsache als auch im Nebensächlichen auf den vier Bildern angezeigt zu haben glaube, wird es schwer fallen, an der Identität der Urheber zu zweifeln. Wir sehen somit einen bisher unbekanntem Meister in die holländische Malerschule eintreten, der, wenn er auch in vielen Beziehungen den Stempel der Nachahmung und der damit verbundenen Effekthascherei an der Stirne trägt, dennoch in Bezug auf die Zeit, worin er lebte, ein tüchtiger Meister genannt zu werden verdient.

Wenn ich hier in gedrängter Form meine Ansicht über die besprochenen Bilder dem Urteile der Kunstforscher möglichst schnell unterbreiten wollte, so behalte ich mir vor, — die Zustimmung der Kenner der holländischen Schule vorausgesetzt — die Konsequenzen des hier Gegebenen weiter zu verfolgen und eventuell das Werk des J. Janssens zu bereichern.

Leipzig, November 1889.

CORN. HOFSTEDÉ DE GROOT.

6) Der Liebenswürdigkeit des Herrn Konservators A. Bayersdorfer in München verdanke ich die Mitteilung, dass auf *M* die Farbe des Stuhlüberzugs braunrot, die der Kofferdecke braungrün ist, sowie dass *B*, trotz der geringeren koloristischen Wirkung, durchaus dieselbe Mache zeigt wie *M*.



Die Findung Mosis. — Gemälde von TIÉPOLO.

DIE SCHOTTISCHE NATIONALGALERIE IN EDINBURG.

MIT ABBILDUNGEN.



UNTER den britischen Galerien ist die schottische in Edinburg wenig bekannt; sie verdient aber um einer Reihe trefflicher Bilder willen eine nähere Belenchtung. Ihre Anfänge datiren etwa vom Beginne dieses Jahrhunderts. Damals gab es in Schottland eine Gesellschaft, welche den Namen Board of Trustees for Manufactures führte und zunächst nur die Förderung der Industrie im Auge hatte. Nach und nach aber wechselte das Ziel dieser verständig und klug geleiteten Gesellschaft, und diese wandte sich mehr der Wissenschaft und der Kunst zu. Sie eröffnete eine Kunstschule, welche für Schottland eine ähnliche Bedeutung erlangte, wie die Schulen der Königl. Akademie. Die im Jahre 1824 erfolgte Gründung der englischen Nationalgalerie weckte in Schottland den Gedanken einer ähnlichen Gründung und der Board of Trustees sehien dazu berufen, diese Anregung zu verfolgen, zumal im Lauf der Jahre seine Mittel nicht unerheblich gewachsen waren. Aber erst im Jahre 1847 reifte der Plan aus und die genannte Gesellschaft vereinigte sich

mit dem Schatzamt zur Erbauung eines Museums, welches 1858 in Edinburg als schottische Nationalgalerie eingeweiht wurde.

Für das neue Gebäude waren auch schon eine Reihe Bilder vorhanden. Eine zweite Gesellschaft, die unter dem Titel Royal Institution sich der Pflege der Kunst und Wissenschaft widmete, hatte seit Beginn des Jahrhunderts eine Bildersammlung zusammengebracht, welche nun mit Unterstützung der Finanzkammer dem neuen Hause zugeführt wurde. Sie bildete den Kern der jetzigen Galerie, die bald durch Vermächtnisse und ausserordentliche Zuwendungen zu ihrer heutigen Grösse anwuchs.

Regelmässige Staatszuschüsse blieben der schottischen Nationalgalerie freilich versagt; das Parlament war in diesem Punkte von einer unbilligen Sparsamkeit, unbillig, weil es der englischen und irischen Nationalgalerie Geld für Ankäufe zur Verfügung stellte, die schottische aber sich selbst überliess. Trotz dieser Schwierigkeiten besitzt aber diese Sammlung manchen begehrenswerten Schatz, der den Besuch der Galerie lohnend macht.

Die italienische Malerei ist in fast zu starkem

Maasse durch Werke der neapolitanischen, spätrömischen und bolognesischen Schule vertreten, welche noch von den Leitern der oben erwähnten Royal Institution in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts erworben wurden, als Guido Reni dem Raffael noch gleichgeschätzt wurde. Von Guido Reni selbst ist kein Bild von besonderem Reize vorhanden; bemerkenswert ist allenfalls eine Venus mit den Grazien, während ein auf seinen Namen getauftes *Ecce homo* nicht echt ist. Von Reni's Rivalen Domenichino besitzt die Sammlung zwei vorzügliche Stücke: ein Martyrium des hl. Andreas und eine Landschaft.

nach Giovanni Bellini's *Bachanal* in Alnwick von der Hand L. Poussins, durch einige dem Tizian zugeschriebene Werke, zwei angebliche Giorgione's, einen Pordenone, einen Jacopo Bassano, P. Veronese und Tiepolo repräsentirt. *Tizians* Landschaft (324) ist von beglaubigter Herkunft und stammt aus des Meisters Atelier, rührt indessen wohl von einem Schüler her, wahrscheinlich von einem Vlamänder. Die unter Tizians Namen aufgeführte *Ariadne* ist eine Kopie von *N. Poussin*. Die an beiden Seiten ergänzten Streifen, welche vermutlich abgeschnitten worden sind, hat *R. Eddy* ergänzt, der das Bild eine



Landschaft. — Gemälde von HOBBEEMA.

Ferner begegnen wir einem interessanten Bilde des Mailänders Bernazzano, in dessen Landschaften Cesare da Sesto die Staffage gemalt hat. Die Bilder des genannten Meisters sind selten; in Mailand (Sammlung Scotti Galanti) befindet sich eine Taufe Christi von C. da Sesto, zu welcher Bernazzano die schöne Landschaft gemalt hat. Im Vordergrund zeigen sich einige fressende Vögel, von denen Lanzi erzählt, sie seien von den Vögeln für natürliche gehalten worden, als man das Bild im Freien aufstellte, so dass sie herzugeflogen seien, um an der Mahlzeit teilzunehmen.

Die venezianische Schule wird durch eine Kopie

Zeitlang besass. Das Ganze ist mit altem Firnis bedeckt, der seine Durchsichtigkeit bewahrt hat und dem Werke eine Farbenglut giebt, die man bei Poussin selten findet. Die Behandlung dagegen ist ganz Poussins Eigentum, die der von Tizian nirgends ähnlich ist. Der Mangel an Impasto, die harte Kontur, die Art des Faltenwurfs, das Frostige der kalten Töne ebenso wie das lebhaftere Feuer der warmen weisen auf Poussin hin und widerstreiten dem Gedanken, dass Tizian die Leinwand berührt haben könne. Nahe bei der *Ariadne* hängt ein verputztes Bild, den Kopf eines Bogenschützen darstellend, das dem Giorgione zugeschrieben wird, aber möglicherweise

Palma Vecchio angehört. Die beiden andern sogenannten Giorgione's haben mit diesem Meister Tizian, bald für Palma, Pordenone und einen der Bonifazios gehaltenes Bild aus der Sammlung Balbi



Ländliches Fest. — Gemälde von WATTEAU.

nichts zu schaffen, sondern sind untergeordnete Erzeugnisse der venezianischen Schule. Von dem Pordenone gilt dasselbe. Dagegen ist ein bald für zweifellos ein *Jacopo Bassano*, dessen Bilder oft unter anderen, berühmteren Namen gehen. Zwei Porträts von demselben Bassano (No. 321 und 327)

sind richtig benannt. Die übrigen Venezianer, welche erwähnt zu werden verdienen, sind *P. Veronese* und *Tiepolo*. Von jenem befindet sich ein bedeutendes Bild „Mars und Venus“ in der Sammlung. Es ist ein Dekorationsstück, das den Meister der Komposition nicht so sehr erkennen lässt; aber in der Tiefe des Tons und der Schönheit der Figuren und der Lauterkeit ihrer Erscheinung zeichnet sich das Bild vor manchem berühmten Stück des Meisters aus. Der *Tiepolo*, dessen Abbildung beigegeben ist, hat eine grosse Ausdehnung, von nahezu zwölf Fuss Länge und mehr als sechs Fuss Höhe. Das Kolorit ist hier kühler als manches der Werke *Tiepolo's*, aber die Grösse der malerischen Konzeption und die Kühnheit und Leichtigkeit der Behandlung begründen aufs neue den wiedererwachten Ruhm des Künstlers als des letzten der grossen Venezianer. Die übertriebene Höhe der Hauptfiguren giebt der Vermutung Raum, dass das Werk für einen sehr erhöhten Standort gemalt war.

Von den übrigen italienischen Schulen ist wenig Bemerkenswertes vorhanden; wir nennen zwei *Garofalo's*, die nicht gerade bedeutend sind, eine alte Kopie eines *Lorenzo di Credi*, eine Gruppe aus der Konstantinusschlacht, die aber nicht von *Raffael* selbst gemalt, sondern eine Copie, wahrscheinlich von *Salvator Rosa*, ist.

Nach den Italienern kommen die holländischen und vlämischen Meister in Betracht. Die Holländer sind nicht zahlreich, aber weisen einige gute und einige seltene Stücke auf. Eine bedeutende Landschaft von *Jan Both* (Nr. 528) ein *Nicolaus Berchem* (Landschaft mit Vieh am Wasser), welcher leider etwas gedunkelt hat, ein guter *Karel du Jardin* „Halt vor einem italienischen Weinhause“ (Nr. 505), eine Waldscene von *Adam Pinacker* sind von den niederländischen Meistern zu nennen, welche italienischen Einflüssen unterlagen. Von den grossen Meistern, die ihre ganze Kunst der heimischen Umgebung verdanken, haben *Hobbema* und *W. v. d. Velde* ihren Weg in das Edinburger Museum gefunden. Von den beiden *Hobbema's* ist der kleinere echt und unversehrt, der andere grössere, dessen Abbildung wir beigegeben, nicht ganz zweifelsfrei. Die hochgewachsenen Bäume der linken Seite sind nicht in des Meisters Art, dessen Hand jedoch an anderen Stellen des Bildes erkennbar ist. Die Namenszeichnung *M. HOBIMA F. 1653* (?) sieht den echten sehr ähnlich, ist aber eine Fälschung. Erwähnenswert ist noch ein Bild des seltenen *H. Ten Oever*, das hier lange Zeit für *Cuyp* galt. Der Künstler malte sonst nur Porträts; das gegenwärtige Stück ist gewissermassen auch ein Porträt, denn es

scheint die genaue Ansicht einer holländischen Stadt zu sein. Im Vordergrund baden sechs wunderliche Gestalten, die man ebensogut für Männer wie für Weiber halten kann. Der Name *Jacob Ruysdaels* kommt zweimal vor, beidemale echt; eine schöne poesievolle Skizze von *Rembrandt*, ein guter *Backhuizen*, ein beschädigter und ausgebessertes *Jan Steen* zwei schöne Bildnisse von *F. Hals* aus dem Jahr 1640 bilden die Hauptstücke der Sammlung, soweit sie aus Holland stammt.

Von den vlämischen Meistern ist eigentlich nur *Van Dyck* zu nennen, dessen grosses, acht Fuss im Geviert umfassendes Bild der Familie *Lomellini* eines der Glanzstücke der Sammlung bildet. Es wurde von der oben erwähnten Royal Institution erworben und stellt den *Marchese Lomellini* mit Frau und zwei Kindern dar. Wie viele von *Van Dycks* genuesischen Malereien, ist es in den Schatten schwarz geworden, doch besteht es neben *Lord Cowpers* „Kinder der Familie *Balbi*“ und anderen Meisterwerken aus den Jahren 1623—26. Ausser diesem Werke weist die Galerie noch zwei Bilder *Van Dycks* auf, das Bildnis eines gerüsteten Mannes (in Genua aus der Sammlung *Gentili* erworben) und ein Martyrium des h. *Sebastian*. Mit *Snyders*, *Fyt* und *Jordaens* erschöpfen wir die Namen der noch bemerkenswerten Vlamänder, von denen sich hier Werke eingefunden haben.

In der kleinen französischen Abteilung ragt vor allem das berühmte „Ländliche Fest“ hervor, eines der besten Bilder *Watteau's*. Es befand sich früher in den Sammlungen *Julienne* und *Randon-de-Boisset* kam dann in Besitz der *Lady Murray*, welche das Bild dem *Board of Trustees* vermachte. In den letzten Jahren ist das Bild gereinigt worden und sieht nun kalt und rauh aus. Eine genaue Prüfung, die wenige Wochen vorher vorgenommen worden war, ergab, dass an der Malerei nichts verändert worden ist. An Leuchtkraft hat das Bild etwas verloren, aber an Haltung nichts eingebüsst. Das Bild ist, was die Komposition anlangt, vielleicht das glücklichste von *Watteau's* Werken und was die Wahl des Gegenstandes betrifft, der das Phantastische mit dem Realen, die Natur und die Menschen so wohl in sich vereint und verbindet, so hat es schwerlich seines Gleichen. Der Glanz, welcher, wie zu hoffen ist, dem Bilde nur für einige Zeit genommen ist, findet sich auf einem anderen Bilde *Watteau's* „Schäfer und Schäferin mit einem Vogelneest“ in voller Stärke. Von den übrigen französischen Meistern, welche Erwähnung verdienen, sind nur noch *Greuze*, *Courtois* und *Gaspar Dughet* zu nennen. (*Magazine of Art*.)

KLEINE MITTEILUNGEN.

— II. Der Verein für Originalradirung in Berlin weist mit seinem sechsten erschienenen IV. Hefte einen wesentlichen Fortschritt gegen die vorhergegangenen. Es werden darin neun vortreffliche Leistungen geboten, von denen wir das Blatt von *Krostewitz*, Wohnhaus am Posilippo, den Lesern dieser Blätter vorzuführen in der Lage sind. Es ziert den Titel des Heftes und ist mit gewohntem Geschick und Fleiß gearbeitet. Ein neues Mitglied des Vereins ist *C. W. Allers*, der eine „Kunstpause“ beigesteuert hat (ein Clown, der seine Suppe kocht, mit einer topfgrückenden vierjährigen Artistin als Publikum), die ihre Verwandtschaft mit den Cirkusbildern von Allers nicht verleugnen kann. *Wilh. Feldmann* gibt einen Abend in Westfalen, *Hoffmann von Fallersleben* eine Winterlandschaft, *H. Kohnert* eine Wasserfahrt im Spreewalde. *Ad. Menzels* „Italienisch lernen“ zeigt uns einen Reisenden in einer Osteria, der eben seinen ersten Fiaschetto geleert und von der dienstthuenden Magd mit dem zweiten versehen wird. Daneben ist ein struppiger, wohl bettelnder Gesell bemüht, sein Taschenmesser aufzuklappen, um sich aus Vertilgen der delikaten Knoblauchzwiebeln zu machen. Es ist ein mit aller Menzelschen Freiheit und Kühnheit entworfenes Blatt voll urwüchsigsten Humors, das allein schon die Kosten des Heftes lohnt. *Skarbina* zeigt uns auf dem „Kunst und Kritik“ betitelten Blatte ein zeichnendes Mädchen an einem Tische mit dem zuschauenden jüngeren Bruder, der die Kritik vertritt. Das Blatt sollte wohl eine Art Freilichtradirung sein oder den Versuch machen, das Plein-air in Radirung zu übersetzen. Die aufgehellten Schatten, die hellen Lichtkanten, der Fensterausschnitt am Hintergrunde deuten wenigstens darauf hin. Der Versuch ist nicht völlig geglückt, weil man dem Blatt die Mühe ansieht, die es kostete; *Skarbina* ist sonst sicherer, hier hat er getastet, und so vortrefflich seine Zeichnung immer ist, so hat er doch auf dem Gebiete der Radirung das Virtuosenstum noch nicht erreicht, wie auf dem Gebiete der malerischen Technik. Das Seebild von *F. Sturm* ist geschickt ausgeführt, etwa wie eine Nachbildung eines Gemäldes von *B. Peters*. Es stellt die Hafeneinfahrt in Wismar dar und ist in allen Partien gleich gut behandelt. Als besondere Zugabe ist endlich die Porträt- radirung von *G. Eilers*, den 72-jährigen Menzel darstellend, rühmend hervorzuheben, eine prächtige Leistung des bekannten Meisters. Das ausdrucksvolle Antlitz des bedeutenden Mannes sprüht von Leben und Geist und lässt uns den tiefen Ernst und die mächtige Energie des Dargestellten erraten. Dieses Bildnis ist, was Auffassung und Ausführung anlangt, vielleicht das beste, was dem Radierer Eilers je gelungen ist; er hat sich hier von der Kupferstichmanier fast völlig frei gemacht und ein auch technisch tadelloses Blatt geschaffen.

Aus dem Wiener Künstlerhause. Die diesjährige Ausstellung des Aquarellistenklubs ist im ganzen genommen weniger reichhaltig als ihre Vorgängerinnen; sie ist in zwei Räumen, ziemlich dünn gesät, untergebracht, macht aber dennoch in Folge des gefälligen Arrangements einen recht freundlichen Eindruck. Neben einer Anzahl bekannter Wiener Meister, die als Begründer und Vorstände des Klubs selbstverständlich bemüht sind, ihr Bestes zu bieten, behauptet aber diesmal auch ein im Vorjahr Zurückgewiesener oder zum mindesten halb Zurückgewiesener, nämlich *Augusto Bonpiani*, kühn seinen Platz in der ersten Reihe. Der ver-

stossene Sohn ist mit einer Schar herrlicher Weiber vor den verschlossenen Pforten erschienen und hat damit wieder Einlass gefunden und wohl mit Recht. Obschon wir uns zur Zeit keineswegs für das am Eislaufplatz Ausgestellte erwärmen konnten, freut es uns zu konstatieren, dass *Bonpiani* sich rehabilitirt hat; seine Schwächen liegen nicht im Können, sondern in zeitweiliger Flüchtigkeit. Zunächst sind sodann vor allem ein farbenprächtiger Kopf von *Passini* (Bildnis Prof. H. v. Angeli's) ein liebendes Kinderporträt (Pastell) von *Fröschl* und mehrere fein durchgeführte Aquarellbildnisse von *Josefine Swoboda* zu nennen. *F. Skarbinas* Farbenskizzen sind mit seinem vollendeten Realismus von der Natur abgeschrieben. *Engelhart* hat in seinem „Wiener Fiaker“ ein gelungenes Gegenstück zur „Frau Sopherl“ geliefert. Von den Italienern fallen die Arbeiten von *Silvio Rotta* und *C. Bedini* vorteilhaft auf. In der Architektur glänzt diesmal *Rud. Bernt* mit einer Serie von prächtigen Bildern aus Istrien, namentlich malerischen Motiven aus Pola, Rovigno und Capo d'Istria. Daran reiht sich *Hans Ludwig Fischer* mit einem effektvollen Winterbilde „der Albrechtsplatz in Wien“ und einer stimmungsvollen Ansicht von Amalfi. Im rein Landschaftlichen stehen *E. Zetsche* und *Hugo Darnaut* allen anderen voran. Von ersterem sind ungemein malerische Motive der „Burg Guffadaun bei Klausen in Tirol“ ausgestellt, von letzterem ein Flachlandmotiv mit reizenden Baumgruppen. *F. Ettore Roessler* brachte originelle Motive aus der Villa d'Este bei Tivoli, und *H. Tomak* ein grosses Gouachegemälde mit einer malerischen Partie aus Prag. Eine Reihe trefflicher Bilder von Landschaften und Blumen hat auch *Marie Eigner* geliefert, und als feinfühligem Zeichner mit Blei und Feder lernen wir *Jos. Sturm* (Rudolfswert) kennen; von schöner Wirkung sind besonders seine Stiftzeichnungen in Nacht- und Abendstimmung. Einen grösseren Cyklus von Tusch- und Federzeichnungen hat *E. v. Luttlieh* ausgestellt; sie illustriren die poetische Erzählung „Der Abt von Fiecht“ von *Carl Domanig* und sind für die Vervielfältigung bestimmt. Der Künstler zeigt in seinen Darstellungen eine erfreuliche Schwenkung vom Kalt-Stilistischen zur Natur.

Auktion kunstgewerblicher Gegenstände. Antiquar *Kaspar Haugg* in Augsburg hält am 24. und am 25. Februar eine Auktion von alten Münzen, Ölgemälden, Waffen und Kunstgegenständen in Eisen, Silber, Gold und Elfenbein. Die Gemälde etc. waren seinerzeit im Besitze des 1796 im Stifte zu Prien verstorbenen Priors P. Maurus Sellmayr.

Zu den Kunstblättern. Das diesem Hefte beigegebene Kupferlichtbild nach *Wouwerman*, die Hufschmiede betitelt, ist eine Nachbildung des Bildes Nr. 272 der Leihausstellung zu Leipzig, das aus der Sammlung Schubart in Dresden stammt. Wir werden die interessantesten Stücke dieser Ausstellung den Lesern dieser Zeitschrift in Heliogravüren vorführen. — Die „Andacht im Walde“ nach *H. Salentins* annütigem Bilde radirt von *C. Forberg* ist als Probe dem Werke von *A. Rosenberg* über die Düsseldorfer Malerschule entnommen, das wir in Heft 3 (S. 80) des neuen Jahrgangs erwähnten. Salentin war bis zu seinem 28. Jahre Hufschmied, ehe er sich in Düsseldorf bei *Schadow* und *Sohn* und später bei *Tidemann* der Kunst widmen konnte. Er ist seit Ende der fünfziger Jahre durch zarte, fein durchgeführte Genrebilder bekannt.



L. Angerer. Berlin. imp.

Р. У. Гроссманн. грав.



P. Berni pinx

W. Krauskopf sculp.

KREUZABNAHME.
S. MARTINO ZU NEAPEL.

JUSEPE DE RIBERA.

VON KARL WOERMANN.

MIT ILLUSTRATIONEN.



Am 12. Januar 1888, dem dreihundertsten Geburtstage Ribera's, fand in Valencia die feierliche Enthüllung des von dem berühmten spanischen Bildhauer D. Mariano Benlliure entworfenen lebensvollen Denkmals des ersten, eigenartigen valencianischen Meisters statt, den die spanischen Kunstliebhaber der Gegenwart, wie einer von ihnen ausdrücklich bezeugt, neben Velazquez und Goya als den grössten Künstler ihres Volkes verehren. Es muss eine erhebende Feierlichkeit gewesen sein. Glückwünsche liefen von allen spanischen und einigen auswärtigen Kunstgenossenschaften — z. B. der römischen — ein; Lorbeer-, Öl-, Rosen- und Kamelienkränze wurden am Denkmal niedergelegt; in begeisterten Reden und Aufsätzen brachten die Spanier es sich wieder einmal zum Bewusstsein, dass auch sie Künstler von Weltbedeutung ihre Landsleute nennen.

Die übrige Welt nahm an der Ribera-Feier nicht einen solchen Anteil, wie die wirkliche Bedeutung des Meisters es hätte erwarten lassen. Besonders in Deutschland blieb sie fast ganz ohne festlich bedeutsamen Widerhall. Doch ging das Jahr 1888 hier nicht ohne eine glänzende, wenn auch mit dem Feste in keinem Zusammenhang stehende Huldigung für den Meister zu Ende. Carl Justi räumte ihm einen würdigen Platz am Sockel des grossartigen kunstgeschichtlichen Denkmals des Velazquez ein, welches er in jenem Jahre der Öffentlichkeit übergab.

Da aber Justi es selbstverständlich nicht als seine Aufgabe angesehen hat, Ribera in seinem Werke über Velazquez von allen Seiten zu beleuchten, so bleibt auch nach seiner markigen und zutreffenden Charakterisirung des Meisters noch manches über ihn zu sagen übrig; und da die Verehrung bedeutender Künstler nicht an Tage und Jahre gebunden ist, so werden die Leser dieser Blätter sich auch etwas nach dem Feste noch gern die Bedeutung eines Meisters vergegenwärtigen lassen, dem Spanien jetzt neben dem Denkmal in Valencia noch ein zweites in seiner Vaterstadt Játiva errichtet.

Eine erschöpfende Behandlung Ribera's ist freilich auch in dem an dieser Stelle zur Verfügung stehenden Rahmen nicht möglich; auch hier kann nur in kurzen Zügen ein Lebensbild des Meisters entworfen und zugleich die Aufmerksamkeit der Fachgenossen auf einige bisher nicht genügend aufgeklärte Fragen in Bezug auf Ribera's Leben und Schaffen gelenkt werden. Eine erneute Prüfung der italienischen und einiger bisher überhaupt kaum berücksichtigter spanischen Quellenberichte wird einiges in der That in neuem



Standbild RIBERA'S in Valencia.

Lichte erscheinen lassen.

„Von der Parteien Gunst und Hass verwirrt,
Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte“.

Ribera's bahnbrechende Bedeutung für die realistische Malerei des ganzen Südens ist freilich kaum jemals bestritten worden. Seine gründliche Kenntnis der Formen und seine Meisterschaft in ihrer

Wiedergabe mit der Nadel wie mit dem Pinsel ist von jeher anerkannt worden. Schon im 17. und 18. Jahrhundert erschienen Zeichenvorlagen für Künstler, welche theils aus Nachbildungen seiner eigenen, offenbar zu dem gleichen Zwecke entstandenen Radirungen (*Bartsch* XX, p. 77—88, N. 15, 16, 17), theils aus Nachzeichnungen nach einzelnen Theilen seiner Gemälde und Radirungen zusammengestellt waren. Vor allen Dingen aber verstummte jeder Tadel vor der Wucht, Breite und Kraft seiner in vollstem Farbauftrag schwelgenden Pinselführung, welche, besonders bei der Darstellung des nackten Fleisches, der Natur in allen ihren Ebenheiten und Unebenheiten folgte und die Oberfläche der Haut mit allen ihren Poren, Falten, Runzeln und Haaren in breiter Auffassung so naturgetreu und lebendig wiedergab, wie man es noch nie gesehen hatte. Unser *Sandart* lobt seine „fürtreffliche Manier zu malen“. Ribera's Enkelschüler *Paolo de Matteis* aber fasste sein Staunen über die Gewalt der realistischen Malweise des Meisters in die Worte, seine Pinselstriche schienen sich, der Rundung der Muskeln folgend, selbst zu runden: „che par che girino le pennellate a misura che girano i muscoli“; und sogar in der klassizistischen Zeit des vorigen und des jetzigen Jahrhunderts hat kaum ein Kenner die Grossartigkeit seiner Malweise herabzusetzen gewagt. Selbst *Raphael Mengs* mischte seinem Lobe der Pinselführung des Meisters nur einen leisen Tadel bei. *Lauci*, *Fiorillo*, *Nagler*, welche das Urteil ihrer Zeit widerspiegeln, sind voll des Lobes seiner malerischen Technik. Von den späteren Kritikern der strengeren Richtung erkennt *Kugler* zwar nur halb widerwillig die Meisterschaft seiner Darstellungsweise an, *Jak. Burckhardt* aber sagt wenigstens im Vergleich unseres Künstlers mit den übrigen italienischen Meistern dieser Richtung: „Der Beste ist stets Ribera“.

Weit verschiedener und im allgemeinen weit ungünstiger hat bis in die neueste Zeit herein das Urteil über den geistigen künstlerischen Gehalt der Werke Ribera's gelauret. Man fand ihn roh und brutal. Man ging, ohne sich die Gesantheit seiner Werke, die das Gegenteil beweist, zu vergegenwärtigen, von der vorgefassten Meinung aus, Ribera habe, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nur Henker- und Marterscenen oder doch hässliche, runzlige alte Heilige dargestellt. Man schob die Kunstrichtung des Meisters auf eine angebliche persönliche Vorliebe für das Hässliche, Schreckliche und Grausame, ohne zu bedenken, dass die ganze

kirchliche Kunst des siebzehnten Jahrhunderts, von den Bestrebungen der Gegenreformation geleitet, durch die Darstellung der Martyrien der Heiligen — und zwar durch ihre möglichst packende, eindringliche, von selbst zum Realismus führende Darstellung — die Gemüther der Gläubigen erschüttern und erheben, die verhärteten Herzen der Ketzer erschrecken und bekehren wollte, und ohne daran zu denken, dass, dementsprechend, ganz abgesehen von den Darstellungen aus der Leidensgeschichte des Heilands, die von jeher Gemeingut der christlichen Kunst gewesen, schon Tizian die Martyrien Johannes des Täufers, des heil. Lorenz und des Petrus Martyr, schon Paolo Veronese, ausser dem zu allen Zeiten beliebt gewesenen Martyrium des heil. Sebastian, diejenigen der heil. Justina und des heil. Georg gemalt hatte, dass von den Meistern, die als die Gegenfüssler Ribera's bezeichnet werden, selbst die Caracci eine Reihe von Marterbildern geschaffen hatten, Guido Reni die Kreuzigung Petri mit realistischer Absicht darstellte und gerade Domenichino, den man in den grössten künstlerischen Gegensatz zu Ribera zu bringen liebt, die Todesqualen des heil. Andreas, der heil. Cäcilie, des heil. Petrus Martyr, des heil. Franciscus, der heil. Agnes, des heil. Hieronymus und noch anderer Heiligen schilderte, also nicht viel weniger Marterdarstellungen schuf als sein angeblicher Gegner selbst, ja, dass Ribera's schrecklichste Folterbilder übertroffen werden von den Schrecken, die Rubens in seiner Marter des heil. Lievin, Poussin in seiner Hinrichtung des heil. Erasmus dargestellt hat.

Aus der vermeintlichen Vorliebe Ribera's für die Darstellung von Schreckensscenen schloss man dann aber auch weiter auf seinen persönlichen Charakter, in welchem man ein Gemisch von Hochmut, Neid, Hass, Verfolgungssucht und Grausamkeit erblickte; und man machte sich ein Lebensbild des Meisters zurecht, welches uns in dunklen Farben vor Augen führen sollte, dass Hochmut vor den Fall kommt und dass eine Bosheit und Roheit, die selbst vor dem Morde nicht zurückschreckt, schliesslich mit dem elendesten Ende, mit Verzweiflung und Selbstnord gesühnt zu werden pflegt.

Von den alten Schriftstellern, die wir als Quellen für die Lebensbeschreibung Ribera's ansehen müssen, hat der älteste, *Joachim von Sandart*, der ihn 1634 in Neapel besuchte und zufällig nur Schreckensdarstellungen seiner Hand gesehen zu haben scheint, in seiner „Teutschen Akademie“ (Nürnberg 1675, II, S. 191) am meisten dazu beigetragen, Ribera in

erster Linie als Maler von Folterbildern in die Kunstgeschichte einzuführen. Aber er ist weit entfernt davon, hieraus Rückschlüsse auf Ribera's persönlichen Charakter zu ziehen. Er bezeichnet ihn geradezu als höflichen Mann. Der Spanier *Palomino y Velasco*, den freilich die zahlreichen Bilder lichter Art des Meisters, die ihm in seinem Vaterlande vor Augen standen, nicht auf den Gedanken bringen konnten, ihm eine Vorliebe für das Grausige zuzuschreiben, lässt ihm in seinem „Museo Pictorico“ (Madrid 1724, p. 310—313) in allen Stücken Gerechtigkeit widerfahren und giebt zu verstehen, dass er, allgemein betrauert, in hohem Ansehen in Neapel gestorben sei. *Bern. de Dominici* endlich, der seine „Vite dei Pittori etc. Napoletani“ (Napoli 1742, III, p. 1—24) zwanzig Jahre nach *Palomino* schrieb, nimmt zwar als echter Neapolitaner an der Kunstrichtung des Meisters nirgends Anstoss und ist sogar ein begeisterter Lobredner jedes einzelnen seiner Bilder, das er beschreibt, weiss aber seinen Charakter nicht schwarz genug zu malen und hat am meisten dazu beigetragen, die Lebensbeschreibung Ribera's in Verwirrung zu bringen.

Obgleich nun *Cean Bermudez* in seinem „Diccionario histórico“ (Madrid 1800, IV, p. 184—194) weiteren Kreisen eine gereinigte Darstellung des Lebens des Meisters zugänglich gemacht hat, pflanzen sich durch die meisten Biographien und novelistischen Darstellungen, die in unserem Jahrhundert über Ribera erschienen sind, noch eine Reihe der Irrtümer und schiefen Auffassungen *Dominici's* fort. Eine richtigere Gesamtauffassung des Meisters hat in Deutschland wohl zuerst *M. Unger* in seinen „Kritischen Forschungen“ (Berlin 1865, S. 159—173) kurz angebahnt. Ihm folgte *O. Eisenmann* in seiner Behandlung des Meisters in *Dohme's* „Kunst und Künstler“, während gleichzeitig andere für einen weiteren Leserkreis berechnete Bearbeitungen mit grosser Zähigkeit an alten Irrtümern festhalten und 1880 ein mit Recht gelobter Roman aus der Feder eines unserer begabtesten jüngeren Dichter erschien, in dem das Bild des Schreckens-Ribera, welcher seine Nebenbuhler vergiftete und sich selbst das Leben nahm, noch einmal die poetische Weihe empfing.

Gleich an den Geburtsort und das Geburtsjahr Ribera's haben sich längere Zeit Streitfragen geknüpft. Während er nach *Palomino* um 1588 in Játiva, einem hoch über den Palmenhainen der valencianischen Ebene thronenden befestigten Bergstädtchen, dem *Setabis* der alten Römer, geboren

war, hatte der Canonico *Carlo Celano* in seinem in zehn Tagewerke eingetheilten Fremdenführer „Notitie di Napoli“ (Neapel 1692, II, p. 99—100) schon längst die Behauptung aufgestellt, Ribera sei von spanischen Eltern in der neapolitanischen Stadt Lecce geboren; und *Dominici* berichtigte dies dahin, seine Vaterstadt sei Gallipoli in der Provinz Lecce, sein Geburtsjahr 1593. Zu den Angaben *Palomino's* kehrte man ziemlich allgemein, wenn auch zum Teil nur frageweise, zurück, seit *Cean Bermudez* sie durch die Mitteilung gestützt, dass Ribera nach Massgabe seines Taufzeugnisses am 12. Januar 1588 zu Játiva geboren sei und dass seine Eltern Luis Ribera und Margarita Gil geheissen haben. Doch that man dem guten *Cean* zu viel Ehre an, wenn man ihn seitdem allgemein als Entdecker der Urkunde hinstellte. Schon 1796 hatte der spanische Gelehrte *Don Ramon Diosdado Caballero* in italienischer Sprache in der „Antologia di Roma“ (XXII, p. 289 ff., 297 ff., 305 ff., 313 ff., 321 ff., 329 ff.) einen überzeugenden Aufsatz veröffentlicht, in welchem er teils aus den Zeugnissen zeitgenössischer Schriftsteller, teils aus Ribera's eigenen Namenszeichnungen nachgewiesen, dass der Meister in der That Spanier gewesen, in der That in Játiva geboren sein müsse; und im Nachtrag zu diesem Aufsatz (p. 334) veröffentlichte *Diosdado* denn auch die Taufurkunde, welche ihm sein Freund *Don Juan Despuig*, den er mit der Nachforschung in Játiva beauftragt, gerade noch in elfter Stunde übersandt hatte. Noch in demselben Jahre wurde diese Abhandlung, der auch *Bermudez* offenbar die Nachricht entnommen, im „Giornale letterario di Napoli“ abermals abgedruckt. Erst nach *Diosdado's* Tode aber erschien sie, von der Hand eines gelehrten Herausgebers mit Anmerkungen bereichert, in spanischer Sprache in Buchform, als: „Observaciones de Don Ramon Diosdado Caballero sobre la patria del pintor Josef de Ribera. Valencia 1828.“ Das Taufzeugnis, welches der Herausgeber nach einer neuen, genaueren, in Einzelheiten abweichenden Abschrift abdruckt, erscheint in diesem Buche nicht mehr im Nachtrag, sondern an geeigneter Stelle im Texte (p. 46—47).

Von den späteren Kunstschriftstellern erzählt nur *P. Lefort* in der „Gazette des Beaux-Arts“ (1882, I, p. 43), dass er das Taufzeugnis gesehen habe. Er veröffentlicht es in der Lesart *Despuigs*, nicht in der späteren berichtigten Form des Herausgebers *Diosdado's*, lässt aber merkwürdigerweise das entscheidende Wort „Ribera“ aus. Wir dürfen wohl annehmen, dass es hier durch Druckfehler ausge-

fallen. Anderenfalls würde die Urkunde nichts beweisen. Gegenüber den Zeugnissen der Zeitgenossen Ribera's, die ihn ja auch allgemein „Lo Spagnoletto“, den kleinen Spanier nannten, und gegenüber seinen eigenen Namenszeichnungen, in denen er sich noch öfter, als Diosdado bekannt war, nicht nur als Spanier, nicht nur als Valencianer, sondern auch als Jativaner (Setabensis) bezeichnet, bedürfte es übrigens der Taufurkunde kaum. Diese Zeugnisse könnten nur durch einen vollständigen urkundlichen Beweis des Gegenteils entkräftet werden. Einen solchen aber haben weder Celano noch Dominici beigebracht; und des letzteren boshafte Unterstellung, Ribera habe jene Zusätze zu seiner Namenszeichnung nur gemacht, um sich bei den spanischen Vizekönigen einzuschmeicheln, schwebt völlig in der Luft.

Von den zeitgenössischen Zeugnissen sei hier nur dasjenige

Fr. Pacheco's, des Schwiegervaters des Velazquez, hervorgehoben, weil es nicht nur beweist, wie hoch man Ribera zu seinen Lebzeiten in seiner Vaterlande schätzte, sondern auch, wie wenig man an seinem Spaniertum zweifelte. Pacheco nennt Ribera

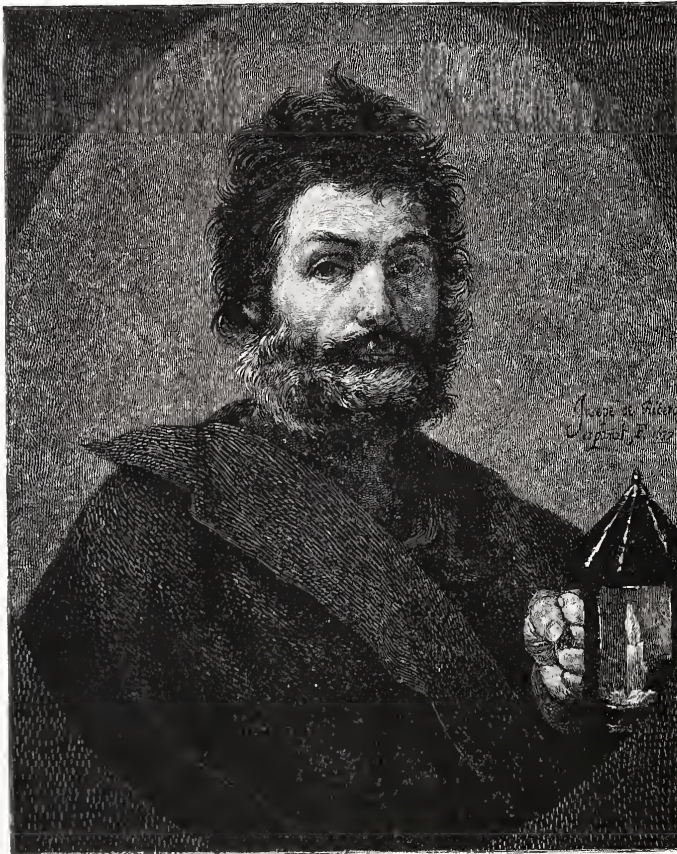
in seiner 1649 zu Sevilla erschienenen „Arte de la pintura“ (Ed. Madrid 1866, I, p. 129) einen Künstler „que en Nápoles acredita con famosas obras la nacion española“ und bezeichnet ihn an anderer Stelle (p. 293) geradezu als „mestro español Jusepe de Ribera“.

Über die Jugendjahre und den Bildungsgang Ribera's gehen die Nachrichten, jenem Zwiespalt der Meinungen entsprechend, ebenfalls auseinander. Da Palomino sich aber schon in Bezug auf des Meisters Herkunft als der zuverlässigere erwiesen hat, so dürfen wir ihm auch in den Angaben folgen, der

junge Jusepe Benito („Benet“ steht im Taufzeugnis) Ribera habe seinen ersten künstlerischen Unterricht in der Schule Franc. Ribalta's in Valencia empfangen, eines Meisters, der freilich noch von der Nachahmung der römischen Schule ausgegangen war, in seinen späteren Bildern aber bereits entschieden den Übergang zu der selbständigen, kräftigen, aller Hellschatteneffekten sich bewussten spanischen Kunst der neuen Aera bezeichnet, sei dann zu seiner weiteren Ausbildung nach Rom gegangen und habe sich dort zunächst im Anschluss an die Akademiker

durch das Studium der grossen alten Meister entwickelt, sich schliesslich aber auch fleissig zur Schule des Caravaggio, des Vaters des italienischen Naturalismus, gehalten.

Spätere Schriftsteller haben das in der Regel so aufgefasst, als sei Ribera ein wirklicher Schüler Caravaggio's gewesen. Die beiden ältesten Quellen lassen dies jedoch keineswegs unumwunden erkennen. Sandrart sagt, er „war gleichfalls aus gemeldter guter Schul“. Palomino berichtet: „Aplicóse mucho à la escuela del Caravaggio“. Seit wir wissen, dass Caravaggio noch 1606 in Rom lebte,



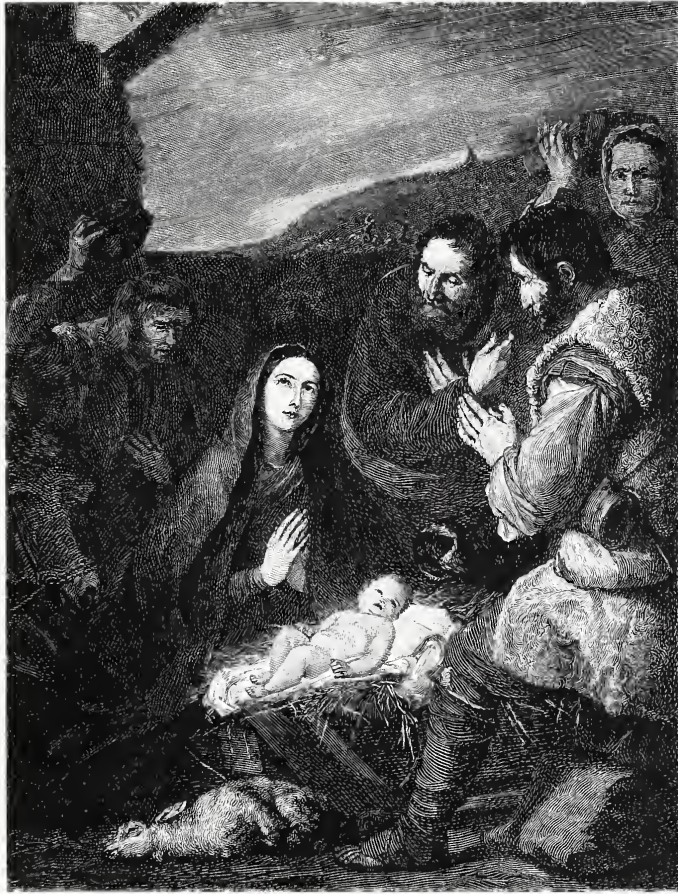
Diogenes, von RIBERA. Dresdener Galerie.

können wir die Möglichkeit einer persönlichen Berührung zwischen ihm und dem jungen Ribera allerdings nicht mehr in Abrede stellen; aber notwendig ist diese Annahme um so weniger, als wir hören, dass Ribera noch viel später sich der Art Correggio's befehligen habe, und als seine Malweise, sobald er sich dem Naturalismus zuwandte, nichts mehr von der verhältnismässig glatten Härte derjenigen Caravaggio's zeigte, sondern in ihrer zugleich flüssigen und festen, zugleich weichen und markigen Wucht durchaus eigenartig, nur sich selbst ähnlich erschien. Dass die naturalistische Gesamtauffassung

Caravaggio's, der alles in allem trotz seines Naturalismus doch ein Sohn des 16. Jahrhunderts bleibt, Ribera mächtig gepackt und angezogen, soll deshalb keineswegs gelehrt werden. Bilder, wie Caravaggio's „Grablegung Christi“ im Vatikan oder seine „Madonna vom Rosenkranz“ in der kaiserlichen Galerie zu Wien, wirken noch heute wie Vorstufen zu Darstellungen Ribera's. Aber wie viel freier, individueller, lebendiger und reifer erscheint der Naturalismus Ribera's als derjenige Caravaggio's! Ribera hätte vermutlich, auch wenn Caravaggio nicht vorausgegangen wäre, seinen eigenen Weg gefunden. Befanden sich doch schon spanische Übergangsmeister, wie Roélas, der ältere Herrera, und selbst Ribalta, sein Lehrer, die alle bedeutend älter waren als er, auf dem gleichen Wege! War Frans Hals, der grosse holländische Realist, der sich freilich ganz andere Aufgaben stellte als Ribera, aber in der malerischen Auffassung und Behandlung zu ähnlichen Ergebnissen kam, doch wahrscheinlich acht Jahre älter als er! Wenn die Zeit für gewisse Richtungen reif ist, wachsen diese, als ob die Winde oder die Sonnenstrahlen sie von Land zu Land trügen, an verschiedenen Stellen zugleich aus dem heimischen Boden hervor. Da hilft kein Sträuben; aber da fruchtet hinterher auch kein Streit über die Herkunft. Gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts huldigten, so verschieden sie unter sich waren, Rubens und Rembrandt in den Niederlanden, Velazquez und Murillo in Spanien, Ribera in Italien in gleich grossartiger Weise dem durchgeistigten Realismus, der sich seit mehr als einem halben Jahrhundert, in Bezug auf die breite Pinselführung unter dem Vortritte Tizians, vorbereitet hatte. Ribera war, nächst Rubens, der auch etwas abseits steht, der

älteste dieser Künstler. Velazquez hat sich wenigstens einmal (*Justi*, Velazquez, I, S. 148—150) unmittelbar an ihn angelehnt. Murillo hat unzweifelhaft von ihm gelernt. Ribera steht in seinen besten Werken aber keinem jener Künstler, über deren bestrickenden Zauber er freilich nur selten verfügt, an äusserer und innerer Ausreifung, an technischer Meisterschaft, an geistiger Vertiefung und an dämonischer Eigenart nach. Caravaggio, dem Italiener, gegenüber erscheint er, obgleich er schulbildend in Neapel wirkte, durch und durch als Spanier des 17. Jahrhunderts.

Werke seiner römischen Frühzeit sind nicht bekannt. Von Rom ging er nach Parma, um sich in Correggio's Kunst zu vertiefen. Dies muss vor 1618 gewesen sein. In Parma hatte er, wie *Ludovico Caracci*, der ihn als den spanischen Maler aus der Gefolgschaft Caravaggio's bezeichnet („che tiene dietro alla scuola di Caravaggio“), am 11. Dezember 1618 an Ferrante Carlo in Rom schrieb (*Bottari*, Raccolta di lettere, 1754, I, p. 199—200), einen heil. Martin gemalt, der das Haupt der bolognesischen Akademie bange für seinen eigenen Ruhm machte. In Parma hatte er aber auch, wie *L. Scaramuccia*



Anbetung der Hirten, von RIBERA. Louvre zu Paris.

in seinen „*Finezze de' pennelli italiani*“ (Pavia 1674, Cap. LVI, p. 174) erzählt, in jungen Jahren eine Kapelle in der Kirche S. Maria Bianca de' P. P. Scalzi ausgemalt, welche jeder beim ersten Anblick für ein Werk Correggio's hielt. Leider ist weder das eine noch das andere dieser Werke erhalten. *Dominici* hat aber die Mitteilung Scaramuccia's offenbar verballhornt, wenn er erzählt, Ribera habe in seiner Jugend in der Kirche degli Incurabili zu Neapel eine Darstellung der S. Maria Bianca ganz in der Art Correggio's gemalt. *Celano* beschreibt

1692 (a. a. O. I, p. 257—258) alle Kunstwerke dieser Kirche, ohne eines Bildes Ribera's in ihr zu erwähnen. Es ist daher bedauerlich, dass auch dieser Irrtum Dominici's sich in neuere Abhandlungen verpflanzt hat.

Scaramuccia erzählt aber auch, was bisher kaum oder gar nicht beachtet worden ist, dass Ribera damals die Absicht gehabt habe, in Parma zu bleiben, dass die dortigen Maler, neidisch auf sein Können, ihn jedoch mit dem Tode bedroht hätten, wenn er nicht ginge. Darauf habe Ribera sich anderswohin begeben und sei seinen aller Welt bekannten Weg gegangen. Hierauf spielt offenbar auch *Malvasia* in der „Felsina pittrice“ (Bologna 1678, IV, p. 333) an, wenn er die Feindseligkeit, die Ribera später in Neapel den fremden Künstlern entgegengetragen haben soll, auf die ihn einstmal in Parma angethane Schmach („L'obbrobrioso affronto ricevuto già in Parma“) zurückführt. In der That wäre es nur menschlich, wenn aus diesem Anlass eine gewisse Verbitterung gegen die oberitalienischen Künstler in Ribera zurückgeblieben wäre. Es liegt aber auch nahe, anzunehmen, dass gerade dieser Vorgang ihn sich auf sein Spaniertum besinnen liess und ihn veranlasste, nach dem damals von spanischen Vizekönigen regirten Neapel überzusiedeln, um hinfort in der Kunst nur der äusseren und seiner inneren, echt spanischen Natur zu folgen.

Wann Ribera sich in Neapel niedergelassen, lässt sich mit einiger Sicherheit bestimmen. Einerseits setzen Lud. Caracci's Äusserungen in dem erwähnten Brief vom 11. Dezember 1618 an Ferrante Carlo voraus, dass Ribera sich damals, nachdem er Parma verlassen, wieder und noch in Rom befunden habe. Andererseits wird allgemein berichtet, dass er unter der Regierung des Vizekönigs Duque de Osuna in Neapel aufgetaucht und dort rasch zu hohen Ehren emporgestiegen sei. Der Herzog von Osuna regierte von 1616—1620. Demnach wird Ribera, 31 Jahre alt, um 1619 nach Neapel übersiedelt sein.

Sein erster Erfolg in der süditalienischen Grossstadt war seine Verheiratung mit der schönen, lebenslustigen und vermögenden Leonora Cortese, der Tochter eines grossen Unternehmers malerischer Arbeiten, wie Palomino sagt, eines Kunsthändlers, wie Bermudez ihn nennt. Sein zweiter Erfolg war die Ausstellung seines „Martyrium des heil. Bartholomäus“, der bekanntlich lebendig geschunden wurde. Dem an einen Baum gebundenen Heiligen zieht einer der Henker die blutige Haut bereits vom Arm;

ein anderer wetzt sein Messer; Soldaten stehen im Hintergrund; Engelhände reichen dem Märtyrer die Krone des ewigen Lebens vom Himmel herab. Ob das Original sich erhalten hat, ist nicht bekannt. Da aber den älteren Radirungen des Meisters Ölgemälde seiner eigenen Hand zu Grunde zu liegen pflegen, so giebt seine Radirung von 1624 (Bartsch 6) wahrscheinlich das Wesentliche der Darstellung wieder. In späteren Wiederholungen milderte Ribera schrittweise das Grässliche des Vorgangs. Auf dem Dresdener Bilde, welches, trotz Dominici's Lob, wegen seiner lederartig zähen und stumpfen Behandlung allerdings nicht als eigenhändiges Werk des Meisters gelten kann, ist der Henker erst im Begriffe, den Arm des Heiligen mit dem Messer zu ritzen. Auf dem Madrider Bilde, von dem das Berliner Museum eine Schulwiederholung besitzt, wird der Heilige, mit beiden Händen an ein Querholz gefesselt, erst mit diesem am Baumstamm emporgezogen, und es wird noch nicht einmal ein Messer zu seiner Schindung gewetzt, wie dies doch auf dem Bilde des Palazzo Pitti zu Florenz der Fall ist. Aber gerade der blutige Eindruck des ersten Bildes blieb, wie das zu gehen pflegt, in der Einbildungskraft der Mitwelt und Nachwelt als massgebend für Ribera's Kunstcharakter haften. In Neapel fand es bei seiner Ausstellung allgemeine Bewunderung. So natürlich war überhaupt noch nie gemalt worden, geschweige denn ein so grässlicher Vorgang. Welche Peinigervollust in den Köpfen und Gebärden der Henker, aber auch welche tiefe Andacht und Ergebenheit in den vom Schmerze durchwühlten Zügen des Heiligen!

Der Vizekönig sah das Bild, hörte, dass sein Meister Spanier sei, berief ihn zu sich in den Palast, ernannte ihn zu seinem Hofmaler mit freier Wohnung und ansehnlichem Gehalte und räumte ihm die Oberaufsicht über alles ein, was in Neapel für spanische Rechnung gemalt werden würde. Ribera war ein gemachter Mann, und er wusste sein Amt und seine herrschende Stellung im Kunstleben Neapels unter den sieben folgenden Vizekönigen und noch einigen Zwischenregenten zu behaupten. Eine un-absehbare Reihe von Ölgemälden, deren meiste und beste damals teils nach Spanien geschickt wurden, teils in Neapel blieben, ging nun in den nächsten dreissig Jahren aus seiner Werkstatt hervor. Auffallend ist, dass er uns gleich in den ersten erhaltenen Werken seiner Neapeler Zeit — und von seinen früheren Werken haben wir überhaupt keine Anschauung — im wesentlichen schon in seiner eigensten Eigenart, der er mit leichten Abwandlungen



Dedico mis obras y esta estampa al Serenif.^{mo} Principe Philiberto mi señor
en Napoler año 1624

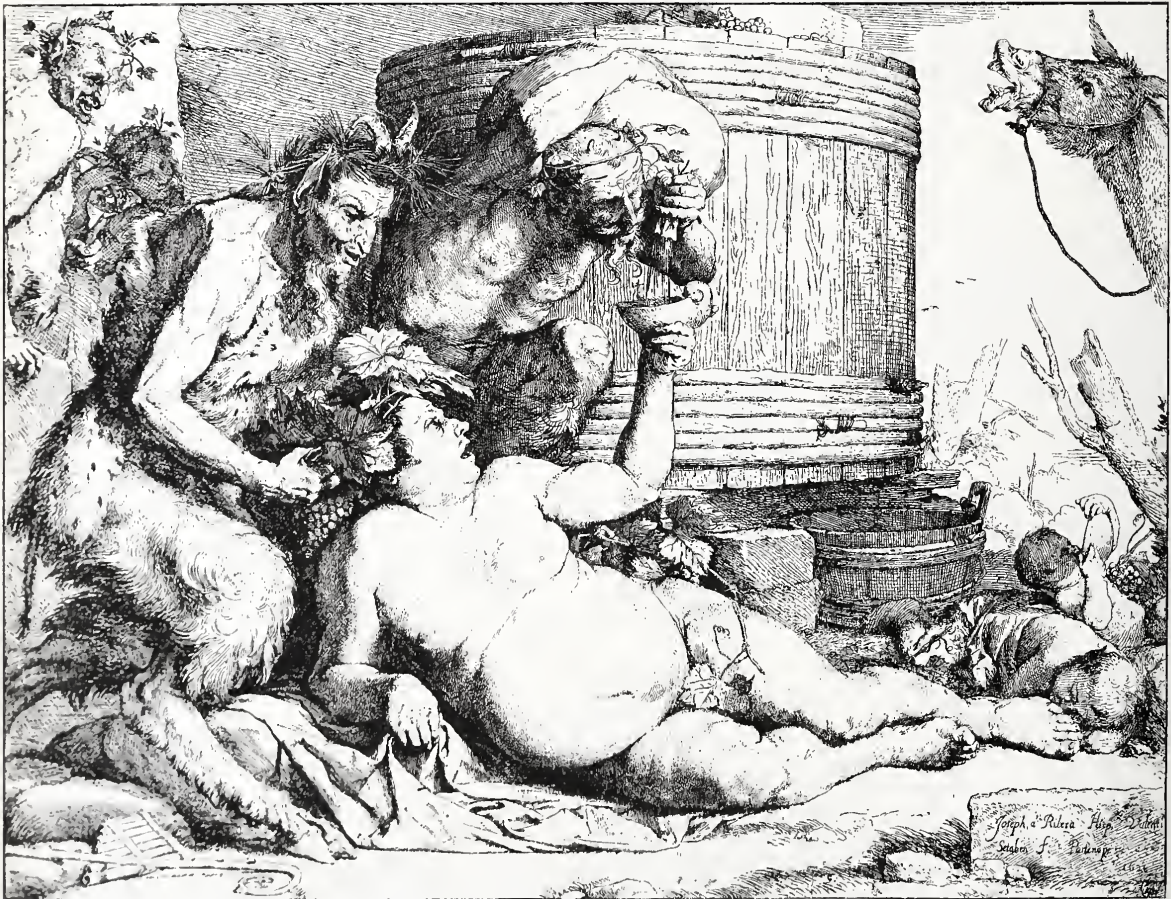
pl. Studders & Kohl, Leipzig

Josepe de Ruera español

Martyrium des heil. Bartholomäus. Radirung von RIBERA.

bis an sein Lebensende treu blieb, entgegentritt: als gewaltiger Realist der Formengabe und Pinselführung, als Helldunkelmaler, der scharfe Gegensätze von Licht und Schatten auf dem später leider nur allzuoft durchgewachsenen dunklen Untergrunde darzustellen liebt, als treuer Sohn der Kirche, der die tiefste Glaubensinbrunst mit einem fanatischen Ernste wiederzugeben weiss, wie kein zweiter. Dem eingehenderen Beobachter wird eine gewisse Stilwandlung, der auch Ribera's Kunstsprache in dem langen

sie mit der Zeit erlitten haben. Ribera's Stilwandlungen liegen auf anderem Gebiete, auf demselben, auf dem sich z. B. diejenigen des Frans Hals und des Velazquez, bis zu einem gewissen Grade diejenigen aller realistisch empfindenden Meister der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bewegen. Anfangs ist die Anordnung noch spröder, die Färbung noch brauner oder rötlicher, die Pinselführung bei aller Kraft und Breite noch fester und verschmolzener. Allmählich wird alles freier, kühler, weicher,



Trunkener Silen. Radirung von RIBERA.

Zeitraum seines Schaffens unterlegen, gleichwohl keineswegs entgehen. Nur ist es verkehrt, diese Wandlungen, wie man gethan, in einer fortschreitenden Entwicklung von der Hellmalerei zur Dunkelmalerei sehen zu wollen. Ob Ribera's Bilder innerhalb seiner Gesamtrichtung einen einigermaßen gleichmässig hellen, ob sie einen mit scharfen Gegensätzen rechnenden oder ob sie einen dunklen, manchmal nur allzuviel verschleiern den Eindruck machen, hängt von ihrem Gegenstande und von dem Orte, für den sie bestimmt gewesen, hängt vor allen Dingen von dem Grade der Nachdunkelung ab, den

leichter, geistreicher. Die einzelnen Pinselstriche bleiben noch sichtbarer stehen, die Anordnung wird harmonischer abgerundet. Um sich zu überzeugen, dass dies auch bei Ribera der Fall ist, braucht man nur Gemälde, wie die drei Geschichten aus dem Leben des heil. Ignaz Loyola, mit denen Ribera noch während der Regierung des Herzogs von Osuna die Kapelle dieses Heiligen in der Kirche S. Trinità maggiore (jetzt Gesù nuovo) in Neapel schmückte, wie die Darstellungen mit der Jahreszahl 1626, nämlich den trunkenen Silen des Neapeler Museums, die Jakobsleiter des Madrider Museums und die Himmel-

fahrt der Magdalena in der Akademie zu Madrid, ja, noch die Bilder von 1630, wie die „Anbetung der Hirten“ bei Herrn Konsul Ed. F. Weber in Hamburg, den „Nebukadnezar“ der Kopenhagener Galerie, den „Archimedes“ des Madrider Museums, und selbst noch von 1631, wie den heil. Rochus derselben Sammlung, mit den späteren bezeichneten und datirten Bildern des Meisters zu vergleichen, z. B. mit der wunderbar reifen, köstlichen Pietà von 1637 in San Martino zu Neapel, mit dem ausserordentlich lebendigen „Diogenes“ von demselben Jahre

in der Dresdener, mit der tief empfundenen „Schmerzensmutter“ von 1638 in der Kasseler Galerie, mit der berühmten Maria Magdalena von 1641 in der Dresdener Sammlung, dem „heil. Franciscus“ von 1643 im Palazzo Pitti zu Florenz, der „Anbetung der Hirten“ von 1650 im Louvre zu Paris und mit seinen Bildern von 1651 in Neapel, dem anmutigen „heil. Sebastian“ im dortigen Museum und der grossartig freien, farbigen „Komunion der Apostel“ in San Martino, auf welcher der Heiland stehend inmitten der ihn in den verschiedensten Stellungen umringenden Jünger das Abendmahl austeilt.

An beglaubigten, bezeichneten und datirten Bildern des Meisters fehlt es überhaupt in keinem Jahrzehnt seines Lebens. Aus manchem Jahre haben sich ihrer drei oder vier erhalten. Nur wenige Jahre aus dem Zeitraum von 1630—1651 bilden Lücken in dieser Beziehung; doch sind diese Jahre deshalb natürlich nicht als Lücken in seiner Thätigkeit anzusehen; die in ihnen entstandenen Bilder sind nur entweder nicht erhalten oder zufällig nicht mit der Jahreszahl bezeichnet oder auch, wie das bei manchen Bildern in Spanien der Fall ist, noch nicht genügend auf ihre Bezeichnung hin untersucht worden.

Aus dem ersten Jahrzehnt seiner Thätigkeit in

Neapel sind datirte Gemälde Ribera's allerdings selten. Nur das Jahr 1626 ist, wie wir gesehen haben, durch einige solche ausgezeichnet. Dagegen tragen verschiedene seiner Radirungen Jahreszahlen aus diesem Zeitraum; 1621 radirte er seinen schönen „reuigen Petrus“ (B. 7) und eine seiner Darstellungen des heil. Hieronymus (B. 5); die anderen beiden (B. 3 und 4) werden annähernd derselben Zeit angehören; 1622 radirte er die schon erwähnten drei Blätter mit Augen-, Ohren-, Nasen- und Mundstudien (B. 15, 16, 17), deren Platten, was weder *Bartsch* noch

Nagler, der Zusätze zu ersterem veröffentlicht, bemerkt haben, später durchgeschnitten wurden und so, auf den ursprünglich nicht bezeichneten Hälften mit gefälschten Namenszeichnungen Ribera's versehen, doppelt zum Abdruck gelangten. Abdrücke dieser Art besitzen z. B. das Berliner Kupferstichkabinet und die Sammlung Friedrich Augusts II. zu Dresden. Demselben Jahre 1622 gehören die beiden radirten Brustbilder hässlicher alter Männer (B. 8 und 9) an. Mit der Jahreszahl 1624 bezeichnete Ribera die schon erwähnte Radirung nach seiner „Marter des heil. Bartholomäus“ (B. 6), mit der Jahreszahl 1628 seine



Maria Magdalena von RIBERA. Dresdener Galerie.

Radirung (B. 13) nach seinem 1626 gemalten „trunkenen Silen“. Dieses Blatt ist wichtig, weil es im Vergleich zu dem Bilde zeigt, dass der Meister seine Kompositionen in der Radirung leicht zu verändern und zu verbessern liebte. Der liegende Silen der Radirung wirkt weit weniger abstossend als derjenige des Bildes mit seinem straffen, plebejischen Haarwuchs. Eine Jahreszahl aus der letzten Lebenszeit des Meisters trägt von seinen Radirungen nur das Reiterbildnis Don Juan d'Austria's II. von 1648. Die Mehrzahl seiner Radirungen, die alle Vorzüge seiner sicheren und leichten Hand zeigen, muss

in der That schon in den zwanziger Jahren entstanden sein.

Die Zahl der Blätter, welche Ribera radirt hat, wurde früher verschieden angegeben. *Gori Gandelini* zählt ihrer 26 in seinen „Notizie istoriche degli Intagliatori“ (2. ed. Siena 1805, III, p. 130—131). Ebenso hoch veranschlagt, ihm folgend, *Cean Bermudez* (a. a. O. p. 189) ihre Anzahl. Der gelehrte Fortsetzer des Werkes von Gandelini, der Abate *Luigi de Angelis* (Siena 1814, XIII, p. 278—280), erkannte, einige hinzufügend, mehrere streichend, nur mehr 11 an. *Bartsch* erklärt in seinem „Peintre-Graveur“ (Wien 1820, XX, p. 79) mit grosser Bestimmtheit, die einen hätten Ribera zu viel, die andern zu wenig zugeschrieben. „Le fait est qu'il n'a jamais gravé que dix-huit pièces, savoir celles dont nous donnons la description“. Es ist demnach ein Irrtum, wenn man in neueren Arbeiten über Ribera liest, *Spätere* hätten die *Bartsch* bekannten 18 Blätter auf 26 vermehrt. Vielmehr ist ihm unseres Wissens seit *Bartsch* mit Sicherheit kein einziges früher nicht erkanntes Blatt mehr zugeschrieben worden; ja, wir müssen im Gegenteil so weit gehen, noch einige der ihm von *Bartsch* zugeschriebenen Blätter mit Nachdruck in Zweifel zu ziehen. Wie die neuere Kritik *Rembrandt* eine Anzahl der ihm von *Bartsch* zugewiesenen Radirungen abgesprochen hat, so wird es auch in Bezug auf Ribera geschehen müssen. Schon der oft reproduzierte, von Amor geisselte, an den Baum gebundene

Satyr (B. 12), den auch *de Angelis* nicht anerkennt, ist nicht nur wegen seines aus N und S, keineswegs, wie *Nagler* meinte, aus R, V, S, N zusammengesetzten Monogrammes, sondern auch wegen deutlicher Schwächen der Zeichnung (z. B. am linken Arm des Satyrs), so lebendig er im ganzen ist, nur schwer als Werk Ribera's anzuerkennen. Mit Sicherheit aber muss man ihm den „Tritonenkampf“ (B. 11), dessen unruhige, kleinliche Strichlagen nichts mit Ribera's grosser, ruhiger, sicherer Art zu schraffiren gemein haben, und mit Wahrscheinlichkeit muss man ihm auch den „Dichter mit dem Lorbeerkranze“ (B. 10) absprechen, dessen ganze Formgebung und Nadelführung einer späteren Zeit anzugehören scheinen, obgleich schon einige der auf Grundlage von Ribera's Werken später herausgegebenen Zeichenbücher dieses Blatt aufgenommen haben. Ribera hat fast alle seine unzweifelhaften Radirungen bezeichnet, bald mit dem vollen Namen „Joseph Ribera“, bald mit verschiedenen Mono-

grammen, von denen das am meisten in die Augen springende die nebenstehende Form **SPAR** zeigt. *Bartsch* glaubt es in RIBERA und HISP (= Hispanus) auflösen zu sollen. Da das Zeichen für die letztere Silbe aber stets voransteht, so erscheint es mir wahrscheinlicher, dass es in ISPH aufgelöst und „Joseph“ gelesen werden muss.

(Schluss folgt.)



Vignette von M. VON SCHWIND.

NEUE ANTIKE KUNSTWERKE.

MIT ABBILDUNGEN.

II.

(Schluss.)



NOCHE auf eine andere Schöpfung des Praxitelischen Meissels ist hier hinzuweisen, auf die knidische Aphrodite, deren weitaus beste Kopie, obgleich seit Menschenaltern vorhanden, wir doch erst

Gefäßes und die ganze Basis. Der Kopf, an dem die halbe Nase neu ist und der von anderem Marmor zu sein scheint, ist nicht richtig aufgesetzt, sondern muss zusammen mit einer leichten Bewegung nach hinten ein wenig nach rechts vom Beschauer gewendet sein; schlimmer ist, dass der Kopist auf die Wiedergabe

der seelenvollen Reize der Praxitelischen Knidierin, vor allem des feuchten anmutigen Blickes verzichtet hat. Dafür tritt ergänzend der kleine Marmorkopf ein, der zu Anfang des Jahres 1881 in Olympia gefunden wurde und noch im dritten Jahrhundert nach dem Original des Praxiteles gemacht sein mag (Fig. 12)¹⁾. Aus diesen beiden Kopien, der Statue der Sala a croce greca im Vatikan und dem olympischen Köpfchen, vermögen wir nun jetzt das berühmteste Werk des Praxiteles, dessen Darstellung solchen künstlerischen Sturm erregt hat, völlig wiederherzustellen! Die schaumgeborne Göttin legt eben das letzte Gewandstück mit der Linken auf das neben ihr befindliche Badegefäß und steht nun in unverhüllter Nacktheit vor uns; leise ist der göttliche Leib zusammengezogen; nur am linken Oberarm glänzt noch ein schmückender Reif; die Rechte bedeckt die Scham; das Antlitz, dessen anmutige Einzelformen der Schönheitsgöttin würdig sind, blickt keusch und lieblich auf; die

jetzt wieder in ihrer unverhüllten Schönheit zu geniessen und zu studiren im stande sind. Es ist die allen Besuchern des Vatikans wohlbekannte Marmorstatue der Sala a croce greca mit dem blechernen Gewande um den Unterkörper, von welcher einen unbekleideten Abguss zu erhalten der Gipssammlung des Southkensington Museums gelungen ist, — unter der Bedingung, dass einzig dieser eine Abguss aus der Form hergestellt werde! *Difficile est satiram non scribere* — unsere unwahre Zeit kommt eben „ohne Feigenblätter und Tierfelle“ nicht aus. Nach dem Abguss ist die Figur dann von Michaelis¹⁾ veröffentlicht und mit gewohnter Genauigkeit wie Gelehrsamkeit besprochen worden; vgl. darnach die Abbildung Fig. 11. Ergänzt sind an der Statue der ganze linke Arm von der Achsel bis auf die Fingerspitzen, der Nacken und der Hals, das linke Bein bis an das Knie sowie das rechte bis über den Knöchel (beide Beine sind dabei ein wenig zu lang ausgefallen), das Untergestell des



Fig. 11. Kopie der knidischen Aphrodite des Praxiteles. Rom, Vatikan.

1) Vgl. Michaelis im *Journal of hellenic studies* VIII, S. 324 ff. Nr. D. und pl. 80; darnach auch Reinach, *Gaz. des beaux-arts* II. Pér. 37, S. 89 ff.

1) Vgl. Ausgrabungen von Olympia V, 25, A; Michaelis a. a. O. S. 353 (mit Autotyp, nach dem der obige Holzschnitt gemacht worden ist); u. a. m.

schmachtende Feuchte der Augen, die Lieblichkeit des leicht geöffneten Mundes, die wirkungsvolle Schlichtheit des welligen Haares sichern dem Kopfe den Vorrang gegenüber dem schönen lebensfrischen Leib, der zwischen zu wenig und zu viel Fülle glücklich die Mitte hält. Dazu kommt die Lebenswahrheit der Bewegung, die Keuschheit des Ausdrucks, die Unschuld des Fleisches.

Echt Praxitelisch ist neben der fein abgewogenen Stellung der künstlerische Gegensatz zwischen der glatten Nacktheit der Figur und der krausen Faltenfülle des auf das herrlich geformte dreihenkelige Weibgefäß (Hydria) sich legenden Gewandes, dadurch wird hier wie beim Hermes der göttliche Leib noch mehr hervorgehoben. Wir begreifen völlig, dass die Praxitelische Knidierin den Hellenen als das vollendetste irdische Abbild der himmlischen Aphrodite zu gelten pflegte.

Diesen hehren Gestalten des Olympos reihe ich zunächst zwei kleine Werke an, welche ihre Vorwürfe aus dem vollen Menschenleben herausgegriffen haben und durch den packenden Humor ihrer naturalistischen Wiedergabe hier eine Stelle verdienen. Das erste Werkchen, eine kleine Bronze aus dem Nildelta¹⁾ und jetzt in der Sammlung der archäologischen Gesellschaft zu Athen befindlich, stellt einen Nubier dar, der auf den Strassen Alexandriens vor sich ausgebreitete Früchte feilbietet und zum Anziehen der Strassenjugend ein Äffchen bei sich hat. Der bartlose Mann (Fig. 13), auf dem Erdboden sitzend, hat das eine Bein untergeschlagen, das Knie des anderen hoch heraufgezogen und darauf im dolce far niente beide Hände und den

Kopf gelegt; sein Affe sitzt auf der Schulter und sucht eifrig im Haar seines Herrn nach ungerufenen Einwohnern. Alles ist hier getreu der Natur abgesehen: die Magerkeit der Gestalt, die langen Extremitäten, die lockige Haartracht, das Zusammenkauern beim Sitzen, das Wohlbehagen beim Thun des Affen. Die Bronze, in ihrer Art ein Meisterwerkchen, ist

in betreff ihrer Entstehungszeit nicht genau zu bestimmen: sie kann aus der Zeit der Ptolemäer, ebensowohl aber auch erst aus der römischen Kaiserzeit stammen.

Von den zahlreichen Funden, die in letzter Zeit der unerschöpfliche römische Boden uns geschenkt, begnüge ich mich, zwei Marmorwerke anzuführen, die besonders anziehend sind und allgemeine Beachtung beanspruchen dürfen. Das eine, ein dreiseitiges Flachrelief (Länge vorn 1,40 m; an den Seiten je 0,68m; Höhe jetzt 1,10m), wurde im Bezirk der Villa Ludovisi, wo im Altertum die Sallustianischen Gärten lagen, gefunden und

ist dem lange nicht vermehrten herrlichen Antikenbesitz jener Villa zugefügt worden (Fig. 14); wozu es gedient haben mag, ist nicht ganz klar: vielleicht zur Umfriedigung einer inmitten eines Fussbodens hinabführenden Treppe, wie der italienische Herausgeber annimmt.¹⁾ Dargestellt ist eine feierliche Waschung, wie die flötenspielende Frau der linken Nebenseite und die weihrauchstreuende Genossin auf der anderen beweisen. Beide sitzen auf zusammengelegten Kissen, jene völlig nackt, diese dagegen vom Scheitel bis zu den Zehen ganz eingehüllt; dieselbe hält auf der linken Hand das geöffnete Kästchen, aus dem

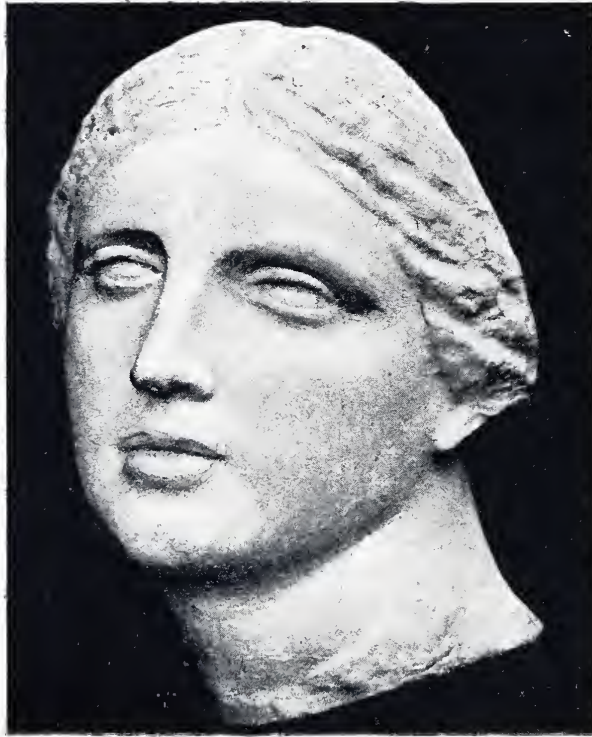


Fig. 12. Marmorkopf aus Olympia.



Fig. 13. Nubier mit Affen. Bronzefigur.

¹⁾ Vgl. Puchstein. Ath. Arch. Mitteil. VII, S. 14 Nr. 332; Schreiber, ebend. X, Taf. 11, 2. S. 383.

¹⁾ Abg. u. bespr. C. L. Visconti, Bull. arch. comun. di Roma XV (1887) Taf. 15/16. S. 267 ff.; die beiden Schmalseiten auch abgebildet und bespr. Gaz. des beaux-arts II. Pér. 37, S. 73 (Weihrauchspenderin) und S. 75 (Flötenbläserin).

sie Weihrauchkörner mit der rechten genommen und in die Kohlschale des vor ihr stehenden Thymiaterion, an dem mittelst eines Kästchens der durchlöchernte glockenförmige Deckel herabhängt¹⁾, zu werfen im Begriff ist. Zwischen beiden geht auf der Vorderseite die Waschung vor sich: eine junge Maid steigt aus einem Bach empor, indem sie beide Hände auf die Schultern zweier Dienerinnen legt, welche jederseits von ihr auf den Kieseln am Rand des Wassers stehend ihr je mit der einen Hand dabei behilflich sind, während sie mit den

stellung aus dem Schluss des sechsten Jahrhunderts kopirt¹⁾ und dabei hin und wieder des Kopirens satt freier verfährt (z. B. in den Falten des ausgespannten Tuches). Das andere Monument gehört nach Darstellung und Stil ganz dem Schlusse des ersten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung an: der Grabstein eines Militärschusters, des C. Julius Helius, welcher laut der Inschrift seine Werkstatt in der Nähe der alten Porta Pontinalis gehabt hat; begraben aber wurde er jenseits des Tibers vor der Porta Angelica, wo der Stein gefunden ward



Fig. 14. Relief, gefunden bei der Villa Ludovisi.

anderen Händen ein grosses Handtuch vor der Badenden ausgespannt halten; die Frauen, merkwürdigerweise auch die Badende, sind bekleidet. Es wird ein hochzeitliches Bad in einem einheimischen Bach sein, dessen feierlicher Gebrauch mehrfach bezeugt wird (vgl. z. B. den 10. pseudo-aeschineischen Brief; u. s. w.). Nicht minder anziehend als die Darstellung ist die Technik des Werkes, die in der Kaiserzeit etwa des ersten Jahrhunderts eine attische Dar-

(Fig. 15).²⁾ Innerhalb einer rechteckigen Nische steht in Hochrelief die lebensgrosse Büste des Schusters, die im prächtigsten Realismus und sprechendster Ähnlichkeit ausgeführt ist. Nur Dutzendarbeit — aber welche Sicherheit in der Wiedergabe der Individualität! Das volle Gesicht glatt und bartlos, die runzelige Stirn hoch gewölbt mit weithin strahlender

1) Vgl. dazu Z. B. Rochette, *Mém. chrét.* III, 9, 1 (*Brit. Mus.* Nr. 982) und Flandin-Coste, *Perse ancienne* III, 154; u. a. m.

1) Vgl. z. B. die grosse Verwandtschaft der Flötenbläserin mit der „Sekline“ des Euphronios (*Petersb. Ermitage* Nr. 1670: *Compte rendu* 1869, Taf. 5).

2) Abg. und bespr. Gatti, *Bull. arch. comun. di Roma* XV (1887) S. 52 ff. Taf. 3.

Glatze, die Ohren sehr gross, die Augen klein und blinzelnd, die Nase stark und lang, am linken Mundwinkel ein behaartes Muttermal, der Hals kurz und dick, dazu eine gewisse Behäbigkeit und Gutmütigkeit, die wohlthuend wirken — ein echter Sohn der kaiserlichen Hauptstadt! Unten die Inschrift; oben zwei Leisten, der eine mit einem Soldatenschuh bekleidet, nebst dem D(is) M(anibus). Es ist anziehend, mit diesem Grabstein eines kaiserlich-römischen Schusters denjenigen eines athenischen Kollegen etwa aus der Zeit des peloponnesischen Krieges, Namens Xanthippos, zu vergleichen, der sich seit einem Jahrhundert in London befindet.¹⁾ Während der Römer nur bedacht ist, sein Gesicht möglichst getreu zur Darstellung zu bringen, erscheint der Grieche von den Seinen (Weib und Töchterchen) umgeben, in Gestaltung und Haltung und Gewandung ganz ideal aufgefasst; in der erhobenen Rechten hält er einen Leisten, den er prüfend betrachtet. Der Grabstein des Xanthippos führt uns den Idealismus des Hellenentums vor, der alles Irdische veredelt und emporhebt; der Stein des C. Julius Helius zeigt dagegen das nüchterne Römertum, welches einzig noch im Bildnis künstlerische Triumphe zu feiern vermag.

Von griechischen Vasenbildern, die in den letzten Zeiten durch Abbildungen bekannt geworden, wähle ich die folgenden zwei, um ihre stille Schönheit allen denen zugänglicher zu machen, die sich für

1) Abg. Ancient marbles of the Brit. Mus. X, 33; Ellis, Townley gallery II, S. 106; vgl. die richtige Erklärung bei Friederichs-Wolters, Gipsabg. ant. Bildw. Nr. 1019.

diese Erzeugnisse attischer Kleinkunst interessiren bez. interessiren sollten. Es sind attische buntfarbige Grablekythen mit Totendarstellungen — Darstellungen, die durchaus nicht selten vorkommen, aber hier ganz besonders zart und schön zur Wiedergabe gelangen. Das erste Bildchen (Fig. 16) findet sich auf einer Lekythos in Athen¹⁾ und stellt den Augenblick dar, wo der bärtige Tod (Thanatos) und der jugendliche Schlaf (Hypnos) eine tote in das Leinentuch gehüllte Frau in die Grube zu legen im Begriff sind; daneben erhebt sich schon der mit stattlicher Bekrönung geschmückte Grabstein. Bei diesem letzten Liebesdienst der beiden für uns Menschen so wohlthätigen Zwillingbrüder ist ein Jüngling, doch wohl der hinterlassene Mann der Gestorbenen, zugegen: blickt er zum letztenmal auf die geliebte Gestalt herab und hebt dabei wie grüssend die eine Hand — oder will er nach dem Hut greifen? Ueber dem Vorgang liegt eine feierliche Stille, ein heiliger Friede, wie er der Gegenwart der Gottheiten und dem Ernst des Augenblicks angemessen ist. Ebenfalls in Athen wird die andere Lekythos aufbewahrt, welche in Eretria ausgegraben ist und deren Bild unter Fig. 17

wiedergegeben wird.²⁾ Am hohen Gestade des

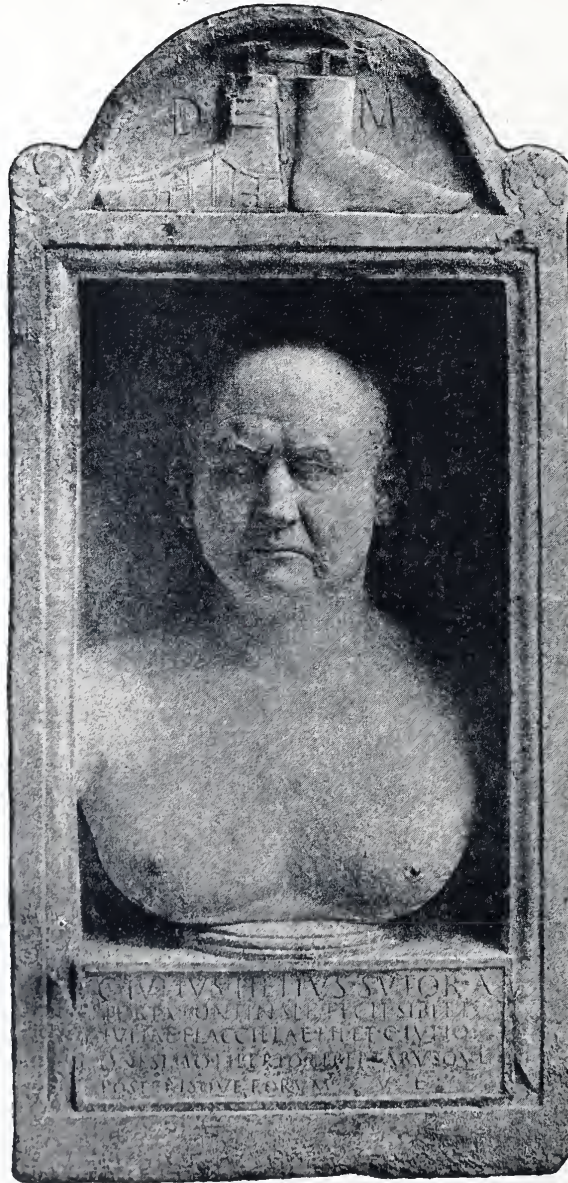


Fig. 15. Grabstein des C. Julius Helius, römischen Militarschusters.

1) Vgl. Collignon, Vas. peints Nr. 631: abg. in Originalgrösse Dumont-Chaplain, Hist. de la peint. des vas. gr. p. 27/28; ferner Gaz. des beaux-arts II. Pér. 9 p. 132 = Robert, Thanatos S. 27 = Rayet-Collignon, Céramique gr. p. 231; vgl. Pottier, Lécythes blanches p. 24, 2; Murray, Academy 1878 Nr. 345, p. 569; III. Hall. Winckelmannspr. Anm. 204.

2) Abg. in Originalgrösse Antike Denkmäler I, 23, 3; vgl. Duhn, Arch. Jahrb. II S. 242 f; Ephemeris archaeol. 1886 S. 31 ff.

Acheron ist ein Knäblein angelangt, in Begleitung seiner Wärterin, welche ihm einen Kasten voll Spielzeug und sein Lieblingstier (Gans oder Ente) mitgenommen hat, zum Spiel und Zeitvertreib im Schattenreich. Sie hatte den Kleinen, dem das Laufen noch schwer wird, auf seinen Mantel zur Erde gesetzt, bis Charon herüberkäme, ihn zu holen — nun ist der struppige Fährmann, im Arbeiterkittel und Filzmütze, in der Linken die lange Ruderstange, da und streckt die rechte Hand nach dem Kinde aus, das ihn verwundert anguckt; Charon aber scheint sich eines gewissen Mitleids mit dem zarten Menschengewächs, das er diesmal den Toten zuführen soll, nicht zu entwehren, wie der Ausdruck des Gesichts und die Bewegung der Hand verraten.

Geradezu epochemachend für die technische wie künstlerische Kenntnis der antiken Malerei ist die Menge von in Lebensgröße gemalten Porträts aus der Kaiserzeit, welche die Herren Theod. Graf¹⁾ und Flinders Petri²⁾ kürzlich aus dem ägyptischen Fajum nach Europa gebracht haben. Während die Bilder des letzteren dem British Museum einverleibt sind, macht die Sammlung Graf, aus etwa hundert

Stück bestehend, augenblicklich noch eine Rundreise durch die Hauptstädte unseres Weltteils und wartet desjenigen Museums, das sie erstehen will. Gar mancherlei ist darüber namentlich in den Tagesblättern geschrieben worden, aber im ganzen nur wenig Stichhaltiges und Brauchbares. Indem

hier zu den vier Abbildungen Grafscher Bildnisse, welche diese Zeitschrift ihren Lesern schon früher gebracht, noch weitere vier geboten werden (Fig. 18), füge ich in aller Kürze zugleich bei, was zur richtigen Beurteilung und zum genussreichen Verständnis dieser antiken Porträts zu wissen nötig ist. Zunächst die Technik.¹⁾ Diese auf dünne Holzplatten gemalten Por-

trüts, welche den frei in den Grabkammern daliegenden unwickelten Mumien auf die Gesichter aufgelegt wurden, sind die ersten zweifellos enkaustisch d. h. vorwie-

gend mit Wachsfarben dargestellten Bilder, die wir aus dem Altertum besitzen und die uns von der hohen Vollendung dieser Malweise einen Begriff geben. Nur die spätesten Porträts sind a tempera gemalt; und bei einer kleinen Anzahl ist behufs schnellerer Fertigstellung eine Vereinigung von beiden Malweisen angewendet worden. So schwerfällige enkaustische

Technik war, welche die nach unserer Anschauung zähen Wachsfarben mit dem Spachtel aufsetzte und mit angenäherter Hitze vertrieb, so wenig sie sich für



Fig. 16. Bestattung. Vasenbild.



Fig. 17. Scene am Acheron. Vasenbild.

1) Vgl. darüber vor allem Ebers, „Eine Galerie antiker Porträts“ und Donner von Richter, „Die enkaustische Malerei der Alten“, München 1888 (Sonderabdruck aus der Allgemeinen Zeitung 1888, Beilage Nr. 135 ff. und Nr. 180); Graul, „Antike Porträtmalerei mit 2 Heliogr. und 7 Textillustrationen (verb. und verm. Sonderabdr. aus dieser Zeitschr. XXIV, S. 9 ff. und S. 39 ff.); auch Heydemann, Ber. des Sächs. Ges. der Wissensch. 1888, S. 295 ff.

2) Vgl. dazu The illustrated London News Vol. XCII, Nr. 2567, S. 717.

1) Wer sich darüber des genaueren und einzelnen unterrichten will, wird in Donner von Richters erschöpfenden Ausführungen (Anm. 28) alles finden, was nötig und brauchbar ist; vgl. auch denselben in den Ber. des fr. deutsch. Hochstiftes N. F. V, 1, S. 57. ff.

Bilder grösseren Umfanges eignete, so vollendet tritt sie uns in diesen Porträts entgegen, — dieselben machen ganz den Eindruck von mehr oder minder pastos gemalten Ölbildern, welche jedwede Farbenstimmung auf das schönste durchführen und bei aller Betonung der Zeichnung stets der malerischen Wirkung nachgehen. Ästhetisch betrachtet stellen sie sich den Porträtbildern jeder vollendeten Kunst und Zeit völlig ebenbürtig zur Seite. Besonders bewundernswert ist bei den Malern, die doch nur durchgebildete Handwerker, keine Künstler in höherem Sinne waren, die packende physiognomische Wiedergabe der einzelnen Individuen, wobei es gleichgültig ist, wenn

heit und Naturwirklichkeit in der Vorführung der beiden pompejanischen Spiessbürger nichts zu wünschen übrig.¹⁾ Man erkennt leicht, dass hier Früchte eines Baumes vorliegen, wenn auch Technik und Vorlagen verschieden sind und verschieden wirken. Hand in Hand mit diesem Realismus geht auf den Grafschen Bildern eine gewisse Schablonenhaftigkeit in anatomischen Einzelformen (z. B. in den gross geöffneten Augen, deren oberes Lid unnatürlich hoch zurückgezogen ist, und in den meist nur flüchtig angelegten Ohren), was sich leicht aus der Fülle der Nachfrage und dem mehr oder weniger Handwerksmässigen der Herstellung erklärt. Denn wie einerseits



Fig. 18. Vier Mumienporträts. Im Besitze des Herrn TH. GRAF.

nicht entschieden werden kann, ob die Gesichter für die dereinstige Bestattung im voraus direkt nach dem Leben gemalt sind oder ob sie etwa erst nach dem Tode nach vorhandenen Bildern für die Mumien kopirt wurden. Die Wahrheit der Auffassung und der Wiedergabe steigert sich zu einem Realismus, der im ersten Augenblick völlig modern scheint. Aber vereinzelt steht dieser Realismus im Altertum durchaus nicht; wir finden hin und wieder z. B. in Pompeji Porträts, welche als fresco auf die Wände gemalt, den gleichen Realismus in Auffassung und Ausführung bekunden. Ich kann mir nicht versagen, als Beweis dafür hier ein in den sechziger Jahren ausgegrabenes Familienbild nach einer Photographie anbei mitzuteilen (Fig. 19). Dasselbe stellt das pompejanische Ehepaar, P. Paginus Proculus und seine Ehefrau, ihn mit der Schriftrolle etwa als Duovir, sie mit dem Stilis als „Mysis amica“ dar und lässt an Ungeschminkt-

das als allein richtiger Standpunkt zur ästhetischen Beurteilung der Porträts festzuhalten ist, dass die Maler ähnlich wie die pompejanischen Maler nicht Künstler im höheren Sinne, sondern nur in der Überlieferung fest geschulte Kleinkünstler gewesen, so wächst dadurch andererseits nur unser staunendes Entzücken über ein Kunstvermögen, dessen namenlose Handlanger und Dienstleute so etwas zu leisten im stande sind, wie diese enkaustischen Bildnisse aus dem Fajum mit ihrer technischen Fertigkeit, ihrer malerischen Gewandtheit, ihrer anatomischen Kenntnis, ihrer physiognomischen Treffsicherheit es sind. Was würden wir erst zu schauen bekommen, wenn das Werk irgend eines der berühmten griechischen Maler dem Schoss der Erde entstieg! Was endlich die

¹⁾ Vgl. auch die sehr mässige Abbildung im Giorn. degli sc. di Pomp. NS. I 2 S. 57 ff.; zu dem städtischen Amt des Mannes vgl. C. I. Lat. IV N. 222; 660; 1122; u. ö.

Zeitbestimmung der Porträts, welche uns eine fertige Mischung der griechisch-römischen mit der ägyptischen sowie mit der jüdischen Rasse vorführen, betrifft, so scheint die Sitte, statt plastisch ausgeführter Mumiendeckel die Leichenhülle zu bemalen und das Porträt darauf anzubringen, etwa gegen den Schluss des ersten christlichen Jahrhunderts in Ägypten aufgekommen zu sein und im folgenden Jahrhundert vornehmlich geblüht zu haben. In die Mitte dieses Jahrhunderts, wo das alte Pharaonenreich durch und nach Hadrian noch einen kurzen Nachsommer des Friedens und des Ruhms genoss und noch einmal alle Künste herrlich gediehen, fällt der Hauptteil, fallen die besten der erhaltenen Porträts; mit dem Aufhören der Mumiengestaltung gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts hören denn auch die mehr und mehr a tempera gemalten Mumiengesichter auf.



Fig. 19. Paginus Proculus und seine Gemahlin. Pompejanisches Freskobild.

Anziehend ist es, den Kreisgang zu beobachten, den die Gräberporträts im Nilthal während eines Zeitraums von 5000 Jahren zurücklegen. In der Epoche der Pyramiden erwachte der denkbar ausgeprägteste Realismus; dann tritt mit dem Maras-

mus des neuen Reiches immer mehr und mehr Schematismus und Schablonentum an die Stelle, welche auch die hellenische Kunst der Ptolemäerzeit nicht zu bewältigen vermag. Das wird mit der Herrschaft der Römer anders: das Porträt, dessen künstlerische Ausbildung die Kaiserzeit in erster Linie förderte, wird auch im ägyptischen Totenkultus wieder individueller und schliesslich realistischer — mit den Grafschen Mumiensbildnissen aus dem Fajum ist der Kreislauf der Wiedergabe menschlicher Physiognomien erfüllt, das Porträt wieder da angelangt, wo es in den ersten Zeiten des alten Reiches begonnen hatte. So bieten diese sprechend lebendig gemalten enkaustisch ausgeführten Mumiengesichter aus der römischen Kaiserzeit nach allen Seiten hin genug des Interessanten und Wichtigen, aber in erster Linie erweitern sie in ungeahnter Weise unsere

Kenntnis von der vom Geschick stiefmütterlich behandelten klassischen Malerei und geben uns einen Begriff von der Höhe, welche der Realismus in der Kunst des klassischen Altertums erreicht hat.

H. HEYDEMANN.





BRIEFWECHSEL ZWISCHEN MORITZ VON SCHWIND UND EDUARD MÖRIKE.

MITGETEILT VON JAKOB BAECHTOLD.

13. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Angefangen oder fertig, ich möchte meinen Brief haben, der durch das Hereinbrechen der Buchhändler-Geschichte unterbrochen worden ist.

Meiner Rechnung und Vorhaben nach sollte ich den nächsten Sonntag in Stuttgart sein, wenn aber alles zu Stein und Bein gefroren ist, da bleibt man besser hinterm Ofen sitzen. Bitte mich also nicht zu vergessen und empfehle mich den sämtlichen Damen bestens.

Ihr ergebener M. v. Schwind.

M. 3. März 1867.

14. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

Sie werden sich was schönes von mir denken, dass Sie mir die schönen Bücher schenken, und ich schreibe nichts. Unser Allergnädigster hat mir noch Aufträge aufgehängt, die mich mit den noch übrigen Wiener Arbeiten so ins Gedränge brachten, dass ich morgen noch arbeiten muss und Dienstag will ich schon abreisen ... Wo die Zeit und Stimmung hernehmen!

Es sei Ihnen also angezeigt, dass ich beide Bände¹⁾ mit dem grössten Vergnügen gelesen habe. Ich und meine Fran. Wenn Sie zu etwas Illustrationen wollen, da brauchte man keine Seite zu überschlagen, und Sie sollten auch gar nicht lange warten. „Der Schatz“ und die Geschichte, wo die Kinder Theater spielen²⁾, hat mir gar zu gut gefallen. In dem „Hutzeilmännchen“ ist die Vermischung des feenhaften und parzlichen ganz ausgezeichnet lustig. Da brauchte man nur sofort zu zeichnen.

Auf der Photographie schaut meine Fran allerdings etwas mißbehaglich aus; macht auch mitunter etwas finstere Gesichter, aber sie hat nebst ihrer freundlichen, auch noch ihre possierliche Seite, und erträgt ihr Schicksal, eine Malersfrau zu sein, mit ziemlich viel Grazie. Ich wollte nur, Sie können einmal nachzusehen wie's bei uns zugeht. Wir

1) Die vierte Auflage der Gedichte und die vier Erzählungen in der neuen Ausgabe.

2) „Lucie Gelmeroth“.

waren die Osterfeiertage am See draussen, das sollte Ihnen nicht wenig gefallen, der junge Schnee in den Bergen, die Sonne auf dem See, und die schönen Waldungen! Das Bier ist Gott sei Dank schlecht genug, aber dafür kann man sorgen. Aber Ihre Frauen lassen Sie nicht fort, das durchschauhe ich.

Dienstag solls aber fort gehen, und dieser Brief stellt zugleich einen Abschied vor. Wer weiss, ob nicht Wien diesmal ein ruhiger Winkel bleibt, während es anderswo drunter und drüber geht. Item, ich male drauf los, so lang sie mich nicht vom Gerüst herunter schiessen.

Ein etwaiger — sehr erwünschter und im Stillen gewünschter — Brief findet mich — Wien, Landstrasse Wassergasse No. 4. Leben Sie recht wohl, freuen Sie sich der 4. Ausgabe, empfehlen Sie mich Ihren grossen und kleinen Damen allerbestens und behalten in gutem Andenken

Ihren ergebensten

Freund Schwind.

M. 27. April 1867.

15. Schwind an Mörike.

Wien, d. 11. Juni 1867.

Sehr verehrter Freund!

Ich wollte, Sie müssten einmal in eine fremde Stadt und fresco malen, damit Sie wüssten, wie es schmeckt, wenn einem niemand schreibt. Man könnte gerade eben so gut auf dem Zobelhang sein und da fragte es sich noch, ob die Kälte nicht noch angenehmer ist als die Hitze, die man aussteht.

Es geht Tag für Tag wie in der Tretmühle und Samstags, wo aber nicht einmal ansbezahlt wird, wie bei den beneidenswerthen Steinbauern, thun einem alle Knochen weh.

Wissen Sie, was mich jetzt so oft erinnert? Wenn ich im Stadtpark frühstücke und zwar um 6 Uhr Morgens, so kommt die leibhaftige Prinzessin Rothtraut mit ihrer Mama oder was es ist. Von oben bis unten vornehm, die schönsten Flösschen, prachtvolle Haare und dabei so frisch und munter, dass man ihr den zierlichsten Muthwillen zutrauen möchte. Nun wir wissen, wie sie aussieht, fehlt nichts mehr, als dass wir sie zeichnen.

Was macht die 4. Auflage? Mit meiner Arbeit geht's sehr vorwärts, und nächste Woche dürfte das für dies Jahr bestimmte grosse Bild fertig sein. Stellenweise denke ich der Fresco-Malerei einiges abgewonnen zu haben, was sie bisher für sich behalten hat. Es giebt dann noch ein halbes Dutzend Kinder, deren jedes einen Tag kostet, und etliche Korrekturen an den Arbeiten vom vorigen Jahr, dann gehen wir wieder heim und haben diese Theater-Geschäfte, die jetzt im 4. Jahr spielen, glücklich vom Halse.

Für sehr erspriesslich förderlich und angenehm würde ich einen Brief von Ihnen ansehen, mit einigen guten Nachrichten für Ihnen und den werthen Ihrigen. Die Geselligkeit ist für mich, der ich weit draussen wohne und nach der Arbeit müd bin, nicht gross; dagegen die Kunstverhältnisse mit einem starken Beischnack von Bukarest oder Odessa versetzt. Leben Sie recht wohl und nehmen Sie meine Adresse mit einigem Wohlwollen in Ihr Herz auf.

Schwind.

Wien. Landstrasse. Wassergasse No. 4, 3. St

16. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Jetzt wäre ich wieder in Nieder-Pöcking bei Starnberg. Sie brauchten also nicht einen so weiten Brief wie nach Wien hinunter zu schreiben, was, wie ich wohl weiss, eine zuwider Geschichte ist — um mich wissen zu lassen, wie es Ihnen sammt Familie geht. Nach so langem Mangel an Nachrichten wäre es eine rechte Gutthat, wenn Sie mir dergleichen zukommen liessen. Ich habe zu berichten, dass ich, Gott sei's getrommelt und gepfiffen, meine Arbeit in Wien ohne jeden Verdruss und ohne Krankheit oder Unwohlsein oder sonstige Störung glücklich zu Ende gebracht habe. In Anbetracht, dass der Spass alle Tage um 7 Uhr früh angeht und mit einer kleinen Unterbrechung von 10—11 allenfalls bis 5 Uhr dauert, wenn auch nicht alle Tage, kann ich in meinen Jahren von Glück sagen, dass es so gegangen ist. Frau und Tochter haben das Ihrige dazu gethan so wie mein alter Camerad Moosdorf, der schon die Feldzüge auf der Wartburg und in Reichenhall mitgemacht hat, sich als ein Muster von Ausdauer und Freundschaft bewährt hat. Aber Alles hat seinen Lohn gefunden. Die Frau kriegt einen neuen Schwiegersohn, die Tochter einen braven Mann, Mediziner in Wien; Moosdorf eine selbständige Arbeit in seiner Heimat, (die, wenn es auch wieder lausige Götter¹⁾ und Göttinnen sind, doch den Mann für Zeit Lebens gegen Mangel schützt; der Maurer, der alle Tage auf dem Fleck war und ein Stück so schön angetragen hat wie das andere, hat vom Bau aus eine Gratification von 50 Fl. erhalten nebst manchem guten Trinkgeld und meine Wenigkeit kann sagen: ich brauche keine halbe Stunde mehr zu verkaufen, denn ich brauche kein Geld mehr erstens, und zweitens steht von allererstens steht zu Mozarts Andenken die Zaubergeflöte an dem Fleck gemalt, wo sie hingehört, und das Auslachen und Nasenrümpfen hat ein End. Möge jede redliche Arbeit so ihren Lohn finden, wenn auch tamen sed tandem! Ein paar Jahre wollen wir's noch treiben. Vor der Hand habe ich für die heirathende Tochter eine Titelblattzeichnung für ihr Haushaltungsbuch gemacht,²⁾ und ein Aquarell für den König, hoffentlich das letzte, und einiges für ein zweites gewerbliches Heft, so bequeme Sachen, denn ich bin etwas müd und bis die Hochzeit vorbei ist, kommt doch keine

rechte Ruh ins Haus. Die Mörike-Zeichnungen habe ich mitgehabt und viel Freude damit gehabt. Ich bin doch noch auf Leute getroffen, die Ihre Gedichte nicht kennen. Hoffentlich büffeln sie jetzt daran . . . Mit den besten Grüssen an Ihre grossen und kleinen Damen

Ihr alter Freund

Schwind.

17. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Auf zwei Briefe keine Antwort bekommen, ist auf dieser ordinären Welt beinahe einer Kriegserklärung gleich. Da ich mir aber gar nicht denken kann, was Sie zu einer solchen treiben könnte, andererseits nicht die geringste Lust habe, meine diplomatischen Beziehungen abzubrechen, so erlaube ich mir ergebenst zu vermelden, dass ich im Gegentheile sehr von der Lust geplagt bin, mich wieder einmal nach Stuttgart eisenbahnlich befördern zu lassen. Wir werden gerade nicht jünger, und es wird hier ein Orakelspruch erzählt, der mir sehr einleuchtet. Frage: Wann hat ein armer Münchner auch einmal eine gute Stunde? Antwort: Wenn er nach Nymphenburg geht, da hat er eine gute Stunde hin. Wenn er also nach Stuttgart geht, hat er sechs gute Stunden.

Ich bin daran, mit wieder einer Lieferung Geräthschaften fertig zu werden, 20 Blätter, die möchte ich Ihnen zeigen. Dessgleichen habe ich Photographien von den Bildern für das Foyer im Wiener Opernhaus.

Frage also an, ob Sie da sind, und ob es bestimmte Tage oder Zeiten gibt, in denen der Tübinger Vischer in Stuttgart ist.

Die neuen Briefe von . . . haben was Komisches für mich; die höchste Begeisterung für alles, was Bauernlack ist, und dabei gar nicht bemerken, dass alle diese social-comunistischen Bilder genau für den Salon des Banquiers und Stützers berechnet sind, das geht über meinen Horizont.

Ich habe auch so lachen müssen über einen überschwenglichen Artikel aus Stuttgart über den Aufenthalt des Clavier-Abbés Lisst. Nach den unglücklichsten Adorationen dessen, als Künstler und Mensch — kommt auf einmal der „Mephisto Walzer“ zum Vorschein. Hat man je so was Eselhaftes gesehen!

Bei mir ist es recht einsam, seit meine zweite Tochter aus dem Haus ist. Gott sei Dank ist jetzt wenigstens meine Frau wieder guter Dinge, nachdem sie, ich weiss nicht wie lang, vom Zahn- und Halsweh Tag und Nacht geplagt war.

Meister Scherzer habe ich auf einen Augenblick gesehen, von der Panting-Cur etwas übel zugerichtet. Es wird fast gescheidter sein, seinen Bauch zu behalten und dabei frisch auf zu sein.

Leben Sie recht wohl, verehrter Freund, empfehlen Sie mich sammt Frau Ihren Damen und lassen Sie sich's ein paar Zeilen kosten.

Ihr ganz ergebener

M. v. Schwind.

München, d. 20. Oktober 1867.

18. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Vor allem steht fest, dass mein Tochterl nicht, um die ihr zuge dachte Vase verkürzt werden darf¹⁾. Es wird also hiemit feierlichst darauf Beschlag gelegt, — ergriffen und

1) Karl Moosdorfs „Amor und Psyche“ im Altenburger Schlosse.

2) Vgl. L. von Führich, M. v. Schwind S. 94 (1871).

1) Mörikes bekannte Lorcher Liebhaberei in der Töpferkunst.

bezeichnet — und es wird meine Sorge sein, mich ihrer zu bemächtigen, was man Besitzergreifen nennt.

Nach Stuttgart zu gehen, wenn Sie in Lorch sind, könnte mir gar nicht einfallen. Ob über meine Sachen geschrieben wird oder nicht, ist mir am Ende ganz Wurst, und Verleger oder nicht Verleger, geht auch auf eins hinaus. Dass Ihre Gesundheit nicht in der Ordnung ist, ist eine traurige Geschichte. Es ist noch ein Glück, dass Sie so gut damit zu recht kommen. Dass bei Ihrer guten Frau auch noch eine Nervewirtschaft sich etablirt hat, ist noch vollends das ärgste.

lien im Ort. In drei Tagen, erzählt er, sei er im klaren gewesen, dass diese drei Familien in fünf wüthende Parteien gespalten sind und da sei er wieder abgereist.

Bei mir ist jetzt sehr viel zu thun, umsomehr als ich mich auf eine etwas lange Arbeit eingelassen habe. Dennoch hoffe ich auf einen schönsten Samstag Morgen, an dem es abreiserlich aussieht. Es wird wohl der Zug von Nördlingen nach Lorch mit dem von München nach Nördlingen zusammenhängen.

Da Sie das Zimmer nicht verlassen, finde ich Sie jeden-



Erzengel Michaels Feder. Zeichnung von M. VON SCHWIND zu dem Gedicht von MÖRIKE. (Nach einer Photographie.) Vgl. S. 107.

Davon weiss ich auch ein Lied zu singen. Wir arbeiten alle zu viel und haben zu wenig Freude. Da kommt das Ding her. Bei mir wird's mit den Jahren besser. Nur verschluckten Ärger kann ich nicht vertragen.

Wenn Ihnen das Leben in einer so kleinen Stadt taugt, bleiben Sie dort. Ich habe auch schon daran gedacht, aber eigentlich ist mir München zu langweilig und ich wäre lieber in Wien. Mir fällt bei Lorch eine Erzählung eines Freundes ein. Er dürstet nach Ruhe, sucht im Lande herum ein Städtchen, wo die Menschen friedlich beisammen leben, Ruhe, Friede, Eintracht. Endlich lässt er sich nieder in einem romantischen Paradiese. Es sind ausser Bauern und friedlichen Bürgern nur drei ineinander verheirathete Fami-

falls zu Haus, und ich kann auch auf all den Spektakel hinauf einen ruhigen Tag brauchen. . . .

26. Dez. 1867.

So schrieb ich gleich nach Empfang Ihres Briefes, der besten Meinung, in ein paar Tagen mich auf den Weg zu machen. Nun war aber mein Sohn in Carlsruh. Ich wollte mit ihm irgendwo zusammentreffen. Derweil kam er plötzlich hierher — item die Zeit war verpasst, und ich musste nach Wien, wo ich vom 15. November bis 2. Dezember mich aufhielt. Eine zwanzigjährige Tochter in die Fremde verheiraten, das ist ein Stück Arbeit, und ein Wiedersehen über alles kostbar. Gott sei Dank sieht sie vortrefflich aus, und ist höchlichst zufrieden, und in meinem Geschäft

kam ich gerade recht um einen grossen Unsinn aufzuhalten. Seit ich zurück bin, plagte ich mich mit kleinen Ausbesserungen herum, und bekam am rechten Ellbogen einen grossen roten heissen Fleck, begleitet von allgemeiner Verkältung, so dass ich nicht ausgehen und nichts thun konnte. Nun haben wir Weihnacht hinter uns und steuern dem neuen

und es ist eine solehe Ehre für sie, dass ich nicht ablassen kann, Sie zu quälen. Dessgleichen werden Sie geplagt mit einer Sendung von Zeichnungen, wenn ich weiss, wo Sie jetzt eigentlich sind. In dem einsamen Lorch oder in dem gleichfalls einsamen Stuttgart? Wollen Sie mir das mit zwei Worten zu wissen maehen? Sie wundern sich gewiss,



Das Pfarrhaus zu Cleversulzbach. Zeichnung von M. VON SCHWIND für Ed. MÖRIKE. (Nach einer Photographie.) Vgl. S. 107.

Jahr zu. Wenigstens bringt man da seine Briefschulden in Ordnung. Reden wir also von dem geseheidtesten, von jenem schönen Topf aus Erden, und desscn Beförderung nach München. Ich weiss es — packen ist das ärgste — aber hoffentlich gibt es in Stuttgart auch Menschen, die so was besorgen, um Geld und gute Worte. Allenfalls ist der photographische Buchhändler mit einem solchen individus bekannt und schafft es herbei. Mein Tochterl freut sich so,

dass ein Mensch so närrisch ist, und zeichnet 40 Blätter voll Uhren, Tintenzeuge, Lampen, Schlösser u. dergl. Teufelszeug. Ich habe aber von Natur aus eine Goldschmieds-Ader im Leib, die mir keine Ruhe lässt.

Hoffentlich haben Sie Weihnachten gesund und fröhlich unter den Ihrigen zugebracht, und gehen dem neuen Jahre wohlgemut entgegen. Ich für mein Teil denke, trotz meinen Jahren, noch was zu leisten.

Ich habe mich dumme Weise wieder in eine grosse Arbeit eingelassen — wie Grillparzer sagt — so lange Sachen, worunter er Trauerspiele versteht. Ich habe den alten Herrn — 76 Jahre — in Wien besucht, und mit ihm von dieser Arbeit, der Geschichte der Melusine, gesprochen, mit der Bemerkung, dass das Wunderbare dermalen ausser Credit sei. Sagt er darauf: Ich habe ein Gespräch in 4 Versen gemacht, das heisst:

„Lasst mir doch das Wunderbare

Gar mancher hat's vor mir geehrt;

Allein das Menschliche — das ist das Wahre.“

„Das Wahre — aber kaum der Mühe werth.“

Nicht übel. Das ist Schade, dass Sie den Mann nicht kennen. In Paris waren Bilder von mir, die glänzend durchgefallen sind, was mich eigentlich freut, denn ich möchte diesen Hanswursten nicht gefallen. Sind aber wieder eigene Kauze unter den Franzosen. An Kaulbach schreibt Einer, sie wüssten keine Gegenstände — bei uns — er nennt auch mich, schiene daran kein Mangel zu sein, und bliebe gewiss eine Menge unausgenützt liegen; wir möchten ihnen von unserm Überfluss schicken. Das ist doch vortrefflich. Wäre ich des Französischen mächtig, so bekäm' er einen Brief von mir. Mit Staunen bin ich erfüllt über X. Im Ganzen so gescheidt und im detail so dumm! Spricht ganz trocken aus, ein Bild soll gar nichts vorstellen — blos Malerei —. Der soll sich wundern, was die in ein Paar Jahren für Geschniers vorbringen. Die Kunst ist ein sehr aristokratisches Ding, da lasst's die Herrn Demokraten sitzen. — Aber was kümmert Sie das dumme Zeug? Sie leben in einer andern Welt; die neue Ausgabe ist reizend. Erstens ist das Portrait ganz gut¹⁾ — Der Druck grösser, und die neuen Gedichte einzig, eins schöner als das andere. Werden immer wieder hervorgeholt und gelesen, und werden immer schöner.

Jetzt empfehlen Sie mich Ihren grossen und kleinen Damen, bedauern Sie mich, dass ich um den Besuch gekommen bin, und freuen Sie sich mit mir, dass es wieder auf den Frühling losgeht, wo man wieder an's Reisen denken kann. Thun Sie ein übriges wegen des Topfes und lassen Sie mich wissen, wo Sie stecken. Gesundes und glückseliges neues Jahr wünsche ich Ihnen und Ihr ungetrübtes Wohlwollen und fröhliches Wiederschen

M. 26. Dec. 1867. von Ihrem Freund Schwind.

19. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

Das werthe Paar heisst: Ferdinand Bauernfeind Med. Dr. und Maria ditto²⁾ hat geheirathet am 9. September 1867. Am 8. war die Braut 20 Jahr alt geworden, am 3. hatte das respektable Aelternpaar seine silberne Hochzeit gefeiert.

— Da Sie nun, wie es scheint, ganz ernstlich ein Hafner werden wollen, wäre es ein Verbrechen, Ihnen mein für das deutsche Gewerwesen unentbehrliches Werk länger vorzuenthalten.³⁾ Eine gänzliche Umwandlung, ein unerhörter neuer Aufschwung kann gar nicht ausbleiben. Nur Schade, dass sich kein Verleger dafür findet, und es bei näherer Betrachtung auch keinem zuzumuthen ist, dem deutschen Nationalstolz mit einer Sache entgegen zu treten, die sich untersteht, ohne sehnsüchtigen Hinblick auf Paris zu existiren. Wovon Ihnen Vischer erzählt hat. Die Schwersteine — die wurden in einer Zeitschrift gebracht. Es war Theseus, der den Grabstein seines Vaters aufheben soll.

1) Mörikes Porträt in der 4. Auflage der Gedichte.

2) Schwinds zweite Tochter.

3) S. o. S. 161.

Fallstaff im Waschkorb und ein Hausknecht, der einen Koffer eintritt. Es war damals eine Antwort auf die eselhafte Frage so vieler Ästhetiker: In welchem Stile sollen wir verzieren? Da habt ihr griechisches, mittelalterliches und modernes, aber alle drei sind schwer auf die Unterlage drückende Gegenstände — Papierschwerer. Mit eigentlichen Ornamenten habe ich mich wenig eingelassen, meine Thätigkeit fängt da an, wo das bezeichnende gerade dieses Geräths anfängt. Sie ist epigrammatisch und illustrirend. Ich lege ein Heft Almanach von Radirungen bei (sehr schön eingebunden, den Versen von Feuchtersleben zu Ehren¹⁾). Ich hoffte, mit einem solchen Jahresgeschenk etwas zu verdienen, machte aber gleich so gänzlichen Fiasco, dass nicht weiter daran zu denken war. Später war ich veranlasst, mehreres für eine Thongeschirrfabrik zu zeichnen, wovon ich einiges in die Sammlung aufgenommen habe, einiges war für einen Silberarbeiter, der mir sie als unbrauchbar zurückschickte und so machte sich das Ding. Eine Stunde werden Sie sich schon damit unterhalten.

Ich habe Ihre 4 Erzählungen wieder gelesen und mich ein paar Abende damit ergötzt, den Lebenslauf des magern Hansels zu entwerfen²⁾. Es fehlt noch ein Bild, wo ihn die Königin reitet. Sehen sie einmal, was das Pferd für Situationen durchmacht? In guten Tagen könnte man's für Ihre zwei Töchter herrichten.

Billigerweise sollte ich Ihnen einiges schöne sagen über die 4. Ausgabe, das lass ich aber fein bleiben. Über solche Sachen zu reden, ist ein poetischer Akt, und kann nichts anderes sein, und dazu gehört auch eine poetische Sprache, mit der ich nicht dienen kann. So viel kann ich Ihnen aber sagen: Wie nobel ist es, dass so wenig neues daran ist. Ein anderer würde sein Gälchen anders hetzen. Dann kann ich Ihnen sagen, dass ich in Anerkennung der köstlichen Vollendung Ihrer Gedichte 5 Wochen lang an meiner Lyrik gesessen bin, feilend und nachhelfend. Damit aber auch die Kritik nicht fehle, muss ich gestehen, dass ich einen traurigen Einblick in Ihren Charakter gethan habe. Wenn Sie sich dazu bekennen, noch unpraktischer zu sein, als unser werther Freund Richter³⁾, da bin ich mit meinem Latein zu Ende. Ich habe immer geglaubt, der hätte das Übermenschliche geleistet!

Zuletzt möchte ich noch wissen, wie dieser Fuss heisst. (— ◡ —) Laberdan etwa. Von der Melusine wäre sehr viel zu sagen. Ein Punkt ist ungeheuer kitzlich, dass sie nemlich keinen Fischschwanz hat. Das ist offenbar ein boshafte Geschwätz, dessen Entstehung gezeigt werden muss, und es geht zum grossen Gewinn für das ganze. Wir werden's schon einmal anschauen.

Sonst geht alles gut, nur etwas einsam, seit die zweite Tochter fort ist. Auch muss ich noch etwas für Wien machen und das ist schrecklich langweilig.

Die Foyerbilder schicke ich ein andres mal, es muss viel dazu geschrieben werden, oder angenehmer „gesprochen“.

Lassen Sie sich Ihre Einsamkeit recht behagen; Sie sei gesegnet, wenn sie ein paar Gedichte einträgt. Leben Sie recht wohl, und empfehlen mich der Fr. Schwester. Alles Schöne von der Frau.

Ihr ergebenster Freund Schwind.

Münch. 31. Jan. 1868.

1) Zürich 1844.

2) „Der Bauer und sein Sohn“. Vgl. Führich, S. 102.

3) Bezieht sich auf mein Hochzeitgedicht für Marie Breitschwert — Anm. Mörikes, Gedichte, S. 257: „Freund Richter, immer praktischer, zog den Beutel.“

20. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

Eine Kiste ist heute gepackt worden, onus centum camelorum. Das Büchlein mit den Tabakspfeifen¹⁾ wollte sich nicht recht gruppieren, habe also die Zeichnungen von den Reichenhallern beigelegt, und die Durchzeichnung von Hohenschwangau. Bei den Kirchensachen ist zu bemerken, dass die Figur des Crucifixes ihre guten 7 Fuss misst, und die andern im Verhältniß. Die Stationen sind 4 Fuss hoch, auf Goldgrund und vertheilen sich um die ganze Kirche so, dass das erste und das letzte Bild neben der Chornische sind. Das Kreuzbild ist gerade der Kanzel gegenüber. Unterhalten Sie sich recht gut damit, und wenn Sie fertig sind, bitte die Adresse Doct. J. Siebert in Frankfurt a. M. Grosser Hirschgraben 12. drauf zu machen, und gegen Schein abmarschieren zu lassen.

Es wartet dann noch der Grossherzog von Weimar darauf. Halten Sie nur Ihre guten Vorsätze wegen des Blumentopfes fest, ich habe schon gegen alle Welt damit renommirt, und käme in die schmachlichste Verlegenheit. Damit mir München vollends unausstehlich wird, ist mein alter Freund Lachner pensionirt worden, und mit ihm alle gute Musik. Der alte König Ludwig war taub, der König Max blieb nie bis zu Ende, da gieng's, dass man was gutes aufführte. Der regierende aber, mit seinen Herren Liszt und Wagner, wird uns Nägel in die Ohren schlagen, dass es nur so pumpert. Bisher hat man sich doch an der Musik erholen können von den schäßigen Statuen und der verrückten Architektur. — Sie haben eigentlich ganz recht, dass Sie in Lorch sitzen. Frühlingsbesuch soll nicht ausbleiben, wenn's nach mir geht. Sind Sie so freundlich zu sorgen, dass die Sachen nicht auf der Post liegen bleiben, und erfreuen recht bald mit einem Brieflein

Ihren M. Schwind.

M. 6. Febr. 1868.

21. Epistel an Moritz Schwind.²⁾

Von Eduard Mörike.

Ich sah mir deine Bilder einmal wieder an
Von jener treuen Schwester, die im hohlen Baum
Den schönen Leib mit ihrem Goldhaar deckend, sass
Und schaut, und sieben Jahre schwieg und spann,
Die Brüder zu erlösen, die der Mutter Fluch
Als Raben, sieben Raben, hungrig trieb vom Haus.
— Ein Kindermärchen, darin du die Blume doch
Erkanntest alles menschlich Schönen auf der Welt.
Von Blatt zu Blatt, nicht rascher als ein weiser Mann
Wonnige Becher, einen nach dem andern, schlürft,
Sog ich die Fülle deines Geistes ein, und kam,
Aus sonnenheller Tage Glanz und Lieblichkeit
In Kerkernacht hinabgeführt von dir, zuletzt
Beim Holzstoss an, wo die Verschwiegne voller Schmach,
Die Fürstin, ach, gebunden steht am Feuerpfahl.
Da jagt's einher, da stürmt es durch den Eichenwald,
Milchweisse Rosse, lang die Häuse vorgestreckt,
Und, gleich wie sie, die Reiter selber athemlos —
Sie sind's die schönen Knaben all' und Jünglinge!
Ach, welch ein Schauspiel! — Doch was red' ich dir davon?

1) Der oben erwähnte Almanach von Radirungen von Schwind und Feuchtersleben.

2) Abgedr. in der Wochenbeilage zur Allg. Zeitung von 1868; Westermanns Monatshefte 130. 40; Schwäbisches Dichterbuch.

— „Hier“, sagte lachend neulich ein entzückter Freund.
Ein Musiker, „zieht Meister Schwind zum Schlusse noch
Alle Register auf einmal, dass Einem das Herz
Im Leibe schüttert, jauchzt und bangt vor solcher Pracht!
— Wenn dort, ein rosig Zwillingpaar auf ihrem Schooss,
Die Retterin auftaucht und der Aermosten Jammerblick
Sich himmlisch lichtet, während hier der König, sich
Auf das Scheitergerüste stürzend, hingeschmiegt das Haupt
Die nackten Füße seines Weibes hold umfängt;
Wer fühlt den Krampf der Freuden und der Schmerzen nicht
In aller Busen staunend mit? Und doch zugleich
Wer lächelt nicht, wenn seitwärts dort im Hintergrund,
Vom Jubelruf des Volks erstickt, ein Stimmchen hell
Sich hören lässt, des Jüngsten von den Sieben, der
Als Letzter kommt geritten, mit dem einen Arm
Noch fest im Rabenflügel, auf die Schwester zu!“
— Genug und schon zu viel der Worte, Theuerster!
Ich knüpfte seufzend meine Mappe zu,
Sass da, und hieng den Kopf — warum? Gesteh' ich dir
Die grosse Thorheit? Jene alte Grille war's,
Die lebenslang mir mit der Klage liegt im Ohr,
Dass ich nicht Maler werden durfte. Maler, ja!
Und freilich keinen gar viel schlechteren als dich
Dacht' ich dabei. Du lachst mit Recht. Doch wisse nun:
Aus solchem Traumwahn freundlich mich zu schütteln traf,
O Wunder, deine zweite Sendung unversehens
Am gleichen Morgen bei mir ein! Du lässt mich,
O Freund, was mir für mein bescheiden Theil an Kunst
Gegeben ward, in deinem reinen Spiegel seh'n,
Und wie! — Davon schweig' ich für heut! Nur dieses noch:
Den alten Sparren bin ich los für alle Zeit,
So dünkt es mich — es wäre denn, dass mir sofort
Der böse Geist einflüsterte, dies Neuste hier
Sei meine Arbeit lediglich: die Knospe brach
Mit Einem Mal zur vollen Rose auf — man ist
Der grossen Künstler Einer worden über Nacht.¹⁾

22. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

Den schönen Blumentopf habe ich zu meiner Freude
im besten Zustand erhalten, habe ihn der Tochter noch
nicht geschickt, weil ich demnächst selbst nach Wien gehe
und ihn dann selbst mitbringe. Entschuldigen Sie also,
dass sie sich noch nicht bedankt hat. Mich selber betreffend,
war ich in einem miserablen Zustand. Kopfweh, Halsweh,
Ziehen in den Gliedern, Blödsinn arbeiteten zugleich an
mir. Angst vor der Grippe, Müdigkeit und dergl. trieb
mich endlich ins Bett, wo ich fast den ganzen Tag schlief,
bis sich endlich die ganze Geschichte in einen Schnupfen
erster Sorte auflöste. Nach langem Schnuzen gab's endlich
gestern ein tüchtiges Nasenbluten. In Folge dessen
schlief ich sehr gut und erwachte heute nach sechs scheuss-
lichen Tagen zum erstenmal wieder mit einer Art Wohl-
sein, erhöht durch einen glänzenden Morgen und eine nicht
unbehagliche Mattigkeit. In dieser guten Situation traf
mich Ihr Brief, und Ihre köstlichen Verse. Sie können
sich denken, wie ich für meine Person schnalzte, nachdem
ich der Meisterschaft dieses herrlichen Gedichtes das ge-
hörige Staunen gezollt hatte. Bis ins kleinste Winkel

1) Der Schluss dieser Epistel bezieht sich auf drei nach-
mals veröffentlichte Zeichnungen zu meinen Gedichten: „Ach
nur einmal noch in meinem Leben“, „Märchen vom sichern
Mann“, „Erzengel Michaels Feder“. — Anmerkung Eduard
Mörikes. Vgl. d. Abb. auf S. 160 u. 161.

hinein, ist alles warmes, feines Leben. Sie wissen, ich bin nichts zum schreiben. Weil aber dieses schöne Gedicht nicht verständlich ist ohne die gewissen Zeichnungen, an denen Sie allerdings mehr Verdienst haben als ich; denn wenn solche Figuren einmal erfunden sind, so ist es keine grosse Kunst sie zu zeichnen. Da ist es mit den Stuttgarter Buchhändler-Tropfen nicht gegangen ist, so werde ich mir auf eigene Faust einen Verleger suchen, der — vorausgesetzt und angefragt, dass Sie nichts dagegen haben — das Ding in die Oeffentlichkeit bringt und zwar:

Der Pfarrhof von Cleversulzbach

Epistel an E. Mörike von M. Schwind.

Man lässt geradezu erscheinen, wie irgend eine andere Vervielfältigung. Warte nur Ihre Antwort ab.

Wenn mir einmal so was erfrischendes begegnet, wie Ihre Zuschrift, so wirkt es aber auch gehörig, wie bei einem Sonntags-Sehnapfer. Der ganze Paek, der bei Ihnen war, und ein noch grösserer bei mir zu Hause liegen Jahrelang da, ohne dass ein Verleger darnaeh fragt, ohne dass die holde deutsche Nation davon Notiz nimmt. Wenn daher einmal etwas auszeichnendes und schmeichelhaftes kommt, da bin ich auch bei der Hand, und lass mir schmecken in „meinem kalten Magen.“¹⁾ Also schönsten Dank, und wenn ich Sie mit dem ersten Grün an den Bäumen besuche, machen Sie sich wieder auf eine Schiffsladung gefasst.

Von der Frau alles Schöne.

Ihr ergebenster

M. v. Schwind.

M. 28. Febr. 1868.

23. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Kennen Sie die grossartige Geschichte von dem Officiers-Burschen und den Zündhölzeln? Ein Lieutenant schickt seinen Bedienten um Zündhölzeln und fragt ihn, wie er sie bringt, ob er auch was ordentliches gekauft habe. Antwort: Ganz gut sein's, i hab's alle probirt.

So sind die H . . . von Kunstländigern. Sie können erst die probirten Zündhölzeln brauchen. Und von diesem Standpunkt aus sind mir auch meine Mörike-Zeichnungen als unverkänflich zurückgeschickt worden. Jetzt hol' sie alle mit einander der Teufel! Abgedroschene Heilige und Weibsbilder mag ich nicht machen, und anderes mögen sie nicht, es sei denn Pferde und Hunde.

Ich werde sorgen und das baldigst, dass Sie's bekommen und das verehrungswürdige Publicum kann fressen, was es will.

Selbiger Angriff auf meine Gesundheit ist auch nicht so glatt abgelaufen. Ich habe zu früh wieder gearbeitet, um die Wiener Sachen fortzubringen und habe mich — vielleicht auch durch irgend einen Zug — wieder verdorben. Summa, ich langere 4 lange Wochen herum, und bin noch nicht recht auf dem Strumpf. Das bissl Briefschreiben strengt mich an. Von Reisen ist noch gar keine Rede.

Ihr liebenswürdiges Gedicht habe ich für Paul Heyse, der davon entzückt ist, abgeschrieben. Er colportirt es tapfer. Ich hoffe, Sie halten mich nicht für einen bescheidenen Lampen. Was machen Sie denn in Ihrem stillen Lorch? Sind Sie fleissig? Ich rechne immer nach und finde, dass ich dies Jahr eigentlich gar nichts gemacht habe. Seit der

Grippe schlaf ich den halben Tag und die andere Hälfte wird irgendwie todtgeschlagen.

Wissen Sie, was eine schöne malerische Aufgabe ist? Die Fee Lau¹⁾. Dass dieser ernsthafte Charakter fünfmal lachen muss, das ist etwas darstellbares. Dreimal lacht sie schon. Nur mit dem Klötzle Blei schaut's bedenklich aus.

Leben Sie recht wohl, verehrter Freund, und erfreuen Sie einen geärgerten und sieehen Mann recht bald mit ein paar Zeilen.

Ihr ergebenster Freund

M. v. Schwind.

München, d. 30. März 1868.

24. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

Diesmal waren es schwere Sachen, die mich das erste Grün haben versäumen lassen. Die Vollendung der Wiener Arbeit verzögerte sich schmählich durch eine Versäumnis von 2 Monaten, die ich einem Esel von alten Freund danke, dem ich etwas zu helfen gedachte, durch die Wiederkehr der heillosen Grippe und wurde mir vollends verbittert durch den Selbstsuord meines alten Freundes, des Architekten v. d. Null, den die leidige Hetzerei der Aemter und die gemeine Schimpferei j— Journalisten endlich zur Verzweiflung braechte. So kam ich endlich verstimmt an, noch kränkelnd und matt, auch noch voll Sorgen, ob den Bildern kein Schaden zugestossen, auf dem Transport oder beim Einsetzen. — Es ging alles gut vorüber und ich hatte ein gewisses Gefühl von Genugthuung, als mir die letzten 4 Kreuzer aufgezahlt wurden. —

Ich sitze jetzt ganz allein mit meiner Frau und einem sehr spassigen Hund, am See (Post Starnberg bei München) und beschäftige mich mit der Fee Lau, 6 Blätter, fünfmal muss sie lachen und einmal ernsthaft sein. Zu Lueie Gellmerod, die ich gar sehr liebe, ist ein Initial da, und 6 Blätter von dem Kindertheater und der Flucht auf dem kleinen Pferd.²⁾ Ich mache ruhig weiter. Ihre „Rothtraut“ kann ich versprechen, jetzt warte ich mit Reisen, bis etwas fertig ist. Ich bin auch müd und habe kein Geld. Ein Besuch in Lorch heisst bei mir Aufenthalt in Ulm, Lorch, Frankfurt wenigstens 2 Wochen, Carlsruh und Stuttgart. Bei Ihnen, wenn Sie nicht so haussässig wären, hiesse eine Reise nach Starnberg 5—6 Stunden fahren und damit basta.

Das Haus ist ganz leer bei mir. Ja, Sie können ein Gartenhaus für sich haben. Wald, Gebirg, See, quantum vis, Kost und Logis quantum sat, und mit welehem gusto wollte ich arbeiten! Und weleh manehes schöne Gedicht sollte Ihnen Ruhe, Landshaft und lange Weile entlocken. Sei's gewagt, Sie noch einmal einzuladen! Von Haus sind Sie doeh schon einmal weg. Von Buchhändlern reden wir lieber nicht. Haben Sie die Prachtausgabe Uhlands gesehen? Die „Freya“ läge mir immer noch am nächsten. Vor der Hand machen wir's, auch in der Ueberzeugung, dass alles, was ich mache, standhaft zurückgewiesen wird.

Leben Sie wohl, verehrter Freund, und erfreuen mich bald mit einem aufmunternden Briefe.

Ihr ergebenster Freund

Schwind.

Nieder Pöcking, d. 12. Mai 1868.

1) In Mörikes Hutzelmümmchen.

2) s. o. S. 158.

1) Reminiscenz aus Mörikes „Der Baner und sein Sohn.“

GURLITTS GESCHICHTE DES BAROCKSTILS, DES ROKOKO UND DES KLASSICISMUS.

MIT ILLUSTRATIONEN.



ALS die ersten Hefte von Gurlitts Werk ¹⁾ erschienen, hiess es von vielen Seiten, die Zeit zu einer derartigen Arbeit sei noch nicht gekommen, es fehle noch an Vorarbeiten. Und wirklich war der Stand des Wissens in der einschlägigen Richtung namentlich in Deutschland noch sehr niedrig. Es mag für Gurlitt nicht unerfreulich sein, dass in klarer Weise festgestellt wurde, wie viel von der deutschen Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts vor Erscheinen seines Werkes auf litterarischem Wege in Deutschland zu erfahren gewesen ist: dieser unfreiwilligen Mühewaltung unterzog sich G. Ebe in seinem Werke über die Spätrenaissance. Man blättere es durch! Noch erscheint Berlin als der Mittelpunkt alles Schaffens im Barockstil. In der Schilderung des klassischen Barockstils füllt die Darstellung der Verhältnisse in Preussen 13 Seiten, die des ganzen übrigen Deutschlands 18 Seiten. In weitere Gebiete des Schaffens hat noch niemand einen Einblick. Was nicht in den Hauptstädten errichtet ist, entging der Beachtung. Fast nur jene Bücher, welche die Architektenvereine von Wien, München, Karlsruhe, Dresden, Berlin zu ihren Verbandstagen herausgaben, boten Zuverlässiges. Nur Berlin besass schon eine eigene Kunstgeschichte jener Zeit, welche zusammenfiel mit dem grossen staatlichen Aufschwung Preussens. Aber die Berliner Ortsgeschichte litt unter den Folgen ihrer Vereinzelung. Es fehlten ihr die Vergleichspunkte, der Zusammenhang mit den allgemeinen Kunstströmungen. So konnte es kommen, dass selbst ein Gelehrter wie Woltmann das Zeughaus und die Oper gerade um ihres Klassicismus willen als Werke deutschesten Geistes feiern konnte, während gerade sie die Geschmacksrichtung der Pariser Akademie am schärfsten vertreten, dass man

dafür Schlüter als von Italien beeinflusst darstellte, obgleich er vielleicht der nationalste Künstler jener Zeit ist.

Es galt also, nicht sowohl aufzubauen, als auch vorher wegzuräumen; und zwar nicht nur in Deutschland.

Für die Behandlung des italienischen Barockstils war Jakob Burckhardts Anschauung bisher allein massgebend. Gurlitt baut auch seine Beurteilung auf diesem Grunde auf. Aber sie gipfelt anders. Als Burckhardt schrieb, galt es noch, die Renaissance vor der Strenge der klassisch-hellenistischen Anschauungen zu verteidigen, war man noch weit entfernt von jener Stilduldung, welche unserer Zeit eigen ist. Gurlitt stellte sich die Aufgabe so, dass er die Zeit zu schildern habe und die von ihr geschaffene Kunst nur nach dem Grundsatz beurteilen dürfe, ob sie der rechte, sichere, formgewandte Ausdruck jener sei. Diese Art der Kritik macht sich namentlich bei der Beurteilung Bernini's und Borromini's geltend. Gurlitt will weder loben noch tadeln, sondern erklären. Aber die Macht der künstlerischen Individualitäten packt ihn doch wiederholt so fest, dass er mit ihnen durch dick und dünn geht, ja selbst den Altar von St. Peter in Rom kräftig verteidigt. So gewinnt das ganze Buch auch einen individuellen Grundzug, da es nicht etwa längst anerkannte Meinungen wiedergibt, sondern überall die eigenen Anschauungen in den Vordergrund stellt. Notwendig war dies bei der grossen Menge der ganz neu in die Kunstgeschichte eingeführten Bauwerke. Es ist aber seit Milizia und Quatremère de Quincy, also seit 100 Jahren, über die ganze Epoche nicht objektiv geurteilt worden, ausser durch Burckhardt! Der Wert der einzelnen Künstler war teilweise ganz falsch geschätzt worden, je nachdem die ältere Kunstgeschichtschreibung zu ihm stand. Giulio Romano, der Freund Vasaris, wurde gepriesen, der Mailänder Meister Tibaldi war fast vergessen, Alessi

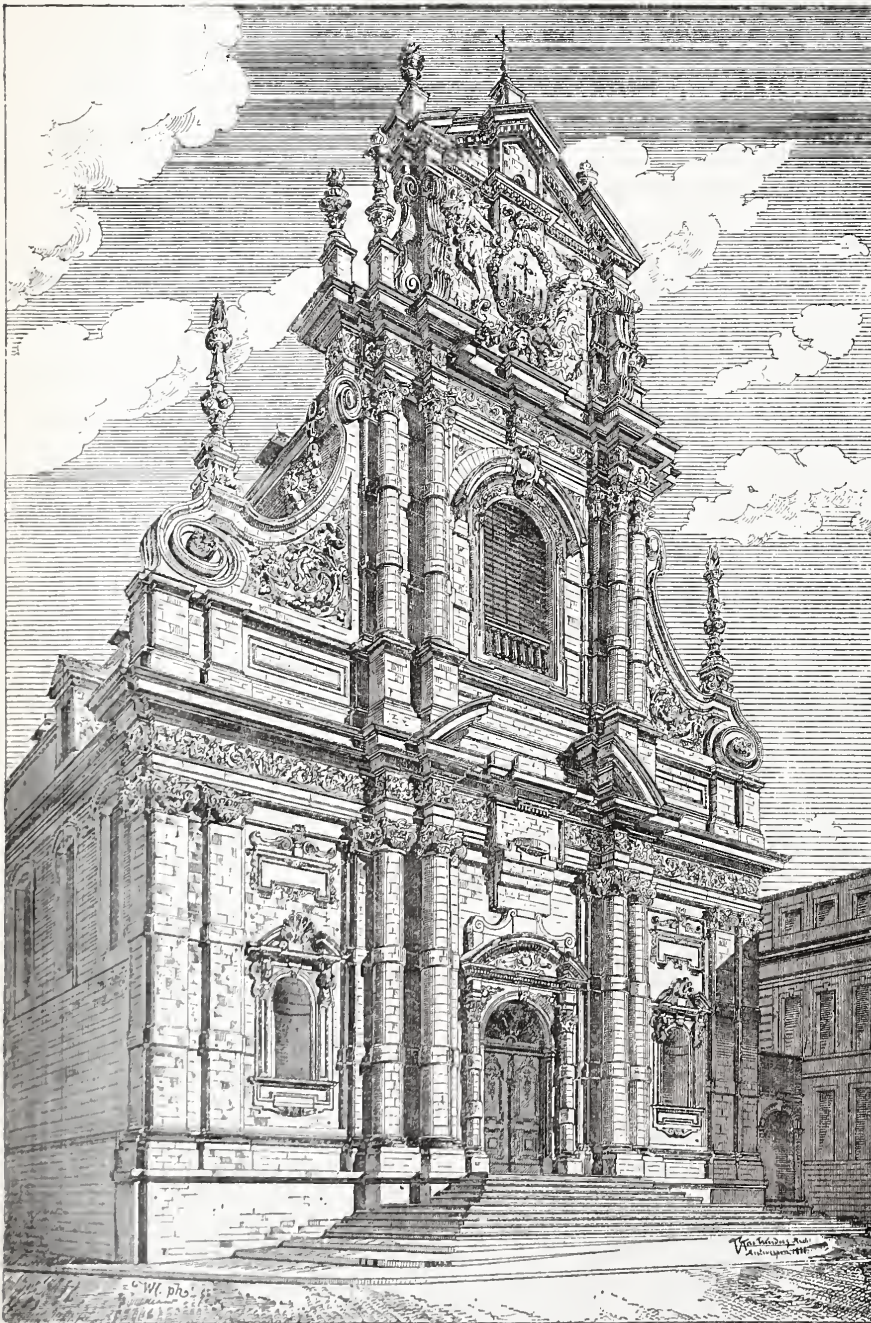
1) Stuttgart, Ebner & Seubert. 2. u. 3. Band (Niederlande, Frankreich, England, Deutschland).

und Vignola waren für Schüler Michelangelo's erklärt, dessen Kunst sie grundsätzlich widerstrebten, Bernini nach dem Urteile der Franzosen unterschätzt, Borromini verlacht, Guarini für einen Narren erklärt.

gefochten werden. Aber er selbst bittet in der Vorrede um Berichtigungen, war sich also völlig bewusst, dass er noch Unfertiges geschaffen habe.

In Frankreich steht es nicht viel anders. So

gross die französische Kunstlitteratur ist, fehlt ihr doch eine Zusammenstellung der Bauhätigkeit jener Zeit. Es mangelt nicht an Künstlerbiographien und Einzelschriften über hervorragende Bauten. Die Franzosen selbst haben noch kein Buch veröffentlicht, in welchem die Kunstentwicklung ihres Landes an der Hand der ästhetischen Lehren jener Zeit planmässig dargestellt wurde. So war auch hier die Untersuchung hauptsächlich auf eigene Anschauung und ältere Quellen angewiesen. In unserer Zeit nationaler Voreingenommenheit ist es erfreulich zu sehen, dass Gurlitt sich völlig auf den Standpunkt der Gerechtigkeit stellt und in unbeirrter Weise die etwa seit 1700 überwiegend werdende Bedeutung der französischen Kunst schildert, ohne die mächtigen Strömungen zu verstecken, welche von den Niederlanden und von Italien in die Hauptstadt Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. einbrachen. Der Streit zwischen dem Barock und dem Rokoko, der sich namentlich im Kampfe zwischen Bernini und Perrault und nach des letzteren Sieg in dem Streite mit Blondel dramatisch lebendig äusserte, wird eingehend geschildert,



Jesuitenkirche zu Löwen von Lucas Faydherbe 1617–1697. (Aus GURLITTS Geschichte des Barockstils.)

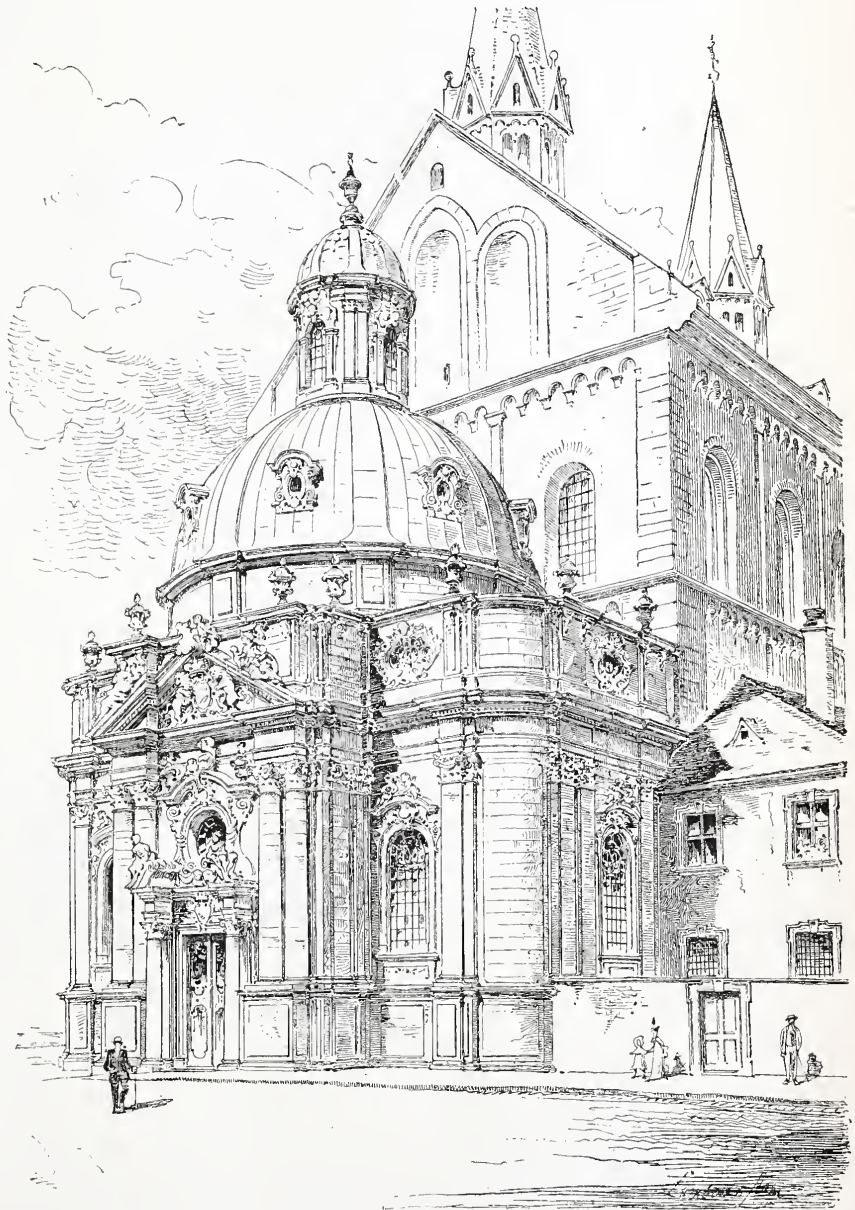
Nach allen Seiten hin musste Gurlitt durch Studien an den Bauwerken selbst, wie in der gleichzeitigen Litteratur, die Mittel herbeitragen, um seine Anschauungen, soweit es die Anordnung des Buches gestattete, zu verteidigen. Manches wird anfechtbar sein und an-

das Rokoko als die Versöhnung beider Richtungen dargestellt, bis endlich die Gesetzmässigkeit und kritische Strenge der Classicisten auch die letzten Triebe der lustigen Königszeit unter die Guillotine der Regel brachte.

England hatte das Messer derselben geschliffen. Unsere Kenntnis der britischen Baukunst stand bisher fast auf Null. Die neuere englische Litteratur darüber lässt sich auf 10 Zeilen her zählen. Fergusons und Brittons veraltete Darstellung der Zeit war das einzige annähernd brauchbare Werk, auf dem Lübke, Ebe u. a. ihre Arbeiten aufbauten. Ausser einigen Lebensbeschreibungen war sonst nichts vorhanden. Es ist Gurlitt gelungen, ein ziemlich rundes Bild jener Kunst zu schaffen, somit etwas festzustellen, was die Engländer selbst noch nicht wissen, was selbst Buckle sich entgehen liess, dass nämlich mit dem Beginn der grossen Einwirkung ihres Geistes auf dem Festlande in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch ihre Baukunst für Europa massgebend wurde, dass der Klassicismus jener Form, die wir Empire zu nennen pflegen, von ihnen ebenso erfunden ist, wie jene Tischlergotik und der natürliche Gartenbau, welche die Kinder englischer Empfindsamkeit sind.

Für Deutschland hat Gurlitt den ungeheueren Stoff nach neuen Gesichtspunkten geordnet. Er nimmt zwei Parallelströmungen an: eine süddeutsch-katholische und eine norddeutsch-protestantische. Die erstere beginnt früher mit den Werken der Jesuiten. Zunächst stellt Gurlitt fest, dass diese nicht im sogenannten Jesuitenstil, d. h. in prunkvoller Überladung bauten, sondern ihre Geistesrichtung in trockener Latinität nach den Regeln Vignola's ausdrückten. Mit dem Jahre 1660 etwa beginnen die grossen Territorialbeherrscher eine regere Bauhätigkeit, namentlich die Klöster. Sie bedienen sich oberitalienischer Maurer und Stukkatoren, welche eine eigenartige, auch nach Italien, selbst nach Rom zurückwirkende Kunst ausüben. Um 1690 beginnen deutsche Meister sie zu verdrängen, die dann sich zu grösster Virtuosität erheben, indem sie die Raum-

grösse der Italiener mit der Vielgestalt der Deutschen verbinden. Zu den bekannten Namen Fischer v. Erlach und Hildebrandt in Wien treten teilweise ganz neue Namen: ein Prandauer, die Dientzenhofer, Effner, Thum, Bart, Gump. Die faustsicheren Asam in München fassen dann in ihrer



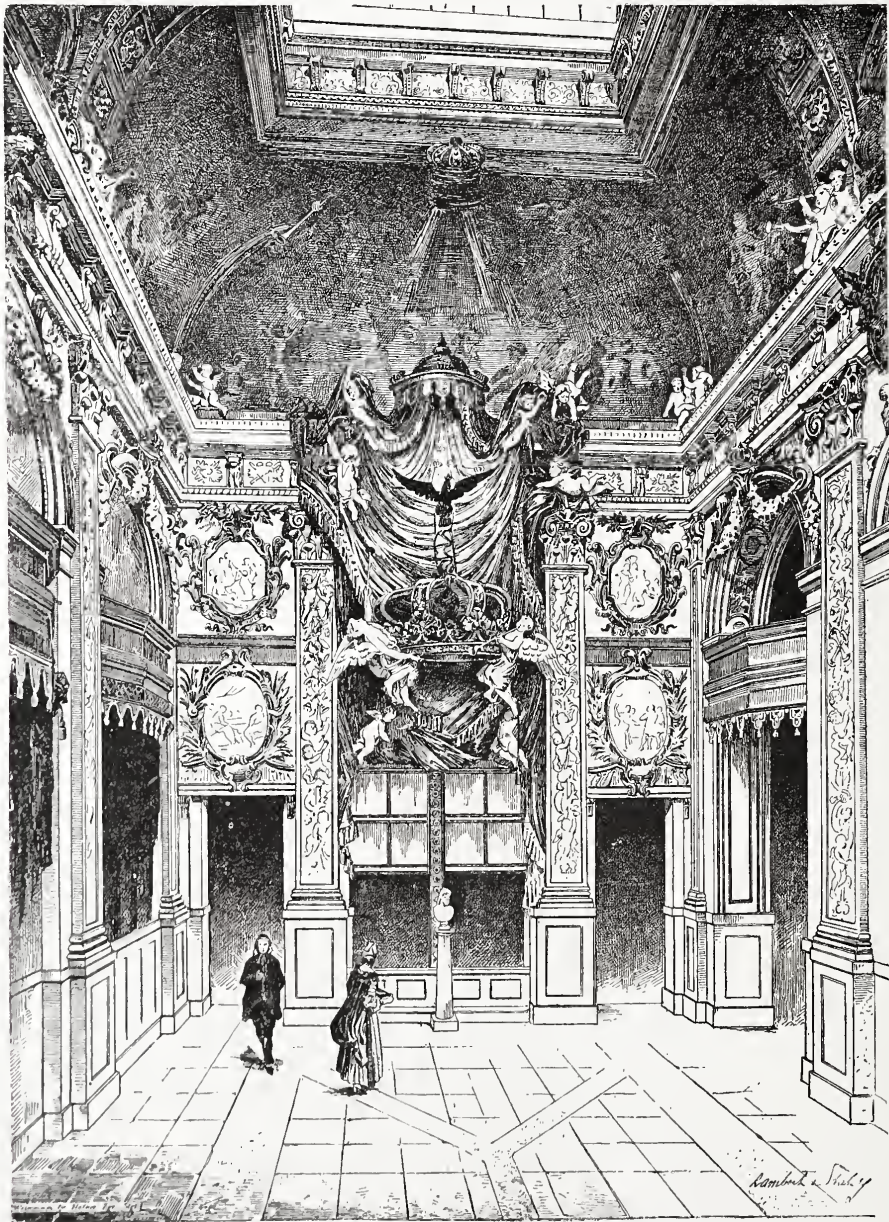
Schönbornkapelle zu Würzburg von Joh. Balthasar Neumann 1687—1753.
(Aus GURLITTS Geschichte des Barockstils.)

Weise das Können der Zeit zu glanzvollen dekorativen Leistungen zusammen.

In Norddeutschland zeigen die Dinge einen anderen Verlauf. Das Bauen begann an den kleinen Höfen in originellen, der Kunst vor dem grossen Kriege entsprechenden Formen. Bald aber kamen die Niederländer, nach ihnen die Hugenotten in die

Hauptstädte und bildeten die Architektur mit überlegener Schulung, aber bescheidenem Können nach ihrer Weise um. Nur im Kirchenbau begegneten sich beide Bestrebungen: dort entnehmen die Deutschen die Grundgedanken der Predigtkirche den

schauungen ein und bewirkt, dass die junge Blüte schnell in der Dürre der Regelmäßigkeit verwelkt. Schon 1730 hat die greise Akademie und ihre Lehre in fast ganz Norddeutschland gesiegt, den Barockstil zerstört und dem Rokoko Platz geschafft, in dem



Schlosskapelle zu Charlottenburg von J. F. Eosander v. Goethe.
(Aus GURLITTS Geschichte des Barockstils.)

Niederländern, bilden ihn aber mit der erwachenden Vertiefung des protestantischen Gefühls weiter. Um dieselbe Zeit, wie im Süden, siegen auch im Norden die Deutschen über die Eingewanderten, indem Schlüter, Pöppelmann und Bär auftreten. Aber die klassische Bildung, die litterarische Denkweise des Nordens führt die französischen Grundsätze und An-

sich nun der Formeneifer der Nation viel länger ergeht, als bei anderen Völkern.

Es kommt nur an vereinzelten Stellen später zu einer nationalen Selbständigkeit, und zwar sind dies auch im Norden alle jene Stellen, welche die aufklärende Bildung weniger erreichte. Wer auf der Höhe der Zeit stand, hielt die Kunst eines Neumann,

Schlaun und anderer Meister der geistlichen Höfe für gotische Grillen im Gegensatz zu der erhabenen Einfachheit, welche von der Akademie zu Paris, und der sinnlichen Zierlichkeit, welche von den Kunsthandwerkern gelehrt wurde. So etwa dachte Friedrich der Grosse, welcher, der englischen Palladio-Schwärmerei folgend, in Potsdam alle Paläste derselben als Zinshäuser wiederholen liess, da seine

vorführt und dadurch unsere Kenntnis der Kunstgeschichte ganz bedeutend erweitert. Gegenüber diesem Hauptvorteil treten einzelne Mängel zurück, nämlich dass der ungeheure Stoff nicht vollständig beigebracht werden konnte — es fehlen z. B. Sizilien, Pyrenäenhalbinsel, Ostseeländer — dass das heftweise Erscheinen einige Kapitel, die zusammengehören, auseinandergerissen hat und dass sich an manchen



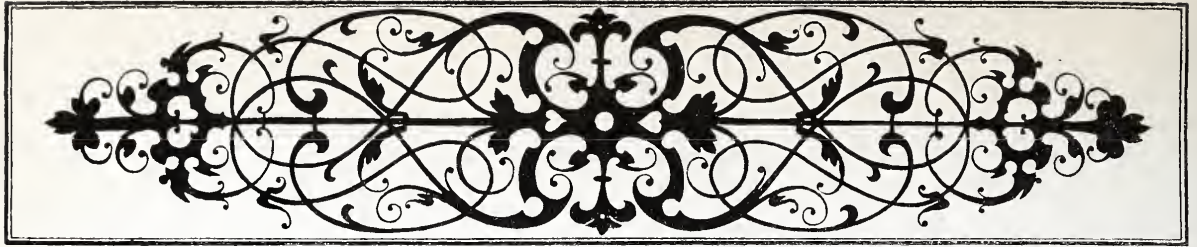
S. Giovanni in Laterano zu Rom von Alessandro Galilei 1691—1737. (Aus GURLITTS Geschichte des Barockstils.)

eigenen Architekten seinen Wünschen Entsprechendes nicht zu schaffen vermochten.

Gurlitt schliesst mit der Zeit um 1780. Es bleibt noch eine kleine Kluft offen bis zu Schinkel und Klenze. Hoffentlich wird auch diese bald gefüllt werden. Dem Gurlittschen Werke dürfen wir nachrühmen, dass es uns eine gewaltige Fülle neuen Stoffes unter sachgemäss gewählten Gesichtspunkten

Stellen mehr Druckfehler finden, als billigerweise zulässig sind. Eine zweite Auflage des Werkes, die hoffentlich nicht allzulange auf sich warten lässt, wird wenigstens die letzten beiden Mängel mühelos beseitigen. Schon in seiner jetzigen Gestalt schliesst es sich würdig an die seiner Vorgänger Kugler, Burckhardt und Lübke an.

—m.



KLEINE MITTEILUNGEN.

Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, im Auftrage der wissenschaftlichen Kommission herausgegeben von *Richard Pick*, Archivar der Stadt Aachen. XI. Band, 1889.

In vielen Jahrgängen der genannten, überaus sorgfältig geleiteten Zeitschrift finden sich bemerkenswerte, ja wichtige Beiträge zur Kunstgeschichte. Braucht man doch in Aachen nur in die Fülle dessen hineinzugreifen, was der Ort selbst bietet, um des Anregenden genug zu finden. So brachte die Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins in einem der ersten Jahrgänge (III, 97 ff.) eine Studie über den antiken Sarkophag, der als Sarg Karls des Grossen gedient hat. Späterhin folgten wertvolle Aufsätze über die Palastkapelle zu Aachen, über „Albrecht Dürer in Aachen“ und manches andere. Der jüngste Band ist nun ganz besonders reich an kunstgeschichtlichen Mitteilungen, weshalb hier auf ihn aufmerksam gemacht werden soll. S. 160 ff. begegnet uns ein Artikel über den „Aachener Domschatz und seine Schicksale während der Fremdherrschaft“, S. 278 eine Studie über „römische Münzen aus der Umgebung von Aachen“. Von hervorragender Bedeutung ist P. Clemens Artikel über „die PorträtDarstellungen Karls des Grossen“ (S. 184 ff.). Über das, was E. aus'm Weerth vor einiger Zeit in den Bonner Jahrbüchern über denselben Gegenstand beibrachte¹⁾, geht die neue Arbeit weit hinaus. Der Autor nimmt ganz naturgemäss von den litterarischen Quellen und den gleichzeitigen Darstellungen seine Ausgangspunkte, wobei er einleitend von den Bildnissen der Merowinger spricht. Bezüglich des grossen Karl verdankt man bekanntlich die ausführlichste und älteste Personbeschreibung der *vita Caroli* des Einhard, deren Worte allein den breiten, kräftigen Körper, den runden Kopf, das grosse lebhaftige Auge, die grosse Nase, den kurzen Hals und anderes so bestimmt umschreiben, wie es mit Worten eben leicht möglich war. Dichterisch gefasst wird die Personbeschreibung von Theodulf und Angilbert. „Völlig authentische Zeugnisse über die Leibesgestalt Karls d. Gr. gewährt aber noch die Untersuehung seiner im Aachener Münster bewahrten Gebeine“. Clemens Studie macht es so gut wie sicher, dass zu Aachen thatsächlich die Gebeine Karls d. Gr. aufbewahrt werden. Bezüglich der gleichzeitigen Bildnisse ist zunächst eine negative Erkenntnis von Bedeutung. Führten die Merowinger gleichzeitige Porträtsiegel, so benutzten dagegen die Arnulfinger antike Gemmen. „Karls d. Gr. Siegel haben für die Geschichte des karolingischen Porträts nicht den Wert wie die seiner Nachfolger: der Kaiser bediente sich nur antiker Gemmen, eines Intaglios mit der Büste des Kaisers Commodus. . . . früher allgemein für Karls Porträt gehalten, und eines zweiten mit der Büste des Jupiter Serapis . . .“

Ein wirkliches Bildnis haben wir nun aber an der Bleibulle vor uns, die sich im Cabinet des antiques zu Paris befindet. Karls Brustbild wird hier fast von vorn gesehen. Clemens geht nunmehr auf das Grabmal Karls in Aachen, auf die Wandgemälde im Kaiserpalast zu Aachen und den Bilderkreis der Pfalz zu Ingelheim an der Hand der Quellen und der neuesten Litteratur ausführlich ein, um dann vom Mosaik im Triklinium des Lateran und in Santa Susanna in Rom zu sprechen. Als Bildnisse, die stilistisch für gleichzeitig zu erachten sind, anerkennt Clemens die Reiterstatuette des Musée Carnavalet in Paris (vorher in Metz) und die Bildnisse in den Handschriften der *Leges Barbarorum*. Die beigegebenen Abbildungen treten ergänzend zu dem hinzu, was in der oben erwähnten Arbeit von Ernst aus 'm Weerth abgebildet worden. Wenn wir etwas an Clemens Arbeit vermissen, so ist es eine übersichtliche Zusammenfassung der gewonnenen Ergebnisse am Schluss, was übrigens leicht nachgeholt werden kann. Eine scharfe Trennung der noch vorhandenen Bildnisse von den in den Quellen oder in der Litteratur genannten aber nicht mehr erhaltenen, würde sich dabei von selbst ergeben. Fr.

* Von dem früher bereits von uns angekündigten Werke über die *kleinasiatische Expedition des Grafen Karl Lanckoronski* wird demnächst der erste Band im Verlage von Tempsky erscheinen. Derselbe behandelt die Städte Pamphylieus und Pisidiens, und zwar hauptsächlich die Denkmäler von Aspendos und Side, wozu noch die von Perge, Adalia und Sillion hinzukommen. Die Beschreibung der Reise rührt vom Grafen C. Lanckoronski selbst, die gelehrte und künstlerische Bearbeitung der Denkmäler von den Professoren *G. Niemann* und *Eug. Petersen* her, welche an der Expedition teilnahmen. Das Werk umfasst 31 Tafeln in Heliogravüre, zwei von *Kiepert* gezeichnete Karten und zwei Stadtpläne in Farbendruck, endlich 112 zinkographische Textillustrationen. Der Text erscheint in deutscher, französischer und polnischer Sprache. Die Heliogravüren wurden vom k. k. militärgeographischen Institut, die Zinkos von Angerer und Göschl in Wien ausgeführt. Sämtlichen Abbildungen liegen Naturaufnahmen von Prof. Niemann zu Grunde; nur zwei sind nach Aquarellen von Prof. *v. Lichtenfels* ausgeführt, für welche Photographien als Vorlagen dienten. Die Abbildungen entsprechen in Bezug auf Treue und künstlerische Vollendung den höchsten Anforderungen.

* Die sehr dankenswerte Aufzeichnung der „*Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens*“, welche von uns früher bereits mit gebührender Anerkennung begrüsst wurde, ist kürzlich um ein neues, sechstes Heft vermehrt worden, welches die Denkmäler des Amtsgerichtsbezirkes Saalfeld im Herzogtum Sachsen-Meiningen enthält. Der Herausgeber, Dr. *P. Lehfeldt*, hat in diesem Bezirke sämtliche Orte (ganz wenige kleine

¹⁾ 78. Heft: „Die Reiterstatuette Karls des Grossen aus dem Dome zu Metz.“

ausgenommen) persönlich besichtigt und auch die gesamte Literatur selbst für das Werk nutzbar gemacht. Die Stadt Saalfeld, von deren alter Kunstblüte noch erhebliche Reste zeugen, lohnte diese Bemühungen in besonders ergiebigem Masse. Der Band wird durch eine Reihe schöner Lichtdrucktafeln und zahlreiche instruktive Textabbildungen illustriert. Ob die von dem Verfasser eingeführten Bildzeichen: \ominus für Rundbogen, \oslash für Spitzbogen u. s. w. wirklich von Nutzen und überhaupt notwendig sind, möchten wir bezweifeln. Die Sprache hat für die einfachen und auch für die reicheren, komplizirteren Formen hinreichend kurze und leicht verständliche Bezeichnungen geschaffen.

*** Über den zum *Dombaumeister in Strassburg gewählten Architekten Franz Schmitz* bringt die „Deutsche Bauzeitung“ folgende Mitteilungen: Architekt Franz Schmitz, der in den letzten Jahren die Geschäfte des Diözesanbaumeisters des Erzbisthums Köln versehen hat, ist der Fachgenossenschaft als einer der Ersten unter den lebenden Meistern deutscher Gotik bekannt, wenn er auch in seinem stillen und zurückgezogenen Wirken der Öffentlichkeit weniger Gelegenheit gegeben hat, sich mit ihm zu beschäftigen als sein Schüler Hartel (dessen Nachfolger er jetzt geworden). Gebildet in der Kölner Domhütte, ist er nach dem Austritt Fr. Schmidts von 1856 bis 1868 als Domwerkmeister das künstlerische Haupt derselben gewesen; er hat aus dieser Stelle scheiden müssen, als sich über die Herausgabe der von ihm begonnenen Veröffentlichung über den Dom unausgleichbare Meinungsverschiedenheiten zwischen ihm und dem Vorstände der Hütte, Dombaumeister Geh. Regierungsrat Voigtel, entspannen. Wie schon vorher, hat er seit dieser Zeit eine Reihe trefflicher Bauten als ausführender Architekt geschaffen, aber auch in der Wiederherstellung mehrerer hervorragender mittelalterlicher Bauwerke, unter denen nur St. Severin in Köln und das Münster in Bonn genannt werden mögen, hat er sich aufs beste bethätigt. Hat der neue Meister von Strassburg das 66. Lebensjahr auch schon überschritten, so erfreut er sich doch noch einer Kraft und Frische, die nach menschlichem Ermessen vollauf dafür zu bürgen scheinen, dass er imstande sein wird, die gegenwärtig begonnenen Arbeiten zu einem guten Ende zu führen.

x. — In *Bremen* starb am 7. März der Architekt *Heinrich Müller*, der in seiner Vaterstadt wegen seiner künstlerischen Leistungen und bürgerlichen Verdienste hohes Ansehen genoss. Er hat viele treffliche Bauten in Bremen ausgeführt, die Börse, die St. Rembertikirche, das Museumsgebäude, das Logengebäude, den Aussichtsturm im Bürgerpark u. a. Besonders beliebt war er als Festanordner; in den letzten drei Jahrzehnten ist in Bremen fast kein grosses Fest gefeiert worden, ohne dass er für den künstlerischen Schmuck gesorgt hätte. Es giebt kaum ein grosses künstlerisches Werk in Bremen, bei dem Müller nicht mehr oder weniger die treibende Kraft war; verdankt doch auch die Kunsthalle seinem Eifer ihre Entstehung, hatte doch der Bürgerpark einen Freund in ihm gefunden, dessen wirkungsvollem, die eigenen Interessen hintansetzendem Auftreten es vornehmlich mit zu verdanken ist, dass der Heger und Pfleger dieser künstlerischen Parkidee sein grosses Werk zu Ende führen konnte. Das Gewerbemuseum und der Künstlerverein sind seiner Initiative entsprungen, aber auch die Loge, der er angehörte, hat Ursache, ihm dankbar zu sein für das so prächtige und zweckmässig eingerichtete Logengebäude an der Sögstrasse. Eine grosse Freude hat der Verstorbene während seiner langen wechselreichen Krankheit gehabt. Ihm ist gelegentlich seines 70. Geburtstages, welcher am 2. Februar 1889 gefeiert wurde, der Beweis geliefert worden,

dass Bremen sein Wirken dankbar und freudig anerkennt und dass er Freunde besass in allen Gesellschaftskreisen seiner Vaterstadt.

Zu *Cornelius' Campo Santo*. Es sind etwa 25 Jahre, dass ich in den bekannten Kupferstichen nach Cornelius' Campo Santo einen Fehler der Zusammenstellung erkannte und in einem öffentlichen Vortrage darauf aufmerksam zu machen Gelegenheit erhielt. Seitdem habe ich öfter Kunstfreunde und Kunstgelehrte darüber gesprochen und immer den Eindruck erhalten, dass die Sache noch keine Verbreitung gefunden hatte. Möglich, dass nun inzwischen andere auf das Gleiche gestossen sind und irgendwo darüber schon das Nötige gedruckt ist; dann bitte ich um Verzeihung für die folgende Mitteilung, die für den andern Fall doch ihren Wert haben möchte. In einem der gelesenen Werke Kants hat sich eine gar nicht schwer erkennbare Versetzung mehrerer Blätter, die den Zusammenhang empfindlich stört nahe an hundert Jahre lang durch alle Auflagen hindurch erneuert und kein Leser hat sie entdeckt. In jenen Stichen findet sich auf dem mit A b bezeichneten Blatte rechts als Hauptbild die Steinigung des Stephanus mit den Lünette „Dem Lamm allein die Ehre“, in welcher Heilige und Märtyrer dem Lamm huldigen; darunter auf der Predelle Sodom und Gomorra. Die Predelle ist an ihrem richtigen Orte, dagegen gehören Hauptbild und Lünette auf das Blatt C c links, wo sich statt dessen dasjenige Hauptbild nebst Lünette jetzt vorfindet, welches auf A b an die vorhin bezeichnete Stelle gehört. Hat man den Umtausch hergestellt, so er giebt sich die dem Gesamtplane entsprechende Anordnung:

A b		Ostwand	A a	
Leben Jesu.				
Links		Rechts		Fügt hinzu: Jesu Geburt und Tod.
Lün. Jesus und reuige Sünder.	Hauptb. Die Ehebrecherin.	Lün. Jesus und Sünder.	Hauptb. Heilung von Gichtbrüchigen.	
Pred. Sintflut, als alttestamentliche Beziehung zur Sünde.	Pred. Sodom u. Gomorra, als alttest. Kontrast zur Darbietung d. Heils.			
Südwand.				
C a		C b	C c	
links L. Paulus predigt.	II. Paulus bekehrt. P. Paulus als Saulus.	Ausgiessung des heiligen Geistes.	links L. Heilige u. Märtyrer um das Lamm.	II. Stephanus Tod. P. Treiben der Pharisäer.
rechts L. Paulus erweckt vom Tode, II. heilt durch seinen Schatten, P. ist kleinnützig u. Verleugner.			rechts L. Bekehrung des Cornelius. II. Bekehrung des Kämmerers.	P. Diana von Ephesus.

Leipzig.

RUDOLF SEYDEL.

x. — In *Arnheim* wird für nächstes Jahr eine internationale Kunstausstellung geplant, welche vom 15. Juli bis 15. September 1891 dauern soll. Die Ausführung des Gedankens liegt in Händen einer Gesellschaft, deren Präsident der Advokat *F. N. J. Aberson* ist.

* Über die innere Ausschmückung des *kunsthistorischen Hofmuseums in Wien* entnehmen wir der „Internat. Kunstausstellungs-Zeitg.“ die nachfolgenden Angaben: „Die Plafonds

der bereits eröffneten Waffensammlung entbehren noch einiger kleinerer Malereien, welche in den übrigen schon vollendeten ornamentalen Grund eingesetzt werden sollen. Die Säle des Hoehparterres in diesem Gebäude haben vor denjenigen des Schwesterpalastes maneh Zier voraus. Da über ihrer Mitté die Mauern der Bildersäle im Hauptgeschoß aufrufen, so stehen in jeder Saalmitte ein oder zwei kolossale Säulen, welche den Räumen ein majestätisches Ansehen gewähren. Es sind durehweg Monolithe grauen, schwarzen, tiefbraunroten Marmors oder blassroten Granits mit vergoldeten Basen und Kapitälern aus Bronze. Nur der Saal mit den Waffen aus der Zeit Karls V. und derjenige der griechischen Plastik haben Pfeiler statt Säulen; jener der Renaissance-Goldsehmiedekunst ist schmaler und länger, daher ohne Deckenträger. Das funkelnde Gold seines unsehätzbaren Inhaltes wird sich von lichtgrauen, beinahe weissen Marmorwänden abheben, diejenigen im Saale der griechischen Skulpturen sind lichtgelber, endlich jene im Saale der Renaissancebronzen dunkelbrauner Marmor. Die Decken haben reichen malerischen Schmuck von Grottesken, dazwischen Embleme der verschiedenen habsburgischen Fürsten, den Plafond im Saale der Goldsehmiedarbeiten bedecken Stuckaturen, in deren Mitte ein grosses Ölgemälde bestimmt ist, dessen Gegenstand eine Verherrlichung der hervorragendsten Kunstfreunde der Dynastie in Gesellschaft der bedeutendsten Künstler und Gelehrten ihrer Zeit ist. Im schon fertigen grossen Waffensaal sind die Wappensehilder des österreichisch-spanischen Hauses Habsburg in Farben an den Gewölben zu sehen, wie sie dem Zeitalter Karls V. entspraehen. Ein kleinerer Saal, welcher die Prunkmöbel des 16. und 17. Jahrhunderts umschliessen soll, wird Stofftapeten entsprechender Stilistik bekommen. Die Säle der ägyptischen Sammlung, deren Decken auf originalen Lotossäulen von Alexandria ruhen, haben an den Wänden genaue Kopien der Malereien in den Felsgräbern von Beni-Hassan-el-Goddin, die Plafonds sind verschiedenen Deckenmalereien in Königsgräbern nachgebildet. Die Anlage des grossen Stiegenhauses mit der Kuppel unterscheidet sich im wesentlichen nicht von derjenigen des naturhistorischen Museum. Die Lünetten, welche die berühmtesten Maler darstellen und noch von *Makart* herrühren, harren der Anbringung; das grosse Deckenbild, Apotheose der Kunst, geht unter den Händen *Munkacsy's* in Paris seiner Vollendung entgegen. Es kostete dem ersten, an düstere Töne und Schatten gewöhnten Meister schwere Mühe, sich in das seiner Art fremde Thema zu finden; eine ganze Reihe von Skizzen mussten einander ablösen, bis der Künstler selbst zufrieden war, nun scheint er — soviel sich nach der Photographie des letzten Entwurfes ein Schluss ziehen lässt — auf die rechte Bahn gekommen zu sein. — Auf dem herrlichen Platze zwischen den beiden Gebäuden, zu Seiten des Denkmals Maria Theresia's, werden nun noch monumentale Brunnen aufgestellt.“

△ *Die Abnahme der Langerschen Fresken in der Schlosswirtschafft zu Haidhausen (München)* ist beendet und die Übertragungsarbeiten in der städtischen Handelsschule haben begonnen. Herr Chemiker *A. Keim* bediente sich bei Abnahme dieser künstlerisch und kunsthistorisch bedeutenden Fresken zum Teil des neuerdings in Rom von *Bardini* bei Abnahme der Overbeck'schen Bilder in der Casa *Bartholdy* angewendeten

Methode (Überkleben der Bildflächen mit in heissen Leim getauchten kleineren Leinwandstücken), fand indessen im Laufe seiner Arbeit dass bei entsprechender Verhärtung der Leinwandsehieht sogar der feine Malgrund mit abgesprengt werden könne und entschied sich dann bezüglich der grösseren Bilder für ein von ihm erfundenes, höchst geniales Verfahren, das mehr Sicherheit bot und das sich auch vollständig bewährte. Es wäre sehr zu wünschen, wenn Herr *Keim* auch die berühmten *Rottmann'schen* Fresken in den Arkaden auf seine erprobte Art herabnehmen und dann an einen passenden Ort überführen würde; denn wenn sie bleiben, wo sie gegenwärtig sind, ist ihr Untergang nur eine Frage der Zeit.

△ *Defregger* hat ein reizendes Genrebildehen, „Das Märehenbueh“, auf der Staffelei, in welchem der Künstler mit seltenem Verständnis die Herzensregungen der Kleinen wiedergiebt. Der Entwurf zu einem weiteren Bilde „Das Ariston“ zeigt einen italienischen Knaben, der einer Gesellschaft Tiroler Bauern dieses ihnen noch unbekanntes Instrument vorspielt.

△ *Historische Sammlung der Münchener Künstlergenossenschaft.* Die Münchener Künstlergenossenschaft versendet ein Cirkular, in welchem sie alle Freunde auffordert, ihr das nötige Material zu einer Sammlung zu liefern, welches geeignet erscheint, der Zukunft ein klares Bild ihrer eigenen Geschichte und der ganzen Mühener Kunstentwicklung zu bieten. Wir kommen später darauf zurück.

x. — *Berliner Kunstauktion.* Am 9. April und folgende Tage bringt die Kunstauktionsfirma *R. Lepke* in Berlin eine grössere Zahl von Kupferstichen und Radirungen, worunter eine Sammlung des Professors *Thiersch*, wertvolle Dürerfolgen, viele schöne und seltene Blätter nach *P. P. Rubens* und van *Dyck*, etwa 1100 auf Braunschweig bezügliche Porträts und eine beträchtliche Zahl Hamburgensia sich befinden. Den Beschluss machen eine Reihe Aquarellen und Handzeichnungen und eine ganze Kunstbibliothek bestehend aus Kupferwerken und Kunsthandbüchern zum Teil aus dem Nachlasse von *O. Pletsch*. Der Katalog hat nicht weniger als 2050 Nummern.

x. — *Frankfurter Kunstauktionen.* Am 1. April versteigert *Rud. Bangel* in Frankfurt a. M. 158 Gemälde älterer und neuer Meister, teils in Auftrag der Künstler; am folgenden Tage eine kleine Sammlung von Antiquitäten und Kunstgegenständen, einige Musikinstrumente, Münzen und Medaillen, worunter eine Thalersammlung mit seltenen Stücken.

* *Zu den Kunstblättern.* In der beifolgenden Radirung von *Th. Alphons* führen wir den Lesern eine Reproduktion des schönen Bildes aus dem Park der Villa *Borghese* von *Rob. Ruß* in Wien vor und brauchen zur Erläuterung des Blattes dem in Nr. 1 dieses Jahrganges über das Bild Gesagten kaum noch etwas hinzuzufügen. Der Radirer hat die höchst schwierige Aufgabe, das grosse, an landschaftlichen Details und Staffagen reiche Gemälde mit seiner in zarten Tönen abgestuften Stimmung in das kleine Format der Platte zu übersetzen, in meisterhafter Weise gelöst. Das Bild ist inzwischen in den Besitz des regierenden Fürsten *Johann von und zu Liechtenstein* in Wien übergegangen.



Robt Ruess pinx.

Th. Alphonso sculpt.

DIE FONTANA DER VILLA BORGHESE IN ROM.

Verlag v. E.A. Seemann in Leipzig.

Druck v. L. Angerer in Berlin.



DAS VERGANGENE JAHR

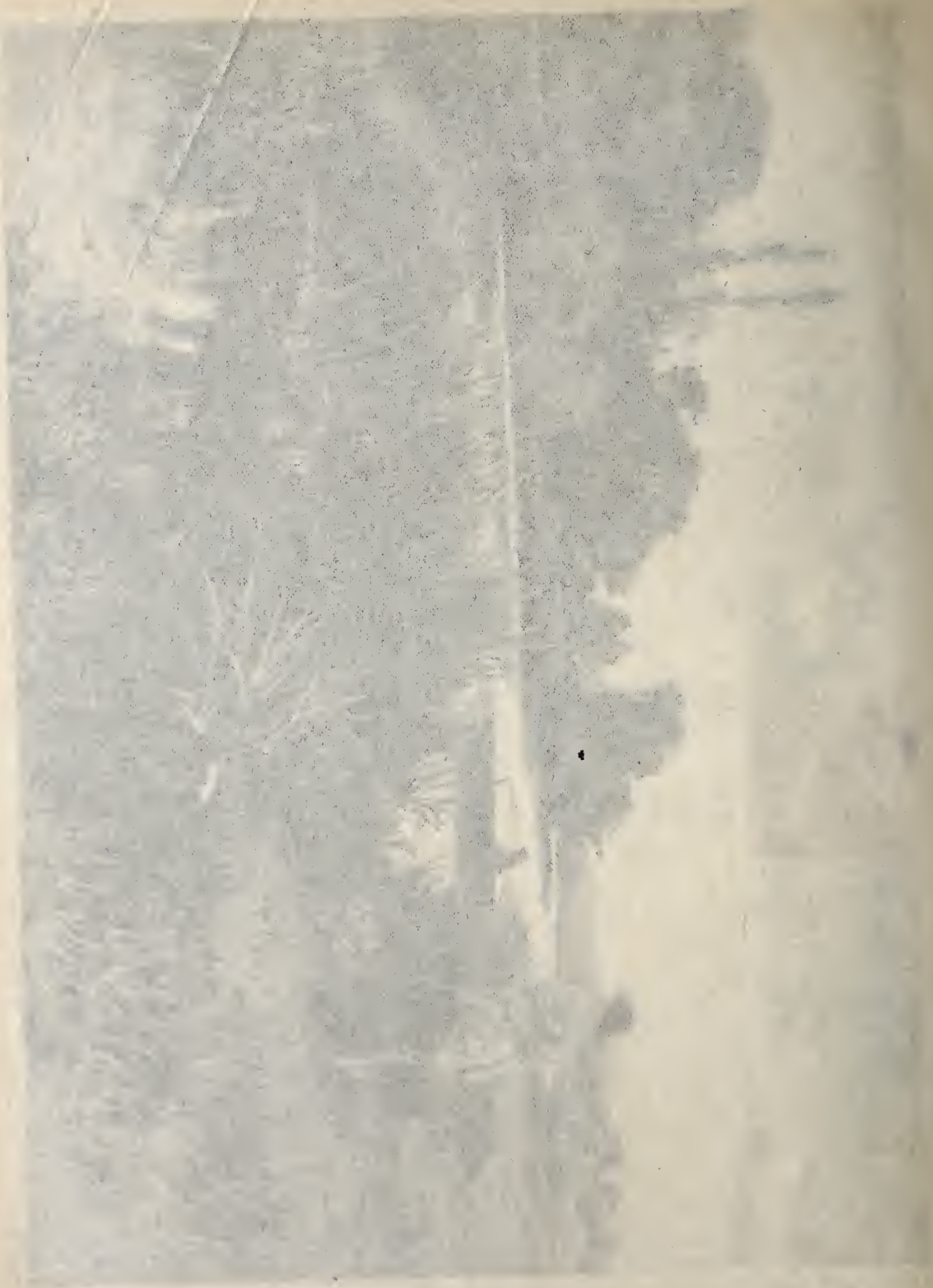


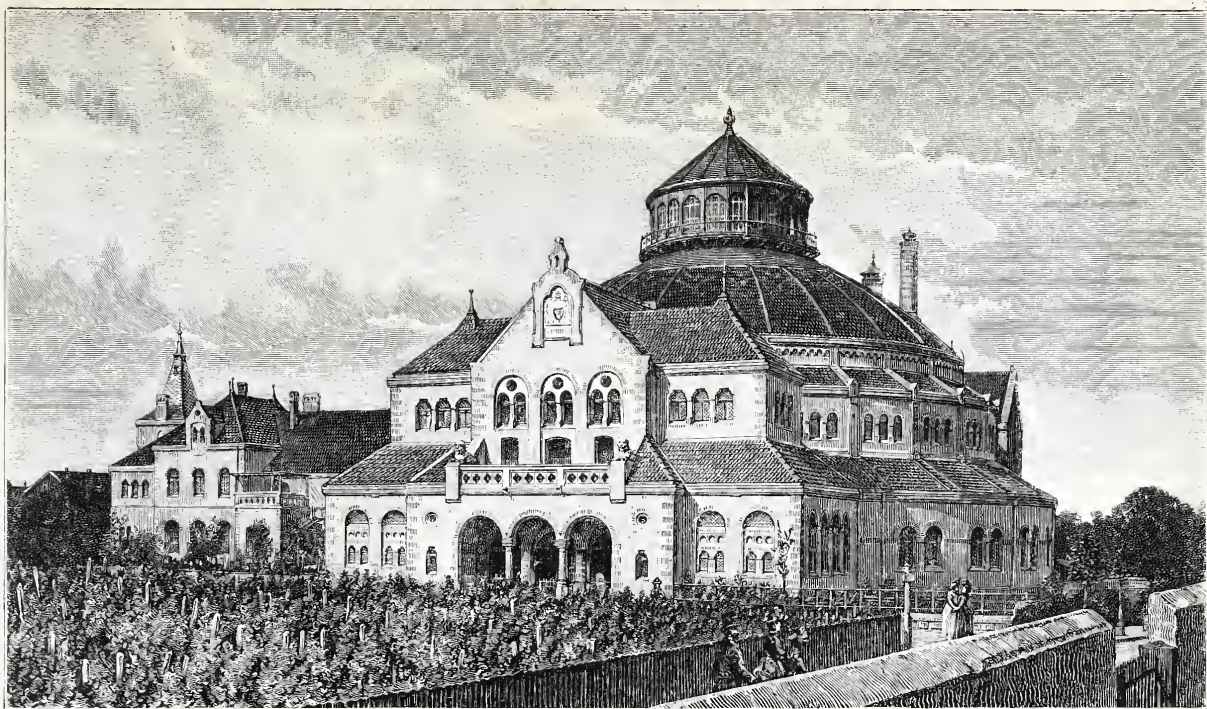
Das vergangene Jahr war ein Jahr der großen Umwälzungen. Die Welt hat sich verändert, und wir haben es mitgemacht. Die Kriege haben geendet, und die Menschen haben begonnen, wieder zu leben. Die Freiheit ist wieder da, und wir können wieder hoffen. Das ist ein gutes Zeichen. Das ist ein Zeichen der Hoffnung. Das ist ein Zeichen der Zukunft.

Das vergangene Jahr war ein Jahr der großen Umwälzungen. Die Welt hat sich verändert, und wir haben es mitgemacht. Die Kriege haben geendet, und die Menschen haben begonnen, wieder zu leben. Die Freiheit ist wieder da, und wir können wieder hoffen. Das ist ein gutes Zeichen. Das ist ein Zeichen der Hoffnung. Das ist ein Zeichen der Zukunft.

Das vergangene Jahr war ein Jahr der großen Umwälzungen. Die Welt hat sich verändert, und wir haben es mitgemacht. Die Kriege haben geendet, und die Menschen haben begonnen, wieder zu leben. Die Freiheit ist wieder da, und wir können wieder hoffen. Das ist ein gutes Zeichen. Das ist ein Zeichen der Hoffnung. Das ist ein Zeichen der Zukunft.

FÄHRMANNNS TOCHTER





Das städtische Spiel- und Festhaus in Worms.

DAS STÄDTISCHE SPIEL- UND FESTHAUS IN WORMS.

MIT ABBILDUNGEN.



US jahrhundertelanger Weltfremde ist Worms in neuester Zeit wieder eine vielgenannte Stadt geworden, indem es durch die jüngst stattgehabte Eröffnung seines Spiel- und Festhauses die Blicke der kunstsinnigen Welt auf sich gezogen hat; und wahrlich mit Recht, denn durch diese That hat die Bürgerschaft von Worms ein leuchtendes Beispiel dafür gegeben, dass unser deutsches Volk noch sehr wohl imstande ist, viel Geld und viel Zeit für den Gewinn rein idealer Güter freudig zu opfern.

Der in Worms schon lange rege gewesene Wunsch, ein eigenes Theatergebäude zu besitzen, erhielt festere Gestalt nach der über alle Erwartung gelungenen Aufführung des Herrigschen Lutherfestspiels durch Wormser Bürger im Jahre 1883, dessen Veranstalter, Friedrich Schön, einer der ersten Bürger der Stadt und ein Kunstfreund edelster Art, dem Verfasser, Hans Herrig, Gelegenheit gab, seine lange gehegten Ideen über Reform der deutschen Bühne zum ersten Male praktisch zu erproben. Der Versuch gelang und fand die denkbar günstigste Aufnahme. Diese Aufführungen hatten damals in einer

Kirche stattgefunden auf einer durchaus dekorationslosen Bühne, deren Einrichtung wir weiter unten besprechen wollen und, wie gesagt, der Erfolg war ein derartiger, dass man beschloss, die so glücklich betretene Bahn weiter zu verfolgen, das Volksschauspiel im edelsten Sinne des Wortes weiter auszubilden und zu pflegen. Nun aber zeigte sich der Mangel eines passenden Raumes; der Gedanke, ein Theater zu bauen, trat alsbald in den Vordergrund, und wieder war es Friedrich Schön, der die grosse, mühevollen Arbeit unternahm, den gefassten Plan zur Wirklichkeit werden zu lassen. Die kurz darauf erschienene Schrift „Luxustheater und Volksbühne“ von Hans Herrig half schnell den Boden bereiten, so dass man sehr bald mit einem Architekten wegen der nötigen Pläne in Unterhandlung treten konnte. Dem Zuge der Zeit folgend, hätte man eigentlich auf Grund eines recht weitläufigen Programms eine Konkurrenz ausschreiben und unter den eingegangenen Arbeiten eine womöglich recht charakterlose wählen müssen, aber glücklicherweise geschah hier nichts derartiges. Durch Vermittelung von Hans Herrig war in dem ihm befreundeten Baumeister *Otto March* in Charlottenburg bald der rechte Mann

gefunden, der die Sache mit Begeisterung ergriff, und wie ein wahrer Künstler nicht nötig hat, erst tastend zu suchen, so war denn auch March mit dem Grundgedanken überraschend schnell ins klare gekommen. Da die zur Verfügung stehende Bausumme zuerst nur 350 000 M. betrug, so musste der Künstler sich auf einen Fachwerkbau beschränken, der aber bei aller Einfachheit die drei Hauptbedingungen glänzend löste, indem er künstlerische Schönheit mit Zweckmässigkeit und möglicher Billigkeit vereinigte. Nach Vollendung der Pläne trat Schön mit seiner Schrift: „Ein städtisches Volkstheater und Festspielhaus in Worms“ hervor, die mit überzeugender Wärme geschrieben, das Unternehmen schnell förderte und die nötigen Mittel viel reichlicher fliessen machte, so dass der ursprüngliche Plan durch einen anstossenden Festsaalbau nebst Erfrischungsräumen erweitert werden und das Ganze massiv in Steinbau aufgeführt werden konnte. Allerdings erforderte der so erweiterte Plan einschliesslich Grundstück, innere Einrichtung und Dekorationen ein Kostenaufwand von 540 000 M., eine Summe, die sich später in Folge weiterer Ansprüche auf 611 000 M. erhob, welche ohne besondere Schwierigkeiten von der Bürgerschaft aufgebracht wurden. So konnte denn ein Bauwerk entstehen, das seinem Meister sowohl als auch der Stadt Worms zu höchster Ehre gereicht. Die beigegebenen Abbildungen und der Grundriss lassen leicht erkennen, wie es der Künstler vermieden hat, die ganze Anlage unter ein Dach zu bringen und dass er die landläufige Renaissance verschmähte, dafür aber mit Rücksicht auf den gegenüberliegenden Dom den romanischen Stil erwählte, den er aus dem Bedürfnis heraus frei entwickelte. So entstand ein Bauwerk, dessen mächtige Linien einen grossen, selbst von der Nähe des Domes nicht beeinträchtigten Eindruck machen. Überall tritt die Konstruktion klar zu Tage, nirgends giebt es Bemäntelungen, die nur äusserer Schönheit dienen; Zweckmässigkeit und Schönheit gehen zielbewusst Hand in Hand; der würdig ernste Eindruck, den der Eintretende in der gewölbten, von Granitssäulen getragenen Eingangshalle empfängt, begleitet ihn in fortwährender Steigerung durch das ganze Haus.

Wie aus dem Grundriss ersichtlich, besteht der Zuschauerraum aus einem mächtigen, gegen 1200 Personen fassenden Rundbau, welchem sich hinten das Bühnenhaus und vorn der Stirnbau mit dem Haupteingange vorlegt. Mit diesem Hauptbau ist, wie schon oben gesagt, ein bedeutender Flügelbau verbunden, der die Tageswirtschaft und einen Fest-

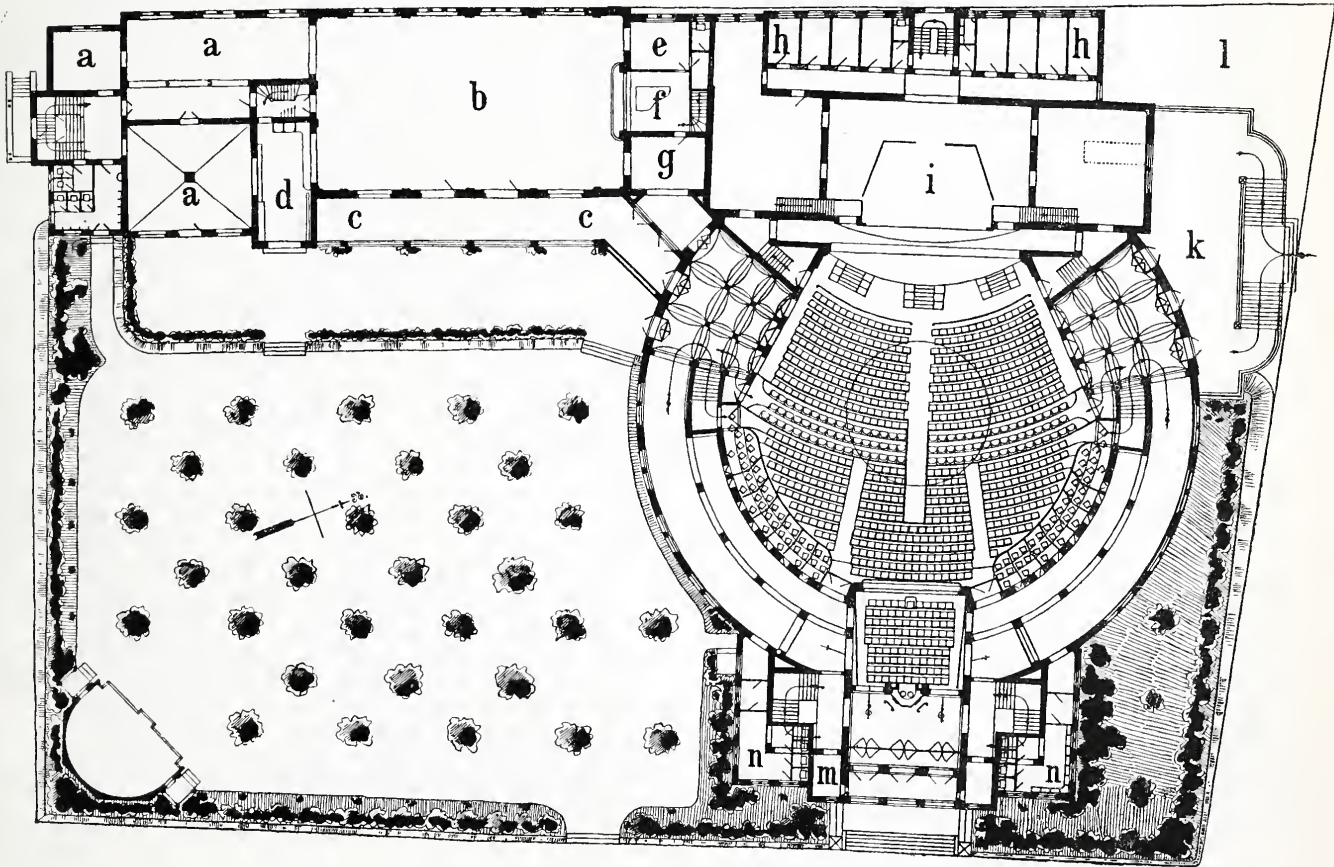
saal mit kleiner Bühne für Orchester und kleinere Aufführungen enthält. Dieser Saal wird von einer die Konstruktion des Dachstuhls zeigenden Holzdecke überspannt, ähnlich derjenigen im Festsaal der Wartburg.

Betrachten wir nun den Ausgangspunkt des Ganzen, die Bühne in ihrer eigentümlichen Anordnung. Diese hält im wesentlichen an den Einrichtungen fest, die sich bei den Aufführungen des Lutherfestspiels in vielen Städten bewährt haben. In ausgesprochener Zweiteilung setzt sich die Bühne aus einer Vorderbühne und einer Hinterbühne zusammen. Erstere hängt durch eine Freitreppe mit dem Zuschauerraum unmittelbar zusammen, stellt also jene ideale Gemeinschaft der Schauspieler mit den Zuschauern wieder her, die im Theater der Alten wie im englischen Theater zu Shakespeare's Zeit bestand. Ein Abschluss der Vorderbühne gegen den Zuschauerraum kann nicht erfolgen; die Schauspieler treten entweder durch die beiden Seitenthüren oder von der Hinterbühne her auf; auch kann, im Fall, wo die Scene sich aus einem Zuge entwickelt, der Weg mitten durch den Zuschauerraum genommen werden. Die Hinterbühne lässt sich durch einen Vorhang, der sich seitlich öffnet, abschliessen. In der Wand, welche Vorder- und Hinterbühne trennt, sind über den beiden Seiteneingängen Fenster und über der Bühnenöffnung ein dreigeteilter Söller angebracht; hier denkt man Personen auftreten zu lassen, die aus dem Inneren eines Hauses heraus, von einem Turme oder Balkon zu sprechen haben. Dekorationen fehlen ganz; statt ihrer dienen dunkelbraune Stoffbekleidungen den handelnden Personen als Hintergrund.

Fragen wir nun, wie sich diese Bühneneinrichtung bei den ersten Aufführungen bewährt hat, so lässt sich ehrlich darauf antworten, im grossen und ganzen recht gut, wenngleich noch mancherlei zu ändern und zu bessern bleibt. So müssen vor allen Dingen die trübseligen, von der Lutherbühne beibehaltenen, tiefbraunen Vorhänge entfernt und durch andersfarbige ersetzt werden, denn gegenüber dem strahlend heiteren Hause machte die Bühne den Eindruck eines Krankenzimmers. Wir möhelten dafür in bescheidenen Farben gemalte Gobelinimitationen vorschlagen, damit der düstere Eindruck, den die Bühne jetzt macht, verschwindet. Immerhin ist hier aber ein sehr dankenswertes Versuchsfeld gegeben. Alsdann erscheint es uns doch dringend geboten, bei Szenen, die im Freien spielen, einen einfach gemalten Hintergrund zu benutzen.

Wenn Herrig behauptet, unser modernes Theater mit seiner übertriebenen Bühnenausstattung lege die Phantasie lahm, anstatt sie zu beflügeln und die vielen Verwandlungen seien störend und ermüdend, so muss man ihm durchaus recht geben; wenn er aber als echter Bilderstürmer nun alles zum Tempel hinauswirft, so mag das von seinem Standpunkte aus richtig sein, nur darf er nicht auf absolute Zustimmung der unbefangenen Beurteiler rechnen; denn es heisst doch schwerlich die Phantasie beflügeln,

es ist keine Entfaltung möglich, alles schiebt sich vor einander her. Wie wir hören, hatte March die Vorderbühne 1 m tiefer projektirt, von der Bauverwaltung wurde sie aber um so viel zurückgerückt, um im Zuschauerraume mehr Platz zu gewinnen. Die Anlage des letzteren ist aus dem Grundriss leicht verständlich. Die grosse Masse der Zuschauer ist auf der ebenerdigen Fläche des Raumes untergebracht, nur eine geringe Zahl findet in den auf beiden Seiten des Halbkreises angeordneten „Lauben“



Grundriss des städtischen Spiel- und Festhauses in Worms.

wenn man eine Handlung, die sich im Freien abspielt, in dunkler Kammer vor sich gehen lässt. Leider verbietet der Raum ein weiteres Eingehen auf Dekorationsfragen. Darüber wäre vielleicht einmal ein besonderes Kapitel zu schreiben; nur soviel sei gesagt, Rückkehr zur Einfachheit ist nötig; die Dekoration soll uns nicht mehr glauben machen wollen „das ist“, sondern möge bescheiden sprechen „das bedeutet“.

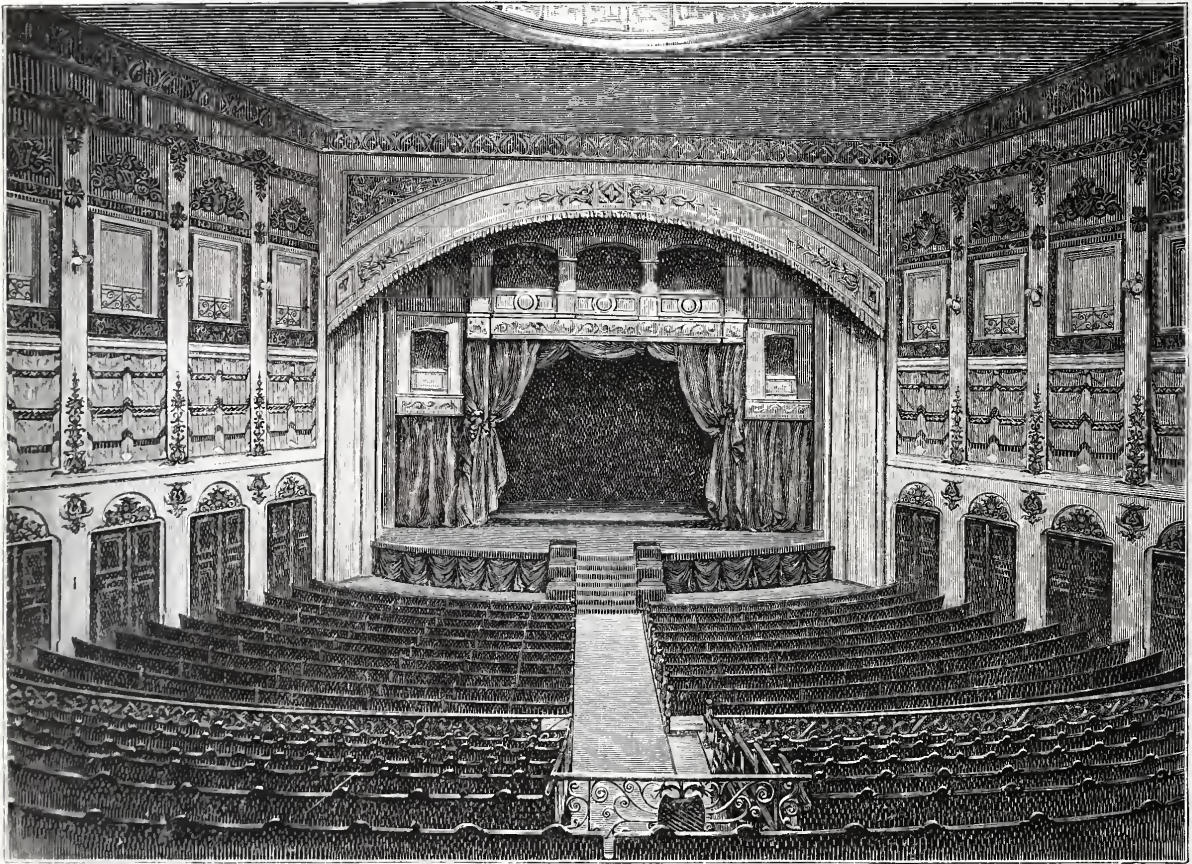
Abgesehen von diesen Änderungen erscheint eine Vergrößerung der Vorderbühne durch Hinausschiebung derselben nach vorn dringend geboten, denn der Raum ist zu schmal, zu beengt, wenn eine grössere Anzahl von Personen sich darauf bewegt;

und den darüber liegenden „Emporen“ Platz. Gegenüber der Bühne öffnet sich eine tiefe Nische mit einer schönen Orgel, wo bei dem Lutherfestspiele und ähnlichen Volksstücken die Sänger ihren Sitz haben, bei anderen Aufführungen lassen sich diese Plätze noch für Zuschauer benutzen¹⁾. Unter an-

1) Die Aufstellung und Benutzung der Orgel hat sich als ausserordentlich wirkungsvoll erwiesen; allen Beteiligten dürfte der grossartige und erhebende Augenblick unvergessen bleiben, wie den Kaiser bei seinem Eintritt in das Haus brausender Orgelklang empfing, als er die zweite Aufführung des Volksschauspiels „Drei Jahrhunderte am Rhein“ von Hans Herrig mit seiner Gegenwart beehrte. Es ist nur unbegreiflich, dass Herrig die Bethörung der Sinne, die nach seiner Doktrin unzulässig ist, in diesem Falle gutheisst, ihr

deren Aufführungen verstehen wir die herkömmlichen Theater- und Opernvorstellungen, für welche die Bühne gleichfalls benutzt werden kann und benutzt werden soll. Zu diesem Zwecke wird die Vorderbühne weggenommen und durch ein Orchester ersetzt, die mit Versenkungen und anderem Zubehör versehene Hinterbühne aber mit Dekorationen und Vorhang ausgestattet. In dieser Weise wird die Bühne wohl meist benutzt werden, denn die Volks-

des Hauses. Man hat den Versuch gemacht und dasselbe mit Schulkindern voll besetzt, die auf ein gegebenes Zeichen so schnell wie möglich hinausströmten; in 40 Sekunden war das Haus leer, ein Resultat, zu dem die sehr geräumigen und lichten Umgänge nicht wenig beitragen. Auch in Hinsicht auf Sicherheit ist der Bau mustergültig; elektrisches Licht und Dampfheizung lassen eine Feuersgefahr fast ausgeschlossen erscheinen. Bewundernswert ist



Inneres des städtischen Spiel- und Festhauses in Worms.

aufführungen dürften doch nur zu gewissen Zeiten und Anlässen stattfinden, da deren öftere Wiederholungen sich wegen des erforderlichen Zeitaufwandes für die Beteiligten von selbst verbieten. Ein grosses gemaltes Oberlicht im Zuschauerraum ermöglicht übrigens Vorstellungen bei Tageslicht, die Herrig besonders befürwortet.

Der Zuschauerraum macht mit seiner in lichten Farben gehaltenen Malerei, die sich dem Stile des Gebäudes anschliesst, einen durchaus freundlichen und festlichen Eindruck. Eine grosse Anzahl von Thüren ermöglicht eine sehr schnelle Entleerung sogar sehr geneigt ist, während er sich gegen jede farbenfrische Dekoration ablehnend verhält.

dabei, dass ein Architekt, der nie ein Theater baute, gleich beim ersten Wurf technisch so Vollendetes schaffen konnte, einen Bau, der bestimmt sein dürfte, Schule zu machen, selbst was die künstlerische Ausdrucksweise betrifft; denn der Künstler hat hier gezeigt, wie der romanische Stil zu einer Renaissance, auch in der Ornamentik berufen sein dürfte, die sich für unsere modernen Profanbauten auf das glücklichste verwenden lässt.

Über das Äussere wäre noch zu sagen, dass rote Sandsteingliederungen die hell verputzten Mauerflächen wohlthuend unterbrechen und sämtliche Dächer, einschliesslich der Kuppel mit bunt glasierten Ziegeln eingedeckt sind; Form und Farbe ver-

einigen sich zu einem eigenartig schönen Ganzen. — Wie nun an diesem Bau alles ungewöhnlich ist, so auch die Beschaffung der Mittel, die folgendermassen aufgebracht wurden. Aus der Wormser Bürgerschaft wurden verlorener Weise 238 703 M. gegeben, von der Stadt Worms unter gleicher Voraussetzung 100 000 M. Die städtische Sparkasse gab hypothekarisch 150 000 M. gegen sehr niedern Zins,

den Rest brachte die veranstaltete Lotterie reichlich ein. So ist denn der künstlerische Betrieb durchaus unbelastet, denn die geringen Zinsen werden durch die Verpachtung der Wirtschaft allein aufgebracht. Das alles hat eine Stadt von 23 000 Einwohnern geleistet. Möge das gegebene Beispiel von Kunstsinne und Opfermut Nachahmung finden!

TH. KUTSCHMANN.

JUSEPE DE RIBERA.

VON KARL WOERMANN.

MIT ILLUSTRATIONEN.

(Schluss.)



KEHREN wir zur Lebensgeschichte Ribera's zurück, welche, abgesehen von dem Ereignis, das, wie wir sehen werden, seinen Lebensabend trübte, nicht mehr reich an Wechselfällen war, so haben wir nur noch bei einigen Jahren zu verweilen, welche durch Nachrichten über ihn oder durch Hauptwerke seiner Hand, ausser den schon genannten, bezeichnet werden.

Im Jahre 1625 besuchte ihn, wie *Justi* zuerst ans Licht gezogen hat, der spanische Hofmaler *Jusepe Martinez*, der Verfasser der „*Discursos Practicables del nobilissimo arte de la Pintura*“. In diesem Buche (p. 33—36), welches erst 1866 in Madrid von *Val. Carderera* herausgegeben wurde, erzählt uns der Freund und Lehrer eben jenes Don Juan, der nachmals so rücksichtslos in den häuslichen Frieden Ribera's eingriff, dass er den Meister 1625 in Neapel besucht und ihn (nach Art der modernen Interviewer) über allerlei ausgefragt habe. Bemerkenswert ist, dass Ribera ihm sagte, er sei in Stadt und Königreich Neapel sehr gut aufgenommen und angesehen, und seine Werke würden ihm daselbst zu seiner vollen Zufriedenheit bezahlt. Noch bemerkenswerter aber fand Martinez, dass Ribera nicht, wie er erwartet hatte, Raffaels Grösse herabzusetzen suchte, sondern die Fresken in den vatikanischen Stanzen in begeisterten Ausdrücken als die Grundlage jeder Geschichtsmalerei pries. Wer sich den heiligen, gewissenhaften Ernst vergegenwärtigt, der aus allen Werken Ribera's leuchtet, wird keine andere Antwort aus seinem Munde erwartet haben, umsoweniger, da er es durch die Wendung „*en particular en sus historiadados*“ umging, sein Lob allzu-

deutlich auf Raffaels Öl- und Staffeleimalerei auszu dehnen. Ribera war ausschliesslich Öl- und Staffeleimaler. Die besten und einsichtigsten realistischen Öl- und Staffeleimaler der Gegenwart leugnen so wenig, wie Ribera, dass die monumentale Wandmalerei zu Grunde gehen müsse, wenn sie sich der Grundsätze, die Raffael in den Stanzen gelehrt haben, ent schlagen zu können vermeinte.

Die römische Accademia di San Luca hatte also keine Ursache, Ribera zu verleugnen. Sie ernannte ihn in der That bald nach dieser Zeit zu ihrem Mitgliede. Die meisten erzählen, dies sei 1630 geschehen; *Justi* meint, es sei 1628 gewesen. Es lässt sich jedoch nachweisen, dass Ribera spätestens 1626 in den Schoss der römischen Akademie aufgenommen worden. Schon in der Inschrift jenes mit der Jahreszahl 1626 versehenen Silenbildes im Museum zu Neapel bezeichnet er sich nach meiner eigenen, vor Jahren genommenen Abschrift, deren Richtigkeit mir die Direktion des Museums für diesen Aufsatz gültigst bestätigt hat, ausdrücklich als „*Accademicus Romanus*“.

Im Jahre 1630 besuchte Velazquez seinen schon berühmten Landsmann; um 1634 aber empfing Ribera den Besuch unseres Sandrart, den er zu dem Cavaliere Massimo Stanzione begleitete, dem Guido Reni verwandten Neapeler Meister, zu dessen Hauptgegnern Ribera in der Regel gezählt wird. Damals wenigstens standen die beiden Meister mit einander also noch auf dem Besuchsfusse. Ein besonders ausgezeichnetes religiöses Bild Ribera's aus dem Jahre 1634 ist des Meisters ruhig-milde „Anbetung der Hirten“ in der Kathedrale zu Valencia.

Im folgenden Jahre, 1635, malte er eins seiner

reinsten, klarsten, leuchtendsten Hauptwerke, die berühmte „Concepcion“, die echt spanische mystische Darstellung der unbefleckt Empfangenen und Empfangenden in der Himmelsglorie, welche das Augustinerinnenkloster zu Salamanca schmückt. Schon Roélas hatte ähnliche Darstellungen in Spanien zu Ehren gebracht. Murillo's „Concepciones“ haben die spanische Auffassung dieses Gegenstandes später durch die ganze Welt getragen; aber alle, die Ribera's „Concepcion“ in Salamanca gesehen haben, stimmen darin überein, dass sie von keiner Darstellung Murillo's an Grossartigkeit der Auffassung und Tiefe des Ausdrucks übertroffen worden sei.

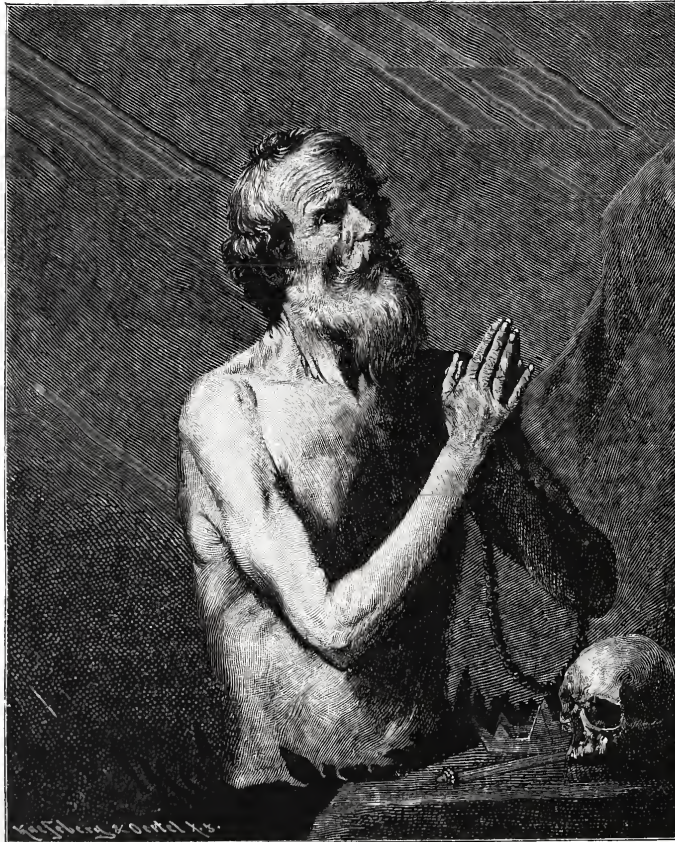
Sein bestes erhaltenes und bezeichnetes Bild von 1636 ist der empfindungsvolle „Heil. Sebastian“ des Berliner Museums. In Bezug auf die köstliche, edel abgerundete und farbensatte Pietà von 1637 sei noch bemerkt, dass Ribera sie, wie Dominici erzählt, im Wettstreit mit Massimo Stanzione für die Mönche von San Martino gemalt hatte. Man war freundschaftlich übereingekommen, beide sollten ein Bild malen und das beste sollte gewählt werden. Stanzione aber musste selbst anerkennen, dass Ribera den Preis errungen habe. Es darf uns daher nicht wundern, diesen 1638 mit grösseren Arbeiten für dasselbe Kloster San Martino beschäftigt zu finden. Für den Platz über dem Haupteingange und für die Zwickel des Kirchenschiffes malte er Moses, Elias und die zwölf Patriarchen und Propheten. Hinter den Bogen sitzend, scheinen sie in leibhaftiger Gestalt über den Gläubigen zu thronen.

Aus dem Jahre 1640 stammt des Meisters dem Untergange nahe, unzweifelhaft aber einmal sehr schön gewesene „Geburt Christi“ im Escorial. Dem

Jahre 1641 gehören seine Hauptbilder der Dresdener Galerie an: ausser der schon erwähnten, in ihrer Zelle knieenden, von einem Engel mit einem Tuche bekleideten Magdalena noch der ergreifende „Heil. Franciscus auf den Dornen“ und die „Befreiung Petri aus dem Gefängnisse“. Für die Lebensgeschichte des Meisters ist das Magdalenabild insofern von Bedeutung, als es, wie allgemein angenommen wird, die wunderbar schönen, reinen, noch ganz von kindlicher Unschuld verklärten Züge seiner Tochter Maria

Rosa zeigt, deren Unglück ihm nachmals so nahe ging. Sie kann 1641, nach dem Bilde zu urteilen, nicht viel älter als zwölf Jahre gewesen sein.

Im Jahre 1642 malte Ribera unter anderem den jungen grinsenden Bettler mit dem Klumpfuss und der wohl auf Stummheit deutenden Almosentafel um den Hals, welcher, ein Wunder an scharfer Charakteristik und lebendigem Vortrag, die Salle Lacaze des Louvre ziert. Gelegentlich derartige Volkstypen ohne Idealisierung festzuhalten, gehörte damals zu den Aufgaben, welche die Meister der realistischen Richtung sich



Der hl. Procopius, von RIBERA. St. Petersburg, Ermitage.

im Norden wie im Süden stellten. Frans Hals, Velazquez und selbst Murillo waren Meister dieser Gattung. Ribera hat sich jedoch nur verhältnismässig selten in ihnen versucht. Dem „Pied-bot“ des Louvre reihen sich unter seinen Werken in dieser Art zunächst nur die „Bärtige Frau mit dem Kinde an der Brust“, welche sich früher in der Academia de San Fernando zu Madrid befand, der an einem Apollokopf herumtastende „Blinde Bildhauer“ des Madrider Museums und etwa noch das „Höckerweib“ der Münchener Pinakothek an. Schon seine sogenannten „Bettelphilosophen“ der Madrider Sammlung, der „Archimedes“ und die übrigen, erheben sich durch ihre Haltung und ihr

Beiwerk über das Durchschnittsmass des sittenbildlichen Konterfeis, und seine zahlreichen Brustbilder, Kniestücke und ganzen Gestalten bärtiger alter Männer, die, mit Apostel- oder Heiligennamen versehen, einen Hauptbestandteil seiner Werke bilden, all diese heiligen Hieronymus, Paulus, Petrus, Andreas u. s. w. sind trotz der erstannlichen Lebendigkeit, mit der ihre alten, von der Zeit und dem Wetter durchfurchten, von greisem Haupt- und Barthaar umwallten Köpfe veranschaulicht werden, schon ihren Typen nach keineswegs immer einfache Nachbildungen bestimmter Modelle, sondern durch reinen Adel der Gesichtszüge in das freie Reich der Schönheit erhobene, durch den Ausdruck tiefster Glaubensinbrunst innerlich beseelte Kunstschöpfungen echter Art. Man betrachte daraufhin nur den heil. Hieronymus (N. 994) und den heil. Andreas (N. 973) im Madrider Museum, den heil. Procopius (N. 334) der Ermitage zu St. Petersburg und selbst den heil. Andreas der Dresdener Galerie!

Die Jahreszahl 1643 findet sich, ausser auf dem „Heil. Franciscus“ des Palazzo Pitti, nach Bermudez, noch auf Ribera's berühmtem Bilde des Gekreuzigten in der Kirche S. Domingo zu Vittoria und, nach dem von Justi in der Kunstchronik 1890, Sp. 320 besprochenen Katalog der Sammlung des Earl of Northbrook, auf dem reinen, liebenswürdigen Bilde der heil. Familie mit der heil. Katharina im Besitze dieses glücklichen englischen Lords. Vielleicht waren es gerade diese tief religiösen Bilder, welche den Papst veranlassten, Ribera im folgenden Jahre in den Christusorden aufzunehmen. Nach diesem Jahre wird er auch urkundlich (*Gualandi*, *Memorie*, V, p. 176 und 177) als „Cavaliere“ bezeichnet. Die Jahreszahl 1644 trägt seine „Abnahme des heil. Andreas vom Kreuz“ in der Münchener Pinakothek. Doch weichen die Schriftzüge der Bezeichnung dieses Bildes von denjenigen der unzweifelhaft echten Inschriften des Meisters erheblich ab, und der „Sterbende Seneca“ derselben Sammlung kann trotz seiner Bezeichnung und der Jahreszahl 1645 sicher nur als Jugendwerk Luca Giordano's, des fruchtbarsten Schülers des Meisters, angesehen werden.

Ein Hauptbild Ribera's, das grosse, hellleuchtende Gemälde der heil. Jungfrau mit den Zügen seiner inzwischen zur lieblichen Maid erblühten Tochter Maria Rosa, welches er für die Nonnen der Klosterkirche der heil. Isabella zu Madrid malte, entstand 1646. Die Züge der Tochter des Meisters trug es aber nur kurze Zeit. Die Nonnen liessen sie durch Claudio Coello verändern, als sie vernahmen,

dass Maria Rosa den Lockungen der irdischen Liebe nicht widerstanden habe.

Im folgenden Jahre, 1647, vollendete der Meister das grosse, in tiefster Farbenglut leuchtende Gemälde des unverseht aus dem feurigen Ofen hervorgehenden hl. Januarius in der berühmten Capella del Tesoro des Domes zu Neapel.

Die Geschichte der malerischen Ausschmückung dieser Kapelle bildet bekanntlich ein inhaltreichs Blatt der neapolitanischen Kunstgeschichte. Alles, was von dem Neid, dem Hass, der Verfolgungssucht der neapolitanischen Maler gegen ihre aus Rom und Oberitalien zuziehenden Genossen erzählt wird, knüpft sich an diese Geschichte; und Ribera erscheint in neueren Erzählungen gerade innerhalb dieser Vorgänge als das Haupt der Verschwörer, welche vor Drohungen, ja selbst vor dem Morde nicht zurückgeschreckt seien, um ihr Ziel, die Vertreibung der auswärtigen Künstler, zu erreichen. Eine aktenmässige Darstellung dieser Geschichte hat an der Hand der Urkunden *M. Gualandi* in seinen *Memorie* (Bologna 1841 V, p. 128—177) veröffentlicht. Ribera hatte die ganze Begebenheit fast von Anfang an mit erlebt. Die „Deputation der Schatzkapelle“ hatte schon 1612 beschlossen, die Decke, die Halbbogenfelder, die Zwickel und die Wände des achteckigen Raumes mit Gemälden schmücken zu lassen. Zuerst hatte man die Absicht, den Cavaliere d'Arpino, einen der berühmtesten Schnellmaler jener Tage, kommen zu lassen. Dieser ging nach langen Verhandlungen den Vertrag ein, die Arbeit im Oktober 1618 zu beginnen, liess seine Auftraggeber aber im Stich. Als er auch nach Jahresfrist nicht in Neapel eingetroffen war, erklärte die Deputation den mit ihm geschlossenen Vertrag für hinfällig und wandte sich an Guido Reni. Guido erschien im Frühling 1621 in Neapel, um die Arbeit zu beginnen. Jetzt aber erwachte der Neid der neapolitanischen Maler, besonders Belisario Corrente's (oder Correnzio's), eines in Griechenland geborenen fruchtbaren Wand- und Deckenmalers, welcher die Freskenmalerei in Neapel gepachtet zu haben glaubte. Belisario liess, wie urkundlich feststeht, den Gehilfen Guido's ermorden (nicht nur durchprügeln, wie Spätere berichten) und diesen selbst mit dem Tode bedrohen. Guido reiste sofort ab und war nicht zu bewegen, wiederzukommen. Nach diesen Vorgängen und nach erneuten vergeblichen Anstrengungen, den Cavaliere d'Arpino oder einen anderen berühmten fremden Meister für die Arbeit zu gewinnen, beschloss die Deputation 1623, den Versuch mit einheimischen

Künstlern zu machen. Fabrizio Santafede erhielt die künstlerische Oberleitung; als Gehilfe wurde ihm Giambattista Carracciolo bewilligt; als jener aber sah, dass er mit diesem allein nicht durchkam, rief auch Fabrizio einen fremden Gesellen zur Hilfe, Guido's Schüler Fr. Gessi, der im Herbst 1624 in Neapel eintraf. Schon am 17. Januar 1625 aber erklärte die Deputation ihre Unzufriedenheit mit allen bis dahin fertiggestellten Arbeiten. Gessi wurde heimgeschickt. Fabrizio Santafede starb bald darauf. Seine Erben und Carracciolo wurden später abgefunden. Am 2. Dezember 1628 beschloss die Deputation, eine Art Wettstreit zu eröffnen. Die Künstler, welche zur Probe malen wollten, mussten sich verpflichten, zurückzutreten, wenn ihre Arbeit nicht den Beifall der Deputation fände. Es meldeten sich zwei Neapolitaner, jener Belisario Corrente und Simone Papa. Im Januar 1629 vollendeten diese ihre Probestücke. Aber die Deputation beschloss am 22. Febr. desselben Jahres, ihre Arbeiten nicht zu übernehmen, sie zu entlassen und Domenichino zu berufen,

der damals der gepriesenste Meister der akademisch-eklektischen Schule von Bologna war. Dass sich jetzt die genannten neapolitanischen Maler, welche sich allerdings tief in ihrer künstlerischen Ehre gekränkt fühlen mussten, zusammenthaten, um Domenichino an der Durchführung der Arbeit zu verhindern, ist erklärlich, deshalb aber nicht minder unverzeihlich. Domenichino erhielt, nachdem er die Berufung angenommen, Drohbriefe. Er verlangte Sicherheit. Diese wurde ihm zugesagt. Am 4. Juni 1631 traf er in Neapel ein. Am 4. November 1633 erklärte die Deputation sich mit allem einverstanden, was der Meister bis dahin voll-

endet hatte; 1634 aber reiste Domenichino plötzlich nach Rom; aus den Urkunden lässt sich nur entnehmen, dass er dort Geschäfte zu erledigen gehabt; aus einem Briefe aber, den Domenichino selbst gleich nach seiner Ankunft in Frascati über die neapolitanischen Zustände an den Kardinal Aldobrandini schrieb (*G. P. Bellori, Vite de' Pittori etc. Roma 1672 I, p. 342—343*), geht allerdings hervor, dass es Zwistigkeiten mit der Deputation und dem Vize-

könig waren, vor denen er geflohen; von Drohungen seitens neapolitanischer Künstler ist jedoch in diesem Briefe keine Rede. Die Zwistigkeiten wurden beigelegt. Zu Anfang des Jahres 1635 kehrte Domenichino nach Neapel zurück, und nun arbeitete er hier, wenn auch nicht unverdrossen, so doch unablässig, mit dem Beistand seines Schülers Franc. Raspantini (*Vgl. Passeri, Vite etc. Roma 1772, p. 44*) an dem grossen Werke weiter. Schon hatte er an den Kuppelfresken zu malen begonnen, als er im Frühling 1641 starb. Dass er an Gift gestorben, wie seine Witwe behauptete,



Der hl. Antonius von Padua, von RIBERA. Madrid, Akademie.

hat selbst *Malvasia* (*Felsina pittrice, Bologna 1678 II, p. 335*) nicht geglaubt; *Bellori* (a. a. O. p. 345) erwähnt nichts davon; und Domenichino's Freund *Passeri* (a. a. O. p. 44) spricht nur von „einigem Verdachte der Vergiftung“. Dass aber die neapolitanischen Künstler ihn vergiftet hätten, hat weder seine Witwe, noch sonst jemand in der älteren Zeit behauptet. Soweit ein Verdacht vorlag, wurde er den eigenen entfernteren Verwandten Domenichino's zugeschoben, mit denen er während der letzten Jahre seines Lebens ganz zerfallen war. Nach allem, was *Malvasia* und *Bellori* berichten, liegt die Annahme nahe, Domenichino habe an einer Art von Verfolgungswahn ge-

litten und sei an diesem gestorben. Hieraus würde sich dann auch die Schwäche seiner letzten Arbeiten erklären. Nach seinem Tode wurden zur Abschätzung der unvollendet hinterlassenen Gemälde der Kapelle von seiten der Erben Massimo Stanzione, von seiten der Deputation Ribera gewählt. Beide gaben übereinstimmend — also auch hier keine Gegnerschaft zwischen diesen beiden Künstlern! — das Gutachten ab, dass der angefangene Teil der Kuppelfresken nicht von Domenichino selbst gemalt, sondern, dem Vertrage entgegen, Schülerarbeit sei. Das fertige Stück wurde daher heruntergeschlagen, die Erben wurden zum Schadenersatz verurteilt und Giovanni Lanfranco erhielt nunmehr den Auftrag, die ganze Kuppel zu malen, während Massimo Stanzione und Ribera beauftragt wurden, je eines der noch nicht vollendeten Seitenaltarbilder zu malen. So entstand Ribera's „Heil. Januarius“, den er 1647 abgelieferte. Er hatte sich 1400 Dukaten für das Bild ausbedungen, ermässigte den Preis aber jetzt hinterher „per generosità“, wie in der Quittung steht, auf 1000 Dukaten.

Mit Nachdruck muss betont werden, dass Ribera's Name in anderem Zusammenhange als diesem mit dem Drama der Ausmalung der Capella del Tesoro überhaupt nicht genannt wird, weder in den Urkunden, noch in den alten Schriftquellen. Dass Ribera gesagt haben soll, Domenichino „könne nicht malen“ beweist doch wahrlich nicht, dass er an den Ränken der genannten neapolitanischen Maler gegen ihn teilgenommen. Jeder Künstler der Richtung Ribera's sagt noch heute, ob nun mit Recht oder mit Unrecht, von jedem Künstler der Richtung Domenichino's, er könne nicht malen. Dass Ribera aber in seiner Eigenschaft als oberster Ratgeber des Vizekönigs in Kunstangelegenheiten, eingedenk des

Apelleischen Wortes „manum de tabula“, die Gemälde, welche Domenichino für Spanien zu malen hatte, manchmal für vollendet erklärte, ehe letzterer selbst sie dafür gelten lassen wollte, mag diesem ein grosser Verdruss gewesen sein, gereichte ihm aber wahrscheinlich nur zum Vorteil. Hätte Ribera ihm schaden wollen, so hätte er den Vizekönig sicher nicht veranlasst, Bilder bei ihm zu bestellen. Kurz, nichts spricht dafür, dass Ribera, solange Domenichino lebte, auch nur den leisesten Versuch gemacht habe, ihm

die Ausführung eines der Ölgemälde in der Kapelle streitig zu machen; und in Bezug auf die Kuppel-, Zwickel- und Bogenfresken konnte er von selbst gar nicht auf einen solchen Gedanken kommen.

In demselben Jahre, in dem Ribera sein herrliches Januariusbild vollendete, brach der Aufstand des Masaniello aus. Dass Ribera, der Spanier, der Hofmaler des Vizekönigs, sich an demselben nicht beteiligte, versteht sich von selbst. Er sollte aber bei dieser Gelegenheit seinen Zusammenhalt mit dem Hofe in eigener Art büssen. Don Juan d'Austria II., der 1629 geborene, also erst achtzehnjährige natür-



Der hl. Sebastian, von RIBERA. Madrid, Pradomuseum.

liche Sohn Philipps IV., erschien noch in demselben Jahre, zur Niederwerfung des Aufstands abgesandt, mit 22 Kriegsschiffen und 40 Transportfahrzeugen vor Neapel. Am 15. Oktober fand die Beschiessung statt; bald darauf hielt der junge Fürst seinen Einzug in die Stadt. Dass Ribera 1648 sein Bildnis radirte, ist schon erwähnt worden. Dass Don Juan d'Austria zu Ribera in Beziehung trat, ist umso weniger zu verwundern, da er, ein Schüler des obengenannten Martinez (vgl. Discursos etc., Einleitung p. 45), selbst malte und ein leidenschaftlicher Kunstfreund war. Aus seinen Beziehungen zu Ribera aber erwachsen Beziehungen zu Maria Rosa, der schönen

Tochter des Meisters, und dem Verhältnis Don Juans zu Maria Rosa entspross 1650 eine Tochter, welche 1656 in das Kloster de las Descalzas zu Madrid gebracht wurde, 1666 daselbst den Schleier nahm und 1686 starb. Diese Thatfachen, die man in Zweifel ziehen konnte und musste, so lange sie nur teilweise und nur durch Dominici bekannt waren, haben neuerdings durch die in der Madrider Nationalbibliothek aufgefundenen nachgelassenen Papiere des Jesuitenpaters Nithard, des Beichtvaters der Königin Marianne von Österreich, ihre volle urkundliche Bestätigung erhalten. Veröffentlicht ist dieser Thatbestand nicht zuerst von *P. Lefort* in der Gazette des B.-A. (1882, I, p. 40—43), wie man, durch dessen Ausdrucksweise verleitet, angenommen hat, sondern schon vier Jahre früher von *Don José Maria Avrial* in seinem „Discurso“ über Ribera (Madrid 1878, p. 24).

Dass Ribera sich diese Ereignisse, während deren Verlauf er 1649 noch einen zweiten Besuch von Velazquez erhielt, zu Herzen genommen, ist anzunehmen. Dass er sie sich aber keineswegs in dem Masse zu Herzen genommen, dass er, wie Dominici erzählt, fortan keinen Pinsel mehr angerührt, sich in die Einsamkeit zurückgezogen habe und eines schönen Tages 1649 spurlos verschwunden sei, beweist die Jahreszahl 1650 auf seiner schönen „Anbetung der Hirten“ im Louvre, beweisen die Jahreszahlen 1651 auf seinen beiden bereits erwähnten, vom weichsten Schmelze umflossenen letzten Bildern in Neapel. Es steht nichts im Wege, Palomino folgend anzunehmen, dass Ribera erst 1656, 67 Jahre alt, gestorben sei. Sind beide Daten aber genau, so müsste er, da er am 12. oder, weil die Kinder damals in der Regel am Tage nach ihrer Geburt getauft wurden, am 11. Januar 1588 geboren ist, vor dem 11. oder 12. Januar 1656 gestorben sein.

Ein vollständiges Verzeichnis der Werke Ribera's zu geben, lag nicht in der Absicht dieses Aufsatzes. Ohne einen erneuten, eigens zu diesem Zwecke unternommenen Besuch Neapels und Spaniens würde ein solches Verzeichnis auch nicht aufzustellen sein. In der „Revista de España“ vom 30. März 1888 (T. CXX p. 165—210) hat *Augusto Danvila Jaldero* eine „Reseña critica de las obras de José Ribera“ veröffentlicht, welche, wenn sie auch manchen schätzenswerten Wink über den Verbleib der für Spanien gemalten Werke des Meisters giebt, im ganzen doch das Gegenteil von dem ist, was wir unter einem „kritischen Verzeichnis“ verstehen würden. Man kann ihr nicht einmal eine vollständige und sorgfältige Benutzung des gedruckten Materials nachrühmen.

Ein Verzeichnis der Handzeichnungen des Meisters aufzustellen, ist noch nicht versucht worden. Vergleicht man die Handzeichnungen, die ihm in den bedeutendsten Sammlungen zugeschrieben werden, mit einander, z. B. den auch von Morelli anerkannten „heil. Hieronymus“ des Dresdener Kupferstichcabinets mit den Blättern, die im Louvre, in den Uffizien und in der Albertina seinen Namen tragen, so gewinnt man die Überzeugung, dass es uns an einer zuverlässigen Grundlage für die Beurteilung der Handzeichnungen des Meisters noch fehlt.

Die im Laufe unserer Untersuchungen genannten Gemälde Ribera's werden schon ihren Gegenständen nach genügt haben, das Vorurteil zu zerstreuen, als habe der Meister vorzugsweise Henkerscenen gemalt. Haben wir doch gesehen, dass selbst von seinen Darstellungen der Marter des hl. Bartholomäus wahrscheinlich nur die erste Fassung wirklich abstossende Züge enthielt! Bei seinen späteren eigentlichen Marterbildern hat Ribera, massvoll genug, entweder den Augenblick vor der Marter selbst gewählt, wie auch in seinen schönen Darstellungen des hl. Lorenz im Vatikan und in der Dresdener Galerie, oder den Zeitpunkt veranschaulicht, wo der Märtyrer bereits ausgelitten hat oder siegreich aus den Qualen hervorgegangen ist, wie sein heil. Januarius. Die Marter des heil. Sebastian aber, welche er unzählige Male gemalt — es sei noch an die schönen Darstellungen dieses Heiligen in den Museen von Madrid und Valencia erinnert — ist von jeher hauptsächlich als Anlass zur Wiedergabe reiner Jünglingsschönheit benutzt worden. Gerade Ribera's heilige Sebastiane, denen sich sein heil. Antonius in der Madrider Akademie und seine heiligen Magdalenen, denen sich die Susanna des Städelschen Instituts zu Frankfurt a. M. in dieser Beziehung anschliessen, beweisen, dass der Entdecker der Schönheit, die runzligen alten Greisenköpfen eigen sein kann, der Darstellung keuscher Jugendschönheit nicht minder gewachsen war. Dass er in seinen religiösen Gemälden der Darstellung asketischer Weltflucht und des tragischen Pathos der Leidensgeschichte Christi einen besonderen Spielraum gegönnt hat, soll damit keineswegs geleugnet werden. Niemand wird ihm einen Vorwurf daraus machen. Gerade die Darstellungen der heiligen Einsiedler in ihren Grotten, von denen noch diejenigen des heil. Einsiedlers Paulus in Madrid und im Louvre, diejenigen des heil. Hieronymus in St. Petersburg und in Neapel hervorgehoben seien, und die Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi, von denen noch die „Grablegungen“ in London und im

Louvre genannt werden müssen, gehören zu seinen schönsten, ergreifendsten, die Tiefe seines Empfindens am deutlichsten offenbarenden Werken. Gleichwohl stehen seinen tragisch empfundenen Andachts-

Auch von Ribera's mythologischen Gemälden scheinen hauptsächlich nur die früheren mit dem Furchtbaren gespielt zu haben. In seinem „Prometheus“ und seinem „Ixion“ des Madrider Museums



Der hl. Hieronymus, lesend. Handzeichnung von RIBERA. Dresdener Kupferstichkabinet.

bildern fast ebenso viele ruhig abgeklärte und hellfreudige gegenüber. Von seinen „Concepciones“ sei noch diejenige des Madrider Museums erwähnt, von anderen Darstellungen dieser Art noch seine „Heil. Dreieinigkeit“ in derselben Sammlung und sein „Christus im Tempel“ in der kaiserlichen Galerie zu Wien.

hat er offenbar einmal heidnische den christlichen Martyrien an die Seite setzen gewollt. An den „Ixion“ knüpft sich Sandrarts Erzählung, dass Herr Lucas van Uffel in Amsterdam, dem das Bild ursprünglich gehörte, es schleunigst wieder nach Italien verkauft habe, nachdem seine ehrsame Hausfrau sich derge-

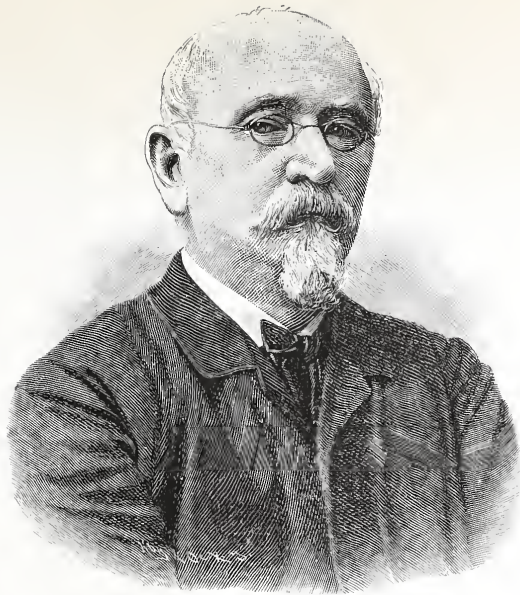
stalt an ihm versehen, dass sie einem Kinde mit den verkrümmten Fingern des Gemarterten das Leben geschenkt habe. Sein „Apollon und Marsyas“ von 1630, dessen Verbleib nicht bekannt ist, muss, obgleich auch hier die Parallele zwischen dem heidnischen und dem christlichen Geschundenen nahe liegt, nach Justi's Beschreibung (Velazquez I, S. 306 und 324) durchaus keinen grausigen Eindruck gemacht haben. Sein „Venus und Adonis“ in der Galerie Corsini zu Rom und sein grosser, bei einem der Brände des Madrider Schlosses untergegangener „Triumph des Bacchus“, von dem sich nur zwei Bruchstücke im Madrider Museum erhalten haben, stehen vollends auf anderem Boden. Einzig in ihrer Art unter seinen Werken ist die lebensgrosse Darstellung eines Frauenzweikampfs in derselben Sammlung. Sie trägt zur Vervollständigung des im wesentlichen spanischen, nicht italienischen Gesamteindrucks der Kunst Ribera's bei.

Jedenfalls ist Ribera einer der *ernstesten* Künstler, die jemals gelebt haben. Von heiligem Ernste ist stets seine Auffassung beseelt. Ein Lächeln hat er kaum jemals, ein Lachen niemals dargestellt. Er ist auch vielleicht der einzige Künstler des 17. Jahrhunderts, der niemals, weder unmittelbar noch mittelbar, der Sinnlichkeit des Zeitgeistes geopfert hat. Mit nicht minder heiligem Ernste tritt er der Natur gegenüber, in deren unverfälschter Wiedergabe er zwar fast niemals den Selbstzweck, wohl aber stets eine Vorbedingung seiner oft genug in der Linienführung veredelten, stets aufs tiefste durchgeistigten Schöpfungen gesehen hat; und mit demselben heiligen Ernste geht er auch an die Ausführung seiner Bilder. Die zahllosen Schülerarbeiten, die in manchen öffentlichen und privaten Sammlungen für Werke seiner Hand ausgegeben wurden und noch werden, haben die richtige Beurteilung seines malerischen Könnens

erschwert. Ribera's echte Werke beweisen, dass kein Künstler ernster als er mit den Darstellungsmitteln gerungen hat, bis es ihm gelang, den Pinsel und die Farben seinem Willen unterthan zu machen. Auch der Farbenlüsternheit des Auges hat er kaum jemals Zugeständnisse gemacht. Wenn eins seiner letzten bezeichneten Bilder, die „Kommunion der Apostel“ in San Martino zu Neapel, heller und farbenfreudiger erscheint, als die meisten seiner früheren Bilder, so ist das Zugeständnis in diesem Falle augenscheinlich nur der verständigen dekorativen Rücksicht auf das Gegenstück des Bildes, das „Gastmahl beim Pharisäer“ der Erben Paolo Veronese's entsprungen. Mag sonst seine Farbengebung infolge von Nachdunkelungen heute auch manchmal noch finstrier erscheinen, als sie gemeint war, ernst war sie überall von Anfang an. Seine eigenartigsten Bilder zeigen, wie diejenigen Rembrandts, wenig Farben, aber viel Farbe.

Alles in allem erscheint uns Ribera weit weniger als ein Nachfolger Caravaggio's, denn als ein Mitstreiter des freilich durch Hunderte von Meilen von ihm getrennt wirkenden Frans Hals in der Befreiung der Kunst von den Banden des hergebrachten Schlendrians und als ein fast ebenbürtiger Vorläufer des Velazquez einerseits, Murillo's und Rembrandts andererseits. Wer von der Kunst nur unschmeichelt und angelächelt, erheitert oder gar verführt sein will, der wird es schwer finden, ein rechtes Verhältnis zu Ribera zu gewinnen. Wer aber von der Kunst Wahrheit, Ernst, Kraft, Feuer und Leidenschaft verlangt, wer von ihr zwar erquickt, aber auch gepackt, erschüttert und begeistert sein will, der wird, wenn er sich an die echten Werke Ribera's hält, nicht zaudern, ihm seinen kunstgeschichtlichen Platz in der nächsten Nähe der grössten unter den grossen Meistern anzuweisen.





WILHELM RIEFSTAHL.

WILHELM RIEFSTAHL.

VON H. E. VON BERLEPSCH.

MIT ABBILDUNGEN.



AS MICH betrifft, so hoffe ich auch noch ein Stück weiter zu kommen, wenigstens in der Erkenntnis des rein Malerischen; ich hoffe die Ökonomie in der Anordnung, das Abthun des „Zuviel“, den feinen Zusammenhang zwischen Land und Leuten künftig glücklicher zu treffen. Das merke ich schon, dass ich aus diesem katholischen Gebirgswesen nicht mehr heraus komme — wozu auch? Es ist so schön, eine so reiche Welt, wenn die Motive auch immer verwandt unter einander sein werden.“ Die wenigen Worte dieses Briefes, den Riefstahl gelegentlich der Beschickung der Pariser Weltausstellung 1877 an seine Frau schrieb, legen des dahingegangenen Meisters Wesen, die Richtung seiner Arbeiten so klar dar, dass es dazu wohl keines weiteren Kommentares bedarf. Riefstahl war einer der wenigen, der nicht da und dort Studien malte, um diese dann zu einem beliebigen Bilde zu verwenden. Für ihn lag die Lösung der Aufgabe, die er sich gestellt hatte, darin, die räumliche Umgebung in völligen Einklang mit seinen Figurenbildern zu bringen, kurz den ganzen Zusammenhang dessen, was er malte, so zu geben, wie er ihn in der Wirklichkeit gesehen und erfasst hatte. Es giebt ja Leute, die ohne jemals nur mit einem Fusse ein Kloster betreten zu haben, immer und immer wieder die weisse,

die braune, die schwarze Kutte malen und vermöge der dabei in Anwendung gebrachten geleckten Technik diese ihre Arbeiten stets als gut gehende Ware an den Mann zu bringen wissen. Nur wenige kommen über einen gewissen Bannkreis der Anschauung hinaus. Dies hängt wohl hauptsächlich damit zusammen, dass viele Künstler keinen Wert darauf legen, andere Dinge darzustellen, als sich ihnen im tagtäglichen Handel und Wandel, der so ziemlich leidenschaftslos dahinfließt, zeigen. Dieser Umstand vermag auf der einen Seite eine hohe Meisterschaft heranzubilden, wie sie sich z. B. in Enhuber, Defregger u. a. ausspricht, einer ganzen Reihe anderer ausserordentlich tüchtiger Künstler nicht zu gedenken, welche das Wesen der cisalpinen Natur und ihrer Bewohner als ihr Arbeitsfeld erkoren haben und ihren Werken jenen Stempel aufzudrücken wissen, der in dem Ausspruche gipfelt: Das ist Wahrheit.

Nur wenigen glückt es, sich von gewissen Fesseln frei zu machen, die mehr oder weniger mit der angeborenen Anschauung des heimischen Bodens eng verknüpft sind. Man schau nur den grösseren Teil jener Bilder an, die Scenen aus dem italienischen Leben, von in Deutschland wohnenden Künstlern gemalt, darstellen. Trotz des blauen Himmels und der schwarzen Haare, der braunen Hautfarbe der Figuren und des nötigen sonstigen Apparates an Kostümen und landschaftlichem oder architektonischem

Beiwerke liegt in der Mehrzahl solcher Darstellungen ein unverkennbar deutscher Zug, weil der, der sie machte, mit dem südlichen Wesen und seiner Empfindungsausserung nicht in jenem Grade verwachsen ist, als es die wirklich lebensvolle Wiedergabe solcher Dinge verlangte. Das Genie natürlich, das sich überall mit Leichtigkeit in der äusseren Erscheinungswelt zurecht findet, wird auch da in den meisten Fällen das Richtige schnell treffen.

Riefstahl, ein geborener Mecklenburger (er ist geboren am 15. August 1827 zu Neustrelitz) bietet in dieser Hinsicht ein ausserordentlich charakteristisches Beispiel; er lebte sich dermassen in die Art und Gewohnheit des Gebirgsvolkes ein, verstand in so eminentem Masse all jene Wechselbeziehungen zwischen dem Menschen und der Natur, in der er lebt, dass seine Leistungen nach dieser Seite hin mit zum Besten zählen, was die neuere deutsche Kunst aufzuweisen hat. Ihm kam es nicht lediglich auf ein paar malerisch zusammengestimmte Farbflecken an, die für das Auge angenehm prickelnd wirken, ebenso wie ein flott zusammengestellter Strauss von Blumen aller Gattungen. Nein, seine Figuren standen stets auf dem Boden, auf dem sie auch in Wirklichkeit stehen. Wenn ihm zuweilen der Tadel anderer vorwarf, seine Arbeiten litten an einer gewissen Härte, so hatte diese letztere ihren bewussten Grund, den jeder einsieht, der mehr im Freien, unter dem allseitig sich geltend machenden Lichte arbeitet, als im Atelier. Denn dies gewährt ja eigentlich keine Kontrolle der Natur gegenüber und lässt so leicht das Hauptgewicht auf ein angenehmes Farbenkonzert legen, das an sich in vielen Fällen ausserordentlich fein zusammengestimmt sein mag, aber mit der wahren Erscheinungswelt nur wenige Berührungspunkte hat, geschweige denn, dass Natur und Darstellung sich decken. Das eine hat eine Berechtigung ebenso wie das andere. Oft zieht der Held einer Dichtung in ungeheurem Masse an, der in seiner wirklichen Gestalt manches zarte Gemüt abstossend berühren würde. Andererseits kann aber die Darstellung der Wahrheit, auch wenn sie nicht einschmeichelnd wirkt, jenen Grad von künstlerischer Vollendung haben, der ihr das Lob der Besten nicht vorenthält, an denen jeder tiefere Gehalt aber selbst mit tausend Laternen umsonst gesucht würde. Richtige Beobachtung der feineren Regungen und Bewegungen ist ein Gut, das nur wenigen beschieden ist.

Riefstahl war in seiner Art schon lange ein Plein-air-Maler, ehe die meisten seiner deutschen Kollegen daran dachten, die Figuren, die sie im Freien

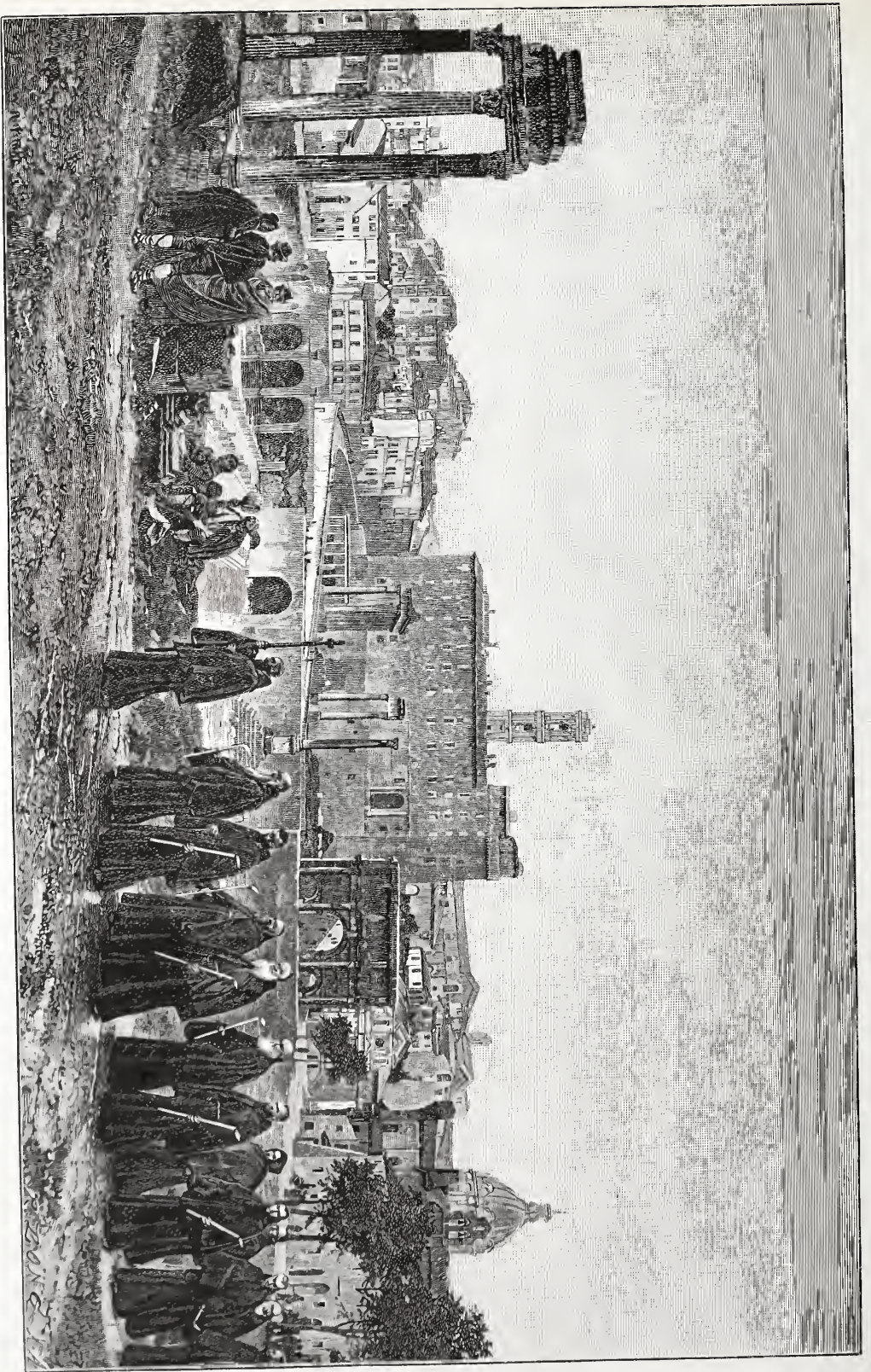
handelnd darstellten, auch mit den Konsequenzen darzustellen, die sich notwendig an jede Erscheinung knüpfen, welche unter gänzlich unbeschränkten Lichtverhältnissen steht. Es ist ausserordentlich bezeichnend, wie ein in München lebender, ausserordentlich tüchtiger norwegischer Künstler, beim Anblicke der Reproduktion von Riefstahls „Forum Romanum“ (mit der Kapuziner-Prozession) sagte: „Das ist ja eine Photographie nach der Natur!“ Zwar lag es Riefstahl ferne, die Darstellung der Natur im Gewöhnlichen oder, wie man es vielfach antrifft, im geradezu Hässlichen zu suchen. Seine Arbeiten tragen alle den Stempel einer künstlerisch geadelten Ausdrucksweise, denn er ging vor allem von dem Prinzip aus, dass jeglicher Erscheinung, solle sie schön wirken, ein gewisser Rhythmus eigen sein müsse. Und dieser Rhythmus ergibt sich für den ganz von selbst, der die Natur anschaut, wie sie ist, ohne dabei eine irgendwie gefärbte Brille zu tragen, jene Brille, die jedem blindlings einer ausgesprochenen Richtung Folgenden bald dazu verhilft, gewisse konventionelle Dinge als Grundpfeiler der Ausdrucksweise zu betrachten. Auch das künstlerisch Revolutionäre kann konventionell werden, sobald die daraus entspringenden Arbeiten nicht mehr der Ausfluss ur-eigenster, durch strenges Studium erworbener Überzeugung sind, sondern einfach einer gegebenen Tagesparole folgend die Mode auf den Schild erheben.

Riefstahl war von Hause aus Landschaftler. Aus dem Anschauen seiner Themata wuchsen ihm allgemach die Figuren heraus, die gerade für diese Stelle bezeichnend waren, und als er sich mehr und mehr der Figurenmalerei zuwandte, da hatte bei ihm die Überzeugung vom notwendigen Zusammenhang zwischen Mensch und umgebender Natur so starke Wurzeln geschlagen, dass er niemals eines ohne das andere zu geben vermochte. Deshalb sind seine Arbeiten auch stets vollständig in sich abgeschlossen; er war keiner jener Wandlungen unterworfen, die man selbst an Künstlern von bedeutendem Können wahrzunehmen Gelegenheit hatte und noch hat. Er schwankte nie, vielmehr war er stets er selbst und arbeitete nie nach „berühmten Mustern“; das erklärt sich am leichtesten daraus, dass er Autodidakt im vollsten Sinne des Wortes gewesen ist und sich seine Überzeugung nicht von den Leinwänden anderer, sondern stets am richtigen Orte, an der Natur selbst holte, wobei er immer mit scharfer Prüfung sich selbst gegenüber vorging und nichts dem Zufall überliess. Und wie er so als Künstler eine in sich völlig abgeschlossene Natur war, so war er es auch als

Mensch. Der Dünkel, der in vielen Fällen die Begabe des Erfolges ist und stets die Einseitigkeit der Begabung mit unfehlbar richtigen Streiflichtern beleuchtet, ist in Künstlerkreisen nicht geringer vertreten als bei jedem andern Stande. Die einen suchen ihm beredten Ausdruck zu geben durch ein manchmal recht komisches Vornehmthun, das vom Vornehmsein immer ein gut Stück weit absteht, andere glauben, durch tüchtige künstlerische Leistungen das Anrecht auf möglichst rüpelhaftes Wesen zu haben und sehen solche Gebarung als den einzig berechtigten Ausfluss genialen Wesens an. Riefstahl war in seinen Äusserungen stets von jener überlegenen Feinfühligkeit, die selbst wenn sie tadelt nie verletzt, an jedem Ding nicht bloss die schlechten, sondern in erster Linie die guten Seiten hervorzuhelben bestrebt ist. Von Hause aus nicht mit jenem Masse von Kenntnissen versorgt, — er stammte von kleinbürgerlichen, geistig aber kerngesunden Eltern, die für ihren Wilhelm keine lange Schul- und Bildungszeit zu bestreiten vermochten, — die eine gewisse leichterworbene und dennoch bedeutende Grundlage für das spätere Leben bilden, hat er durch eigenes Studium sich zu einer Feinheit des Urteils in Sachen litterarischer Natur zum Beispiel aufgeschwungen, das den gründlichen Kenner verriet. Vielleicht hat gerade in dieser Hinsicht, wie das ja des öfteren der Fall ist, die Begabung der Mutter stark mitgewirkt, denn sie soll eine vortreffliche Erzählerin und von köstlichem Humor in ihrer ganzen Lebensanschauung gewesen sein. Riefstahl stellte an sich selbst trotz der angetretenen Sechziger die ausserordentlichsten Forderungen und fand dabei doch immer Zeit, seinen Freunden ein Stündchen zu widmen, seinen Kollegen, wo sie es wünschten, in ausgiebigstem Masse seinen Rat zu teil werden zu lassen, und in solchen Fällen stand die Überzeugung dessen, was er sprach, felsenfest bei ihm, gänzlich unbeeinflusst von irgend einem andern Willen als dem, das Wahre zu treffen. Mit Recht hat ihn deshalb das Aufnahmegericht der internationalen Ausstellung in München (1888) zu seinem Vorsitzenden gewählt. Einen parteiloserer Präsidenten zu finden, wäre wohl schwer gewesen. Jene geradezu fürchterliche Arbeit, das Aburteilen von einigen tausend Werken nämlich, hat wohl seine schon zuvor erschütterte Gesundheit gebrochen, so dass er am 11. Oktober desselben Jahres verschied, viel betrauert von seinen Freunden, denn die Menschen von seiner Art sind selten. Unter Künstlern keine Feinde und Neider haben, das ist das untrügliche Zeichen für den

ganzen Charakter. An Riefstahls Grabe stand nur die Trauer, Neid und Missgunst hörten nicht, wie sonst so gar oft, die Erdschollen mit Genugthuung auf den Sarg niederfallen.

Die Verhältnisse im elterlichen Hause Riefstahls lagen so, dass man dem in die Welt zu seinen Lehrjahren Hinausziehenden keine Strümpfe voll Dukaten ins Ränzlein packen konnte. In Berlin versuchte er (1843), erst bei dem Dekorationsmaler Gropius unterzukommen. Sein Wunsch erfüllte sich jedoch nicht, und so besuchte er faute de mieux die Akademie, an der zu seiner Zeit bekanntermassen ein nichts weniger als in künstlerischen Dingen fortschrittlicher Geist herrschte. Schirmers Art und Weise zog den jungen Künstler vielfach an. Neben seinen Studien lithographirte er fleissig und verdiente sich damit seinen Lebensunterhalt. 1848 übertrug ihm Franz Kugler die Herstellung der Tafeln zu seiner Kunstgeschichte, und Riefstahl trat hier mit den architektonischen Formen aller Zeiten in so nahe Bekanntschaft, dass diese Seite seiner Thätigkeit ihm in vielen Dingen des späteren Lebens zur Basis wurde, denn seine Architekturen, die er ausserordentlich fein zu staffiren verstand, atmeten ein Verständnis der Form, das man durchschnittlich nur bei ganz wenigen Malern trifft. Die meisten von diesen letzteren blicken, weil ihnen vieles daran unverständlich ist, mit einer gewissen Herablassung auf jene Kunst, in die man heute an manchem Orte auch das hineinzufragen versucht, was man auf einem Bilde als malerische Zufälligkeiten bezeichnet. Die übertragenen Arbeiten nahmen übrigens unseren Künstler dermassen in Anspruch, dass er nicht zum Malen kam oder, wenn dies der Fall war, so stellte sich als Aufgabe die Darstellung irgend eines Dinges in den Vordergrund, an dem wohl selten eines Künstlers Auge sich erfreut hat. So wurde ihm u. a. von der Verlagshandlung von Velhagen und Klasing in Bielefeld der Auftrag, eine Aufnahme von Bielefeld, dann eine solche von Dortmund zu machen, worauf dann die Aktiengesellschaft der Spinnerei Ravensberg dem jungen Künstler die Aufgabe (es war gewiss eine solche!) stellte, dieses ihr Fabrikgebäude aus der Vogelperspektive mit landschaftlicher Umgebung zu malen. Übrigens, wie alles in der Welt, hatte auch das seine zwei Seiten, denn in der Folge wurde an Riefstahl durch den Verlagsbuchhändler R. L. Friederichs die Aufforderung gestellt, zu einem Prachtwerke über Westfalen die nötigen Illustrationen zu zeichnen. Er that es, und Kenner wie Oswald Achenbach sowie der bekannte Illustrations-



Prozession auf dem Forum Romanum, von Kiersch. Nach einer Photographie der Photogr. Gesellschaft in Berlin.

tor und in jener Zeit durch seine ornamentalen Kompositionen beliebte Scheuren standen nicht an zu erklären, dass diese Arbeiten „unbedingt an der Spitze aller derartigen künstlerischen Unternehmungen ihrer Zeit“ stünden. Übrigens ist das erste Ölbild, was er malte, „Nordische Haide“, bereits 1846 entstanden und war auch gleich vom „Verein der Kunstfreunde im preussischen Staate“ angekauft worden. Doch hat dieser Erfolg ihn dennoch nicht unmittelbar dazu geführt, nur mit dem Pinsel zu

arbeiten; denn sein zweites Bild, das allerdings grosses Aufsehen machte, die „Strandpredigt“, eine Reiseerinnerung von Rügen, entstand erst Ende der fünfziger Jahre. Dort war übrigens bereits der Kern dessen vorhanden, was sich im weiteren Verlaufe so fein gestimmt bei dem Künstler entwickelte, die Betonung des figürlichen Teiles der Landschaft gegenüber, die für ihn mehr als blosser „Hintergrund“ war.

(Schluss folgt.)

DIE AUSSTELLUNG ALTER GEMÄLDE AUS SÄCHSISCHEM PRIVATBESITZ IN LEIPZIG.

VON A. BREDIUS.

(Schluss.)



IN BIS jetzt unbekannter Landschaftler, dessen Waldlandschaft uns an die frühen Arbeiten des *Hobbema* denken lässt, ist *J. Hooft*. Auch erinnert das Gemälde an ein Bild des *K. Gaal* im Mainzer Museum. (Nr. 120; Thieme.) Nr. 121 ist ein schwacher *Wouter Knyff*, dessen Hauptbild in der Leipziger Galerie hängt. (Dr. von Meyer.) *Symon Kick*, ein geistreicher Amsterdamer Genremaler, erst kürzlich gehörig gewürdigt (Jahrb. d. Preuss. Kunstsammlungen, 1889), war hier mit einem interessanten Werk „Die Toilette“ anwesend. Er ist hier farbiger als sonst; der weisse Atlas ist vortrefflich gemalt. (Thieme.) Gut ist auch das Viehstück von *Klomp*, um 1660 in der guten Zeit des Künstlers gemalt. (Brockhaus.) Den Zeitgenossen des *van Goyen*, *François Knibbergen*, der schon früh Italien besuchte und seiner Zeit in Holland recht beliebt war, lernt man in seiner bezeichneten Eifellandschaft kennen. Er ist auch in der Galerie Leipzigs vertreten. Paul Mantz zu Paris besitzt zwei sehr verschiedene Bilder von ihm, beide bezeichnet, das früheste noch Elzheimerschen Einfluss verratend. Er ist hauptsächlich an seinem blonden, mattbräunlichen Gesamtton und einem gelblichen, etwas flauen Grün, zu erkennen. Seine Lüfte sind meistens sehr schön und wahr gemalt. (Nr. 125; Thieme.) Einen recht schönen, noch frühen *Wouter Knyff* schickte Generalkonsul Thieme; der Baumschlag ist

hier noch in *Esaias van de Velde's* Art, das Wasser aber schon recht charakteristisch für *Knyff*, vorn dunkel, grau stahlblau, im Hintergrunde hell, fast weiss. (Leipzig.) Auch *Knyff* war in der Leipziger Ausstellung mehrfach vertreten. (Thieme.) Reizend und anmutig ist das Bildnis eines hellblonden jungen Mädchens von *Jan Lievens*. Derselbe Kopf (I. L. bezeichnet) in anderer Haltung in der Galerie von Hannover. Es ist aus der Frühzeit des *Lievens*, aber anziehender als seine Greise dieser Periode. (Thieme.) Nr. 131 ist sicher ein *Thomas Wyck*, sehr farbig, beinahe bunt. (Brockhaus.) Die breite, geistreiche kleine Landschaft Nr. 135 ist wohl von *Roghman*, die Signatur undeutlich, *Man* noch zu lesen. Man vergleiche z. B. das Amsterdamer Bild (Dr. Beck.) Der etwas absonderliche *Meerhout*, ein um 1640 thätiger holländischer Landschaftsmaler, der in dunkeln, bräunlichen Tönen malte und dessen Bilder selten sind, befand sich hier in zwei Exemplaren. (Dr. Schubart, Thieme.) Das beste seiner Bilder hängt in Dessau, ein grosses, spätes, schwaches Bild, in einem ganz anderen, blaugrünlichen Tone in Amsterdam. Nr. 144, ein etwas langweiliger aber sehr gut erhaltener *Metsu* (Herr und Dame am Spinett), aus der Galerie des Herzogs von Kurland, ist in den Details ausgezeichnet, nur sind die Köpfe gar unbedeutend. (Dr. Schubart.) *Claes Molenaers* schönstes und merkwürdigstes Bild wurde von Generalkonsul Thieme eingesandt. Es ist eine Bleiche bei Haarlem mit der Jahreszahl 1647 bezeichnet.

Damals fing *Ruisdael* erst an zu malen und dieses Bild ist schon ganz in seinem Geiste gemalt! Die Windmühle, die Häuser sind kräftig und farbig gemalt, das ganze Bild ist energischer und besser als seine späteren Arbeiten. Ein ganz ähnliches, koloristisch noch kräftigeres Bild besitzt Herr Geheimrat Michel in Mainz. *Jan Miense Molenaer* war gut vertreten. Nr. 147 ist ein frühes Werk, Plünderung eines Edelhofes, datirt 1636, in Amsterdam entstanden unter Einfluss von *Codde, Quast, Kiek* und ähnlichen Meistern, mit denen er dort verkehrte. (Thieme.) Auffallend viel besser, ja ein wunderbar schönes Bild ist das nur ein Jahr später entstandene Familienfest bei Herrn W. van Loon zu Amsterdam. Ungewöhnlich, aber hübsch und frisch, sind die Fischer am Strande des Herrn R. Brockhaus, recht gut die fröhliche Gesellschaft des Herrn Gottschald. Nr. 148 ist dagegen sicher kein *Molenaer*, auch wohl kein *J. Steen*, wie behauptet wurde. Es muss von einem der Söhne des *Fr. Hals* sein. Ein ganz ähnliches Bild, auch ein Mann und eine Frau, die in einer Nische lehnen, aber noch breiter und geistreicher gemalt, befindet sich bei Konsul Weber in Hamburg und ist echt *Hals* bezeichnet, wahrscheinlich von *Harmen Hals*. Dieses Gemälde hat lebensgrosse Figuren von sehr rötlicher Karnation, wie sie die Söhne des *Hals* liebten. (Thieme.) Der *Meurant* des Herrn Thieme, eine sonnige, fein ausgeführte Landschaft mit einem Bauernhofe, gehört zu seinen besten und trefflichsten erhaltenen Werken. (Nr. 154.) Sechs Bilder sind dem *van der Neer* zugeschrieben. Nr. 156 ist ein schönes, frühes Bild, eine Flusslandschaft bei Sonnenuntergang, etwas brann und hier und da peinlich sorgfältig gemalt. (Graf Luckner.) Ebenfalls früh ist die 1646 datirte Mondscheinlandschaft des Dr. Schubart, sehr fein in der Stimmung und schön erhalten. Vielleicht das bedeutendste ist die Dorfstrasse im Mondschein des Herrn Generalkonsul Thieme. Zwar etwas dunkel und schwarz, ist dieses Bild doch von einer grossartigen Wirkung durch den fein beobachteten und meisterhaft wiedergegebenen Mondschein; dabei ist die Landschaft an und für sich ein Meisterstück. Es liegt eine grosse Poesie in dieser Mondscheinlandschaft; welch eine friedliche, feierliche Stimmung! Der Dordrechter *Jan Olis* trat mit zwei Konversationsstücken auf; das feinere (Nr. 172) besonders gut und vollendet (Brockhaus), das grössere etwas flüchtig und sehr flott gemalt. (Gottschald.) Nr. 174 ist ein früher (1637) *Adriaen van Ostade*; vielleicht ist dasselbe von dem seinem Bruder *Isaak* zugeschriebenen Gemälde zu

sagen. (Nr. 175; Thieme.) Nr. 180 ist ein kunsthistorisch merkwürdiger *Pynacker*: eine echt holländische Landschaft, Wald mit Fischern etc. Das Bild ist angenehmer und frischer als die meisten seiner italienischen Veduten. (Thieme.) Nr. 181 ist wohl das schönste, farbenfrischeste Bild des *Egbert van der Poel*, das ich kenne: ein trefflich komponirtes Stillleben von prächtiger Wirkung. (Thieme.) Ob die schlafenden Nymphen des Herrn Gottschald nicht eher von *Haensbergen* als von *Poelenburg* sind? Man denke an die Schweriner Bilder.

Besonders merkwürdig ist eine kleine feine Marine des *Jan* oder des *Julius Porcellis*. Es sind von starkem Winde getriebene Kriegsschiffe bei felsiger Küste. Die Wirkung des Windes ist gut wiedergegeben; Luft und Wasser schön ineinander gehend. Jedenfalls ist das Darmstädter Bild von *diesem Porcellis*, vielleicht *Julius*, dem jüngeren. Es ist nur J. P. bezeichnet. (Thieme.) Der Fischmaler *Pieter de Putter*, dessen zuweilen etwas hart, aber sehr tüchtig gemalte Hechte und andere Flussfische in letzter Zeit mehr Beachtung fanden, ward hier in dem vorzüglichsten Exemplar, einem grossen, dekorativen Bild (Nr. 185), in kräftigen warmbraunen, leuchtenden Ton gemalt, vorgeführt. Er war der ältere Schwager, vielleicht der Lehrer des *Abraham van Beyeren*. (Thieme.)

Rembrandt fehlte nicht. Sein früher Studienkopf (aus dem Anfang der dreissiger Jahre, um 1633—34) ist schon sehr breit und fett gemalt, von grossem Charakter und warmer Farbengebung. (Dr. Schubart.) Höchst bedeutend und dabei anziehend in hohem Masse ist sein weibliches Bildnis aus dem Jahre 1635, nach Bode die Schwester seiner Gattin die *Titia Uylenborch*. Ungemein malerisch in der Haltung, lässt das hübsche Mädchen, das steht, den rechten Arm auf einer Stuhllehne ruhen und schaut den Zuschauer freundlich an. In den Farben sind noch viele kühle Töne gewählt, die uns an „die grünen *Rembrandt* des Dr. Bode“ erinnern; der Hintergrund ist noch kühl grau, der Farbauftrag bereits ein sehr kräftiger, pastoser. Die Kleidertracht ist phantastisch; die Dame ist mit Perlen reich geschmückt und trägt ein farbenreiches Kostüm. Dieses Gemälde war in einem Brande arg mitgenommen, wie es schien, ist aber durch Hauser in Berlin ganz trefflich restaurirt. Besitzer ist Graf Luckner auf Altfranken.

Das unter Nr. 188 katalogisirte Stillleben erinnert in vielen Details an die Stillleben auf den frühesten Bildern *Rembrandts*. Wir finden hier seine

beliebte Schärpe, auch auf dem Simson von 1628 zu Berlin, dem Petrus aus der Peinschen Sammlung (bei Baron von der Heydt) u. s. w. Die Kürbisflasche von dem Paulus in Stuttgart, der indische Säbel von andern Bildern, ein Turban, alles ist da. Bode meint wohl mit Recht, dass es von einem unbekanntem Meister aus der Leidener Schule, von dem die Museen zu Budapest und Dresden je ein Bild aufweisen, in ersterem der Schatzgräber, in letzterem (als *Dou*) ein grosser Eremit. Ein kühler Ton wiegt in diesem Gemälde vor. (Thieme.) Höchstwahrscheinlich ist *Herman Steenwyck* der Urheber, der 1628—1633 zu Leiden wohnte. Nr. 189 ist ein Blumenstück von *Cornelis Kiek*, auch C. K. bezeichnet; er war der Sohn von *Simon Kiek*. Ein vollbezeichnetes Bild von jenem besitzt Dr. van der Burgh in Haag. Selten und recht hübsch und farbig ist der kleine *Salomon Rombouts* (Nr. 190), dieses Mal kein Strand, sondern eine Schusterwerkstatt. (Dr. Schubart.) Der *Romeyn* von Prof. Dr. von Meyer ist ein gutes, charakteristisches Spezimen dieses Meisters. Der kleine *J. H. Roos* von Dr. Lampe ist aussergewöhnlich hübsch, wie ein *Berchem*; das Bildchen ist 1669 datirt. Der *Rubens*, die Hälfte des Bades der Diana, ohne den Aktäon, lässt etwas unbefriedigt. Es ist auch wohl ein recht spätes Bild. (Dr. Schubart.) *Ruisdael* war von allen holländischen Meistern am reichsten vertreten, besonders durch herrliche frühe Arbeiten, liebevoll durchgeführt, fett, pastos gemalt, nicht oder wenig nachgedunkelt, frisch nach dem Leben, in der Umgegend von Haarlem gesehen. Hervorzuheben sind die schöne, grosse, baumreiche Düne bei Abendbeleuchtung, 1647 datirt, von Generalkonsul Thieme. (Nr. 201.) Der See am Waldesrand (1648) von demselben, die herrliche Eichengruppe am Meeresufer mit dem schönen Blick auf die See, 1647 (Dr. Schubart) und dessen Dorfeingang, auch ein frühes Gemälde. All diese frühen Bilder geben Stücke Natur wieder, so wie sie der grosse Künstler gesehen, ungeschmückt, sorgfältig gemalt, von grosser Naturwahrheit und reizvoll durch das Einfache, Ungekünstelte. Spätere Bilder sind die grosse Dorflandschaft des Herrn Twietmeyer (Nr. 202), etwas leer und unangenehm, aber echt, Nr. 200, das Landhaus am See, mit schönem, bewölktem Himmel, aber etwas schwarz geworden. (Thieme.) Nr. 203 ist eine treffliche alte Kopie nach dem Berliner Gemälde. Nr. 204 ist auch eine alte Kopie nach einem mir in englischem Privatbesitz bekannten Original, Nr. 205 dagegen ist ein interessantes frühes Bild mit feiner Staffage des *Berchem*.

Auch die Staffage des grossen Thieme'schen Bildes von 1647 (Nr. 201) ist bestimmt von *Berchem*. Ebenfalls ist das schöne Bild in der Hamburger Kunsthalle von 1647 von *Berchem* staffirt; auch das kleine in der Dopperschen Sammlung zu Amsterdam (1653) hat Figürchen von *Berchem*. Dieses alles lässt auf ein freundschaftliches Verhältnis der beiden Maler schliessen, die bis 1653 noch zusammen in Haarlem weilten.

Sein Onkel *Salomon* war mit mehreren Bildern vertreten. Besonders schön ist die Winterlandschaft mit guten Figuren (1661), von Dr. Schubart, und eine Flusslandschaft des Generalkonsul Thieme mit Kühen im Wasser (1659). Bei dem Bilde Nr. 211, von 1651, glaubte ich in den Kühen die Hand seines Sohnes, des *Jacob van Ruisdael II.* zu erkennen. Dieses schöne Bild gehört Herrn Gottschald. Nr. 212 ist kein Bild von *Salomon van Ruisdael*, sondern von einem bis jetzt noch nicht in die Kunstgeschichte eingeführten Meister aus Leiden, *Maerten Frans: de Hulst*, wahrscheinlich dem Vater des *Frans de Hulst*. Ein ganz ähnliches Bildchen ist im Kunsthandel zu Berlin zu haben und mit Namen und Jahreszahl 1639 versehen. Ein besseres Bild in Hamburg beim Grafen Baluy d'Avricourt. Seine Figuren erinnern lebhaft an *Salomon Ruisdael*, auch an *Salomon Rombouts*; er malt breit, kräftig und ist recht farbig. Das Landschaftliche braun und noch altertümlich.

Zwei Gemälde, die man eher dem *van Goyen* zuschreiben würde, sind der Bezeichnung nach sehr frühe Arbeiten des *Herman Saftleven*. Im Gegensatz zu seinen späteren, fein ausgeführten Bildern sind diese Gemälde flott und geistreich, fast breit gemalt, dabei wenig farbig, beinahe monochrom. (Thieme und Gottschald.) Nr. 216a ist ein schönes Exemplar seiner Rheinlandschaften, noch früh (1643), poetisch, von malerischer Auffassung. (Dr. Brockhaus.) Eine sehr schöne Strandansicht mit untergehender Sonne, welche eine Jagdgesellschaft beleuchtet, wird *Willem Schellinx* zugeschrieben. (Thieme.) Besonders gut war *Sorgh* vertreten. Sein schlafender Bauer, dem ein Genosse den Rauch ins Gesicht bläst (Nr. 255), ist ein vortreffliches, schön komponirtes, in feinstem Helldunkel gemaltes Bildchen ersten Ranges. (Herr O. Gottschald.) Es ist 1656 datirt. Früher, aber gleich vorzüglich sind zwei kleine Porträts (1641), das eines alten Herrn und seiner würdigen Ehegattin. Der schöne, charaktervolle Kopf des Mannes ist wie ein *de Keyser* gemalt, voll Lebenswahrheit. (Dr. E. Brockhaus.) Nr. 230, der Geograph, ist wohl mit Recht dem Dou-Schüler *Jacob van Spruceuwen*

zugeschrieben. Von diesem seltenen Meister, der auch dem *Rembrandt* etwas abgesehen hat und 1611 zu Leiden geboren wurde, sah man auf der Düsseldorfer Ausstellung zwei bezeichnete Bilder, ein drittes hängt in der Kopenhagener Galerie, ein viertes in einer Amsterdamer Kirche (ein Eremit, leider verdorben). Dieses Gemälde hat ein gutes Helldunkel und eine gute, nicht kleinliche Ausführung aufzuweisen. (Gottschald.) *Adriaen van Stalbeem*, ein Landschaftler, der sich *Breughel* anschloss und dessen Manier nach Holland einführte (in Middelburg, wo er wohnte, war z. B. *Matheus Molanus* sein Nachfolger), würde hier eine seiner besten, sorgfältigsten und dabei anmutigsten Arbeiten, eine Dorfstrasse am Kanal, wiedergefunden haben. Es ist von schönem, leuchtendem Kolorit. (Dr. Schubart.) *Jan Steens* Wein, Wein und Tabak gehört zu seinen anständigsten, zu gleicher Zeit aber vollendetsten Bildern. Ein Bauer bläst einem jungen, hübschen, schlafenden Frauenzimmer aus seiner Pfeife Tabakswolken ins Gesicht; eine Alte im Hintergrund freut sich sichtlich darüber. Die Stilllebenssachen auf dem Bilde sind von feinsten Ausführung; die Köpfe von trefflicher Charakteristik. (Dr. Schubart.) Nr. 235, südliche Landschaft, möchte ich eher *Fr. Millet* als *Svanevelt* zugeschrieben sehen. Drei schöne *Teniers* waren ausgestellt. Nr. 239 ist eine noch frühe, aber schöne Versuchung des heil. Antonius, eins seiner besten Exemplare dieser Gattung. Die Köpfe noch recht Brouwerartig. (O. Gottschald.) Sein Stillleben, mit Hund und Mann, ist ebenso glücklich komponiert wie herrlich gemalt in schönstem Silberton (Mitte der vierziger Jahre) und tadellos erhalten, eins der Bilder des oft nicht gerade bedeutenden Künstlers, welches geeignet ist, unseren Respekt vor ihm zu erneuern. (Dr. Schubart.) Ebenso fein und malerisch anziehend ist das Stückchen Landschaft und Stillleben rechts auf dem Thiemeschen Bilde (Nr. 235), Bauern vor der Schenke. Auch das Übrige ist schön und das ganze Bild allerersten Ranges für den Meister. (Es stammt aus der Sammlung des Lord Leonards.) *Ter Borch* fand man mit einem sehr frühen Bilde, einer Wachtstube, leider nicht mehr ganz intakt (Brockhaus), und einem tüchtigen Damenporträt seiner späteren Zeit. (Thieme.) — Wer ist der *J. Thomas*, der den hübschen, eleganten Flötenbläser mit seiner sympathischen Freundin malte? Ist das Bild wirklich von dem 1673 in Wien verstorbenen *Jan Thomas*?

Nr. 246 ist ein beachtenswertes Spezimen der anziehenden Landschaften des *Esaias van de Velde* (Gottschald), Nr. 247 dagegen eine Landschaft, welche

nie von dem Radierer *Jan van de Velde* gemalt ist. Diese merkwürdige, minutiös durchgeführte Arbeit erinnert sowohl an die frühesten Bilder des *van der Neer* als auch an einige Werke des seltenen *Jan Wouwerman*. Die beiden *Willem van de Velde* (Nr. 248/249) sind echte, gute, aber wohl spätere Arbeiten des Meisters. (Thieme.) Wer ist aber der Meister, der Nr. 252, einen jungen Jäger in einer Landschaft à la *van Goyen* malte? Bis jetzt weiss das niemand. Nur kann ich mitteilen, dass sich im Privatbesitz zu Rotterdam ein ähnlicher Jäger in ähnlicher Landschaft, beide sicher von denselben Künstlern, befindet. Herr Fop Smit kaufte es, ich meine für 20000 Gulden, als *A. Cuypp* von Herrn Pappelendam, der es lange besass. Der Bildnismaler ist sicher ein bedeutender dem *Cuypp* nahestehender Künstler gewesen; aber *Verspronck* hiess er nicht. (Thieme.) Eine fein gemalte Ansicht des Louvre von *Abraham de Verwer*, in schönem, ins Graue spielendem Ton, gehört gleichfalls Herrn Thieme. Ob die Waldlandschaft (Nr. 262) von *Waterloo* ist? Es sind nur einzelne bezeichnete Bilder von diesem bekannt, z. B. die Münchener Landschaft, welche dieser sehr ähnlich sieht. Archivalisch ist eben festgestellt, dass der Radierer *Waterloo* auch gemalt hat. Dieses Bild hat inzwischen grosse Anklänge an Arbeiten von *Joris Verhagen*. Sehr gut ist das Exemplar von *Jan Wynants* mit Figuren von *A. van de Velde* des Stadtrats Dürr.

Nr. 269 ist ein reizendes, helles Bild von *Emanuel de Witte*, nicht früh mehr, aber auch nicht so schwarz, schwer und dunkel wie manche späten Bilder. Nr. 270 ist sicher von *Hendrick van Vliet* und trägt die falsche Bezeichnung *E. d. W.*, dagegen die echte Jahreszahl 1652. Ein Vergleich mit Nr. 255 wird die Richtigkeit dieser Behauptung darlegen. Es ist aber ein sehr grosser, bedeutender *Vliet*. (Luckner.) Nr. 271 hat nichts mit *Jan Wouwerman* zu thun. Einstweilen bleibt es fraglich, wer der Maler dieses guten Bildes ist. Ein Haarlemer ohne Zweifel. In Betracht kommt *Oudenrogge*; vielleicht ist es ein Spätbild von *C. Vroom*? (Thieme.)

Zwei treffliche frühe Arbeiten des *Philips Wouwerman* sind da — das grosse mit der Hufschmiede, ein Kapitalbild ersten Ranges, hell, leuchtend, mit noch ziemlich betonten Lokalfarben, wie sie die früheren Bilder aufweisen, aber ohne den oft unangenehm kalten, ins Graue gehenden Ton der Spätbilder, auch mit grösserem Enthusiasmus gemalt. Die Bilder dieser Zeit sind künstlerisch die am höchsten stehenden. (Dr. Schubart.)

Aus derselben Zeit ist das feine, reizvolle Bildchen, dessen glücklicher Besitzer Generalkonsul Thieme ist. Es stellt einen Reiter mit Bauern in sonniger Landschaft dar; auch hier sind noch stärkere Lokalfarben bemerkbar. In dieser Zeit hat *Wouwerman* ein stärkeres Impasto als später. Nr. 274 und

275 sind sehr gute Exemplare des oft geringen *Pieter Wouwerman*; besonders das erstere ist ein farbiges, schönes Bild von ihm. (Dr. Beck.)

Zum Schluss sei gesagt, dass Nr. 277 ein guter *Zeeman* ist, der das Datum 1656 trägt. (Thieme.)

A. BREDIUS.

NEUE KUNSTBLÄTTER.



IE Tamhäuser, der Genüsse satt, sich nach Bitternissen sehnte, so strebte die französische Kunst einigermassen aus der eleganten Zierlichkeit heraus, in die sie zum grössten Teil geraten war, als sie Millet und seine Jünger hervorbrachte. Mit einer natürlichen Notwendigkeit trat diese Richtung hervor, ähnlich wie eine helle Farbe die ihr zugehörige Komplementärfarbe im gesunden Organismus hervorruft. Millet ist nur als Gegensatz verständlich, nicht minder als auf litterarischem Gebiete Zola und seine ihm nachgaloppirenden Kunstprinzipienreiter. Dass diese Kunst des herben Ernstes an Ausdehnung und Einfluss gewonnen hat, beweist ihre Notwendigkeit. Auch in anderer Beziehung stellt uns die wehmütig trübe Art der Milletschen Richtung ihre beschränkten echten Erdensöhne vor Augen. Sie sind nicht nur Männer der Arbeit, sondern auch der Stetigkeit. Sie kleben an der Scholle, ihr Blick haftet am Boden, von dorthier empfangen sie ihre Daseinsberechtigung als wahre Brüder des Riesen Antäus. Ihr irrendes Auge kehrt sich nicht dem strahlenden Gestirn des Tages zu; ihr stumpfer Sinn kennt nicht den Faustischen Trieb ins Ungemessene. Durch diese dumpfe Eingeschränktheit, durch das Beharren im freudelosen Einerlei stehen sie beständig als mahnende Gestalten vor der flatterlustigen, genussliebenden, nach Veränderung, nach neuen Eindrücken und schnellem Genuss strebenden Welt. Darum wirkt diese Kunst so sammelnd, fast zur Andacht stimmend, weil ein Hauch von Askese von ihr aus und auf den Beschauer übergeht.

Zu diesen Betrachtungen regt eine neue Radirung von *W. Strang* an, welche, obwohl von einem Engländer, ganz im Sinne Millets entworfen und ausgeführt ist. „Nach der Arbeit“ betitelt sich das

im Verlage von Jacques Casper in Berlin erschienene anziehende Blatt. Wir haben zwei Milletsche Vollblutgestalten vor uns, den „Mann mit der Hacke“, der nach beendeter Arbeit, sein Gerät im Arm neben seiner ihm zugekehrten Frau sich niedergesetzt hat. Sie scheint ihm zuzusprechen, indessen er mit halb erloschenem Blick ermüdet ins Weite starrt; ihm mag nur das Gefühl nach Befriedigung des Ruhebedürfnisses beherrschen. Sein alter Filz ist tief über die Stirn gezogen und verrät einen nun dem Ende sich zuneigenden, brennend heiss gewesenem Tag. Die Dämmerung hüllt alles schon in dunkle Schleier ein, nur am wolkenbedeckten Himmel ziehen sich noch die Lichtmassen des schwindenden Tages hin. Dem Gegenstande entsprechend, ist die Behandlung des Blattes breit und vertrieben, der Aquatintamanier sich nähernd und doch voll Kraft und scharfer Deutlichkeit. Das Bild gleicht etwa dem piano gehaltenen Schlusse eines Adagio's in Moll, das gedämpft verklingt.

Hellere, freudige Töne klingen an in einem zweiten Blatte desselben Verlegers, der mit Glück die internationale Bahn betreten hat. Es ist eine Radirung von Krostewitz nach dem Bilde „Fährmanns Töchterlein“ von *Yeend King*. Der gewandte Urheber des Blattes hat nach der sorgfältig ausgeführten Originalradirung den Gegenstand auf unsern Wunsch in kleinerem Massstabe für diese Zeitschrift wiederholt; die Beigabe der Radirung enthebt uns daher einer Beschreibung des Vorwurfes. *Yeend King* wurde im Jahre 1855 geboren und war, ehe er zur selbständigen Malerei überging, bei einem Fabrikanten buntfarbiger Scheiben thätig. Arbeitsmangel und ein innerer Trieb zu höherer Bethätigung seines Talentes veranlassten ihn zum Aufgeben dieser Stelle. Er wurde Schüler von *William Bromley* und ging später nach Paris. Im Jahre 1889 er-

regte er durch eine in sehr grossem Massstabe ausgeführte Herbstlandschaft „From Green to Gold“ lebhaftes Aufsehen in der Ausstellung der Royal Academy. Seine Landschaften geniessen in England einen guten Ruf, wegen ihrer frischen leuchtenden Farbe und unmittelbaren Wahrhaftigkeit.

W. Krostewitz, dessen bewegliches Talent unsere Leser aus mehreren Blättern schon kennen, hat noch zwei andere Arbeiten für Herrn Casper in Berlin geliefert: es sind zwei Landschaften, von *Diaz* und von *Dupré*. Auf diese beiden hochgeschätzten französischen Landschaftler an dieser Stelle ausführlich einzugehen, ist wohl unnötig; sie haben bereits ihren festen Platz in der Geschichte der Malerei eingenommen. Die eigentümliche koloristische Begabung des Narcisse Diaz ist auch in der Nachbildung, die der deutsche Künstler ausgeführt hat, noch erkennbar, obschon das wesentliche Moment, die Gegensätze der Farben, hier fehlen muss. Die flotte, leichte Behandlung, der saftige Gesamttön entspricht der Malweise des südfranzösischen Meisters durchaus.

Wendet sich der Kunstverleger mit den vorgenannten Radirungen an die Kenner und Kunstfreunde, welche die Delikatessen der Kunst mit Behagen zu geniessen verstehen, so bietet er in der Madonna von *D. Morelli* ein Blatt dar, welches nicht nur innerhalb dieses höher gelegenen und enger gezogenen Kreises, sondern auch bei den breiteren Schichten des Volkes allgemeines Wohlgefallen erregen wird. Dieses Werk ist sowohl wegen des Gegenstandes als wegen der Technik von Interesse. Der Maler lebt in Neapel und sein Name kündigt schon seine italienische Herkunft an. Sein Bild thut dies weit weniger; ja man wird kaum auf einen Italiener raten, wenn nach der Nationalität des Malers gefragt wird. Die porträtartig aufgefasste Madonna sitzt auf einem Thronessell und hält einen prächtigen kleinen Jesusknaben in den Armen, der nach Kinderart das linke Händchen zum Munde führt. Ein weiter dunkler Mantel hüllt die Gruppe ein, dessen Faltenwurf reiche Bewegung zeigt. Das ausdrucksvolle Gesicht der Madonna ist von einem weissen Kopftuche beschattet; die demütige Haltung und die gesenkten Lider drücken ihre fromme Ergebenheit und das stille Mutterglück aus, das sie empfindet. Ihr zu Füssen sind Rosen ausgestreut. Es ist ein Bild von Innigkeit und Sanftheit, dessen zarte Ausführung (durchradirte Photogravüre) ungenügend anspricht. Die Technik, welche die Weichheit der Heliogravüre mit der Kraft des radirten Striches zu vereinigen strebt, ist eine Errungenschaft der neuesten Zeit. Durch diese Verbindung der

mechanischen Nachbildung mit der Hand des Künstlers wird der Kupferdruck noch ausdrucksfähiger und wirkungsreicher, als er ohnehin schon war. Die ganze Leistungsfähigkeit dieser zwiefachen Technik wird freilich erst erkennbar werden, wenn die vollständige Skala der tiefen und hohen Töne verwendet werden wird, was in dem vorliegenden Blatte noch nicht geschehen konnte, weil dieses auf die starken Gegensätze Verzicht leistet.

Zum Schlusse möchten wir noch auf zwei grosse radirte Blätter hinweisen, die der Beachtung der Kunstfreunde wert sind. Das erste ist die Burg Hohenzollern, von *Wilh. Feldmann* radirt (Verlag von R. Mitscher). Der junge Künstler macht, wie man an der neuen Leistung bemerken kann, rasche Fortschritte. Die Unsicherheit in der Behandlung der Landschaft, die eigentümliche Härte, welche sich auf der im vorigen Jahre veröffentlichten Darstellung der Rudelsburg noch bemerklich machte, ist fast völlig verschwunden. Die Landschaft gliedert sich und gewinnt Übersichtlichkeit und Tiefe. Die kahlen Stellen, welche infolge der breiten Behandlung auf dem früheren Blatte auffielen, sind einer verständnisvollen Behandlung der Fläche gewichen. Nur der Himmel hat seine Schwere noch nicht verloren. Die Wolken ballen sich zu massig zusammen, weil die zarten Übergänge in den Schatten noch mangeln. Am Horizont löst sich der Himmel nicht von der Erde ab. Die Technik der Radirung bietet ja Elemente genug, durch deren geschickte Benutzung jede Unklarheit vermieden werden kann. Der Wolken Schatten, welcher breit auf dem Berge lagert und die aufragende Burg zum Teil bedeckt, weist darauf hin, dass hier eine sonnige Landschaft beabsichtigt war; da musste nun der Gegensatz zwischen den sonnigen und den schattigen Stellen stärker betont werden. Dann würde das Ganze auch an Klarheit nicht unerheblich gewonnen haben. Besonders zu loben ist die charakteristische Wiedergabe der Vegetation, des Baumschlags und Gestrüpps.

Das letzte Blatt, welches wir rühmend hervorheben, ist die überaus sorgfältig gearbeitete und mit feiner Berechnung ausgeführte Radirung von *E. Forberg* nach dem Ölgemälde von W. Sohn im Leipziger Museum, das eine Witwe mit ihrer Tochter beim Advokaten darstellt. Das Bild ist unter dem Namen „Eine Konsultation“ wohl allgemein bekannt. Es ist ein untadeliges Kunstwerk des bekannten Radirers, das der Kunstverein für Rheinland und Westfalen seinen Mitgliedern als Nietenblatt im vergangenen Jahre dargeboten hat. Alle Einzelheiten

sind darin mit gleicher Liebe behandelt, reich, aber nicht kleinlich, und dabei hat der Künstler alle Details so sorgfältig zusammengestellt, dass ein reiner,

harmonischer und ganz befriedigender Eindruck erzielt wird.

A. Sn.

KLEINE MITTHEILUNGEN.

— *Kunstverein in Hamburg.* In der letzten Ausschussversammlung wurden an Stelle der aus dem Vorstande statuten-gemäss ausscheidenden Herren: Ed. Behrens sen., Aug. W. F. Müller und Wilh. Xylander, in den Vorstand des Kunstvereins gewählt die Herren: Ed. Behrens jun., Karl Meister und Valentin Ruths. — Mithin und nach Verteilung der Ämter konstituiert sich der Vorstand für das laufende Geschäftsjahr, wie folgt: Syndikus Dr. Merck, erster Vorsitzender; Arnold Otto Meyer, zweiter Vorsitzender; Ed. Behrens jun., erster Kassirer; H. D. Hastedt, zweiter Kassirer; Karl Meister, erster Schriftführer; Dr. W. von Melle, zweiter Schriftführer; Karl Rodeck, Valentin Ruths, Aufhängekommission und Jury; Adolf Glüenstein, Archivar. — Gefällige Mitteilungen sind von nun an erbeten an: Herrn Karl Meister, Schriftführer des Kunstvereins, Kunsthalle, Hamburg.

O. *Der Bericht des Kasseler Kunstvereins* für die Jahre 1888 und 1889 ist soeben veröffentlicht worden. Se. Maj. der Kaiser hat das Protektorat über den Verein, welches Kaiser Friedrich fast zwanzig Jahre hindurch ausgeübt, übernommen. Die Leistungen des Vereins sind recht günstige; während in den beiden Vorjahren nur 312 Kunstwerke in der permanenten Ausstellung des Vereins in dem grossen Oberlichtsaale des Kunsthauses ausgestellt waren, sind in der Berichtsperiode 462 zur Ausstellung gekommen. Die grosse Ausstellung im Herbst 1889, für welche leider die Stadt keine geeigneten Räume besitzt und die sich deshalb in der Galerie des Messhauses ein wenig würdiges Unterkommen suchen musste, umfasste 728 Kunstwerke, also bedeutend mehr wie in den Vorjahren, trotzdem die Auswahl eine viel strengere war, wie früher. Der Kasseler Verein wirkt bei der den Ausstellungscyklus leitenden Vereinigung der Kunstvereine westlich der Elbe mit allen Kräften dahin, dass bei Aufnahme von Bildern möglichst streng verfahren wird, und dies mit vollem Recht. Es kann der Kunst, den Künstlern und den Kunstvereinen nichts nützen, wenn schlechte oder ganz mittelmässige Bilder ausgestellt werden. Eine geringere Zahl wirklich guter Werke erregt viel mehr Interesse und nützt nach allen Richtungen mehr, wenn sie allein ausgestellt, als wenn sie in einem Schwall von schlechten Sachen versteckt werden. Die gleichen Grundsätze sollten die Kunstvereine auch bei ihren Anschaffungen zur Verlosung leiten und da nur Gutes erworben werden. Damit würde man umsomehr fördern können, als die Mittel, welche in Deutschland für solche Zwecke verwendet werden, recht erhebliche sind. Der Kasseler Verein hat für seine zur Verlosung angeschafften Gemälde 10421,50 M. ausgegeben. Ausserdem hat er den Ankauf von 29 Gemälden an Private zum Preis von 8409 M. vermittelt. Die Zahl der Vereinsmitglieder betrug am Ende des Jahres 693, ausserdem waren 718 Jahreskarten, welche zum Eintritt in die permanente Ausstellung berechtigten, gelöst worden. Als Nietensblatt kamen drei Blätter aus dem Liezen-Mayersehen Faustcyklus zur Verteilung.

P.—d. *Im italienischen Senat* ward unlängst ein vom Minister Boselli vorgelegter Gesetzentwurf über die Errichtung *höherer Architekturschulen* angenommen, der ohne

Zweifel auch die auswärtige Fachwelt interessiren wird. Dem Referenten des Ufficio centrale, Senator Cremona, gelang es, durch eine von der römischen Presse sehr sympathisch besprochene Rede einige wichtige Modifikationen des Entwurfs durchzusetzen, vor allem, dass die höheren Architekturschulen nicht, wie Boselli befürwortet hatte, an den Kunstakademien in Rom, Neapel und Florenz, sondern an den Ingenieurschulen in Bologna, Mailand, Neapel, Palermo Rom und Turin errichtet und ausserdem zwei weitere als selbständige Anstalten in Florenz und Venedig begründet werden sollen. Man begrüsst es in Italien mit lebhaftem Beifall, dass die Pflege der Architektur nicht auf drei Orte beschränkt bleiben, sondern in sachgemässer Anwendung des Decentralisationssystems acht grosse Mittelpunkte haben soll. Mit Recht wies der Minister wie der Referent auf die mannigfaltigen Unzuträglichkeiten hin, welche die bisherige Verquickung von Architektur und Ingenieurkunst in Italien mit sich brachte. Schon lange gaben die Uebergriffe der letzteren zu schweren Bedenken Anlass, da nur zu oft, wie in der betreffenden Senatsverhandlung betont ward, junge Leute, deren Studien nicht über die Unterklasse hinausgingen, nach einer praktischen Thätigkeit als Assistenten bei Strassenbauten u. s. w. sich den Titel „Ingenieur und Architekt“ ammassen und auch die Anerkennung desselben seitens der Regierung nicht selten erlangen. Diesen Uebergriffen werde leider stark Vorschub geleistet durch die verbreitete Meinung, dass für die praktische Bauthätigkeit der sogenannte künstlerische Sinn, ein gewisses Geschick im Zeichnen und eine oberflächliche Kenntnis Palladio's und Vignola's genüge und die wissenschaftliche Ausbildung dem Kunstgefühl wohl gar hemmend entgegenwirke. Gerade diese wissenschaftliche Grundlage will der Gesetzentwurf nach Möglichkeit festigen, dem blossen Empirismus und Dilettantismus einen Damm setzen und dadurch für die architektonische Kunst eine neue Blüte anbahnen, gleich weit entfernt vom akademischem Zopf wie von den wilden Delirien der Neuerungsapostel. „Ob wir in unseren Zeiten noch eine grosse Architektur haben werden, lässt sich nicht sagen“, schreibt Eugenio Checchi anlässlich des Gesetzentwurfs in dem römischen Blatte „Fanfulla della Domenica“, „aber sicherlich wird das mühevoll Suchen nach neuen stilistischen Ausdrucksformen in modernen Italien zugleich durch künstlerische und wissenschaftliche Normen geleitet sein. Nie werden wir voraussichtlich einen Glockenturm Giotto's noch eine Kuppel Brunellesco's oder ein Camposanto von Pisa wieder haben, aber monumentale Museen und Paläste, Theater, Ausstellungsgebäude u. s. w. werden wir immer haben können; arbeiten wir deshalb darauf hin, dass eine durch die Wissenschaft gestärkte Kunst den Mangel an genialen Kräften soviel wie möglich ausgleiche.“

x. — Von den Wettbewerbplänen zum *Bau eines Kunstgoverbemuseums* für Düsseldorf, welche vom 24. März bis zum Ostersonntag in der städtischen Kunsthalle ausgestellt waren, ist der Entwurf mit dem Motto „Con amore“, dessen Urheber der Architekt *Karl Hecker* hieselbst ist, mit dem ersten Preise gekrönt worden. Der

selbe hat zur Lösung der Aufgabe unter den eigenartigen Terrainverhältnissen einen glücklichen Griff gethan, indem er nach berühmten Mustern in jedem Geschoss einen glasüberdeckten Säulenhof mit Umgängen und daran anschliessend die Ausstellungs- und Verwaltungsräume angelegt hat. Die Stirnseite nach dem Friedrichsplatze zu, gegenüber der Nordseite der städtischen Kunsthalle zu gelegen, ist im Stile der italienischen Hochrenaissance entworfen. Als Material ist natürlich womöglich Sandstein gedacht, andernfalls Sandsteinprofile mit Tuffstein- und Ziegelfüllungen. Bei dem Entwürfe der Aussenseite hat Hecker mehr schöne Verhältnisse und Gliederung geben als durch eine reiche Ornamentik wirken wollen, und sein Stirnseitenentwurf macht bei aller Einfachheit eine vornehme Wirkung. Der zweite Preis ist dem Entwürfe der Architekten und Lehrer an der Kunstgewerbeschule zu Offenbach, *Jakob Lieblein* und *Karl Wiegand*, zuerkannt worden. Auch dieser Entwurf findet wegen der glücklichen Lösung der Aufgabe, welche auf die eigentümlichen Verhältnisse des zu bebauenden Grundstückes, namentlich auf die unregelmässige Begrenzung nach der Nordseite zu und auf die späterhin wahrscheinlicherweise notwendig werdenden Erweiterungsbauten in geeigneter Weise Rücksicht nimmt, allgemeine Anerkennung. Die Aussenseite mit Säulen und Pilastern mit strenger Krönung ist reicher als diejenige des Heckerschen Entwurfs und von prächtiger Wirkung. Ausser diesen beiden preisgekrönten Entwürfen ist einem dritten mit dem Motto „Benvenuto Cellini“ eine lobende Erwähnung zuteil geworden.

1. *Ausgrabung eines ionischen Tempels.* Auf Anregung des Sekretärs des deutschen archäologischen Instituts in Rom, Prof. Petersen, hat die italienische Regierung im verflossenen Winter unter Leitung des Ausgrabungsinspektors Dr. Orsi bei Gerace Marina in Kalabrien an der Stelle des alten epizephyrischen Lokri die Ausgrabung eines *ionischen Tempels* vorgenommen. Derselbe hat an den Frontseiten 6, an den Langseiten 17 Säulen, Basen und Kapitelle. Die letzteren stehen denen des Heratempels von Samos am nächsten, auch hat Dörpfeld, der sich zu genauerer architektonischer Aufnahme an Ort und Stelle begab, als das zu Grunde liegende Mass die samische Elle erkannt. Die Erhaltung des Tempel ist leider eine schlechte. Von architektonischen Skulpturen haben sich jedoch vor der Westfront einige, wahrscheinlich von Giebelfiguren herrührende Fragmente gefunden, von denen die Gruppe eines neben seinem Rosse stehenden Jünglings, beide Figuren von einem Triton getragen, am besten erhalten ist. Nach dem Stile möchte Petersen diese Skulpturen nicht vor 400 v. Chr. ansetzen. Der besprochene Tempel ist über einem älteren von etwas abweichender Orientierung errichtet. Die Publikation in den Schriften des archäologischen Instituts steht bevor.

pp. *Aus Bremen.* Die Frage über den Standort unseres Kaiser-Wilhelm-Denkmal's scheint nun endgültig durch den neuerlichen Beschluss der Bürgerschaft geregelt zu sein. Leider bleibt es danach beim Alten — nämlich bei der Aufstellung des Denkmal's auf dem kleinen Platze an der Seitenfront des Rathauses. Eine grosse Anzahl von Bürgern hatte sich vereinigt, um diese unglückliche Wahl abzuwenden; eine mit rund 10000 Unterschriften bedeckte Bittschrift, die auf den Platz vor dem jüngst vollendeten neuen Bahnhofe hinwies, war an die Bürgerschaft gerichtet worden; diese entschied sich aber mit knapper Mehrheit gegen den Vorschlag. Der beste Platz würde unzweifelhaft der Marktplatz sein, wo das Denkmal an der Prachtfassade des Rathauses

den würdigsten Hintergrund gefunden hätte. Das Denkmalskomitee hatte ihn auch zuerst ins Auge gefasst. Aber der grosse steinerne Roland, der hier seit Jahrhunderten Wache hält, legte ein Veto gegen den ihm zugedachten Platzwechsel ein. Wir meinen, in diesem Falle hätte nach dem Worte des Dichters doch wohl der Lebende recht haben dürfen. Dem Roland hätte es nicht geschadet, wenn er neben dem Haupteingange an der Seitenfront des Rathauses einen seiner Würde als Hüter des Rechtes angemessenen Platz gefunden hätte, während das Kaiserdenkmal an dieser Stelle viel zu nahe vor das Seitenportal gerückt und einer nur einigermassen ausreichenden Perspektive entbehren wird. Es wird damit in gewissem Sinne „beseitigt“, was doch auf keinen Fall der Wunsch der alten Hansestadt sein kann. — Erfreulicher ist, was wir über eine andere monumentale Zukunftsschöpfung zu berichten haben. Ein neuer *öffentlicher Brunnen* wird auf der Kreuzung der Bismarckstrasse mit der Schwachhauser Chaussee demnächst errichtet werden, und zwar auf Grund einer Schenkung, die ein Bremer Bürger, *H. A. Gildemeister*, seiner Vaterstadt gemacht hat. Der Brunnenstock soll im wesentlichen aus einer überlebensgrossen Bronzegruppe nach einem Modell des Bildhauers *August Sommer* in Rom bestehen, einen Centauren darstellend, welcher mit einer Schlange kämpft, aus deren Rachen sich der Wasserstrahl erhebt. — Mit unserer *Nordwestdeutschen Ausstellung* wird bekanntlich auch eine *Allgemeine deutsche Kunstausstellung* verbunden werden, für welche der letzte Anmeldetermin auf den 15. April gesetzt ist. Die günstige Lage Bremens für den Verkehr der Reisenden aus überseeischen Ländern lässt auch von dort her einen starken Besuch erwarten, so dass die Beschickung der Ausstellung den deutschen Künstlern schon aus rein geschäftlichen Gründen zu empfehlen ist. Die Kunstausstellung erhält ein eigenes Gebäude in der günstigsten Lage, die der Ausstellungspark bietet.

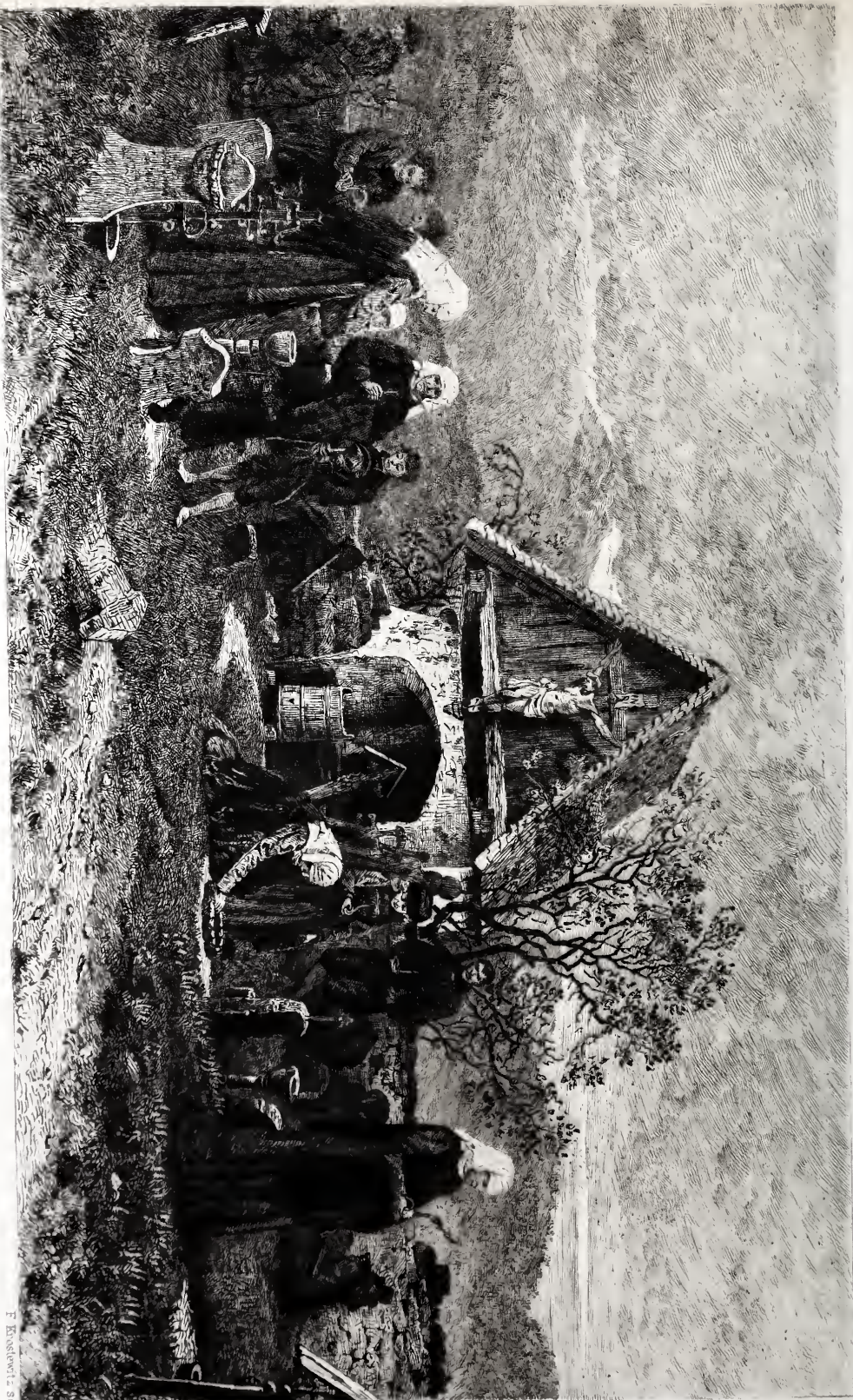
P. — *Basel.* Nachdem 1880 an die Stelle der früheren Kataloge der „Mittelalterlichen Sammlung“ ein Führer getreten war, ist neuerdings wieder ein illustrirter „Katalog“ erschienen (Preis 1 Fr.). Derselbe giebt den ganzen Besitz des Museums in kurzen Beschreibungen, die wertvollsten Stücke in guten, wenn auch etwas kleinen Lichtdrucken wieder. Die Sammlung enthält bekanntlich mehr als ihr Name verspricht; ja die nachmittelalterlichen Sachen überwiegen ganz bedeutend. Eine grössere Anzahl Besitzstücke des Museums sind durch die Publikationen von W. Wackernagel, Moritz Heine und Alb. Burekhardt allgemein bekannt geworden. Gleichwohl werden auch die Abbildungen des Katalogs willkommen sein.

x. — Das „Mädchen mit dem Kätzchen spielend“, welches wir dem gegenwärtigen Hefte als Sonderblatt begeben, ist eine Originalradirung des geschätzten Genremalers *B. Nordenberg* in Düsseldorf, der sich hier mit Glück auf der Kupferplatte versucht. Der Lebenslauf des 1822 geborenen Künstlers ist wohl allgemein bekannt. Er begann als Viehhirt, ähnlich wie Defregger, stieg dann zum Zimmermaler empor, welchen Beruf er sieben Jahr betreiben musste. Hierauf arbeitete er als Handwerker und konnte erst 1851 mit 29 Jahren an die Akademie nach Düsseldorf gehen, wo er unter Th. Hildebrandt studirte. Er ist viel gereist, beschränkt sich aber in seinen Genrebildern auf die Schilderung des heimatlichen schwedischen Lebens. Das vorliegende Blatt beweist, dass Nordenberg kein Neuling in der Behandlung der Radirtechnik ist.



H. Nordenberg rad.

Harumann & Beck Hofkupferdruckerei Düsseldorf.



W. Hiefstahl pinx.

F. Brunschwitz sc.

ALLERSEELEN

Verlag v. K. A. Seemann in Leipzig

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig

DER ZEUS DES PHIDIAS ZU OLYMPIA.

VON W. AMELUNG.

MIT ABBILDUNGEN.



DER olympische Zeus des Phidias war das herrlichste Werk, welches die plastische Kunst der Griechen nach allen einstimmigen Zeugnissen des Altertums hervorgebracht hat, und doch sind wir bei allem Studium der Kunstgeschichte diesem Werke kaum nahe gekommen — in wirklicher Erkenntnis.

Es sind wenig mehr Worte gemacht, als einfach die Ausbrüche der Bewunderung einer Zeit wiederholt worden, welche zu denselben noch Berechtigung hatte, da sie das leibhaftige Bild vor Augen sah. Durch die Schleier der Vergangenheit zur lebendigen Anschauung vorzudringen, das Werk nach den Hilfsmitteln, die wir besitzen, aus sich selbst und aus seiner Zeit verstehen zu lernen, soll hier ein Versuch gemacht werden.

Diese Hilfsmittel sind vor allen Dingen: die Münzen aus Hadrians Zeit mit dem Haupte oder dem ganzen Bild des Gottes. Ferner die Beschreibung des Pausanias, welche nur für die äussere Gestalt zu verwerten ist; daneben die Schilderung des Dio Chrysostomus, die nur als solche zu betrachten ist, da sie aber mit offenem Auge und Herzen geschrieben ist, für den inneren Gehalt des Werkes zu beachten sein wird, und endlich, da ein jeder Künstler aus seiner Zeit heraus schafft, eine darauf sich beziehende Zeitbetrachtung und die Untersuchung, welche Eindrücke Phidias bestimmen konnten, auf diese Weise gerade die Idee des höchsten Gottes zu verkörpern. Bei der Betrachtung des Werkes selbst wird uns die Vergleichung mit dem späteren Zeusedeal, vor allem mit dem Zeus von Otricoli, von Diensten sein.

Die Beschreibung des Pausanias lautet: „Es sitzt der Gott auf einem Throne, aus Gold gebildet

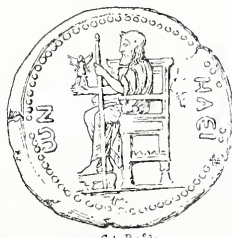
und Elfenbein. (Die Fleischteile aus Elfenbein, die Haare, der Bart aus Gold, die Augen wahrscheinlich aus Edelstein). Ein Kranz ruht auf seinem Haupte aus Ölweigen. In der Rechten hält er die Nike, auch sie aus Gold und Elfenbein; sie trägt eine Siegesbinde und auf dem Haupte einen Kranz. In der Linken ruht das Scepter, mit allen Arten von Metallen geschmückt. Der Vogel, der auf dem Scepter sitzt, ist der Adler. Von Gold sind auch die Sohlen des Gottes und der Mantel ebenfalls; in den Mantel sind aber Figürchen und Blumen, nämlich Lilien, eingelegt.“¹⁾ Der Thron war mit zahlreichen Bildwerken in Relief und Malerei geschmückt; auf der Lehne umgaben das Haupt des Gottes die beiden Dreivereine der Horen und Chariten.

Ehe wir uns nun zu der genauen, analytischen Betrachtung der Formen des Hauptes wenden, wie sie uns das Münzbild erhalten hat, möchte ich aus der Schilderung des Dio einen Satz herausgreifen und

damit einen Begriff feststellen, welcher die Grundlage für unsere Behandlung sein soll. Dort heisst es: „Unser Zeus in Olympia ist friedlich und ganz milde, wie der Lenker eines ruhigen und einigen Griechenlands.“ Also mit einem Wort — ein Friedensfürst. Teilweise war dies schon durch die Bestimmung der Statue für Olympia geboten, das ein Versammlungsort sein sollte, an dem sich alle griechischen Stämme ohne Feindseligkeit zusammenfänden; ja während der olympischen Spiele sollten die Kämpfe, offene und verhaltene, in ganz Hellas ruhen. Doch in den Worten des Rhetors liegt noch mehr; es soll dieser Zeus nicht nur der Lenker eines einigen, son-



C. L. B. 53.



C. L. B. 53.

Zeusmünze.

1) Brunn, Künstlergeschichte.

dem auch ruhigen Griechenlands sein, eines Landes, das keine Stürme, auch nicht von aussenher, bedrohen und beunruhigen. Ist ein Land in solch schönem Zustande, so bedarf es offenbar eines andern Lenkers, als in den Irr- und Wirrsalen des Krieges. Es ist ein ander Ding, ein Volk in Kriegsnot zu kommandiren, mit Macht die Feinde aufs Haupt zu schlagen, als in den heitern Tagen des Friedens ein weise waltender Richter und Lenker des Volkes zu sein. Auch werden die Zeiten, in denen ein Fürst zu regieren hat, nicht ohne Einfluss auf Wesen und Gestalt bleiben. So ist denn dieser Zeus nach Dio „friedlich und ganz milde“, „milde und ehrwürdig, in einer Gestalt, an der der Kummer nicht gezehrt.“

Wie weit nun die Gestaltung des Hauptes auf dem Münzbilde, welches wir mit Recht für eine stilgetreue Kopie des Originals halten dürfen, mit dem Begriff eines Friedensfürsten übereinstimmt, werden wir jetzt zu untersuchen haben. Wir müssen die Formen des Kunstwerks befragen; denn wie die Seele sich den Körper bildet, so schafft sich die Idee des Künstlers die Form, notwendig, organisch, aber ungestört von den tausend äusseren Einflüssen der Wirklichkeit, unbedingt, schön und klar.

Beginnen wir mit dem Auge und seiner nächsten Umgebung. Das weit geöffnete, ruhige Auge blickt gerade aus, in der Richtung des Hauptes nach vorwärts. Doch bemerkt man, wenn man die Zeichnung des oberen Augenlides beachtet, welches am entschiedensten in schräger Richtung der Nasenwurzel zu emporgezogen ist, und die Sehachse mit der Horizontalachse des Hauptes vergleicht, dass der Blick nicht der Neigung des Kopfes gefolgt ist. Anders die Augenbrauen, welche sich in schönem Bogen das Auge etwas überspannend in der Richtung auf die Nasenwurzel herabziehen. Der Blick, in seinem Umfang nach oben durch die Neigung der Augenbrauen beschränkt, leitet unter diesen hervor ruhig auf den Andächtigen im Tempel. Diese Konstellation der Augen und Brauen ist sehr ausdrucksvoll; wir gebrauchen sie selbst, wenn wir einer uns gegenüberstehenden Person mit einem ernsten und tiefen Blick in die Augen sehen wollen. Man senkt leise den Kopf; die Augenbrauen folgen dieser Bewegung, wohl um gerade das Gesichtsfeld zu verringern. Zugleich gewinnt das Auge durch den Schatten etwas Tiefes und Ernstes. Dieser Blick hat etwas *liebe- und verständnisvoll Eindringendes*, nichts *scharf Durchdringendes*¹⁾.

1) Zuweilen kann ein solcher Blick etwas schwärmerisch sinnlich erscheinen, wie bei dem Eros des Praxiteles, wo

Nach oben wird das Auge durch die hohe, von dem goldenen Haar in schönen Wellenlinien umflossene Stirn überdacht. Eine Schwellung, welche sich oberhalb der Nase und der Augen ausbreitet, läuft in den leichten Hebungen der Oberaugenhöhlerränder aus. Die Stirn ist für den plastischen Ausdruck der Sitz der Intelligenz, der geistigen Kraft. Hinter diesr klaren, von keiner Falte gefurchten Stirn, auf der auch die genannte Schwellung, dadurch, dass sie nicht in scharfen, kantigen Flächen vorspringt, sondern in welligen sich heraushebt, auf kein unharmonisches Überwiegen und energisches Vordrängen der Denkkraft schliessen lässt, — hinter dieser Stirn vermuten wir eine ruhige Weisheit, welche kein Unglück hat trüben können, an der der Kummer nicht gezehrt.

Nicht in merkbarem Absatz, sondern in schöner Wellenlinie geht die Stirn in die Nase über. Die reine, längliche Fläche der Wangen lässt durch die Falte um Nase und Mund ein leichtes Lächeln erkennen. Dies und die leise Öffnung des Mundes deuten auf mildes, gütiges Gewähren. Diese Gesichtszüge, welche in äusserlich formaler Beziehung eine wunderbare Schönheit zeigen, und einen in allen Teilen harmonisch durchgebildeten Inhalt zum Ausdruck bringen: *Güte, Milde, Ernst, Weisheit und ruhige Klarheit*, — dieses Antlitz umrahmen Haar und Bart. Das Haar fällt vom Scheitel in ruhigen Strähnen herab und liegt unten auf der Schulter, wo es, der Bewegung des Hauptes folgend, nach vorwärts wallt. Die Stirne wird auf jeder Seite von zwei grösseren Flechten umrahmt. Die oberen teilen sich am Scheitel und fallen im Bogen herab. Über diese quellen die unteren hervor und ziehen sich im Doppelbogen hin, bis sie hinter dem Ohr verschwinden. Unter ihnen noch vor dem Ohr fällt eine Strähne herab und leitet zum Bart über, welcher ebenfalls in ruhigen Linien von den Wangen, der Oberlippe und dem Kinn lang herabwallt. Das Einfache, Schlichte dieser Haartracht, das Weiche dieses Haargelockes passt durchaus zu dem Eindruck, welchen wir von dem Antlitz erhielten.

Das Haar fasst ein Ölkranz zusammen, dessen Blätter sich in schöner Weise den Linien des Haares anschmiegen und über das Haupt erheben. Hier, an der Spitze des Kranzes, haben wir zugleich den höch-

dieser Ausdruck noch durch die seitliche Neigung des Kopfes verstärkt ist. So sagt Ibykos:

„Wieder unter schwarzen Winnern

Mit bethörenden Augen schaut mich Eros an.“

(Geibel, kl. Liederb. S. 47.)

sten Punkt der ganzen Statue erreicht. Von hier aus wollen wir nun den vollen Reiz der Linienführung, welche in diesem Punkte gipfelt, klar machen.

Zunächst führt hierher die Linie des Kranzes, welche, in der Höhe des Ohres am Hinterkopf beginnend, in schräger Richtung als Grundlage für den Bogen des mächtigen Hinterhauptes aufwärts führt. Verfolgen wir dann die Konturen der Stirnflechten, wie sie, das Antlitz im länglichen Oval umschliessend, zuerst allmählich in Wellenlinien, dann im kräftigen Bogen nach aufwärts führen. Denken wir ferner an die ganze Statue und ihren Umriss. Beide Oberarme sind gesenkt; der linke Unterarm hebt sich wieder, aber nur bis zur Schulterhöhe; dem entspricht die von der rechten Hand ebenfalls aufstrebende Nike.

Zweierlei fällt uns dabei auf: erstens das beinahe architektonische Entsprechen der beiden Seiten, welches im Verein mit dem Thronen den Eindruck der Ruhe hebt; zweitens das unaufhaltsame Aufwärtstreben aller Linien. Hiezu kommt, dass, nach den Formen des Hauptes zu urteilen, ein bestimmtes Streben nach Schlankheit im Gegensatz zur Breite hervortritt. Es kann uns dies beides wohl durch nichts klarer gemacht werden, als wenn wir uns an den gotischen Baustil erinnern; auch hier das entschiedene Vortreten des Schlanken, des Aufstrebenden. Immer wird unser Auge sanft ansteigend nach oben gezogen, bis es dem Blicke des Gottes begegnet der sich liebevoll zu uns herabsenkt. Ganymeds Gefühl ergreift uns:

„Hinauf! Hinauf strebt's.
Es schweben die Wolken
Abwärts, die Wolken
Neigen sich der sehnen Liebe.
Mir! Mir!
In eurem Schosse
Aufwärts!
Umfangend umfängen!
Aufwärts an deinen Busen,
Allliebender Vater!“ (Goethe.)

Fassen wir noch einmal alles zusammen: den eindringlichen Ernst des Auges, das gütige, milde Lächeln, verstärkt durch die leise Öffnung des Mundes, die Weisheit und ruhige Klarheit, welche die Stirn offenbart, die Ungetrübtheit und Abgeklärtheit aller Formen, welche auf gleiche Eigenschaften des Geistes schliessen lassen, endlich die Schlichtheit und Weichheit des Haares, der schmiegsamen Locken, — und, ehe wir uns zur Schilderung des Dio zurückwenden, treten wir zur Vergleichung vor den Zeus von Otricoli, welchen man früher für eine Wiederholung des olympischen hielt.

„Bei ihm ist alles Energie und Konzentration. Die inneren Augenwinkel setzen tief und entschieden ein und drängen in scharfer Anspannung nach innen gegen den schmalen Nasenrücken, der in sichtbarem Gegensatz dazu sich steil und hoch erhebt als unmittelbare Fortsetzung der in ihrer Mitte stark vorgebauten hohen Stirn, in welcher die Energie und Intelligenz des Gottes ihren Hauptsitz hat. Diese Kräftigkeit findet ihre Ausgleichung in der breiten Basis, den nach den Seiten stark hervortretenden Oberaugenhöhlenrändern des Stirnbeins, mit denen nach unten eine gleich starke Betonung des Backenknochens sich in Einklang setzt. In dieser Umrahmung liegt das Auge und erhält nicht nur von oben einen vollen Schatten: auch von der Seite wird es durch den Augendeckel stark belastet, welcher den Bogen des oberen Lides drängt und dadurch bewirkt, dass die Blicke der beiden Augen, leicht konvergierend und wie nach innen schielend, gegen die Mitte zu sich sammelnd, ruhig und fest auf einem bestimmten, naheliegenden Augenpunkte sich vereinigen.“ So schildert Brunn¹⁾ treffend das Obergesicht der Büste von Otricoli.

Vergleichen wir nun dies schwerbelastete Auge mit dem freien, offenen Auge unseres Zeus, das nur leicht beschattet ist durch die gesenkten Brauen; mit diesen wieder die fast wagerecht, energisch sich nach der Nasenwurzel zusammenziehenden Brauen des von Otricoli. Hier die mächtig gegliederte Stirn, auf der die Falte zu beachten ist; dort die ruhige, nur in einer Schwellung leicht gehobene Stirn. Hier die kräftige Nase mit gehobenen Rücken und mächtigen Nüstern; dort die feine, nur an der Spitze leicht hervortretende Nase. Hier die kurzen gedrungenen Wangen mit kräftig vortretenden Backenknochen; dort die glatten, längeren, nur zum Lächeln verzogenen Wangen. Hier die fast quadratische, mehr ins Breite gehende Form des Gesichtes; dort die ovale, an der alle umfassenden Linien nach oben leiten. Der grösste Unterschied jedoch zeigt sich in der Behandlung des Haupthaars und Bartes. Diese an der Stirn mächtig aufstrebenden, in schweren Massen herab und vorwärts wallenden Locken, dieser kurze, vordrängende, über den Lippen kräftig sich vorwindende, krausgelockte Bart passt durchaus zu der Energie und Gedrungenheit aller anderen Formen, ebenso wie das schlichte, langwallende Haar des olympischen in Harmonie mit den Formen des Hauptes steht. Hier ist es nicht — das Material legt den

1) Westermanns Deutsche Monatshefte, Heft 351, Dez. 1885.

Vergleich nahe — ein mächtiges Ausstrahlen von Glanz, wie bei dem von Otricoli, sondern ein leichtes Umspielen ruhiger, segensreicher Sonnenstrahlen.

Es ist in diesem späteren Zeushaupt nicht nur alles ins Gewaltigere gesteigert, sondern es ist ein ganz anderes Ideal verkörpert. Damit soll nicht gesagt sein, dem Zeus des Phidias mangle der Ausdruck der Energie; ebenso wenig, wie dem andern der Ausdruck der Güte und Milde fehlt. Hier muss aber nach den grundlegenden Begriffen gesucht werden, welche diesen Darstellungen desselben Gottes ein so verschiedenes Gepräge gegeben haben.

Fanden wir in dem Zeus des Phidias die Weisheit, die ungetrübte Ruhe des Gemütes, *die hohe Macht des Geistes*, so erkennen wir als bestimmendes Prinzip in der Schöpfung des Zeus von Otricoli die mächtige Energie zum Handeln, ein pathetisch nicht ungetrübtes Wesen, *die rolle Kraft des Geistes*. Der olympische Zeus ist ein Gott in reiner, ungestörter Wesenheit; auf der Stirne des von Otricoli hat die Zeit eine Falte gegraben; sein Auge blickt nicht sorgenfrei, das des olympischen ernst, aber ruhig. Und jetzt komme ich zu den Worten des Dio zurück. Der Zeus des Phidias ist der weise, milde Lenker eines ruhigen und einigen Griechenlands, der Zeus von Otricoli der umsichtige, energische Lenker eines von Stürmen innen und aussen bedrohten Griechenlands.

Jetzt werden wir auch die übrigen Worte des Rhetors mit mehr Verständnis hören: „Sieh, ob du die Gestalt des Gottes nicht allen seinen Beiwörtern entsprechend finden wirst. Denn Zeus allein wird Vater und zugleich König der Götter genannt, Schirmherr der Städte und der Freundschaft, dazu Schutzgott der Flehenden und der Fremden, Spender des Lebens und Gedeihens und alles Guten. — Die

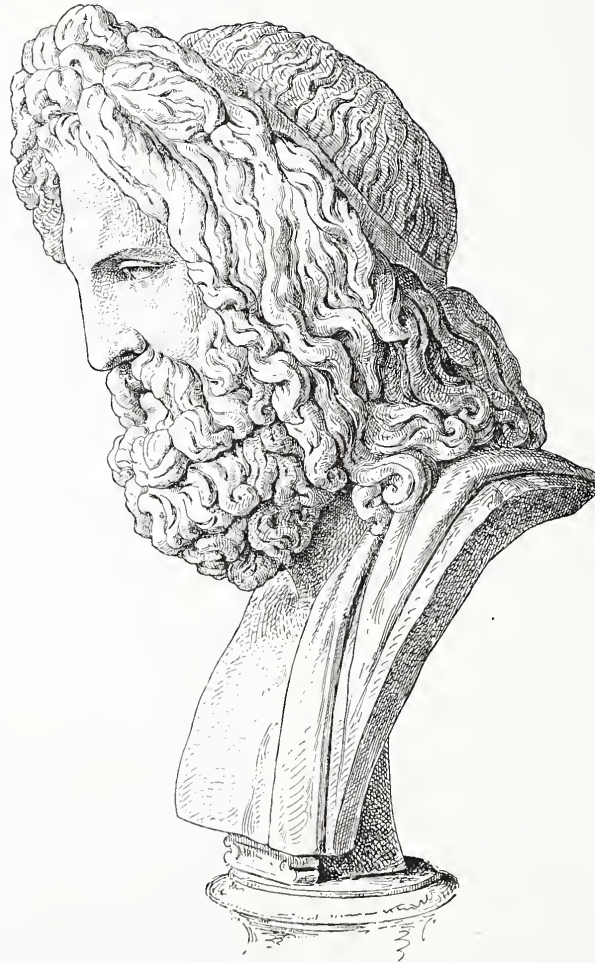
Herrschaft nun und den König soll das Feste und Grossartige der Gestalt darthun, den Vater und die Fürsorge das Milde und Liebreiche, den Schirmer der Städte und der Gesetze die Ehrwürdigkeit und der Ernst, den Schutzgott der Freundschaft, der Fremden und der Flüchtigen, kurz und gut die Menschenliebe zeigt das Milde und Glückverheissende, den Besitz und Früchte Spendenden zeigt die Einfachheit und Grossmut; denn dem, der ungekünstelt giebt und Gutes thut, sieht die Güte am meisten gleich. — Wer von den Menschen ganz mühselig und beladen ist, nach vielen Unglücksfällen und Trauer im Leben, und wer kennt nicht mehr den süssen Schlaf, der soll vor das Bild hintreten, und siehe, er wird alles vergessen, was es im menschlichen Leben Herbes und Furchtbares zu leiden giebt; denn es ist ein Anblick „lindernd Kummer und Zorn, von allen Übeln erlösend.““

In wunderbarer Weise waren nun all diese Gedanken auch in den Bildern verkörpert, welche den Thron schmückten, und gerade die in die Augen springende Bedeutung derselben und ihrer Zusammenstellung giebt uns einen Beweis, dass wir zu einem richtigen Resultat

allein durch Betrachtung des Kopfes gelangt sind. Sie vergegenwärtigten die Lösung des Hasses in Liebe in dem Wechsel des menschlichen Lebens, welches sich im bunten Wechsel von Bildern aus den verschiedensten Sagenkreisen darstellt¹⁾.

1) Diese Art dem Verständnis nahe bringen, sind vielleicht am besten Schiller's Worte über die schöne Diktion geeignet, welche ich seinem Aufsatz „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen“ entnehme:

„Das Interesse der Einbildungskraft ist, ihre Gegenstände nach Willkür zu wechseln; das Interesse des Verstandes ist, die seinigen mit strenger Notwendigkeit zu verknüpfen. So sehr diese beiden Interessen miteinander zu streiten scheinen,



Zeus von Otricoli.

Beginnen wir bei den Armlehnen. Sie wurden gestützt durch Sphinxen, welche über getöteten Jünglingen ruhten. Sie sind übereinstimmend als Symbole der göttlichen Allmacht über Leben und Tod gedeutet worden. Auf den Leisten zunächst darunter war auf einer Seite der Tod der Söhne der Niobe durch Apolls Pfeile, auf der andern der der Töchter durch die der Artemis dargestellt: ein göttliches Strafgericht, ohne Erbarmen durchgeführt. Auf den nächsten die Füße verbindenden Balken nach unten zu waren neben der Darstellung der acht alten Wettkampfsarten, deren Bedeutung in Olympia natürlich ist, die Kämpfe der Amazonen mit Herakles und seinen Begleitern, unter denen Theseus genannt wird, gebildet. Gerade durch Nennung des Theseus wird die Vermutung nahe gelegt, es handle sich um den Raub der Antiope; dieselbe wird späterhin noch gestützt werden. Es ist dies ein Kampf zwischen Bewohnern der Erde ohne Versöhnung bis zur Niederlage der einen Partei, hier der Amazonen, durchgeführt. Jetzt kommen wir zu den Schranken mit den Gemälden des Panänos. Auf jeder waren augenscheinlich drei getrennte Bilder gemalt, deren Entsprechendes von einer Schranke zur andern zu erkennen ist. Je die ersten Bilder waren: I 1, Atlas und Herakles; II 1, Herakles mit dem Löwen von

so giebt es doch zwischen beiden einen Punkt der Vereinigung, und, diesen auszufinden, ist das eigentliche Verdienst der schönen Schreibart.

Um der Imagination Genüge zu thun, muss die Rede einen materiellen Teil oder *Körper* haben, und diesen machen die Anschauungen aus, von denen der Verstand die einzelnen Merkmale oder Begriffe absondert.“

„Stehen also die Anschauungen, welche den körperlichen Teil zu der Rede hergeben, in keiner Sachverknüpfung untereinander, scheinen sie vielmehr als unabhängige Glieder und als eigene Ganze für sich selbst zu bestehen, verraten sie die ganze Unordnung einer spielenden und bloss sich selbst gehorchenden Einbildungskraft, so hat die Einkleidung ästhetische Freiheit und das Bedürfnis der Phantasie ist befriedigt.“ — „Um auf der andern Seite dem Verstande Genüge zu thun und Erkenntnis hervorzubringen, muss die Rede einen geistigen Teil, *Bedeutung*, haben, und diese erhält sie durch die Begriffe, vermittelt welcher jene Anschauungen aufeinander bezogen und in ein Ganzes verbunden werden.“ „Die Begriffe entwickeln sich nach dem *Gesetz der Notwendigkeit*, aber nach dem *Gesetz der Freiheit* gehen sie an der Einbildungskraft vorüber; der Gedanke bleibt derselbe, nur wechselt das Medium, das ihn darstellt. So verschafft sich der beredte Schriftsteller aus der Anarchie selbst die herrlichste Ordnung und errichtet auf einem immer wechselnden Grunde, auf einem Strome der Imagination, der immer fortfließt, ein festes Gebäude.“

In den Ausdruck der Sprache übersetzt, wäre also die Summe der Bildwerke eine in schöner Diktion, d. h. in wechselnden Anschauungen dargestellte Entwicklung von Begriffen,

Nemea; III 1, Prometheus und Herakles. Atlas und Prometheus waren von Zeus bestraft; hier naht der Sohn desselben Gottes, um dem einen seine Last, Himmel und Erde, wenn auch nur für geringe Zeit zu nehmen, und den andern von seiner Fessel zu befreien. Der Löwe von Nemea war als ein Leid den Menschen von Hera gesendet; Herakles tötet ihn unter dem Schutz der Zeustochter Athene. Das Übereinstimmende in diesen drei Darstellungen ist: Ein von den Göttern verhängtes Leid wird von einem Menschen zwar, doch nicht ohne Hilfe der Götter gelöst.

Wir denken an die Niobiden zurück; dort wurde ein Leid unbarmherzig durchgeführt, hier wird es gelöst; die erbarmende, versöhnende Liebe wird thätig.

Als die Bilder, welche nun jedesmal an zweiter Stelle gemalt waren, nennt Pausanias: I 2, Theseus und Peirithoos; II 2, Ajas und Cassandra; III 2, Achill und Penthesilea. Am deutlichsten ist die Bedeutung der letzten Darstellung; es ist die Wandelung der Feindschaft in Liebe. Wir erwarten dasselbe Thema auch in den zwei übrigen ausgeführt zu sehen. Bei der ersten ist dies möglich, wenn wir mit Petersen¹⁾ annehmen, dass nämlich hier die Versöhnung der beiden Helden, die Schliessung der ewigen Freundschaft nach ihrem ersten Zweikampf gemalt war. Das Bild II 2 lässt sich indes absolut hier nicht einreihen, und alle Deutungsversuche sind gescheitert. Wie, wenn wir hier ein Missverständnis des Pausanias entdecken könnten, das leicht erklärlich wäre und uns zugleich den Weg zur bessern Erkenntnis führte? Wenn auf diesem Bilde folgendes dargestellt war: Ein Weib flieht ängstlich zu einem Palladium und sieht sich mit flehendem Blick nach einem Krieger um, welcher es mit gezücktem Schwerte verfolgt, so war die Deutung auf Ajas und Cassandra eine durchaus naheliegende.

War aber keine andere möglich? Wir sind im troischen Sagenkreis; man könnte an Polyxena und Neoptolemos denken; doch auch hier ist keine Lösung in Liebe. Aber noch ein drittes Weib wird verfolgt mit gezücktem Schwert, flüchtet sich zum Palladium, wird aber verschont, da ihr Auge das ihres Verfolgers trifft und im Bunde mit der halb entblösten Brust die Liebe im Herzen desselben von neuem emporflammen lässt; mit einem Wort: es war Helena und Menelaos. In der That ist hier das Missverständnis des Pausanias, der sich den geistigen Zu-

1) Kunst des Phidias.

sammenhang der Kompositionen nicht weiter klar gemacht zu haben scheint, leicht zu verstehen, und die unleidliche Disharmonie, welche durch dies eine Bild geschaffen war, beseitigt. Jetzt haben wir auch hier die Lösung des Hasses in Liebe.

Wenden wir uns nun zu den Bildern, welche an dritter Statt auf jeder der Schranken standen. I 3, Hellas und Salamis; II 3, Hippodamia und ihre Mutter; III 3, zwei Hesperiden. Es sind dies je zwei Frauen, welche in Sage und Geschichte in engem Zusammenhang stehen mit Kämpfen um den höchsten Preis. Sie haben für den Helden, wenn er Sieger bleibt, den Preis in Händen, welcher an Wert das Glück des Sieges weit übertrifft, die Hesperiden, jene Äpfel, nach deren Erlangung er frei sein sollte; Hippodamia, ihre Liebe und den Besitz einer neuen Heimat für Pelops; Hellas und Salamis, für die Griechen Wohlstand und Gedeihen. Wir finden die höchsten Güter, welche nach dem Wechsel des Schicksals das Leben schmückten.

Die Gedanken, welche die Bilder in ihrer Reihenfolge zur Anschauung bringen, sind also: Aufhebung des von den Göttern verhängten Leides, Wandlung des Hasses in Liebe und Verleihung des höchsten Siegespreises durch die milde Gnade der Götter.

Das Thema der mittleren Bilder finden wir noch in breiterer Ausführung und direkter Anschliessung an den oberen Amazonenkampf auf dem Schemel des Gottes behandelt. Dort war dargestellt der Kampf des Theseus und der Amazonen unter Teilnahme der Athener, also jener Kampf in Athen selbst, wohin die Amazonen gekommen waren, um den Raub der Antiope zu rächen. Pausanias sieht darin nur den ersten Kampf der Athener gegen Nicht-Stammesgenossen. Wir werden dem Geiste des Phidias näher kommen, wenn wir nicht nur eine überflüssige Wiederholung des Amazonenkampfes annehmen, sondern, wie Petersen will, das Ende des Kampfes durch die Vermittelung der von Liebe für Theseus ergriffenen Antiope.

So sehen wir in all diesen Gemälden denn einen Gedanken fortlaufend zur Anschauung gebracht; im Gegensatz zu Tod und Verderben den Eintritt der Liebe in die Weltregierung und die Bethätigung ihrer versöhnlichen Macht.

Diesen Grundakkord finden wir nun am deutlichsten angegeben an der Stelle, an welcher der Bewunderer seine Betrachtung begann, an der Schwelle, welche den Andächtigen von dem erhabenen Sitz des Gottes trennte. Dort war dargestellt: das Emporsteigen der Aphrodite aus den

Meereswellen und ihr Empfang durch die Olympier; der Eintritt der Liebe in die Welt. Das war das erste Bild, das sich in seiner ganzen ersten Bedeutung darstellte, denn hier ist es nicht Pandemos, die irdische, sondern die himmlische Liebe, Urania, welche in Erscheinung tritt.

Und nun lenkt sich unser Blick noch einmal nach oben; da schweben zu Häupten des Gottes die Horen Eunomia, Dike, Eirene und die Chariten Euphrosyne, Thaleia und Aglaia. Diese nochmalige symbolische Darstellung der heiteren, segenspendenden, wohlmeinenden, friedlichen, gerechten Weisheit der höchsten Richtermacht vollendet das Bild.

Die Summe all dieser Gedanken lässt sich in keinem Satz schöner ausdrücken als in der Verkündigung der Engel: Ehre sei Gott in der Höhe und Frieden auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen!

So also stellte sich das Ideal des höchsten Gottes und seiner Weltregierung im Geiste des Phidias dar. Wie aber? Entspricht dies Bild demjenigen, das wir sonst aus Sagen und Bildwerken von Zeus haben? — Wir sahen, wie dies Ideal in der späteren Zeit gänzlich verändert wurde; auch in der vorangehenden werden wir vergeblich nach Analogien suchen. Fast möchte uns ein solches Wesen dem Zeus fremd erscheinen, und wir werden an einen Ausspruch Quintilians erinnert: die Schönheit des olympischen Zeus habe etwas zu der überkommenen religiösen Anschauung hinzugefügt.

Um nun zu erkennen, wie sich in Phidias' Geist diese überkommene Anschauung so weit läutern konnte, müssen wir die Verhältnisse und Umgebungen in Betracht ziehen, in welchen dieser Künstler sich entwickelte.

Phidias gehörte zum engsten Freundeskreise des Perikles. In diesem tritt ein Mann von besonderer Bedeutung hervor, der Philosoph Anaxagoras. Er soll auf Perikles und den Geschichtschreiber Thukydides einen entscheidenden Einfluss ausgeübt haben. Liegt es da ferne, das Gleiche bei Phidias vorauszusetzen? — Von der Lehre des Anaxagoras heisst es nun, sie habe zuerst als ordnendes Prinzip des Weltalls nicht den Zufall, noch die Notwendigkeit angenommen, sondern den reinen und allein unvermischten *Νοῦς*, den Geist der Vernunft, welcher die Elemente sonderte; gegenüber dem ewig unentrinnbaren, zwingenden Schicksal einen weltbelebenden und ordnenden Geist der Weisheit, welcher nie der Stempel der wahren Liebe fehlt.

Und auch für diese Seite, die Liebe, suchen wir

eine Analogie in der Philosophie nicht vergebens. Parmenides von Elea, welcher 460 v. Chr. etwa nach Athen kam, stellte in seiner Lehre Eros als erster-schaffenes Wesen in der Schöpfung hin, also die Liebe als Urgrund der bestehenden Welt.

Verwandte Vorstellungen verbindet Agathon in dem Symposium des Platon. Wie ein echter Dichter fasst er Eros ganz persönlich und wundert sich darüber, dass Hesiod und Parmenides denselben den ältesten Gott nennen; er meine, Eros sei der jüngste der Götter, denn unmöglich wären all die Gewaltthätigkeiten gewesen, wenn er unter ihnen geweiht hätte, sondern Liebe und Frieden, wie jetzt, seitdem Eros die Götter beherrsche. Auch Zeus sei des Liebesgottes Schüler geworden in der Herrschaft über Götter und Menschen. „Vordem aber geschah viel Furchtbares, auch den Göttern, da die *Notwendigkeit* herrschte; seit aber dieser Gott geboren ist, entsprang alles Gute Göttern und Menschen aus der *Liebe des Schönen*. Denn dieser Gott:

Frieden bringt er den Menschen, Meeresstille den Wassern
Wider der Stürme Wüten, Ruhenden süßen Schlaf.¹⁾

Es ist natürlich, dass sich mit diesen Lehren der überkommene Glaube an die alten Götter nicht in allen Punkten vertrug; und doch war es unmöglich, diesen, der so fest in den Herzen des Volkes wurzelte, plötzlich herauszureissen, besonders bei dem griechischen Volke, das bei seinem schönen Anthropomorphismus zu der lebendigen Anschauung der Gottheit immer eines sinnlichen Momentes bedurfte, das die Lehre vom Geist natürlich gänzlich entbehrte. Da konnte niemand anderes die hohe Mission erfüllen, die beiden Geistesrichtungen vermittelnd zu versöhnen, der neuen Lehre Gestalt zu verleihen mit den Mitteln der alten, die alte Lehre mit den Gedanken der neuen zu veredeln, — niemand anders als der Künstler. Lehrende Philosophen sind nur für die Gebildeten verständlich und richten selbst unter diesen dadurch, dass sie nur halb verstanden werden, und durch die Gefahren, welche jeder Bruch mit alten Überzeugungen mit sich führt, oft grosse Verwirrung an. Apodiktische Staatsgesetze verschärfen nur die Gegensätze und haben, wie uns die Geschichte lehrt, zu blutigen Kriegen geführt. Allein der Künstler spricht eine allen verständliche Sprache und in dem Schwung der Begeisterung, in welchen er uns versetzt, folgen wir ihm gern in alle Tiefen und Höhen menschlicher Gedanken.

1) οὐτός ἐστιν ὁ ποιῶν
εἰρήνην μὲν ἐν ἀνθρώποις, πελάγει δὲ γαλήνην
νηγεμίαν ἀέμω, κοίτη δ' ἔπνον νηκεδῆ.

Glücklich der Künstler, welcher diese Mission erkennt! Zu versöhnen ist ja seine Aufgabe. Glück-lich das Land, welches einen solchen Künstler den seinen nennt! Griechenland durfte es in dieser Zeit sein. Die grössten Geistesheroen finden wir an dieser Aufgabe thätig¹⁾.

Pindar hebt es in der ersten olympischen Ode selbst hervor, dass die Aufgabe des Dichters sei: „Läuterung der Vorstellung über die Götter und die Weltordnung, innerhalb seines nationalen Glaubens einen Fortschritt zu reinerer, höherer Anschauung zu erreichen“²⁾.

„Das Ziel, welches *Äschylos* in der tragischen Kunst verfolgte, schloss in sich die höchste Aufgabe des ringenden Menschengestes, nachzuweisen, dass die göttliche Weltordnung mit der Intelligenz der Sterblichen im vollsten Einklang stehe“³⁾. „Die Gesamtheit der religiösen und ethischen Vorstellungen des *Äschylos*, wie sie aus seinen Dichtungen entwickelt worden sind, hat zwei Faktoren: treues Verharren auf der Basis des Volksglaubens und das Bestreben, denselben durch Läuterung und Ausbildung zum Ausdruck einer sittlich vollendeten Anschauung zu erheben“⁴⁾. „Es reinigte sich aber alles, was die religiöse Gefühls- und Denkweise des *Äschylos* in sich barg, in der reinen Idee von Zeus“. „Der vollendete weise Gott ist es, der die Sterblichen zur Besonnenheit, zum Guten anleitet (*ὁδῶσας*), der die sittliche Ordnung der menschlichen Gesellschaft begründet und den Schutzfliehenden auch Gnade angedeihen zu lassen weiss. In seinen Händen ruht Aisa oder Moira, die Weltordnung, und darin, dass diese einen sittlichen Charakter an sich trägt, löst sich der scheinbare Widerspruch zwischen Schicksalsbestimmung und Freiheit des menschlichen Willens.“ — „Dem *Äschylos* verdankt der hellenische Volksglaube die entschiedene Durchführung des Satzes, dass die göttliche Weltwattung eine gerechte sei. Aber indem *Äschylos* zur Begründung dieses Satzes sein Augenmerk hauptsächlich auf den Nachweis richtete, dass den Frevler unbedingt die Strafe Gottes ereile, dem Gottesfürchtigen aber ein leidloses Leben beschieden sei, hatte er in schroffer Verfolgung dieses Gedankens zugleich der Kehrseite desselben eine festere Begründung gegeben, dass jedes schwerere

1) Die folgenden Citate sind aus Dronkes Aufsätzen; „Die religiösen und sittlichen Vorstellungen des *Äschylos*, *Sophokles* und *Pindar*.“ *Fleckeisens Jahrb. für Philologie*, IV. Supplementb.

2) a. a. O. S. 4.

3) a. a. O. S. 25.

4) a. a. O. S. 54.

Leiden, welches die Götter den Menschen senden, auch als Strafe für einen Frevel anzusehen sei.“¹⁾

Überschauen wir dagegen den ganzen sicheren Gewinn, der sich aus Dichtungen des *Sophokles* ergibt. „Das Walten des alles überwachenden und lenkenden Zeus besteht nach *Sophokles*' Vorstellung nicht mehr bloss darin, dass es dem Einzelnen Unglück oder Lebenssegem gemäss seinem Handeln und Wandeln zuwägt; sondern die Gesamtheit der Sterblichen umfasst Zeus mit vorsehender Weisheit in seinem grossen Weltplane und ordnet den Einzelnen ein in das Ganze, dessen sittliche Harmonie zu wahren der höchste Endzweck der göttlichen Weltherrschaft ist. So sendet der Gott dem Menschen auch ohne dessen Verschulden schwere Leiden zu. Diesem aber, welcher die Absicht der göttlichen Vorsehung nicht zu durchschauen vermag, geziemt es dann, in frommer Demut sich in das Gottverhängte zu ergeben“²⁾, „nicht in dumpfer Resignation, sondern in wahren Gottvertrauen, welches von der Weisheit der göttlichen Fügungen, wenn er sie auch im einzelnen nicht zu deuten vermag, lebendig durchdrungen ist.“ Bei *Äschylos* sind Kraft und Gewalt die beiden treuesten Diener des Zeus; die Sittlichkeit seiner Menschen beruht nur auf der Furcht vor göttlicher Strafe. Bei *Sophokles* sitzt auf *Kronions* Thron, ihm beigesellt, für jeden Fehl die Gnade; seine Menschen sühnen ihre Fehltritte selbst aus eigenem sittlichen Bedürfnis.

Mit *Sophokles* sind wir wieder in den engsten Freundeskreis des *Perikles* eingetreten. Bei diesem finden wir ebenfalls jene Tendenz, versöhnend zwischen den beiden Richtungen der Alten und Jungen zu wirken. Wir lesen darüber in *Ad. Schölls* *Leben des Sophokles*³⁾: „Es wäre ohne die Überzeugung von dem Recht und der Macht der Intelligenz diesem Staatsmanne nicht möglich gewesen zu wagen, was er wagte, als er die neue Gestalt der Volksverfassung betrieb und durchführte. — Um so weniger wäre es gelungen, hätte er nicht die allgemeine Religiosität möglichst geschont. Er hob die Schönheit der Religion, er veredelte und erweiterte ihre Feste, und er baute ihr die schönsten Festhallen und Tempel.“

In der Geschichte der Plastik treffen wir in der Zeit kurz vor *Phidias* eine merkwürdige Erscheinung,

welche auf ähnliche Bestrebungen hinzuweisen scheint. Zu *Phigalia* in *Arkadien* war ein altes Bild der *Demeter Meläna* mit einem Pferdekopfe, auf den Händen *Delphin* und *Taube*, verbrannt. *Onatas*, dessen Thätigkeit sich um die Jahre 468—65 v. Chr. erstreckt, wurde beauftragt, ein neues Bild zu schaffen. Er kopierte nicht direkt das alte, sondern schuf, wie er sagte, nach Traumerscheinungen. *Brunn* bemerkt hierüber (*Künstlergesch.* I, S. 87 [122]): „Immer erkennen wir hier das erste mächtige Anzeichen eines Strebens nach Freiheit, nach ungehemmter Entwicklung und organischer Bildung. Aber ebenso erkennen wir durch das teilweise Festhalten an einem alten Vorbilde, dass die wahre, volle Idealbildung der Götter nicht erreicht war. Sie blieb dem *Genius* eines *Phidias* vorbehalten.“

In der That treffen wir diesen nun im Kreise all der besprochenen Geistesheroen als Teilhaber ihrer Bestrebungen in der freien Ausgestaltung des Ideals. Er bildet in *Olympia* einen Zeus, aber nicht den des alten Glaubens, den in lebhafter Aktion befindlichen, mächtigsten Gott, sondern den ordnenden Geist der Vernunft, welcher jedem seine Bahnen weist, den gütigen Geist der Liebe, welcher die Leidenschaften trennt und sänftigt, den Gott, dessen Wille die Harmonie des Weltgetriebes ist. So hat er auf unvergleichliche Weise den Herzen der Griechen die Philosophie eines *Anaxagoras*, eines *Parmenides* nahe gebracht und sie doch nicht gezwungen, aus all ihren ererbten Vorstellungen herauszutreten; er hat sie nicht aus ihrem Glauben gerissen, aus dem sie alle Kraft und Begeisterung zu ihren grössten Thaten gesogen hatten, und hat sie doch durch die Läuterung der Anschauungen der wahreren, reineren Erkenntnis zugeführt.

So ist denn vor wie nach *Phidias* eine tiefe Kluft und in unerreichter Höhe ragt er empor?

Das Genie macht keine unmöglichen, aber weite Schritte; wie es *Phidias* möglich war, diesen einen Schritt, viele Entwicklungsstufen auf einmal überspringend, zu machen, glaube ich auseinander gesetzt zu haben.

Die Bewunderung vor seinem Werk kann durch diese Betrachtung nur gehoben sein, und wir rufen seinem Zeus die Worte des gleichgesinnten Dichters zu:

In nie alternder Jugend wohnst du
In *Olympos*' lichtigem
Strahlendem Glanz, o König!¹⁾

1) a. a. O. S. 67.

2) a. a. O. S. 83.

3) S. 99.

1) *Sophokles*, *Antigone* V. 602—604.



Rembrandt's portrait

Heliogr. v. Dr. E. Albert & Co

REMBRANDT'S WIFE.
Besitzer Herr Graf Luckner auf Altfranken.

Verlag v. F. A. Geumann in Leipzig

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig

WILHELM RIEFSTAHL.

VON H. E. VON BERLEPSCH.

MIT ABBILDUNGEN.

(Schluss.)



IN DAS Jahr 1860 fällt Riefstahls Verheiratung; zusammen mit seiner jungen Gattin machte er im Jahre darauf die erste Studienreise ins Gebirge, nach Appenzell. Das war der eigentliche Wendepunkt in seiner künstlerischen Laufbahn. In der Zeitschrift „Argo“ (Kunst und Dichtung, herausgegeben von Fr. Eggers, Th. Hosemann und B. v. Lepel) hatte er noch in den kurz vorhergegangenen Jahren eine Reihe landschaftlicher Arbeiten niedergelegt, zum Teil romantischer Natur, so das Jagdschloss, das Schloss im Walde, den Freistuhl (nach Immermanns Oberhof) u. a. m. Jetzt wandte er sich mit Entschiedenheit der Figurenmalerei zu. Ein Begräbnis, das er mit ansah, gab dazu den Anlass. Das Appenzeller Inner-Rhoder Völkchen, das sowohl durch seine originelle Tracht als auch durch die in der ganzen Schweiz bekannte Schlagfertigkeit der Antworten bekannt ist, hatte bis dahin nur einen Schilderer gefunden, der es wirklich bis zur Wurzel kannte, E. Rittmeyer. Leider aber sind die zahlreichen, äusserst originellen Arbeiten dieses Künstlers nie zu jenem Abschlusse gelangt, der eigentlich das notwendige Bedingnis zum allgemeinen Bekanntwerden bildet. Riefstahl dagegen erfasste seine Aufgabe mit dem Ernste, der in seinem ganzen Wesen lag. Die Scenerie ist hoch droben im Gebirge. Vor dem schmucklosen Kirchlein warten Pfarrer und Gemeinde auf den Leichenzug, der eben um eine Ecke biegend über die Alptriften daher kommt. Ringsum schauen wilde felsige und beeiste Gipfel auf die Stätte nieder. Der Künstler hatte mit dem Bilde eine neue Saite angeschlagen, ihr Klang war rein, sonor, klar. Er hat das nämliche Motiv später wiederholt, wie er denn überhaupt manchen Stoff zu wiederholten Malen behandelte, aber nicht

im Sinne jener „Künstler“, welche, mit einer Composition einmal im reinen, dieselbe auf einem ganzen oder halben Dutzend gleichgrosser Leinwänden auftragen, eines nach dem andern gleichmässig unter und übermalen und so ein erfreuliches Bild von der Produktivität geben, die beinahe an maschinelle Vervielfältigung erinnert. Riefstahl war es, wiederholte er die Behandlung eines Thema's, darum zu thun, den Stoff nochmals gründlicher als zuvor zu bearbeiten, Mängel, die er bei der ersten Ausführung entdeckt hatte, zu vermeiden, kurzum, dem Ganzen einen höheren Ausdruck zu verleihen. Der bekannte französische Archäolog und Architekt Viollet-le-Duc sah im Herbst 1873 Riefstahls Wiederholung des „Hochthales am Säntis“ und schrieb in ungemein liebenswürdiger, fein empfundener Weise darüber eine längere kritische Äusserung, ohne den Autor persönlich gekannt zu haben. Übrigens liess die Anerkennung auch andererseits nicht auf sich warten. Die Jury der Berliner Ausstellung ehrte Riefstahl durch Verleihung der goldenen Medaille, der Preis der Seidlitzstiftung fiel ihm zu, und er wurde zum Mitgliede der Berliner Akademie ernannt (1862). Zwar hat er die Schweiz später noch wiederholt besucht, auch verschiedene Stoffe von dorthier zu Bildern verarbeitet, doch reichte keines an jenen ersten, gross wiedergegebenen Eindruck hin. Dafür aber wurde nun ein anderer Teil der Hochalpen sein Lieblingsaufenthalt, woher er stets reiche Schätze an Studien mitbrachte: das Passeyertal in Südtirol. Dort empfing er die Anregungen zu den meisten seiner späteren Arbeiten. Seinen ersten Aufenthalt daselbst beschreibt er ausserordentlich charakteristisch in einem Briefe an seine Eltern: „... Es soll mir wohl thun, keine Zeitungen und keine Krinolinen zu sehen. Ich denke, dass, wenn ich so längere Zeit an diesem Orte lebe, so

muss es rechte, gute Bilder geben, denn ich lebe ja doch nur für den einen Zweck und sehe und höre nichts anderes. O, wer mit mir auf der Höhe des Jaufenpasses stehen könnte und wir sähen vor uns das tiefe Passeyerthal, rechts mit den eisigen Ötzthaler-Fernern und hinter uns eine ebenso grosse Versammlung von Bergriesen in heiterem Mittagsglanze — ein wundervoller, berauschernder Anblick! Es ist möglich, dass ich mit Knaus dort zusammen-treffe und der ist auch der einzige, den ich dort

von Felsblöcken umgeben, zwischen denen der Bach hinfließt. — — — Je näher ich kam, desto trostloser sah es aus; eine räucherige Bauernhütte, ganz aus Holz mit Fensterlöchern von 1½ Fuss im Quadrat wurde mir als Wirtshaus bezeichnet. — — Ich trat in den niedrigen, dunklen Flur; in der grossen schwarzen Küche mit dem mächtigen Herde kochte eine grosse, dicke Bäuerin irgend eine Mehlsuppe und eine alte Frau mit gichtischen Gliedern wankte um sie herum. Mein Gepäck lag schon in einem

andern niedrigen dunklen Gemache und sah mich höhnisch an, dass ich mich für längere Zeit gemütlich und vorsorglich eingerichtet hatte, nun aber in diese Höhle gekommen war. Auf mein Befragen um Nachtquartier sagte mir die Dicke: „Betten hon mer kane, mer können Ihnen aber Leinentücher geben, um im Heu zu schlafen.“ Auch das noch! Verstimmt nahm ich ein leidliches Mahl von Eiern und Wein, und überlegte, ob ich nicht lieber gleich wieder umkehren sollte; doch wäre es lächerlich gewesen, aus diesen Gründen die ganze Partie, von der ich mir doch etwas Rechtes versprochen hatte, aufzugeben, obgleich ich vorläufig nicht einsehen konnte, was hier für meine Zwecke zu finden sein würde. Als ich so beschneit (beschneit, d. h. reingefallen) dasass, kamen ab und zu von den Landleuten, die beim Heueintragen beschäftigt waren, einige in die Stube, barfüssig, schmutzig, erhitzt, aber meistens Prachtkerle, einige Riesen, mit ungeschorenem Barte, fast alle schön,

jeder interessant. Von dem herrischen Gast wurde wenig Notiz genommen. — — — Da trat ein städtisch gekleideter Mann ein, der mich freundlich anredete und mit dem ich, wie ich mich nachher erinnerte, in St. Leonhard vor einigen Tagen zusammengessessen hatte. Dieser war hier in der Sommerfrische, ein Bürger von Meran, Bäckermeister, dessen Hauptzweck gerade war, im Heu zu schlafen wegen Rheumatismus, denn dem kurzen, höchst würzig duftenden Alpenheu wird grosse Heilkraft zugeschrieben neben den himmlisch kühlen Lüften und den kalten, klaren Quellwassern dieser Höhen. Mir wurde leichter. Ein ferneres, tröstliches Moment waren zwei Zithern, die an der Wand



Studie von RIEFSTAHL.

haben möchte . . .“ 1863 wanderte er gleichen Zweckes halber noch höher ins Gebirge hinauf, nach Lasis. In einem von dort datirten Briefe (9. August 1863) erzählt er: „Nachdem ich nun noch einen Hügel erklommen hatte, erblickte ich erst den letzten Thalgrund, eine mit vielem Steingeröll und vielen Blöcken und an einigen Stellen mit schmutzigen Schneeresten bedeckte Alpe, welche sich geradeaus an einem mächtigen Gebirgsstoecke von 10000 Fuss Höhe, teilweise mit Schnee und kleineren Gletsehern bedeckt, Hohenwilde genannt, hinaufzieht, links und rechts aber in enge Seitenthäler sich verliert. Mitten auf dem Alpengrunde kauern vier bis fünf dunkelbraune Holzschuppen mit grauen Schindeldächern,

hingen u. s. w.; man ist hier 5600 Fuss über Meer . . . Nach und nach erschienen einige Prachtexemplare von den Hirten, wahre Titanen; ich schaute ihnen mit Vergnügen den ganzen Abend beim Kartenspiel zu. Und nun zu Bett. Voran der „Häuser“, der die Zither sehr hübsch gespielt hatte. Mit der Laterne gings zu einem der Schuppen, Leiter hinauf, Leintuch und Decke aufs Heu gebettet und Gute Nacht. Da lag ich in dem duftenden Lager, um mich fächelten kühle Lüfte, die zu dem offenen Thore und den hundert handbreiten Fugen frei aus- und einzogen, und zu dem allem das gleichmässige Brausen des dicht an dem Stadel vorbeischiessenden Bergwassers. — — — Ich erwachte aber froh und gestärkt, machte am Brunnen Toilette, genoss einen guten Kaffee und Butterbrod und bin nun mit allen unbequemen Neuigkeiten meiner Lage ausgesöhnt. Die Leute haben sich auch schon soweit an mich gewöhnt, dass mir heute ein prächtiger Kerl bereits Modell gestanden hat. Heute nachmittag kommt der Paul, ein Schafhirt und der zweitgrösste germanische Riese, von einer Alpe herunter und steht mir auch. Der grösste aber ist der Michel Königsrainer, ein Senn mit einer prachtvollen Gestalt und metallenen, tiefem Organ; die Leute erscheinen noch riesenhafter durch die niedrigen Stuben, in die man immer tief gebückt eintreten muss . . . Heut morgen kam eine Prozession von Pfelders her, es ist der Tag Laurentii, des Schutzpatrons der Hirten. Sie zogen zu dem Marienbilde vor meinem Hause, knieten nieder, beteten unter Vorsprechen des Geistlichen die Litanei und den Rosenkranz und zogen dann betend wieder ab. Du kannst Dir denken, wie mir das gerade passt!“ Als Riefstahl später nach Ausstehung vieler Entbehrungen, welche jedoch keineswegs hindernd auf den Fortgang seiner Studien wirkten, nach St. Leonhard zurückkehrte, traf er dort auch richtig mit Knaus und einem Dutzend namhafter Künstler zusammen. Dem wiederholten, langen Aufenthalt in Passeier und seinen Hochthälern, dann auch ähnlichen Studien im Montavon und Bregenzer Wald verdankt nun eine ganze Reihe grösserer und kleinerer Bilder ihr Entstehen, so das „Begräbnis

in Passeyer“ (in mehreren Varianten vorhanden), „Feldandacht von Passeyerer Hirten“, „Prozession in Passeyerthal“, „Jahrmarkt in Vorarlberg“, dann das wundervolle Stimmungsbild „Am Allerseeentage“ (Nationalgalerie in Berlin), wozu sich der Künstler das Motiv im Bregenzer Walde geholt, dort bis in den November hinein geblieben war, um aus eigener Anschauung die Gebräuche, die seltsam nonnenhafte Verschleierung der Weiber an jenem Tage



Studie von RIEFSTAHL.

kennen zu lernen. Neben der intimen Schilderung der Volkslebens im Gebirge, und zwar speziell in Hinsicht auf seine religiösen Gebräuche, ging bei Riefstahl noch eine weitere künstlerische Neigung einher, und das war die Liebhaberei für Schilderungen aus dem Klosterleben. Doch fasste er seine Themata auf diesem Gebiete nie von jener karikirenden Seite her an, die in unseren Tagen Mode geworden ist. Das Schöne, wahrhaft Grosse des Mönchslebens, jene Momente, wo der eigentliche Geist, der durch die ganze Institution geht, sich in klarer, ernster und würdiger Weise zeigt, das sind viel, viel heiklere Aufgaben, die feinerer Beobachtung, zarterer oder



Studie von RIEFSTAHL.

mächtigerer Empfindung und Auffassung bedürfen, als das der Fall ist, wenn der Zechstisch und die Weinlaune in den Vordergrund treten. Es klingt zwar gewiss für manchen „nur national“ gesinnten Mann sehr ketzerhaft, wenn man darauf hinweist, dass in der französischen Kunst eine so ausgebildete, stets ihr enthusiastisches Publikum findende Geschmacklosigkeit, wie die in Deutschland ausgebildete, kurzweg als „Mönchsmalerei“ bezeichnete Art von Darstellungen des klösterlichen Lebens nicht existirt. Jenes einseitige Karikiren, wie man es vielfach antrifft, darf durchaus nicht verwechselt werden mit dem, was man eine wahre, charakteristische Zeichnung nennt. Riefstahl zeigte sich auch in dieser Richtung als eine feinfühlig, noble Natur, wie sie aus all seinen Arbeiten spricht. 1864, gelegentlich der Rückreise aus Passeyer, entstand die Idee zu dem grossen Bilde „Prozession der Mönche im Chore des Kapuzinerklosters zu Meran“. Es wurde ein Meisterstück, das ihm 1868 auf der Berliner Ausstellung die grosse goldene Medaille eintrug. Höre man darüber seine eigenen Worte: — — — „Noch an demselben Tage wohnte ich der Vesper im Chor bei und beschloss, das zu malen. Um ein Pult, mit grossen Folianten besetzt, gruppiren sich vier Mönche, und die andern, von denen auf meiner Studie wenig zu sehen ist, stehen umher. Es kann nur interessant werden durch die Charaktere, die Farbe des Ganzen ist fast braun in braun. Einige der Herren haben mir versprochen, zu sitzen, und so hoffe ich alles zusammen zu bekommen zu einem Kapuzinerbilde, wie ich es längst zu malen gewünscht habe.“ Der Pater Guardian, anfangs wohlgestimmt, fürchtete, die jungen Patres möchten sich zu sehr in Anschauung der Arbeit Riefstahls, der, so lange es immer nur anging, im Chore arbeitete, zerstreuen, und — doch lassen wir den Künstler selbst weiter reden (4. Septbr. 1864): ... „Die scheinbaren Weiterungen mit dem neuen Guardian hatten ihren Grund in den Freiheiten, welche sich die jungen Patres herausgenommen, indem sie in hellen Haufen immer um mich waren, jubelnd jeden

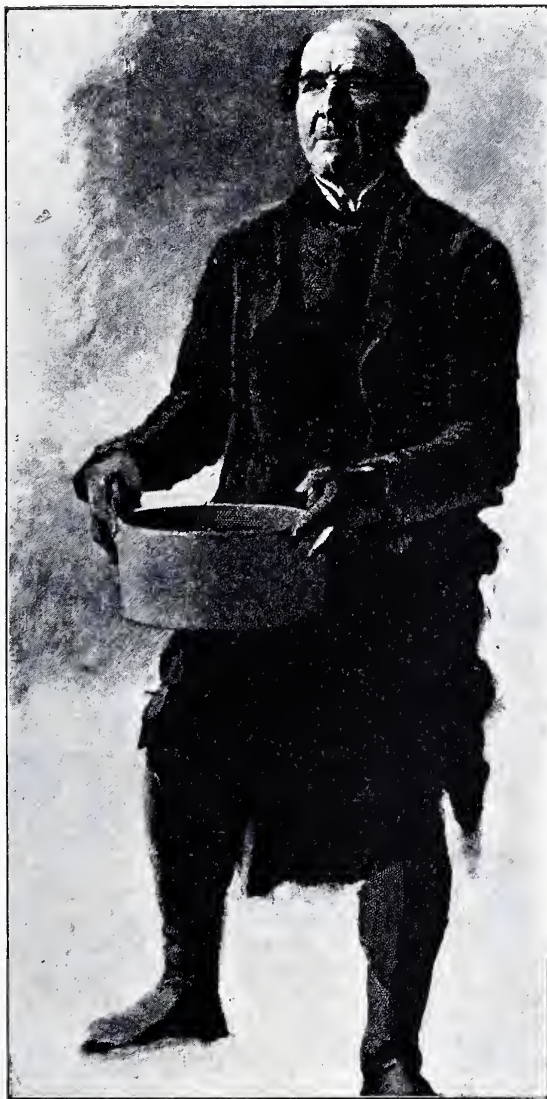
neuen Kopf begrüßten (wenn er auch gar nicht sehr gelungen war) und sich ganz dem Reize dieser Abwechslung überliessen. Es erfolgte die Weisung, sich an die Regel zu halten; einzeln solle mir jeder, den ich wünsche und der selbst wolle, zu Diensten stehen. So ist es mir möglich geworden, meine Studie durchzumalen und ausserdem 14 Blatt Studien zu zeichnen. Durch die häufigen Gebete und Messen geht viel Zeit für mich verloren. Gelingt es mir jedoch, in Innsbruck, vom Pater Provinzial ein Habit zu erlangen, so kann ich mich als wohlgerüstet für diesen Gegenstand betrachten.“ Das Bild fiel vortrefflich aus, und nebenbei sei gesagt, dass er einem der Patres die Züge Ad. Menzels gab. In der gleichen Richtung bewegen sich eine Reihe anderer Schöpfungen Riefstahls, so das „Tischgebet im Kapuziner-Kloster“, „Kloster am Inn“ (Volders bei Hall), und, wovon noch zu sprechen sein wird, die Mönchsprozession am Forum Romanum zu Rom.

Es wurde eingangs erwähnt, dass der Künstler in seinen jungen Jahren die Illustrationen zu Kuglers Atlas der Kunstgeschichte gezeichnet hat. Aus jener Zeit hing ihm eine grosse Neigung für die Architektur überhaupt an, ein Umstand, der vermöge der damit in Frage kommenden Kenntnisse nur bei ganz wenig Malern zutrifft; denn das Auge ist durchschnittlich so einseitig gebildet, wie der Mensch. Jene umfassende Bildung, die gerade Riefstahl so ausserordentlich auszeichnete und ihn aus diesem Grunde stets zum gebildeten Beurteiler den Leistungen anderer gegenüber machte, ist leider bei der Künstlerwelt im grossen Ganzen eine äusserst seltene Erscheinung.

Riefstahl war in Dingen architektonischer Natur

nicht nur sehr wohl bewandert, sondern er wusste dieser seiner Erfahrung auch praktisch Rechnung zu tragen. Ebenso wie ihm das Gebirge mit seinen Bewohnern nur dann die wahre Befriedigung gewährte, wenn er die Wechselbeziehung zwischen beiden in seinen Darstellungen voll und ganz erschöpft zu haben glaubte, so ging es ihm mit seinen priesterlichen Gestalten und den Räumen, in denen sie sich bewegen. Der wundervolle Kreuzgang zu Brixen in Südtirol, das herrliche Sommerrefektorium zu Maulbronn veranlassten das Entstehen einer ganzen Reihe von feinen künstlerischen Schöpfungen; den Glanzpunkt aber alles dessen, was der Künstler in dieser Hinsicht bisher gesehen und genossen hatte, war Rom. 1868 war Riefstahl von Berlin nach Karlsruhe übergesiedelt, den Herbst darauf zog er zum erstenmale nach der Halbinsel des Apennin, nach der Tiberstadt, die heute leider von Tag zu Tag mehr ihren Charakter einbüsst.

Am meisten nahm unter jenen Aufgaben, die Riefstahl sich alsbald stellte, das Pantheon seine Aufmerksamkeit in Anspruch, „... was mir auf den ersten Blick am meisten imponirt hat und mir nicht wieder aus dem Sinn gekommen ist. Ein furchtbar ernsthafter, schwarzer Riese, das best-



Studie zur „Segnung der Alpen“ von RIEFSTAHL.
Ölskizze im Besitz des Herrn Dr. J. VOGEL in Leipzig.

erhaltene Römermonument hier, davor ein schöner malerischer Zopfbrunnen mit Treppen, und hohe schwarze Häuser, dunkle Gassen ringsum. Gerade hier wimmelt es stets von den schönsten römischen Gestalten, Landleuten, so schön plastisch, farbig und würdevoll, wie ihre Vorfahren. Dazu vielleicht ein Leichenzug mit Fackeln, hier wunderbar ergreifend. In Gottes Namen denn, 5 1/2 Fuss beinahe, die Leinwand steht schon da . . .“ Unterm 5. Februar

schreibt er weiter: „Das Pantheon ist nun in Angriff genommen, aber immer mehr sehe ich die grosse Arbeit daran. Die Grösse reicht kaum aus; der Gegenstand würde auch ein viel bedeutenderes Format füllen; es liesse sich in ihm alles ausgeben, was mich in dieser Richtung an katholischem Wesen je gereizt hat“ und an einem anderen Orte: „Es ist, um katholisch zu werden, so eindringlich, so tiefenst und



Studie von RIEFSTAHL.

schön“, sagt er, „schon dünkt mich die Grösse von 5½ Fuss nicht genügend für einen Gegenstand, der eine Quintessenz von Rom sein wird und in den man alles hineinlegen kann und hineinlegen muss.“ Die Arbeit glückte vortrefflich und befindet sich, wie auch „Das anatomische Theater von Bologna“ in der Dresdener Galerie. Von der römischen Reise rührte auch das ganz eminente Bild „Forum Romanum“ mit Kapuzinerprozession her. Es ist so recht der Ausdruck vollendeter, künstlerischer Anschauungsweise, die sich in Figürlichen ebenso sehr aus-

spricht als es bei dem grossartigen architektonischen Hintergrunde der Fall ist.

Riefstahl war vom Grossherzoge von Baden an die Spitze der Karlsruher Akademie gestellt worden. Sein Wirken dort war ein fruchtbringendes und segensreiches. Er führte nicht nur den Titel eines Direktors, sondern er füllte diese seine Stelle auch ganz in dem Geiste aus, wie es solch ein wichtiges Amt verlangt. Die gewissenhafte Besorgung alles dessen, was diese ehrenvolle Stellung mit sich brachte, trat jedoch vielfach seinen persönlichen Arbeiten in den Weg, und so legte er, der aus seiner Stellung keine gewöhnliche Sinekure machen konnte und wollte, dieselbe anfangs 1878 nieder.

Riefstahl zog sich denselben Sommer ins Montavon zurück. Auf einer Alpe ob Gaschurn, Lifinar genannt, lebte er während Wochen ganz allein und machte dort die Vorstudien zu seinem Bilde; „Die Glaubensboten“. Die grossartige Natur des Gauerathales erweckte den Gedanken in ihm, um so mehr als gerade auf der Alpe selbst eine mächtige Felsplatte schon seit uralten Zeiten als Zusammenkunfts-ort der verschiedenen Thaleinwohner benutzt wurde. Er malte den Stoff aber erst nach seiner Übersiedelung nach München. Auf einem gewaltigen Felsbrocken haben heidnische Priester das Opfer dargebracht, ringsum lauscht die Menge des Volkes. Von untenher aber nahen die zwei Glaubensapostel Gallus und Columbanus, gegen welche einer der opfernden Priester das Messer zückt. Die grossartige Gletscherwelt des umliegenden Gebirgsstockes bildet den landschaftlichen Rahmen des gewaltigen Bildes. Eine „Segnung der Alpen“ im christlichen Gewande war schon 1879 vorausgegangen und ist trotz der wenigen Figuren (drei Sennen und der das Feuer weibende Kapuziner) eine ausserordentlich ansprechende, grossgedachte Komposition. Verschiedene Bilder aus Tirol (Kinderbegräbnis in Passeyer, Kreuzgang in Brixen, Klosterexamen u. a.) bezeichnen des Künstlers Aufenthalt zu München, das übrigens keines seiner Werke besitzt.¹⁾

1) Nach den seitherigen Vorgängen bei Feststellung des bayerischen Kultusetats wird es überhaupt in Zukunft

Das letzte Werk, das eigentlich für die internationale Ausstellung des Jahres 1888 zu München bestimmt war, ist die „Feuerweihe am Karsamstag“ (Passeyer). Alles lebende Feuer, Kerzen, Lampen, Herdfeuer etc. werden am Karfreitag gelöscht. Am nächsten Morgen wird auf dem Kirchhofe ein Feuer angezündet, der Geistliche weihet es, und die Bewohner tragen die brennenden Scheite auf ihre Wiesen und Felder, damit auf dem Erdgrunde der himmlische Segen ruhen möge. Riefstahl fand bei

als ein Mirakel anzusehen sein, wenn Bilder guter Meister anders als durch Schenkung in die Galerien kommen. Bekanntermassen hat die Majorität des bayerischen Landtages volle 20000, sage zwanzigtausend Mark bewilligt für „Kunstzwecke“; dabei klopfen die grossmütigen Vaterlandsvertreter an die gehobene Brust und verkündigten laut, dass sie die Kunst stets unterstützten; nur sei die gegenwärtige Art der Anschauung nicht nach ihrem Geschmacke. Möge sich das die Münchener Künstlerschaft gesagt sein lassen und zur Umkehr auf den eingeschlagenen Irwegen sich entschliessen, sonst lastet die ganze Schwere des vernichtenden Urteils der drei Kammerredner, Kunstkenner und Kritiker Dr. Daller, Dr. Geiger, Dr. Orterer auf ihnen!

dem Geistlichen zu Stuls für einige Zeit freundliche Aufnahme, um seine Studien zu dem genannten Zwecke zu machen, doch ängstigte es schliesslich den geistlichen Herrn, den Protestanten weiter im Widum zu beherbergen, und Riefstahl ging, ohne einen ihm als genügend erscheinenden Abschluss erreicht zu haben, wieder nach München. Trotzdem war das Bild im Frühjahr 1888 vollendet. Kurze Zeit nachher übernahm er das Präsidium der Aufnahmejury. Er trug den Keim des Todes bereits in sich; am 11. Oktober legte er sein Haupt zur ewigen Ruhe nieder.

Ein grosser Strauss von Alpenblumen, den ihm kurze Zeit zuvor noch ein jüngerer Schüler und Freund aus den Alpen gesandt hatte, stand neben seinem Sterbelager. Es war der letzte Gruss aus Gefilden, in denen sein klares, blaues Auge gar oft die wunderbare Pracht der Alpenwelt in ernstem Staunen, in andächtiger Bewunderung geschaut hatte. Wenn einer sie in ihrer wahren Grösse erkannt und erfasst hat, so ist es Wilhelm Riefstahl gewesen.

BRIEFWECHSEL ZWISCHEN MORITZ VON SCHWIND UND EDUARD MÖRIKE.

MITGETEILT VON JAKOB BAECHTOLD.

(Schluss.)

25. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

So weit wär' ich mit den 8 Compositionen zur Fee Lau fertig. Jetzt möchte ich natürlich wissen, ob Ihnen die Sachen gefallen. Habe also eine Zeichnung gepaust, und erlaube mir, sie Ihnen zuzuschicken. Fällt Ihr Urteil günstig aus, so müsste man Cotta unterrichten, dass nicht nur 12, sondern viel mehr Blätter garantiert sind. (Am besten wohl durch Hartmann.) Ist er noch gesonnen, ein Mörike-Album zu unternehmen, so mag er es sagen. Beliebt er eine illustrierte Ausgabe des Hutzelmännchens, wäre der fortlaufende Teil der Erzählung in Holzschnitten zu illustriren, wovon auch schon ein Teil da ist, die Geschichte mit dem magern Pferd zu ergänzen, Lucie Gelmerod in Stand zu setzen und dergl. mehr, was eine illustrierte Ausgabe der Erzählung gäbe, was auch nicht zu verachten ist, und eine Albumsammlung nicht ausschliesst.

Meine Frau hat mich tüchtig ausgemacht, dass ich meiner Einladung an Sie nicht eine eben so dringliche an Ihre Frau Gemahlin beigefügt habe. Ich sehe aber schon, es wird nicht dazu kommen. Sie sind bald wie unser Freund Fellner, der auch in keinen Eisenbahn-Wagon zu bringen war. Auf Pfingsten erwarte ich meinen Sohn aus Ulm, kann also wieder nicht fort.

Lassen Sie mich recht bald wissen, was Ihre Meinung ist, und zwar höchst aufrichtig, und ob Sie an Hartmann

schreiben wollen, oder ob ich es thun soll. Ich möchte etwas beitragen, dass Ihnen ein Wunsch erfüllt wird — bin aber begierig, was der deutsche Buchhandel für Ausreden beibringen wird.

Ihr ergebenster Freund

Schwind.

Nieder-Pöcking bei Starnberg, d. 22. Mai 1868.

26. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

Damit Sie wissen, wo der Kopf hingehört, der sich auf dem Umschlagbogen findet, sende ich Ihnen die ganze Composition. Es ist das eine von den bedenklichen. Das Wiederhallen des Schmatzes an den Gebäuden ist etwas kühn, aber wie soll mans machen? Gott Vater in einer etwas humoristischen Auffassung wird auch nicht recht sein, und vollends die ganz unzüchtige Umarmung des dicken Quardians und der wohlbeleibten Wirtin ist gar zu unanständig¹⁾. Sie dürfen überzeugt sein, dass so eine Bestie von Verleger, wenn gar nichts mehr aufzutreiben ist, sogar moralisch wird. Kümmert mich aber gar nicht. Bitte nicht zu vergessen, dass so ein durchgezeichnetes kaum mehr als die Anordnung zur Anschauung bringt — die feineren Striche sind natürlich

1) Betrifft die erst nach M. v. Schwinds Tode herausgekommenen, von Julius Naue radirten sieben Umrisse: „Die Historie von der Schönen Lau“ 1875.

Sache der Ausführung in's runde. Ich bin auch im Ganzen nicht viel weiter mit der Arbeit, habe auch noch gar keine Studien gemacht. Weil Sie jetzt nur im Ganzen zufrieden sind, bin ich schon froh. Für mich ist ein guter Contur das Leserlichste und schönste.

Dass wir Sie nicht zu sehen kriegen, ist schlimm genug. Ich muss jetzt sehen, wie ich mich losreiss. Ich bin auch nicht mehr so beweglich als vor Jahren, wo ich ein wahrer Virtuose im Reisen war.

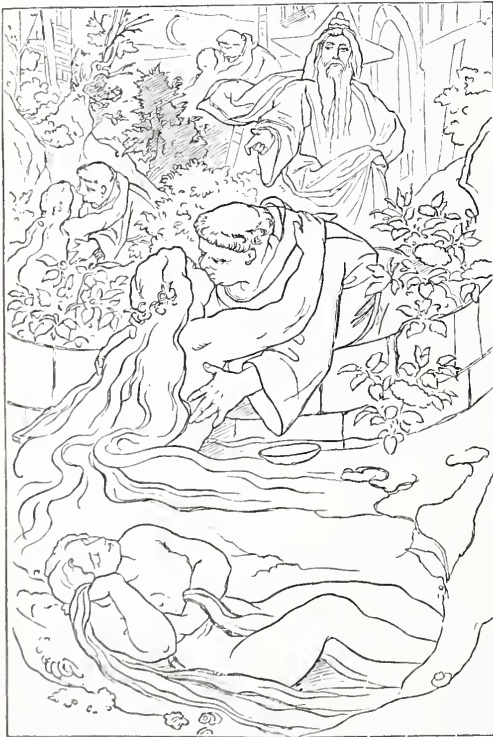
Ich habe mich wieder an die Melusina gemacht, die immer besser aneinander passt. Es wird ziemlich in der Art angeordnet, wie der Lachnerische Fries. Das hat seine verfehlten Mucken, es ist aber jetzt alles überwunden.

Leben Sie recht wohl, empfehlen mich der Frau Gemahlin bestens und schreiben wieder einmal

Ihrem ganz ergebenen

N.P. d. 29. Mai 1868.

M. v. Schwind¹⁾.



Zeichnung SCHWINDS zur „Schönen Lau“ von MÖRIKE.
(Verlag der Göschenschen Buchhandlung, Stuttgart.)

27. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

Es darf Sie gar nicht wundern, brauchen auch gar nicht zu erschrecken, wenn Sie von einem Besuch bei Ihrem Bauerlichen Freund, oder von der schönen Linde²⁾ zurückkehrend, auf Ihrem Kanapee, der Länge nach ausgestreckt, mein *εἶδωλον*³⁾ liegen sehen. Es ist das keine Ankündigung

1) Vier hierher gehörige Briefe Schwinds von Juli bis Oktober 1868 bleiben wegen ihres durchaus intimen Charakters weg.

2) Nennenstadt an der Linde.

3) Anm. Mörikes: *εἶδωλον* — bezieht sich auf die Lektüre von Daumers Buch, der *Mystagog*, das er bei mir in Lorch antraf und aus dem wir einige Geschichten von Doppel-

oder „Meldung“ sondern bloß eine starke Sehnsucht meines gewöhnlichen „Ich's“, sich in diese angenehme Situation zurückzusetzen.

Es ist mir gar nicht undeutlich, dass es sehr unartig ist, bei einem Besuch sich hinzulegen und einzuschlafen, ja was noch himmelschreiender ist, seinen Gastfreund aus seinem eigenen Zimmer zu vertreiben — so ist es erstens das gescheiteste zu schlafen, wenn man hundemüde ist, und gar zu behaglich, aufzuwachen, und sich wie durch Zauberei, in die Stube — ich möchte fast sagen, in die Atmosphäre eines ersehnten Freundes versetzt zu fühlen. Viel poetischer, als wenn man, gemeinerweise zur Thür hineinkommt. Also nehmen Sie's nicht übel. Die Nacht im Wirtshaus war durch ein zärtliches Gespräch meines Nachbarn mit seinem Hund — er prügelte ihn nämlich durch und warf ihm seine Missethaten in einer fulminanten Rede vor — auf kurze Zeit gestört, der Morgen war aber von einer reizenden Klarheit und ich war nahe daran, an Ihrem Hause eine Serenade anzustimmen.

Der Weg bis Donauwörth ist derselbe, den ich als Hochzeitsreisender machte, und seitdem nicht mehr. Ich kam ziemlich erfroren an, auch mit einer Erkältung versehen, was mir ziemlich neu ist, habe aber die ganze Geschichte verschlafen und weiss heute von all dem Zahnweh, Zungenweh u. dgl. nichts mehr. Es hat sich alles in einen wohlthätigen Schnupfen aufgelöst.

Mit der Geisterseherei ists am Ende wie mit dem Siegelack, wenn man es reibt, zieht es Papierschnitzel an, und dergleichen Dinge mehr, es ist aber zum Petschiren auf der Welt. So kann man aus des Menschen Geist auch allerhand herausfrottiren, aber vernünftig denken wird ziemlich das gescheiteste sein, was er thun kann.

Unsere angenehmen Spaziergänge und Gastmahle werden mir unvergesslich sein, und nichts sollte mir lieber sein als Ihre herzliche Gastfreundschaft an Ihnen und Ihrer Frau Gemahlin, in meinem Hause, nach Kräften zu erwidern. Sie sind aber ein Heide und kommen nicht. Wenigstens sollten Sie sich schämen, noch kein Bild von Rafael gesehen zu haben, das ein Skandal, ein Ärgerniss, eine Sünde in den heil. Geist ist. Dixi. Möge Ihr stilles freundliches Asylleben durch nichts gestört werden.

Ihr alter Freund Schwind.

M. 22. Nov. 1868.

28. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

Graf Platen schreibt in seinen Lebensregeln: „Schreibe an deine Freunde nicht zu oft und nicht zu selten.“ Wie oft damit gemeint ist, wird zwar nicht klar, aber ich denke von Ende November bis halben Januar ist eine hübsche Zeit. Ich nehme an, dass keine Abhaltung schlimmer Art eingetreten ist, und werde wohl das rechte treffen, wenn ich behaupte, die Lehre vom Intestinal-Vers will nicht recht zum Durchbruch kommen, und Sie mühen sich innerlich vergeblich ab, den überwundenen Standpunkt zu behaupten und wollen sich immer noch nicht in die Arme der Zukunfts-Poesie werfen, wo allein Heil ist. Was wollen Sie! Vergebliche Mühe! Sehen Sie, ich habe den grossen Schritt gethan, und beschwöre Sie, ein gleiches zu thun. Ich bin

gängern etc. zusammenlesen“. Es existirt eine Zeichnung Mörikes datirt 20. Nov. 1868: Schwind liegt schlafend auf dem Sopha, ein struppiger Kater sitzt auf ihm, am Boden liegt das Buch von Daumer.

Musiker geworden und zwar Zukunfts-Musiker, im zweiten höheren Grade. Weg mit dem alten, steifen, trocknen Notensystem! Veraltet, überwunden, abgethanes Zeug — es braucht ein neues, durchgeistigtes, lebensvolles Ausdrucksmittel für meine neuen ungeahnten Gedanken — ob es Töne, Bilder oder der Teuffl weiss was sind, das ist auch ganz Wurst — ich habe das unglaubliche geleistet. Bei-liegende Hrn. Joachim gewidmete Sonate¹⁾ sei ein redender Beweis. Er gesteht, dass er nicht im Stande ist, sie zu spielen — dieser Hexenmeister auf der Geige! Aber sie ist nachgedruckt worden, bevor sie noch erschienen ist, und in

der im Kopf haben. Und die Menge Pferde! Ein paar Pferdchen kann einen toll machen. Item, ich bin alle Tage daran und freue mich darauf. Die Sammlung an Personen zählt jetzt 36 Nummern und wird auf 40 kommen. Auch ein Verleger in der Person des Kunsthändlers X, der die Kaulbach'schen Sachen verlegt, ist herangeschlichen. Wer weiss, was geschieht. Es ist nur schwer, meine Sachen in seine „Trauerwaaren-Handlung“ einzuschieben. Es soll bei den Leuten alles schwarz sein. Das Gesicht hätten Sie sehen sollen, mit dem er diesen Titel herunterwürgt hat. Schadet ihm aber nicht. Der neue Schnee bringt mir Lorch



Le chat noir. Zeichnung von M. VON SCHWIND. Joseph Joachim gewidmet. (Nach einer Photographie.)

den „Signalen für Musik“ glänzend neben Werken von Bülow angezeigt. Preis 54 Kr! Welch ein Erfolg! Nebenbei kann bemerkt werden, dass Joachim und ich dem berühmten Orden von der schwarzen Katze unter dem Hrn. Kapellmeister Scholz als Ober-Katze, angehören, und dass dieser unscheinbare Anlass es war, — der diesen Riesenschritt in der Musik hervorrief. Und da Sie mitunter ein Freund von Narrenspotten sind, bin ich so frei, Ihnen gegenwärtiges zuzusenden. Ausserdem bin ich wieder hübsch geplagt gewesen. Die Melusine, so „eine lange Arbeit“ wie Grillparzer eine Tragödie nennt, hat ihre verzweifelten Mucken. Man muss bei jeder Kleinigkeit den ganzen Plun-

recht in Erinnerung, und ich denke, Sie leben da ganz nach Lust. Die Aufregungen der Besuche werden Sie nicht plagen. Jetzt empfehlen Sie mich der Frau Gemahlin bestens, und schreiben wieder einmal ein paar Zeilen

Ihrem ergebensten

M. v. Schwind.

München 19. 2. 69.

Mein εἶδωλον ist gewiss auf dem Kanapee gelegen. Nichts geschen?

29. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Ich will Sie nur mit zwei Worten dringend ersuchen, ja nicht an mich zu schreiben. Ich bin über Ihr Befinden unterrichtet, und beruhigt, also sollen sich nicht zum Schreiben

1) Es ist die bekannte Katzensonate: „Le chat noir. Grandes variations de concert, dédié à Mr. Joseph Joachim par Moriz de Schwind“ 1866.

quälen. Kopfweh ist eine fatale Sache, aber Unaufgelegtheit, meinetwegen Faulheit sind beneidenswerthe Sachen.

Ich arbeite mit einem sozusagen lasterhaften Fleiss an der Melusine herum, bin auch über den schlimmsten Berg beinahe weg, aber wozu? Bilder gibt's doch genug auf der Welt. Lassen Sie sich lieber zwei schöne Anmeldegeschichten erzählen, die Lachner begegnet sind, der einem Träumer so wenig ähnlich sieht, als auf dieser Welt nur möglich ist. Er sitzt mit seiner Familie am Tisch, wo man eben zu Nacht gegessen. In einem Moment, wo alles schweigt zerfährt die gläserne Salatschüssel in tausend Splitter. Er schreibt sich die Uhr genau auf und erhält in ein paar Tagen die Nachricht, dass ein alter Freund in derselben Stunde und Minute auswärts gestorben.

Ebenso erklingt nach dem Tode seiner Frau spät Abends auf dem Klavier ein fest angeschlagener G-dur Akord, den nächsten Abend schwächer, den dritten wie verhallend. Er kennt den Ton des Klavier's genau — überzeugt sich, dass Niemand im Zimmer gewesen und gewesen sein kann, kurz alles in Ordnung.

Leben Sie recht wohl und bessern Sie sich in Ihrer Gesundheit, so wie auch die verehrte Frau Gemahlin.

Bald werden wir wieder vom ersten Grün reden können.
Ihr ganz ergebenster

M. v. Schwind.

M. 16. Febr. 1869.

30. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Es war nicht meine Absicht, Sie zum Schreiben zu forciren, gleichwohl ist es aber geschehen. Insofern ist mir ganz recht geschehen, dass ich die schauderösen Verse an Gryllos habe lesen müssen, die mir keinen schlechten Schrecken verursacht haben. „Stirb sodann“, das liesse ich mir noch gefallen, aber „werde Asche“ das ist zu viel verlangt. Es hat überhaupt noch gar keine Eile bei mir, denn trotz den ruchlosen Verlegern finde ich es auf der Welt gar nicht übel, namentlich wenn sie so schön grün wird. — — —

Exemplare „Das Pfarrhaus von Cleversulzbach“ wird Ihnen die Kunsthandlung zustellen lassen, da ich selber dieser Tage verreise, um meinem Sohn einen Besuch in der Nähe von Belgrad (!) abzustatten. Auch nicht übel. Von seinen Fenstern sieht er über die Pussta weg am Horizont den Balkan!

Mir thut eine Erholung Not, denn ich arbeite seit dem neuen Jahr an der vertrackten Melusine und zwar diesmal an der ganzen Reihe zugleich — natürlich, da es eigentlich ein einziges Bild ist, 19 Zoll hoch und dabei 40 Fuss lang — bis da nur alle Einteilungs-Geschichten und Motive bestanden waren, das hat was gebraucht. Eins ist bei so langen Geschichten ärgerlich, dass so mancher kleinere Gedanke unter den Tisch fällt. Was ist aber zu machen!

Wollen Sie mir einen recht grossen Gefallen thun? Es ist weder ein Brief, noch ein Gedicht, noch eine Hafner-Arbeit — und doch von allem etwas. Wir haben eine junge Fremdin, Lachner's Tochter, ein Mäd'l, die gewöhnlich nicht viel spricht, aber schön und liebenswürdig ist, wie wenige. Die erklärt frisch weg, „Schön Rothtraut“ sei das aller-schönste Gedicht auf der ganzen Welt, und sie ist in der Litteratur bewandert. Möchten Sie es nicht eigenhändig für sie abschreiben? Sonderbare Zunftthung, aber Sie machen dieses treffliche Wesen glücklich!

Wollen Sie einen Groschen dran wenden und es ihr selber schicken, so heisst sie Fräul. Mimi Lachner, München Dienersgasse No. 11. 3 St.

Wollen wir sehen, was Sie thun.

Die Szene mit dem Prior und der dicken Wirthin¹⁾, hab ich kolorirt! das ist zu lustig. Sie werden's schon sehen.

Sonst ist die Frau von dem heillosen Zahnweh frei! Gott sei's getrommelt und gepöffen. Vielleicht reist sie bis Wien mit. Wenn ich also da unten nicht erschlagen werde al solito, habe ich in 14 Tagen oder so was wieder die Ehre.

M. Schwind.

M. 11. Mai 1869.

31. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Ich habe meinen Skalp-Skalp glücklich wieder nach Haus gebracht, bin aber nicht in Belgrad gewesen. Hab' ich ungeschickter Mensch die Verse vergessen, an denen die Fee Lau versprochen hat, ihre Landsleute zu erkennen!²⁾ Wäre also der Hauptzweck doch verfehlt gewesen.

Übrigens bin ich sehr befriedigt heimgelkehrt, denn ich habe meinen Sohn gesehen, ganz zufrieden mit seiner Situation, schaffend zur grössten Zufriedenheit seiner Brodgeber, und gewissermassen berühmt; denn er ist der Glückliche, der die ersten Pfähle zu einer Brücke über die Donau geschlagen hat, was für Ungarn ein Ereignis ist. Desgleichen in Wien meine Tochter, mit einem allerliebsten Kinde, und in einer sehr freundlichen Wohnung, also ganz glücklich. Das Theater, an dem ich mitgeholfen habe malen, ist ein wahres Wunder. Ein so poetisches Stück Architektur wie die Stiege, Foyer und Loggia, steht glaube auf der ganzen Welt nicht wieder. Der Kaiser, dem ich in einem zu leihen genommenen Frack meine Aufwartung machte, um mich für den Leopolds-Orden zu bedanken, war ausserordentlich freundlich, und überdiess war Hochzeit in meines Bruders Hause — also alles prächtig.

Gestern erst sah ich Lachner, wo ich erfuhr, dass Sie, statt mich mit meiner unverschämten Bitte abfahren zu lassen, wirklich so freundlich waren, der Mimi ein eigenhändiges Exemplar „Rothtraut“ zukommen zu lassen. Das gute Mäd'l ist ganz glücklich, und ich fürchte nur, dieses gute Ding, das bis jetzt so bescheiden war, wird jetzt stolz werden und uns nicht mehr anschauen. Nur mit einem schriftlichen Dank an Sie will's gar nicht weiter gehen. Sie sagt, Ihnen gegenüber schäme sie sich. Wollen sehen.

Herr Bruckmann wird Ihnen zuschicken oder zugeschickt haben das erste Blatt von „Das Pfarrhaus von Cleversulzbach. Mörike's Freunden gewidmet von M. S.“

Möge es Ihnen Freude machen und möge alle Welt daraus lesen, wie sehr ich Sie verehere!

Ich sitze an der Melusina und habe die Ehre zu versichern, dass das Ding gar nicht gehen will. Ich sehe nicht recht und mache einen Schnitzer nach dem andern.

Vielleicht wär's gescheitder, ich liesse die ganze Geschichte liegen und begnüge mich mit leichteren Sachen. O Gryllos, Gryllos!

Recht schön, aufmunternd und erquickend wäre es, wenn man daran denken könnte, Sie, Verehrtester, einmal zu enturzeln und für etliche Tage hieher zu bereden. Es ist von Lorch auch nicht weiter, als von der Canzleistrasse nach Cannstadt. Einsteigen und aussteigen, damit ist's fertig! Wie würde sich Lachner freuen! Ich werde so bald nicht

1) Aus der schönen Lau.

2) Vgl. Mörike's Gesammelte Schriften. 1878. 2, 140 f.

wegkommen und bin von meinen Irrfahrten etwas müd. Leben Sie recht wohl, seien Sie noch einmal schönstens bedankt, empfehlen mich der Frau Gemahlin und vor allem schreiben recht bald

Ihrem ganz ergebenen
M. v. Schwind.

Nieder-Pöcking bei
Starnberg, 11. 6. 69.

32. Mörike an Schwind.
Lorch, den Jun. 69.

„Zuvörderst zeigt sich eine hohe Pilgerin
Am Gartenpörtchen, mütterlichen Blicks den Strauss
Hinnehmend aus der Kinder Hand und einen Trunk,
(So gut, wie wir ihn eben haben hier zu Land);
Mein ungeschlachter Riese in der Höhle dann,
Vom jungen Gott bei seinem dumpfen Werk belauscht:
Dein ganzes Mark und alle Schalksanmuth und -Lust
Ist hier beisammen, wie nur irgend sonst einmal.
Schön-Rahel dann, die Engelsfeder in der Hand.
Ein atmend Bild, in Paradiesesluft getaucht!“

Mit diesem neulich wieder aufgefundenen Fragmente einer vor Jahr und Tag für Sie, Verehrtester, entworfenen und nicht zur Ausführung gekommenen Epistel hab' ich das Vergnügen, Ihnen die glückliche Ankunft Ihres neuesten Geschenks zu vermelden. —

Es ist ein prachtvolles Blatt, das mir und den Meinen, theils an und für sich als ein dreifaches treffliches Kunstwerk, theils aber auch als unschätzbares öffentliches Denkmal Ihrer Freundschaft, die grösste Freude macht. — Ich nahm es dieser Tage, um es zunächst in meinem engsten Kreise vorzuzeigen, mit nach Stuttgart, wo es bereits im Kunsthandel zu haben, jedoch noch nicht ausgestellt war.

Gewiss wird Herr Bruckmann für eine ausführliche Anzeige von tüchtiger Hand in der Allgem. Zeitung Sorge tragen, — dann wollen wir sehen, wie unsere beiderseitigen Freunde sich bei dieser Einladung benehmen. —

(Hänschen, mach' die Thüren auf,
Sieh nur, ob sie kommen!)

Natürlich ist dabei vorzüglich auf die Masse der Ihrigen zu rechnen. Ich aber habe von diesen nebenbei vielleicht den Vorteil, dass sie mein Buch als Kommentar mit kaufen müssen. —

Jetzt, bester Herr, meinen herzlichsten Glückwunsch zur wohl vollbrachten Reise, auf welcher Ihnen nur das Angenehmste sowohl in Esseck als in Wien begegnet ist.

Ich bin Ihnen bis über Belgrad auf der Karte fleissig nachgegangen und habe mir den Balkan als ihr letztes Augziel angeschaut. — Dass Ihnen aber bei der Rückkehr in Ihr stilles Atelier die Melusina mit einer zweideutigen Miene entgegengetreten sein soll, wird hoffentlich nur Täuschung sein. — Sie sagen nicht bestimmt, wo eigentlich der Haken sitzt. — Liegt er an der Erfindung, so kann, wie es dem Künstler und dem Dichter ja hundertmal geschieht, ein einziger glücklich erleuchteter Moment, auf dem man sich die Zuversicht im Innern nur stet erhalten muss, ohne sich darum zu hetzen, mit einem Mal Alles in's Gleiche bringen. Dass die ganze Konzeption an einem entscheidenden Fehler leide, der sich erst jetzt im Verfolg der Arbeit offenbarte, ist mir nicht wahrscheinlich.

Vorige Woche besuchten mich Prof. Vischer und Berthold Auerbach. — Da war auch viel von Schwind die Rede, und in welchem Sinn, können Sie denken. — Leider war das photographische Blatt damals noch nicht angekommen und fast wollte ich mir die Haare darüber ausreissen, dass ich auch Ihre 7 Zeichnungen zur Lau nicht bei der Hand hatte, sie sehen zu lassen!

Was ist denn ihr Urtheil von Makart's vielbesprochener Pest in Florenz? —

Leben Sie wohl und seien bestens Ihrem Genius empfohlen! —

Viel Schönes, wenn ich bitten darf, Ihrer verehrten Frau Gemahlin, sowie dem Lachner'schen Hause. — An der grossen Genugthuung, welche Ihr Freund durch sein neuestes Orchesterwerk in dem Oster-Konzert erlebte, hab' ich seiner Zeit (nach dem Bericht der Allgem. Ztg.) auch redlichen Anteil genommen. —

Wie immer ganz der Ihrige

E. M.

33. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

Bei mir eine solche Wirtschaft im Haus, dass ich gar nicht zum Schreiben komme. Meine zwei verheiratheten Töchter sind da mit ihren 3 Kindern und zwei Kindsmädeln — thut sieben Frauen-Zimmer. Was Sie von der Melusina schreiben, zeigt mir, wie gut Sie wissen, wo Einen der Schuh drücken kann. Es war aber hauptsächlich eine gewisse Angst vor dem Entschluss, sich wieder drei Monate hinzusetzen und mit Hindernissen, wovon nachlassende Augen das bedeutendste ist, zu arbeiten. Was ist aber zu thun? Ich habe in Gottes Namen angefangen und stecke jetzt bis über die Ohren drin. Es geht auch alle Tage etwas besser — also machen wir fort und sehen, was herauskommt.

Sie fragen mich, was ich von Makart's Bild halte? Erstens habe ich's gar nicht gesehen, weil ich den ganzen Mann und die ganze Wirthschaft hinlänglich aus früheren Sachen kenne. Diese Konzert-Possen mit ihrem Hintergrund sind mir von Herzen zuwider.

Wahrscheinlich ist es sehr zeitgemäss.

Eine so grosse Arbeit hat das dumme, dass man eine Menge anmuthiger kleiner Gedanken darüber versäumt, und die ganze lange Zeit an nichts anderes recht denken kann. Wahrhaftig, sein ruhiger Schlaf ist Einem verkümmert, denn es träumt Einem immer von dem Teufelszeug. Ein Monat ist aber herum und die andern werden auch vergehen. Ich erinnere mich an ein Gedicht von Grillparzer, worin er klagend bemerkt, dass Abends die Schützen nach Hause kehren, jeder mit irgend einer kleinen Beute — er aber, der's nur auf einen Hirsch abgesehen, sei leer ausgegangen — Hätt' ich doch auch mit Schrot geladen! schliesst die Sache.

Es nutzt aber alles nichts, morgen kommen zwei schöne Nixen an die Reihe, auf die ich mich sehr freue, und nächste Woche ein sehr gefährliches Bild, auf das ich mich schon lange freue, und so kommt's immer dicker, bis auf einmal Feierabend da ist. Zum Glück ist der klagende Schlusschor mit einem aus Schleiern bestehenden Nebel noch das Aller-einladendste. Wollen Sie so gut sein, meiner etwas bedenklichen Latinität etwas zu Hülfe zu kommen. Es ist ein Felsen, auf dem steht:

„hic erant fontes Melusinae“;
heisst das: hier war der Brunnen der Melusina?

Empfehlen Sie mich der Frau Gemahlin allerbestens und lassen Sie sich's in dem schönen Lorch recht wohl sein.

Ihr ganz ergebener

Nieder-Pöcking

M. v. Schwind.

bei Starnberg, 30. Juni 1869.

34. Schwind an Mörke.

Sehr verehrter Freund!

Wie sehr recht hat der alte Grillparzer, wenn er sagt: „mit den langen Sachen ist es nichts mehr.“ Darunter versteht er Trauerspiele, und ich verstehe darunter 45 Schuhe Melusina. Es wird, Gott sei's geklagt, immer mehr statt weniger, und man meint, es sei gar nicht zu erleben. Eine wichtige Gruppe fehlt noch ganz; $4\frac{1}{2}$ Schuh müssen durch neue ersetzt werden und dann fehlt überall die Feile. Es wird mein ganzer Landaufenthalt bis Ende September noch drauf gehen. Aber was ist zu machen? Früher habe ich meine 8—10 Stunden des Tages gearbeitet und dann gesungen und gepfiffen; wenn ich jetzt von 8—1 arbeite, bin ich halb tot.

O Gryllos, Gryllos! — Dazu war das ein Spektakel im Haus mit zwei Töchter, drei Enkel, vier Mägd' und einer Niehte, einer Halsgeschwürgeschicht, einer Freundin, der ihr Mann starb, der meine Frau vier Tage und Nächte zuschauen half, . . . zwei Schwiegersöhne, Abschiede, Wiedersehen, dazwischen eine endlose Wascherei, Köcherei und aller Teufel! Folge davon, dass meiner Frau ihre ganze Nervenwirthschaft aus dem Leim ist und sie irgend wohin auf's Land muss, um sich zusamm' zu klauben. Das ist das schönste Arbeitswetter, das man sich wünschen kann.

Ein Gutes hat's — dass ich entschuldigt bin, meine Arbeit nicht zur Ausstellung gebracht zu haben. Sei'n Sie froh, dass Sie's nicht sehen müssen. Es sind rari nantes, kleine zierliche Dinge da, aber summa summarum ist höchst betrübt. Altersschwäche epidemisch! Gott sei Dank, ich habe gute Bilder genug gesehen. Von Ihnen etwas zu hören, wäre gar zu schön. Wäre die vertrackte Melusina nicht, ich hätte Sie schon längst auf ein paar Tage besucht. Vielleicht ist ein Zeitpunkt nicht fern, wo es angezeigt erscheint, sich etwas aufzufrischen.

In meiner Einsamkeit höre ich gar nichts von dem „Pfarrhaus von Cleversulzbach“. Zeitungen lese ich auch nicht, also habe ich gar keine Ahnung, ob das Publicum davon Notiz nimmt oder nicht. Wahrscheinlich das letzte. Wenn ich auf einer Ausstellung an meine Sachen denke, so ist mir ganz zu Muthe wie manchmal im Traum, wo man in der Kirche ist, oder auf sehr belebter Strasse, und bemerkt auf einmal mit Schrecken, dass man seine Hosen zu Haus gelassen hat.

Leben Sie recht wohl, verehrter Freund. Ich thäte vielleicht besser, mich mit einer simplen Visiten-Karte Ihnen in's Gedächtnis zu rufen, als mit diesem sehr dummen Briefe — aber er wird besser als jene darthun, dass ich ein verwirrtes und vertheufeltes Leben führe, bis es dem Himmel gefällt, es zu ändern.

Ihr ganz ergebener

M. v. Schwind.

N. P., 11. Aug. 1869.

35. Mörke an Schwind.

Lorch, d. 25. Aug. 69.

Verehrtester! Wir beide haben uns, wie ich aus Ihren lieben Briefen sehe, was die Gestalt unserer Häuslichkeit be-

trifft, längere Zeit in ziemlich ähnlicher Lage befunden. — Es ging sehr bunt bei Ihnen zu, bei mir nicht weniger, theils durch befreundete Besuche von da- und dorthier, theils den den 4—5 Wochen langen Vacanzaufenthalt der Kinder und meiner Schwester Clara. — Ein grosser Unterschied besteht indessen in der Art, wie wir diese Tage zubrachten; denn während ich auf alle Thätigkeit verzichtete, ist Ihre schöne Nymphe doch von einer Station zur anderen fortgerückt, und wenn sich nur erst Ihre edle Hausfrau wieder von den mancherlei Troublen erholt haben wird, bleibt Ihnen wenig Ursache zu klagen. —

Um mir die Melusina wieder vollkommen zu vergegenwärtigen, liess ich das betreffende Bändchen von Gustav Schwab's Sammlung deutscher Volksbücher kommen, und fand, wie zu erwarten war, dass dieser Stoff sich unter Ihrer Hand vielfach modificirt, erweitert und vergeistigt haben muss. — Sie können sich vorstellen, wie verlangend ich bin, etwas davon zu sehen. — Der klagende Schlusschor mit seinen Nebelschleiern hat meine Phantasie zugleich besonders lebhaft angeregt. — Die Inschrift auf dem zwischen Anfang und Ende des Cyklus gestellten Felsen anlangend habe ich nur den Zweifel, ob das vergangene Tempus so dicht neben der gegenwärtigen Handlung in den Bildern sich recht passen will; ob es nicht vielleicht besser ganz einfach „Fontes Melusinae“ hiesse? —

Dass diese Kompositionen in ihrer ersten Form nicht auf der Münchener Ausstellung erscheinen, ist mir durchaus nicht leid. — So etwas ist für die grosse neugierige Menge zu gut und übrigens will es für sich allein genossen sein. — Hier war „die Widerborstigkeit“ (Beilage zur Allgem. Zeitung vom 15. Jun. München. Kunstbericht) des Künstlers ganz am Platze. —

Sie geben uns Aussicht auf einen Besuch für den Herbst — das wäre recht schön, um so mehr, da wir uns ein folgendes Jahr wohl schwerlich in Lorch wieder sehen werden. — Nachgerade vermisst man doch sehr das ungetheilte Familienleben und der doppelte Haushalt macht sich zu lästig. — Auf Martini ziehen wir weg. — Wenn Sie kommen, bringen Sie ja von Ihrem Neuesten einiges mit, und geht dies nicht, doch etwas Älteres. —

Ueber das „Pfarrhaus von Cleversulzbach“ ist irgend eine öffentliche Stimme auch zu mir noch nicht gedrungen. Wir erhalten die Zeitschriften immer spät, packweise gesammelt; so weiss ich nicht, was in der weiten Welt darüber etwa schon verlautet hat. — Soviel ich persönlich von Einzelnen höre, ist Jedermann bezaubert von dem Blatt! —

Beifolgenden Spass verwenden Sie gefälligst zum nächsten besten Geburtstag innerhalb Ihres Familien- oder Bekanntenkreises. — Natürlich ist nur das Verschen von mir, den Ausschnitt habe ich von einer kunstfertigen Stuttgarter Freundin. —

Herzliche Grüsse und Empfehlungen von Haus zu Haus.

Ihr ganz ergebener

E. Mörke.

Zwei Lückenbüsser aus meiner gegenwärtigen
Leetüre.

„Die Vittoria von Albano, das berühmte Modell in Rom — war klein, ein plastischer Mangel; ihr Kopf schien die verschiedensten Ideale in sich zu vereinigen; das Staunenswerthe war eben die Vereinigung, aber scharf geprüft, konnte doch keins in dieser Vereinigung nach allen Theilen befriedigend erscheinen, und der plastisch edle Kopf konnte überhaupt nicht jene Tiefe des Ausdrucks haben, die nur da

ist, wo ein gewisser Grad von Unregelmässigkeit die Linie des Formenadels mit zartem Striche durchbricht.“ —

„Eine Orgie am Abgrund ist tragisch, komisch, oder sie ist frivol und begründet von innen heraus Hässlichkeit des vorgebliehen Kunstwerks“. —

Hierbei ist mir Makart's Gemälde eingefallen. —

Von wem denken Sie, dass diese Sätze seien? —

36. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Wie sehr ich über Ihren Brief erfreut war, können Sie sich gar nicht denken. Ein paar Tage vor seiner Ankunft traf ich einen verruchten Schwaben auf dem Dampfschiff, der von einer schweren Krankheit wissen wollte, die Sie befallen. Ich war noch im Schwanken, an wen ich mich um Nachricht wenden wollte, als Ihr Schreiben frisch und gesund ankam. Zierlicheres als Ihre freundliche Sendung¹⁾ ist mir noch nicht vorgekommen. Es wird in kurzer Zeit Gelegenheit haben, es abzugeben, und Sie können mich in vornhinein um das Erröthen beneiden, mit dem es angenommen werden wird. Da heisst es wieder: „von Bock war so glücklich, das Strumpfband zu finden, von Kalb war so glücklich, es zu überreichen“. Tausend Dank. Mit der Melusina geht's mir wie Einem, der sich mitten in den See gearbeitet hat und jetzt schwimmen muss, sonst ersauft er. Athem und Kräfte langen noch, Gott sei Dank, und das jenseitige Ufer ist jedenfalls schon viel näher, als das diesscitige. Die Kiste, in der die aufgezogenen Papierbogen von München nach Starnberg gebracht wurden, kann geradeso die gemalten aufnehmen, und ich sehe nicht ein, warum sie nicht, statt direkt nach München, ihren Weg über Lorch nehmen soll, Rahmen und Gläser brauchen wir nicht. Von den 6 ersten Bogen habe ich Skizzen und dachte schon öfters, sie auf einer ländlichen Rolle Ihnen zuzuschicken — sie sind aber zu schlecht. Drei fast fertige Zeichnungen habe ich ausgemustert der Einteilung zu lieb! — Es darf Einem eben keine Mühe zu viel sein.

Ludwig Richter, „der praktische“, wird erwartet. Ich dachte daran, Sie abermals mit einer Einladung nach München zu plagen, aber Sie würden nicht kommen!

Dass Sie endlich wieder nach Stuttgart gehen, finde ich ganz begreiflich. Sie sind lang genug von den Kindern weggewesen. „Fontes Melusinae“ wird das bessere sein, obwohl ich mir aus der vergangenen Zeit nicht viel gemacht hätte.

Wer die „Lückenbüsser“ geschrieben haben könnte, kann ich mir nicht denken. Es kann aber ein Kunstschreiber von Profession gewesen sei, weil er ganz frisch weg Dinge schreibt, die nicht so waren. Die schöne Vittoria (Caldoni)

1) „Das ausgeschnittene Röschen ist damit gemeint!“ Ann. Mörike's. Ein kleines Kunstwerk jener Freundin des Dichters, welche die reizenden Silhouetten anfertigte. Vgl. Gedichte S. 285. Zum ausgeschnittenen Röschen schrieb Mörike die Verse;

„Ich hatt ein Röslein wunderzart
Auf diesen Tag für Dich gespart,
Allein es welkte vor der Zeit,
Ihm selbst wie mir zu grossem Leid.
Es welkt' und starb! — Vielleicht jedoch,
Sein bitter Loos ihm zu versüssen,
Vergönnt Du seinem Schatten noch,
An Deinem Feste Dich zu grüssen.“

in Albano war kein Modell. Nicht nur, dass niemand ihr kleines allerliebstes Körperchen gesehen hat, — ich selber habe mir das Vergnügen, ihren reizenden Kopf zu zeichnen, mit der plumpen Zumuthung von etzlichen Dukaten verscherzt.

Ich war einen Abend im Hause (palazzo Caldoni) und bemerkte gar nichts weder von mangelnder Unregelmässigkeit, noch mangelndem Ausdruck, und hätte sie am liebsten aufgefressen. Sie war über die erste Frische weg, und befragt, ob sie sich unwohl fühle oder dgl., antwortete sie ganz artig: m'anche marito. Auch nicht übel.

Einen Lückenbüsser kann ich Ihnen auch mittheilen. Sagt Einer über die grosse Ausstellung: Wollte Einer in der Litteratur etwas Ähnliches herstellen — versteht sich mit Ausnahmen — so müsste er eine Sammlung von Abtritt-Inschriften herausgeben — und es ist nicht weit gefehlt, Gott sei's geklagt.

Mit den besten Grüssen Ihr gang ergebener

M. v. Schwind.

N. P., 28. Aug. 1869.

37. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Jetzt hätte ich gemeint, es ginge mit der Melusina ein Ende her — aber dem ist nicht so. Ein sehr wichtiges Stück stellt sich als so abscheulich heraus, dass nichts übrig bleibt, als es ganz neu zu machen. Glücklicher Weise habe ich noch so viel Kräfte aufgebracht, dass die neue Anordnung feststeht, und das andere findet sich von selber. Das muss ich aber sagen: ich fange nicht bald wieder so eine lange Wurst an; aber wie es jetzt beisammen steht, macht es sich nicht schlecht, und es rechtfertigt sich, dass ich so lang brauche.

Das Einpacken in Starnberg zeigte sich als ein so umständliches Unternehmen, dass ich den Gedanken aufgeben musste, die Kiste in Lorch aus- und einzupacken; auch waren die Lücken noch gar zu fühlbar.

Unterdessen ist der Winter herangekommen, wir haben recht hübschen Schnee auf Dächern und Strassen, und der vorgehabte Besuch in Lorch ist in die Brüche gegangen. Nächster Tag' geht meine Frau nach Frankfurt zur Tochter, da kann ich wieder nicht fort, möchte auch nicht mehr, bis das Stundenwerk vom Halse geschafft ist.

Sie können dieser Schreiberei ansehen, dass ich ausgetrocknet bin wie ein Häring; sämmtliche Geistesstärke, namentlich das Sitzfleisch, dieser Urgrund alles Schaffens, empört sich gewaltig. Gleichwohl suche ich noch so viel aufzubringen, um Ihnen zu sagen, dass ich mit dem Namens-tags-Gedichte eine ungeheure Freude erlebt habe, dass Wahrscheinlichkeiten dafür da sind, dass man sich in Person bedanken wird, dass ich immer wieder einmal in Ihren Gedichten lese, dass ich fleissig an Sie denke und mich gewaltig freuen würde, wieder einmal von Ihnen zu hören. Empfehlen Sie mich Ihren Damen allerschönstens und vergessen nicht Ihren

ganz ergebenen M. v. Schwind.

München, 28. Okt. 1869.

38. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

Wenn Einer eine so grosse Arbeit wie die Melusina anfängt, ist er eigentlich ein Narr, und wenn er sie durchführt, ist er noch einmal einer. Aber was nützt es, das zu

wissen! Das Laster sitzt zu fest und lässt Einem keine Ruhe. Heute habe ich den letzten Unterrock gemalt und einige grüne Blätter. Ex est, an die Wand gestellt und ein Tuch darüber! Hergegen das Ränzl gepackt und morgen geht's nach Wien! Seit dem neuen Jahr, also zwölf volle Monate hange ich nun, mit Ausnahme eines Ausflugs im Frühjahr und 6 oder 8 lausigen Zeichnungen, hange ich an diesem opus und onus, kein Wunder, dass ich vollständig auf dem Hund bin. „Non sono fiacco, ma sono mezzo morto“ schreibt ein italienischer Maler an den Herzog von Mailand.

Jetzt wird einmal 14 Tage gefaulenzet, dann wollen wir sehen, was wir gemacht haben. Ohne Zweifel das achte Weltwunder. Wenn nur Freund Mörike in einem guten Pelz und geheiztem Wagon die Rundfahrt um die Welt, von Stuttgart nach München, zu wagen zu bewegen wäre. Es ist gar leicht sagen: wir packen das Zeug in eine Kiste; wenn's aber drum und dran geht, wird Einem grün und gelb, und ob das aufgezogene Papier die Kälte aushält ohne Schaden, weiss der Teufel. Die Glässer sind ohnedem hin, Gläser, deren Anschaffung meine mangelhaften Kenntnisse im Einmaleins bedeutend gefördert haben wird. Ich weiss jetzt ganz genau und für immer, dass $9 > 0 = 81$ ist. So was merkt man sich.

Ich kann die Wiener, die sich lang und bestimmt auf mich freuen, nicht sitzen lassen; sonst liesse ich die Gelegenheit nicht vorbei, mit Ihnen und Lachner zusammen einen Abend zu verkueipen. Aber es geht nicht mehr. Grüßen Sie den Alten vielmals, und gratuliren zu den Leipziger und hoffentlich auch Stuttgarter Erfolgen. Ich habe heute gegen die Tochter Mimi geprahlt, wenn sie mit mir zu der Auf-führung der „Catharina!“ dem Papa zur Überraschung nach Stuttgart führe, würde sie bei Mörike statt meiner auf dem Kauapee einquartirt werden. Ist das wahr oder nicht?

Morgen früh werde ich sehr behaglich aufstehen, weil die verdammte Arbeit nicht mehr auf mich wartet. Jetzt muss was her in grösserem Massstab, wenige Figuren, und recht durchgebildete Hände, Köpfe, Falten. Mit der Kohle gezeichnet und leicht gefärbt; das geht auch vom Fleck. Leben Sie tausendmal wohl und gönnen Sie mir die Freude, Ihnen das angenehme Ereignis gleich mitzutheilen. Ein Stein ist vom Herzen.

Ihr alter M. v. Schwind.

M. 7. Dez. 1869.

39. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

Gratuliren Sie mir, wenn's gefällig ist, zur glücklichen Vollendung der Melasina. Seit gestern ist sie dem verehrl. Publico vorgeworfen, wie es Gebrauch ist, zum Besten des Künstler-Unterstützungs-Vereins. Das war einmal ein festes Stück Arbeit, und ich hoffe, der T — wird mich sobald nicht wieder reiten, mich auf ein solches Opus centum camelorum einzulassen. Beiliegend das Programm, das wir dem Verehrlichen in die Hand geben, von mir verfasst, von Heyse gebilligt. Ueber dem Portal des Wasserpalastes steht:

Heilig gleich dem höchsten Schwur

Sei dieses Hauses Geheimniss.

Eidbruch ist Trennung.

1) Franz Lachner's „Catharina Cornaro“, welche damals in Stuttgart aufgeführt wurde.

Eben hat mich auf der Stiege eine alte Jungfer abgefasst und hat mir eine Viertelstunde vorgewinselt, wie schön das sei und welch eine Wohlthat, und welches Entzücken! Prosit. Das wäre alles recht, aber wie macht man's, dass Sie es ansehen? Ein Transport ist ein grülicher Umstand. Die Geschichte aufzustellen, eine mühsame und bedenkliche Sache, und schicke ich es nach Stuttgart, so liegen schon sechs Briefe bei mir, es zu allen möglichen wohltätigen Zwecken auszustellen, die ich alle abschlägig bescheiden muss. Alles an diesem Unglücks-Werk ist doppelt so schwierig, als ich mir's gedacht habe! Aber was hilft's! Trotz dem trefflich geheizten Wagen kommen Sie doch nicht.

Vor der Hand habe ich gar keine Freude davon. Alle kleinen Erfolge, an die ich gedacht habe, sind in's Wasser gefallen, und die ganze Belohnung wird jetzt eine langweilige Schacherei, bei der ich von vornherein das Fieber kriege und bei der nichts heraus kommt. Es wird wieder „dem Vortrag des Doré angenähert“ werden sollen. Quod aber non. Vor der Hand habe ich mich an Zeichnungen zu einer Prachtausgabe des „Don Juan“ gemacht, in der Art, wie die des „Fidelio“ (Rieter-Biedermann, Leipzig und Winterthur). Es kriegen zwei Freunde „Kupferstecher“ damit etwas zu verdienen. Jedenfalls liegt uns dieser Lumpazi näher, als die Wittelsbacher Hausgeschichte, und auf alle diese Nixenchöre habe ich einen Durst, mich mit ordentlichen Mamsbildern abzugeben. Auch verlangt mich's nach einem grössern Format. Ich lasse mich nämlich nur für das Stichrecht bezahlen und behalte die Cartons für mich. Was sagen Sie zu der Verbreitung des „Pfarrhauses von Clever-sultzbach?“ Sehr aufmunternd? Jetzt bitte aber wieder einmal um ein paar Zeilen; ich habe schon so lange von Ihnen und den Ihrigen nichts gehört.

Ihr ergebenster

M. 28. 1 1870.

M. Schwind.

Fontes Melusinae.

Der Brunnen der Melusina.

Melusina, aus dem Geschlechte der Wasserfeen, wird der Sage nach von einem Grafen Lusignan an einem einsamen Waldbrunnen gefunden. Trotz der Warnungen ihrer Schwestern erhört sie dessen Liebeswerben und verlobt sich ihm.

Mit glänzendem Gefolge erscheint sie im Thal zum frohen und missliebigen Staunen der Verwandten und Diener des Grafen, und wird die Seine am Altar.

Am ersten Morgen auf der Burg nimmt sie ihrem Gatten den Schwur ab, unter Androhung ewiger Trennung, sie nie zu stören, wenn sie sich allmonatlich in das geheimnissvoll über Nacht entstandene Haus zurückzieht, wo sie im angebornen Element neue Kraft und Jugend athmet.

Im reichsten Eheglück, gesegnet mit sieben Kindern, genügt das abergläubische Geschwätz des Gesindes — das Kinder und Verwandte belauschen — Neugierde und Misstrauen des Mannes anzufachen.

Eidbrüchig — lässt er sich verleiten, die geheimnissvolle Halle zu betreten. Jammer und allgemeine Flucht, der Einsturz des Hauses sind das Ende seiner glücklichen Ehe. In einsamer Nacht wird nur noch von Zeit zu Zeit eine trauernde Gestalt an der Wiege der jüngsten Kinder gesehen.

Er ergreift den Pilgerstab und, von Sehnsucht gepeinigt, treibt es ihm an den wohlbekannten Waldbrunnen, wo er die Entflohene findet. Nach Nixensatzung küsst sie ihn zu Tod unter dem Wehklagen ihrer Schwestern.

40. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Ein Brief von mir, der die Ausstellung der Melusina meldet, muss sich mit dem Ihren gekreuzt haben. Wünsche alles mögliche Gute in Nürtingen. Es ist schwerer, als man glaubt, einen Aufenthalt wählen; aber vor allem glaube ich, war Ihnen Stuttgart nicht sehr an's Herz gewachsen. Also Glück auf! Gleich heute früh bin ich zu Lachner gegangen, der von dem gefragten Herrn selbst gar nichts wusste, mich aber an die rechte Schmiede schickte, nämlich an Professor Rheinberger, der desselbigen Lehrer ist und dem jede Discretion ohne weiters zugetraut werden muss. Auf dem Nebenblatt¹⁾ werde ich bemühen, wörtlich aufzuschreiben. Melusina findet grossen Beifall. Fast komisch ist es, dass als ganz besondere Merkwürdigkeit immer hervorgehoben wird, dass Einem ein Schauer über den Buckel läuft bei der letzten Umarmung, oder dass Einem das Herz aufgeht, oder kurz, dass sich der Beschauer innerlich erregt fühlt. Wer mag ein Buch lesen, oder ein Musik hören, oder ein Drama sehen, ohne einige Erregung zu spüren? Und in unsrer Kunst ist es eine Rarität! Da dank ich. Fragt sich aber sehr, ob mir dieser Umstand nicht zum Fehler angerechnet wird? „Don Juan“ macht sich. Finden Sie nicht, dass sich der alte Lachner auf Goethe auswächst?

Mit den schönsten Grüssen
ganz der Ihrige

M. 31. 1. 1870.

M. v. Schwind.

41. Mörike an Schwind.

Nürtingen, den 11. Febr. 1870.

Herzlichen Dank, verehrtester Freund, für Ihre glückliche Bemühung in der Gr—schen Angelegenheit? — Die erbetene Auskunft erfolgte so schleunig, war so erschöpfend und bestimmt, dass nichts zu wünschen übrig blieb. — Mich selbst berührt die Sache keineswegs, demungeachtet liegt mir viel daran, dass mein Name (als Mittelperson) unter keinen Umständen dabei genannt wird, und was Sie in dieser Hinsicht bewirken, danke ich Ihnen und Herrn L. noch insbesondere recht sehr. —

Die Melusina hätte sich denn also öffentlich erstmals gezeigt und das gehörige Aufsehen gemacht. Das vorläufige Lob-Gestammel, das Ihnen bei der Ausstellung zu Ohren kam (von der Schönheit, die Einem das Gruseln erregt etc.), ist gar nicht zu verachten. — Nun mögen nach und nach die Kunstrichter kommen, um diese unbefangenen Naturlaute, ein Jeder nach Vermögen, mit und wider Willen, auf alle Weise zu variiren, auch etwa dies und jenes daran abzumäkeln, was Sie sehr wenig rühren wird. — Ich für mein Teil muss mich mit der Hoffnung trösten, das grosse Werk zu seiner Zeit in einer Reproduction zu sehen, die sicherlich nicht ausbleiben wird. —

Da Sie nunmehr am „Don Juan“ sind, so fällt mir ein, auf einige neuerdings sehr lebhaft angeregte Fragen aufmerksam zu machen. — Lesen Sie doch im (eingegangenen Cotta'schen) Morgenblatt von 1865, No. 32—34 einen Aufsatz meines Freundes Bernhard Gugler: „Zur Oper Don Juan“, so wie in der (gleichfalls eingegangenen) Wochenausgabe zur Augsburger Allgem. Zeitung 1867, No. 19 und folg. „Die Handlung im D. J.“ vom gleichen Verfasser²⁾. — Sie haben

1) fehlt.

2) Rektor B. Gugler, der feinsinnige Musikkenner, berühmt durch seine Bearbeitung des „Don Juan“, Mörike's vertrauter Freund und ganz in seiner Nähe auf dem Pragerfriedhof in Stuttgart begraben. Er hat den schönen Nekro-

an diesen wohlgeschriebenen scharfsinnigen Aufsätzen, auch abgesehen von Ihrem eigenen Geschäft, gewiss Ihre Freude; besonders aber könnte den Zeichner unter anderem interessiren, was gegen die auf allen Theatern übliche Beteiligung des Chors im Finale des 1. Actes erörtert ist. — Ich möchte wohl gelegentlich Herrn Lachner's Ansicht gerade über letzteren Punkt erfahren. —

In der Beilage erhalten Sie etwas zur Unterhaltung nach Tisch vor dem Mittagsschläfchen: die Abschrift eines Briefs von dem Ihnen bekannten Stuttgarter Schusterskobold zur Zeit meines Lorcher Aufenthalts an meine Schwester Clara nach Stuttgart gerichtet und vom Elisabethenberg datirt, den Sie mit mir vom Kloster aus auf eine Stunde Wegs gesehen haben¹⁾.

Ihre Bemerkung über die Persönlichkeit Ihres Freundes ist in der That nicht ohne. — Er hat etwas von dem ruhig imponirenden vornehmen Air Papa Goethe's. Vorzüglich aber fiel mir die angenehme Tiefe seiner Stimme auf. —

Mir und den Meinigen ergeht es bis jetzt an unserm neuen Wohnsitz ordentlich — wär' nur die fürchterliche Kälte nicht, deren man sich kaum erwehren kann.

Mit den besten Wünschen und Empfehlungen nach allen Seiten

Ihr ganz ergebener
E. Mörike,

42. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Ich hoffe, ich habe Ihnen keinen Schaden damit zu gefügt, dass ich Sie zuerst veranlasste, Ihre Fahrt nach Stuttgart aufzuschieben, und dann nicht kommen konnte.²⁾ Es meldete mir ein Herr L. . . seinen Besuch für Sonntag Morgens an — er käme in der Absicht, die Melusina zu kaufen. Da war nun kein Spass zu machen. Ich war die Einladungs-Geschichten, die Sorgen und vor allem das miserable Gefühl des herum-Hausirens so satt, dass mir nichts angenehmer sein konnte, als Bild, Verlags-Recht und die ganze Schererei auf einmal los zu werden. Es ist auch so fertig geworden, und inclusive einige Schinderei, ganz zu meiner Zufriedenheit. Es scheint ein sehr ordentlicher Mann und Ihr Freund Kaiser wird als Photograph fungiren.

So wäre denn der widerwärtige Theil dieser Geschichte auch absolvirt. In poetisic zeigt sich jetzt bei mir eine grosse Ebbe. Don Juan ist im Contur fast fertig: 5 grosse Compositionen, 6 kleine Gruppen; fehlen noch einige Naturstudien, die zu machen ich immer zu faul bin. So geht die Zeit hin in einem unentschlossenen Wesen, das nicht schaffen und nicht geniessen will.

Soll ich sagen, wie gern ich Sie besuchte? Was kann mich abhalten? Zeit habe ich genug; ein Aufenthalt in Reichenhall soll angetreten werden, wo ich noch weiter von Ihnen bin und mit meiner Frau allein, also noch unbeweglicher — die Reise ist gleich null — das Wetter wird auch gut, und ich bleibe immer hier, um zu verzichten und wieder zu verzichten. Da schlag doch das Donnerwetter drein!

log auf Mörike in Chrysander's Allg. musikal. Zeitg. 1875, Nro 43—44 geschrieben.

1) Gedruckt in der Schrift: Mörike und Notter von J. E. von Günthert, S. 43 ff.

2) Mörike wohnte damals in Nürtingen; dies geplante Zusammentreffen mit Schwind in Stuttgart bei der Melusine-Ausstellung unterblieb, immerhin hat der Dichter das Werk gesehen und schreibt über den Eindruck an seinen Freund Prof. Mährlen: „Die Melusine hat mich innerlichst erquickt, erschüttert und belebt!“

Mich verlangt etwas zu hören, wie Ihnen jene betrübte Nixengeschichte vorkommt. Am Ende ist sie gar nicht so betrübt, denn am Ende ist es geseheidter, in einem schönen Augenblick zu sagen: „sei stille, mein Herz“, als für sich und andere eine Last Quittungen zu unterschreiben und Zeitungen zu lesen. Leben Sie recht wohl und nehmen Sie mir mein Lamentabl nicht übel. Es wird wohl so der Welt Lauf sein. Vielleicht reise ich mich doch noch los und erobre mir einen schönen Tag in Ihrer Gesellschaft.

Mit den schönsten Empfehlungen an Ihre Damen
Ihr ergebenster

M., 18. 4. 1870.

M. v. Schwind.

43. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Mein letzter Besuch hat gar keinen angenehmen Nachdruck hinterlassen. Der Teufel soll den zweiten Stock holen, sammt der finstern Stiege und der Aussicht auf die spanischen Wände von Hausdächern. Hoffentlich sind Anstalten getroffen, sich angenehmer zu placiren¹⁾.

Was sagen Sie aber zu mir? Ich habe mich mit vieler Mühe und Glück auf's angenehmste eingenistet, mein Pfahlbau am See ist das charmauteste, was man sehen kann, Wald, See und Gebürg. Ein liebenswürdiges gewohntes Atelier, die heimlichsten Plätzchen im Garten, die reizendsten Aussichten in die schöne Ferne — meine schöne Wohnung in der Stadt, König, Akademie — alles auf seinen Platz geschoben, Kritik gebändigt, Geld genug — und nun kommt mir so heillosen Verdruss dazwischen, dass es mir ein graulicher Gedanke ist, je wieder dahin zurückzukehren. Ich habe die Wahl, mich entweder in München zu Tod zu ärgern vor Neid und Entbehrung, gequälte Tage hinzubringen, ohne Poesie und arbeitsunfähig, was der Teufel aushalten mag, oder in meinen alten Tagen in irgend einem fremden Loch ein lausiges Wirthshausleben anzufangen. Und wo ich hinschaue und wie ich mich abquäle — es ist kein Einrichten oder Ausgleichen mehr herauszufinden. Wahrscheinlich ist das die Belohnung für die jahrelange Anstrengung mit der Melusina. Den glänzenden Humor und die Geistesfrische können Sie sich vorstellen. Da können Sie sich ein wenig trösten über Ihre vertrakte Wohnung und über die reizenden Landstrassen um Nürtingen.

Ich sitze in Reichenhall. Ein Vergnügliches habe ich erlebt, dass ich einen geistreichen Mann mit Ihren Gedichten bekannt gemacht habe. Der Kerl ist ganz erwärmt. Melusina war in Mannheim, Heidelberg, Frankfurt — ist dermalen in Wien und erfreut sich überall des gleichen Beifalls. Ich pfeif' ihnen drauf. Hätt' ich lieber meinen alten Frieden.

Uebermorgen reise ich zu meiner Tochter nach Wien (Franziskaner Platz No. 6 bei Dr. Bauernfeind), von da abstecherischer Weise zu meinem Sohn an die untere Donau.

1) Mörike schreibt nach Schwind's Tod einmal an dessen Schüler, den Historienmaler Julius Nauc: — „Bei dieser Gelegenheit (bei einem Wohnungswechsel) fällt mir ein artiger Ausdruck von Schwind wieder ein. Ihm wollte mein hiesiger Aufenthalt und insbesondere mein Quartier, das ich jetzt eben verlasse, gar nicht gefallen. Wir standen zusammen am Fenster gegen die Strasse, wobei ich ihn doch ernstlich auf das malerische Dachgewinkel der gegenüberstehenden alten Häuser aufmerksam machte, „das selbst ein Ludwig Richter nicht ganz verschmähen würde“. „Ja, ja — versetzte er mit jenem gutmüthigen Spott in den Augen — „nur ist es immer ein Unterschied, ob man etwas interessant findet, oder ob man sich damit vernählt!““

Lachner verheirathet Sohn und Tochter an einem Tage, Anfangs August. Empfehlen Sie mich bestens und werfen Sie den Brief in's Feuer. Es ist wohl dumm, so was zu schreiben, aber alles kann man auch nicht in sich hineinfressen.

Ihr aufrichtig ergebener

M. v. Schwind.

Reichenhall, 7. Juni 1870.

44. Frau von Schwind an Mörike.

München den 3. Dezember 70.¹⁾

Sehr verehrter Freund!

Diessmal schreibt meine Frau statt meiner; wir wollen versuchen, ob ein solcher Brief nicht geeigneter sei, Ihnen eine Antwort zu entlocken, als einer von mir. Ausserdem bin ich seit zwei Monaten in einer argen Discrepanz mit meinen Augen, die mir nicht erlaubt zu schreiben, zu lesen oder gar zu zeichnen; eine Congestion gegen den Kopf hinterliess eine Schwäche der Augenmuskeln, die sich hoffentlich durch fortgesetztes ausgezeichnetes Faulenzen wieder geben wird; — den Augen selbst fehlt nichts.

Zu Ostern war es das letztemal, dass wir uns gesehen haben; Weihnachten ist nicht weit, also ist es angezeigt, wieder anzuklopfen. Seitdem war ich mit meiner Frau 6 Wochen in Reichenhall, dann bis Anfangs Juli in Wien bei meiner Tochter, und gieng von da nach Marienbad, wo ich in der seltsamen Lage war, zu dem schlankeren Theil der Menschheit zu gehören. Leider nöthigte mich der Ausbruch des Krieges, nach kaum 14 Tagen die Kur zu unterbrechen, die mir so vortrefflich angeschlagen hätte. Gott sei Dank! die gefürchteten Turkos blieben aus und ich brauchte nicht, wie ich fürchtete, mit Frau und Tochter irgend wo in's Gebirg zu flüchten, sondern setzte mich an den Starnberger See und arbeitete an den Compositionen zu Grillparzer's Werken, die nun als Entwürfe da liegen. Eine Zeit lang plagte ich mich mit einer Art Gedicht zum Lobe der erstaunlichen Gerechtigkeit des Geschickes und des deutschen Volkes, das seinem Erzfeind einen so schönen Sommersitz anweist, wie die Wilhelmshöhe, und seinen Freund und Wohlthäter in so einem verwünschten Nest wie Nürtingen stecken lässt. Somit haben Sie meine ganze Geschichte und es wäre schön, wenn Sie sich entschlossen, einige Zeilen daran zu wenden, mir eine frohe Stunde zu verschaffen. Trotzdem ich auf's allerbeste versorgt bin und meine Frau sich hinlänglich plagt, mich über'm Wasser zu erhalten, bleiben, bei der ungewohnten gänzlichen Unthätigkeit, gelangweilte, ja melancholische Stunden nicht aus.

Mich Ihren Damen bestens empfehlend, bleibe ich in aufrichtiger Freundschaft Ihr ganz ergebener

M. v. Schwind.

„Mein guter Mann hat mir grosse Angst und Sorgen gemacht, aber nun geht es, Gott sei Dank! um vieles besser, und nach Ausspruch der Aerzte soll es ja wieder ganz gut werden. Bitte, erfreuen Sie ihn bald mit den sehnhchert erwarteten Zeilen.“ (Nachschrift der Frau von Schwind.)

45. Mörike an Frau von Schwind.

Gestatten Sie, verehrteste Frau, dass jetzt, nachdem der erste Sturm des Ihnen auferlegten schweren Leides einer ruhigen Trauer Raum gegeben haben wird, auch ich mich den vielen Freunden anschliesse, die sich, im eigenen Schmerz um den Dahingeshiedenen, gedrungen fühlen, Ihnen ein Zeichen innigster Theilnahme an Ihrem schrecklichen Verlust zu geben. — Ich habe keine Worte, um völlig auszu-

1) Der letzte, diktirte Brief Schwind's an Mörike.

drücken, wie diese Todesbotschaft auf mich wirkte. — Sie war um so erschütternder, je unerwarteter sie mir nach jenen letzten, von Ihrer Hand geschriebenen Zeilen kam. — Wie quälend fiel es mir zugleich auf's Herz, dass in der Zwischenzeit kein Wort, kein Gruss mehr hat gewechselt werden sollen, dass überhaupt schon längerher die widrigsten Umstände meinerseits eine gemüthliche Mittheilung nicht mehr aufkommen lassen wollten! — Dieser Gedanke und was mir damit unwiederbringlich verloren ging, trübt mir die Erinnerung an unser schönes Verhältniss mehr als ich sagen kann! —

Für Sie, verehrte Frau, muss das erhebende Bewusstsein alles dessen, was Ihnen an der Seite des unvergleichlichen Mannes so viele Jahre zu geniessen vergönnt war, und was dagegen Sie als treue, so ganz für ihn geschaffene Gefährtin auf seinem nicht immer gleich ebenen, ruhmvollen Lebenswege ihm gewesen sind (ich weiss das aus seinem eigenen Munde), der beste Trost, die vollste Genugthuung sein.

Ich habe ein grosses Verlangen, vom Hingang des Verewigten und seiner letzten Krankenzeit wo möglich etwas Näheres zu hören. — Unmittelbar durch Ihre Bemühung soll dies natürlich nicht geschehen; vielleicht jedoch erlauben Sie, dass einer meiner Münchener Freunde auf eine Viertelstunde bei Ihnen vorspreche, um mündlich einzuholen, was ich durch Andere nicht leicht erfahren kann. —

Mich und die Meinigen, die ganz meine Gefühle teilen, Ihrem Wohlwollen empfehlend, verharre ich in grösster Verehrung

Ihr ergebenster

Eduard Mörike.

Nürtingen, d. 19. Febr. 1871.

46. Schwind's Tochter an Mörike.¹⁾

Sehr geehrter Herr!

Verzeihen Sie, dass ich im Namen meiner armen Mutter diese Zeilen an Sie richte. Sie selbst ist noch nicht im Stande, Ihrem Wunsche zu entsprechen und Ihnen Nachricht über die Krankheit und den Tod unsers guten theuern Vaters zu geben.

Unser lieber Vater war nur elf Tage krank: anfänglich bekam er einen heftigen Anfall von Athemlosigkeit,

1) Am 8. Febr. 1871 war Moritz von Schwind gestorben. Seine Tochter, Frau Dr. Bauernfeind, theilte Mörike die im vorigen Briefe gewünschten Einzelheiten mit.

wobei er furchtbar litt und wir Alle glaubten, er müsste sterben. Doch wurde ihm nach einigen Stunden leichter, nur blieb natürlich eine grosse Schwäche zurück. Die Aerzte sagten, bei diesem Anfall sei ein kleines Gefäss in der Lunge gesprungen und es sei eine Entzündung dazu gekommen. Diese Entzündung hat sich nach acht oder neun Tagen wieder gehoben, und so hatten wir doch wieder Hoffnung, des Theuren Leben zu erhalten, trotz der immerwährenden Erstickungsanfälle, die ihn quälten. Doch sagten uns die Aerzte immer, sie hätten die grösste Sorge, ob das Herz, das sehr schwach und stark verfettet sei, die Krankheit aushalten könne.

Ihre Befürchtungen waren leider nur zu begründet. Am 8. gegen 1/25 Uhr Nachmittags lebte er sich plötzlich in seinen Stuhl, in dem er sass, zurück. that ein paar schwere Athemzüge, und ohne Kampf oder Schmerz, mit friedlich verklärtem Angesicht entschlief er. Wir verlieren den besten liebevollsten Vater, unsre Mutter den edelsten Gatten. Schenken Sie, verehrter Herr, dem theuren Verblichenen ein gutes Andenken; er hat Sie ja auch so hoch geschätzt.

München, 20. 2. 71.

* * *

Im Sommer erhielt Mörike von Julius Naue den Stich von Schwind's „Germania“ und die ergreifende Zeichnung Naue's, die den Meister auf dem Totenbett darstellt. Mörike antwortete am 17. Juni 1871:

„An Pfingsten hatte ich nach einer schlechten Nacht weit in den Tag hinein geschlafen. Da wurde mir ein Zeitungstelegramm, die jüngsten Greuelthaten der Pariser enthaltend, auf's Bett gelegt. Erschüttert und entsetzt dacht' ich den Dingen eine Zeit lang nach und nun kam Ihre mächtige Rolle. Begreiflich litt es mich jetzt nicht länger in den Federn mehr. Welch' eine Überraschung! Zufällig war es „die Germania“, die mir zuerst vor Augen kam und die mir über jenem Höllengraus wie eine himmlische Erscheinung, recht wie ein lichter, frischgewaschener Stern am Horizont aufstieg!“ — —

„Und nun sein Todtenbild! Darüber möcht' ich lieber gar nichts sagen. Beim ersten Blick darauf schoss mir das Wasser in die Augen; dann aber ging das herbe persönlich gemischte Schmerzgefühl alsbald in jene andere allgemeine, nur noch rein schöne und erhabene Empfindung über, die hier allein zu herrschen hat.“



EIN ÖSTERREICHISCHER SOLDATENMALER.

MIT ABBILDUNGEN.



Unmögliche Attaque.

sozialer Geltung, und wie er, so ist auch der Soldat seit geraumer Zeit schon ein beliebter *Volkstypus*, wie in Wirklichkeit, so auch im Bilde gern gesehen, und in diesem ebenso gern belacht, wenn es chargirt, als mit warmer Anteilnahme betrachtet, wenn es ein getreues Conterfei ist. Wer das letztere haben will, mit grossem Ernst, aber nicht ohne einigen Humor ausgeführt, dessen übermütige Glanzlichter in einem Porträt bekanntlich niemals fehlen dürfen, wenn es seinem Gegenstande allseitig gerecht werden soll, dem wird das vor wenigen Monaten vom Herrn

Die kaiserliche und königliche österreichische Armee, die stolze Erbin vielhundertjähriger Traditionen, hat gleich den übrigen grossen Heeren Europas, den Trägern unserer schweren Friedensrüstung, im Laufe der letzten fünf und zwanzig Jahre tiefgreifende Wandlungen durchgemacht. Die mit der allgemeinen Wehrpflicht eingeführte Neube-

waffung und die moderne Taktik verursachten einen gewaltigen Umschwung des militärischen Denkens, der Ansichten von Pflicht und Dienst; sie steigerten die an den Soldaten, den Offizier, den Kommandanten und Heerführer zu stellenden Anforderungen ins Ungemessene. Alte, für die Heeresleitung längst existirende Institutionen erhielten Wirkungssphären, deren blossen Namen die zu den Vätern versammelten, rühmlich bekannten Haudegen, stiegen sie aus ihren Ehrengräbern, ratlos gegenüber stehen würden. Neue, bei ihrer Gründung von jenen braven Herrn mit Kopfschütteln angesehen, erwiesen sich lebensfähig, wuchsen ins Breite, festigten und behaupteten sich. Immer mehr und mehr füllte sich die beklagenswerte Kluft, welche einst Civil und Militär geschieden; der Offizier gewann mit den höheren geistigen Anforderungen, denen er entsprechen musste, an

Hauptmann *Alfons Danzer* publizierte Buch eine willkommene Gabe sein. Die Gunst des Schicksals fügte es, dass dessen Verfasser, im Begriffe, die Völker Österreich-Ungarns in Waffen, „Unter den Fahnen“ zu schildern, nach der zur Illustration ihrer Arbeit völlig geeigneten künstlerischen Kraft nicht lange zu suchen brauchte.¹⁾ Der Name *Myrbach* mit eigen-

1) Unter den Fahnen. Die Völker Österreich-Ungarns in Waffen. Im Vereine mit Gustav Bancalari und Franz Rieger, verfasst von *Alfons Danzer*. Mit 11 Taf. in Farbendr. und 138 Textabbildungen nach Originalzeichnungen von

tümlichen festen Zügen in die Ecken flottgezeichneter Bildchen hingesezt, hatte in der Kunstwelt längst einen guten Klang.

Felician Freiherr von Myrbach-Rheinfeld geriet in die Malerkarriere durch einen jener Zufälle, von denen uns in Biographien gar oft berichtet wird, dass sie der Laufbahn des betreffenden Individuums Ziel und Richtung gewiesen haben. Das Histörchen, welches im Leben Myrbachs die prädestinirende Rolle spielt, unterscheidet sich aber in doppelter Beziehung vorteilhaft von den Anekdoten ähnlichen Schlages. Erstens ist es historisch und zweitens gehört es in das humoristische Genre. Im Februar 1853 zu Galeszcziki in Galizien geboren, Sohn eines hochgestellten Staatsbeamten — sein Vater war zuletzt k. k. Landespräsident — kam er mit elf Jahren in das k. k. Kadetteninstitut zu Hainburg. In dieser gegenwärtig nicht mehr existirenden Anstalt fungirten Unteroffiziere alten Stiles, k. k. Feldwebel als Aufseher und — Erzieher! Einer derselben mit besonders verlockendem Exterior fiel dem jungen Kadettenschüler auf und er zeichnete in das Aufgabenheft dessen Porträt. Aber das wachende Feldwebelauge ertappte ihn. Die Zeichnung wurde konfiszirt und der unglückliche Autor vor den Inspektionsoffizier geschleppt. Der Herr Feldwebel mochte sich später an diesen Tag nicht gern erinnern haben. Seine Erwartung, dass den Missethäter eine empfindliche Strafe treffen werde, erfüllte sich nicht. Der Inspektionsoffizier begann helllaut zu lachen, belobte den Zeichner ob der grossen Ähnlichkeit und bald machte das Aufgabenheft die Runde unter allen Offizieren der Anstalt. Sie insgesamt, allen voran der Zeichenlehrer, wurden aufmerksam auf den Zögling, dieser selbst auf das Feld, für das er besonders begabt. Sein Hauptaugenmerk galt von jetzt an weit mehr seiner künstlerischen als seiner militärischen Ausbildung.

Im Jahre 1871 aus der Wiener-Neustädter Akademie als Lieutenant hervorgegangen und in ein Jägerbataillon eingeteilt, kam er mit letzterem nach Mauer („auf die Mauer“) bei Wien in Garnison. Die Zeit ausser Dienst war damals noch ziemlich breit bemessen; da wurde denn häufig in die schönen Gegenden von Kalksburg, Kaltenleutgeben u. s. w. ausgeflogen, natürlich immer den Malkasten an der rechten Seite, während der Säbel an der linken baumelte. Es ereignete sich, dass an den Herrn Lieutenant die Ordre erging mit seinen Triariern die Schön-

Felician Freiherrn v. Myrbach. Prag, Wien, Leipzig 1889, Tempsky. gr. 8^o. 471 S.

brunner Schlosswache zu beziehen. So oft dies der Fall war, kam regelmässig der „Bursch“ (Offiziersdiener) mit einer kleinen Reisetasche hinter seinem Herrn einhergetrabt. Sie enthielt Gipsmodelle, nach denen zeichnend der Herr Kommandant auf seiner Stube hernach sich die Grillen vertrieb und des 24stündigen Wachdienstes bleierne Langeweile einigermassen zu bekämpfen suchte. Schon nach sechsmonatlichem Truppendienst ward der damals neunzehnjährige Offizier in das k. k. militärgeographische Institut berufen. Die Thätigkeit daselbst beanspruchte nur den Vormittag; Nachmittag und Abend konnten der weiteren Ausbildung gewidmet werden. Prof. Eisenmenger, eben damals (1872) an die Akademie gekommen, nahm den strebsamen Sohn des Mars als Gast in die allgemeine Malerschule auf, und dieser verlor drei volle Jahre hindurch von allen freien Augenblicken, die ihm zu seinen Studien gegönnt waren, thatsächlich auch nicht einen einzigen. Aber weiss der Himmel, wie es kam und woran es lag, besagte Studien fanden nicht den verdienten Beifall bei des Herrn Lieutenants unmittelbarem Vorgesetzten. Eines Tages liess ihn dieser rufen und bedeutete ihm barsch, dass seine Stellung am k. k. militärgeographischen Institut keine Sinekure sei. Der tiefgekränkte Subalterne gab sofort seine Demission, musste bald darauf zur Truppe einrücken, garnisonirte mit derselben in Dalmatien und in Untersteiermark, machte den Feldzug in der Herzegowina mit und kehrte nach 3 $\frac{1}{2}$ Jahren, reich an neuen Eindrücken, wieder nach Wien zurück. Er hatte die Geschichte vom gestrengen Herrn Feldwebel und dem geistreichen Inspektionsoffizier in neuer, nur etwas veränderter Auflage noch einmal erlebt. Dem Herrn Bureauchef im militärgeographischen Institut waren seine künstlerischen Bestrebungen ein Greuel gewesen; die Kommandanten, unter denen er seit seinem Austritt aus der genannten Anstalt zu dienen das Glück hatte, waren denselben nicht nur nicht abhold, im Gegenteil, sie brachten ihnen das lebhafteste Interesse entgegen, unterstützten und förderten sie nach Kräften. Jetzt, als Zeichenlehrer an die Wiener Kadettenschule kommandirt und daselbst täglich nur drei Stunden dienstlich gebunden, hatte Myrbach Zeit und Musse genug, sich ganz und voll seinen artistischen Neigungen zu widmen. Professor Huber unterrichtete ihn im Pferdezeichnen, Professor von Lichtenfels ging ihm als wohlwollender Meister beim Landschaftszeichnen an die Hand; den grössten Einfluss aber übte nach wie vor auf ihn Professor Eisenmenger. Dieser empfing seinen ehemaligen

„Gast“, der inzwischen einen zweiten Stern auf seinen Kragen bekommen hatte, mit offenen Armen; der Herr Oberlieutenant avancierte in dessen Spezialschule und schuf hier sein erstes Bild: „Die Feuerlinie des 19. Feldjägerbataillons im Gefechte von Kremenac am 17. August 1878 (angekauft um 2000 Gulden von Sr. Maj. dem Kaiser).

Der Schüler hat den Stunden im Atelier seines gediegenen Lehrers stets eine lebhaftere Erinnerung bewahrt. Dankbar gesteht er, demselben fast alles zu schulden, was ihn im Leben als Künstler weiter brachte.

Landmanns zu verfolgen. Es ist dies das „Paris illustré“ (Paris, Boussod, Valadon & Cie.), in welchem der Name Myrbach ebenso häufig figurirt, die wie der echten Vollblutfranzosen, eines Rénouard, Rochegrosse, Adrien Marie, Deroy, Lhermitte, Courboin etc. Und wahrhaftig, mag er die französischen Truppen und deren Gegner in den entscheidenden Momenten der Tonkin-Expedition, oder Zuschauer am Rennplatz, die Bummler bei den Antiquarläden in den Galerien des Odeontheaters oder die einsame Winterpromenade eines alten aristokratischen Paares im Bois de Boulogne, die markerschütternden Szenen des



Einquartierung bei Regen.

Und es hat ihm weiter gebracht. Im Jahre 1881 zog er den Waffenrock aus und übersiedelte nach Paris. Seine Absicht war, drei Jahre dort zu bleiben, um sich weiter auszubilden. Aus den drei Jahren sind nun neun Jahre geworden. Das Bild „Boulevard Saint-Michel“, 1883 im Salon ausgestellt, brachte ihm einen schönen Erfolg und machte ihn rasch bekannt. Bald verlangte man von ihm Zeichnungen des Bildes, sei es für illustrierte Kataloge, sei es für Journale, und jetzt fuhr der Illustratorenkobold in ihm. Ein Auftrag folgte dem andern, und bald war er nicht mehr in der Lage, allen an ihn ergehenden Anforderungen zu entsprechen. Wir hatten nur in einem Journal Gelegenheit, die Thätigkeit unseres

spanischen Erdbebens oder die drollige Situation einer Maskengesellschaft schildern, die, am Faschingsdienstag wegen Zahlungsunfähigkeit arretirt, am Aschermittwoch ob der Klage des Marqueurs vor dem Zuchtpolizeigericht Rede stehen muss: er giebt seinen Pariser Kollegen in charakteristischer Auffassung, lebensvoller Anordnung und Chik im Vortrage in nichts nach. Das „Carreau des Halles“, im 1886er Jahrgange des vorhin genannten Journals erschienen, ist unter seinen farbigen Blättern wohl die umfangreichste und die glänzendste Probe seines grossen Könnens und seiner ausgezeichneten Begabung. Eines der liebenswürdigsten aber im 1883er Band das „Noël au Tyrol après la Messe de Minuit“,

die Heimkehr der Landleute von der Mitternachtsmette, der Gang der festlich gestimmten Männer, Frauen und Kinder über die schneebedeckte, hie und da von dem matten Lichte ihrer Handlaternen phantastisch erhellte Landschaft thalabwärts von dem Dorfkirchlein, dessen Fenster im Hintergrunde am Fusse der Alpenriesen erstrahlen.

Vielleicht kennt mancher unter den Lesern die Cahiers de l'Enseignement (Paris, Baschet). Der kuriöse Liebhaber kann in denselben ausser Schlangen, Congonegern und sonstigen Ungeheuern binnen einer Viertelstunde auch sämtliche Armeen des Kon-

reichischen Soldaten in jeder möglichen dienstlichen und ausserdienstlichen Situation, aber immer geistreich aufgefasst und mitunter in Gestalten, die sich dem Gedächtnisse ebenso tief und unauslöschlich einprägen, wie der elegante, mit dem Monocle im Auge an dem General und seiner Suite vorüber das Terrain herunterjagende blonde deutsche Ulanenoffizier seines Kollegen Caran-d'Ache. (Paris illustré). Auf seine Leistungen im einzelnen einzugehen, ist uns an dieser Stelle leider nicht möglich. Wir müssen uns damit begnügen, einige der gelungensten im Texte zu reproduzieren.



Vorrücken der Schwärme.

tinents kennen lernen, gezeichnet zum Teil von den Künstlern des „Paris illustré“ wie Marius Roy (England), Caran-d'Ache (Deutschland) u. a. Begleitet vom Text des Obersten Dailly, hat uns Myrbach in den genannten Cahiers vor zwei Jahren ungefähr die „Uniformes de l'Armée Autrichienne“ vom Arcierengarden angefangen bis herab zum Trainsoldaten in wahrheitsgetreuen, schneidigen Typen vor Augen gestellt. Sie verhalten sich zu seinen Arbeiten für das Danzersche Werk wie die Vorläufer zu den eigentlichen Propheten, wie die Verheissung zur Erfüllung. Er zeigt uns in letzterem den öster-

Über die litterarische Seite der Danzerschen Publikation zu urteilen ist nicht unsere Aufgabe. Die Organisation des Volksheeres bringt es mit sich, dass es schier keine Familie im weiten Reiche des Hauses Habsburg-Lothringen giebt, die nicht eine oder mehrere Mitglieder in dessen Reihen zählte. Die tiefe Sympathie der Völker Österreich-Ungarns für das Heer sichert dem Buche „Unter den Fahnen“ von vornherein eine weite Verbreitung, einen ausgedehnten Leserkreis. Möge es dazu beitragen, das Vertrauen in die Institution zu kräftigen; wir werden es nötig haben in der Stunde der Gefahr!

J. DERNJAC.



KLEINE MITTHEILUNGEN.

Arthur Mennell, *Goldene Chronik der Wettiner*. Leipzig, Verlag der litterarischen Gesellschaft 1889. gr. Fol. Preis: 200 Mark.

H. A. L. Wie zu erwarten war, hat das vorjährige Wettinfest eine wahre Flut von Schriften aller Art zu Tage gefördert. Wenige berufene und sehr viele unberufene Federn haben sich mit grösserem und geringerem Glück bemüht, das seltene Fest durch ihre Huldigung zu verschönern. Dementsprechend ist der bleibende Gewinn, den die Wissenschaft aus dieser überaus regen Produktion gezogen hat, ein geringer. Zu unserem Bedauern müssen wir bekennen, dass für ihre Zwecke auch aus dem eben angeführten Prachtwerke wenig zu holen ist. Obwohl der Bearbeiter Arthur Mennell sich der Förderung aller in Betracht kommenden königl. Sammlungen rühmt und die Unterstützung einzelner hervorragender Fachmänner lobend hervorhebt, hat er sich weder, was die Auswahl und Anordnung der von ihm reproduzierten Kunstblätter und Karten anlangt, von wissenschaftlichen Gesichtspunkten im strengeren Sinne leiten lassen, noch auch in den vorangestellten einleitenden, etwas phrasenhaften Bemerkungen tiefere historische Kenntnisse verraten, es müsste denn sein, dass man seine Bezeichnung des Kurfürsten Moritz als „Moritz der Grosse“ als einen Beweis für sie ansehen wollte. Vor allem vermisst man bei vielen Blättern genaue Fingerzeige über die Fundorte der einzelnen vervielfältigten Stücke und über den Zusammenhang, dem sie entnommen sind. So kommt es, dass wir Mennells „Goldener Chronik“ nur den Wert eines vornehm ausgestatteten Bilderbuches zur Geschichte Sachsens und der sächsischen Fürsten zuerkennen können, nicht aber, was wir erwartet haben und erwarten durften, den eines auf Grund sorgfältiger Studien ausgeführten Bilderatlases zur Erläuterung der sächsischen Geschichte, wie ihn z. B. *Könnecke* in so musterhafter Weise für das grosse Gebiet der deutschen Litteraturgeschichte geliefert hat. Um dem Leser dieser Zeilen einen Begriff von dem bunten Inhalt der „Goldenen Chronik“ zu geben, sei erwähnt, dass in ihr nicht nur zahlreiche Porträts sächsischer Fürsten, von Heinrich dem Erlauchten an bis hinab zu König Albert und seiner Gemahlin, zu finden sind, sondern auch Ansichten sächsischer Städte aus ältester Zeit, z. B. von Meissen, Freiberg und Leipzig, Karten der sächsischen Lande, Abbildungen von Münzen und Staatssiegeln, Nachbildungen von Urkunden, historische Schilderungen und festliche Veranstaltungen, namentlich aus der Zeit Augusts des Starken. Letztere waren im vorigen Sommer in der Rokokoausstellung des königl. Kupferstichkabinetts zu Dresden zu sehen. Sie verdienen aus kunsthistorischem Interesse entschieden durch die Vervielfältigung allgemein zugänglich gemacht zu werden; aber was nützen ein paar einzelne, zufällig herausgegriffene Proben bei der grossen Menge gleichwertiger, aber übergangener Stücke? Das Gleiche gilt von den wenigen Beispielen, welche die Bauthätigkeit der Wettiner und ihre Pflege des Kunstgewerbes veranschaulichen sollen. Denn sie zu würdigen, genügen die paar Abbildungen von Prachtstücken aus dem Grünen Gewölbe, das Titelblatt aus Pöpelmanns Zwingerverk und die Wiedergabe einiger Städteansichten von Canaletto keineswegs. Es wäre weit besser gewesen, die eine oder andere Seite sächsischen

Wesens, das in der „Goldenen Chronik“ veranschaulicht werden soll, herauszugreifen und sie eingehend zu bearbeiten, als von jeder etwas, aber von keiner ein Ganzes zu bieten. Den Schluss des Werkes bilden Photographien der Festbauten und Augenblicksbilder aus dem Festzuge. Obwohl sie durchgehends wohl gelungen sind, fallen sie doch sehr aus dem Rahmen des übrigen Werkes heraus und wären unseres Erachtens besser weggeblieben. Die meisten der auf der Höhe dieser Technik stehenden Lichtdrucke sind von *Stengel & Markert* in Dresden, eine kleinere Anzahl von *Römmler & Jonas*, gleichfalls in Dresden geliefert worden. Ausserdem sind noch die Druckereien von *F. A. Brockhaus* und von *Giesecke & Devrient* in Leipzig an der Herstellung des Werkes beteiligt gewesen; letztere hat zum Teil alte Originalplatten für den Neudruck verwenden können. Dem Originaleinband hätte eine sorgfältigere und geschmackvollere Behandlung nichts geschadet. Die unklare Zeichnung der auf blauem Grund aufgelegten Goldornamente dient einem so teuren Werke wenigstens in unseren Augen nicht zur Empfehlung.

x. — *Nicolas Robert-Fleury*, wohl der älteste Maler, ist am 5. Mai in Paris gestorben. Es war der Meister des romantischen Geschichtsbildes, der die ergreifende Wirkung seiner Bilder durch feste Zeichnung seiner Gestalten, die Schärfe und Wahrheit des Ausdrucks sowie die malerische Ausführung zum Teil wenigstens zu erreichen wusste. „Er verstand es nicht blos“, sagt Julius Meyer in seiner Geschichte der französischen Malerei von ihm, „das Lokal, Kostüm und Geräte der Vergangenheit wiederzugeben; er zeigte zugleich eine Fähigkeit, Charaktere zu schildern, Menschen, die das Gepräge ihrer Zeit und einer erfüllten Individualität tragen, sowie, indem er die Form deutlicher und entschiedener herausarbeitete als sonst die Romantiker, in seine Figuren nicht nur den momentanen Wurf, sondern nahezu auch die dauernde Erscheinung des Lebens zu bringen.“ Darin bildet er den Übergang von der romantischen zu der die Gegensätze vermittelnden, eigentlich historischen Kunstweise, deren vornehmster französischer Vertreter Delaroche ist. Nachdem Robert-Fleury 1824 und 1827 mit geschichtlichen Genrebildern hervorgetreten war, die einfache, mässig bewegte Vorwürfe behandelten, und schon ein geübtes malerisches Talent verrieten, stellte er 1833 eine Scene aus der Bartholomäusnacht aus, die der volle Ausdruck zugleich seiner Kraft und seiner auf den schlagenden dramatischen Moment eines entsetzlichen Schicksals gerichteten Phantasie war: Brion, der Erzieher des Prinzen von Condé wird vor seinem Bette von drei Soldaten niedergestochen, deren einen der junge Prinz mit schmerzlichem Aufschrei vergebens abzuwehren sucht. Das Bild befindet sich im Luxembourg. Seitdem schilderte Robert-Fleury mit Vorliebe Schreckensscenen, z. B. Inquisitionsscenen, die Plünderung eines jüdischen Hauses in Venedig, ein Autodafé, die Hinrichtung des Marino Faliero und andere Greuel. Als bestes Bild des Malers gilt das „Religionsgespräch zu Poissy“, 1840 entstanden, das sich gleichfalls im Luxembourg befindet. In diesem einfachen, harmloseren Vorgange zeigt sich der wahre Wert des Künstlers, der hier mit reinem künstlerischem Sinne seine ganze Leistungsfähigkeit entfaltet. Endlich hat Robert-Fleury mit

Erfolg in einer Reihe von Darstellungen, Episoden aus dem Leben grosser Künstler und Gelehrter behandelt, z. B. Murillo als Knabe; Michelangelo seinen Diener pflegend; Karl V. und Tizian, Montaigne in seiner Sterbestunde u. a. „Was die Ausführung anlangt“, so beschliesst J. Meyer seine Besprechung des Künstlers. „so liess sich der Meister seit den fünfziger Jahren durch das Streben nach kräftiger Glut des Kolorits öfters zu einer braunroten Tonleiter verführen, die den Farben ein verbranntes Ansehen giebt und durch den Mangel an Saft und Frische die koloristische Wirkung beeinträchtigt; auch verliert die Form an Geschmeidigkeit und der ganze Eindruck lässt fühlen, dass des Künstlers Phantasie sich ausgelebt hat.“ Robert-Fleury wurde am 8. Aug. 1797 geboren und zwar in dem damals französischen Köln. 1804 zog er mit seinen Eltern nach Paris. Er wurde ein Schüler von Gros, Horace Vernet und Girodet, ging zweimal nach Italien und liess sich 1826 in Paris nieder. Er war Mitglied vieler Akademien, 1865–66 Direktor der französischen Akademie in Rom und seit 1867 Kommandeur der Ehrenlegion.

x. — *Der Gemalmaler Max Todt*, Urheber vieler fein ausgeführter, zeichnerisch und koloristisch schätzbarer Bilder, ist am 7. Mai in München einem Herzleiden erlegen.

* *Über den Wettbewerb für das Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Breslau* bringt die „Bresl. Zeitg.“ einen Bericht, welchem wir das Nachfolgende entnehmen: Es sind 46 Entwürfe eingelaufen, darunter eine grosse Zahl von Berliner Meistern. *R. Begas* fehlt. Dagegen hat *Fritz Schaper* einen Entwurf zum Wettbewerb beigezeichnet. Ferner sind vertreten: *Calandrelli* mit einem Modell von hervorragend wirksamer Breiten-silhouette, *Max Klein*, *Hilgers-Charlottenburg*, dem es gelungen ist, einen reizvollen Abschluss des Denkmals nach dem Stadtgraben hin zu konstruieren. Es sei hierbei bemerkt, dass nur ein verschwindend geringer Teil der Einsender den Platz neben dem Gouvernementsgebäude gewählt hat; weitaus die meisten haben den Platz neben der Hauptwache zum Standort des Denkmals bestimmt. Ausser den erwähnten Arbeiten finden wir einen Entwurf von den bekannten Bildhauern *Otto*, *Bürwald*, *Kaffsack*, ferner von dem Schlesier *Grüttner*, von *Hidding*, einem Schüler von *Begas*, von *Bergmeyer* und *Werner Stein*; der aus Oberschlesien gebürtige, in Berlin wohnende Bildhauer *Böse* ist mit einem Entwurf vertreten, der ein ausserordentlich starkes Talent verrät. Aus Breslau hat sich neben *Christian Behrens*, dem Vorsteher des Meisterateliers für Bildhauerei im Museum, welcher zwei Entwürfe ausgestellt hat, noch der Bildhauer *Seeger* mit einem Entwurf beteiligt. In der Auffassung des Kaisers, welcher der Programmvorschrift gemäss zu Pferde sitzt, finden die mannigfaltigsten Variationen statt. Die einen betonen die kaiserliche Majestät, zeigen ihn im Hermelinmantel mit federbuschgeschmücktem Helm, charakterisiren ihn als Feldherrn; andere geben ihm ein schlicht bürgerliches Aussehen, um ihn als den Friedensfürsten zu kennzeichnen; der sieggekrönte Held wird bei einigen durch den Lorbeerkranz bezeichnet, den sie ihm auf das entblösste Haupt gedrückt haben etc. Nur in ganz vereinzelten Fällen sind an den Denkmälern Beziehungen dargestellt, welche erkennen lassen, dass das Kunstwerk die Hauptstadt Schlesiens zieren soll; auf einem Sockelrelief sehen wir das bekannte Scholz'sche Bild, welches den König Friedrich Wilhelm III. zeigt, wie er auf dem Breslauer Exerzierplatz die Scharen der Freiwilligen begrüsst, ins Plastische übersetzt. Im ganzen spiegelt die Ausstellung drastisch den Zwiespalt wieder, in dem sich die moderne Plastik bewegt: ideale und realistische Darstellungsformen kämpfen miteinander um die Vorherrschaft;

an manchen Arbeiten erscheinen beide Ausdrucksweisen harmlos-gemüthlich vereinigt. Alles in allem betrachtet, wird die Aufgabe des Preisgerichts, das Beste herauszufinden, nicht allzu schwer sein. Viele Entwürfe scheiden von vornherein aus. Da, wie es heisst, fünf Preise zur Verteilung gelangen sollen, so ist Aussicht vorhanden, dass keiner derjenigen, die unzweifelhaft etwas Besonderes Hervorstechendes geleistet haben, unbelohnt aus dem Wettbewerb hervorgeht.

y. *Der Verband deutscher Architekten- und Ingenieurvereine* in Berlin erlässt einen neuen Aufruf für das geplante *Semper-Denkmal*, für welches bisher 19000 Mark zusammengefasst sind. Die Ausführung des Bronzewarderkes ist in die Hände von Prof. *J. Schilling* gelegt. Der vereinbarte Preis für das Denkmal ist 20000 M. ohne Fundamentierung und die Kosten für Umgitterung und Enthüllung. *Sempers* Bedeutung als Architekt und Gelehrter, seine Verdienste um die Wiederbelebung des Kunstgewerbes, sowie der mächtige Einfluss seiner baukünstlerischen und schriftstellerischen Werke auf die Kunstrichtung unserer Tage machen es der Mitwelt zur Pflicht, sein Andenken würdig zu ehren. Beiträge nimmt die Kassenverwaltung des *Semper-Denkmal*s zu Händen des Herrn Baumeisters Karl Eberhard in Dresden und der Vorstand des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieurvereine, Berlin W. 41, entgegen.

H. A. L. *Dresdener Ausstellungen*. Die *Ernst Arnoldsche* Kunsthandlung (Adolf Gutbier) in Dresden bietet ihren Besuchern gegenwärtig eine höchst instruktive Ausstellung von Nachbildungen französischer Gemälde unseres Jahrhunderts, von Géricault und Delacroix an bis hinab zu Bastien-Lepage und Puvis de Chavannes. Sie besteht zum grössten Teil aus vorzüglichen Photographien des bekannten Braunschen Verlages in Dornach, doch weist sie auch einzelne Photogravuren und Radirungen, z. B. das herrliche Blatt *Ch. Walters* nach Millets „Angelus“ auf. Die Nachbildungen der Gemälde Bastien-Lepages sind der Hauptsache nach dem Werke von L. de Fourcaud entnommen, das gegenwärtig auch neben dem Werke Konrad Fiedlers über Hans von Marées in der zweiten Vierteljahrsausstellung des königl. Kupferstichkabinetes vorgeführt wird. Über letztere hat *Karl Woermann* im *Dresdener Journal* vom 1. und 2. April dieses Jahres einen die Bedeutung der beiden Männer klar legenden Artikel veröffentlicht, den wir namentlich wegen seiner Würdigung Bastien-Lepages der allgemeinen Beachtung warm empfehlen möchten.

H. A. L. *Aquarellausstellung in Dresden*. Nach Meldung *Dresdener Zeitungen* wird auf der von der *Dresdener Kunstgenossenschaft* für den Monat August geplanten zweiten internationalen Ausstellung von Aquarellen, Pastellen und Handzeichnungen auch der Kupferstich und die Radirung vorzüglich vertreten sein. In die Ausstellungskommission sind folgende Herren gewählt worden: Prof. *Dieth*, Architekt *Fleischer*, Maler *Förster*, Maler *Freye*, Maler Oberstlieutenant z. D. *von Götz*, Maler *Heym*, Architekt *Hacnel*, Bildhauer *Möller*, Prof. *Kiessling*, Bildhauer *Ockelmann*, Hofrat Prof. *Pauwels*, Prof. *Preller*, Prof. *Rade*, Prof. *Rentsch*, Maler *Schreyer*, Architekt *Schroth*, Prof. Dr. *Steche*, Maler *Stichart* und Baurat *Weidner*. Als auswärtige Mitglieder traten der Kommission bei: Maler *Bantzer*, z. Z. in Paris, und Kupferstecher *Köpping*. Von Nichtkünstlern gehören der Kommission an: Kommerzienrat *Günther*, Kommerzienrat *Hultzsch*, italienischer Vizekonsul Baron *von Locella* und Oberregierungsrat *von Seidlitz*. Se. Majestät König *Albert* hat geruht, das Protektorat der Ausstellung zu übernehmen.

H. A. L. *Kunstaussstellungshalle*. Seit mehreren Monaten erfreut sich Dresden einer neuen, geräumigen Halle für Kunstausstellungszwecke. Sie ist von Herrn Weinhändler *Thamm* in seinem Grundstück, Ferdinandstrasse 19, errichtet und mit Oberlicht ausgestattet worden, während sie am Abend elektrisch beleuchtet wird. Wir verzeichnen hier zunächst nur die Thatsache der Errichtung, welche für das Dresdener Kunstleben einen erfreulichen Aufschwung herbeiführen kann, da die Halle Raum genug bietet, um eine grosse Fülle von Kunstwerken aufzunehmen. Dagegen haben wir keine Veranlassung, auf die bisher ausgestellten Gemälde und Statuen zurückzukommen. Ist doch bis jetzt von besseren Werken noch nichts ausgestellt worden, was nicht schon von früheren Ausstellungen ausserhalb Dresdens her bekannt gewesen wäre. Leider scheint man von seiten der Direktion den Hauptnachdruck auf Sensationsstücke von möglichst grossen Dimensionen zu legen. Sonst würde man die Ausstellung kaum mit *J. Weisers* „Unterbrochene Trauung“, *Makarts* „Frühling“ und *V. Sochors* „Prozessionsbild“ eröffnet haben, neben denen nur wenige kleinere Bilder, wie z. B. ein *Dieltz*, in Betracht kamen. Sobald die Ausstellung hervorragendere und nicht schon bekannte Kunstwerke enthält, gedenken wir ihr an dieser Stelle eine eingehendere Besprechung zu widmen.

A. B. *Kunstaussstellung im Haag*. Am 10. Mai wurde im Haag im hübschen Saale der Malergesellschaft „*Pulchri studio*“ eine sehr interessante Ausstellung *alter holländischer Gemälde aus Privatbesitz* eröffnet. Darunter befinden sich Werke von Rembrandt (das schöne Frauenportät von Baron van Weede, ein kleiner Rabbinerkopf vom Jahre 1647, das Bildnis seiner Mutter (früh um 1628) etc., Werke von Brouwer, Jan Steen, Jacob und Salomon Ruisdael, Teniers, van der Neer, van Beyeren, Metsu, Ter Borch, zwei Delfter Vermeer, Ostade, Dusart, van der Heyden, Asselyn, Wynants, W. van de Velde, Mierevelt, Jacob Backer, de Baen. Camp-huyzen etc. An 150 ausgewählte Sachen meist erten Ranges, kommen zur Ausstellung. Die Ausstellung dauert bis zum 1. Juli.

L. *Krakau*. Die Stadtverordnetenversammlung hat in ihrer Sitzung vom 28. April l. J. den Beschluss gefasst, den Theaterbau um den Preis von 400000 Fl. nach den Plänen des Architekten *Johann Zawiejski*, welcher neulich zum Professor an der hiesigen Gewerbeschule ernannt worden ist, in Angriff zu nehmen und denselben die Bauleitung zu übertragen.

x. — *Der Eubuleuskopf* des Praxiteles, welcher in Heft 5 dieses Jahrganges besprochen und abgebildet wurde, ist neuerdings auch von *Rud. Schweinitz* in Berlin ergänzt worden und in den Handel gebracht. Die Kunstanstalt von Gebr. *Schultz* in Berlin Unter den Linden bringt sowohl Ab-

güsse des so ergänzten als des unergänzten Kopfes zum Verkaufe.

x. — *Wiener Kunstauktion*. Die Firma *C. J. Wawra* versteigert am 19. Mai und folgende Tage eine schöne Sammlung von Handzeichnungen und Kupferstichen des *Joh. El. Ridinger*. Die erste Abteilung umfasst 146 Zeichnungen und Aquarelle von denen einige vortreffliche Blätter autotypisch wiedergegeben sind. Es sind fast lauter Tier- und Jagdstudien, dabei ein Selbstporträt des Künstlers im Jagdkostüm. Von Ridingers Stichen sind 276 Nummern aufgeführt, dabei viele Seltenheiten. Den Beschluss machen Zeichnungen, Aquarelle und Ölstudien neuerer Meister, darunter viele Wiener, z. B. Gauer mann, in grosser Zahl. Es ist eine in vielfacher Beziehung beachtenswerte, reiche und vielseitige Auktion, in Summa 785 Nummern.

x. *Köln* *Kunstauktion*. Von der Firma *J. M. Heberle* (M. Lempertz Söhne) in Köln werden uns wieder zwei Versteigerungen auf einmal angekündigt, die das lebhafteste Interesse aller Kunstfreunde verdienen. Die Gemäldesammlung des Fabrikbesitzers *Fr. Paulig* in Sommerfeld, 96 Nummern stark, kommt am 19. und 20. Mai zur Gant. Sie enthält niederländische, italienische und deutsche Meister des 15. bis 18. Jahrhunderts. Acht Lichtdrucke sind dem splendid ausgestatteten Kataloge beigegeben, welche Gemälde von A. H. van Beyeren, Dürer, Heda, J. van Goyen, Angelika Kauffmann, J. Peters (Staffage von D. Teniers d. j.) E. Tilboreh, D. van Tol wiedergeben. — Eine Reihe hervorragender alter Kunstsachen aus Privatbesitz und aus dem Nachlasse des Oberstabsarztes Dr. *Fröling* werden vom 20. bis 23. Mai an Meistbietende losgeschlagen. Es sind Arbeiten der Textilkunst, eine Schlüsselsammlung, Geräte, Metallarbeiten, Emailen, keramische Erzeugnisse, Gläser, Möbel und Musikinstrumente; insgesamt gegen 580 Nummern, von denen ein beträchtlicher Teil in Lichtdruck abgebildet ist, darunter, wie ersichtlich, viel wertvolle, schöne Stücke.

x. — Die diesem Hefte beigegebene Heliogravüre giebt das auf S. 190 dieses Jahrganges erwähnte Bildnis von der Hand *Rembrandts* wieder, das Graf Luckner auf Altfranken im vorigen Herbst zur Ausstellung nach Leipzig sandte. Nach Dr. Bode stellt es die Schwester von Rembrandts Gattin dar, entgegen der gegenwärtigen Unterschrift, die das Porträt als Saskia kennzeichnet. Das Bild ist zwar an einzelnen Stellen von den Unbilden, die es erlitten, hart mitgenommen; immerhin lässt es die Haut des Meisters in seinen wesentlichen Zügen erkennen. Die Kopftracht hat ursprünglich eine andere Form gehabt, ein breitkrämpiger Hut beschattete das Gesicht der jungen Frau, wie sich noch deutlich erkennen lässt. Das zierlichere Hütchen, das an seine Stelle getreten ist, scheint eine Selbstkorrektur des Meisters zu sein.





FRAU VON MONTESPAN.
Besitzer Herr Stadtrat Dürr, Leipzig.

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.



JAN MATEJKO.

BIOGRAPHISCHE SKIZZE VON LEONARD LEPSZY.

MIT ILLUSTRATIONEN.



Die Familie des berühmten polnischen Historienmalers, dessen Charakterbild ich hier entwerfen will, stammt aus Böhmen. Sein Vater Franz Xaver Matejko war Musiker und siedelte sich im ersten Viertel des laufenden Jahrhunderts in der damaligen Republik Krakau an. Er heiratete eine Krakauerin aus der Familie Rosberg. Von den vielen Kindern, mit welchen die glückliche Ehe gesegnet war, haben sich zwei Söhne rühmlich hervorgethan: der ältere, Franz Eduard (geb. 1828 † 1872), als ernster Forscher auf dem Gebiete der Geschichte und Litteratur, und sein jüngerer Bruder Johann Aloisius oder, wie er sich kurzweg schreibt, *Jan Matejko*, geb. 30. Juli 1838. Die Mutter liess ihn beim Sterben in jugendlichem Alter zurück. Der Vater gab sich viel Mühe, um die Kinder fromm und arbeitsam zu erziehen.

Schon in früher Jugend verriet Matejko eine unbezähmbare Lust zum Zeichnen, zum Kopiren aller in Büchern befindlichen Bilder, womit er seine freien Stunden ausfüllte, was aber dem Vater nicht recht schien, der den Kleinen unablässig zum Lernen mahnte.

Im 14. Lebensjahre verliess der Kleine das St. Anna-Gymnasium, um seinen inneren Trieb an der Kunstschule in Krakau zu befriedigen und sich ausschliesslich der Kunst zu widmen. Da kam im

Jahre 1852 Kaiser Franz Joseph nach Krakau. Der Einzug, dem der junge Künstler zusah, übte auf ihn einen so mächtigen Eindruck dass er, obwohl ohne die nötigen Vorkenntnisse, zur Palette griff und zum ersten Male selbstständig eine Komposition entwarf: „Der Einzug des hohen Gastes“, was für das weitere Wirken des Künstlers bedeutungsvoll werden sollte.

Von jeher ein stilles, nachdenklich in sich verschlossenes Gemüt und durch nichts als durch einen ausserordentlichen Eifer in der Arbeit sich auszeichnend, war Matejko anfangs den herben Bemerkungen der Lehrer ausgesetzt, welche ihm und seinem Vater den Rat erteilten, er möge, um die Zeit nicht zu verlieren, lieber die Schule verlassen und anderswo in einer andern Richtung sich auszubilden suchen. Ungeachtet dessen liess er sich von seinem Vorhaben und von dem inneren Drange, Maler zu werden, nicht ablenken.

Obwohl die Krakauer Lehrer speziell in diesem Falle den späteren Künstler verkannt haben, muss doch auch hervorgehoben werden, dass sie es waren, die, von wahrer Empfindung für die Kunst beseelt, es verstanden haben, den Eifer für dieselbe ihren Schülern in vollstem Masse einzufliessen. Auf diese Weise haben Männer wie Matejko und Grottger die ersten Grundlagen für ihr Schaffen in Krakau gelegt. Der eine

wie der andere hat dort die ihm eigene Richtung empfangen und ist ihr treu geblieben. Die freien Stunden dienten Matejko dazu, um Porträts seiner Verwandten und Aquarelle historischen Inhalts zu malen. Sein erstes Bild „Die Zaren Szujski, vom Feldherrn Zolkiewski vor den König Sigismund III. geführt“ kaufte im Jahre 1853 ein Mäcen eigentümlicher Art, ein armer, von dem Gemälde entzückter Fischer Golembeski. Dieses Bild zeigt noch geringes Verständnis für korrekte Zeichnung, eine rohe, unausgebildete Maltechnik, aber eine würdige und ernste künstlerische Auffassung. Nach sieben Jahren schwerer, unaufhörlicher Arbeit an der Kunstschule zu Krakau — Matejko's Zeichnung nahm inzwischen den Charakter einer ungewöhnlichen, sklavischen Subtilität an — errang Matejko ein Stipendium, das ihm eine Reise nach München ermöglichte, die er am 10. Dezember 1858 antrat.

In München wurde er, um von neuem eine systematische Schule durchzumachen, in den Vorbereitungskursus gewiesen. Eine ganze Reihe akademischer Akte stammen aus jener Zeit. Gleich zu Anfang hatte Matejko einen Studienkopf mit Bleistift ausgeführt, der dem Prof. Anschütz dermassen gefiel, dass er sich damit sofort zu W. v. Kaulbach begab, um ihm denselben zu zeigen. Die Anerkennung, die Matejko's Arbeiten an der Münchener Akademie fanden, ist mit einer Medaille für eine Ölfarbenstudie bekräftigt worden, — es war der erste Ehrenpreis in seinem Leben. Ausser den erwähnten Schularbeiten beschäftigte sich Matejko eifrig mit dem Studium der Kunst- und Kostümggeschichte und füllte seine Mappen mit Aquarellen von durchwegs historischen Stoffen. In München ward dann auch sein erstes bedeutenderes Bild angefangen, die „Vergiftung der Bona Sforza“ (Abbildung in Matejko's Album). Dasselbe legt in der Wahrheit und dramatischen Lebendigkeit des Ausdruckes und der Inszenierung, sowie in der schon ganz charakteristisch Matejko'schen Zeichnung und Malerei ein sprechendes Zeugnis für das hervorragende Talent des Malers ab. Der Aufenthalt in München hat auf seine künstlerische Entwicklung klärend eingewirkt; von jener Zeit an hat er seinen eigenen Stil. Das erwähnte Bild ist somit der Markstein seiner Jugendzeit. Nach zehn Monaten des Verbleibens in München, wovon zwei Monate für die schwere Erkrankung am Typhus entfallen, trat er die Rückreise nach der Heimat an.

Nach erfolgter Heimkehr beschloss der junge

Künstler, die während seiner acht Studienjahre gesammelten Materialien zu bearbeiten und als Werk zu veröffentlichen. Binnen kurzer Zeit erschienen damals (1860) die Tafeln der gediegenen kultur- und kostümggeschichtlichen Publikation, welche einen wichtigen Behelf zum Entstehen seiner künftigen Schöpfungen bilden sollte. In dieser litterarisch-artistischen Arbeit hat der Meister gewissermassen das Programm seiner späteren Thätigkeit auf dem Gebiete der historischen Malerei niedergelegt. Sie umfasst die Zeitperiode von 1200—1795, die er auch thatsächlich im Laufe seines regen Lebens skrupulös durchgearbeitet und aus welcher er beinahe alle wichtigeren Momente der vaterländischen Geschichte durch bedeutungsvolle, tief durchdachte, die Epochen genial charakterisirende Bilder verherrlicht hat. Das Werk enthüllt uns in dem sechzehnjährigen Knaben einen Forscher, der die ernsten und langwierigen Studien nicht scheute, um sein Ziel zu erreichen.

Diejenigen, die ihn in jenen jungen Jahren gekannt haben, erzählen, wie er schon damals unermüdlich thätig und arbeitsam war, alles, was ihn umgab, aufmerksam erforschend, die Natur mit ihren Offenbarungen, den Menschen mit seinen Seelenbewegungen seharfsinnig belauschend. Er sieht den Blitz, den Sonnenstrahl in des Menschen Angesicht, sieht seine innerste Erregung, sein Erstaunen, die Enttäuschung, die Angst, den Schrecken und den Schmerz, die Freude, die Bewunderung und das Entzücken, wie sie sich in seinem Auge widerspiegeln, und wie sie seinen Körper zur charakteristischen Bewegung reizen. Seine Mappen füllten sich mit ungezählten Studien und Skizzen, man begegnete ihm in allen öffentlichen Bibliotheken studirend, in den Ausstellungen und Privatsammlungen die Kunstgegenstände abzeichnend, in den Kirchen, Schlossruinen, innerhalb des schmutzigen, jüdischen Stadtviertels die alten, halbzerfallenen Häuser durchspähend. Keine neue geschichtliche Publikation blieb ihm unbekannt: mit einem Worte, durch einen riesigen Fleiss bildete sich diese bewunderungswerte, genial begabte Natur aus. Später erst ward er in seinen Bemühungen sehr unterstützt von dem gelehrten Bibliothekar Muczkowski, den er durch die Schenkung eines seiner Bilder ehrte. Die Stadt Krakau, mit ihren Denkmälern, mit den Überresten einstiger Pracht, bedeckt von jahrhundertelangen Staub der Vergessenheit, mit Veit Stossens mächtigen Skulpturen, den Zunftmalerwerken in den Gotteshäusern, der eigentümlichen Architektur der Gotik und der Renaissance, — alles insgesamt

übte auf das jugendliche Gemüt einen mächtigen Zauber aus und gab seinen Werken ihr unverkennbares Gepräge.

Das kurze zweimonatliche Verweilen in der Metropole Österreichs an der Wiener Akademie der bildenden Künste (von Mitte Mai bis Mitte Juli 1860) war für Matejko's künstlerische Laufbahn bedeutungslos. Hier hat er unter Direktor Ruben sein Ölgemälde „Johann Kasimir, auf Bielany dem Stadtbrande zusehend“ (Abbildung im Matejko-Album) angefangen, aber die auf wenig geschickte Art ausgesprochenen Bemerkungen, der Vorwurf der Unkenntnis der vaterländischen Geschichte haben den auch sonst ungemein empfindsamen Mann tief gekränkt und in der Unmöglichkeit, die ihm gegebenen künstlerischen Ratschläge zu befolgen, verliess Matejko Wien und kehrte nach Krakau zurück.

Am 26. Oktober 1860 starb sein Vater und er bezog nunmehr das väterliche Haus, in dem er geboren wurde. So endete die Jugendzeit des Meisters, welche hier aus dem Grunde ausführlicher behandelt wurde, um auf die Einflüsse hinzuweisen, welche zu seinem Emporwachsen beigetragen haben. — Im Jahre 1864 heiratete Matejko Fräulein Giebultowska aus Wisnicz. Aus dieser Ehe sind vier Kinder: Thaddäus (Maler), Helene, Beata und Georg entsprossen.

Bald finden wir Matejko nun auch auf der grossen Weltbühne. Im Pariser Salon des Jahres 1865 erschien zum ersten Mal ein Bild von ihm: „Skarga predigend“ und trug ihm die goldene Medaille ein, als Siegespreis des internationalen Wettkampfes. Die Neuigkeit des gewählten Stoffes, welcher bis dahin beinahe unbenutzt blieb, die originelle Auffassung, die unübertroffene Charakteristik, alles wirkte zusammen und errang das volle Lob der Kritik. — Skarga, der Hofprediger, die edelste Seele, ein tiefer Denker und heisser Patriot, ein Gelehrter ersten Ranges, ein makelloser Charakter, die Mustergestalt eines Almoseniers und Begründers von humanen Instituten, welche Jahrhunderte ihren wohlthätigen Einfluss auf die Linderung der Not der Armen ununterbrochen üben, — steht vor unseren Augen, durch den Sonnenglanz verklärt, in dramatischer Bewegung. In hinreissender Begeisterung schleudert er auf die Köpfe des versammelten Hofes und der Grossen des Staates die donnernenden, prophetischen Worte von den traurigen Folgen des Mutwillens im öffentlichen Leben, und mit unerschrockenem Mute verweist er den Magnaten ihre Ausartung. Er predigt beredt von dem Bedürfnisse der

Einheit in der Religion, von der Konsolidirung der sozialen Verhältnisse und idealer Gesetzgebung. Vorgebeugt sitzt der König Sigismund III. da, ein Mann der halben That. Aber nicht gegen den König richtet sich die Glut der Beredsamkeit, denn Skarga ist selbst eine mächtige Stütze des Thrones, sondern gegen die in nächster Nähe zwischen ihm und dem König stehende Gruppe der drei rebellischen Magnaten aus dem Jahre 1606, den ehrgeizigen Kronmarschall Nikolaus Zebrzydowski, den dämonisch dreinschauenden Fürsten Janusz Radziwill und den „Teufel“ Stanislaus Stadnicki. Schaut, sagt durch sein Bild der Meister, in der zügellosen Freiheit des privilegierten Standes, welche die, wenn auch theoretisch schönsten, Gesetze des Staates zu nichte macht, in der Ungebundenheit der stolzen Oligarchen, die, nicht achtend die königliche Gewalt, gleich dem Könige im Lande wirtschaften, — darin liegt die eigentliche Ursache des Verderbens, und zur Bestätigung dessen geleitet uns Matejko in den die erste Teilung Polens beschliessenden Reichstag zu Warschau (gemalt im Jahre 1865—66, Abbildung in Matejko's Album) und zeigt uns das Eintreffen der Prophezeiung Skarga's. Am Boden rollt das russische Gold, durch die halboffene Thür funkeln drohend die Bajonnette des Feindes und im Saale spielt sich ein Drama ab, erhaben und furchtbar, wie wenn ein durch den Seesturm zertrümmertes Schiff mit seinen Insassen in den Meereswellen untergeht. Den verruchten, durch des Feindes Gold gewonnenen Wüstlingen gegenüber liegt am Boden der weitblickende Repräsentant des unterjochten Landes — Rejtan. Er wirft sich auf die Erde mit dem Ausrufe: „Nur über meinen Körper dürft Ihr zu so böser That schreiten.“ Derselbe Rejtan, der aus grenzenloser Vaterlandsliebe später im Wahnwitz sein Leben endete. — Auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1867 sah der Kaiser von Österreich dieses Gemälde und wendete dem Meister seine hohe Gunst zu. Er kaufte das Bild um 50 000 fl. aus seiner Privatschatulle und dekorirte den Künstler mit dem Ritterkreuz des Franz Josef-Ordens. (Abbildung des Gemäldes in Matejko's Album.) Das Bild hat in seiner Heimat eine scharfe Kritik hervorgeufen, man war unzufrieden damit, dass Matejko, statt die schönen Momente der nationalen Geschichte darzustellen, an die bitteren Erfahrungen und Erlebnisse erinnerte. Diesen Tintenkampf gegen ihn spiegelte der Maler selbst ab, indem er um diese Zeit (1867) ausser dem bekannten Bilde „Der Alchemist“ „Das Verlesen des Todesurteils“ auf die Leinwand warf, in welchem letzteren Bilde er selbst im

Busshemd am Pranger steht, die Kritiker aber als wohlweise Richter, ernste Kerkermeister und Scharfrichter fungiren.

Andrerseits liess der Krakauer Meister nicht lange auf sich warten, um das von ihm aufgestellte Thätigkeits- und zugleich Lebensprogramm weiter zu entwickeln. Ein belangvolles Ereignis ward jetzt zum Motiv gewählt, ein Gegenstand, dessen leitende Idee in den Worten „Durch die Einheit werdet ihr

liehen „Bathory vor Pskow“ (Abb. in den „Denkmälern der Kunst“) aus. Die Tapferkeit der polnischen Soldaten unter der Führung des Heldenkönigs erfocht über die nordische Macht bedeutende Siege, die bei Pskow ihren Abschluss fanden — sie schnitten das Zarenreich vom Baltischen Meere ab — die Politik des Jesuiten Possevino hielt den König in seinem siegreichen Fortschreiten auf und der Tod des Bathory vernichtete den grossartigen Plan, Russland aus Europa



Die Kinder des Künstlers. Gemälde von JAN MATEJKO.

stark werden“ ausgesprochen ist, „Die Union von Lublin“ (Abbildung in den „Meisterwerken der Holzschneidekunst“ und im Matejko-Album). Im Jahre 1569 haben sich Polen und Lithauen eidlich die Brüderschaft gelobt und treu dieselbe seitdem gehalten. Stark und geachtet war das Polenreich in dem Augenblicke, wo vor Gott und vor dem Könige das Knie des Magnaten sich beugte. Das Gemälde wurde im Wege der öffentlichen Sammlungen für das Landtagsgebäude in Lemberg angekauft. Aus Paris langte um diese Zeit (1870) die Auszeichnung der Ehrenlegion für Matejko an.

Im Jahre 1871 stellte der Meister seinen treff-

zu verdrängen. — Als Gegenstück dazu vollendete der Künstler im Jahre 1875 in der erstaunlich kurzen Zeit von einem Monate das Bild des ruhmvoll besiegten Gegners Bathory's und Tyrannen des eigenen Volks „Iwan des Schrecklichen“. Das Bild ist trotz der oberflächlichen, beinahe skizzenhaften Behandlung von hochtragischer Wirkung. Es veranschaulicht den schrankenlosen Despotismus, der, ähnlich wie in der grossen französischen Revolution, in der massenhaften Hinschlachtung Unschuldiger gipfelte.

Es folgen sodann „Maciek Borkowic“ (1872), „Nikolaus Kopernikus“ (1873) und mehrere Porträts. Die französische Akademie ernannte den Meister zum

korrespondirenden Mitglieder und aus Prag kam die Einladung, die dortige Direktorstelle an der Akademie der bildenden Künste zu übernehmen. Jedoch die geliebte Heimat zu verlassen, konnte sich Matejko nicht entschliessen. Krakau, welches auf seinen Mitbürger stolz ist, hat ihm dafür die herzlichsten Manifestationen bereitet. Die angesehensten Männer begaben sich damals nach Wien, um die Abänderung

Bild ist „Veit Stoss“, eine von Matejko mit Vorliebe behandelte Gestalt, die den beiden Städten Krakau und Nürnberg angehört. Durch diesen mittelalterlichen, leidenschaftlich schöpferischen Geist angezogen, vielleicht auch durch eine gewisse Wahlverwandtschaft, die scharfe Charakteristik und Energie, welche beide kennzeichnet, kehrte Matejko zu diesem Thema in den Jahren 1855, 1862, 1863 und 1865 immer



Kosciuszko bei Raclawice. Gemälde von JAN MATEJKO. — (Mittelgruppe).

des von der damaligen Regierung gefassten Planes zu erwirken, die Kunstschule in Krakau zu schliessen, — und es gelang.

Am 30. August 1873 erfolgte die kaiserliche Ernennung Matejko's zum Direktor der neuorganisierten Kunstschule. Dieselbe hat ihre weitere Entwicklung und fortschrittliche Umgestaltung ausschliesslich dem neuen Führer zu verdanken.

Matejko's Historien Gemälde lassen sich in politisch geschichtliche und in kulturhistorische einteilen. Die letzteren vervollständigen die ersteren zu einem bedeutungsvollen Ganzen. Ein solches kulturhistorisches

wieder zurück. Es ist ein wunderbares Paar, welches am Palmsonntag in die Sebalduskirche zu Nürnberg tritt — der blinde neunzigjährige Greis mit durchgebrannten Backen, mit einem edelgeformten Kopf, den der tiefe Schmerz über die erlebte Schmach durchrieselt — geführt von der Enkelin, dem lieblichen, unschuldigen Gretchen, welches ihn zu seinen Skulpturen leitet, um sie mit der Hand, wenn nicht mit dem Auge, berühren zu können.

Im Jahre 1874 folgte „Die Einweihung der Sigismundglocke“. An einem sonnigen Tage des Frühjahrs 1521 sollte in Anwesenheit des Hofes die

grösste Glocke in Polen in der Kathedrale der Hauptstadt aufgezogen werden. Die Pracht strotzt in Farben und goldig schimmert die Sonne und blendet das Auge; die schönsten Frauen, die Kavaliere, Senatoren und Pagen umringen das kunstsinige Königspaar, der Fürstbischof hat die kirchliche Weihung erteilt und

„Jetzo mit der Kraft des Stranges
Wiegt die Glock' mir aus der Gruft,
Dass sie in das Reich des Klanges
Steige in die Himmelsluft.“

Oberhalb der Glocke steht der Meister *Hans Beham* aus Nürnberg, eine männliche, kräftige, künstlerische Gestalt; er schwingt seinen Hammer und giebt den ersten bedeutungsvollen Schlag.

Da tönt ein sonorer, voller G-Ton mit einem ersten, langdauernden Nachklange, die sich zu einem rührenden Ganzen verschmelzen, erhebend auf die Versammelten wirkend. Alles horcht herzbeklemmt auf den wunderbaren Klang, gerührt an das Gerüste gelehnt steht mit seiner Laute, die in Resonanz den Ton wiederholt, der Hofmusiker Backfark. Nur eine Dissonanz dringt in die Luft, nur ein Kontrast sticht aus dem Bilde hervor: er ist verkörpert in dem hellseherischen Hofnarren zu Füssen des Thrones. Mit einem Aufschrei starrt Stancyk in die Leere, — in seinen Ohren läutet ein Klageruf der Glocke über die Zukunft dieses Volkes, er will ihn nicht hören und hält sich die Ohren mit einer heftigen Bewegung zu. — Überall erscheint dieser witzige und geistvolle Hofnarr der Jagellonen, Stancyk. Sein Wesen hüllt sich in die Rolle eines tief sinnigen Staatsmannes, der die Folgen der politischen Fehlritte immer richtig zu beurteilen weiss. So zeigt er sich in dem noch im Jahre 1862 gemalten Bilde, darstellend den Stancyk am Tage der angekommenen Nachricht von der Einnahme der Stadt Smolensk durch russische Truppen (Abb. im Matejko-Album). Der Anblick des traurigen, an die Zukunft denkenden Hofnarren erschüttert den Zuschauer durch den Gegensatz gegen die Figuren des Hintergrundes, die lustigen Teilnehmer des Hofballes, die sich arglos der Kurzweil und der Tanzlust hingeben. Derselbe Hofnarr erscheint in den Bildern: „Stancyk, Zahnschmerzen simulirend“, „Gamrat mit Stancyk“ und „Huldigung Preussens“.

Auf die Person Matejko's zurückkommend, wollen wir hier einfügen, dass im Jahre 1875 auf ihn eine Denkmedaille geprägt wurde.

Wie Matejko sich eine Schlacht des Mittelalters vorstellt, veranschaulicht er in dem Gemälde: „Die

Schlacht bei Grunwald“ (gemalt 1878). Da stürmen die mit Schwert und Lanze bewaffneten Ritter aufeinander los, begleitet von dem Fussvolk, das im hartnäckigen Kampfe um den Sieg ringt. Es handelt sich um die Waffenthat des lithauischen Grossfürsten Witold, der an der Spitze des polnischen Heeres einen Sieg über die deutschen Ordensritter davontrug und dadurch deren Ausbreitung für lange Zeit hemmte.

In eine uns näherliegende Zeitperiode führt uns „Die Huldigung Preussens im Jahre 1525“ (vollendet im Jahre 1882). Der gutmütige König Sigismund I., statt die Landschaften des in der Auflösung sich befindenden Ordens Polen einzuverleiben, lässt sich zu einem politischen Fehltritt verleiten und willigt ein in die Säkularisation Preussens, mit seinem Schwesterkinde, dem Fürsten Albrecht von Brandenburg, als Lehensmann an der Spitze. Dieser Akt bedeutet eine folgenschwere Errungenschaft der Brandenburger Politik, welche nur einen Huldigungseid vor dem königlichen Oheim gekostet hat. Der Pomp der königlichen Herrlichkeit und der Jubel über das äussere Gepränge des mit Gold beschenkten Volkes vermögen nicht des Königs kummervolles Angesicht zu erheitern. Auf den Thronstufen sitzt wieder jener mahrende Geist der Staatsklugheit — Stancyk, dessen Seele abwesend, teilnahmslos vertieft in die Zukunft, dreinschaut. Man kann ihn vergleichen mit dem Narren des Königs Lear. An das Gemälde knüpft sich die Erzählung, dass ein hervorragender spanischer Maler, als er dasselbe in Rom sah, tief erschüttert der Leinwand sich näherte und die Hand derjenigen Gestalt küsste, durch welche der Meister auf seinem Bilde porträtirt erscheint.

Das Jahr 1878 brachte dem Meister weitere Zeichen der Anerkennung. Die Raffaelakademie zu Urbino übersandte ihm das Diplom des korrespondierenden Mitgliedes, in Paris ward ihm für die „Union“ die grosse goldene Ehrenmedaille zuerkannt und am 29. Oktober veranstaltete man für ihn eine grosse Ovation in Krakau. Von allen Seiten, wohin die polnische Zunge dringt, kamen die Abgesandten der verschiedensten Institute, um das hohe Verdienst des Meisters um die heimische Kunst zu feiern. Als Ehrengeschenk erhielt er ein Scepter, das Symbol der königlichen Würde in der Kunstwelt.

Die folgenden Jahre, in denen eine Fülle von kleineren Bildern und Porträts, wie jenes, in der Abbildung S. 232 wiedergegebene, seiner Kinder (1879) und andere entstanden, brachten dem Meister den Besuch Sr. Maj. des Kaisers von Österreich am 2. September 1880.

In seiner stattlich dekorirten Wohnung empfing der Meister den Monarchen, welcher ihm bei dieser Gelegenheit die besondere Gunst erwies, dass er das durch den Meister dargebotene Bild „Die Zusammenkunft bei Wien von 1515“ gnädigst annahm. Ein Jahr später (1881) entstand „Die Republik von Babin“, die köstliche Darstellung eines im XVI. Jahrhundert gegründeten humoristischen Gelehrtenvereins voll aus dem Leben gegriffener lustiger Motive. Zur zweihundertjährigen Jubiläumsfeier des Entsatzes von Wien und der Befreiung des bedrängten Christentums aus der drohenden Gefahr der Türkenmacht im Jahre 1683 schuf Matejko sein Kolossalgemälde „Johann Sobieski vor Wien“. Das allgemein bekannte Bild braucht hier nicht näher besprochen zu werden. Matejko widmete dasselbe zunächst der Nation, mit dem ausgesprochenen Wunsche, dieselbe möge es als Nationalgeschenk dem Papste Leo III. verehren. Das Werk hat neben den Stanzen Raffaels im Vatikan seinen Ehrenplatz gefunden. In einer Privataudienz händigte der Papst persönlich dem Meister dafür das Kommandeurkreuz des Piusordens mit dem Stern ein.

In demselben Jahre feierte Matejko das fünf- undzwanzigjährige Jubiläum seiner künstlerischen Thätigkeit. Durch eine Ausstellung der Werke des Meisters in Krakau und durch die dargebrachten Ovationen wurde der denkwürdige Tag aufs würdigste begangen.

In der letzten Zeit (1883—1889) beschäftigten Matejko zwei seiner grössten Schöpfungen, die als Gegenstücke zu betrachten sind, „Die Jungfrau von Orleans“ und „Kosciuszkos bei Raclawice“. Schiller und Matejko haben die Jungfrau von Orleans nicht der fremden, sondern der eigenen Nation wegen dargestellt, und beide Werke können infolge der Meisterschaft der Auffassung und Durchführung als Eigentum der ganzen Menschheit bezeichnet werden, weil sie die erhabensten Empfindungen wecken, dabei aber gleichwohl zum Ruhm und zur Ehre des engeren Vaterlandes die Gedenksteine liefern. Es wäre daher nicht gerecht, wenn man in Matejko's „Jungfrau von Orleans“ (1886) bloss eine Illustration der schönen französischen Geschichtserzählung sehen wollte, um sie willkürlich je nach nationaler Empfindsamkeit zu beurteilen, nein, es ist in derselben der Triumph der Unterdrückten überhaupt zu erblicken und zugleich die Hinweisung auf eine höhere Macht, in welcher die Geschieke der Welt ruhen. Die einfache Dorfmagd ergreift die Fackel des Nationalbewusstseins und ent-

flammt die in jedem edleren Menschenherzen ruhende Vaterlands- und Freiheitsliebe. Gleich einer Lawine fängt die Bewegung zuerst klein und langsam an, wird dann immer allgemeiner, mächtiger und endlich zu einer Riesenkraft, die alles um sich her niederreisst, alle Hindernisse zerschmettert, wenn der Tag des Sieges und der Erlösung gekommen ist. Vom Himmel herab ertönen die Worte der Friedensengel:

„Heil! Heil der Jungfrau, der Erretterin!“

und

„Reims öffnet seine Thore, alles Volk
Strömt jauchzend seinem Könige entgegen.

— — — — —
Und einer Freude Hochgefühl entbrennt;
Und ein Gedanke schlägt in jeder Brust,
Was sich noch jüngst in blut'gem Hass getrennt,
Das teilt entzückt die allgemeine Lust.“

Das stellt das Bild dar. Bedeutsam ist die Wirkung, welche Matejko's geniales Werk im Lande hervorrief. Diejenigen, die es gesehen, kehrten immer wieder zurück; in dem überfüllten Saale herrschte eine weihevollte Stille, — da fiel vor das Gemälde eine Blume aus der Menge und an einem Tage, wie nach Verabredung, füllte sich der Boden mit einer Unzahl von Blumen und Kränzen. Der Meister war verstanden!

Im Mai 1888 ging aus dem Atelier Matejko's dann das kolossale Gemälde „Kosciuszkos bei Raclawice“ hervor. Der Freiheitsheld zweier Welttheile belebte das Selbstbewusstsein des im Frondienste jahrhundertlang niedergehaltenen Volkes, jedoch nicht nach Art französischer Revolutionäre. Durchdrungen von den Grundsätzen seines edlen Freundes Washington, wandte er sich ab sowohl von den Jakobinern als auch von jenem Teile der altpolnischen Szlachta, die nichts von einer Gleichberechtigung der niederen Stände hören wollte; aber er fühlte sich als Anführer des Volkes, welches er allmählich in seine Rechte einsetzen wollte, jenes Volkes, das unter der Wirkung der Manifeste Kosciuszkos wie unter einem Zauber aus dem heimatlichen Boden emporwuchs. Sein Heldenruf begeisterte die schlecht bewaffnete Menge, die er in kürzester Zeit zu einer tüchtigen und schlagfertigen Armee heranbildete. Das Geklirr der Sensen, der Anblick der roten Krakuska erfüllte den Feind mit einem Schreckensfieber, und die Wut des Angriffs überwand die überlegene Anzahl des Feindes. Es siegte die Kraft der Begeisterung für das Vaterland, für Religion und Freiheit, die sich endlich in der enthusiastischen Begrüssung des Helden äusserte. Diese Szene schildert uns das Gemälde (s. S. 233).

Das Bild war für das Nationalmuseum in Krakau

gemalt, und richtig bezeichnete es Graf A. Potocki in seiner Ansprache an Matejko bei Empfangnahme des Meisterwerks, indem er sagte: „Es ist ein Strahl der Vaterlandsliebe, der das grosse Herz des Volkes erleuchtet.“ Der Gedanke des Werkes hat aber auch in den Stimmen der Presse weit über die Grenzen des Vaterlandes hinaus einen verständnisvollen Widerhall gefunden.

Im Jahre 1889 entstand „Die Aufnahme der Juden in Polen durch den König Ladislaus Herman“ (1096). Dasselbe befindet sich im Besitz des in Wien ansässigen Reichsratsabgeordneten Dr. A. Rapoport.

Am 14. Jnni 1887 verlieh die Jagellonische Universität zu Krakau Matejko die Doktorwürde honoris causa. Am 28. Juni 1887 besuchten sein Atelier der Kronprinz von Österreich, Erzherzog Rudolf, mit seiner durchlauchtigsten Gemahlin. Auch wurde er um dieselbe Zeit mit dem neugeschaffenen goldenen Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft dekoriert. Ausserdem erhielt der Meister im Laufe der Jahre die Ehrentitel von der Akademie der bildenden Künste in Wien, von derselben in Berlin, von der wissenschaftlichen Gesellschaft in Belgrad, dem wissenschaftlichen Vereine in Posen, das Ehrenbürgerrecht der Städte Krakau, Lemberg, Przemysl u. a. — Die letzte Anerkennung und Auszeichnung, die Matejko zu teil wurde, war die einstimmige Ernennung zum Ehrenmitgliede der Wiener Künstlergenossenschaft.

Wenn man sich alle die umfangreichen Werke des Meisters vor Augen hält, so muss man staunen über die Zahl und Gestaltenfülle dieser tiefdurchdachten Schöpfungen. Mit dem Blicke des scharfsinnigen Beobachters übersieht der Künstler alle Momente des politischen und sozialen Volkslebens, erwägt die Ursachen des politischen Verfalls, die schwachen und guten Seiten des Volks und seiner Führer, und so schildert er in seinen Werken die Geschichte der eigenen Nation; er schöpft aus der Quelle der ungeschminkten Wahrheit und bringt alle wichtigen Momente zur Anschauung, gleichviel ob sie Ruhm oder Verderben mit sich gebracht. Deshalb erscheinen uns Matejko's Schöpfungen wie ein wunderbares Buch der Weisheit, aus welchem alle Völker Beispiele und Erfahrungen schöpfen können. In der Darstellungsweise der Ereignisse, in der Kraft des Ausdrucks und dem tiefen Sinne seiner Werke ist Matejko mit Shakespeare zu vergleichen. Statistenfiguren leidet er nicht, alle seine Gestalten haben, trotz der häufigen Überladung seiner Bilder, immer einen historischen oder allego-

rischen Wert und alle kennzeichnen den Grundgedanken des Meisters oder die Epoche. Er wiederholt es oft seinen Schülern, dass der schöne Gedanke, die erhabene Idee immer den Vorrang vor den gefälligen Mitteln und der Form haben soll.

Die Behauptung mancher Kritiker, dass in Matejko's Bildern der Rachegeist zum Vorschein komme, ist nicht richtig. Nach Schiller hat die Rache, „wo sie sich auch äussern mag, etwas Gemeines, weil sie einen Mangel an Edelmut beweist.“ Wie ein goldener Faden zieht sich durch Matejko's Schöpfungen eine glühende, alles veredelnde Vaterlandsliebe. Er führt dem Zuschauer die Verirrungen seiner Nation vor Augen, weil er ihm die Folgen des Bösen zeigen will, stellt die Korruption und die Unthat mit Verachtung an den Pranger und geleitet uns zu grossen Thaten und zum Sieg, um zu zeigen, wie gross die innere Kraft des Volkes war und ist. Er ermuntert, erinnert an die eigene Kraft und beweist, dass diese sich oft bewährt hat, zeigt die frühere Macht des zerfallenen Staates, führt seine Geistesgrössen vor und prophezeit seine Zukunft. Matejko zeigt sich darin als ein grosser Patriot, er will den Geist seiner Nation gesund und kräftig sehen, will denselben durch die Anschauung seiner ruhmreichen Geschichte stärken und mit der Hoffnung auf eine bessere Zukunft erfüllen, daher kann er mit dem Dichter sagen:

„Nun leibt und lebt mein Geist in meinem Lande,
Mit meinem Leibe sog ich seine Seele ein,
Ich und mein Vaterland sind eins,
Ich heisse Million, denn für Millionen
Lieb' ich und leide!“

(*Mickiewicz*, Improvisation.)

Nur in knappen Worten wollen wir über Matejko's Person sprechen. Die Abbildung zeigt die ungewöhnlichen, stark markirten Gesichtszüge des Künstlers (nach einer Photographie von A. Szubert in Krakau). Er ist von kleiner Gestalt, wohlklingender Stimme, leicht, aber ernst in seiner Bewegung. Von zehn Uhr morgens bis zur späten Abendstunde arbeitet er in seinem Atelier. Diese Stunde abwartend, umgeben Scharen von Armen die Ausgänge der Kunstschule. Wohlthätigkeit zu üben, ist ein Bedürfnis seines edlen Herzens. Bis in die späte Nacht vertreibt er sich dann die Zeit im Kreise seiner Familie, setzt sich oft zum Klavier, um in der Welt der Töne die Inspirationen zu seinen malerischen Schöpfungen zu suchen. Zur Charakterisirung seiner Opferwilligkeit genügt es, daran zu erinnern, dass er die grössten Gemälde: „Joh. Sobieski bei Wien“, „Huldigung“ und „Johanna d'Arc“ der Nation zum

Geschenke gemacht hat. Auf wiederholten Reisen besuchte er Deutschland, Frankreich, Italien, Russland und die Türkei. Im öffentlichen Leben interessiert sich Matejko eifrig für alles, in Kunstsachen ergreift er immer das Wort und wirkt in dieser Richtung sehr erspriesslich. Bei der Frage der Errichtung eines Monumentes für den Dichter Mickiewicz lieferte Matejko einen trefflichen, höchst originellen Entwurf, der von dem Bildhauer *Gadomski* gut empfunden und verstanden in Gips verkörpert wurde, dessen Ausführung in Bronze aber der vorzeitige Tod des energischen Landesmarschalls Zybkiewicz vereitelt hat. Der Nebenbeschäftigung in Mussestunden entstammen ungezählte Zeichnungen, Skizzen und Entwürfe, worin sich das Genie des Meisters oft in wunderbarer Weise kundgibt. Wir nennen die prächtigen zwölf Ölskizzen zur Kulturgeschichte Polens, die geistreichen Bleistiftskizzen für das Lemberger Polytechnikum, für den Ikonostas der griechisch-katholischen Kirche in Krakau, für den Hochaltar auf dem Wawel mehrere Bilder religiösen Inhalts und endlich seine Porträts, die zu den vorzüglichsten unserer Zeit zu zählen sind. Auch in der kirchlichen Wandmalerei wird Matejko's Name noch in späteren Jahrhunderten rühmend genannt werden. Mit wahrer Aufopferung seiner gebrochenen Gesundheit leitete der Meister die künstlerischen Arbeiten für die polychrome Ausmalung der kürzlich prachtvoll restaurierten gotischen Marienkirche in Krakau. Alle Entwürfe und Kartons sind sein eigenstes Werk. Dabei erregt die wunderbare Auffassung der Gotik, bei

einem Meister, dessen sonstiger Stil sich eher dem Barocco nähert, Erstaunen und Bewunderung. Trotz vielfacher Opposition drang er mit seinen Entwürfen durch. Er verstand es, viele seine Schüler anzueifern, an dem von ihm geschaffenen heiligen Werke uneigennützig mitzuwirken, dessen Zustandekommen er mit aller Mühe und noch überdies durch eine namhafte Geldspende unterstützte. Und so werden wir in nächster Zeit ein Denkmal des Genius und Fleisses Matejko's bewundern können, geschaffen an einer heiligen Stätte, an welcher er so oft seine stille Andacht zu verrichten pflegte. Indem wir den grossen Meister in seiner genialen Schaffenskraft auch auf dem Gebiete der Kirchenmalerei kennen gelernt haben, hegen wir den heissesten Wunsch, dass ihm der Himmel seine Gesundheit und seine Kräfte auch weiterhin erhalte, damit auch das herrlichste und schönste Denkmal der einstigen Grösse und Blüte Polens, die Schlosskirche in Krakau, von ihm nach seinen Angaben und in seiner Geistesgrösse wiederhergestellt werde.

Es war unsere Aufgabe, eine kurze Biographie des Künstlers zu geben und die geistigen Wurzeln aufzudecken, die den Meister zu seinen eigenartigen Schöpfungen getrieben haben. Die Frage, wie er die so grossartig angelegte Aufgabe gelöst hat, wie weit er in Komposition und Ausführung der Sache gewachsen war, die Frage nach seiner Bedeutung anderen Meistern und Schulen gegenüber, diese zu lösen, möge der Zukunft und einer anderen Feder vorbehalten bleiben.



Sterbender Krieger. Bruchstück aus dem Kosciuszko, von JAN MATEJKO.

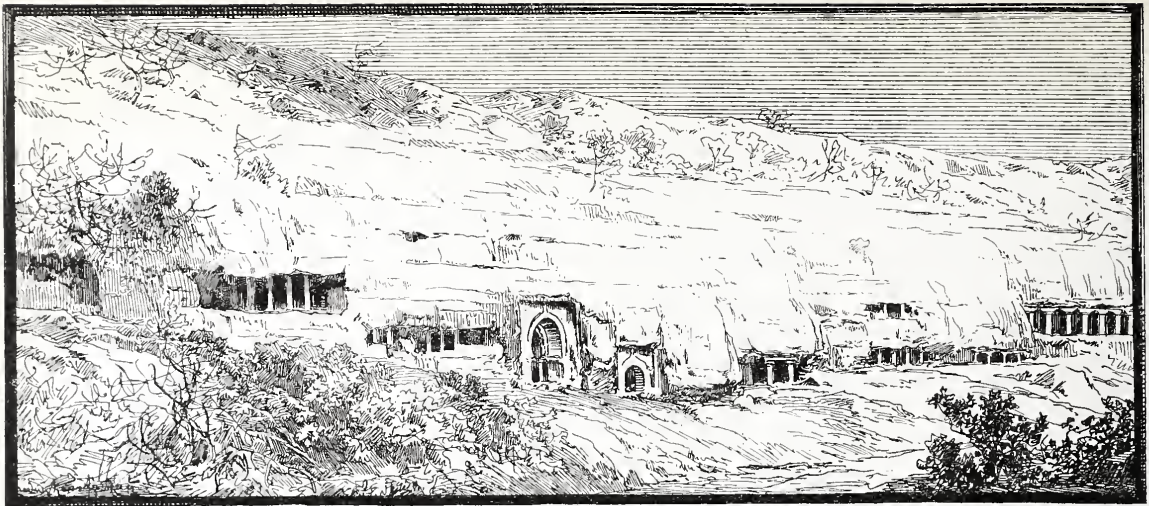


Fig. 1. Buddha-Kloster und Felsentempel von Ajunta.

INDISCHE MALEREI.

VON L. H. FISCHER.

MIT ABBILDUNGEN.



Fig. 2. Buddha.
Aus den Fresken von Ajunta.

FÜR DAS geistige Leben eines Volkes sind seine Kunstleistungen ein sicherer Massstab. Der Schaffenstrieb, der einen Staat bildet, diesen befestigt und vergrössert, die Rivalität auf allen Gebieten des Geistes mit andern Völkern und Staaten treibt auch die Blüten der Kunst. Stehenbleiben ist Rückschritt, der sich am frühesten und auffallendsten in der Kunst bemerkbar macht. Die orientalischen Völker befinden sich zumeist in einem solchen konservativen Zustande. Die einzige Fähigkeit, welche sie noch bewahrt haben, ist die, zähe an ihren geistigen Errungenschaften zu halten, ohne sich selbst bewusst zu sein, wie die Erinnerung an die einstige geistige Grösse immer mehr verblasst. Staaten und Religionen haben ihre Analogien, die sich auch in der Kunst ausdrücken. Betrachtet man heute jene byzantinischen Heiligen, welche nach alten Mustern für die orthodoxe russische Kirche gemalt werden, so wird man wohl die Empfindung haben, dass die Kunst auf diesem Gebiete wenig mehr zu erwarten hat. Die Geschichte dieses Kunst-

zweiges ist abgeschlossen und kann nur zurückgreifend auf Besseres stossen.

Die Kunst in Indien ist in demselben Stadium, und es würde sich kaum der Mühe lohnen, sich mit ihr zu befassen, wenn sie uns nicht zurückführen würde zu jenen Zeiten, in denen sie noch schaffend auftrat. Es hat offenbar in der Geschichte Indiens einen Zeitpunkt gegeben — und dieser scheint gar nicht so weit hinter uns zu liegen — in welchem in dem geistigen Leben ein absoluter Stillstand eintrat. Dieser äussert sich auch in allen Teilen der Kunst und des Kunsthandwerkes und hängt wahrscheinlich mit der gänzlichen Unterdrückung Indiens durch die Engländer zusammen, welche den ohnedies selten übersprudelnden Geist der Indier vollständig lahm legten, indem sie diesen alle geistigen Arbeiten abnahmen.

Die indische Malerei bietet heute thatsächlich ein klägliches Bild und ist, wie die indische Kunst überhaupt, nur insofern interessant, als sie noch ihre alte Technik bewahrt und an derselben strenge festhält. Sie ist mit einem Wort eine schlecht konservierte Kunst früherer Jahrhunderte.

Am meisten bekannt sind die modernen indischen Miniaturen auf Elfenbein, welche eine sehr ausgebildete Technik und minutiöse Ausführung bekunden. Die manuelle Fertigkeit der Indier ist oft geradezu bewundernswürdig, wird aber leider auch

zur Hauptsache. Der goldene Tempel von Amrizar auf einen Manschettenknopf gemalt, gilt als Gipfelpunkt der Kunstleistung.

Gemälde auf Papier zeichnen sich durch dieselben Eigenschaften aus; nach alten bewährten Mustern werden sie fort und fort kopiert, nur die Geldgier des Indiers veranlasst manchmal einen Maler, von den gewohnten Motiven abzuweichen und beispielsweise Volksszenen zu malen, weil diese von Reisenden gerne gekauft werden. Wie gedankenlos ein Indier arbeitet, sah ich in Agra. Der Taj gilt als das schönste Bauwerk Indiens und von jeher malten ihn indische Maler mit gutem Erfolge; das scheint auch vor hundert Jahren so gewesen zu sein,

Thorbogen das lebensgrosse Reiterporträt eines Fürsten gar nicht schlecht gemalt erscheint. Daneben aber laufen an den Wänden die gleichfalls lebensgrossen Porträts des ganzen Hofstaates und des Militärs fort, welche letzteren eine auffallende Ähnlichkeit mit den Soldaten auf schlechten europäischen Kinderbilderbogen haben.

Die moderne indische Kunst ist nach dem Gesagten nicht anders aufzufassen, als eine schlecht konservierte Kunst früherer Jahrhunderte (Fig. 4 u. 5). Die Engländer sind bemüht, den Indiern occidentale Kunstanschauungen aufzupropfen und haben zu diesem Zwecke in allen grössern Städten eine „School of Arts“ errichtet, in welcher die braunen Kunst-



Fig. 3. Modernes Freskogemälde im Tempel von Tanjore. (Nach eigener photographischer Aufnahme.)

und fort und fort wird der Taj gemalt und verkauft, die Kunst des Tajmalens ging von Vater auf Kinder und Kindeskindern über. Daher kommt es, dass heute noch Bilder gemalt werden, auf welchen die Figuren Kostüme aus dem vorigen Jahrhundert tragen und junge Gartenanlagen gemalt sind, wo heute mächtige Cypressen stehen, die auch schon wieder die Kinder jener dort gemalten Bäumchen sind.

Auch auf dem Gebiete der Wandmalerei ist dieselbe Beobachtung zu machen. Sowohl der ornamentale Schmuck, aus stilisierten Blumen, der die mohammedanischen Bauten ziert, als auch die religiösen Darstellungen an den Tempelwänden machen zuweilen Anspruch auf Kunstwert. Einer alten Tradition folgend, sind sie mit vielem Geschmack und Geschick ausgeführt (Fig. 3). Wo die Maler aber die Tradition verlassen, tritt ihre Unfähigkeit sofort zu Tage; so in der Residenz von Tanjore, wo unter einem

jünglinge mit vielem Fleiss vor der Venus von Milo, dem Fechter und dem Diskuswerfer sitzen. Es mögen diese Schulen viel Erspriessliches leisten, der indischen Malerei wird dadurch aber jeder Rest von Eigentümlichkeit genommen.

Einst waren die Kunstverhältnisse Indiens ganz andere; in ältester Zeit war ein frischer Zug und ein stetes Vorwärtsschreiten zu vermerken.

Im Nordwesten Indiens finden wir Anklänge an die griechische und römische Kultur (200 v. Chr. bis 100 n. Chr.), was die Skulpturen an den Buddha-tempeln deutlich zeigen; ja die Weiterentwicklung dieser Kunst brachte sogar eine Kunsterscheinung hervor, in welcher wir eine Art Renaissance und Barockzeit zu erkennen glauben. Diese Kunstepoche gehört der Herrschaft der Dschainasekte, einer späteren Abzweigung vom Buddhismus an.

Der Kontakt der Mittelmeerstaaten mit Indien war in antiker Zeit ein viel regerer, als man schlechthin anzunehmen geneigt ist. Der Umstand allein, dass römische Goldmünzen in Indien gangbares Geld waren, ist erwiesen, und es haben auch die Indier vielfach diese Münzen für ihre eigenen Prägungen zum Muster genommen.

Über die Malerei, die vergänglichste der Künste, haben wir leider erst aus viel späterer Zeit sichere Daten.

Es bleibt noch eine dankbare Aufgabe der Kunstforschung, in die Geschichte der indischen Malerei einzudringen; wir stossen auf sehr zerstreute Kunstwerke, welche eine hohe Stufe einnehmen, aber selten erhalten wir sicheren Aufschluss über den Ursprung derselben. Ich habe in Indien in den Museen sehr viele alte Bilder gesehen und stets mein Augenmerk darauf gerichtet; aber nicht einmal aus den dargestellten Personen lässt sich ein sicherer Anhaltspunkt für die Zeit, in welcher sie gemalt wurden, gewinnen. Solche Bezeichnungen der Bilder sind: Jehangis, um 1790 gemalt, Shah Zehan II. 1739, 1790 gemalt, Rajput, 1740 gemalt, Aladin Muhammed Shah 1290, 1740 gemalt. Noch seltener erfährt man den Namen des Künstlers. Nur in Bombay fand ich im Museum ein Bild, von welchem der Maler bekannt war; es war dies ein Porträt Sehah Allums II. Der Name des Künstlers war Gulan Ali Khan. In allgemeinen glaube ich nicht, dass es indische Bilder giebt, die viel älter als 200 Jahre sind; wenigstens sind mir keine solehen bekannt, von denen ein höheres Alter nachweisbar wäre.

Schon allein die Namen weisen nach dem Norden hin, und es lässt sich auch nicht verkennen, dass diese Malereien mit der persischen Kunst in Verbindung stehen, wenn sie sich auch auf den ersten Blick von dieser unterscheiden.

Die guten alten Malereien auf Papier, Miniaturgemälde auf Elfenbein, sowie miniaturartige Gemälde zu Buchillustrationen gehören fast ausschliesslich dem Nordwesten Indiens an, jenem Teile von Indien, der heute zu meist von Mohammedanern bewohnt ist.

Wer zum erstenmal eine solche Sammlung indischer Malereien sieht, ist nicht nur von dem Kunstwerte derselben überrascht, sondern muss auch unwillkürlich an die besten Miniaturen unseres Mittelalters denken. Besonders alle Arbeiten, welche aus Delhi stammen, zeichnen sich durch eine strenge, richtige Zeichnung aus, und bei aller Zartheit der Ausführung durch eine gewisse Grossartigkeit der Auffassung. Wohl ist bei scenischen Bildern Perspektive und Darstellung etwas unbeholfen, aber mit einer soleh reizenden Naivetät verbunden, wie

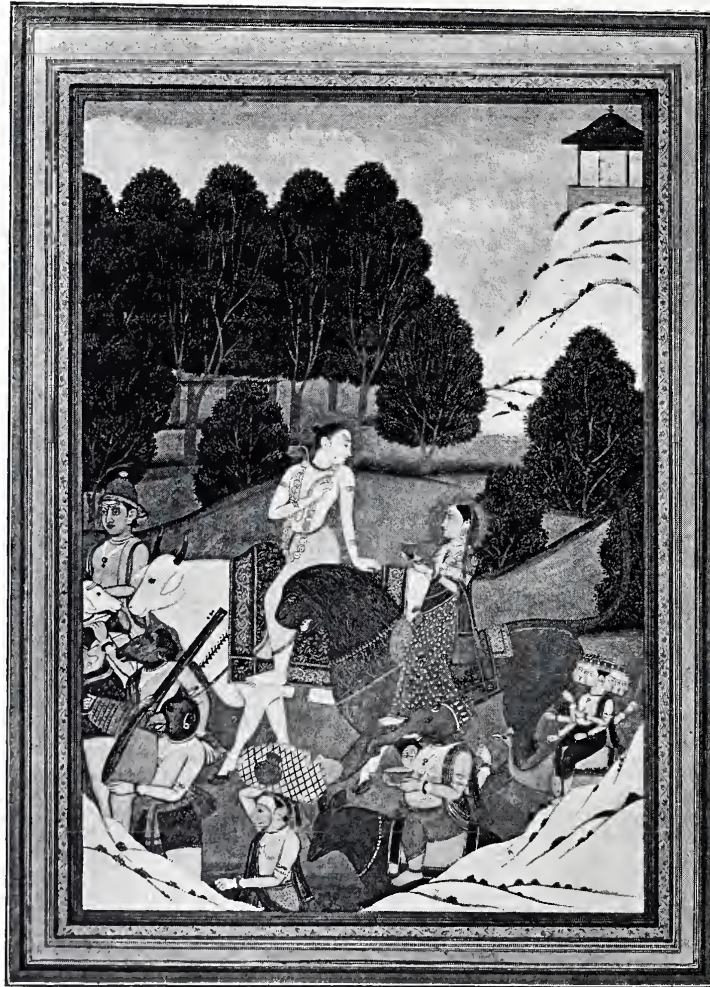


Fig. 4. Modernes Miniaturgemälde. Siva und seine Frau. (Sammlung LANCKORONSKI.)

sie nur in unseren Gemälden des 14. Jahrhunderts zu finden ist, ja man verzeiht ihnen sogar manche obscene Darstellung, weil sie — natürlich mit Ausnahmen — keinem unlauteren Motive entstammt.

Die Naivetät paart sich häufig mit sehr poetischen Gedanken; Landschaft und Figuren sind stets in Einklang; erstere erinnern wieder sehr häufig an alte italienische Meister, bei welchen die Landschaft und Architektur den Vorgang der Darstellung erläutert, oft in Verbindung mit kleinen Darstellungen

im Mittel- und Hintergrunde, welche Geschehenes oder Kommendes andeuten, um erzählend die Haupt-handlung zu ergänzen. Von solchen Darstellungen finden sich sehr schöne Beispiele im Museum von Lahore, wie die Geschichte des Padischah Allaud Din in 15 Bildern. Die Vorwürfe zu den Bildern sind sehr häufig mythologischen Inhaltes oder Szenen des Krieges, der Jagd, häufig auch Szenen aus dem Leben berühmter Heiliger, poetische Darstellungen von Legenden (Fig. 6 u. 7).

Sehr gepflegt war die Porträtmalerei, fast durchwegs in kleinem Masstabe, wenn die Bildnisse nicht als Miniaturen auf Elfenbein in Medaillonform gemalt wurden. Ich brauche für die Qualität dieser Arbeiten nur anzuführen, dass in der Albertina in Wien ein solches Bild unter dem gewiss schmeichelhaften Namen Hans Holbein eingereiht erscheint.

Die Feinheit der Ausführung, auf welche die indischen Maler stets ein Gewicht gelegt zu haben scheinen, geht stets gleichen Schritt mit strenger charakteristischer Zeichnung sowie mit der Zartheit

des Kolorites, ohne in Süßlichkeit auszuarten, und das Kolorit bekundet stets einen feinen Farbensinn der Maler. Gold wird sehr häufig angewendet, besonders da, wo grelle Farben dadurch zu mildern sind. Selbst die Umrahmungen der Bilder, jene Kartons, auf welche das zu bemalende Papier aufgeklebt wurde, sind gemalt. Zumeist umgibt das Bild unmittelbar ein ornamentirtes Band, der übrige Rand ist gewöhnlich mit Goldblumen gemustert.

Was die Technik dieser Bilder anbelangt, so sind sie fast durchwegs in Gouache ausgeführt, aber in einer Weise, welche der alten Temperamalerei ähnelt.

Eine Menge Zeichnungen finden sich vor (Fig. 8 u. 9.), welche entweder als unvollendete Bilder oder als Studien aufzufassen sind. Ich vermute letzteres, da auf diesen Blättern sehr häufig Randzeichnungen von Details, oft derselbe Kopf in verschiedenen Stellungen zu finden sind, sowie flüchtige, nur angedeutete Notizen in Farbe. Diese offenbar nach der Natur gezeichneten Studien scheinen dem Maler zur späteren Ausführung von Bildern gedient zu haben, da er wahrscheinlich nicht nur eines, sondern viele solcher Bilder zu machen hatte und die zumeist dargestellte

hohe Persönlichkeit nicht oft zu einer Sitzung zu haben gewesen sein dürfte. Die ausgeführten Porträts sind stets mit allem Beiwerk bis aufs kleinste Detail ausgeführt und der Name des Dargestellten ist häufig in den reichen ornamentalen Rahmen in kalligraphischer Schrift eingefügt.

Ich besitze eine Anzahl von solchen Studien, sowie halb-vollendete Bilder, aus welchen man deutlich die ganze Malweise ersieht. Eine strenge Konturzeichnung, bis in die kleinsten Details mit Feder und Tusche herge-



Fig. 6. Alte Buchillustration. Malerei aus Delhi.
(Sammlung LANCKORONSKI.)

stellt, liegt dem Gemälde zu Grunde, worauf dann die Lokaltöne erst mit dünnen Farben aufgetragen wurden, so dass immer noch die Zeichnung durchzusehen war. Die Fleischtöne sowie die Lokalfarben der Gewänder und einzelner Gegenstände wurden sodann mit stärkeren deckenden Farben aufgetragen, um so einen festen entschiedenen Grund für die folgende Schattirung und Detailzeichnung zu gewinnen. Zuweilen sind einzelne Partien stückweise fertig gemacht, während andere bis auf die Zeichnung noch unvollendet stehen, so dass es fast den Eindruck macht, dass sich zwei Maler in die Arbeit geteilt hätten. Eigentümlich ist

den indischen Malereien, dass die Farben möglichst dick in einer Art Grundirung aufgetragen, dabei aber sehr glatt über die ganze Fläche verteilt sind. Die starke Versetzung der Farbe mit einem Bindemittel lässt dieselbe nicht kreidig erscheinen, wodurch besonders in Fleischtönen und dem Weiss von Marmor ein eigentümlicher, der Natur des Stoffes sehr entsprechender Effekt erzielt wird. Diese starke Grundirung hat aber zur Folge, dass solche Bilder leicht abspringen, wenn sie nicht auf sehr starkem Karton aufgezo-gen sind, man findet daher sehr

eine ausserordentlich zarte Behandlung der Details, welche die indischen Gemälde stets auszeichnet. Man kann oft bemerken, dass das Papier durch die Einwirkung des feuchtwarmen Klimas Indiens sehr gelitten hat, so dass ein Aquarell im gewöhnlichen Sinne fast zerstört wäre, während diese Bilder noch in voller Farbenfrische prangen, was namentlich zu vermerken ist, da das angewendete Bleiweiss auch in unserem Klima stets Veränderungen unterworfen ist.

In dieser Beziehung sind diese Malereien als Temperamalereien aufzufassen; es kommt aber auch



Fig. 7. Altes Miniaturgemälde. — Museum zu Lahore. (Nach eigener photographischer Aufnahme.)

häufig Bilder, aus welchen einzelne Stellen ausgesprungen sind.

Es scheint aber, dass das starke Versetzen der Farben mit Bindemittel, was besonders beim Weiss (Bleiweiss) auffällt, noch einen besonderen Grund hat, nämlich die Farben vor Oxydation zu schützen. Dieses Bindemittel ist, wie die chemische Analyse deutlich ergab, Dextringummi, mit welchem sowohl das Papier nach der aufgetragenen Zeichnung überstrichen, als er auch den Farben beigemischt wurde. Die Farben erhalten dadurch einen eigentümlichen Schmelz, der oft an Elfenbein erinnert und besonders in Fleischtönen sehr angenehm wirkt. Die Glätte des so hergestellten Untergrundes gestattet auch

vor, dass Bilder auf Holz oder an die Wand gemalt noch überdies mit einem Firniss überzogen wurden, welche Malereien dann ganz an jene persischen Papiermachearbeiten erinnern, welche allbekannt sind, und deren Industrie im nördlichen Indien (Kaschmir) besonders gepflegt wird.

Im Fort von Lahore sind die Pfeiler, welche die mit Glasspiegel eingelegten Decken tragen, mit den feinsten derartigen Malereien verziert. Zwischen Ornamenten und Blumen in persischem Stile sind einzelne Bilder eingefügt und das Ganze mit Firniss überzogen. Ähnliche Malereien finden sich auch im goldenen Tempel von Amrizar, der ein Hindutempel ist.

Wandmalereien kommen verhältnismässig selten vor; der farbige Schmuck der mohammedanischen Bauten wird zumeist durch verschiedene Arten Mosaik erzielt, so jene an Florentiner Mosaik erinnernden im Taj Mahal oder die aus kostbaren Steinen in weissen Marmor eingelegten Ornamente im Fort von Agra. Am häufigsten kommt Mosaik aus glasierten farbigen Thonplatten vor, wie sie so reich an der Moschee Vezier Khan oder den zahlreichen Grabdenkmälern in der Umgebung von Lahore vorkommen. Oft hat die Malerei das zu kostbare Material zu ersetzen. Ein ganz einziges Beispiel mohammedanischer dekorativer Malerei findet sich aber in der Haupthalle von Sikandarrah bei Agra.

Diese Malereien sind stark beschädigt, stellenweise aber restaurirt; so viel man aber an den alten Malereien noch sieht, sind dieselben ganz eigenartig. Ziemlich realistisch gemalte und ganz in modernem Sinn zu Ornamenten verarbeitete Pflanzenformen bilden die Motive. Mir ist speziell ein schöner Fries in Erinnerung, der aus Lotosblättern und Blüten besteht, welche ornamental den Raum erfüllen. Im ganzen ist der genannte Raum mit dem den Arabern eigenen dekorativen Geschmack ausgemalt, die Thornische ist modern, wahrscheinlich nach altem Muster, hingegen die Flächen an der Aussenseite mit übertrieben vergrösserten Kornblumenornamenten bemalt.

Die dekorative Malerei im grösseren Stile schien in der Zeit, als die buddhistische Religion die herrschende in Indien war, einen schönen Anfang genommen zu haben und war auf dem besten Wege, sich zu hoher Kunst zu entwickeln. Die buddhistische Religion ist gegenwärtig aber bis auf kleine Reste in Ceylon und in den Thälern des Himalaja gänzlich aus Indien verdrängt, weshalb nur Schutthaufen und Ruinen, grossartige Felsentempel von ihrer früheren Ausbreitung und Macht dieser Religion zeugen. Die Skulpturen, welche sich unter den Ruinen der Buddhatempel im Nordwesten von Indien und in Afghanistan finden, zeugen von einer hohen Entwicklung der Kunst und zugleich von ausgesprochen griechischem Einfluss. Die Kunstwissenschaft beschäftigt sich gegenwärtig eingehend mit diesen höchst interessanten Kunstwerken, von welchen man in allen Muscen Indiens schöne Beispiele

findet. Die schönste Statue befindet sich im Museum in Delhi, ein weibliches lebensgrosses Standbild. Es ist daher ganz begreiflich, dass wir von der Malerei,



Fig. 8. Alte Porträtstudie (Zeichnung aus Delhi.) Im Besitze des Autors.

welche in dieser Epoche blühte, kaum Beispiele vorfinden, ja wir würden keine Ahnung davon haben, hätte sich nicht die grossartige Tempel- und Klosteranlage von Ajunta erhalten.

Die Felsentempel datiren aus der Zeit vom 2. Jahrhundert v. Chr. bis zum 7. n. Chr. Säulen und Plafonds sind mit Skulpturen und Malereien, die Mauern mit Fresken aus dem Leben Buddha's (5. Jahrhundert n. Chr.) geschmückt. Leider sind dieselben sehr ruiniert, aber dennoch sieht man noch genug, um über diese Arbeiten zu staunen. Die Ornamente, welche in kühnen Verschlingungen von Tier- und Pflanzenformen die acht Seiten der Säulen zieren, sind nicht nur von einer staunenswerten Fülle von Formen, sondern auch von einer Feinheit der Farbe und bekunden einen Farbensinn, der eben so staunen-erregend ist wie grossartige Konzeption der grossen

Wandgemälde. An diesen Gemälden, welche oft Hunderte von Figuren darstellen, bemerkt man ohne Mühe verschiedene Zeiten und verschiedene Künstler. Wir begegnen aber nicht nur ausgesprochen indischen Formen, sondern finden sehr häufig Ornamente oder Friese, welche ebenso gut aus einem Zimmer in Pompeji stammen könnten. Besonders häufig kommt der Mäander in verschiedenen Verschlingungen vor, wie er sehr häufig, plastisch und perspektivisch gemalt, in Pompeji als Randleiste oder

selbst in Mosaik vorkommt. Mag diese Ähnlichkeit auch eine zufällige sein, so verdient sie doch gewiss erwähnt zu werden, namentlich weil ja Pompeji und Ajunta ziemlich zu derselben Zeit blühten, wenn es mir auch sehr gewagt erschiene, eine Beziehung zwischen beiden nur zu vermuten.

Die schon erwähnten Fresken aus dem Leben Buddha's sind leider so ruiniert, dass die Gesamtwirkung der Bilder schwer zu beurteilen ist. Die einzelnen Figuren sind sehr charakteristisch und bewegt, nur Buddha zeichnet sich stets durch vornehme Ruhe aus und erinnert fast an einen Christus von Cimabue.

Der Charakter der Gesichter, Kostüme und Frisuren an den dargestellten Figuren zeugt von einer Rasse, welche ganz verschieden ist von jenen ältern

Monumenten in Bhaja, Karli, Bhauhut und Sanchi. Man vermutet, dass die Entstehung dieser Bilder ins 5. Jahrhundert n. Chr. fällt, und es sind dies die einzigen Malweisen aus dieser Zeit.

Mr. Griffiths, der Direktor der Kunstschule in Bombay, hat sich der schwierigen Aufgabe unterzogen, alle Malereien, welche in Ajunta noch vorhanden sind, dadurch vor dem Untergange zu retten, dass er genaue Kopien davon machte, welche er seinerzeit zu publiziren gedenkt. Ich war so glücklich diese Sammlung zu sehen, durch welche man erst zum Vollgenuss dieses wahren Kunstschatzes kommt. Leider war es mir nicht vergönnt, einzelne

Beispiele aus dieser Sammlung für den vorliegenden Aufsatz zu verwerten.

Die heutigen Buddhatemple in Ceylon, zumeist Felsentempel (Vihara), sind zwar neben rohen plastischen Buddhafiguren, reich mit Fresken bemalt, diese aber sind von eben so geringem Kunstwert wie die Skulpturen. Nicht ohne Interesse sind hingegen die Bemalungen der Säulen und Thürfüllungen im grossen Tempel von Kandy.

In Hindutempeln kommt überhaupt selten

dekorative Malerei vor, die Malerei dient in der Regel nur zur Polychromirung der Plastik, welche in ziemlich roher Weise nahezu Regel ist. Nennenswerte Wandgemälde habe ich nur in Tanjore in Südindien gesehen. Dieselben schmückten die Rückwände offener Nischen, in welchen steinerne Lingams aufgestellt sind (Fig. 3).

Ich kann nicht unerwähnt lassen, dass sich in Wien eine grosse Anzahl guter alter indischer Gemälde in verschiedenen öffentlichen und Privatsammlungen finden; vor allem sei hier auf eine ganze Reihe von Bildern der besten Qualität aufmerksam gemacht, welche das kaiserliche Lustschloss Schönbrunn birgt. In dem linksseitigen Trakte unter den Fremdenzimmern befindet sich das sog. Feketenzimmer, nach dem so benannten kostbaren chinesischen

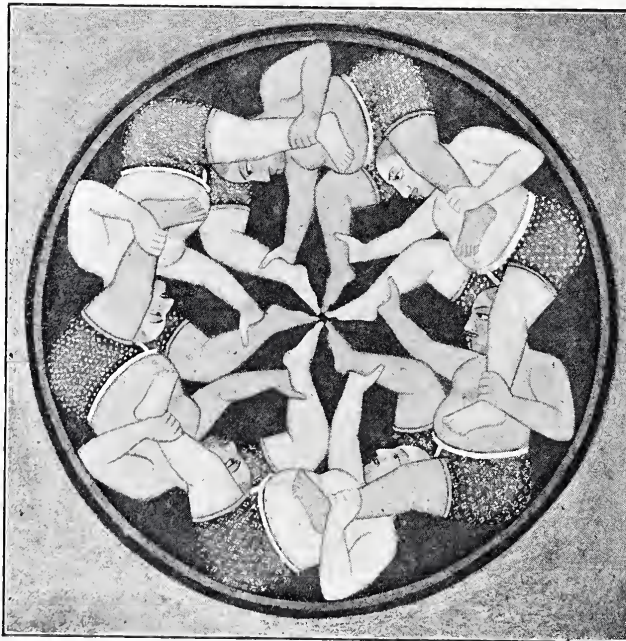


Fig. 5. Moderne Buchvignette.

Holze, mit welchem es getäfelt ist, benannt. In diese Holztäfelung sind in barocken Rahmen bis zur Decke hinauf eine grosse Anzahl dieser Bilder eingelassen, welche zu den besten indischen Malereien gehören. Sie sind miniaturartig gemalt, und es scheint, dass sie mehreren Cyklen angehören. Die Bilder sollen angeblich in Maria Theresia's Zeit aus Konstantinopel nach Wien gelangt sein; wahrscheinlich aber ist es, dass dieselben seinerzeit von einem indischen Fürsten

als Geschenk hieher kamen und zu diesem Zwecke eigens bestellt worden sind. Letzteres beweisen die unregelmässigen Formen der Bilder, welche speciell für die barocken Rahmen, welche sie umgeben, komponirt erscheinen. Ein Cyklus der Bilder scheint mir aus dem Leben Schah Jehans entnommen zu sein, da das Porträt dieses Fürsten, welches ich zufälligerweise als Studie besitze (Fig. 9) darunter auffallend häufig vorkommt.



Fig. 9. Porträtstudie (Schah Jehan II.).
Im Besitze des Autors.

LIONARDO DA VINCI'S UND HANS HOLBEINS D. J. HANDZEICHNUNGEN IN WINDSOR.

VON GUSTAV FRIZZONI.

MIT ABBILDUNGEN.

DEM wahren Kunstfreunde kann kaum ein höherer Genuss zu teil werden, als der, welcher aus der Betrachtung und dem Studium der Handzeichnungen der grossen Meister sich ergiebt. Entsteigt ja bei der Ausführung dieser Blätter der erste, frische Gedanke ihrer Seele und spricht uns auf die klarste und harmloseste Weise ihr Gemüt und ihre Auffassungsweise daraus an!

Unter den Sammlungen solcher Art nimmt bekanntlich diejenige der Königin von England in der Bibliothek des Schlosses zu Windsor eine der hervorragendsten Stellen ein. Diese Schätze, welche bis vor kurzem aus verschiedenartigen Gründen schwer zugänglich waren, sind nunmehr in ihrer Mehrzahl dem grossen kunstliebenden Publikum erschlossen worden durch die von der berühmten Firma Braun in Dornach angefertigten photographischen Aufnahmen, welche uns die kostbarsten Originale der Sammlung durch treue Faksimiles vor Augen führen.

Die Sammlung von Windsor hat bekanntlich
Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. I.

Arbeiten der grössten Meister der Renaissance sowohl aus Italien als aus Deutschland aufzuweisen, ja von zweien derselben, nämlich von Lionardo da Vinci und von Hans Holbein d. j., kann man geradezu behaupten, dass sie in keiner anderen Sammlung so reichlich vertreten sind, wie hier. Den Braunschens Aufnahmen gebührt somit das Verdienst, das eingehende Studium dieser Künstler um vieles erleichtert zu haben, indem man sich mit der Betrachtung der von ihnen herstammenden Blätter dem Ursprunge ihres geistigen Schöpfungsprozesses nähern kann und sie auf die anschaulichste Weise würdigen lernt.

Was kommt da nicht alles vor unter den Studien eines so reichen Genius wie Lionardo! Pferdestudien, Skizzen zu der Reiterstatue des Franc. Sforza, sowohl in der bewegten Stellung als in ruhiger Haltung, Allegorisches, Mythologisches, Mechanik, Bäume und Gräser, aber vor allem Darstellungen des menschlichen Körpers und Kopfes, die er nach allen Seiten hin zum Hauptgegenstande seiner Forschung gewählt hatte.

Zieht man überhaupt die grosse Zahl der von

Lionardo noch vorhandenen Blätter in Betracht, wobei man erkennt, dass er nichts zu gering schätzte, um es gelegentlich zeichnend aufzunehmen, so möchte man zu dem Schlusse kommen, dass das Zeichnen für ihn ein wahres Bedürfnis, gleichsam seine zweite Natur gewesen sei, dass er somit seiner Neigung gemäss die Kunst vielmehr aus innerem Triebe ge-

oder in einer anderen künstlerischen Technik auszuführende Werke betrieben wurde.

Selbst Holbein, der, wie gesagt, mit Lionardo in Windsor am reichsten vertreten ist, bildet darin keine Ausnahme, da ja der grösste Teil seiner Zeichnungen für die Ausführung, sei es in der Malerei, sei es im Holzschnitt oder in der Goldschmiedekunst



Bildniszeichnung des Thomas Lord Vaux von HANS HOLBEIN D. J. — Windsor-Castle.
(Photographie von BRAUN.)

pflegt, als dass er damit getrachtet hätte, der Welt durch vollendete Werke imponiren zu wollen, da er ja von solchen, wie man weiss, nur eine geringe Zahl zu stande gebracht. — Lionardo's Thätigkeit unterscheidet sich also von der der andern Künstler dadurch, dass das Zeichnen für ihn an und für sich den Wert einer bildlichen Sprache hatte und zwar nicht nur für künstlerische, sondern auch für wissenschaftliche Zwecke, während es sonst mehr oder weniger mit Rücksicht auf andere, z. B. in der Malerei

bestimmt gewesen. Was seine in Windsor aufbewahrten Blätter anbelangt, so sind es sämtlich, eines ausgenommen, Porträtstudien. — „Nur wer mit diesen Zeichnungen vertraut ist“, sagt Woltmann, „kann zu einem Urtheil über Holbein als Bildnismaler in seiner englischen Zeit gelangen, ebenso wie nur derjenige von seinem Schaffen in der Baseler Epoche sich ein Bild machen kann, der die Handzeichnungen der Baseler Sammlung genau kennt.“

Die Art der Ausführung mit verschiedenfarbiger

Kreide, und bisweilen mit schriftlichen Andeutungen der zu gebrauchenden Farben, lässt darauf schliessen, dass wenigstens der grösste Teil dieser Bildnisse zur Übertragung in Gemälde bestimmt war. Die Dargestellten sind lauter Personen aus den höheren

Ständen, welche der Umgebung des Königs Heinrich VIII. angehört haben müssen, meist charakteristische, wenn auch nicht immer schöne Köpfe. — Eines der anziehendsten und besser erhaltenen ist wohl das Bildnis des Thomas Lord Vaux, dem Beschauernach rechts zugewandt, welches beiliegend unsern Lesern vorgeführt wird. Holbeins Anlagen als Porträtmaler könnten sich kaum in einem andern Werke auf prägnantere Weise kund geben: so rein, so naturtreu und zugleich mit so feinem Kunstsinne ist das Ganze behandelt! In den Gesichtszügen und in dem Ausdrücke der Augen lässt sich der sichere und gewissenhafte Einblick des Meisters in sein Modell erkennen; Bart und Haare in ihrer

weichen Manier mit dem trefflichen Schimmer des Helldunkels, ja der Sammeteffekt des schief stehenden Baretts verleihen dem Antlitze einen Reiz, welcher durch das Unvollendete der Kleidungsstücke nur erhöht wird, indem es die Betrachtung des Beschauers um so mehr auf den Kopf hinleitet. Man merkt überhaupt sowohl in diesem Porträt als in den andern, wie ernst der Künstler es gemeint mit

der Lösung der ihm jedesmal gegebenen Aufgabe, wie gleichmässig er danach gestrebt hat, die Modelle, welche vor ihm standen, nicht anders aufzufassen und wiederzugeben, als sie sich in ihrer Erscheinung ihm darstellten.



Porträtstudie von LIONARDO DA VINCI. — Windsor-Castle.
(Photographie von BRAUN.)

Anders verhält es sich mit Lionardo. Er lässt sich nicht leicht von bestimmten Aufträgen in Anspruch nehmen; sein lebhafter Drang, jede natürliche Erscheinung zu ergründen, lässt ihn zum Stift und zur Feder greifen, um sie direkt für den Ausdruck der seinem Geiste vorliegenden Objekte zu verwerten.

Den Menschen aber gefällt er sich als solchen im allgemeinen Begriff, sowohl nach seiner inneren als nach der äusseren Gestaltung und Bewegung zu behandeln. Er ist insofern als der Humanist par excellence unter den Künstlern zu bezeichnen. Man sehe sich in der Windsorsammlung seine erstaunlichen anatomischen Studien, seine Akte, Händemodelle, Karikaturen u. s. w. an

und ganz besonders seine physiognomischen Aufnahmen. Er übertrifft alle Meister an Lebendigkeit, an Grazie, an Gewandtheit der Hand.

Lernt man in der That in dem ihm zugedachten Material das Echte von dem Unechten unterscheiden, so muss man schliesslich anerkennen, dass er mit der Linken freier und leichter gearbeitet hat, als es sonst jemand mit der Rechten zu thun vermag. —

In seinen Studien nach menschlichen Köpfen kommen lauter ausgeprägte Typen zum Vorschein; derjenige, den wir für die Abbildung erwählt haben, das bezaubernde Mädchenprofil, stammt wohl aus seiner früheren florentinischen Zeit: so jugendlich frisch und zart stellt er sich dar. Nichts lässt uns darin ahnen, dass der Künstler ein vollendetes Porträt daraus machen wollte, sondern es war ihm augenscheinlich darum zu thun, für sich selbst ein gefälliges weibliches Ideal festzustellen, gerade so wie er in andern Fällen Ähnliches bezweckte, wenn er verschiedenartige Gesichter seinem Gedächtnisse einprägte, um sich sodann mit den entsprechenden Abbildungen einen Schatz von denkwürdigen Erscheinungen zu sammeln.

Freilich bleibt dabei nicht ausgeschlossen, dass er sich aus Anlass der von ihm auszuführenden

grösseren Werke die Vorbereitung mannigfacher Studien angelegen sein liess. Seine bekannte lange Überlegung, bevor er sich an das grossartige Werk des Abendmals machte, wird durch die Erhaltung gar mancher Skizzen bezeugt. Das Gleiche gilt für das Reiterstandbild, für das unvollendet gebliebene Gemälde von der Anbetung der heil. drei Könige u. s. w.

Wollte man endlich einen Vergleich anstellen zwischen Holbein und Lionardo, in ihrer Eigenschaft als Bildnismaler, so könnte man sie in kurzen Worten wechselseitig auf folgende Weise charakterisiren: Holbein ist der echte und schlichte Porträtist, welcher in seiner zeitgemässen Entwicklung den Höhepunkt der deutschen Renaissance erreicht, Lionardo dagegen ein tiefer Physiolog, zugleich aber von dem feinsten und edelsten Kunstsinne beseelt.

DAS SNEWELINSCHE ALTARWERK DES HANS BALDUNG GRIEN.

MIT ABBILDUNGEN.

VON GABRIEL VON TEREY.



LM Münster von Freiburg im Breisgau, wo der Hauptaltar durch die Meisterwerke unseres Künstlers geschmückt ist und eins der grössten Monumente auf dem Gebiete der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts aufweist, befindet sich hinter demselben in einer der Kaiserkapellen des Chorumganges ein zweites Werk von Hans Baldung.

Woltmann und Woermann¹⁾ schreiben: „Im Freiburger Münster eine Verkündigung nebst den beiden schönen Flügeln, welche die Taufe Christi und den Johannes auf Pathmos zeigen.“ In einem schlichten Altarsehein sind nun die beiden noch vorhandenen Bilder vereint; bis zu welchem Grade die Verkündigung hier erwähnt zu werden eine Berechtigung findet, werden wir später sehen. Herr Bauinspektor Baer²⁾ widmete einige Worte diesen Bildern; durch seine gefällige Mitteilung habe ich Näheres über die ursprüngliche Form des Altarwerkes

erfahren. Dasselbe war eine Stiftung Snewelins und befand sich seit der Zeit in der Snewelinskapelle, muss ein ganz hervorragendes Kunstwerk gewesen sein, auch dem Reichtum und der Bedeutung des Ritters von Snewelin entsprochen haben. In den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts soll der Altar bereits in der Kaiserkapelle gestanden haben, und zwar vollständig erhalten. Das Altarwerk bestand aus einem oberwärts in einem Dreieck auslaufenden Mittelstücke, zwei Thüren und zwei hinter demselben angebrachten kleineren unbeweglichen Flügeln. Das Mittelstück, eine Holzschnitzarbeit, enthielt Maria mit dem Kinde auf geflochtenem Reisig sitzend, ihr zur Seite Joseph schlafend. Die Bildwerke waren gefasst und bemalt, hatten aber, als Schreiber¹⁾ dies schrieb, bereits bedeutend gelitten; er fügt ferner hinzu: „Der Hintergrund, gleichfalls bemalt, stellt auf der einen Seite die Stadt mit der Aussicht auf einen See dar, auf der anderen aber Rosengebüsch, auf dem buntfarbige Vögel sich wiegen. Die Thüren enthalten von innen auf der einen Seite die Taufe Christi im

1) Geschichte der Malerei von H. Woltmann und K. Woermann. Leipzig 1882. Bd. II, S. 443.

2) Bangeschichtliche Betrachtungen über Unserer lieben Frauen Münster von Franz Baer. Freiburg 1889. S. 53.

1) Geschichte und Beschreibung des Münsters zu Freiburg im Breisgau von Prof. H. Schreiber. Freiburg 1825. S. 264 ff.

Jordan, auf der andern den Evangelisten Johannes in der Begeisterung, von aussen aber die Verkündigung Mariä. Auf den mehr zurücktretenden kleinern Flügeln sind die Bilder Johannes des Täuflers und Johannes des Evangelisten dargestellt. An dem Untersatze findet sich rechts das Wappen der Familie Snewelin, links der knieende Stifter.“

Ferner erfahren wir, dass ein gewisser Glänz um 1840 das Altarwerk „restaurierte“, d. h. es wurde auseinandergerissen, und die beiden Flügelbilder befinden sich zur Zeit in der obenerwähnten Kaiser-

in der Breite. Diese zwei noch erhaltenen Bilder sind, wie oben erwähnt, in einem schlichten Altarschrein vereinigt.

Das erste Bild stellt die Taufe Christi im Jordan dar. Johannes ist bärtig, mit brauner Hautfarbe und olivenfarbigem Kleide, die Brust ziemlich weit entblösst, die Gewandung vom Rücken herabfallend. Wir sind in einer prächtigen, für Baldung charakteristischen Landschaft mit hohen Bergen, der als lebendiges Element der Fluss beigegeben ist, in welchem Christus steht und von Johannes die Taufe



Johannes auf Pathmos und Taufe Christi, von HANS BALDUNG.

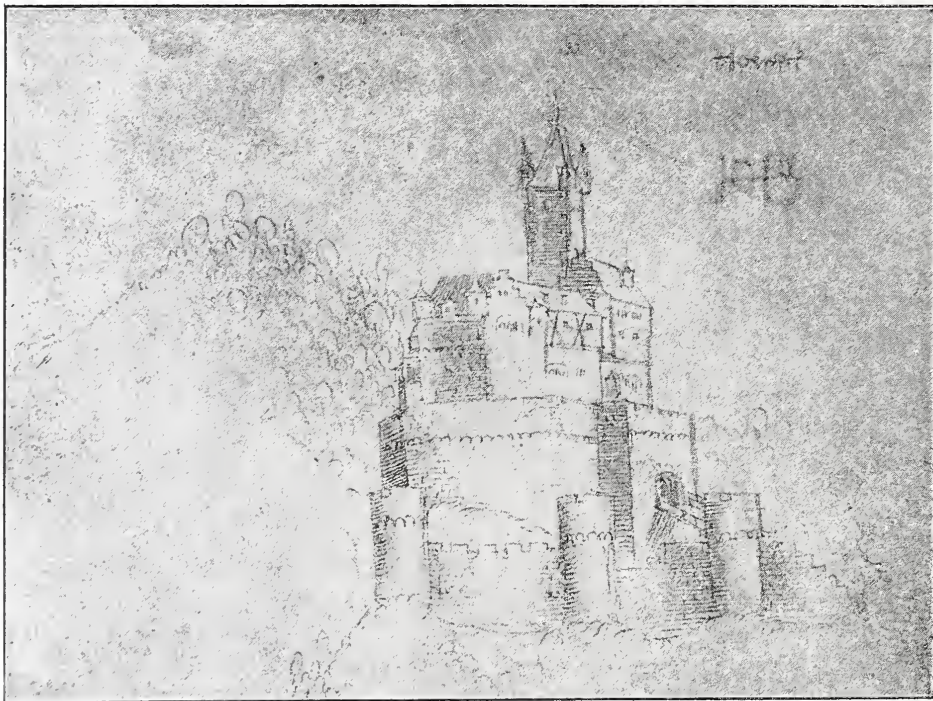
kapelle; was mit dem Rest des Altars geschehen, habe ich bis jetzt noch nicht ermitteln können. Von der Verkündigung Mariä, welche Woltmann und Woermann erwähnen, scheint heute auch nichts mehr vorhanden zu sein; möglich wäre es, dass sie jetzt gegen die Wand gewendet ist und wir sie somit nicht sehen können; doch wohl eher dürfen wir annehmen, dass sie auseinander gesägt wurde. Es ist mir nicht möglich gewesen, die gegen die Wand gestellte Seite des Altarschreines zu besichtigen, und somit haben wir von dem ganzen prächtigen Altarwerke nur noch die Darstellungen der Taufe Christi im Jordan und die des Johannes auf Pathmos. Ein jedes Bild misst ca. 125 cm in der Höhe und 75 cm

erhält. Im Kontrast zu der braunen Hautfarbe finden wir beim Christus die Karnation von grünlich blauem Schimmer, wir werden unwillkürlich an Leonardo's Karnationen erinnert. Hinter dem Christus ein in ein weisses Gewand gekleideter Engel mit goldenen Haaren und mächtigen Flügeln, die Hände durch ein mausfarbiges, ins Violette überspielendes Tuch verdeckt, ein in Italien sehr früh vorkommendes Motiv, welches wir unter anderem bei Hans Burgkmair¹⁾ wiederfinden. Christus und Johannes, beide mit goldenem Nimbus, die über dem Haupte

1) Leben und Leiden Christi des Hans Burgkmair. S. Hirths Liebhaberbibliothek. (Blatt mit der Darstellung der Taufe Christi.)

des Christus schwebende Taube ist ebenfalls mit goldenem Nimbus umgeben. Am Ufer und auf Bergesrückten Schlösser. In den blauen Wolken thront Gottvater; von seinem Körper ist nur der obere Teil sichtbar. Was uns aber bei diesem Bilde am meisten auffällt und Grien, wenn auch alles gegen ihn sprechen würde, auf den ersten Augenblick verrät, ist die sehr stark outrirte Stellung des etwas gebeugten linken Fusses des taufenden Johannes. Sie erscheint uns dermassen verdreht, dass wir gerne an jene Studie von 1511 ¹⁾ denken; mag sie auch nur als eine Aktstudie aufgefasst werden, immerhin giebt

wie die Fruchtkränze der della Robbia, die obwohl sie einem alten Motiv angehören, eine Revolution in der Kunst des Quattrocento in Italien hervorriefen. Vor Johannes liegt auf dem Boden ein geschlossenes Buch in dunkelgrünem Einbände mit goldenen Spangen und Beschlägen. Ein mit goldenem Nimbus umgebener Adler steht auf dem Buche und verhüllt den mittleren Beschlag. In grauen Wolken, umgrenzt von einer goldenen Einsäumung, steht auf einem Halbmonde die bekrönte Madonna mit ihrem Kinde, das, die Mutter liebkosend, an ihre Brust die Hand legt. Ein grüner Mantel bedeckt sie fast, das



Schloss Horneck, Skizze von HANS BALDUNG.

sie uns den Beweis, wie gerne Baldung sich so schwierige Motive wählte, die aber in praktischer Verwendung eine noch viel unnatürlichere Form, wie dies der Fall auf unserem Bilde ist, erhalten haben.

Das zweite Bild stellt den heil. Johannes auf Pathmos dar. In einem dunkel rosafarbenen Gewande mit goldenen Locken, in der Linken das Tintenfass, mit der Rechten in das auf seine Knie gestützte Buch schreibend, sitzt er vor einem dünnen, mit Moos bewachsenen Baume. Es ist dies eine in der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts so charakteristische Darstellung des Baumes, eine urwüchsige, echt deutsche Erfindung, wie ich sagen möchte,

1) Hans Baldung Griens Skizzenbuch, herausgegeben von Prof. Dr. M. Rosenberg. Frankfurt 1889.

goldene Haar fällt von ihren Haupte herab. Rechts von der Wolke im Hintergrunde ein Schloss, hinter welchem der Bergrücken emporsteigt; graziös und zart, ich möchte sagen, wie eine gotische Monstranz erscheint es uns. Die Bastionen sind blau, das Schloss in hellrosa Farbe, die Dächer braun; die Zugbrücke fehlt auch nicht. Und fragen wir nach dem Namen des Schlosses: es ist kein Luftschloss. Die mit dem Monogramm des Künstlers bezeichnete 37. Tafel des oben erwähnten Skizzenbuches giebt uns den Aufschluss. Es ist kein anderes, als das Schloss Horneck, in getreuer Wiedergabe, nach der feinausgeführten Skizze Baldungs, und somit fand dieselbe ihr Verwendung auf unserem Bilde. Trotzdem unser Künstler das Schloss in zwei Skizzen von verschie-

denem Standpunkte entworfen hat, brachte er auf unserem Gemälde jene an, welche für seinen ästhetischen Feinsinn ein neues Beispiel uns vor Augen führt.

Fragen wir endlich nach der Datirung dieser zwei Bilder, so können wir mit Sicherheit annehmen, dass sie vor 1525 entstanden sind. Denn in diesem Jahre wurde das bereits im Jahre 1515 verlassene Schloss Horneck im Bauernkriege zerstört, ferner lautet die Inschrift zu dem Fensterschmuck der Snewelinkapelle: „Illustris eques Joannes Snewelin Cogn. Gresser, Proconsul, hoc opus pietatis ergo fieri curavit. Quod tandem post ultima ejus fata, quibus demandatum est, legitime posuerunt 1525“; ferner trug das Baldungsche Bild am Untersatze das Wappen der Familie Snewelin, und was von grösserer Wichtigkeit für uns ist: der Donator, welcher entweder 1525 oder bereits vorher starb, kam ebenfalls auf demselben vor. Aus diesen Thatsachen

muss geschlossen werden, dass das Altarwerk jedenfalls vor 1525 entstanden ist; wenn wir aber die stilistischen Gründe und die ganze Art und Weise der Komposition, besonders die gewisse Befangenheit in der Darstellung des Johannes auf Pathmos, ins Auge fassen, so möchte ich, bis archivalische Forschungen über die Reise Baldungs in diese Gegend (wobei anzunehmen ist, dass auch das Schloss Weinsberg in seinem Skizzenbuch verewigt wurde), ferner genauere Angaben über die Bestellung oder Entstehung des Altarwerkes uns nähere Aufschlüsse geben werden, die Bilder um 1510 ansetzen.

Das Licht in der Kapelle, wo die Bilder jetzt ihren Platz gefunden haben, ist leider dermassen schlecht, dass mir eine photographische Aufnahme unmöglich war; eine kleine flüchtige Skizze füge ich hier bei, sowie die Skizze Nr. 37 aus Baldungs Skizzenbuch.

KLEINE MITTEILUNGEN.

* * *Der Geschichtsmaler Otto Mengelberg*, ein Schüler von Sohn und Schadow, der fast ausschliesslich religiöse Bilder gemalt hat, ist am 28. Mai in seiner Vaterstadt Düsseldorf im 73. Lebensjahre gestorben.

* * *In Bezug auf die beiden wetteifernden Kunstausstellungen in Paris* hat der Minister dahin entschieden, dass die im Budget für Ankäufe von Kunstwerken angesetzte Summe von 225000 Frs. dem alten „Salon“ in dem Industriepalaste verbleibt, ebenso wie der Preis des „Salons“ und die Reiseunterstützungen. Daneben hat der Minister aber auch 75000 Frs. für Ankäufe in der Kunstausstellung des Marsfeldes bewilligt.

* * *Zum Neubau eines Kunstausstellungsgebäudes in Berlin.* Die Berliner Kunstgenossenschaft ist durch die Erklärung des preussischen Kultusministers vom 19. April (vgl. Nr. 23 der Kunstchronik, S. 372), nach welcher bei einem Neubau der Kunstakademie auch für ein Lokal für permanente Kunstausstellungen gesorgt werden soll, nicht befriedigt worden. Sie hat deshalb eine Denkschrift herausgegeben, in der nach einem Rückblick über die bisherigen Schritte zur Erlangung eines Kunstausstellungsgebäudes die an ein solches zu erhebenden Anforderungen hinsichtlich des Raumes und der Einrichtung ausführlich begründet werden. Zum Schluss der Denkschrift werden die Wünsche der Berliner Kunstgenossenschaft dahin zusammengefasst, dass sie erklärt, „1. dass mit dem vom Herrn Minister in Aussicht gestellten wiederholten Provisorium eines kleineren Ausstellungsgebäudes für permanente Kunstausstellungen dem dringenden Bedürfnis in keiner Weise Rechnung getragen wird; 2. da die Berliner Künstlerschaft nicht nur den Wunsch hat, ihre eigenen Erzeugnisse hier permanent ausstellen zu können, sondern das lebhafteste Interesse daran hat, auch die Kunstthätigkeit anderer Nationen und Kunststädte in umfassendster Weise hier zur Anschauung des Publikums zu

bringen, und nachdem durch allerhöchste Initiative die denkbar günstigste Stelle, die historische Stätte Unter den Linden in hochherzigster Weise zur Verfügung gestellt wird, so kann sie nur den dringlichen Wunsch aussprechen, dass als Definitivum auf dieser Stelle das Kunstausstellungsgebäude in einer den weitest gehenden Bedürfnissen voll entsprechenden Grösse und Anlage errichtet werden möge; 3. dass endlich der Verein Berliner Künstler Bedenken tragen müsste, seine permanente Ausstellung, für welche eine für das Kunstgeschäft günstige Lage das Wertvollste ist, nach der Dorotheenstrasse oder an eine abgelegene Seitenfront dieses Viertels zu verlegen, weil dies keine erhebliche Verbesserung gegenüber den jetzigen Verhältnissen wäre; 4. die moderne schaffende Kunst darf in Berlin nicht heimatlos gemacht werden, ihr muss kraft ihrer Bedeutung für das öffentliche Leben die Stelle eingeräumt werden, welche sie mit Fug und Recht beanspruchen darf.“

* * *Zum Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin.* Nachdem der Reichskanzler dem Bundesrat einen Antrag zur Beschlussfassung unterbreitet hat, nach dem das Denkmal für Kaiser Wilhelm I. in Gestalt eines Reiterstandbildes „auf dem durch Niederlegung der Gebäude an der Schlossfreiheit entstehenden Platz errichtet“ werden und auf Grund dieser Vorentscheidung ein engerer Wettbewerb ausgeschrieben werden soll, ist die Erörterung über die Platzfrage geschlossen. Man war bisher in den massgebenden Kreisen nur noch darüber im Zweifel, ob das Denkmal mit dem Schloss, insbesondere mit dem Eosanderschen Portal in Verbindung zu bringen oder jenseits der an der Schlossfront vorüberführenden Strasse, nach der Spree zu, aufzustellen sei. Wie nunmehr die „Berl. Pol. Nachrichten“ hören, ist man jetzt „in den zur Beurteilung der Frage kompetenten Kreisen“ geneigt, die letztere Aufstellung vorzuziehen. „Einmal würde dadurch der historische Charakter der Schlossfront, insbesondere

des Hauptportals, das nicht verbaut werden dürfte, geschont werden, sodann würde eine grössere malerische Wirkung erzielt, und schliesslich würde auch vermieden werden, das Denkmal als einen blossen Annex der Schlossarchitektur erscheinen zu lassen. Die Tiefe des Platzes würde von der Schlossfront bis zum künftigen Spreeufer gemessen 75 Meter betragen. Die Mitte des für die Aufnahme des Denkmals verfügbaren Raumes würde vom Schlosse 50—60 Meter entfernt sein. Daran würden sich die in den neuen Wettbewerb eintretenden Künstler halten müssen. In welchem Umfange dieser verfügbare Raum für das Denkmal in Anspruch genommen werden soll und in welcher Weise dem Platze durch architektonische und gärtnerische Anlagen ein angemessener Abschluss zu geben ist, würde der freien Würdigung dieser Künstler überlassen bleiben.“

* * *Das kolossale Reiterdenkmal des Grossherzogs Friedrich Franz II. von Mecklenburg-Schwerin*, das im Schlossgarten zu Schwerin aufgestellt werden soll, ist von dem Bildhauer *L. Brunow* so weit gefördert worden, dass das Modell der 4,50 m hohen Reiterstatue demnächst dem Guss übergeben werden wird. Im Guss vollendet sind die beiden vorderen Sockelfiguren, die Frömmigkeit und die Tapferkeit. Die beiden hinteren Sockelfiguren, das Gesetz und die Weisheit, und zwei figurenreiche, für die Langseiten des Sockels bestimmte Reliefs, welche die letzte Jubelfeier der Universität Rostock und den Einzug des Grossherzogs in Schwerin nach dem Kriege von 1870/71 darstellen, werden demnächst in Angriff genommen werden. Die Vollendung des ganzen Denkmals ist für das Jahr 1893 bestimmt.

* * *In dem Prozess um den sog. „Rembrandt du Pecq“*, den die Erben der Besitzerin angestrengt haben, um eine Ungültigkeitserklärung des Verkaufs herbeizuführen, hat das Versailler Gericht zunächst entschieden, dass es unnötig ist, zu ermitteln, ob das Gemälde von Rembrandt wäre oder nicht, sondern dass nur der Verkaufswert des Bildes festzustellen sei. Zu diesem Zwecke sind der Direktor der École des Beaux-Arts Dubois, ein Konservator des Louvremuseums und der Kunstkritiker Emile Michel zur Abgabe eines Gutachtens aufgefordert worden.

* * *Meissonniers bekanntes Gemälde „ISL“*, Napoleon I. an der Spitze seines Stabes auf einer Landstrasse bei winterlichem Himmel, ist kürzlich von einem Kunsthändler für

850000 Frs. an den früheren Eigentümer des Louvremagazins Chauchard verkauft worden. Der Kunsthändler hatte wenige Wochen zuvor 500000 Frs. dafür gezahlt.

* * *Der Eingangszoll für Kunstwerke in den Vereinigten Staaten von Nordamerika*, der 30 Proz. des Wertes betragen und zu schweren Klagen Veranlassung gegeben hatte, ist durch Beschluss der Deputirtenkammer in Washington vom 21. Mai mit 162 Stimmen gegen 142 aufgehoben worden. Die neue Verordnung tritt am 1. Juli in Kraft.

* * *Die Versteigerung der Gemäldesammlung des verstorbenen Herrn Rothan*, ehemaligen französischen Generalkonsuls in Hamburg, welche vom 29. bis 31. Mai in Paris stattfand, hat eine Gesamtsumme von 1093000 Frs. ergeben. Von den Preisen, welche die Gemälde älterer Meister erzielten, sind folgende erwähnenswert: Jordaens, Porträt eines Syndikus 58000 Frs.; Frans Hals, La femme aux gants, 38000 Frs.; Canaletto, Dogenpalast 15000 Frs.; Guardi, Die Piazzetta 18000 Frs.; Das Zollhaus in Venedig 10000 Frs.; Berck-Heyden, Der grosse Platz in Haarlem 10000 Frs.; Van Goyen, Die Windstille 10000 Frs.; Albert Cuyp, Marine 8500 Frs.; Hondecoeter, Die Vögel im Park 10600 Frs.; Jan van de Capelle, Die Maas 7700 Frs.; Lukas Cranach, Porträt Luthers 5600 Frs.; J. v. Ruysdael, Das Kornfeld 24000 Frs.; Teniers d. j., Der Raucher 11500 Frs.; Palamedes, J. N. Gaëls Porträt 15500 Frs.; Pourbus d. j., Maria von Medici 17200 Frs.; de Vlieger, Scheveningen 11000 Frs.; Jan Steen, Christus, die Händler aus dem Tempel vertreibend 6000 Frs.

x. — Das Bildnis der Frau von Montespan von *Caspar Netscher*, welches dem vorliegenden Hefte beigegeben wurde, bildete Nr. 162 der im verflossenen Herbst in Leipzig stattgefundenen Ausstellung aus Privatbesitz. Die Dargestellte sitzt im braunen Atlaskleid mit blauem Überwurf auf einer Ruhebank am Eingang eines Gartens. Ein Negerknabe im roten Gewande reicht ihr einen Korb Blumen. Bezeichnet C. Netscher 1675. Auf Leinwand, hoch 53 cm und breit 38 cm. Das Bild, ehemals der Sammlung Clauss angehörig, ist jetzt Eigentum des Herrn Stadtrat *A. Dürr* in Leipzig. Das zweite Bild derselben Ausstellung (Nr. 209) von *S. von Ruysdael* befindet sich im Besitze des Herrn Dr. *M. Schubart* in Dresden, ist unten links mit *S. Ruysdael 1661* bezeichnet, 51 cm hoch und 72 cm breit.





Helogrov. Dr. F. Albert & C

Sammlung v. Hufschel - plux

WINTERLANDSCHAFT

Sammlung Schubarth, Dresden

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig

Verlag v. J. A. Seemann in Leipzig



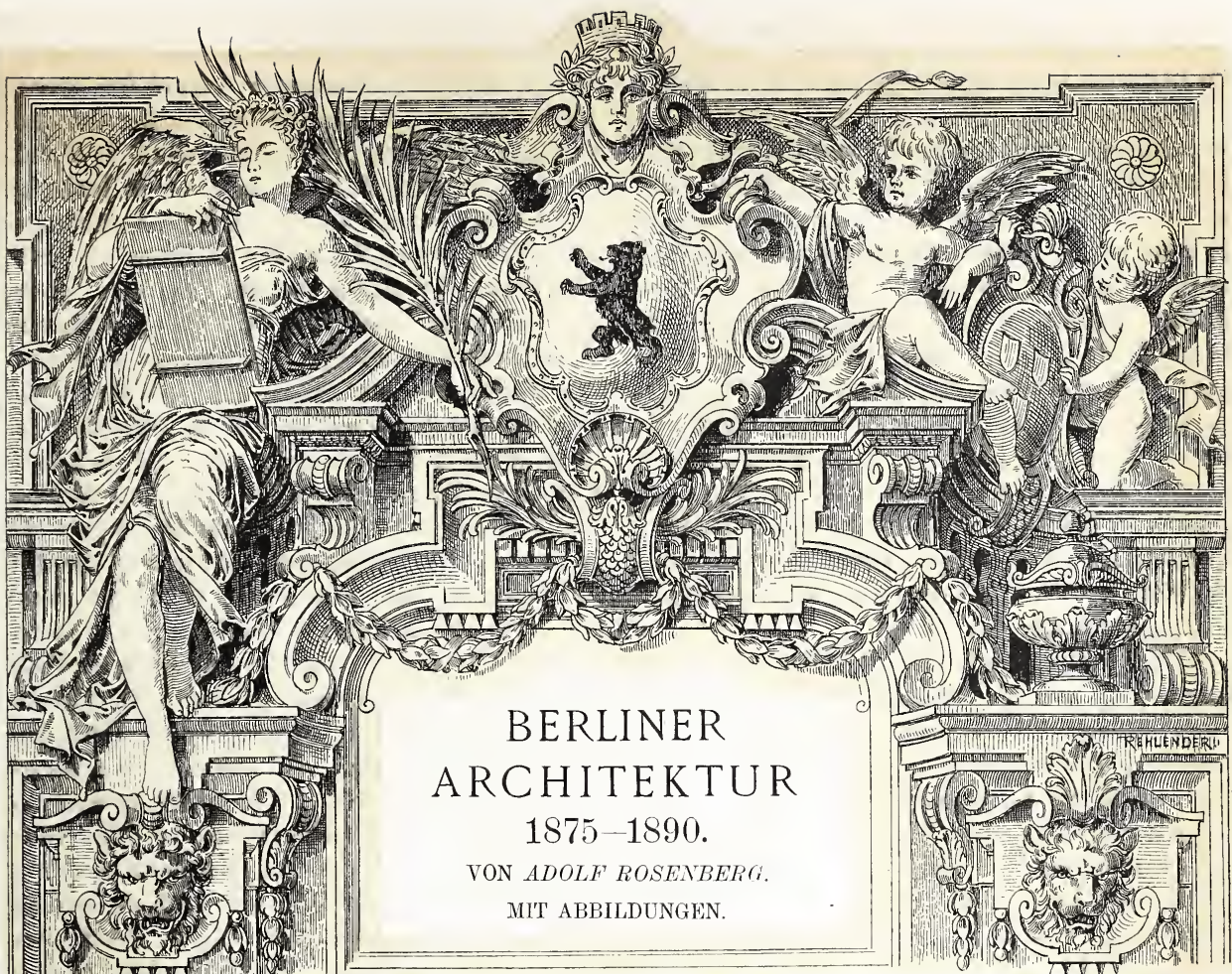
Heliogr. v. Dr. E. Albert & C^o

HERR UND DAME AM SPINETT

Sammlung Schubart, Dresden.

Druck v. F.A. Brockhaus in Leipzig.

3 1189



BERLINER ARCHITEKTUR 1875—1890.

VON ADOLF ROSENBERG.
MIT ABBDLUNGEN.

ALS WIR vor fünfzehn Jahren an dieser Stelle die Bauthätigkeit Berlins in dem Zeitraume von 1866—1875 zum Gegenstand eines kritischen Überblicks machten, hatte das Bild, das wir zu entwerfen berechtigt waren, zwar der dunklen Punkte nicht wenige aufzuweisen, aber es gab auch genug lichte Stellen, die uns einen hellen Ausblick in die Zukunft gestatteten. Wenn wir jetzt abermals auf die Bauthätigkeit eines grösseren Zeitabschnittes zurückblicken, müssen wir zuvörderst mit freudiger Dankbarkeit anerkennen, dass in diesen anderthalb Jahrzehnten nicht nur alle Wünsche erfüllt oder doch der Erfüllung nahe gebracht worden sind, die damals auf dem Programm der kühnsten Forderungen standen, sondern dass auch manche höchst verwickelte Fragen, die in jener Zeit völlig aussichtslos erschienen, eine Lösung gefunden haben. Freilich konnten so weit gesteckte Ziele nur erreicht werden, wenn die schrittweise, nach wohlwollenen Grundsätzen einer weisen Finanzpolitik vorgehende Bauthätigkeit des Staats und die heissblütigere Unter-

nehmungslust des Privatkapitals durch eine unablässig auf die Erhaltung des Friedens bedachte Staatskunst unterstützt und geschützt wurden. Dass ein solcher Schutz vorhanden war, der sich trotz mancher Trübungen und Schwankungen im Grunde doch des allgemeinen Vertrauens in Deutschland erfreute und würdig erzeugte, verdanken wir besonders dem Manne, der sich in diesem Frühjahr vor den Abschluss seines gewaltigen Lebenswerkes gestellt sah. Fürst Bismarck hat mehrfach erklärt, dass er kein Freund der grossen Städte ist, und von seiner besonderen Abneigung gegen Berlin hat er kein Hehl gemacht. Das hat ihn aber nicht gehindert, an der baulichen Entwicklung Berlins in den letzten fünfzehn Jahren, die in der Geschichte der modernen Grossstädte beispiellos dasteht, den regen Anteil zu nehmen, den am Ende doch der Schöpfer auch einem seiner Meinung nach missratenen Geschöpf nicht versagen kann, und das prophetische Wort, das er mit weitausschauendem Blick vor wenigen Jahren gesprochen, dass der Grunewald der Park von Berlin werden würde, hat sich heute glänzend erfüllt. Eine schnurgerade Kunststrasse, deren Abmessungen in

der Breite und deren Einteilungen auch dem stärksten Verkehr von Wagen, Reitern und Fussgängern gewachsen sind, verbindet den Westen Berlins mit dem Grunewald. Zu beiden Seiten dieser Strasse reiht sich eine Villa an die andere, ein Mietspalast an den anderen, und in wenigen Jahren werden diese städtischen Wohnhäuser ihre Hände den schmucken Landhäusern gereicht haben, die sich schon jetzt auf der freigegebenen Nordspitze des Grunewalds innerhalb eines wohl angelegten Strassennetzes erheben. Die am tiefsten in das Herz des Grunewalds eindringende Strasse dieses Netzes, deren Fortführung, wie es scheint, bis zu den von Villen umsäumten Havelseen geplant ist, trägt mit Recht den Namen des Pioniers, der nicht bloss hier, sondern auch auf vielen andern Gebieten des modernen Lebens freie Bahn geschaffen hat: Bismarck-Allee.

Der Friedenspolitik ist nicht bloss die stetige Entwicklung und der beständige Fortgang der Bauhätigkeit Berlins zu danken, sondern vornehmlich auch die Zuversicht, die sich an verantwortungsvolle Unternehmungen wagen konnte, deren Rentabilität erst nach Jahrzehnten zu erwarten war. Wenn wir die Hauptetappen, die diese Bauhätigkeit bereits zurückgelegt hat oder doch in den nächsten Jahren durchmessen wird, mit wenigen Worten skizzieren sollten, würden die Hinweise auf folgende Merkmale genügen: *Stadtbahn — Markthallen — Kaiser-Wilhelm-Strasse — Reichstagsgebäude — Dom — Museumsbauten*. Diese Unternehmungen haben es bewirkt oder werden es noch bewirken, dass das Strassenbild Berlins sich völlig umgestaltet und dass auch in die älteren Stadtteile ein monumentaler Zug hineinkommt, auf den wir noch vor fünfzehn Jahren verzichten zu müssen glaubten. Wir haben demnach alle Ursache, mit dem Erreichten zufrieden zu sein, wenn wir auch mit bekümmertem Herzen zusehen mussten, dass die Kunst bei diesen Unternehmungen hie und da nicht gerade glimpflich davon kam. Dass bei der Anlage und Gestaltung von Markthallen und Bahnhofsbauten nicht die Kunst im höchsten und edelsten Sinne, sondern die Rechenkunst des in Eisen konstruierenden Ingenieurs das erste Wort führt, ist nur recht und billig, da der Stein endgültig seine dominierende Stellung im Hochbau eingebüsst hat. Und wir dürfen uns freuen, dass die Techniker des Eisenbaues über die ersten Stadien seiner Entwicklung, in denen er nur durch brutales Massenaufgebot wirkte, schnell hinausgekommen sind und in ihren kühnen Erfindungen durch die anmütige Zierlichkeit der Einzelgliederungen ein Gegengewicht gegen

die gewaltigen Abmessungen herzustellen wissen. Wenn man die mächtigen Bahnhofshallen der neuesten Zeit, z. B. die des Centralbahnhofs in Frankfurt a. M. und des Anhalter Bahnhofs in Berlin betrachtet, ist man sogar versucht, in diesen Schöpfungen einen Teil jenes Ideals erreicht zu sehen, das Gottfried Semper bei seinem genialen Programm von der „Raumeskunst“ vorschwebte. Wo die Architektur im eigentlichen Sinne neben diesen Eisenkonstruktionen ihre Kräfte entfalten durfte, hat man ihr — das muss anerkannt werden — freieren Spielraum gelassen als in früheren Zeiten; sie durfte auch mehr plastischen Zierrat verwenden, über den nächsten Zweck hinaus mehr das künstlerische Element betonen als je zuvor. Zeugnisse dafür sind das Empfangsgebäude der Anhalter Bahn von *Franz Schwechten*, das sich ebenso sehr durch grosse monumentale Wirkung wie durch vollkommen deutliche Kennzeichnung des Zwecks in den kühn übereinander emporsteigenden Baukörpern auszeichnet, und die von den Zierformen der deutschen Renaissance belebten, zumeist von *E. Jacobsthal* entworfenen Stationsgebäude der Berliner Stadtbahn. Und nachdem der Staat von seinem Grundsatz absoluter Sparsamkeit abgewichen, hat sich auch der Berliner Magistrat entschlossen, bei seinen Markthallenbauten entweder durch die Wahl eines schönen Baumaterials oder, wo es sich um Freibauten handelte, durch wirksame Gliederung der Fassaden oder durch malerische Auszeichnung der Ecken eine ästhetische Wirkung anzustreben. Selbst ein so prosaischen Zwecken dienender Bau, wie das vom Stadtbaurat *Blankenstein* 1887—1889 im Rundbogenstil aufgeführte, in seiner Grundrissanordnung sehr geschickt den umgebenden Strassenzügen angepasste Polizeidienstgebäude am Alexanderplatz hat durch einen über dem einen Eck des mächtigen Vierecks emporstrebenden Kuppelturm und einen von zwei kleineren Kuppeln überragten Mittelbau einen Charakter erhalten, der die zu Ehrfurcht und Gehorsam ermahnende Bedeutung dieses Gebäudes ausser allem Zweifel lässt.

Man hat Paris lange Zeit um die Monumentalität der Avenuen und Boulevards beneidet, welche durch die Niederreissungen des napoleonischen Seinepräfekten Haussmann entstanden sind. An gleicher Entschlossenheit hat es auch in Berlin nicht gefehlt, als die Durchbrüche für die Stadtbahn, die Anlage der Kaiser-Wilhelm-Strasse und der Abbruch der Gebäude am Mühlendamm, letzterer zum Teil durch Sprengungen, durchgeführt wurden. Aber

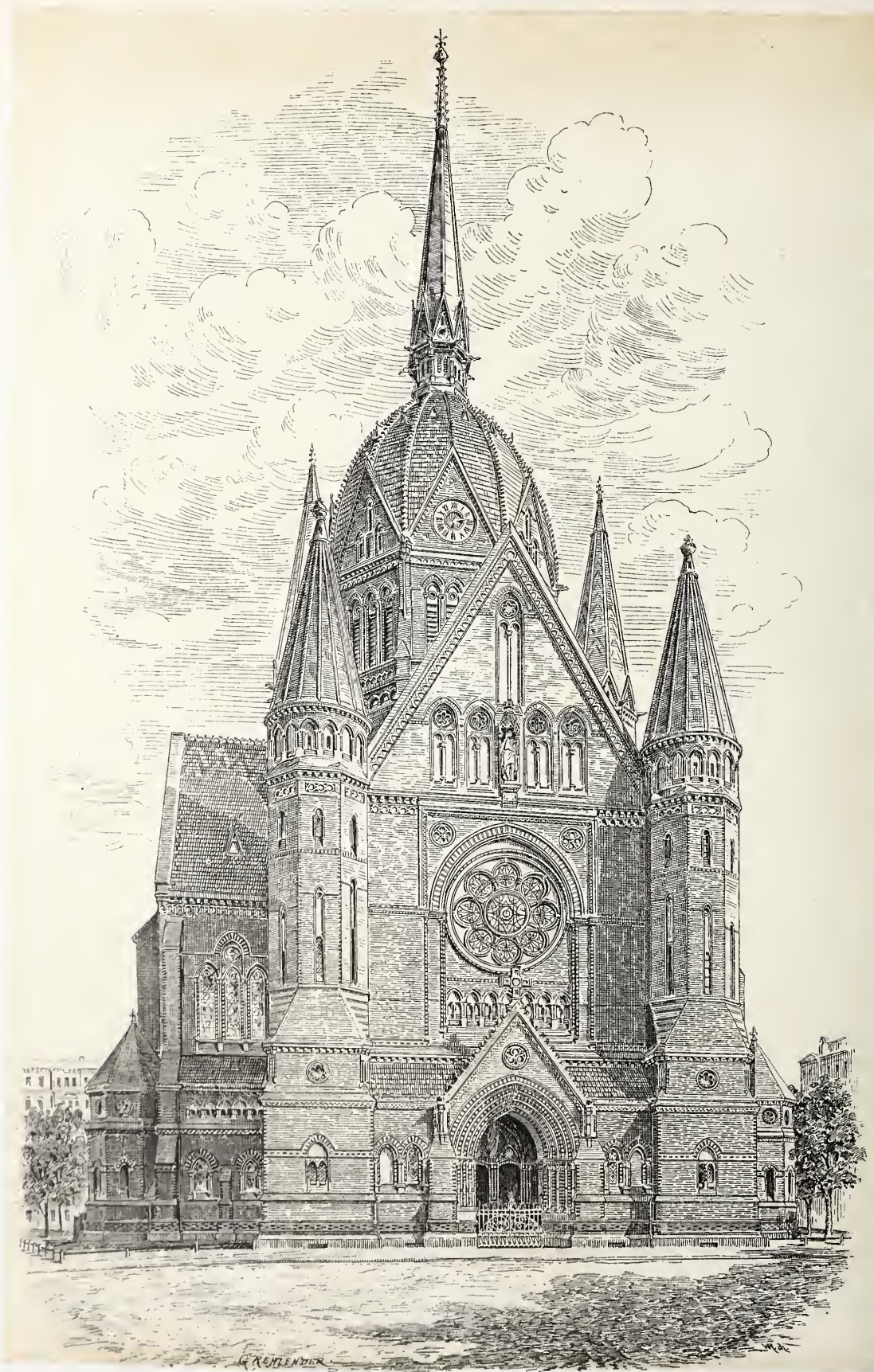
das Ergebnis ist ein erfreulicheres gewesen. Neben der monumentalen Wirkung ist das nicht minder wichtige Element der Mannigfaltigkeit, die künstlerische Individualisierung der Fassaden in den grossen Strassenzügen in den Vordergrund gerückt worden, und Baurat Boeckmann, eine Autorität in der Beurteilung moderner Städteanlagen, durfte in einem Vortrage, den er nach seiner Rückkehr von der vorjährigen Pariser Weltausstellung im Berliner Architektenverein hielt, mit Recht die charakterlose Einförmigkeit jener monumentalen Strassen in Paris tadeln und im Gegensatz dazu auf die reizvolle Physiognomie, auf die malerische Lebendigkeit der entsprechenden Strassen Berlins hinweisen.

Auch zwei Streitfragen, die Jahrzehnte lang nicht bloss die künstlerischen Kreise Berlins, sondern in gleichem Masse auch Politiker, Beamte, Geistliche und kunstliebende Laien auf das lebhafteste beschäftigt, bisweilen sogar leidenschaftlich erregt haben, sind in den letzten Jahren beigelegt worden, wenn auch nicht zur Befriedigung aller derer, die sich zur Lösung dieser Fragen berufen oder berechtigt glaubten. Bei der einen, dem Bau des Reichstagsgebäudes, kam man wenigstens den Interessen der Allgemeinheit insofern entgegen, als man einen unbeschränkten Wettbewerb eröffnete, und wenn die endgültige Entscheidung anfangs weitaus mehr Verstimmung als Zustimmung hervorrief, so haben sich im Laufe der Jahre auch die Widerstrebenden mit der unabänderlichen Thatsache zu versöhnen gesucht, und sie konnten es um so leichter, als der mit dem ersten Preise gekrönte und der Ausführung zu Grunde gelegte Entwurf *Paul Wallots* im Laufe der Jahre Umarbeitungen erfahren hat, die durchweg Verbesserungen waren. Dahin gehört in erster Linie eine kräftigere Ausbildung der Aussenarchitektur, die bei dem ersten Entwurfe der monumentalen Wucht zu entbehren schien. Dass den Architekturformen die italienische und nicht die deutsche Renaissance zu Grunde gelegt worden ist, wird heute niemand mehr bedauern, wenn er in Betracht zieht, dass der Stil der deutschen Renaissance, in Berlin wenigstens, inzwischen das Wahrzeichen der Bazare und Bierpaläste geworden ist. Bis zur richtigen Würdigung des Reichstagsgebäudes im ganzen wie im einzelnen muss die Zeit seiner Vollendung abgewartet werden.

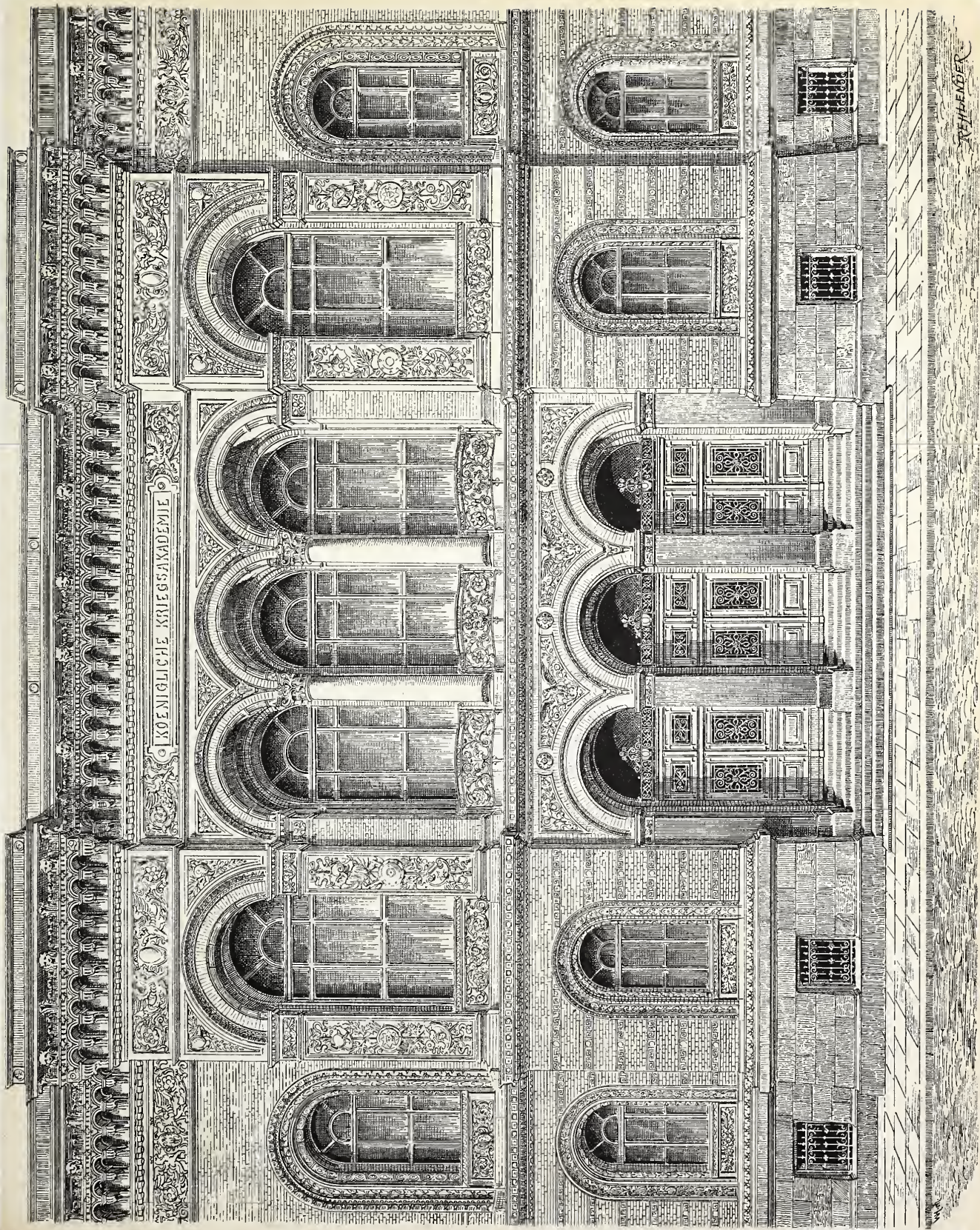
Der Neubau des Berliner Domes, die zweite der heiss umstrittenen Fragen, war eine Erbschaft, die Kaiser Wilhelm I. von vornherein seinem Sohne bestimmt hatte, dem dieses Unternehmen ganz

besonders am Herzen lag. Der spätere Kaiser Friedrich hatte mit Friedrich Wilhelm IV. insofern eine geistige Verwandtschaft, als er sich gern mit der praktischen Lösung grosser Bauaufgaben beschäftigte, und dieser Neigung verdankte der umfassende Plan eines Vollendungsbaues des königlichen Schlosses und eines Neubaus des Domes, den der künstlerische Berater Kaiser Friedrichs, Baurat *Raschdorff*, nach dessen Tode im Auftrage Kaiser Wilhelms II. herausgegeben hat¹⁾, seine Entstehung. Dieser Plan, der in verschiedenen Punkten der Kritik erhebliche Schwächen bietet, rief eine lebhaftere Erörterung hervor, die um so zulässiger erschien, als Raschdorff in dem Erläuterungsberichte erklärt hatte, dass er die Bauideen Kaiser Friedrichs „baukünstlerisch ausgestaltet“ habe. Man scheint auch an massgebender Stelle die Berechtigung der Ausstellungen im einzelnen anerkannt zu haben, da man zunächst das Schlossbauprojekt von dem Dombauprojekt trennte, den Plan, mit letzterem das Denkmal für Kaiser Wilhelm I. zu verbinden, nicht weiter verfolgte und die Dombaufrage für sich allein behandeln liess. An dem ursprünglichen Dombauprojekt Kaiser Friedrichs hielt freilich Kaiser Wilhelm II. in begrifflicher Pietät insofern fest, als er Raschdorff die weitere Bearbeitung der Angelegenheit unter den veränderten Verhältnissen übertrug. Aber jene Kritik hatte sich nicht bloss gegen das Projekt, sondern auch gegen dessen Vertreter Raschdorff gerichtet, dem man die ausreichende Autorität und Erfahrung auf dem Gebiete des Kirchenbaues abspricht. Raschdorff hat allerdings bisher nur einmal in Berlin Gelegenheit gehabt, sich auf diesem Gebiete zu versuchen, in der 1885 vollendeten kleinen englischen Kirche im Parke des Schlosses Monbijou, deren Hauptvorzug in der gefälligen malerischen Gruppierung der einzelnen Bauteile besteht, und der von ihm bearbeitete Entwurf Kaiser Friedrichs hat derartige ästhetische und technische Mängel, dass die dagegen laut gewordenen Bedenken völlig gerechtfertigt sind. Inzwischen hat das neue Projekt der Akademie des Bauwesens und dem Kultusministerium zur Beurteilung vorgelegen, und es ist daher billig, von jeder weiteren Kritik so lange abzusehen, bis die neue Fassung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden ist. Immerhin ist bei diesem entschlossenen

1) Ein Entwurf Sr. Majestät des Kaisers und Königs Friedrich zum Neubau des Domes und zur Vollendung des königlichen Schlosses in Berlin. Mit allerhöchster Genehmigung herausgegeben von J. C. Raschdorff. Berlin, Ernst Wasmuth.



Die Kirche zum heil. Kreuz in Berlin, erbaut von OTZEN.



KÖNIGLICHE KRIEGSAKADEMIE

Die Kgl. Kriegsakademie in Berlin, erbaut von SCHWEDTEN.

Vorgehen des neuen Regiments dankbar anzuerkennen, dass dem unerträglichen System der provisorischen Entscheidungen und Verschleppungen ein Ende gemacht und über die Aktenbündel der Instanzen und die Beratungen der Baubüreaus hinweg zur That geschritten wird. Zu diesen erfreulichen Entschlüssen, durch die endlich ein freier Luftzug in den bürokratischen Organismus kommt, gehört auch die unmittelbare Übertragung der notwendigen Erweiterungsbauten der Museen an drei erprobte Kräfte: *Fr. Schwegelen*, *Fr. Wolff* und *Ernst Ihne*, deren Entwürfe bereits der Akademie des Bauwesens zur Prüfung vorgelegt worden sind. Eine dritte der schwebenden Fragen, der Neubau der Kunstakademie in Verbindung mit einem Kunstaustellungsgebäude, scheint unmittelbar vor der Entscheidung zu stehen.

* * *

Wenn solche Entscheidungen von allerhöchster Stelle auch unter allen Umständen dem zweifelhaften Glücksspiel der Konkurrenzen und dem daraus erwachsenen Verschleppungssystem vorzuziehen sind, so ist auf der anderen Seite doch auch die Missstimmung begreiflich, die sich der Berliner Architekten bemächtigt hat, als die Hoffnung auf die lang erwartete Dombaukonkurrenz zu Wasser ward. Gerade auf dem Gebiete der kirchlichen Baukunst, besonders derjenigen für die Bedürfnisse des protestantischen Kultus, haben sich in den beiden letzten Jahrzehnten so bedeutsame Reformen und Neugestaltungen vollzogen, dass der Wunsch, die gewonnenen Kräfte an einer Aufgabe in grossen Stile zu erproben, vollkommen berechtigt war, zumal da es sich hier um eine Gelegenheit handelt, die nach menschlicher Berechnung sich der lebenden Generation nicht zum zweitenmal bieten wird. Jetzt sind die Vertreter und Urheber jener Neubildung des protestantischen Kirchenstils, die sich für Berlin vornehmlich an die Namen *August Orth* und *Johannes Otten* knüpft, nach wie vor darauf angewiesen, ihre Gestaltungskraft in den bescheidenen Grenzen zu halten, die ihnen durch die beschränkten Mittel der Einzelgemeinden gezogen worden sind. Freilich ist nicht zu verkennen, dass aus dieser Not manche Tugend erwachsen ist. Der Erbauer der Zionskirche, der mit dieser Schöpfung vor zwanzig Jahren den ersten Versuch machte, „mittelalterliche Raum- und Massenformen, modifizirt durch die Bedürfnisse der protestantischen Kirche, in moderner Architektursprache zur Erscheinung zu bringen“, hat inzwischen die Aufgabe, die er sich damit gestellt, zum Gegen-

stande unablässiger Studien und Entwürfe gemacht, aber nur einmal Gelegenheit gehabt, an einer Bauausführung zu zeigen, mit welcher Folgerichtigkeit und Einheitlichkeit er die Wiedergeburt der mittelalterlichen Architektur vollzogen hat. Die zur Erinnerung an die glückliche Errettung Kaiser Wilhelms I. von den Attentaten in den Jahren 1882—1883 erbaute Dankeskirche auf dem Weddingplatz, bei deren Herstellung, ausschliesslich der inneren Einrichtung, die Summe von 300 000 M. nicht überschritten werden durfte, ist im wesentlichen aus den Grundformen der romanischen Bauweise entwickelt, die Orth im Gegensatz zu der gotischen die „echt deutsche“ nennt¹⁾. Indem er es für eine Ehrenpflicht des deutschen Volkes erklärt, die baukünstlerischen Ziele der grossen Kaiserzeit des romanischen Mittelalters wieder aufzunehmen, hebt er in seinem die Veröffentlichung des Bauwerks begleitenden Texte hervor, dass gerade die weniger fertige Entwicklung der romanischen Bauweise dem protestantischen Kirchenbau Vorteile bietet, die ihm der gotische Stil bei seiner weitaus vollkommeneren Ausbildung nicht gewährt. Er nimmt sich deshalb auch die Freiheit, in erster Linie aus akustischen Gründen, statt der rechtwinkligen, romanischen Pfeiler gotische Bündelsäulen zu verwenden, weil die Thatsache, dass der romanische Pfeiler mit vorgelegten Halb- und Dreiviertelsäulen und mit durch Rundstäbe gegliederten Ecken der Bündelsäule sehr nahe gekommen ist, ihn zu dem Schlusse berechtigt, „dass eine nicht von der Gotik unterbrochene Weiterentwicklung des romanischen Stils notwendig auch zu Bildungen ähnlich denen der Bündelsäule hätte führen müssen.“ Zur Teilung der grossen Fenster hat er auch das Masswerk des gotischen Stiles übernommen, es aber durch Einfachheit der Bildung den romanischen Grundformen der Architektur eingefügt. Da die protestantische Kirche in erster Linie eine Predigtkirche ist, so war für die Gestaltung des Grundrisses eine centrale Anlage in Verbindung mit einem Langschiff massgebend, aus der die gesamte Architektur streng entwickelt worden ist, wobei nur der Übelstand zu beklagen bleibt, dass die centrale Anordnung nach aussen hin nicht stark genug betont werden konnte, weil der geplante Dachreiter, wie bei der Zionskirche, aus Sparsamkeitsrücksichten wegfallen musste. Gleichwohl konnte der das Strassenbild weit beherrschende Turm, der zierliche Gliederungen im

1) Vergl. Die Dankeskirche in Berlin von August Orth, königl. Baurat u. s. w. Mit 4 Kupfertafeln und 14 Holzschnitten. Berlin 1890, Ernst & Korn.

einzelnen mit kräftiger monumentaler Wirkung glücklich verbindet, zu der stattlichen Höhe von 64,50 m emporgeführt werden. — Neuerdings ist Baurat Orth noch mit der Ausführung der Emmauskirche für den Lausitzer Platz und einer Kirche für die Elisabethgemeinde betraut worden. Ausserdem befinden sich noch andere fünf Kirchen im Bau resp. in der Vorbereitung. Aber es sind das nur verhältnismässig kleine Gemeindegkirchen, bei denen die freie künstlerische Gestaltungskraft sich auf das bescheidenste Mass zurückziehen muss.

Eine freiere Bewegung war Johannes Otzen bei dem Bau der 1888 vollendeten Kirche zum heiligen Kreuz vergönnt. Als Otzen dieses Werk in Angriff nahm, durfte er bereits auf eine umfangreiche Thätigkeit als Kirchenbaumeister zurückblicken, in der er sich zu einer scharf ausgeprägten künstlerischen Individualität ausgebildet hatte. Von dem gleichen Gedanken ausgehend wie Orth, dass nämlich eine Neugestaltung der kirchlichen Baukunst nicht etwa die Erfindung eines neuen Stiles anzustreben, sondern an eine weitere Entwicklung und der Anpassung an die modernen Bedürfnisse und Geschmacksrichtungen fähige künstlerische Ausdrucksform der Vergangenheit anzuknüpfen hätte, fand Otzen eine solche in den Backsteinbauten der norddeutschen Tiefebene aus der ersten Zeit der Entstehung dieses Stiles. In konsequenter Anwendung seiner Prinzipien setzte Otzen „den historischen Umbildungsprozess der Hausteinformen in Backsteindetail“ fort und führte als neues dekoratives Element das Vorbild italienischer Terrakotten ein, die er „dem konstruktiven Grundprinzip des nordischen Backsteinbaues“ einverlebte. Dazu kam eine reichere Anwendung der farbigen Glasur am Äusseren wie im Innern, die er allmählich mehr und mehr „der konstruktiven Dienstleistung entthob und zum wesentlich dekorativen Element“ machte. Im Innern wirken die farbigen Glasuren mit der dekorativen Malerei zusammen, für die Otzen nur Sgraffito- oder Freskotechnik bei „strenger, sich der Architektur anschmiegender Haltung und konsequenter Bewahrung des Prinzips der Flächenmalerei“ anwenden liess.¹⁾ In diesem einheitlichen Zusammenklang der Gestaltung des Äusseren und der Ausschmückung des Innern bis in die kleinsten malerischen, plastischen und kunstgewerblichen Einzelheiten liegt eines der Haupt-

verdiente Otzens, der dadurch, dass er selbst den Entwurf eines jeden Stückes übernahm und die Ausführung überwachte, eine wirkliche Reform der protestantischen kirchlichen Kunst herbeigeführt hat. Ist seine Richtung auch von einer gewissen Einseitigkeit und, in der inneren Dekoration, von etwas pedantischer Trockenheit nicht freizusprechen, so imponirt sie dafür desto mehr durch ihre organische Durchbildung und strenge Einheitlichkeit. Die Bergkirche in Wiesbaden, die Petrikirche in Altona, die Gertrud- und Christuskirche in Hamburg, die Jakobskirche in Kiel, die Kirche in Eimsbüttel bei Hamburg und die Kirche in Plagwitz bei Leipzig sind Otzens Hauptwerke, die der Heiligkreuzkirche für Berlin voraufgegangen waren. Bei ihr stellten sich ihm ungleich grössere Schwierigkeiten in den Weg, die ihm einerseits durch die unregelmässige Gestaltung des Bauplatzes, andererseits durch dessen ungünstige Lage inmitten dreier von hohen Miethäusern eingefasster Strassenzüge bereitet wurden. Überwunden hat er diese Schwierigkeiten nicht. Sie waren unserer Meinung nach unter den gegebenen Verhältnissen überhaupt nicht zu bewältigen. Dafür hat Otzen aber einen sehr glücklichen Ausweg gefunden, indem er das Auge derer, die das Gotteshaus aus unmittelbarer Nähe, d. h. noch innerhalb des Platzes oder auf den begrenzenden Strassen stehend betrachten wollen, durch eine äusserst reizvolle Gruppierung der verschiedenen Vor- und Nebenräume um den grossen Centralraum, durch eine höchst lebendige Gliederung der Fronten durch Giebel, Archivolten, Arkaden, Pfeiler, Spitztürmchen, Ecksäulchen u. dgl. m. und durch ihre farbige Belebung mittelst verschieden getönter und bunt glasierter Ziegel zu fesseln suchte. Für eine scharfe Betonung des Charakters der Centralanlage nach aussen hin hat er durch die Anlage einer schlanken, eiförmigen Kuppel auf achteckigem Unterbau mit hoch aufstrebender, turmartiger Spitze gesorgt, und wenn diese Höhenentwicklung dem vor dem Bauwerke stehenden Beurteiler auch im Vergleich mit der ganzen Baumasse zu stark ausgesprochen erscheint, so gleicht sich dieses Missverhältnis aus, wenn man seinen Standpunkt aus grösserer Entfernung nimmt, etwa auf dem Blücherplatz oder auf einer der nächsten Kanalbrücken. Dann steigert sich die malerische Wirkung auch zu einer monumentalen und die Kuppel vereinigt sich mit dem Frontbau der Vorhalle zu einem Gesamtbilde edelster Harmonie, welches das ganze ausgedehnte Stadtviertel beherrscht. Von dieser Seite ist auch unsere

1) Vergl. Johannes Otzen, Ausgeführte Bauten. Lief. 1. Berlin 1890, Verlag von Ernst Wasmuth; Derselbe, Gotische Bauornamente, ebend. 1889.

Ansicht aufgenommen. Bei der Gestaltung des Innern konnte mit Rücksicht auf die akustischen Anforderungen der Predigtkirche der Übelstand nicht vermieden werden, dass die Kuppel nach innen durch eine Wölbung abgeschlossen werden musste.

mauern sind stehen geblieben und nur mit Backsteinen von schöner gelber Farbe bekleidet worden. Die angewendeten Einzelformen sind romanisch, die Ornamentik der zur Belebung der Fassaden eingesetzten Terrakottareliefs ist im Charakter der italic-



Das Provinzialständehaus von Brandenburg in Berlin, erbaut von ENDE & BOECKMANN.

Auch der durch *Blankenstein* ausgeführte Umbau der alten, aus dem ersten Viertel des vorigen Jahrhunderts herrührenden Jerusalemer Kirche ist von Grundsätzen geleitet worden, die denen Orth's und Otzen's ähnlich sind. Es ist eigentlich kein gründlicher Umbau gewesen, sondern die alten Umfassungs-

nischen Renaissance gehalten, die sich leicht mit dem romanischen Detail organisch verschmelzen lässt.

Imposanter und vielseitiger ist das Bild, das uns ein Blick auf die Thätigkeit Berlins im Monumentalbau für profane Zwecke gewährt und das uns im nächsten Artikel beschäftigen wird.



Der Tag, Gruppe in Zinkguss von TH. FRIEDL am Philipphof in Wien.

WERKE UND SCHICKSALE DER PLASTIK IM HEUTIGEN WIEN.

MIT ILLUSTRATIONEN.



DASS DIE Malerei sich helfen kann ohne die Stütze einer Schwesterkunst, lesen wir auf manchen Blättern der Kunstgeschichte. Auch in Wien trieb sie zu Danhausers und Gauermanns Zeit ganz lustig ihre Blüten hervor, als die übrigen Künste noch tief im Winterschlaf lagen. Die Plastik sieht sich strenger auf die Hilfe der Architektur angewiesen. Wir können uns nicht vorstellen, dass sie jemals von dem alten Steinpflaster Canovas und Zauners auf einen frischen Weg gelangt wäre ohne das Aufleben der modernen Architektur, zuerst unter dem Wehen des romantischen Geistes, dann in dem grossen Weltgetriebe, das mit der Wiener Stadterweiterung seinen Anfang nahm.

Aber freilich: diese Abhängigkeit ist keine wechselseitige! Die Plastik kann ohne den Aufschwung der Baukunst nicht gedeihen. Aber was kümmern die Sorgen der Plastik den stolzen Sinn

der Architektur! Hat sie doch im heutigen Wien, als die Linien der neuen Strassen und Plätze gezogen wurden, alle Rücksichten auf die Monumente der Zukunft, welche die städtischen Räumlichkeiten erst möbliren sollen, völlig aus den Augen gelassen! Der eine Platz ist zu gross, der andere zu klein, ein dritter ist schief, der vierte wird absolut nicht hergegeben: kurz, die arme ausser acht gebliebene Plastik hat ihre liebe Not, um nur die nötige Luft für ihre Arbeiten zu finden. Schon beim Beethoven-Denkmal begannen diese Kalamitäten: es ist mehr versteckt als öffentlich aufgestellt. Die Mozartkonkurrenz führte zu einer Reihe von Experimenten; nachdem sich der Platz vor der Oper endlich auch den sonderbaren Schwärmern, die dafür eingetreten waren, als ungeeignet dargestellt hatte, entschloss man sich jetzt für die Aufstellung des Mozart hinter der Oper: das ist vielleicht bedeutsam, aber schön wird es schwerlich. Der Platz ist einer der unruhigsten der inneren Stadt, erfüllt mit unaufhörlichem

Wagengerassel; Cafés, Kaufläden, ein renommirtes Hôtel bilden die nächste Umgebung der zukünftigen Mozartstatue, für deren gesammelte Betrachtung sich kaum ein Standort finden wird. Der Goetheverein ist noch auf der Suche nach einem Platz für sein im langsamen Werden begriffenes Dichterdenkmal. Mit dem Radetzkymonument sieht der treffliche Zambusch sich endgültig auf den Platz „Am Hof“ hingewiesen, obwohl er selbst mit guten Gründen für den Feldherrn des modernen Österreich eine hervorragende Stelle am Ring, an der Spitze der Gartenanlagen vor dem Justizpalast, in Vorschlag gebracht hatte.

In einem wichtigen Punkte hat sich das Verhältnis der Architektur zur Plastik wesentlich gebessert: es werden an die dekorativen Arbeiten der Bildhauer jetzt entschieden höhere Anforderungen gestellt als früher. Die erste rohe Steinmetzperiode der Wiener Skulptur aus den sechziger Jahren, im Vergleich mit welcher manche ältere Arbeiten, z. B. der Statuenschmuck am Hauptzollamt und am Triumphbogenthor der Franz-Josefs-Kaserne, der reine Phidias sind, liegt jetzt glücklicherweise hinter uns; und es wäre an der Zeit, dass manche in den ersten Stadterweiterungsjahren entstandenen dekorativen Skulpturen von ihren Standplätzen verschwänden, um würdigeren Werken Platz zu machen. Diesen frommen Wunsch legen wir n. a. unserer würdigen Gesellschaft der Musikfreunde dringend ans Herz; wenn sie das edle Hansensche Haus in seiner Dekoration einmal einer durchgreifenden Auffrischung unterzieht, dann mögen auch die Nischenfiguren an der Fassade davon nicht verschont bleiben!

Ein Hauptverdienst um die Steigerung der Ansprüche an unsere Bildhauer kann die Leitung der

grossen Bauten des Hofes für sich in Anspruch nehmen. Die Sorgfalt, welche auf die künstlerische Ausstattung des Operntheaters verwendet wurde, hat da den Ton angegeben, den man in der neueren Zeit mit Genauigkeit einhielt. Bei der Schilderung des neuen Burgtheaters in einem früheren Hefte dieser Zeitschrift (Bd. XXIV, S. 66 ff.) haben die zahlreichen plastischen Arbeiten Erwähnung gefunden,

zu denen dieser kostbar ausgeschmückte Bau Anlass gab. Noch weit ausgedehnter ist natürlich die bildnerische Ausstattung der beiden riesigen Hofmuseen, deren reich gegliederter Massenbau nirgends eine leere Stelle darbietet, überall mit figürlicher und ornamentaler Plastik verschwenderisch ausgestattet ist¹⁾. Um ein Beispiel von dem Feingehalte dieser Skulpturwerke zu geben, veranschaulichen wir in dem nebenstehenden Holzschnitte *Joh. Benks* anmutige Gruppe von „Eros und Psyche“. Dieselbe schmückt eine der Nischen am Mittelbau des kunsthistorischen Museums gegen den grossen Platz hin und bietet zugleich einen schönen Beleg für die eigentümliche Begabung dieses Künstlers, der vornehmlich in solchen Darstellungen von zarter, jugendlicher Schönheit und seelischem Reiz wiederholt sich ausgezeichnet hat.



Eros und Psyche, Gruppe in Medolinstein von JOH. BENK, am kunsthistorischen Hofmuseum in Wien.

Seine „Klytia“ im neuen Burgtheater erfreut sich einer ungeheuren Verbreitung durch die Welt, in allen möglichen Wiederholungen und Nachbildungen.

Der grosse Platz zwischen den beiden Museen, in dessen Mitte Zambuschs Maria-Theresia-Denkmal steht, wird nächstens auch noch anderen plastischen

1) Einen Überblick über den figürlichen Schmuck der beiden Hofmuseen gewähren zwei Lichtdruckpublikationen, von denen die eine 1881—1883 bei Heck, die andere 1890 bei Schroll in Wien erschienen ist.

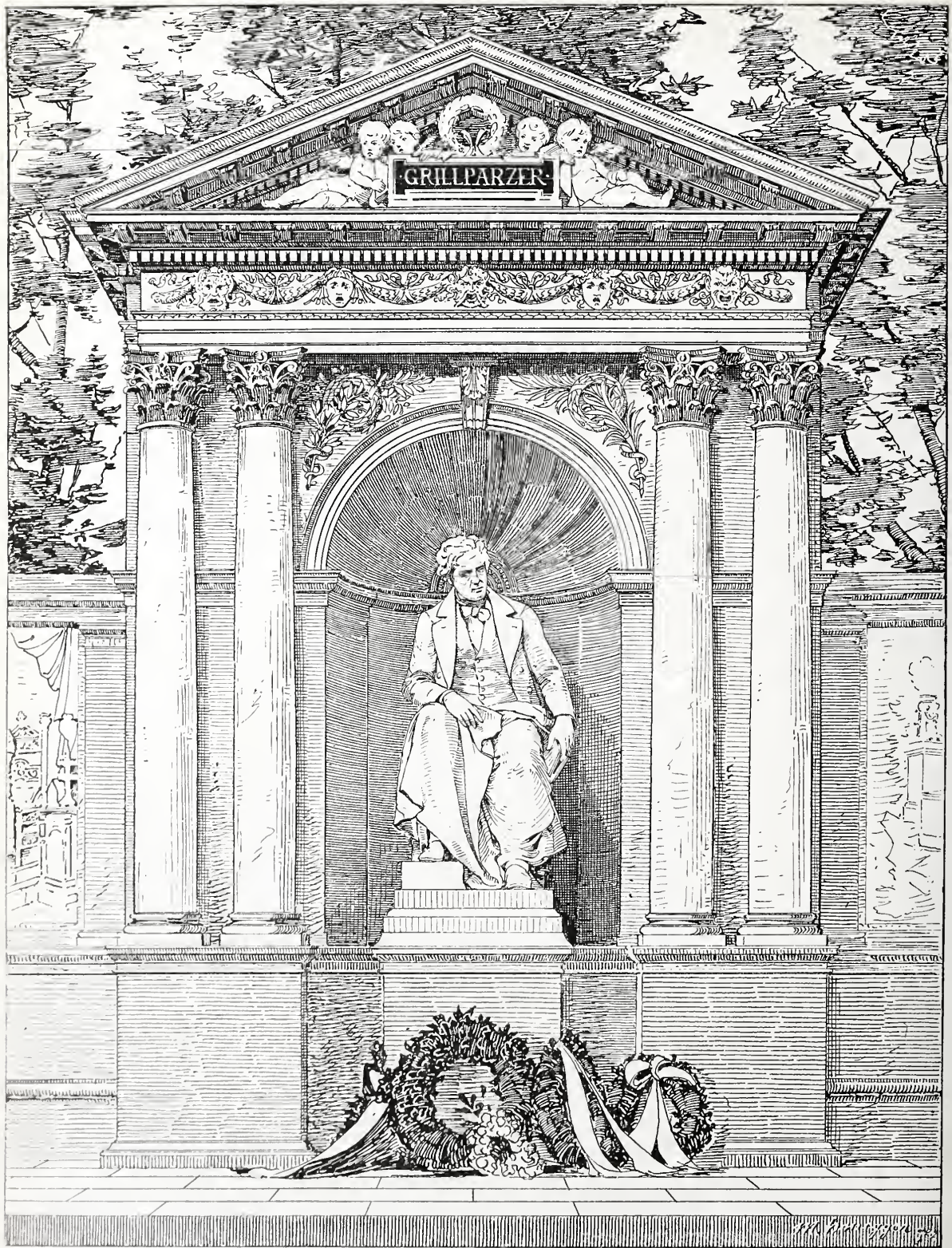
Schmuck erhalten. Rechts und links von den Mittelbauten der Museen, vor denen Kundmanns vier anmutige Bronzевикtorien sich erheben, liegen von Grün umgebene Brunnensassins, aus welchen Marmorgruppen aufsteigen sollen. Zwei derselben, von *Edmund v. Hofmann* und *Anton Schmidgruber*, waren in der diesjährigen Ausstellung der Künstlergenossenschaft zu sehen: geschickt aufgebaute dekorative Werke von harmonischem Linienfluss und anmutiger Erfindung. Für beides zeichnete die Bestimmung der Gruppen den Künstlern ihre Grenzen vor. Triton und Nymphe bilden hier wie dort die Hauptfiguren, unterwärts von Seetieren umlagert, von kleinen Wasserdämonen umspielt. In der Hofmannschen Gruppe reicht der sitzende Triton der sich gegen ihn aufrichtenden Nymphe in einer Muschel Perlen und Korallen, bei Schmidgruber einfach einen Fisch dar. Vornehmlich das erstere Werk ist reich an gefälliger, lebensvoll durchgebildeter Schönheit. — Auch die grosse Rampe gegen das Hofstallgebäude hin wird ihren plastischen Schmuck bekommen. *Theodor Friedl* hat dafür zwei Pferdebändigergruppen modellirt, welche soeben in Stein ausgeführt werden.

Das grosse Talent des zuletzt genannten Meisters für alle höheren Aufgaben dekorativer Skulptur ist an mehreren Werken aus letzter Zeit immer bedeutender hervorgetreten. An der Spitze dieses Aufsatzes finden die Leser eine Abbildung von Friedls vielbewunderter Gruppe am Philippof (Ziererhof), dem prächtigen Bau Prof. *K. Königs*. Nachdem Friedl, ein Schüler Fernkorns, jahrelang fast nur für das Ausland (für Augsburg, Hamburg, Odessa, Budapest und andere Orte) namentlich an Theaterbauten von Helmer und Fellner plastisch thätig gewesen war, ist er seit dem glänzenden Erfolge seiner Arbeiten am früheren Ziererhof auch in Wien mehr beschäftigt worden. So z. B. bei der bildnerischen Ausschmückung des Deutschen Volkstheaters, des Ronacherschen Etablissements und bei der neuen Frucht- und Mehlbörse in Wien, gleichfalls einem Bauwerke *K. Königs*, welches noch in diesem Jahre seiner Vollendung entgegenseht. Für die Attika der Fassade dieses Gebäudes modellirte Friedl eine kolossale, in Sandstein ausgeführte Gruppe, Kybele mit ihrem Löwengespann, eine herrliche matronale Gestalt, von der wir nach ihrer Enthüllung, bei Besprechung des hochbedeutenden Baues, den Lesern ein Bild vorführen zu können hoffen. Die Gruppe auf der Attika des früheren Ziererhofes ist von dem Kunstgiesser *Hernick* in Zinkguss ausgeführt. Die schönbewegte Hauptfigur mit der hoch erhobenen

Fackel ist der Genius des Tages, der eben auf seinem von gewaltigen Rossen gezogenen Muschelwagen aus dem Okeanos emporsteigt; ein prächtiger Wasserdämon, der das Antlitz vor den Sonnenstrahlen zu bergen sucht, und eine feucht blickende, fischgeschwänzte Nereide lenken die Rosse. Friedl hat hier die ihm sonst häufig anhaftende Überschwenglichkeit glücklich vermieden. Die Komposition ist in ihrem Aufbau und in dem Rhythmus ihrer Linien vortrefflich den Massen des Gebäudes angepasst und hebt sich in klaren, malerisch hingegossenen Formen leuchtend ab von dem dunkeln Grunde des Kuppeldaches, an dessen Fusse sie emporragt. Auch die vier Figuren auf den Gebälkverkröpfungen unterhalb des grossen Kuppeldaches rühren von Th. Friedl her. Sie verkörpern die vier Hauptgebiete menschlicher Thätigkeit: Kunst, Wissenschaft, Industrie und Handel, in ungemein lebendiger und doch echt statuarischer Gestaltung. Namentlich die den Handel darstellende Figur, ein Seefahrer, der mit vorgehaltener Hand in die Ferne späht, und die Allegorie der Kunst, mit dem Adler des Zeus und einer kleinen Venus in der erhobenen Rechten, sind höchst charakteristische und schönbewegte Gestalten. Friedl hat für den Philippof ausserdem noch zahlreiche Zwickelfiguren und mit Köpfen verzierte Schlusssteine modellirt, welche seine spezielle Begabung für alle Arten dieser plastisch-architektonischen Dekorationskunst aufs glänzendste bekunden. — Die übrige plastische Ausstattung des Gebäudes entspricht den Anforderungen des Stiles bedeutend weniger.

Ein Talent von ausgesprochen malerischer Anlage ist Prof. *Rud. Weyr*, ein Schüler *Jos. Cesars* und *Bauers*. Bereits an seinen Arbeiten für die Hofmuseen und für das neue Burgtheater trat dieser freiere, pittoreske Zug hervor. Völlig ungehindert konnte er sich entwickeln in den sechs Reliefs am Grillparzer-Denkmal, von denen wir ein Beispiel den Lesern vorführen. Es ist das erste, zu äusserst links vom Beschauer, mit der Schlusscene der „Ahnfrau“. Diese hat soeben das Tuch von der bedeckten Erhöhung gerissen und dem *Jaromir* die tot im Sarge liegende *Bertha* gezeigt. Während er mit gebrochenen Knien an dem Sarge niedersinkt, sind *Günther* und *Boleslav* mit ihren Begleitern zur Thür hereingestürzt. Die *Ahnfrau* streckt eben die Hand gegen sie aus und alle bleiben erstarrt stehen. Bei dem Dichter heisst es dann, dass die *Ahnfrau*, nachdem sie die Schlussworte gesprochen:

„Öffne dich, du stille Klausen,
Denn die Ahnfrau kehrt nach Hause.“ —



Grillparzer-Denkmal in Wien, Mittelbau mit der Statue des Dichters von K. KUNDMANN.

feierlichen Schrittes in ihr Grabmal zurückgeht. Der Künstler lässt sie entschweben, um die Geisterhaftigkeit des Anblicks zu erhöhen. Unsere Abbildung veranschaulicht den malerischen Stil des Bildwerkes, welcher ganz nach Art der alexandrinisch-römischen Reliefbilder und des Lorenzo Ghiberti behandelt ist.

alles würde nach unserer Ansicht in einem bedeckten Raum, einem zierlichen Hallenbau z. B., zu besserer Wirkung gekommen sein, insbesondere wenn man schon bei der Gliederung des Ganzen auf den malerischen Stil der Weyr'schen Kompositionen die gebührende Rücksicht genommen hätte. — Von der



Marmorrelief vom Grillparzer-Denkmal, von R. WEYR.

Und zwar mit grosser Virtuosität. Leider jedoch nicht mit entsprechender Wirkung, woran in erster Linie die Aufstellung des Denkmals im Freien (mit der Richtung gegen Nordwest) die Schuld trägt. Die Reliefbilder schliessen sich im flachen Halbrund rechts und links an den Mittelbau an, in welchem der Dichter sitzt. Eine Marmorarchitektur mit schlichten Pilastern dient ihnen als Einfassung. Das

gleichfalls vorgeführten Statue des Dichters war wiederholt die Rede. Sie gehört in vergeistigter Lebenswahrheit und geschmackvollem Arrangement zu den glücklichsten Schöpfungen *K. Kundmanns*.

Letzterer hat kürzlich im Vereine mit *Jos. Tautenhayn* und *Hugo Haerdtl* den plastischen Schmuck zu einem figurenreichen Brunnenmodell geliefert, welches *Baron Hansen* für den erhöhten Platz vor

der Rampe des Parlamentsgebäudes projektirt und gegenwärtig in der grossen Mittelhalle desselben zur Schau gestellt hat. Es ist selbstverständlich dem Stile des Gebäudes innig angepasst, in Erfindung und Formengebung. Inmitten eines grossen länglichen Bassins aus grauem Granit steigt ein abgestufter Sockelbau empor, aus dessen vier Seiten sich Wasserstrahlen ergiessen, welche von Tritonen und andern Poseidonischen Wesen umlagert und umspielt werden. Oberwärts sitzen, zu beiden Seiten des Sockels, zwei weibliche Gestalten, welche durch ihre Attribute (Schwert und Buch) als Allegorien der Macht und der Gesetzgebung gekennzeichnet sind. Die Bekrönung des Ganzen bildet die auf der Abakusplatte eines korinthischen Kapitäls stehende schlanke Gestalt der Pallas Athena, mit einer kleinen Siegesgöttin auf der vorgestreckten Rechten, mit der Linken die Lanze aufstützend. Sämtliche Figuren sind in vergoldeter Bronze gedacht. Es wäre wohl passender gewesen, hier statt der attischen Gottheit eine moderne Personifikation von lokaler Bedeutung anzubringen. Im übrigen fügt sich der klar und schön gegliederte Bau des Brunnens der Fassade von Hansens Meisterschöpfung trefflich an und macht einen befriedigenden, wenn auch nicht gerade durch Originalität bestechenden Eindruck. Man möchte wünschen, dass endlich die Rampe mit ihren Flankenpfeilern, Flaggenhaltern und dem dazwischen liegenden Plateau ihre definitive künstlerische Gestalt gewänne, damit der untere Teil des Fassadenbaues dem oberen gleichwertig werde, in welchem *Hellmers* grandioser Giebelschmuck auf Goldgrund prangt.

Das in der Stephanskirche zu errichtende „Türkendenkmal“ des letztgenannten Meisters, dessen vollendetes Modell wir vorigen Sommer begrüsst, hat seit jener Zeit keinen Schritt vorwärts gemacht. Findet das Komitee die wenigen tausend Gulden nicht, die für die Ausführung noch erforderlich sind, oder worin liegt sonst die Ursache dieser auffallenden Verzögerung? Mit der modernen Plastik in unsern Kirchen sieht es überhaupt kläglich aus. Es herrscht da die bekannte buntbemalte Fabrikware. Der Geistlichkeit scheint jeder Sinn für eine Besserung des Geschmacks in diesen Dingen abhanden gekommen zu sein. Sie erschöpft ihre beste Kraft im vergeblichen Kampfe gegen die modernen Ideen. Statt die Schule und die Wissenschaft zu hindern, sollte sie lieber die Kunst fördern, das wäre nützlich und rühmlicher.

Etwas besser geht es mit der Wiener Gräberplastik. Die aus wissenschaftlichen und litterari-

schen Kreisen hervorgegangenen Anregungen, welche unter Hinweis auf den sinnigen Gräberschmuck der Alten auf eine künstlerische Ausstattung unserer Friedhöfe hinielten, fangen endlich an, gute Früchte zu tragen. Der neue Centralfriedhof füllt sich mehr und mehr mit Ehrendenkmalern und Grabsteinen mit wertvollem plastischen Schmuck. Wir nennen das hübsch erfundene und sorgfältig ausgeführte Grabdenkmal Amerlings von *Joh. Benk*, das Ehrengrab Eitelbergers von *Hauser* und *Schwartz*, das früher schon erwähnte schöne Grabmal Schuberts von *Kundmann*, das Grab des Grafen O'Sullivan von *Tilgner* mit der Hermenstele des Verstorbenen, vor welcher die trauernde Gemahlin (Frau Charlotte Wolter) in Reliefdarstellung sitzt, als die wichtigsten dieser Werke aus jüngster Zeit. Zu Allerheiligen soll auch Makarts Grab von *Hellmer* enthüllt werden. Die Architektur desselben wird in Syenit, der plastische Schmuck in Bronzeguss von *Waschmann* ausgeführt. Das Bildwerk besteht in dem Porträtmedaillon des Verstorbenen, welches von zwei in Wolken schwebenden Genien getragen wird, alles in malerisch ausgeführtem Relief. Den Pfeiler bekrönt eine geheimnisvoll verschleierte Graburne. Die Komposition ist ein neues Zeugnis für die vielseitige Begabung *Edm. Hellmers*, der auch durch seine nebenstehend abgebildete Modellskizze für das Wiener Goethedenkmal noch in allerjüngster Zeit einen grossen Erfolg erzielt hat. Leider zunächst nur einen moralischen Erfolg! Denn die Jury fand sich aus formellen Gründen bekanntlich nicht in der Lage, zur wirklichen Preisverteilung zu schreiten, was jedenfalls herzhafter und auch erspriesslicher gewesen wäre. Denn *Hellmers* Entwurf hat den Kern der Aufgabe schlagend getroffen, und empfiehlt sich überdies durch seine grosse Einfachheit und Billigkeit. Er wäre auch mit den geringen Mitteln des Wiener Goethevereins leicht und schnell ins Werk zu setzen.

Es muss zum Schluss noch einer sozialen Gründung hier gedacht werden, welche der Wiener Bildhauerei hoffentlich zum Frommen gereichen wird. Wir meinen die Gründung des „Klubs der Wiener Plastiker“, um welche sich namentlich *Al. Düll* und *Jos. Lax* verdient gemacht haben. Letzterer bekleidet gegenwärtig die Vorstandschaft. Dass es manche Gründe giebt, um innerhalb des grossen Verbandes der Wiener Künstlergenossenschaft die Eigenberechtigung der Bildhauer zur Geltung zu bringen, liegt auf der Hand. Einer derselben betrifft z. B. das Ausstellungswesen. Es wurde schon in unserem Bericht

über die diesjährige Ausstellung im Künstlerhause darauf hingedeutet, dass die Plastik dort in erster Linie stand. Sie trat nicht vereinzelt, in Dekorationen verteilt, sondern als geschlossene Masse auf und bot auch im einzelnen Gewichtigeres als gewöhnlich. Das war der Wirksamkeit des neuen Klubs zu danken. Ein anderer wichtiger Punkt ist der Verkehr mit dem Publikum bei Bestellungen, Konkurrenzen u. s. w. Will jemand z. B. ein Grabdenkmal anfertigen lassen, so kann er dies jetzt am besten durch Vermittelung des neuen Klubs thun. Dieser schreibt unter seinen Genossen einen Wettbewerb aus und

die Versammlung aller Mitglieder trifft durch Abstimmung mit einfacher Majorität die Wahl. So ist beispielsweise dem Klub unlängst der Auftrag für das Grabdenkmal Anzengrubers zugegangen. — Die Statuten des neuen Vereins enthalten das Nähere. Soweit wir die Gesinnung der leitenden Männer kennen, ist der Klub von den besten und strengsten Ideen beseelt, und keineswegs anzunehmen, dass er sich zu einer Protektion der Mittelmässigkeit herbeilassen werde, welche allerorten und so auch hier als der schlimmste Feind der Kunst zu fürchten ist.

*



Entwurf zum Wiener Goethe-Denkmal von ED. HELLMER.



Bekrönung nach Motiven von OTTO LESSING.

DER BAUSTIL DER ALTEN GERMANEN.

Von E. W. WICHMANN.

MIT ABBILDUNGEN.

LN der Urzeit benutzten die Germanen nur Holz zur Errichtung ihrer Gebäude, und ihre Abneigung gegen steinerne Häuser wurzelte so tief, dass selbst diejenigen Stämme, welche in den eroberten römischen Provinzen sich dauernd niederliessen, noch lange den Holzbau beibehielten. Hängt doch selbst das Verb bauen, zimmern, goth. *tjurjan*, ahd. *zimbujan*, ags. *timbrjan* mit dem altn. *timbur*, Holz zusammen. In Deutschland blieb noch bis zum 9. Jahrhundert der Holzbau ausschliesslich herrschend, die merowingischen Könige wohnten in hölzernen Palästen, und alle Kirchen, Klöster, Wohn- und Arbeitshäuser, Viehställe und Scheunen nördlich der Alpen waren von Holz erbaut. Erst Karl d. Gr. brachte im Frankenreich den Steinbau zur Anwendung und liess Arbeiter aus Italien kommen, doch kam derselbe nur sehr allmählich in Aufnahme, selbst die von Karl d. Gr. in Sachsen gegründeten Kirchen waren sämtlich von Holz erbaut. Erst die häufigen Feuersbrünste nötigten die Städte im 13. und 14. Jahrhundert den Steinbau einzuführen, aber auch jetzt noch blieb die Vorliebe für Holzbauten in der Bevölkerung so vorherrschend, dass trotz der schlimmen Erfahrung, welche man in den meisten Städten gemacht hatte, wo durch die verheerenden Brände der Wohlstand der ganzen Gemeinde auf

viele Jahre vernichtet wurde, dass trotz der Verordnungen des Rats die Bürger immer wieder hölzerne Gebäude aufführten. Die 811 von Karl d. Gr. in Hamburg gegründete Kirche war von Holz, auch nach den wiederholten Zerstörungen der Stadt durch Normannen und Slaven wurde wieder eine hölzerne Kirche erbaut, und Erzbischof Unwan (1013—1030) liess noch einmal die Kirche, den erzbischöflichen Palast, überhaupt sämtliche Gebäude in Hamburg aus Holz erbauen. Erst Bezelin Alibrand (1035—1043) führte den Steinbau ein und erbaute die Domkirche sowie den erzbischöflichen Palast (die Wiedenburg) aus Quadern, doch nach Mitte des 13. Jahrhunderts waren steinerne Häuser in Hamburg so selten, dass sie in dem Stadterbebuch besonders bezeichnet wurden und ihre Zahl noch eine sehr geringe war. Über die Form und die Bauart der Holzgebäude sind wir sehr wenig unterrichtet, und die Ansichten über diese Frage weichen noch jetzt sehr weit von einander ab.

Justus Möser (Osnabrückische Geschichte) meint, dass die alten deutschen Gebäude den jetzigen westfälischen Bauernhäusern ähnlich gewesen seien, und die Wände aus wagerecht auf einander gelegten Baumstämmen bestanden, wie bei den von den Ansiedlern in Nordamerika errichteten Blockhäusern. Auch G. B. von Maurer (Fronhöfe, S. 120) sagt: „Die Aussenseite der Häuser bestand aus blockhaus-

artig zusammengefügt Baumstämmen. Das hohe Dach wurde im Innern von Säulen getragen. Auch vor dem Hause standen kurze Säulen, welche das vorspringende Dach stützten und einen bedeckten Säulengang um das Haus bildeten. Das Innere bildete einen ungetheilten Raum, in welchem die ganze Familie beisammen wohnte und schlief, denn das neugeborene Kind musste von seiner Wiege aus das Dach und die vier Wände sehen können (Lex alem. tit. 92). Die Herrenwohnung muss man sich also denken, wie man sie noch heute in den Alpen sieht.“ Wie in den Alpen finden sich in Ostpreussen, Norwegen, Russland etc. noch jetzt solche Blockhausbauten, deren Wände aus wagerecht aufeinander gelegten Baumstämmen bestehen, und es mag daher nahe liegen, diese Bauart als die altgermanische anzusehen, welche sich in den abgelegenen Gegenden noch jetzt erhalten hat. Indessen historisch begründet ist sie nicht.

Im Beowulfliede rühmt der Sänger in Hrodgars Haus die „wunderhohen Wände, von Wurmbildern glänzend“, und dies können doch keine Wände von rohen Baumstämmen gewesen sein. Das Beowulflied ist zwar erst unter Alfred d. Gr. in England gesammelt und niedergeschrieben, aber nach K. Simrock wahrscheinlich ein angelsächsisches Gedicht, von wandernden Sängern an den Ufern der Elbe und Eider gedichtet. Allerdings wird man von dem Dichter erwarten, dass er seinen Stoff idealisirt, aber doch nicht, dass er seiner Schilderung eine Einrichtung zu Grunde legt, welche erst Jahrhunderte nach ihm erfunden und eingeführt ist, und wenn der Sänger den Palast des Königs Hrodgar eingehend beschreibt, so müssen ihm andere Edelsitze, welche er auf seinen Sängerkfahrten besucht hatte, vorge-schwebt haben, und wir dürfen daher wohl annehmen, dass manche Höfe der Edlinge und Fürsten ähnliche Trinksäle mit „wunderhohen Wänden, von Wurmbildern glänzend“ enthielten. Ähnlich schildert die Edda Grimnismal und Voluspa. Auch die Berichte der Griechen und Römer enthalten ähnliche Beschreibungen. Priscus, der Gesandte des griechischen Kaisers Theodosius II. an den Hof Attilas, sagt: „Der Palast war von Holz aus wohlgeglätteten Brettern erbaut und von einem Umgang umgeben. Die Wohnung der Königin bestand aus zahlreichen einzelnen Gebäuden, mit einer Einfriedigung umgeben. Die Gebäude waren aus ineinander gefügten, mit Schnitzwerk verzierten Brettern gebildet oder aus sorgfältig geradlinig behauenen Balken.“ Priscus betrachtete die eigentümliche Bauart ihrer Woh-

nung, die Höhe der Säulen, die Schönheit des Holzes, welches auf besondere Weise gehobelt und gedrechselt, ausgeschnitten und polirt war, und sein Auge bewunderte die Verzierungen und die Regelmässigkeit der Verhältnisse. (Moscov I, 423). Der Palast des Attila war aber gewiss nicht von den Hunnen erbaut, sondern man kann wohl mit Sicherheit annehmen, dass der Sieger sich den Hof eines gotischen Königs zum Wohnsitz ausgewählt hatte, der Palast also von Germanen erbaut war. Ganz unmöglich kann man bei der Beschreibung des Priscus an einen blockhausartigen Bau denken, der aus rohen wagerechten Baumstämmen aufgeführt war. Tacitus und andere römische Geschichtsschreiber erzählen, dass die Deutschen auf ihren Wanderzügen ihre Häuser auf Wagen oder Karren mit sich führten; bestanden diese aber aus rohen Baumstämmen, dann wäre es eine überflüssige Mühe gewesen, denn in den grossen Waldungen konnten sie leicht die passenden Bäume aussuchen. Allerdings erzählen manche Geschichtsschreiber, dass die merowingischen Könige, um ihren Blockhäusern ein mehr königliches Ansehen zu geben, die Wände mit orientalischen Teppichen behängt hätten; aber aus derselben Zeit wird berichtet, dass Bonifatius 724 die Thorseiche bei Geismar fällte und das Holz zum Bau einer Kirche verwendete. Dies kann also unmöglich ein blockhausartiger Bau gewesen sein, denn Bonifatius hätte den Stamm der Eiche erst in eine Anzahl dünner Stämme zerteilen müssen. Der Blockhausbau erschwert natürlich die Entwicklung des Grundrisses, er eignet sich eigentlich nur für einfache rechteckige Gebäude, und da es das Bestreben der Geistlichen, wie der Gelehrten gewesen ist, den Kulturzustand unserer heidnischen Vorfahren als einen sehr niedrigen darzustellen, so wurden im 15. und 16. Jahrhundert alle Kirchengründer mit kleinen rechteckigen Kirchen abgebildet, ähnlich den kleinen Dorfkirchen, wie man sie in jener Zeit aus Felsen zu erbauen pflegte. Endlich möchten wir noch daran erinnern, dass auf der Antoninsäule die Häuser der Markomannen als kreisförmige, aus senkrechten Baumstämmen errichtete Hütten dargestellt sind.

Kann man demnach den Blockhausbau wohl nicht als den herrschenden Baustil der alten Deutschen bezeichnen, so ist man genötigt, sich nach andern Formen umzusehen. In Deutschland haben sich keine Holzgebäude aus dem Altertum erhalten, sie sind zerfallen oder durch Feuer zerstört, und wenn auch in den Städten erst seit dem 13. und 14. Jahrhundert, in den Dörfern noch viel später der

Steinbau herrschend geworden ist, so sind doch alle hölzernen Häuser längst verschwunden. Ausser in den Alpen werden in hochgelegenen Ortschaften im Harz und in Thüringen, z. B. in Andreasberg, in Klausthal und Zellerfeld, in Oberhof, in Neuhaus am Rennwege etc. noch jetzt fast alle Häuser aus Holz erbaut, allein dies sind Fachwerkbauten, mit dem Unterschiede, dass die Fächer statt mit Mauersteinen mit Holzstücken ausgefüllt und aussen und innen mit Brettern bekleidet worden. Sie können also nicht als Bilder des alten Baustils betrachtet werden. Wir müssen uns daher wohl in andern Ländern umsehen, wo germanische Stämme sesshaft geworden sind.

In England war bis Knut d. Gr. (1014—1035) der Holzbau noch allgemein herrschend. König Edgar berichtet in einer Urkunde (aus dem 10. Jahrhundert), dass er viele Kirchen wiederhergestellt habe, deren Schindeln verfault und deren Bretter von Würmern zerfressen waren. Von der Kirche zu Ashdown wird es als etwa Besonderes erwähnt, dass Knut sie aus Steinen erbauen liess. Auch Knut sagt in einer Urkunde, dass dieselbe in der hölzernen Basilika zu Glastonbury ausgestellt worden sei. Nach der Eroberung des Landes durch Wilhelm von der Normandie macht Wilhelm von Malmesbury den Angelsachsen den Vorwurf, dass sie trotz ihrer verschwenderischen Lebensweise in unwürdigen Holzhäusern wohnten. Man muss daraus wohl schliessen, dass die angelsächsischen Holzbauten sich weder durch besondere Schönheit, noch durch einen eigenartigen Baustil ausgezeichnet haben. Wie diese Holzbauten beschaffen waren, ist nicht näher beschrieben, doch zu Greenstead in Essex ist noch eine alte Holzkirche erhalten; hier bestehen die Wände aber nicht aus wagerechten Baumstämmen, sondern aus senkrecht gestellten eichenen Balken (starken Bohlen?).

In Dänemark herrschte der Holzbau noch länger als in England. Knut d. Gr. hat viele neue Kirchen erbaut, aber dies waren sämtlich Holzbauten. Die Königsburgen waren aus Baumstämmen errichtet, welche aussen durch einen Theeranstrich geschützt, im Innern durch Teppiche verdeckt wurden. Die Kirche zu Odensee auf Fühnen, in welcher Knut der Heilige 1086 beigesetzt wurde, war von Holz erbaut, und die Begleiter des Bischofs Otto von Bamberg auf seiner Missionsreise durch Dänemark im Jahre 1125 berichten, dass die Städte und Burgen durch hölzerne Mauern geschützt waren, aber über die Bauart der Kirchen und Häuser geben sie keine Beschreibung. In Dänemark sind ebenso wie in Deutschland Holzbauten aus jener Zeit nicht mehr

erhalten, wir finden also auch hier keinen Aufschluss über den Baustil der Germanen im Altertum.

In Norwegen ist der Holzbau noch nicht ganz verschwunden, selbst in Christiania findet man in abgelegenen Stadtteilen hölzerne Wohnungen im Stil der Blockhausbauten, der Steinbau hat erst sehr spät und ganz allmählich Eingang gefunden. Selbst noch Mitte dieses Jahrhunderts waren in manchen Städten sämtliche Gebäude, auch die Kirchen, das Rathaus, die Post, das Schulhaus etc., aus Holz erbaut, und es kam nicht so ganz selten vor, dass durch eine Feuersbrunst die ganze Stadt eingeäschert wurde. Die Gebäude der einzeln liegenden Höfe sind fast ausnahmslos Blockhausbauten, aber im Innern des Landes auf der Hochebene in Telemarken, Valdres etc., finden sich noch vierzig bis fünfzig Kirchen von Holz in einem fremdartigen, eigentümlichen Stil. Einheimische Gelehrte schätzen die ursprüngliche Zahl derselben auf 600 bis 700. Manche dieser Kirchen werden noch jetzt zum Gottesdienst benutzt, andere aber stehen in ganz verödeten, jetzt unbewohnten Gegenden, wo niemand ein Interesse daran hat, sie zu beschädigen oder zu vernichten; auch diese haben dem Einfluss der Witterung Widerstand geleistet und sind verhältnismässig gut erhalten. Vermutlich stammen diese Kirchen aus der Zeit der Einführung des Christentums im 11. und 12. Jahrhundert, die Kirche zu Tinn in Ober-Telemarken besitzt eine Inschrift in Runen, dass sie durch Reiner, Bischof von Hamar (1180—1190), geweiht ist.

Auch Deutschland besitzt jetzt eine dieser alt-nordischen Kirchen. Die Gemeinde Wang wollte 1842 ihre kleine Holzkirche abbrechen lassen, da sie dem Bedürfnis nicht mehr genüge, und als altes Brennholz verkaufen, um auf dem Platz ein neues Gotteshaus zu errichten. König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen erhielt durch Reisende Kunde von diesem Beschluss, liess mit der Gemeinde Unterhandlungen anknüpfen und kaufte das alte Brennholz für 50 Thaler. Das Gebäude wurde jetzt sorgfältig abgebrochen, an die Küste geschafft, hier verladen und gelangte endlich glücklich nach Berlin. Der Schatz war gehoben, aber was nun damit beginnen? In Berlin fand sich kein Platz, wo man die Kirche hätte wieder aufrichten können, und da niemand einen zweckmässigen Platz in Vorschlag zu bringen musste, auch der König durch die stark beschädigten Baureste enttäuscht und sein Interesse für das alte Gebäude verschwunden war, so schenkte er den Schatz der Gräfin von Redern, damit sie die alte Kirche an einem zweckmässigen Platz in ihrem

Park zu Buchholz als eine interessante Sehenswürdigkeit aufrichten lassen möge. Allein auch der Gräfin mochte das alte Gerümpel nicht gerade verlockend erscheinen; da bot sich ihr ein willkommener Grund, das königliche Geschenk ablehnen zu dürfen. Das Baudendorf Brückenberg im Riesengebirge hatte im Jahre 1734 von dem Grafen Schaffgotsch, dem damaligen Grundherrn des Dorfes, die Erlaubnis erhalten, ein evangelisches Gotteshaus erbauen zu dürfen. Die Gemeinde war aber bisher nicht imstande gewesen, von dieser Erlaubnis Gebrauch zu machen, da dem armen Dorf die Mittel zum Bau fehlten. Die Gräfin erhielt von dieser Sachlage Kenntnis und benutzte dieselbe, um den König zur Zurücknahme seines Geschenkes zu bewegen und die Kirche dem armen Gebirgsdorfe zu überweisen, damit diese ihrer ursprünglichen Bestimmung erhalten bleibe. Der König ging auf den Vorschlag ein, das alte Brennholz wurde abermals verladen und wanderte weiter nach Schlesien. Als man indessen in Brückenberg mit dem Aufbau begann, da zeigte sich sehr bald, dass von dem Holz sehr viel nur noch zu Brennholz tauglich war, vielleicht infolge des wiederholten Transports und der sorglosen Lagerung; wenn man also das Gebäude wieder aufrichten wollte, mussten viele Teile durch neue ersetzt werden. Diese wurden den alten vermoderten treu nachgebildet, und das Gebäude ist daher genau in derselben Gestalt wieder aufgebaut, wie es in Norwegen abgebrochen worden ist. Die Baukosten haben infolge dieser sorgfältigen Behandlung 23 000 Thaler betragen. Gewiss ein königliches Geschenk für das arme Baudendorf, aber Deutschland ist durch diese königliche Grossmuth in den Besitz eines Bauwerkes gelangt, welches für das Studium der altgermanischen Bautechnik sich von hoher Bedeutung erweisen dürfte. Wenngleich es dem Baumeister gelungen ist, das Gebäude in seiner ursprünglichen Form wiederherzustellen, so hat er es doch nicht verstanden, dem Holz dieselbe Dauerhaftigkeit zu geben; denn vor zwei Jahren hat man sehr kostspielige Ausbesserungen vornehmen müssen, um das Gebäude vor dem Verfall zu schützen, nachdem es noch nicht fünfzig Jahre gestanden hat, während die alten Kirchen in Norwegen Jahrhunderte allen Angriffen der Witterung Widerstand geleistet haben. Da die alten Germanen nur in Holz bauten, so kann es allerdings kaum überraschen, dass sie die Nachbarvölker in der Behandlung des Holzes übertrafen, und selbst der Grieche Priscus die Schönheit des Holzes und dessen Bearbeitung in Attilas Palast bewunderte.

Wenngleich diese altnordischen Kirchen im einzelnen manche Abweichungen zeigen, so stimmen sie doch in der Form und in der Bauart so miteinander überein, dass man annehmen könnte, sie seien sämtlich von einem Baumeister erbaut. Sie bestehen alle aus einem fast quadratischen Mittelbau mit den Sitzplätzen für die Gemeinde; hieran schliesst sich auf der einen Seite der schmälere und niedrigere Chor, welcher meistens durch eine halbrunde Apsis geschlossen ist. Äusserlich ist das ganze Gebäude von einem Säulengang, dem Lop oder Laufgang, umgeben. Zuweilen schliessen sich an diesen Laufgang noch besondere Vorhallen als Eingänge an. Die einzelnen Teile des ganzen Gebäudes, der Laufgang, die Seitenschiffe, das Mittelschiff, der Chor und der aus dem Mittelbau emporragende Glockenturm sind mit besonderen steilen Dächern bedeckt, so dass zuweilen fünf bis sechs Dächer übereinander hervorragen und dem Ganzen das Ansehen einer Pyramide geben.

Die Wände bestehen aus starken, aufrechten Bohlen, welche durch Falzen ineinander greifen; sie werden an den Ecken durch starke, runde Pfosten (geschälte und geglättete Baumstämme) gestützt und oben und unten durch Bretter zusammengehalten. Daher der Name *Reiswerk-* oder *Stabkirchen*. Der Laufgang ist durch kurze, nur bis zur Brusthöhe reichende Bohlen gegen aussen geschlossen, darüber sind Arkaden oder fensterartige Öffnungen angebracht. Im Innern stehen acht bis zwölf hohe, schlanke, runde Säulen meistens mit Würfelkapitälern, welche die Seitenschiffe von dem Mittelschiff trennen und auf halbkreisförmigen Bogen die obere Wand tragen. Fenster hatten die Kirchen ursprünglich nicht, sondern nur eine Reihe kleiner Luftlöcher, etwa 14 cm im Durchmesser, ohne Spur einer Verglasung. Die jetzigen, als Erker vorspringenden Dachfenster stammen aus dem 17. Jahrhundert. Auch die hölzernen Tonnengewölbe sind späteren Ursprungs, die ältere Bauart kannte weder Gewölbe, noch flache Decken, sondern nur das offene Sparrwerk. Wo die Dächer der Seitenschiffe sich an die Säulen des Mittelschiffs anschliessen, öffnet sich die obere Wand zu einer Art Triforium, in welchem die stärkeren Pfosten durch kreuzweise gestellte, mit Schnitzereien verzierte Bretter zu einer Brüstung oder durch halbkreisförmige Bogen verbunden sind und die obere Wand tragen. Die Dächer sind mit Brettern, Schindeln oder Schiefer gedeckt.

Die Thüren sind meist rundbogig gedeckt, 1 m breit, 2 bis 3 m hoch, oft mit reichem Schnitzwerk verziert, welches aus verwickelten Verschlingungen

besteht, die in Schlangen, Fische, Vogelköpfe oder andere phantastische Gestalten auslaufen. (Vgl. Ztschr. f. bild. Kunst, XXI, S. 164 ff.) Ähnliche Verzierungen finden sich an anderen Stellen, an den Säulenkapitälern, an den kleineren Wandflächen etc. in grosser Mannigfaltigkeit, in manchen Kirchen, z. B. zu Urnes, will man gegen vierzig verschiedene Muster gezählt haben. Die Behandlung dieser Schnitzereien ist sehr verschieden und z. B. in der Kirche zu Timn viel flacher und charakterloser als in älteren Kirchen; es scheint daher, dass die einheimische Kunst durch Eindringen des romanischen Baustils schon Ende des 12. Jahrhunderts im Erlöschen gewesen ist. An den Aussenseiten sind diese Schnitzereien nirgends als Schmuck verwendet. Dagegen ragen an der Spitze der oberen Giebel geschnitzte Balkenenden hervor, welche den Enden des Hirschgeweihes, den knorrigen Ästen der Eiche, Schlangen, Drachen oder sonstigen phantastischen Tieren nachgebildet sind. Ausser dem aus der Mitte des Daches hervorragenden Türmchen finden sich noch freistehende Glockentürme neben der Kirche. (Siehe die Abbildung der Kirche zu Wang, Ztschr. XXI, S. 166.)

Fast alle noch erhaltenen Kirchen haben im Laufe der Jahrhunderte manche kleinen Veränderungen erfahren, ohne dass dadurch der Charakter beeinträchtigt worden wäre. Am besten erhalten sind die Kirchen zu Borgund und Urnes in Nieder-Telemarken, das reichste Schnitzwerk besitzen Hurun in Valdres, besonders Urnes.

Wie in einzelnen Teilen des Baues, so weichen diese Kirchen auch in der Grösse von einander ab, die kleinste ist die Kirche zu Borgund, etwa 10 m lang, die grösste ist die Kirche zu Hoprekstad in Soge, etwa 23 m lang.

Die Stabkirchen machen auf den ersten Blick durch den Baustil einen fremdartigen Eindruck, und man ist daher auch vielfach bemüht gewesen, die Entwicklung der Bauart auf orientalischen, besonders auf griechischen und arabischen Einfluss zurückzuführen. Auf ihren Rambzügen mögen die Normannen orientalische Küsten besucht und wohl griechische Kuppelkirchen kennen gelernt haben, auch mögen einzelne griechische Kaufleute auf ihren Handelsreisen Norwegen besucht und ihre schönen hohen Kirchen geschildert haben, und einige griechische Priester sind nachweislich bei der Bekehrung der Norweger thätig gewesen; aber eine regelmässige Handelsverbindung zwischen Norwegen und Griechenland ist ebensowenig nachgewiesen wie der dauernde Aufenthalt griechischer Missionäre in Norwegen.

Man hat daher diese Ansicht wieder aufgegeben. Da die 600 bis 700 dieser Kirchen über das ganze Land verbreitet waren, so kann man wohl kaum noch an einen fremden Einfluss denken, und wenn derselbe wirklich vorhanden gewesen wäre, so müsste er den Angelsachsen oder den Deutschen zugewiesen werden. Im Laufe des 10. Jahrhunderts hatten Missionäre aus Schottland und England lange vergebliche Versuche gemacht, dem Christentum in Norwegen Eingang zu verschaffen; nachdem aber Olaf Tryggwason, gestorben am 9. September 1000, die Alleinherrschaft errungen hatte, führte er die Bekehrung mit Gewalt durch. In seinem Gefolge befanden sich viele englische Geistliche, welche er als Priester und Bischöfe einsetzte und ihnen den Bau der Kirchen übertrug. So wie das Bedürfnis sich steigerte, berief er neue Geistliche aus England, welche predigten und lehrten, wo es ihnen gefiel, und wenn sie gefielen, zu Priestern und Bischöfen gewählt wurden. Unter den Nachfolgern machte das Christentum keine wesentlichen Fortschritte; als aber Olaf der Dicke nach dem Tode Erichs die Alleinherrschaft gewonnen hatte, ergriff er das Bekehrungswerk mit neuem Eifer und verfolgte das Heidentum in seine fernsten Schlupfwinkel. Aber auch er besetzte alle kirchlichen Ämter mit englischen Geistlichen, und erst nachdem er sich 1018 dem Hamburger Erzbistum angeschlossen hatte, mag er einzelne deutsche Geistliche nach Norwegen berufen haben, welche vielleicht auf die Entwicklung des Baustils von Einfluss gewesen sein mögen. Doch Angelsachsen und Sachsen waren wie die Normannen Germanen, und ihren Einfluss kann man wohl nicht als einen fremdländischen bezeichnen.

Dem Baustil eigentümlich sind die aus dem Giebel hervorragenden, phantastisch geschnitzten Balkenenden. Diese Giebelspitzen werden von altdeutschen Dichtern vielfach als Zierde des Hauses gerühmt. Im Beowulfliede wird Hrodgars Haus ein Hirsch (Hevrot), auch ein hornreiches Haus genannt, wegen der vielen hervorragenden Spitzen. Im späteren Mittelalter wurden in Süddeutschland die hervorragenden Ecken der gotischen Burgen ebenfalls Hirsche genannt und die in Bauernhäusern in Norddeutschland noch jetzt gebräuchlichen Pferdeköpfe und Schwanenhälse sind wohl als Überreste dieses altdeutschen Brauches zu betrachten. Von grösserer Bedeutung aber sind die eigenartigen Schnitzereien, womit die Säulenkapitälern, die Thüren, die Balkenköpfe, die Wände etc. verziert sind. Wir haben schon oben erwähnt, dass im Beowulfliede „die

wunderhohen Wände, von Wurmbildern glänzend“ gepriesen werden, ebenso dass Priscus die Wurmbilder in Attilas Palast bewundert; doch auch bei andern germanischen Volksstämmen finden wir diese Linienverzierung in Gebrauch. Ein in Ravenna aufgefundenes Fragment einer Rüstung zeigt Reste solcher Linienverzierung. Gesimsstücke der ältesten Kirche in Genf, wahrscheinlich im 5. Jahrhundert von den Burgundern erbaut, sind mit diesen wurmförmigen Linien verziert; Brunhild schenkte zwei hölzerne Schalen an ihre Verwandten in Spanien, deren Ränder mit Wurmlinien und Gold und Edelsteinen verziert waren; sehr reich und schön entwickelt finden sich diese Verzierungen bei Gewandnadeln (Fibeln) der Franken und Angelsachsen, auch die in Vimose und Kragehul auf Föhnen gefundenen Lanzenschäfte sind mit diesen Schnitzereien verziert. Selbst an den Kleidungsstücken haben dieselben Verwendung gefunden; wie Bonifatius berichtet, schmückten die Angelsachsen die Ränder ihrer Kleider mit Bildern von Würmern. Der Gebrauch dieser eigenartigen Verzierungen ist also fast bei allen germanischen Volksstämmen nachzuweisen, sie kommen aber bei keinem andern Volke vor und sind also den Germanen eigentümlich, wie die Arabesken den Arabern. Diese Wurmbilder liefern daher auch wohl den sichern Nachweis, dass die Stabkirchen germanischen Ursprungs und nicht durch fremde Einflüsse entstanden sind. Für unsere Frage mag es gleichgültig sein, ob sie durch Einwirkung angelsächsischer und deutscher Priester oder durch bei den Norwegern herrschenden Baustil ihre Form erhalten haben, denn in diesem Falle würden sie auch germanischen Ursprungs sein.

Muss man demnach die Stabkirchen als Repräsentanten des altdeutschen Baustils betrachten, so liegt es nahe, dass auch die alten deutschen Holzkirchen in ähnlicher Weise erbaut gewesen sind. Namentlich gilt dies von der letzten hölzernen Domkirche in Hamburg, welche vom Erzbischof Unwan (1013—1030) erbaut worden ist. Unwan gehörte einer der angesehensten sächsischen Adelsfamilien an; er trat überall als sächsischer Fürst auf; mit rücksichtslosem Mut vertrat er seine Rechte, und treu der angeerbten Abneigung gegen Steinbauten liess er das dreissig Jahre unter Trümmern begrabene Hamburg aus Holz wieder aufbauen. Die Gebäude werden wegen ihrer Pracht von den Zeitgenossen bewundert, und Hamburg wird als eine der schönsten Städte in Sachsen gerühmt. Sollte dies möglich gewesen sein, wenn Unwan hier Blockhausbauten

errichtet hätte? Obgleich uns keine Abbildung und keine Beschreibung der Domkirche Unwans erhalten ist, so müssen wir wohl annehmen, dass sie im Stil der Stabkirchen erbaut war. Aber auch die älteren Hamburger Kirchen, welche von Adalag und von Karl d. Gr. erbaut wurden, werden eine ähnliche Form gehabt haben, wenn den Angelsachsen schon vor ihrer Auswanderung derselbe Baustil bekannt war. Dann erklärt sich auch, dass Bonifatius die bei Geismar gefällte Thorseiche zum Bau einer Kirche verwendet hat. Er konnte die Eiche durch deutsche Arbeiter, welche sehr geschickt in der Bearbeitung des Holzes waren, in Bohlen zerlegen lassen, um daraus die Wände herzustellen, schlanke Fichten für die hohen Säulen zum Tragen des Daches fanden sich in der umgebenden Waldung in Menge, und das Gotteshaus war bald in einer den Deutschen angenehmen Form erbaut. Als später der Steinbau in Niedersachsen Eingang fand, wurde noch manches aus dem Stil der Stabkirchen beibehalten. Die ältesten steinernen Kirchen in Holstein, die sogenannten Vicelin-Kirchen, sind keine Basiliken, sondern sie sind nach dem Grundriss der Stabkirchen erbaut: an den fast quadratischen Mittelbau lehnt sich der schmälere und niedrigere Chor, Mittelbau, Chor und Apsis sind mit besonderen hohen Dächern gedeckt¹⁾, nur die hohen Säulen und der umgebende Säulengang, der Lop, fehlen, da die dicken Mauern aus Felsen das Dach ohne besondere Stützen tragen können. Selbst in Süddeutschland, besonders in Oberbayern, erinnern in ihrer Form viele Dorfkirchen an die Stabkirchen, so dass man sie als Nachbildungen der alten Holzkirchen betrachten muss.

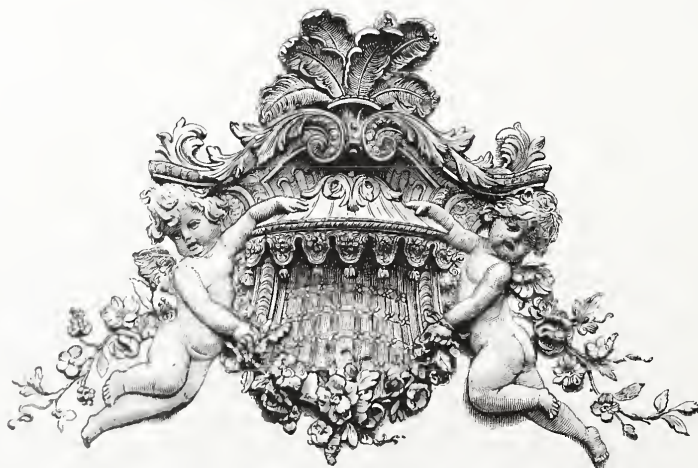
Die Stabkirchen sind aber nicht nur die übrig gebliebenen Repräsentanten des altdeutschen Kirchenbaues, sondern des altdeutschen Baustils überhaupt. Im römischen Reich fanden die Christen die alten Göttertempel vor, doch konnten sie diese nicht als Vorbilder für ihre Gotteshäuser benutzen, da sie den Bedürfnissen ihres Kultus nicht entsprachen; dagegen erfüllten die Markt- und Gerichtshallen, die Basiliken alle Anforderungen, und die Christen wählten daher zunächst diesen Baustil für ihre Kirchen. Die Germanen bauten keine Tempel, ihre Götter wohnten im heiligen Walde, auf schneebedeckten Bergen, in Felsenklüften, im Meer oder in Erdhöhlen, aber nicht in Tempeln, von Händen gemacht. Die Dichter haben die Wohnungen der Götter zwar beschrieben, aber

1) Siehe die Abbildungen der Kirchen zu Bosau, Leezen, Warder etc. bei Prof. Dr. Rich. Haupt.

die Menschen haben sie nicht erbaut. In Deutschland fanden daher die Christen in den Kultusstätten ebenfalls keine Vorbilder für ihre Kirchenbauten, noch weniger aber war es geraten, die römischen Basiliken zu wählen, denn diese würden die Einführung des Christentums bei den Deutschen noch mehr erschwert haben. Dagegen entsprach der Herrensaal (Met- oder Biersaal) der Fürsten und Edlinge den Ansprüchen des christlichen Gottesdienstes, und die Germanen fühlten sich in solchen Räumen heimisch, sie waren gewohnt, hier die Edelsten ihres Volkes reden zu hören, hier trugen die Sänger ihre Lieder vor, und um den Saal in eine Kirche zu verwandeln, brauchte man nur die Apsis zur Aufstellung des Altars anzufügen. Es war daher gewiss sehr richtig, wenn die ersten Missionäre diesen Stil für ihre Kirchen wählten. Denken wir uns den Chor der Stabkirchen weggeräumt, so haben wir den Met-saal vor uns, wie er in den alten Dichtungen beschrieben wird. Unter den vier hohen Säulen im Innern des Gebäudes befindet sich der erhöhte Sitz für den Herrn und seine Frau, um die Bedienung der Gäste überwachen zu können; an den Wänden

sind ringsum die Bänke für die Festgenossen angebracht, unter dem vorspringenden Dach des Säulenganges ruhen die Gäste nach den beendeten Kampfspielen aus und unterhalten sich mit Spiel und Gesang etc.

Allerdings war den Germanen der Blockhausbau nicht unbekannt; sie benutzten denselben für die Errichtung ihrer Viehställe und Scheunen, für die Wohnhäuser der Bauern etc., aber für die Herrenwohnung genügte derselbe nicht. Als nun ein neuer Baustil, der Steinbau, Eingang fand, da wurden die Paläste der Fürsten und Edlinge, sowie alle kirchlichen Gebäude in diesem Stil aufgeführt, sobald ein Neubau notwendig war; für alle übrigen Gebäude blieb der Blockhausbau noch so lange in Gebrauch, als die Waldungen noch reichliches Bauholz lieferten. Nachdem die Waldungen sich mehr und mehr lichteten, wurde der Blockhausbau allmählich durch Fachwerkbauten verdrängt. Daraus erklärt sich, dass der Blockhausbau sich nur in sehr holzreichen Gegenden bis jetzt erhalten hat; aber ihn deswegen als den eigentlichen Baustil der alten Germanen zu bezeichnen, widerspricht allen historischen Nachrichten.



Stuckornament von der Decke der Villa Bötzw in Berlin.

KLEINE MITTEILUNGEN.

=tt. Am 7. Juni starb der badische Hofmaler *Wilhelm Dürr* in München. Geboren 1815 zu Villingen in Baden, kam Dürr 1830 an die Wiener Akademie und wurde Schüler von Kupelwieser. Von 1840—1843 hielt er sich in Italien, vorzugsweise in Rom auf und liess sich alsdann in Freiburg nieder, wo er mehr als vier Jahrzehnte thätig war und erst vor einigen Jahren seinem Sohne nach München folgte, um hier den Rest seines Lebens zu verbringen. Dürr hat eine grosse Zahl Ölgemälde für Kirchen ausgeführt und sei hier nur das in der hiesigen evangelischen Ludwigskirche, zwei im Münster zu Altbreisach und seine „Himmelfahrt Christi“ in Weinbrenners evangelischer Stadtpfarrkirche zu Karlsruhe erwähnt. Die Karlsruher Galerie hat von dem Künstler das Ölgemälde „Der heilige Gallus predigt den heidnischen Alemannen am Bodensee das Evangelium um das Jahr 600“ und das Aquarell „Der Karfunkel“ nach dem Gedichte von J. P. Hebel. —

H. A. L. — Dr. jur. *Heinrich Albert Erbstein*, königl. sächsischer Hofrat und Direktor des Historischen Museums (Rüstkammer) und der Porzellan- und Gefässsammlung in Dresden, starb zu Blasewitz am 25. Juni. Geboren im Jahre 1840 zu Dresden, hatte er in Leipzig seine Studien gemacht und war vom Jahre 1862 bis 1866 Konservator und Sekretär am Germanischen Museum in Nürnberg gewesen. Seit einigen Jahren bekleidete er die Stellung eines Direktors an den königl. Sammlungen im Johanneum zu Dresden. Als solcher veröffentlichte er die „Beschreibung des Königl. Historischen Museums und der Königl. Gewerhgalerie.“ Dresden 1889. 8., ein Werk, das auf Grund sorgfältiger archivalischer Forschungen eine lange Reihe neuer Aufschlüsse zur Geschichte jener Sammlungen beibrachte. Von seinen Arbeiten über die Geschichte der Porzellansammlung kam nur der sie betreffende Abschnitt im „Führer durch die Königl. Sammlungen zu Dresden“ zur Veröffentlichung. Das grosse wissenschaftliche Ansehen, welches Erbstein genoss, beruhte indessen in erster Linie auf seiner ausgezeichneten Kennerschaft in dem Gebiete der Münzkunde. Doch gehören seine diesbezüglichen Arbeiten, die er gemeinsam mit seinem älteren Bruder, *Julius Richard Erbstein*, ausführte, nicht hierher, weshalb wir den Leser auf den Dresdener Anzeiger vom 28. Juni (4. Beilage) verweisen, wo sich nähere Angaben über das Wirken Erbsteins finden.

x. Die kgl. Kunstakademie zu Antwerpen hat den Galeriedirektor Prof. Dr. *Karl Woermann* in Dresden einstimmig zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt.

=tt. *Karlsruhe*. Der Grossherzog von Baden hat unterm 14. Juni d. J. den königlich bayerischen Professor *Klaus Meyer* in München zum etatmässigen Professor an der hiesigen Kunstschule ernannt.

* * *Der Privatdozent an der Münchener Universität Dr. Berthold Riehl* hat eine Professur für Kunstgeschichte erhalten.

* * *Dem polnischen Maler H. Siemiradzki* war für sein Gemälde „Phryne in Eleusis“ von der Kunstakademie zu Krakau die Bartschewski-Prämie zuerkannt worden. Wie die „Nowosti“ mitteilen, hat der Maler jedoch die Prämie

zurückgewiesen und in einem Brief an die Akademie erklärt, dass er die ehrende Auszeichnung ablehne, weil er der Meinung ist, dass Prämien jungen beginnenden Künstlern zur Anspornung zuerkannt werden müssen und nicht alten und bekannten Künstlern, die einer derartigen Förderung nicht bedürfen.

* * *Zum Präsidenten der Akademie der Künste in Berlin* ist vom Senate auch für das Jahr 1891 Prof. *Carl Becker* und zu seinem Stellvertreter Geh. Regierungsrat Prof. *H. Ende* gewählt worden.

* * *Dem Bildhauer Gustav Eberlein in Berlin* ist die Ausführung der Kaiser-Wilhelm-Denkmäler für *Mannheim* und *Elberfeld* übertragen worden.

⊙ *In der Konkurrenz um das Kaiser-Wilhelm-Denkmal auf dem Kyffhäuser*, welches die deutschen Soldaten zu errichten beabsichtigen, hat das Preisgericht in seiner zu Berlin abgehaltenen Sitzung vom 24. Juni den ersten Preis von 6000 M. einstimmig dem Entwürfe des Architekten *Bruno Schmitz* zuerkannt. Zugleich hat der geschäftsführende Ausschuss beschlossen, den Entwurf von Schmitz „unter Vorbehalt einiger Änderungen in dem architektonischen und bildhauerischen Schmuck“ zur Ausführung zu bringen. Den zweiten Preis von 4000 M. erhielten die Entwürfe von Regierungsbaumeister *Stahn* und Bildhauer *Böse*, den dritten Preis von 3000 M. die Entwürfe von Bildhauer *Hundrieser* und Architekt *Dofflein* und eine lobende Anerkennung die Entwürfe von *Max Klein*, Prof. *Herter*, *Max Baumbaeh* und ein Entwurf mit dem Motto „Deutsche Soldaten“. Der geschäftsführende Ausschuss hat ferner beschlossen, die letzteren Entwürfe für je 2000 Mark anzukaufen und eventuell bei der Ausführung des Schmitz'schen Entwurfes mit zu verwenden. Zu der Preisbewerbung waren 24 Entwürfe eingegangen, die für einige Zeit im Landesausstellungsgebäude in Berlin ausgestellt bleiben.

⊙ *In der Angelegenheit des in Berlin zu errichtenden Nationaldenkmals für Kaiser Wilhelm I.* ist nunmehr die erste endgültige Entscheidung gefallen. Nach dem Antrage einer Kommission, welche zur Vorberatung über den Antrag der verbündeten Regierungen, „die Zustimmung dazu zu erteilen, dass das Nationaldenkmal für den hochseligen Kaiser Wilhelm in Gestalt eines Reiterstandbildes auf dem Platze der Schlossfreiheit errichtet und für den Entwurf ein engerer Wettbewerb ausgeschrieben werde“, niedergesetzt worden war, hat der Reichstag in seiner Sitzung vom 2. Juli beschlossen, „die Entscheidung über den Platz, über die Gestalt des Denkmals und über die Art eines engeren Wettbewerbes der Entschliessung Seiner Majestät des Kaisers anheimzugeben“. Nachdem der Kaiser von dem Beschluss des Reichstages Kenntnis erhalten, hat er dem Reichskanzler seine Genugthuung über dieses Votum zu erkennen gegeben mit dem Hinzufügen, dass er es sich angelegen sein lassen werde, das Denkmal des Heldenkaisers würdig herstellen zu lassen, aber die Kosten innerhalb der durch die Finanzlage gebotenen Grenzen zu halten. Der Beschluss des Reichstages ist dadurch herbeigeführt worden, dass der Staatssekretär v. Boetticher in der Sitzung der Kommission erklärt hatte, dass der

ganz bestimmt kundgegebene Wunsch des Kaisers dahin gehe, das Denkmal in der Nähe des Schlosses zu haben und dass daher nur die Schlossfreiheit gewählt werden könne. Auch den verbündeten Regierungen sei der Wunsch des Kaisers, der sich in den Plan eines Reiterstandbildes auf der Schlossfreiheit eingelebt habe, massgebend gewesen. Beiläufig teilte der Staatssekretär noch mit, dass im Staatsministerium eine grosse Anzahl von Stimmen für den Pariser Platz gewesen sei.

* * *Ein Denkmal des Volksmannes Waldeck* in Form einer überlebensgrossen Statue aus karrarischem Marmor auf einem Sockel von schlesischem Marmor, ein Werk des Bildhauers *Heinrich Walger*, ist am 30. Juni im Oranienpark in Berlin enthüllt worden.

= tt. *Mannheim*. Das bei Professor Robert Dietz in Dresden bestellte Modell für Errichtung eines Reiterdenkmales Kaiser Wilhelm I. im hiesigen Schlosshofe ist übergeben worden, hat sich jedoch nicht des Beifalls von seiten des berufenen Subkomitees zu erfreuen gehabt und wurde infolge davon vom Gesamtausschusse der Beschluss gefasst, von sämtlichen bereits vorhandenen 18 Modellen Abstand zu nehmen und dem Bildhauer *Gustav Eberlein* in Berlin den Auftrag zugehen zu lassen, ein ganz neues Modell anzufertigen und ihm gleichzeitig die Ausführung zu übertragen.

* * *Ein Denkmal des Philosophen Moses Mendelssohn* ist am 18. Juni in *Dessau*, seiner Geburtsstadt, enthüllt worden. Es besteht aus der Bronzebüste des Philosophen, die sich auf einem Sandsteinsockel erhebt, der aus einer Brunnen-schale emporsteigt. An den Sockel lehnt sich eine weibliche Gestalt, die Personifikation der Philosophie. Das Denkmal ist eine Schöpfung des Berliner Bildhauers *Heinr. Hoffmeister*.

= tt. *Darmstadt*. Am 15. Juni erfolgte die feierliche Enthüllung des Denkmals von Abt *Georg Joseph Vogler* (geb. 1749 zu Würzburg, von 1807 bis zu seinem 1814 erfolgten Tode Kapellmeister dahier) auf dem Südende des hiesigen Mathildenplatzes. Das von Prof. *Robert Henze* in Dresden gefertigte Denkmal besteht aus einem drei Meter hohen Granitpostamente, welches die Bronzebüste des Komponisten trägt. An zwei Seiten des Postamentes fanden die in Erz gegossenen Medaillons der beiden bedeutendsten Schüler *Voglers*, *Carl Maria von Weber* und *Meyerbeer*, ihren Platz.

* * *Zu den Kosten des Ankaufs der Fürstlich Sulkowski-schen Waffensammlung für das Germanische Museum* in Nürnberg hat Kaiser Wilhelm II. einen ausserordentlichen Beitrag von 10000 M. gespendet.

* * *Eine Sammlung von Ölgemälden und Aquarellen Turners*, die sich bisher im Besitze des Herrn *Ayscough Fawkes* in *Farnley Hall* befand, ist am 27. Juni in London für 24361 Pfd. versteigert worden. Die 35 Rheinbilder der Sammlung erzielten die Summe von 5434 Pfd. „Mainz“ brachte 410 Guineen, „Köln“ 280 Guineen, „Neuwied und Weissenturm“ 215 Guineen etc. Von den Aquarellen des

Meisters wurde „Der Luzerner See, von Flüelen aus gesehen“, mit 2200 Guineen bezahlt, „Mont Blanc, vom Aostathale aus“, mit 1000 Guineen, „Der Genfer See“ mit 2500 Guineen, „Die Victory, von Trafalgar zurückkehrend“, mit 2050 Guineen und „Die Sonne in einem Nebel aufgehend“ mit 2050 Guineen.

⊙ *Die 62. Ausstellung der königl. Kunstakademie in Berlin* ist am 29. Juni im Landesausstellungsgebäude eröffnet worden. Der Katalog, von dem, wie gewöhnlich, zwei Ausgaben, eine illustrierte und eine nicht illustrierte, im Verlage von Rud. Schuster erschienen sind, zählt 1549 Nummern auf gegen 1111 im vorigen Jahre. Darunter befinden sich 1017 Ölgemälde, 260 Nummern Aquarelle und Zeichnungen, 66 Nummern Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte, 181 plastische Werke und 24 Nummern architektonische Entwürfe. — Der Kaiser hat sechs Gemälde angekauft: Empfang Kaiser Wilhelm II. auf der Reede von Spithead am 2. August 1889 von *Hans Bohrdt*, Krieg im Frieden, Manöverscene von *August Blunck*, Das Matterhorn von *Eugen Bracht*, Ziehendes Elchrudel im Winter von *Richard Friese*, Narfjorde in Norwegen von *A. Normann* und Hilfe in Sicht, Marine von *H. Selmars-Alquist*

O. M. Zu Ehren des *zehnten medizinischen Kongresses* wird im Lichthof des *Berliner Kunstgewerbemuseums* vom 1. bis 15. August eine Sonderausstellung veranstaltet von künstlerisch und kulturhistorisch interessanten Gegenständen, welche sich auf die Medizin beziehen. Vornehmlich gilt es alles hierhin gehörige Material aus sämtlichen Abteilungen der Museen vorzuführen. Ägypten, Griechenland und Rom werden mit medizinischen Instrumenten und Salbentöpfen vertreten sein, das Museum für Völkerkunde wird die Geräte wilder Stämme und ihre Zauberapparate hergeben, aus dem Münzkabinett ist eine Sammlung von mehr als 150 Medaillen berühmter Ärzte zu erwarten, aus dem Kupferstichkabinett Porträts, medizinische Werke mit Abbildungen und zahlreiche sittengeschichtliche Darstellungen. Das Kunstgewerbemuseum wird seine Apothekergeräte aus Majolika, Stein und Glas vereinigen, ebenso die Haus- und Feldapotheken und Geräte, darunter den Teppich des berühmten *Thurneisser*. Das Märkische Museum der Stadt Berlin wird sich mit ähnlichen Stücken beteiligen. Ausserdem haben Privatsammler dem Museum ihre Schätze zur Verfügung gestellt, darunter eine Spezialsammlung von Apothekergeräten, die nach Hunderten zählt. Es wäre sehr dankenswert, wenn noch weitere Anmeldungen bei dem Leiter der Ausstellung Professor Dr. *Lessing* im Kunstgewerbemuseum erfolgen würden. Eine wichtige Erweiterung wird die Ausstellung noch durch Porträts berühmter Ärzte, besonders Berliner Ärzte, (mit Ausschluss der Lebenden) erfahren. Die Medizinische Gesellschaft und im besonderen Herr Dr. *Bartels* (Karlsbad 12/13) hat die Zusammenstellung dieses Teiles übernommen.



Die nächste Nummer der „Kunstchronik“ erscheint am 24. Juli.

Herausgeber: *Carl von Litzow* in Wien. — Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann*. —
 Druck von *August Pries*.



Temers pinx.

Helogr. v. Dr. E. Albert & C^o

VOR DER DORFSCHENKE.

Sammlung Thieme, Leipzig.

Verlag v. F. A. Seemann in Leipzig.

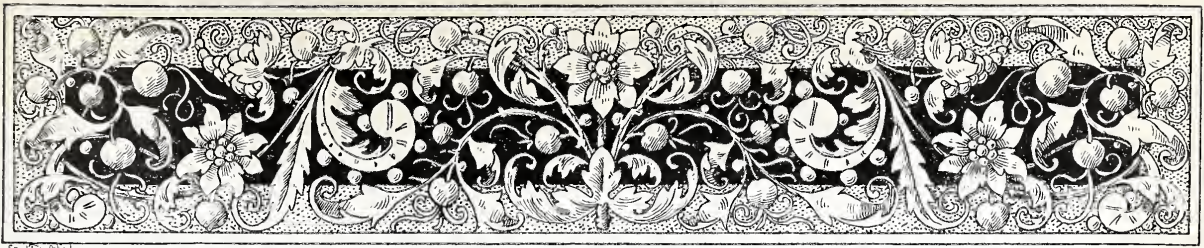
Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.



Die Dülfer Rad

Verlag von C. Neumann, Neudamm

Hartmann & Beck Hofkupferdruckerei Düsseldorf.



DIE MARIENBURG UND IHRE GEGENWÄRTIGE WIEDERHERSTELLUNG.

VON HERMANN EHRENBERG.

MIT ABBILDUNGEN.



DERJENIGE, welcher die Marienburg, dies köstlichste Kleinod mittelalterlicher Palastarchitektur in Deutschland, seit mehreren Jahren nicht gesehen hat und sie jetzt wieder besucht, wird in freudigster Bewunderung geraten über die Veränderungen, die inzwischen an ihr vorgenommen sind. Es ist wahrhaft erstaunlich, was in den fünf Jahren, seitdem ich an dieser Stelle über die Wiederherstellungsarbeiten berichten konnte, geleistet worden ist. Damals war erst der nördliche Flügel des Kreuzganges aus seinem Staube erstanden, die goldene Pforte war in ihren früheren Zustand versetzt, in der Kirche war manche Einzelarbeit bereits vollendet. Aber noch herrschte rings das Chaos, noch konnte man nirgends erkennen, wie sich alles unter der ordnenden Hand des Baumeisters gestalten würde, noch arbeiteten nur wenig Werkleute und sorgfältige Untersuchung der Trümmer hatte noch den Vorrang vor thatsächlicher Ausführung. Ein wie anderes Bild bietet sich jetzt dar! Die Zukunftspläne, von denen ich an der Hand der Mitteilungen von zuständigster Seite erzählen durfte, sind zur Wirklichkeit geworden oder gehen derselben in kürzester Frist entgegen und bereits ist es möglich, sich im Geiste von der hehren und glänzenden architektonischen Schönheit, die hier in künstlerischer Reinheit ihre Auferstehung feiern soll, ein anschauliches Bild zu machen.

Es wird den Lesern erinnerlich sein, dass die Marienburg, der einstmalige Sitz der Hochmeister des mächtigsten Ritterordens der Welt, im wesentlichen aus der Vorburg, dem Mittelschloss und dem

Hochschloss sich zusammensetzt, von denen besonders die beiden letzteren eine allgemeinere Anteilnahme erheischen. Das Mittelschloss, das der Mitte des 14. Jahrhunderts entstammt und die höchste Entwicklung gotischer Profanarchitektur bedeutet, ist nach den Freiheitskriegen wiederhergestellt worden. Dagegen lag das Hochschloss, ein nicht so glänzender aber um so merkwürdigerer und wirkungsvollerer Bau, in Trümmern. Zwar standen seine gewaltigen Mauermassen nach aussen hin noch Achtung gebietend da. Aber die Fensterreihen waren verändert, die alten Luken waren willkürlich versetzt, die Blendgiebel fehlten und den Turm krönte eine hässliche Haube. Innen sah es noch schlimmer aus. Die Gewölbe waren gewaltsam eingeschlagen, Holzböden zur Bergung der militärischen Kornvorräte eingezogen und Schmutz, Tünche und Holzflickereien verdeckten gleichmässig und undurchsichtig die alten, schönen, edlen Formen, die sich aus dem Zerstörungswerk des vorigen Jahrhunderts noch im Verborgenen erhalten hatten.

Diese Reste festzustellen und zu untersuchen, war die erste Aufgabe, welche dem Regierungsbaumeister *Steinbrecht* zufiel, als ihm vor sieben Jahren seitens des Ministeriums der Auftrag zu teil ward, die längst geplanten und gewünschten Wiederherstellungsarbeiten an dem Hochschloss auszuführen. Man hatte damals noch nicht an so weitausschauende Pläne gedacht, wie sie jetzt bereits mitten in der Ausführung begriffen sind, man hatte wohl nicht geglaubt, dass die dadurch verursachten namhaften Kosten sich lohnen würden, dass der künstlerische Ertrag ein genügend grosser und reicher sein werde.

Nur die Schlosskirche mit den unmittelbar anstossenden Teilen des Nordflügels war in Betracht gezogen worden. Dass man dann so bald die Absichten erweiterte, ist dem verständnisvollen und lebhaften Interesse, welches der gegenwärtige preussische Kultusminister *von Gossler*, wie überhaupt dem deutschen Altertum, so ganz besonders der Marienburg widmet, und dem glücklichen Griffe, den man mit der Übertragung der Leitung an Herrn *Steinbrecht**) gethan hatte, zu danken. Durch Studienreisen im In- und Ausland vorbereitet, hat derselbe in der Erforschung der Baukunst des Deutschritterordens und bei den Bauten an der Marienburg eine Sachkunde, einen Fleiss und eine Geschicklichkeit bethätigt, wie dies hervorragender gar nicht gedacht werden kann. Seine mit zahlreichen und trefflichen Abbildungen ausgestatteten Veröffentlichungen und Berichte, die durchaus neue Gesichtspunkte erschlossen, erregten das grösste Aufsehen und seine Darlegungen unterstützten aufs wirksamste die weit über die Fachkreise hinaus gehegten Pläne und Wünsche, eine völlige Wiederherstellung des Hochschlosses ins Werk zu setzen. Und was das Erfreulichste bei der Sache ist, es wird hier nicht nach irgendwelchen künstlerischen Plänen frei gewaltet und geschaltet: auf archäologisch streng gesicherter Unterlage vielmehr bewegt sich alles, was hier geschieht. So arg die Verwüstung erschien, so ist unter dem Schmutz doch immer noch so viel übrig geblieben, dass bei der sorgfältigen gewissenhaften Einzelarbeit und der Heranziehung der alten Urkunden, wie sie hier geübt wird, ein genauer Wiederaufbau ermöglicht worden ist.

Was zunächst das Äussere des Hochschlosses betrifft, so sind die späteren Fenster durchweg beseitigt und die alten Fenster und Luken wiederhergestellt; wirkungsvoll ist dabei besonders der vorher ungekannte Wehrgang, der hoch über allen Stockwerken aussen und innen ringsherum läuft, sowie die schmalen, zierlichen Spitzbogenfenster, die man an der Südseite entdeckt hat. Eine Überraschung gewährt die Ostseite in ihrer neuen Gestalt durch die geringe Zahl und die Kleinheit der Fenster, die fast nur Schiesscharten genannt werden können. Der wuchtige Ernst und die Kraft, die dem Gebäude innewohnt, wird durch diesen Umstand mächtig gesteigert, und in der That haben wir hier die älteste, wie es scheint, gänzlich unveränderte Form aus der

*) Seit kurzem ist zu seiner Unterstützung in Herrn Regierungsjuristen *Mund* eine vorzügliche Kraft gewonnen worden.

ersten Zeit der Ritterherrschaft vor uns. Hier tritt uns der Festungscharakter noch ungeschwächt entgegen, hier hat die spätere Ordenszeit, in der die Sorge vor dem Feind glänzendem Wohlleben nachstand, nichts Wesentliches geändert. Dieser späteren Zeit (dem 14. Jahrhundert) gehören die drei schönen Giebel an, die dem oberen Bau einen ausgezeichneten Abschluss geben, und zwar zwei nach Westen, nach der grossen Weichselniederung hin und einer nach Osten hin (an der südlichen Ecke). Den nördlichen Teil der Ostseite ziert an Stelle des fehlenden Giebels der Turm, dessen Haube jetzt abgenommen ist und der in seinem viereckigen Bau während des August 1889 um drei Meter erhöht worden ist, um nun mit einer gotischen Spitze und oben mit einem freistehenden, von Professor *Behrend* modellirten St. Georg, der in Kupfer getrieben werden soll, gekrönt zu werden. Das Dach des ganzen Baues ist bis auf einen kleinen Rest über der Kirche in seiner ehemaligen steilen Höhe wieder aufgeführt und mit buntfarbigen Ziegeln neu eingedeckt worden. — Kenner der Marienburg werden sich entsinnen, dass sich an den Nordflügel (die Kirche) des Hochschlosses unmittelbar ein langweiliger und hässlicher Jesuitenbau anschliesst. Derselbe soll jetzt abgebrochen werden, nachdem die dort lagernden Landwehrbekleidungsprovianten nach dem im letzten Sommer wiederhergestellten, in der Vorburg belegenen mittelalterlichen „Karwan“ hinüberschafft sein werden. Zu erwähnen ist hier endlich noch, dass das mit Waffen und Heeresabzeichen aller Art geschmückte Sandsteinportal, welches Friedrich der Grosse an der Südseite angebracht hat, unversehrt stehen geblieben ist. Passt es auch wenig in den Gesamtrahmen hinein, so ist seine Erhaltung doch als eine Handlung schuldiger Pietät mit freudigem Danke zu begrüssen; wenn wir es auch nicht aus einer seiner Verordnungen wüssten, dass Friedrich der Grosse die Schlösser Westpreussens geschont zu sehen wünschte, so würden wir es allein aus diesem für die damalige Zeit kunstvollen und kostspieligen Portal erfahren dass er von Achtung für das ehrwürdige Gebäude erfüllt war und nicht, wie man ihm so vielfach untergelegt, rücksichtslos und barbarisch an der Zerstörung gearbeitet hat. Die Verwüstung des Baues fällt vor und nach Friedrichs Zeit.

Betreten wir nunmehr den Schlosshof, so fällt auch hier die Beseitigung fast sämtlicher späterer Zuthaten sofort ins Auge. Fertiggestellt ist nur der Nordflügel, weit gediehen sind auch die Arbeiten im Süd- und Ostflügel, alles übrige ist aber mitten im

Bau, und wenn der Anblick, der uns dadurch geboten wird, auch noch kein ästhetisch befriedigender ist, so ist er darum um so fesselnder und interessanter. Derjenige, der sich nicht bloss mit einer flüchtigen Beschauung der Dinge begnügt, kann hier den Bau bis in seine Adern, bis in alle Einzelheiten verfolgen. An Überraschungen aller Art hat es bei der Aufdeckung derselben nicht gefehlt; man erkennt jetzt erst, wie sehr man bisher über die innere Einrichtung der Ordensschlösser im unklaren war und wie sehr man ganz besonders bei den Urteilen über die Marienburg im Finstern tappte. Für die Einzelschilderungen wird man selbstverständlich *Steinbrecht* nicht vorgreifen dürfen und wollen; das Wesentliche kann aber hier mitgeteilt werden. Der Ostflügel, der, wie oben bemerkt, nach aussen sich vornehmlich den Charakter der Wehrhaftigkeit bewahrt hat, enthielt die Schlafräume, ein Umstand, der gleichfalls die Kleinheit der Fenster erklärt. Der Südflügel lässt am deutlichsten die Erweiterungsbauten erkennen, die um das Jahr 1300 mit dem ganzen, um 1280 errichteten Hochschloss vorgenommen sein müssen. Man kann nicht bloss bei genauer Durchsuhung des Mauerwerks die allerältesten Fenster, die bei jenem Umbau vermauert und jetzt natürlich nur zeichnerisch aufgenommen worden sind, deutlich wahrnehmen, auch von aussen, von Süden her sieht der aufmerksame Beobachter, wie im Ziegelwerk plötzlich eine andere Bauart, ein Rautenmuster einsetzt. Für das Innere war diese Umgestaltung, die den Bau um etwa zehn Meter höher führte, von der grössten Bedeutung. Die vorher einfache Burg ward nun fähig, als Palast des Hochmeisters, der bekanntlich erst im Jahr 1309 seinen Sitz von Venedig hierher verlegte, zu dienen. Durch besondere Schönheit zeichnete sich ein Remter aus, der von drei in ihrem Unterbau bis in den Keller wurzelartig sich herabstreckenden Pfeilern getragen ward, und von dem man bisher nicht die geringste Ahnung hatte. Sehr gefällig sind die spitzbogigen, schlanken, mit Masswerk geschmückten Fenster, die ihm und den anstossenden Räumen von Süden her Licht zuführten. Dem Umstand, dass in diesem Flügel sich die Speisesäle für die verschiedenen Gruppen der Ordensbrüder befanden, ist es wohl zuzuschreiben, dass der im übrigen zweistöckige Kreuzgang*) hier um ein Stock

erhöht war; da innen nämlich Flurgänge fehlten, so war zur Heranbringung der Speisen aussen möglichst viel und möglichst bequem Raum zu schaffen. Im Westflügel ist im Keller die alte Küche mit ihrem riesigen Kamin bereits fertig wiederhergestellt, ebenso im ersten Stock eine Reihe von Zimmern, die entsprechend drei jetzt aufgedeckten, bisher unbekanntem Treppenaufgängen drei voneinander abgesonderte Wohnungen (wohl von Grosswürdenträgern des Ordens) bildeten und ihrer Anlage, wie ihrem Schmucke nach gleich ehrend für ihren Erbauer wie für ihren Wiederhersteller sind. Sie sind ganz reizend in ihrer Wirkung.

Im Nordflügel endlich befinden sich Kapitelsaal und Kirche, wohl die wichtigsten Innenteile des ganzen Gebäudes, beide im Rohbau fertig und beide hinsichtlich ihrer innern Ausschmückung ihrer gänzlichen Vollendung entgegensehend. Dieser Kapitelsaal, und nicht der sogenannte Konventsremter im Mittelschloss*), diente den Ordensbrüdern zum Versammlungsraum für ihre Beratungen, und in sinniger Weise haben diesen Umstand *Steinbrecht* und der Bildhauer Professor *Behrend* (vom Berliner Kunstgewerbemuseum) für die Neuschmückung der Schlusssteine und Kapitäle verwertet. Die drei Säulen, welche den Saal tragen, sind nämlich in Beziehung gesetzt zu den Gelübden der Ritter: Keuschheit, Armut und Gehorsam, welche durch je zwei Szenen des alten und des neuen Testaments versinnbildlicht werden; auf dem ersten Kapitäl finden wir dementprechend die Armut, dargestellt durch die Findung Mosis, die Verstossung der Hagar, die Krippe zu Bethlehem und die Flucht nach Ägypten, auf dem zweiten die Keuschheit, symbolisirt durch den Sündenfall, Joseph und Potiphar, Christi Versuchung in der Wüste und die Verkündigung Mariä, und endlich auf dem dritten den Gehorsam mit dem Opfer Abrahams, Moses auf Tabor, Christus am Ölberg und Christi Kreuzestod. Sämtliche zwölf Szenen sind ganz im mittelalterlichen Geist erdacht und ausgeführt, und nur das Auge des Kenners vermag diese ganz vorzüglichen Stücke von wirklich alten Arbeiten zu unterscheiden; als Vorbilder dienten Reste aus anderen Ordensschlössern. Über diesen Kapitälern erheben sich kühn und doch gefällig die Rippen des mächtigen, zur Bewunderung herausfordernden Gewölbes. Von den Wandmalereien, welche nach einem alten Reisebericht 1752 noch leidlich zu sehen waren,

*) Benutzt wurde wohl nur das obere Stockwerk des Kreuzgangs; das untere diente eben lediglich als Unterbau; wenigstens spricht für diese Annahme der Umstand, dass der Gang am Ostflügel durch eine Kelleröffnung deutlich unterbrochen wird.

*) Derselbe war vielmehr der Raum, in welchem der Hochmeister seine grösseren Festmahle gab.

und welche die Hochmeister der Reihe nach (bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts) in voller Figur mit entsprechenden Reimen darstellten, hat sich leider nur wenig erhalten; inwieweit es als Anhalt für eine etwaige Neubemalung dienen kann, lässt sich zur Zeit nicht sagen. Unter dem Fussboden hat man die alte Centralluftheizanlage entdeckt und wiederhergestellt, wobei die Fortschritte der modernen Technik nicht ausser Auge gelassen sind. —

gewerbemuseums, Herr *Grimmer*, der vor kurzem die Wandmalereien in der Domkirche zu Kulmsee beendet hat, die Arbeit aufgenommen und durch ein neues Verfahren so volle gesättigte Farben erzielt, dass hier unbedingt der richtige Weg für alle ähnlichen Auffrischungen gefunden ist. Eine Inschrift, welche in mehr als Manneshöhe ringsum lief und nur noch schwach erkennbar war, hat sich zum grössten Teil wiederherstellen lassen und lautet im

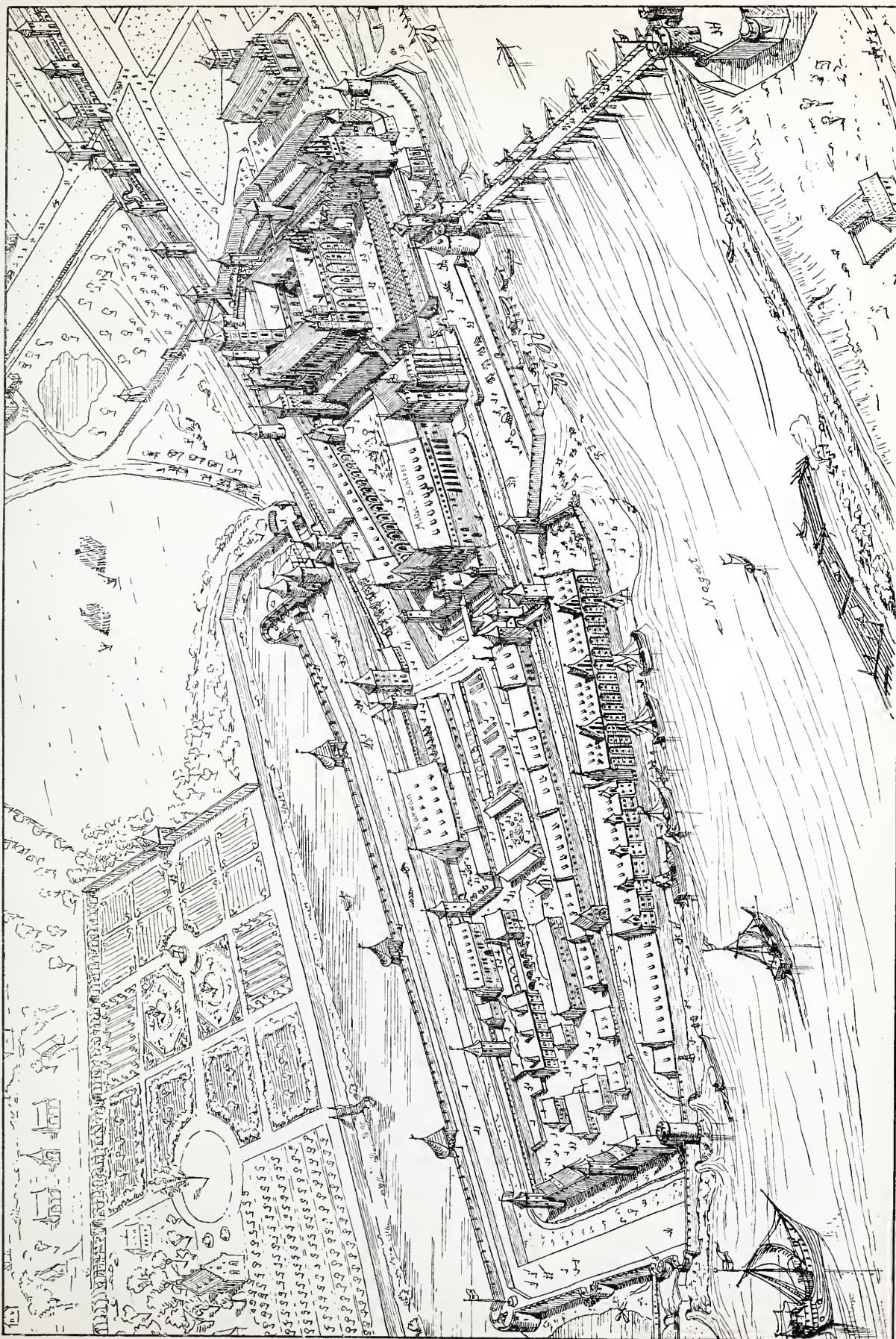


Die Marienburg. — Südostseite.

Durch kleine Büsserzellen getrennt, folgt die Kirche, welche man vom Kreuzgang aus durch die goldene Pforte, das unvergleichliche Meisterstück mittelalterlicher Terrakottaarbeit, betritt. Hier sind gleichfalls die Bauhandwerker und Bildhauer im wesentlichen fertig und nur der Maler ist noch etwas im Rückstande. Die westliche Empore mit dem vorgebauten Chor, eine ganz eigenartige Schöpfung, wirkt ungewöhnlich reizvoll, und überraschend ist auch die wiedererstandene Farbenpracht an den Wänden und an den Rippen. Nachdem die ersten Versuche nicht ganz geglückt waren, hat ein Schüler des Berliner Kunst-

wesentlichen: „Unsirs heren jare louf tusunt drihundert was czu houf, dar uf vir und virczik jar ich Gotis hus volbracht ward gar, also do der zwelf botin tag Filipi und Jacobi gelag zu lobe Got an sie do so das wir kamen zu ym hir.“

Auch im Mittelschloss ist man nicht unthätig gewesen, doch musste man sich hier zunächst lediglich auf Suchen und Forschen beschränken. Es kann ja leider nicht geleugnet werden, dass, so sehr die Wiederherstellung dieses herrlichen Gebäudes von edelster Begeisterung und Liebe getragen war, Fehler



Plan der Stadt und des Schlosses Marienburg. Nach der Rekonstruktion des Regierungsbauameisters STEINBECHT.

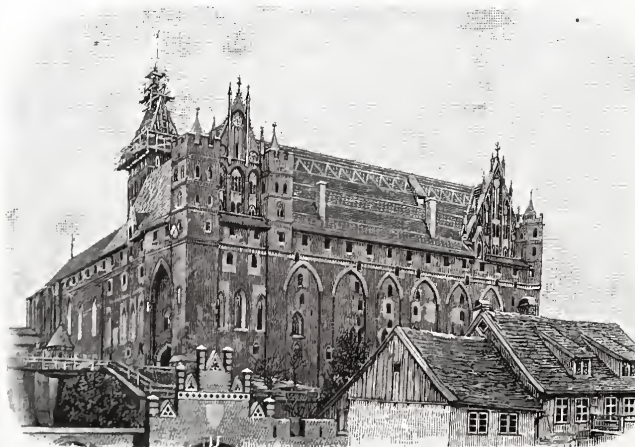
von grösserer Art nicht vermieden worden sind, da die geschichtlichen und technischen Kenntnisse noch nicht so weit vorgeschritten waren, wie es jetzt der Fall ist. Am deutlichsten tritt uns dies in der inneren Ausschmückung der Räume entgegen; nichts als das öde Weiss der Mauertünche finden wir hier an den Wänden, und doch waren diese einst mit Gemälden aller Art geschmückt. Sobald das Hochschloss beendet ist, wird es nun Aufgabe der Bauverwaltung sein, das vor sechszig Jahren Versäumte nachzuholen, und hierzu haben die Vorarbeiten bereits begonnen. Die Tünche ist an einzelnen Stellen abgeschlagen und man hat in der That die alten Farbenspuren entdeckt; irgend ein abschliessendes Ergebnis hat man allerdings noch nicht gewonnen. — Am Dache und am Wehrgang werden gleichfalls Änderungen nötig sein, will man anders die ehemaligen Formen in voller Treue wieder vor sich sehen.

Einen bedeutenden Gewinn darf man sich schliesslich von der Niederlegung der alten hässlichen Häuser, welche die Westseite der Burg nach der Nogat hin verunzieren, versprechen. Einige sind bereits abgerissen, die andern werden hoffentlich bald folgen.

So sehen wir denn das grosse Werk auf der ganzen Linie rüstig vorwärts schreiten. Schneller als in den letzten Jahren kann es nicht gefördert werden, ohne dass die Gründlichkeit und Zuverlässigkeit, mit der bisher gearbeitet worden ist, leidet. Aber wenn in den nächsten sechs Jahren keine Störungen eintreten, so werden wir eine bauliche An-

lage vollendet und aus ihrer Asche verjüngt erstehen sehen, die in der ganzen Welt ihres gleichen sucht. Die Vereinigung edelster Formgebung mit praktischer Verwendbarkeit, grösster Fürstenpracht mit kriegerisch-mönchischem Ernste wird nie versagen, ihre erhebende Wirkung auszuüben. Den gewaltigen Männern, welche in den weiten östlichen Provinzen Kultur verbreitet und dort bereits vor einem halben Jahrtausend moderne Staatsgebilde geschaffen haben, kann kein besseres Denkmal gesetzt werden als durch die Wiederaufrichtung ihres geistigen, künstlerischen, militärischen und politischen Mittelpunktes, die andererseits wiederum befruchtenden und anregenden Einfluss auf die Zeitgenossen üben muss. Es ist eine Pflicht der Pietät und gleichzeitig des eigenen Nutzens, deren Erfüllung uns hier obliegt, und darum ist es unbedingt erforderlich, dass in der Beschaffung der Geldmittel, wie sie jetzt durch die Lotterie in genügendem Masse stattfindet, keine Stockung erfolgt, dass vielmehr die Genehmigung zur Veranstaltung der Lotterie nicht bloss verlängert, sondern auf ganz Deutschland ausgedehnt wird. Denn gerade süd-deutsche Fürstensöhne und Ritter waren in grossen Scharen dem Orden zugeströmt, und wie der Neubau des Kölner Doms eine Ehrenschild der gesamten Nation war, so ist auch hier im äussersten Osten ein gemeinsames Wahrzeichen aller deutschen Stämme zu legen und zu bewahren.

Ende 1889.



Die Marienburg. — Nordwestseite.



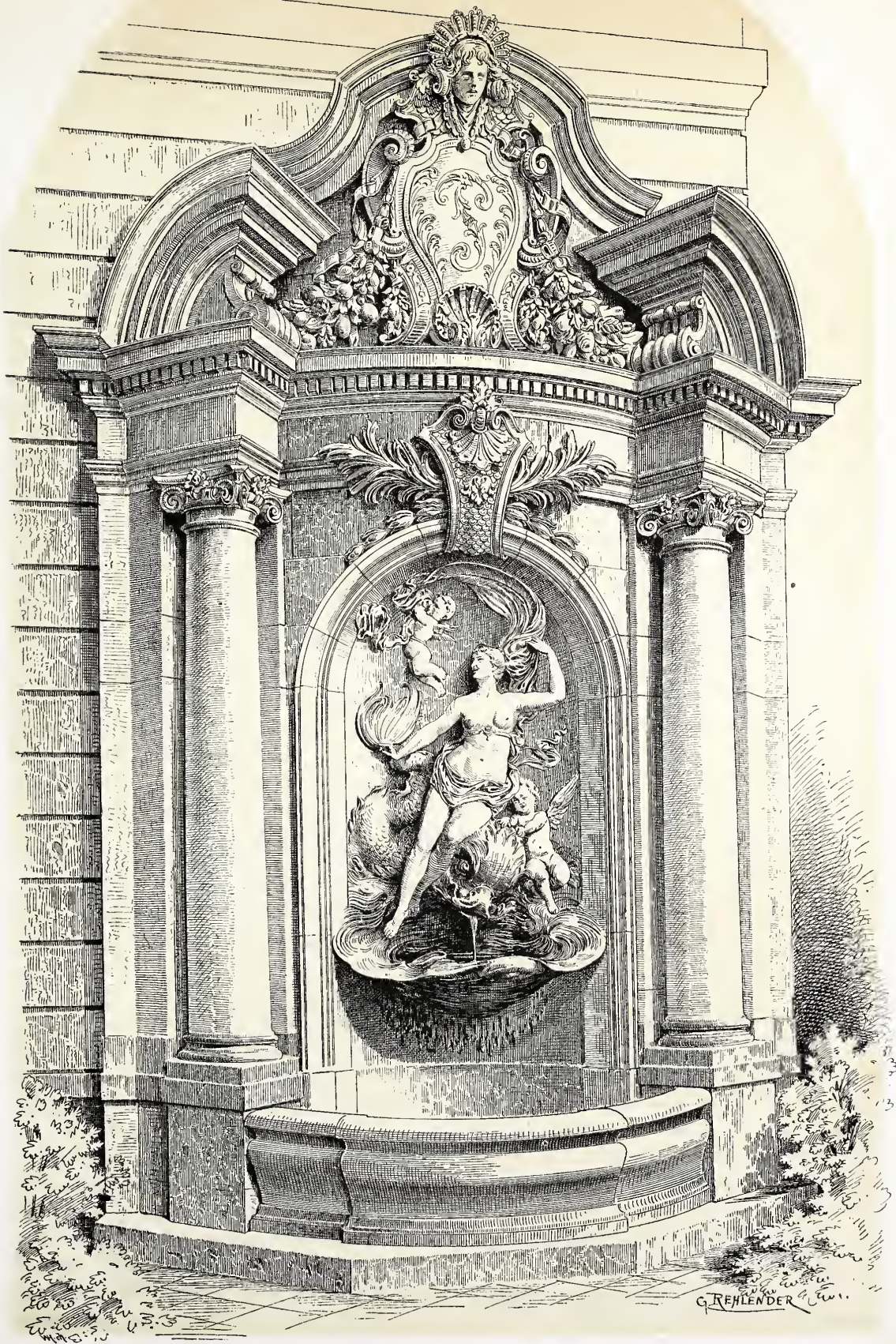
BEI EINER zusammenfassenden Betrachtung der Monumentalbauten, die in der letzten fünfzehn Jahren für Staats- und öffentliche Zwecke in Berlin unter Aufsicht und Verantwortlichkeit der Staatsbehörden errichtet worden sind, fällt zunächst als ein charakteristisches Unterscheidungsmerkmal von den gleichartigen Bauten der vorausgegangenen Periode die erfreuliche Erscheinung auf, dass aus dem Dunkel der Baubureaus in den Ministerien mehr und mehr baukünstlerische Individualitäten heraustreten, dass man sich nicht mehr ausschliesslich auf die Weisheit des „grünen Tisches“ verlässt und dass die Staatsbauten nicht mehr, wie es früher in der Regel der Fall gewesen, die Produkte theoretischer Beratungen, sondern häufig auch die Erzeugnisse künstlerisch schaffender Kräfte sind. Wohl spielt die Abteilung für das Bauwesen im Ministerium der öffentlichen Arbeiten eine einflussreiche und entscheidende Rolle, die an Bedeutung kaum von der Akademie des Bauwesens, der Nachfolgerin der einst so gefürchteten technischen Oberbaudeputation, übertroffen wird, da die der Akademie zugewiesene Aufgabe eine im wesentlichen begutachtende und beratende ist. Im Schosse jener Abteilung, die früher auch noch mit dem Handelsministerium verbunden war, wird nach wie vor

der grössere Teil der ganz oder teilweise auf Staatskosten in der preussischen Monarchie auszuführenden Monumental- und Nutzbauten bearbeitet, in den Plänen festgestellt und unter ihrer Leitung zur Vollendung gebracht. Das ist ein Verfahren, dessen Notwendigkeit heute niemand mehr bestreitet, da bei diesen Bauten allerlei praktische Fragen, in erster Linie finanzielle, in Betracht kommen, die nur von den verantwortlichen Behörden richtig beurteilt und vor den Oberbehörden, eventuell vor dem Landtage vertreten werden können. Man hat überdies Ursache, die früher oft mit Recht angefeindete Thätigkeit der ministeriellen Baubehörden jetzt bei weitem günstiger zu beurteilen, da in dem Masse, als ihnen die Mittel reichlicher gewährt wurden, auch ein freierer, künstlerischer Geist die Oberhand gewann. Sind auch aus dieser Thätigkeit keine Schöpfungen von genialem Wurf erwachsen, so zeigen sie doch überwiegend ein ernstes Streben nach würdevoller Repräsentation, nach monumentaler Haltung und nach gediegener Durchbildung im einzelnen. Freilich fehlt diesen in der strengen Schule der Sparsamkeit erzogenen Baubeamten die geistige Beweglichkeit, die man an Staatsbauten in Wien und gelegentlich auch in Süddeutschland zu schätzen hat; aber bei der Zähigkeit, mit der man in Norddeutschland an der Überlieferung festhält, ist es schon in hohem Grade anzuerkennen,

dass das charakterlose Zwitterding, das man Jahrzehnte lang als „hellenische Renaissance“ pries und das schliesslich zu einer Art von Kanon nach ägyptischem Stile geworden war, aus der Bauhätigkeit des Staates so gut wie ganz verschwunden ist. So viel wir gesehen haben, ist von den in dem letzten Jahrzehnt entstandenen Staatsbauten nur das Joachims-thalsche Gymnasium, eine freistehende, weitläufige Anlage mit Haupt- und Nebengebäuden, auf den Stil der hellenischen Renaissance getauft worden.

Unter den angedeuteten Verhältnissen muss man sich auf eine allgemeine Charakteristik des Umschwungs beschränken. Das Zusammenwirken zahlreicher Instanzen, deren jede besondere Interessen zu vertreten hat, bereitet der kritischen Beurteilung ein zu unsicheres Terrain, und überdies darf man gewärtig sein, dass jedem abfälligen Urteil gegenüber der Einwand erhoben werden kann, dass die Sparsamkeit immer noch das oberste Gesetz der preussischen Bauverwaltung ist, wenn auch in neuerer Zeit die Beteiligung der plastischen und malenden Künste in das offizielle Bauprogramm aufgenommen worden ist. Man erzählt sich, dass Fürst Bismarck einer der strengsten Vertreter dieses Sparsamkeitsprinzips gewesen ist, wie die einen sagen, weil die bildende Kunst ein seinem innersten Wesen fremdes Gebiet ist, wie die andern behaupten, weil er die finanziellen Hilfsquellen des Staates für höhere Zwecke ungeschwächt erhalten wollte. An diesen Sparsamkeitsgrundsätzen soll er bei der künstlerischen Ausstattung seiner eigenen Amtswohnung ebenso streng festgehalten haben wie bei Forderungen für die Ausschmückung von Innenräumen in Ministerien, Reichsämtern u. s. w. Man darf deshalb froh sein, dass noch so stattliche, zum Teil auch durch monumentale Komposition oder reizvolle Einzelgliederungen fesselnde Bauten zustande gekommen sind, wie z. B. das im „Rundbogenstil“ erbaute Kriminalgerichtsgebäude in Moabit, das im Stile der italienischen Renaissance gehaltene Dienstgebäude für die Verwaltung der direkten Steuern, das ebenfalls im italienischen Palaststil komponirte Geschäftshaus für das Landgericht und Amtsgericht II, zu denen die Entwürfe im Ministerium für öffentliche Arbeiten unter Leitung des Ober-Baudirektors *Herrmann* († 1889) und des Geh. Baurats *Endell* bearbeitet worden sind. Andere Staatsbauten aus neuerer Zeit sind nicht in gleichem Grade als Bureauarbeiten anzusehen, sondern mit bestimmten Persönlichkeiten verknüpft, so das Auswärtige Amt des deutschen Reichs (1873—1876) und das Reichsjustizamt (1879—1881) mit *W. von Moerner*,

das Kultusministerium (1879—1883) mit Baurat Prof. *Kühn* und der neue Packhof (1882—1885) mit *Fritz Wolff*. Von den Nachwirkungen des zuletzt zur leeren Formel erstarrten Schinkelschen Hellenismus ist in allen diesen Bauten wenig oder gar nichts mehr zu spüren. Sie schliessen sich mehr oder minder eng an den monumentalen Palaststil der italienischen, insbesondere der florentinischen und römischen Früh- und Hochrenaissance an, halten aber insofern an der guten Überlieferung der Berliner Architektur fest, als sie grosse ernste Wirkungen mit den einfachsten Mitteln zu erreichen suchen. Obwohl die preussische Sparsamkeit, die sich auch bei Bauten, deren Entwurf einem einzelnen übertragen wird, zu meist in einer den Bau überwachenden besonderen Kommission verkörpert, den besten Schutzdamm gegen ornamentale Ausschreitungen gewährt, liegt doch auch eine gewisse Garantie in dem für monumentale Staatsbauten am meisten bevorzugten Stil, der der baukünstlerischen Phantasie ungleich stärkere Schranken zieht als der Barock- und Rokokostil, die neuerdings in monumentalen Privatbauten immer häufiger auftreten. Bei den zuletzt erwähnten Staatsbauten hat sich der Staat auch nicht der Pflicht künstlerischer Repräsentation sowohl hinsichtlich des edlen Materials als der äusseren und inneren Ausschmückung entzogen. Wo die Lage des Grundstücks zwischen Nebengebäuden nur eine Schauseite darbot, hat man diese in hervorragender Art künstlerisch ausgezeichnet, so z. B. bei dem Neubau des Kultusministeriums durch einen sich unter dem Hauptgesims hinziehenden Fries von *G. Eberlein*, der die Hauptzweige der Thätigkeit jenes Ministeriums durch lebensvolle Gruppen von allegorischen und anderen Figuren in antiker Tracht veranschaulicht. An der Ausführung von dekorativen Malereien in den Festräumen des Kultusministeriums und des Reichsjustizamts haben sich Künstler wie *P. Schobell*, *A. v. Heyden* und *P. Meyerheim* beteiligt. Mit dem Putzbau, der für Staatsbauten in der voraufgegangenen Periode der Berliner Bauhätigkeit charakteristisch war und eine scharfe Kritik hervorrief, weil er den Bau in echtem Material nachzuahmen, also eine Täuschung zu erregen suchte, hat man endgültig gebrochen. Wo die Mittel für ganze Sand- oder Kalksteinfassaden nicht vorhanden sind, begnügt man sich mit der Verbindung von Haustein für die Architekturteile und Backstein für die Verblendung der Flächen oder mit Backstein allein, wobei die ornamentalen Teile, Gesimse, kleine Gliederungen u. dgl. m. in Terrakotta hergestellt werden, deren Fabrikation in neuerer Zeit einen



Brunnendekoration im Pschorrhouse in Berlin, von OTTO LESSING und FRANZ SCHNEIDER.

solchen Aufschwung genommen hat, dass sie auch den reichsten dekorativen Erfindungen der Architekten und ihrer Mitarbeiter eine plastische Form zu geben weiss. Gewissermassen als ein geschichtliches Denkmal dieser gründlichen Umwandlung ist das Schinkelsche Schauspielhaus anzusehen, dessen Aussenarchitektur vor einigen Jahren aus dem Putzbau in Sandstein übertragen und damit erst als monumentale Schöpfung in ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung für absehbare Zeiten gesichert worden ist.

Noch schärfer wird der Unterschied zwischen dem jetzt und früher in der Staatsbauverwaltung herrschenden Geiste durch das Generalstabsgebäude gekennzeichnet, dessen mit der Front dem Königsplatz zugewendeter, 1871 vollendeter Hauptteil 1877 durch einen beträchtlichen Anbau nach dem Entwürfe des Bauinspektors *Goedeeking* erweitert worden ist. Während jener ältere Teil wegen seiner armseligen Erfindung, seiner kleinlichen, nichts weniger als monumentalen Komposition und der durch Zementputz den Ansehen von Sandstein heuehelnden Architekturteile mit Recht als ein warnendes Beispiel charakterloser Bureauarbeit citirt wurde, üben die neuen Fassaden an der Moltke- und Herwarthstrasse, sowohl durch die Abmessungen der Stockwerke und die Gliederungen der Flächen, als auch durch die schöne rote Farbe des Backsteins und die reizvollen Terrakottaornamente in den Laibungen und Brüstungen der Fenster, an den Friesen und Gesimsen u. s. w. eine viel imposantere und einheitlichere Wirkung aus, der zugleich ein malerischer Reiz nicht abzusprechen ist. Mannigfaltiger und reicher noch zeigt sich diese Backsteinarchitektur mit Terrakottaverzierungen in der von *Franz Schwechten* entworfenen Fassade der Kriegsakademie an der Dorotheenstrasse (s. die Abbildung des Mittelbaus auf S. 257), neben der die nach den Linden zu gelegene, in Sandstein ausgeführte, von geringerer künstlerischer Bedeutung ist. Als *Schwechten*, ein Schüler der Berliner Bauakademie, der sich später bei *Stüler* und *M. Gropius* praktisch weitergebildet hatte, 1880 den Auftrag erhielt, die Architektur für die beiden Fassaden und das Innere der Kriegsakademie zu entwerfen, befand er sich nicht im Staatsdienste, sondern in dem der Berlin-Anhaltischen Eisenbahngesellschaft, für die er ausser dem bereits erwähnten Empfangsgebäude in Berlin mehrere kleinere Bahnhofsgebäude ausgeführt hatte. Auch in der Berufung eines Privatarchitekten zu einem Staatsbau ist ein Systemwechsel zu erkennen, der freilich noch der allgemeinen Durchführung harret. *Schwechtens* künstle-

rische Begabung konnte sich hier freier entfalten, als es ihm bis dahin vergönnt gewesen, und er vermochte sowohl in der Backsteinfassade als auch in der reichen, sich an den Barockstil anschliessenden Ausschmückung des FestsaaIs zu zeigen, dass er sich nicht bloss auf grosse Wirkungen bei monumentalen Freibauten versteht, sondern dass seine künstlerische Phantasie beweglich genug ist, den Ernst der Massenwirkung durch gefälligen Schmuck der Flächen und durch malerische, dem Rahmenwerk der grossen Linien geschickt eingefügte Einzelheiten zu mildern. Er hat damit zugleich seine Befähigung zu der ihm kürzlich übertragenen Aufgabe eines Entwurfs für eines der drei neuen Museen glänzend nachgewiesen.

Museen sind, wie uns die allgemeinen Konkurrenzen seit Jahrzehnten lehren, die beliebtesten Vorwürfe für die Schaffenslust und Kraft der Architekten. Berlin ist in der Epoche, die wir hier zu berücksichtigen haben, durch drei solcher Bauten bereichert worden: das Kunstgewerbemuseum (1877—81) von *Gropius* und *Schmieden*, das Museum für Naturkunde (1885—1888) von *August Tiede* und das Museum für Völkerkunde (1880—1886) von *Hermann Ende*; aber bei keinem durfte die Phantasie seines Schöpfers, auch wenn sie es gekonnt hätte, sich zu einer genialen Konzeption, zu höherem Schwunge erheben, obwohl man mit plastischem und malerischem Schmuck nicht gerade sparsam umgegangen ist. Gleichwohl ist ihre Physiognomie eine durchaus wohlstandige, würdige und monumentale, und man wird die Zurückhaltung von weithin sichtbaren Auszeichnungen, wie Kuppeln, turmartigen Aufbauten u. dgl. m., auch unter dem Gesichtspunkte billigen, dass die Schale nicht prunk- und verheissungsvoller als der Kern sein darf. Man wird auch darauf gefasst sein müssen, dass die von *Imne*, *Schwechten* und *Fritz Wolff* bearbeiteten Projekte für die drei neuen Museen auf der Spreeinsel und dem Nebenterrain in ihrer letzten Form durchaus nicht den kühnen akropolisartigen Plänen entsprechen werden, von denen wir bei der vor sechs Jahren veranstalteten Konkurrenz so zahlreiche und schöne Beispiele gesehen haben.

Das Kunstgewerbemuseum schliesst sich in der Behandlung der Einzelformen, insbesondere des weit ausladenden Kranzgesimses, gleichwie die von denselben Künstlern ungefähr gleichzeitig (1877—1880) erbaute königliche Kunstschule, noch an den strengen Klassizismus der sog. hellenischen Renaissance an, die freilich schon von *Gropius* mit zahlreichen modernen Elementen durchsetzt worden war. Dazu gehört in erster Linie das Streben nach farbiger

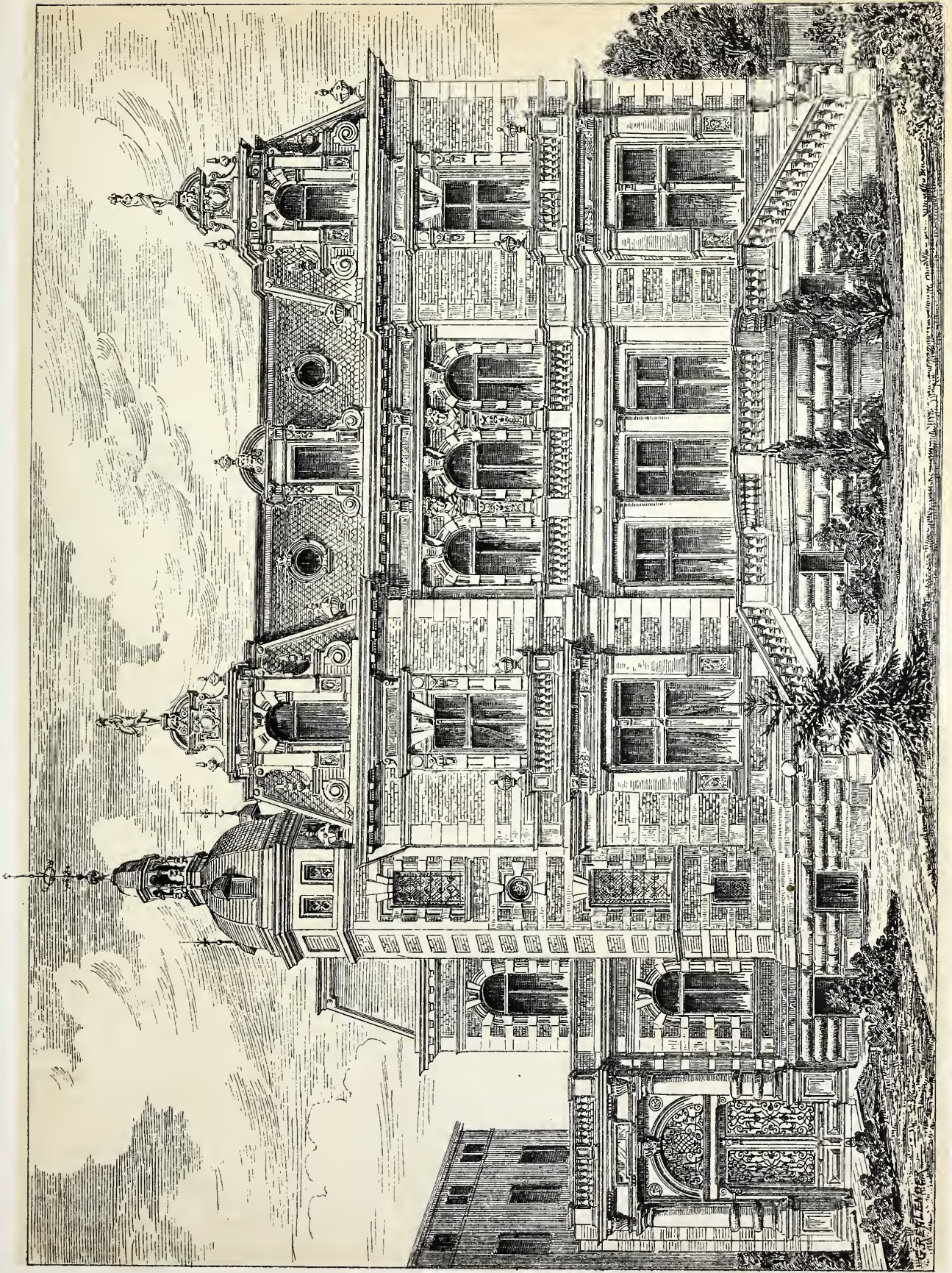
Wirkung der Fassaden, die bei beiden Bauwerken zunächst durch die Vereinigung von Backsteinen mit Terrakottagliederungen und Verzierungen erreicht wurde, wozu bei dem Kunstgewerbemuseum noch Sandstein für die Architekturteile, die Vorhalle, den Giebel u. s. w., ein Fries mit Bildern in farbiger Glasmosaik und ein reicherer Aufwand von bunt glasirten Terrakottareliefs hinzukommen, wie denn überhaupt bei der äusseren und inneren Ausschmückung des Kunstgewerbemuseums alle dekorativen und gewerblichen Künste in einem bisher noch nicht dagewesenen Masse thätig gewesen sind. Im Kunstgewerbemuseum wie im Museum für Naturkunde stellt sich ein rechteckiger, monumental ausgebildeter Lichthof als Mittelpunkt der inneren Anlage dar, um die sich alle übrigen Räume gruppieren. — Das Museum für Naturkunde, dessen Aussenarchitektur ganz in hellgrauem Sandstein ausgeführt ist, bildet mit den westlich und östlich angrenzenden Gebäuden der Bergakademie und der landwirtschaftlichen Hochschule eine gemeinsame Baugruppe dergestalt, dass die Fronten der beiden letzteren an der Strasse liegen, während die des Museums von der Strasse durch einen geräumigen, seitlich von den Akademiegebäuden begrenzten Vorgarten getrennt ist. Da die für jene Lehrzwecke bestimmten Gebäude, für deren äussere Gestaltung ein sehr einfacher Renaissancestil bei drei Geschossen mit rundbogigen Fenstern und Eckkrisaliten massgebend gewesen, schon früher (1875—1880) vollendet waren, musste sich die Architektur des Museums im wesentlichen an die der Nebengebäude anschliessen. Doch konnte wenigstens dem Mittelbau durch eine Freitreppe, ein Portal mit den Standbildern der Naturforscher Johannes Müller und L. v. Buch und eine sich darüber erhebende, von einer Attika gekrönte Säulenstellung, zwei korinthische Säulenpaare zwischen Eckpilastern, ein Gepräge verliehen werden, das den Charakter und die Bestimmung des Gebäudes einigermassen kennzeichnet. Die klare und glückliche Anordnung des Grundrisses hat im Laufe des Baus eine nachteilige Umgestaltung erfahren müssen, weil ausser dem Museum auch Hör- und Lehrsäle und das zoologische Institut unterzubringen und die Wünsche später eingetretener Sammlungsdirektoren zu berücksichtigen waren. An die Rückseite des Hauptbaues sind deshalb vier parallele Flügel angegliedert worden, die natürlich die ursprüngliche Einheit der Anlage gestört haben. Noch grösser waren aber die Schwierigkeiten, die *Ende* bei der Gestaltung des Grundrisses für das Museum für Völkerkunde zu bewältigen hatte. Der Bauplatz

bildet ein unregelmässiges Viereck, dessen westliche, an der Kreuzung zweier Strassen liegende Ecke so spitz zuläuft, dass sie als Ausgangspunkt der ganzen Grundrissanlage angenommen werden musste, um wenigstens an einer Stelle einen starken monumentalen Accent zu gewinnen. Es war ein glücklicher Wurf, hier einen zugleich als Haupteingang dienenden Rundbau anzulegen, an den sich die beiden an Strassen liegenden Fronten seitlich anschliessen. Aber es ist dem Künstler nicht gelungen, einerseits diesen Rundbau mit den angrenzenden Seitenkörpern in einen organischen Zusammenhang zu bringen, andererseits ihn durch stärkere Betonung der Höhentendenz so auszuzeichnen, dass er die beiden Flügel beherrscht, deren Fassadeneinteilung übrigens eine sehr einförmige und wenig reizvolle ist. Es mag sein, dass Ende mit Absicht oder aus Sparsamkeitsgründen der einfachsten Lösung, die Ecke durch einen Kuppelbau zu erhöhen, aus dem Wege gegangen ist. Aber der Erfolg hat gelehrt, dass hier das Alltägliche das Beste gewesen wäre, weil gewisse monumentale Gesetze nicht ausser acht zu lassen sind. Weitaus glücklicher ist Ende in dem gemeinsam mit seinem Genossen *Böckmann* erbauten Hause für den Brandenburgischen Provinziallandtag (1888) gewesen, bei welchem die Aufgabe hinsichtlich der Aussenarchitektur freilich insofern günstiger lag, als es sich nur um eine von anderen Häusern eingeschlossene Strassenfront (s. die Abbildung auf S. 260) handelte. Die malerische Wirkung der reich und energisch gegliederten Fassade wird noch dadurch erhöht, dass sie in rotem Mainsandstein ausgeführt ist. Obwohl einige Innenräume reich dekoriert sind, kann man die volle Begabung dieser Architekten, die auf verschiedenen Gebieten der modernen Bau- und Dekorationskunst in Berlin bahnbrechend gewirkt haben, nicht danach allein beurteilen. Sie zeigt sich vielmehr am glänzendsten und vielseitigsten in dem 1881 erbauten Festsäle der Loge Royal York, dessen architektonisches, plastisches und malerisches Dekorationssystem mit geläutertem Geschmack aus dem Schlüterstil, der durch den Charakter einer älteren, den Zwecken der Loge dienenden Bauanlage bedingt war, entwickelt worden ist.

Die Ausschmückung der Fassaden- und Innenräume durch die Schwesterkünste, die in den Bauperioden bis zum Jahre 1875 fast immer ein trauriges Kapitel in der Geschichte der Berliner Architektur gefüllt hatte, ist in dem Zeitraum, der uns beschäftigt, der Gegenstand einer ganz besonders liebevollen Pflege und gründlichen Ausbildung unter



Eckhaus der Kaiser-Wilhelmstrasse in Berlin, erbaut von CREMER und WOLFFENSTEIN.



Reichensheimisches Wohnhaus in Berlin, erbaut von KAYSER und v. GROSSHEIM.

den höchsten künstlerischen Gesichtspunkten gewesen. Nachdem die Reformbewegung einmal durch die Architekten der jüngeren Schule ins Leben gerufen war, die in der ersten Zeit den ganzen dekorativen Aufwand aus ihrer eigenen Erfindungskraft bestritten, bildete sich schnell, zum Teil unter Mitwirkung der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums, eine stattliche Anzahl tüchtiger Plastiker und Dekorationsmaler aus, die ein weites Feld der Thätigkeit, namentlich im Privatbau, fanden und deren technische Fertigkeiten bald zu solcher Reife gediehen, dass sie hinter den Wiener Dekorateuren nicht mehr zurückblieben. An die Stelle der Schwerfälligkeit, Trockenheit und Roheit, die früher für das Berliner Bauornament charakteristisch waren, ist längst eine leichte, gefällige Anmut, eine volle Geschmeidigkeit und Beweglichkeit in der Komposition des Ganzen wie in der Einzelbildung und ein feines Verständnis für den Geist der historischen Stilformen, ihre Verwendbarkeit in der Gegenwart und ihre Anpassung an den Charakter des zu schmückenden Raumes oder der zu verzierenden Fassadenteile getreten. Auf dem Gebiete der dekorativen Malerei ist hier besonders der Verdienste der früheren Lehrer am Kunstgewerbemuseum, der Professoren *J. Schaller* und *M. Meurer*, zu gedenken, die ihre Schüler mit energischer Hand immer wieder auf die Hochschule der dekorativen Malerei, auf die italienische Renaissance, hinwiesen¹⁾, während auf dem Gebiete der dekorativen Plastik in erster Linie die umfassende Thätigkeit des vielseitigen, in allen Erscheinungsformen des Renaissancestils gewandten *Otto Lessing* hervorzuheben ist, neben dem sich noch *Zeyer* und *Drechsler*, *Ernst Westpfahl*, Gebrüder *Bieber*, *Chr. Lehr* u. a. auszeichnen²⁾. Einige Proben ihrer Kunst haben wir dem vorigen Hefte (s. S. 269 und 274) und diesem beigegeben. Besonders verweisen wir auf das Prachtstück phantasievoller Erfindung, die Brunnendekoration im Hofe des Hauses des Pschorrbräuausschanks, die Lessing in Gemeinschaft mit dem Münchener Bildhauer Franz Schneider ausgeführt hat.

Wenn wir von denjenigen Monumentalbauten

1) Proben der neueren dekorativen Malerei enthält das Sammelwerk: *Farbige Dekorationen alter und neuer Zeit*. Herausgegeben von Ernst Ewald. Zwei Bände. Berlin 1882 ff. E. Wasmuth.

2) Einen umfassenden Überblick über ihre Schöpfungen gewähren die von O. Lessing herausgegebenen Sammlungen: *Bauornamente Berlins und Bauornamente der Neuzeit* (3 Bde. Berlin, ebend.), wozu: *Der innere Ausbau*, herausgegeben von Gremer und Wolfenstein, eine Ergänzung bildet.

des Staates für wissenschaftliche und Verwaltungszwecke absehen, in denen das künstlerische Element hinter der Befriedigung rein praktischer Bedürfnisse zurücktreten musste, sind nur noch die in Backsteinbau ausgeführte Gruppe des pharmakologischen und physiologischen Instituts an der Ecke der Dorotheen- und Neuen Wilhelmstrasse, das Gebäude der kaiserlichen Oberpostdirektion, dessen nach der Königstrasse belegene Hauptfront eine reiche künstlerische Ausbildung im Palaststil der italienischen Hochrenaissance erhalten hat, der Backsteinbau der kaiserlichen Reichsdruckerei in der Oranienstrasse von *Karl Busse*, der auch die Entwürfe zu dem in Bau begriffenen kaiserlichen Patentamt in der Luisenstrasse geschaffen hat, in dem sich seine künstlerische Individualität freier und reicher entfalten konnte, und die technische Hochschule in Charlottenburg zu nennen, deren äussere Gestaltung und innere Anordnung im wesentlichen das Werk des 1881 verstorbenen Friedrich *Hitzig* ist, dem dabei einige Vorarbeiten von R. Lucae vorlagen. Da die Vereinigung der früheren Bauakademie mit der Gewerbeakademie eine verhältnismässig grosse Ausdehnung des Gebäudes notwendig machte und zugleich sehr hohe Anforderungen an die Beleuchtung der Hör- und Demonstrationssäle und der dazugehörigen Sammlungs- und Arbeitsräume gestellt worden waren, sah sich der Architekt genötigt, zwei langgestreckte Flügelbauten an den kräftig aus der Fassade heraustretenden Mittelbau anzugliedern, auf deren künstlerische Ausstattung bei ihrer Ausdehnung verzichtet werden musste. Der Hauptaccent wurde deshalb auf den zweigeschossigen Mittelbau gelegt, dessen Hauptgeschoss durch korinthische Säulen zwischen Arkaden gegliedert ist, die das von einer hohen Attika gekrönte Hauptgesims tragen. Der Mittelbau ist gewissermassen die äussere Schauseite des grossen, auf allen vier Seiten von drei übereinander angeordneten Arkadenreihen umgebenen Lichthofes, der den von allen Teilen zugänglichen Mittelpunkt der gewaltigen Bauanlage bildet. Neben dem inneren Ausbau des Zeughauses für die Zwecke einer Ruhmeshalle zu Ehren der preussischen Armee und ihrer Heerführer, an dem unter Hitzigs Leitung auch der obengenannte Fritz Wolff thätig gewesen ist, legt jener Lichthof das letzte glänzende Zeugnis für die starke Begabung Hitzigs für das Monumentale ab. In Hitzigs künstlerischer Persönlichkeit hatten sich die besten Überlieferungen der Schinkelschen Epoche mit den berechtigten Anforderungen der neuen Zeit zu einer edlen Harmonie verschmolzen.

Obwohl das Berliner Theaterleben seit 1875 einen sehr bedeutenden Aufschwung genommen hat, ist nur ein einziger Neubau zu verzeichnen, bei dem die Kunst zu Worte gekommen ist. Von den drei neu entstandenen Schaubühnen hat sich das „Deutsche Theater“, das in die Räume eines früheren Operettentheaters, des Friedrich-Wilhelmsstädtischen, einzog, mit einer neuen Dekorierung des Zuschauerraums, des Foyers und einiger anderer Räume begnügt, bei der eine etwas aufdringliche Geschmacksrichtung von zweifelhaftem Wert zum Ausdruck gekommen ist. Vornehmer wirkt die in einem massvollen Renaissancestil gehaltene Ausschmückung des Zuschauerraums im „Berliner Theater“, das ebenfalls ein älteres Theater, das frühere Walhalla-Operettentheater, eingenommen hat. Im übrigen hat sich der Unternehmer darauf beschränkt, das obere Stockwerk der Strassenfront mit einer Säulenarchitektur mit Giebel-dreieck bekleiden zu lassen, die sich im üblichen Tempelschema bewegt. Das dritte der neuen Theater, das nach den Plänen von *van der Hude* und *Hennicke* ausgeführte Lessingtheater, ist dagegen ein Neubau von Grund auf, der erste in Berlin, bei dem die nach dem Wiener Ringtheaterbrande gemachten Erfahrungen und Studien in Bezug auf Feuersicherheit und leichte Zirkulationsmöglichkeit des Publikums verwertet worden sind. Es ist zugleich ausser den beiden königlichen Theatern das einzige, das, mit der Front einem freien Platze zugekehrt, von allen Seiten umgangen und frei betrachtet werden kann und deshalb auch eine monumentale Ausbildung erhalten hat, die sich jedoch bei den beschränkten Mitteln leider nicht auch auf das Baumaterial er-

streckte. Die in einem mit barocken Details durchsetzten Renaissancestil gehaltene Aussenarchitektur zeigt zwar keine originellen Gedanken, weicht vielmehr, namentlich in der Komposition der Eingangsseite mit der schmalen, von dürftigen Säulenpaaren getragenen Vorhalle und der ein Giebel-dreieck stützenden Säulenreihe vor dem oberen Geschoss, nicht von der stereotyp gewordenen äusseren Charakteristik von Schauspielhäusern ab. Dafür sind aber alle einzelnen Teile des Gebäudes nach aussen hin durch die Anordnung der Umfassungsmauern, durch turmartige Aufbauten und durch eine vier-eckige, das Ganze überragende Flachkuppel so deutlich gekennzeichnet und von einander unterschieden, dass man die Lösung der Aufgabe nach dieser Richtung hin als mustergültig bezeichnen darf. Und ein Gleiches gilt von der Anlage der inneren Räume, bei der für Korridore, Wandgänge und Treppen Abmessungen in der Breite durchgeführt worden sind, welche die kläglichen Zustände, die hinsichtlich des Verkehrs des Publikums in allen übrigen Berliner Theatern herrschen, in einem grellen Lichte erscheinen lassen. Für die malerische und plastische Ausstattung des Zuschauerraums und des Foyers ist der Modestil des Tages, das Rokoko, gewählt worden. Man hat sich dabei in Bezug auf lichte, gedämpfte Töne nicht genug thun können, ohne gewahr zu werden, dass man auf dem Umwege des Rokokostils wieder dicht an die übel berufenen Milchcaffecfarben der Nachschinkelschen Zeit geraten ist, mit denen man erst vor 15 Jahren unter grossem Aufwand von heroischem Pathos gebrochen hat.





Fig. 1. Entwurf zum Deckenbilde der Stanza d'Eliodoro. Oxford.

DIE ZEICHNUNGEN ZUR DECKE DER STANZA D'ELIODORO.

VON Dr. H. DOLLMAYR.

MIT ABBILDUNGEN.



SO VIEL Licht auch die Forschung über Raffaels Jugend und mittlere Lebensperiode verbreitet hat, das geheimnisvolle Dunkel, das über den Schöpfungen seines späteren Lebens schwebt, hat sie noch immer nicht zu zerstreuen vermocht. Wir haben daher bis heute keinen richtigen Einblick, wie viel von den Werken jener Zeit, wo er, von allen Seiten in Anspruch genommen, nur mehr mit Hilfe seiner Schüler schaffen konnte, auf seine und auf Rechnung der letzteren zu setzen sei. Weit verhüllter aber als die anderen Werke ist die Entstehungsgeschichte der Fresken, die uns hier beschäftigen sollen. In sie haben Crowe und Cavalcaselle nur in so weit Klarheit gebracht, als sie nachwiesen, dass wir in dem dekorativen Rahmenwerk, welches die grossen, gleich Teppichen in die Dreiecksfelder des Kreuzgewölbes eingespannten Gemälde umschliesst, *Baldassare Peruzzi's*

Hand zu erkennen haben. Was aber jene vier Darstellungen selbst anbetrifft, so sind über sie die widersprechendsten Meinungen laut geworden, wenn die Frage nach ihrem Urheber zu beantworten war.

Man konnte sich nicht verhehlen, wie bedeutend sie in Komposition und Ausführung von den übrigen Malereien in derselben und der vorangehenden Stanze abweichen. Aber während die einen fest an Raffael als ihrem Urheber hielten und das fremde Element, das jedem auffiel, so weit es den Stil anbetrifft, durch den Einfluss Michelangelo's, in Bezug auf das veränderte Aussehen und die Ausführung der Malereien aber durch die Mithilfe der Schüler und die Beschädigungen, welche sie erlitten hätten, erklären wollten, sah man sich auf der anderen Seite genötigt, Raffaels Anteilnahme nur in sehr beschränktem Masse zuzugestehen. So erklärte Robinson (*A critical account of the drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries, Oxford, pag. 228*) drei von

den Bildern geradezu als selbständige Arbeiten von Schülern und wollte nur noch das Bild mit der Erscheinung des Herrn vor Noah für Raffael in Anspruch nehmen; denn schon das nach ihm nächstbedeutende, Gottvater im brennenden Dornbusch, welches Springer noch wenigstens retten wollte, musste er nach dem Studium des zu diesem Fresko in Oxford erhaltenen Originalentwurfes Raffael absprechen.

Prof. Dr. Fr. Wickhoff leugnet die Beteiligung Raffaels oder seiner Schüler gänzlich und schrieb die Erfindung und Ausführung der ganzen Decke wiederholt dem Baldassare Peruzzi zu. Auf seine Anforderung nun habe ich die dazu noch erhaltenen Zeichnungen einer Untersuchung unterzogen, deren Resultat ich in diesem Aufsatz niederlege. Von einer Beschreibung der Maleien glaube ich Umgang nehmen zu dürfen, und, indem ich mich daher gleich den Zeichnungen zuwende, beginne ich mit dem zuletzt erwähnten Blatte der Sammlung in Oxford, von der, wie ich glaube, jede Untersuchung dieser Frage ihren Ausgang nehmen muss. (Rob. Oxford Katalog No. 91. Pass. Katalog No. 516 gest. bei W. J. Ottley, Italian School of Design, pag. 54.)

(Fig. 1.)

Das erste, worauf es uns dabei natürlich ankommt, ist, ob wir es auch thatsächlich mit einem Originalentwurf zu thun haben. Robinson bejaht es und führt dafür folgenden Beweis:

„Es ist erstens fast unmöglich, die Schlussfolgerung zu vermeiden, dass diese Zeichnung ein vorbereitender Entwurf für das Fresko war; sie ist von dem ausgeführten Werk wesentlich verschieden und

an und für sich eine bedeutende und meisterhafte Darstellung, — aber nicht von Raffaels Hand — sie kann auch nicht als Kopie einer Originalzeichnung des grossen Meisters angesehen werden; in Stil und Ausführung ist sie vom Werke verschieden und alles weist darauf hin, dass es eine Originalzeichnung



Fig. 2. B. Peruzzi, Skizzenbuch in der Stadtbibliothek zu Siena.

von einem seiner hervorragendsten Schüler ist. Die Zeichnung stellt die ganze Gruppe des Allmächtigen, umgeben von Flammen und bedient von Engeln vor. Die Figur Gottvaters ist fast in der gleichen Stellung, wie in dem Fresko, aber in energischerer Bewegung. Im ganzen ist es eine grossartigere Personifikation; er ist unbekleidet dargestellt, während die Gestalt in dem Fresko bekleidet ist. Die Zeichnung der

nackten Figur ist überdies von einigen früheren Darstellungen Raffaels sehr verschieden; sie zeigt einen kolossalen, etwas überladenen Stil und eine dem Michelangelo verwandte Muskelentwicklung. Zwei erwachsene Engel sind links auf der Zeichnung dargestellt, während auf dem Fresko nur einer zu sehen ist; anstatt der zwei flammenden Seraphim nach altumbrischem Typus, welche auf dem Fresko etwas ungeschickt von der Gruppe getrennt sind, zeigt die Zeichnung zwei kindliche Engel mitten in den Flammen und an die Hauptfigur enge angeschlossen. Die Gruppe ist im ganzen als Zeichnung präzise und wohl ausgeführt und ist feiner und majestätischer aufgefasst, als die auf dem Fresko. Der Grund für die Abänderungen ist augenscheinlich: in der Zeichnung scheint die ganze flammenumgebene Gruppe in Bewegung, wie im Wirbelwind dahinziehend, während es der Gegenstand erfordert, dass sie in Ruhe sei. Mehrere Schriftsteller haben bemerkt, dass diese Gruppe durch die analogen Kompositionen des Michelangelo auf der Decke der Sixtina stark beeinflusst, wenn nicht geradezu hervorgebracht ist; speziell diese Zeichnung wurde angeführt als Beweis des Wechsels, welchen die „neue Manier“ Michelangelo's plötzlich in Raffaels Stil bewirkte. Wenn es nun sicher ist, dass die erhabenen Schöpfungen des grossen Florentiners einen merklichen Einfluss auf Raffael übten, so ist hier zur Genüge zu ersehen, dass eine viel stärker hervortretende und dauernde Herrschaft auf dessen zahlreiche Schüler ausgeübt wurde. Der grösste derselben, Giulio Romano, scheint in der That fast mehr von dem Stil Michelangelo's, als von dem seines Lehrers beherrscht worden zu sein“. Mit dieser Beobachtung hat Robinson vollkommen Recht, doch macht sich bei Giulio der Michelangeske Zug erst geltend, als er des direkten Einflusses seines Meisters ledig, sich selbst überlassen war. Robinson glaubt nun in der vorliegenden Zeichnung Beweise für die Hand Giulio's zu finden. „Dieser grosse Maler“, sagt er weiter, „überlebte Raffael um 26 Jahre, aber obschon viel jünger als Michelangelo wurde er von diesem überlebt. Wir sind daher geneigt, zu glauben, dass der Michelangeske Zug, welchen diese Komposition offenbart und welcher in der Zeichnung stärker hervortritt als in dem Fresko, derselben durch Giulio Romanos Hand aufgeprägt wurde. Die wahrscheinliche Annahme scheint uns bezüglich dieses Werkes zu sein, dass die einfache Originalskizze mit der ersten Auffassung des Gegenstandes von Raffael (welcher zu jener Zeit eben die Fresken der Sixtina gesehen

hatte) gemacht war und dass die Ausführung der Zeichnung in allen folgenden Stufen dem Giulio Romano anvertraut war. Ob nun von Giulio Romano oder einem anderen Schüler — jedenfalls stellt die vorliegende Zeichnung eine von diesen Stufen dar“. Wenn ich mich nun auch den Ausführungen des englischen Gelehrten, dass wir in dem Blatte einen Originalentwurf zu erblicken haben, vollinhaltlich anschliesse, denn es trägt, wie mir scheint, diesen Charakter offen an der Stirn, so kann ich ihm doch keineswegs in seiner letzten, etwas geschraubten Erklärung beistimmen, durch die er sowohl Raffael als Giulio Romano zum Recht verhelfen will. Man ist nur zu oft geneigt, Zeichnungen, besonders solche, die zu irgend einem Werke aus der letzten Periode des grossen Meisters in Beziehung stehen, wenn man sie ihm nicht selbst zuschreiben kann, dem Haupte seiner Schule Giulio zuzusprechen, dessen Mithilfe er bei seinen Arbeiten jener Zeit am meisten in Anspruch nahm. Mit der Zeichenweise dieses Künstlers hat aber unsere Skizze so wenig wie mit Raffael selbst zu thun. Ein blosser Vergleich mit seinen echten Blättern zeigt uns dies auf den ersten Blick.

Authentische Zeichnungen sind:

1. Die Originalentwürfe zu den Lünettenbildern des Psychesaaes im Palazzo del T zu Mantua, Albertina Nr. 119, 120.

2. Giulio's Entwurf für den von Primaticcio im selben Palast in Stuck ausgeführten Triumph des Kaisers Sigismund, Louvre Nr. 288.

3. Faune und Bacchanten, Louvre Nr. 283.

4. Apollon und die Musen, Albertina Nr. 121.

5. Der Originalkarton für das Urteil des Midas, Fresko ehemals in der Casa Torelli zu Mantua, Albertina Nr. 122.

Denn, was uns bei der Betrachtung des vorliegenden Blattes im Gegensatz zu Giulio Romano's freier Art mit der Feder zu zeichnen auffällt, sind die starken und schweren Striche, welche den Umriss beschreiben, z. B. des Gesichtes und der Arme Gottvaters, sowie die fast schwerfällig zu nennende Art der Strichführung bei Angabe des Schattens in den Rauchwolken, bei den Flammen und den Blättern des Dornbusches. In jedem Striche verrät sich die Hand eines Künstlers, der in seinem ganzen Wesen von ihm verschieden ist, völlig abgesehen davon, dass seine Formen mit ihm absolut nichts gemein haben. Man vgl. nur z. B. den Kopf Gottvaters, die Art, wie Augen, Nase und Mund angegeben, wie Haupt- und Barthaar dargestellt sind.

Giulio Romano's Profile erscheinen fast immer

konventionell gezeichnet. Eine oft stark gewölbte Linie giebt die Stirne, eine zweite, stumpfe, die Nase, zwei S-förmige Linien, sich nach Art eines Paragraphezeichens aneinander schliessend, gaben Ober- und Unterlippe an. Das Auge wird gewöhnlich nur durch einen einfachen S-förmigen Strich dargestellt, zu dem ein kurzer zweiter zur Angabe des unteren Lides, selten noch ein dritter für die Pupille tritt. Immer aber, und das ist für seine Zeichenweise besonders charakteristisch, zieht sich zur Angabe der Wange eine leichte Linie von dem inneren Winkel des Auges bis zu den Nasenflügeln. Man vergleiche dazu noch, wie Giulio die Hände zeichnet und wie er ferner den Faltenwurf zum Ausdruck bringt. Von all dem findet sich auf unserem Blatte keine Spur. Ich glaube daher feststellen zu dürfen, dass Giulio Romano nicht als der Urheber der Zeichnung angesehen werden darf. Aber eben so gut keiner der anderen Raffaelschüler. Der Künstler gehört dieser Schule nicht an, wenn er ihr auch immerhin sehr nahe steht, — es ist der Sieneser Baldassare Peruzzi. So ziemlich das ganze Leben und Wirken desselben gehört mit zu den eingangs erwähnten dunklen Punkten der Kunstgeschichte, besonders aber sein Verhältnis zu Raffael. Doch steht schon jetzt wenigstens so viel fest, wenn es auch der künftigen Forschung vorbehalten bleibt, volles Licht dahinein zu bringen, dass er auf die Schüler Raffaels bedeutenden Einfluss übte; ob etwa infolge einer bevorzugten Stellung in dessen Werkstatt, wage ich noch nicht zu behaupten. Von ihm haben wir nun eine Reihe authentischer Zeichnungen, welche mit der unseren verglichen, den Beweis erbringen, dass auch sie ihm ihren Ursprung verdanken. Nach Vasari (*Vita di Michelangelo da Siena*, ed. Sansoni V, 92) hat Peruzzi das Grabmal Hadrians VI. in der Kapelle des Hauptaltars der Kirche S. Maria dell' Anima entworfen, welches von Tribolo und Michelangelo von Siena in Marmor ausgeführt wurde. Auf dem Sarg liegt ausgestreckt die Statue des Papstes, lebensgross, nach der Natur von Michelangelo gearbeitet; in einem Relief darunter sieht man, wie Hadrian seinen Einzug in Rom hält, das Volk jener Stadt ihm entgegenströmt und ihn anbetet. In vier Nischen umher sind ebenso viele Tugenden in Marmor dargestellt: die Gerechtigkeit, die Stärke, die Friedfertigkeit und die Klugheit. Zu dem Kopfe der Stärke nun befindet sich eine vorbereitende Skizze mit noch anderen Studien auf einem Blatte in der Sammlung des Senators G. Morelli in Mailand, das mit einer zweiten Zeichnung von Baldassare's Hand durch

Dr. G. Frizzoni in der *Collezione di quaranta disegni scelti della raccolta del S. G. Morelli* publizirt wurde. Sofort giebt sich in dem gleichen Charakter der Strichführung die nahe Verwandtschaft der beiden Zeichnungen zu erkennen. Man betrachte z. B. den Kopf Gottvaters auf dem Entwürfe zu dem Fresko des brennenden Dornbusches mit dem Kopf des alten Mannes links auf der Morellischen Zeichnung. Die mit gleichmässigen ruhigen Federstrichen gezogenen Umrisse und Detailangaben; die Art, wie das Profil gezeichnet, die Stirne gegliedert ist, die Form des Ohres mit seiner breiten Muschel und der Durchbildung der inneren Teile, der Schraffirung in demselben und vor dem Ansätze des Läppchens, sowie die ganze Mache; alles weist auf dieselbe Hand.

Gehen wir weiter und sehen wir uns die Zeichnungen im Skizzenbuch des Peruzzi an, welches die Stadtbibliothek in Siena bewahrt. Lombardi hat daraus einige Blätter photographirt, die wir dieser Untersuchung zu Grunde legen. (Katalog 1879, No. 762—766.) Halten wir z. B. das Blatt mit dem aufrechtstehenden Paulus (Lombardi Nr. 764, Fig. 2) in welchem ich einen ersten Entwurf für die nachmals mit geringen Veränderungen in der Unterkirche von S. Croce in Jerusalem in Mosaik ausgeführte Apostelfigur erkenne, neben das unsere, so bemerken wir abermals dieselbe Art zu zeichnen, dieselben Formen. Typus und Details vom Kopfe des Apostels sind identisch mit dem des Allmächtigen im Dornbusch. Es kommt dies zum Ausdruck in der ganzen Anlage des Kopfes, in der Gliederung der Stirne, in der breiten Ohrmuschel, in der Angabe von Nase und Mund, des letzteren in Form eines dicken schwarzen Striches, sowie des Barthaars, das in drei Strähne geteilt herunterwallt.

Noch wichtiger aber wird uns das Skizzenbuch zum Vergleich der Rückseite unseres in Frage stehenden Oxforder Blattes, auf der die Viktoria aus dem rechten Zwickelfelde des Titusbogens in Rom dargestellt ist. (Fig. 3.) Denn, wenn auch viel sorgfältiger durchgeführt als die Federzeichnung nach der antiken Reiterstatue des Mark Aurel im Skizzenbuche (Lombardi Nr. 762), zeigt sie doch in der Behandlung mit diesem eine solche Übereinstimmung, dass es überflüssig wäre, die wiederholt aufgeführten Charakteristiken hier nochmals einzeln herzuzählen. Nur hinweisen möchte ich dabei wieder auf die Zeichnung beim Senator G. Morelli und auf die Gleichheit zwischen dem Fuss des dort gezeichneten Beines und desjenigen der Viktoria auf unserem Blatte aufmerksam machen. Der wiederholte Vergleich lässt keinen Zweifel darüber

aufkommen, dass dieses ebenfalls von Baldassare Peruzzi herrührt.

Der zuletzt aufgeführten Viktoria entspricht die

falls in Oxford befindet. (Rob. 92.) Und damit geht noch zusammen eine dritte Federzeichnung derselben Sammlung nach einer antiken Frauenstatue (Rob. 161).



Fig. 3. Viktoria. Federzeichnung. Oxford.

zweite aus dem linken Zwickelfelde des Titusbogens von derselben Hand in gleicher Weise, augenscheinlich auch zur selben Zeit gezeichnet, die sich eben-

Das Original, nach welchem Baldassare diese gefertigt hat, erkenne ich in jener Karyatide, welche im zweiten Stocke des Treppenhauses des Palazzo

Giustiniani in Rom aufgestellt ist. (Gall. Giust. I, 123, Clarac 420, 737.) Wir sehen sie jedoch dort mit Kopf und Armen, während diese Teile ihr auf unserer Zeichnung fehlen. Die Erklärung dafür finden wir in dem Aufsatz O. Benndorfs in der Arch. Ztg. vom Jahre 1866, S. 230, „Die Karyatiden in Rom und Venedig“. Benndorf giebt nämlich an, dass die bei Clarac abgebildete Statue einen zwar antiken, aber fremden Kopf trägt und den rechten und linken Unterarm mit dem Gewandende ergänzt hat; unsere Zeichnung muss daher zu einer Zeit angefertigt worden sein, wo diese Restaurierung noch nicht stattgefunden hatte.

Damit haben wir eine Gruppe von Zeichnungen, deren Urheberchaft sicher B. Peruzzi zuzuschreiben ist, und so eine Basis für unsere weitere Untersuchung gewonnen.

Ausser dem Entwurfe zu dem Fresko des brennenden Dornbusches haben sich noch auf die übrigen Deckenbilder bezügliche Zeichnungen erhalten. Es fragt sich, ob auch sie als vorbereitende Skizzen anzusehen sind und wessen Handschrift sie zeigen. In den Uffizien gilt als Studie zu dem Bilde der Erscheinung des Herrn vor Noah ein Blatt, welches dort unter dem Namen des

Raffael ausgestellt ist. Mit Unrecht; denn, wie schon Crowe und Cavalcaselle (Raffael II, 110) richtig erkannt haben, gehört sie einem den Stanzten gänzlich

ferne stehenden Künstler an. Sie zeigt ganz den Geist der Florentiner Schule mit der eigentümlichen Eckigkeit in den Formen, welche Pontormo kennzeichnet. Die Richtigkeit dieser Bestimmung bestätigte mir Herr Prof. Wickhoff, welcher Gelegenheit hatte, die Zeichnung bei seinem neuerlichen Aufenthalt in Florenz mit authentischen des Pontormo zu vergleichen. Übrigens würde man, wenn auch die Hand zweifelhaft wäre, bei dieser Zeichnung keineswegs an einen Originalentwurf denken können; denn sie weicht mit Ausnahme der Gruppe des von Engeln getragenen Allmächtigen nicht im geringsten von dem ausgeführten Fresko und dem darnach hergestellten Stiche Mark Antons (B. XIV, 3) ab. In jener Gruppe aber darin, dass statt der zwei Engel ihrer vier den Herrn tragen und ausser ihnen noch einige Engelsköpfchen hinter ihm hervorgucken. An Gottvater selbst wird man auch noch einige Veränderungen gewahr, während solche, wie schon erwähnt, an dem knieenden Noah und der mit Kindern in der Thür stehen den



Fig. 4. Federzeichnung. British Museum.

Frau nicht zu bemerken sind. Schon dieser letztere Umstand würde trotz der Veränderungen in der Gruppe es verbieten, in der Zeichnung einen Originalentwurf sehen zu wollen; denn es ist nicht anzunehmen, dass in einer vorbereitenden Skizze bereits so genau die gegenseitige Stellung der einzelnen Teile der Komposition zu einander in denselben Verhältnissen, wie im vollendeten Werke, angegeben wäre. Das liesse sich allenfalls bei einem Karton annehmen, dem der Künstler bei der Arbeit strenge folgt, nicht aber bei einer so leichten Skizze, welche nur den flüchtigen Gedanken des Entwerfenden festhalten soll, als welche ja diese Zeichnung angesehen werden muss. Ausserdem aber finde ich in der Gruppe des Herrn thatsächlich alle Elemente der ausgeführten Komposition wieder, so dass ich nur an eine Umkomponirung denken kann, der wahrscheinlich Mark Antons Stich zu Grunde lag. Möglicherweise bewog den Künstler dazu ein Gefühl, dass die hohe Gestalt Gottvaters, welche im Deckenbilde nur zwei Engel tragen, zu schwer und drückend für diese zarten Kindergestalten sei, und er fügte daher anstatt des lang herabwallenden Gewandes noch zwei weitere hinzu, dies zu beheben und so der ganzen Gruppe mehr Rundung und Vollendung zu geben.

Eine zweite Zeichnung, auf dieses Fresko bezüglich, bewahrt das Britische Museum (Braun, Nr. 87). Auch sie giebt sich bei näherer Betrachtung durch ihre genaue Übereinstimmung mit dem ausgeführten Bilde als blosse Nachzeichnung zu erkennen. „Strich und Ausführung“ scheinen den Herren Crowe und Cavalcaselle (a. a. O.) „einen Kupferstecher, welcher Mark Anton sein kann, zu verraten“. Jedenfalls aber haben wir es mit keinem Originalentwurf zu thun.

Wir kommen nun, da zu dem Bilde: Jakob sieht im Traume die Himmelsleiter, keine Zeichnung erhalten ist, zu denen des Abrahamsopfers. Robinson führt dazu zwei Zeichnungen auf. Die erste, eine Federzeichnung, mit Bister laviert, (Rob. 93) zeigt uns die ganze Komposition, aber so verschieden von der ausgeführten, dass ich kein Bedenken trage, sie überhaupt aus der Reihe der auf die Decke bezüglichen zu streichen. Denn die Verwandtschaft mit dem Fresko ist nur eine ganz allgemeine, und dies mag vielleicht auch der einzige Grund gewesen sein, dass man sie überhaupt hier einreichte. Robinson will sie noch als solche ansehen und in ihr die Hand Giulio's noch deutlicher erkennen, als in der Zeichnung zum brennenden Dornbusch, obwohl sie nicht nur die ganze Scene im Gegensinne zeigt, son-

dern auch sonst nicht ein Punkt mit dem Deckenbilde übereinstimmt. Von Giulio Romano hat sie aber, wenn man sich die Mühe des Vergleiches mit seinen von mir angeführten echten Zeichnungen nehmen will, wieder so wenig, wie von den übrigen Künstlern, die dabei in Frage kommen können. Sie gehört vielmehr ihrer Entstehung nach einer weit späteren Zeit an und ist eine Komposition für sich, wenn auch wahrscheinlich unter dem Einflusse des Deckenfresko's entstanden.

Das zweite Blatt mit der Federzeichnung des fliegenden Engels (Rob. 94), welcher den Widder vom Himmel herabbringt, kann ebenfalls nicht als vorbereitende Studie gelten. Der Engel ist für sich gezeichnet, ohne den Widder; die Arme, in welchen er diesen tragen sollte, hat er auf der Brust gekreuzt und das Blatt weist auch sonst noch verschiedene Veränderungen auf. Hätten wir in dieser Zeichnung wirklich einen Originalentwurf vor uns, so würden wir in ihm sicher auch schon das Lamm angedeutet finden. Denn der entwerfende Künstler, dem dabei doch das fertige Bild wenigstens in seiner allgemeinsten Idee auch in den ersten Skizzen vorschwebt, würde dem Engel kaum eine so nichtssagende Stellung der Arme gegeben haben, da er doch im Sinne hatte, durch ihn den Widder vom Himmel bringen zu lassen, ein Gedanke, der soweit ich es überschauen kann, in diesem Fresko allein und sonst nimmermehr vorkommt, und da der Engel im übrigen schon so ganz mit der ausgeführten Komposition übereinstimmt. Nur der Kopist, dem es vielleicht bloss auf das Motiv dieser gewaltig bewegten Engelsfigur ankam, konnte den Widder so einfach weglassen und fand aus dem Zwange der Verhältnisse, die er unbedingt beibehalten musste, dann keinen anderen Ausweg, als durch die Kreuzung der Unterarme.

Einen Originalentwurf aber besitzt das Britische Museum und zwar zur Figur des Abraham (Braun, Nr. 89, Fig. 4). Wir sehen hier bereits den Patriarchen im grossen und ganzen, wie auf dem Fresko dargestellt. Das Haupt zurückgewendet, aber über die rechte Schulter, während er auf der Decke über die linke sieht, hat er den Arm, welcher das Schwert führen soll, noch gesenkt, die Linke jedoch schon in ähnlicher Stellung, wie im Bilde. Die Gewandung ist im allgemeinen gleichfalls schon so wie dort, nur deutet die Angabe von Faltenzügen auf der Brust an, dass der Künstler ursprünglich auch den Oberkörper bekleiden wollte. Mit diesen wenigen Beobachtungen wird uns aber zugleich klar, dass dieses Blatt ebenfalls von Peruzzi herrührt, wenn es auch sorg-

fältiger durchgezeichnet ist, als das zum brennenden Dornbusch. Wir bemerken wieder denselben Typus des Kopfes, denselben vollen muskulösen Arm, wie beim Gottvater in jener Zeichnung, sowie das verwandte Profil und die gleiche Angabe des Mundes. Wir finden dieselbe Form der Hand und auch das breite Ohr mit der Schattirung in seinem Innern wieder. Für den schlingenförmigen Zug der Falten dort, wo das Gewand durch den Gürtel zusammengehalten wird, vergleiche man aber die Zeichnung des Gewandes bei dem Alten auf dem Blatte bei Morelli, für die sorgfältige Strichführung die Viktoria auf der Rückseite der Studie zum brennenden Dornbusch; die Art, wie das Bein gezeichnet, die langen Linien, welche den Zug der Falten angeben und die Schraffirung in denselben, alles weist auf dieselbe Hand und damit auf Baldassare Peruzzi hin.

Gedenken muss ich zum Schlusse noch eines Kartonfragmentes im Neapeler Museum zu der Figur des Moses vor dem brennenden Dornbusch. Es ist weder von B. Peruzzi noch einem anderen Meister der Zeit gezeichnet, sondern verdankt seine Entstehung wahrscheinlich einem der in den folgenden Jahr-

hundertern so zahlreich in den Stanzen studirenden Künstler. Als Resultat der geführten Untersuchung ergibt sich demnach, dass nur zwei Zeichnungen von allen auf diese Fresken bezüglichen den Namen von Originalentwürfen beanspruchen können. Diese sind aber nicht von der Hand Raffaels, noch eines seiner Schüler, sondern von der *Baldassare Peruzzi's* entworfen, den schon Crowe und Cavalcaselle als den Meister des dekorativen Rahmenwerkes erkannt haben. Ihn haben wir daher, wenn es je gestattet ist, von den vorbereiteten Skizzen auf die ausgeführten Werke zu schliessen, auch als den *Urheber des gesamten Deckenschmuckes im Heliodorzimmer* zu betrachten, zumal das in Stil und Ausführung beobachtete fremde Element in den Malereien, wie ein Vergleich mit echten Werken Peruzzi's lehrt, dies bestätigt. Aus einem Gusse in ihrer Erscheinung, ist diese ganze Dekoration sein freigeschaffenes, selbständiges Werk, das Raffael, als er zur Ausmalung der Stanzen berufen wurde, einfach beibehielt, wie es Baldassare ausgeführt hatte oder zu vollenden im Begriffe war, gerade so wie er am Gewölbe der Stanza dell' Incendio die Malereien Perugino's stehen liess.

WURZELBAUERS BRONZEGRUPPE „VENUS UND AMOR MIT DEM DELPHIN“.

Mit Abbildung.

R. Bergau hat im 15. Jahrgange dieser Zeitschrift (1880, S. 55) eine verkleinerte Abbildung eines Brunnens von B. Wurzelbauer gegeben, die nach einer Zeichnung des Nürnberghischen Stadtarchitekten Wolf Jacob Stromer hergestellt wurde. Wie die Direktion des Germanischen Museums in Nürnberg mittheilt, befindet sich Stromers Skizzenbuch im Besitze der Freiherrl. Gesamtfamilie von Stromer und zur Zeit im Schlosse Grünberg. Die Zeichnung soll mit folgender Notiz versehen sein:

„Dieser gegenwärtige Brunnen ist durch Benedikt Wurzelbauer Rothschildt alhier gegossen worden Anno 1599; gehört Christofen Poppel von Lobkowitz, Landthoffmeister zur Prag. Ist über den Durchmesser des Beckens 8 Schuh 8 Zol und 14 zol tief. Die Höh mit dem zweiten Postamenten und dem Bildt 10 1/2 Schuh, wiegt sammentlich 54 Centner, hat ungeenerlich in die 2000 Gulden cost.“

W. J. Stromer wurde 1560 geboren und ist 1614

gestorben; er war von 1589 bis zu seinem Tode Baumeister der Stadt Nürnberg.

„Der Brunnen“, schrieb R. Bergau damals, „scheint nicht mehr vorhanden zu sein.“ Inzwischen hat sich herausgestellt, dass die Brunnengruppe doch noch vorhanden ist. Sie wurde von den Schweden unter der Königin Christine etwa 1649 mit anderen Kunstschätzen aus Prag als Kriegsbeute fortgeführt und nach Stockholm gebracht, wo sie in dem vom Kunstkammerschreiber Marquis Trichet du Fresne im Jahre 1652 ausgefertigten Inventarium unter No. 27 als „eine Frauensperson mit einem kleinen Cupido an der Hand neben sich“ und aus Prag stammend aufgeführt worden ist. Diese Gruppe wurde von der Königin-Witwe Hedwig Eleonora am Schlusse des 17. Jahrhunderts ihrem Günstling Graf Karl Gyllenstjerna († 1723) geschenkt, der sich um 1690 ein grosses Schloss auf seinem Gute Steninge am Mälarsee erbauen liess, das später in den Besitz

der Grafen von Fersen gelangte. Nach dem Tode des letzten Grafen Fersen erstand der jetzige Besitzer dieser Gruppe, Herr Christian Hammer in Stockholm, dieselbe zugleich mit drei anderen, dem Nürnberger Erzgiesser Georg Labenwolf, einem Onkel des Wurzelbauer, zugeschriebenen, Venus, Minerva und Juno darstellenden Bronzefiguren. Dieselben fanden dann ihren Platz im Garten der dem Herrn Hammer gehörenden Villa Byström im Tiergarten zu Stockholm, wo ich sie zuerst sah. Auf mein Betreiben wurden alle vier Bronzefiguren nach Kopenhagen geschafft und als Gegenstände der altdeutschen Kunst auf der Nordischen Industrie- und Kunstausstellung im Sommer 1855 ausgestellt und dann auf meine Veranlassung nach Berlin gesandt und mit gültiger Erlaubnis des Herrn Prof. Lessing im Königl. Kunstgewerbemuseum ausgestellt.

Wenn wir nun die in Bergau's Abhandlung gebrachte Skizzen mit der Gruppe im Museum vergleichen, so ist die Ähnlichkeit schlagend. Mit Ausnahme der etwas ungleichen Haarfrisur stimmt nämlich die Zeichnung ganz genau mit der Bronze-Gruppe. Im Kopfe der Venus befindet sich aber ein später geschlossenes Loch, das anzudeuten scheint, als habe hier ein Haarschmuck oder dergl. gesessen. Beobachtet man die Stellung der Göttin, ihre auf Amors linkem Flügel ruhende rechte Hand, den zurückgehaltenen Kopf des Amorinen und das emporgehobene linke Bein, so stimmt das mit der Bronze-Gruppe

überein. Von grossem Interesse ist die Zeichnung noch dadurch, dass Stromer die Fontäne gesehen, und dass sie daher mit Sicherheit die von den verschiedenen Teilen der Gruppe ausgehenden Wasserstrahlen markirt hat. Wenn man nun aber die Hammersche Bronze-Gruppe näher untersucht, dann

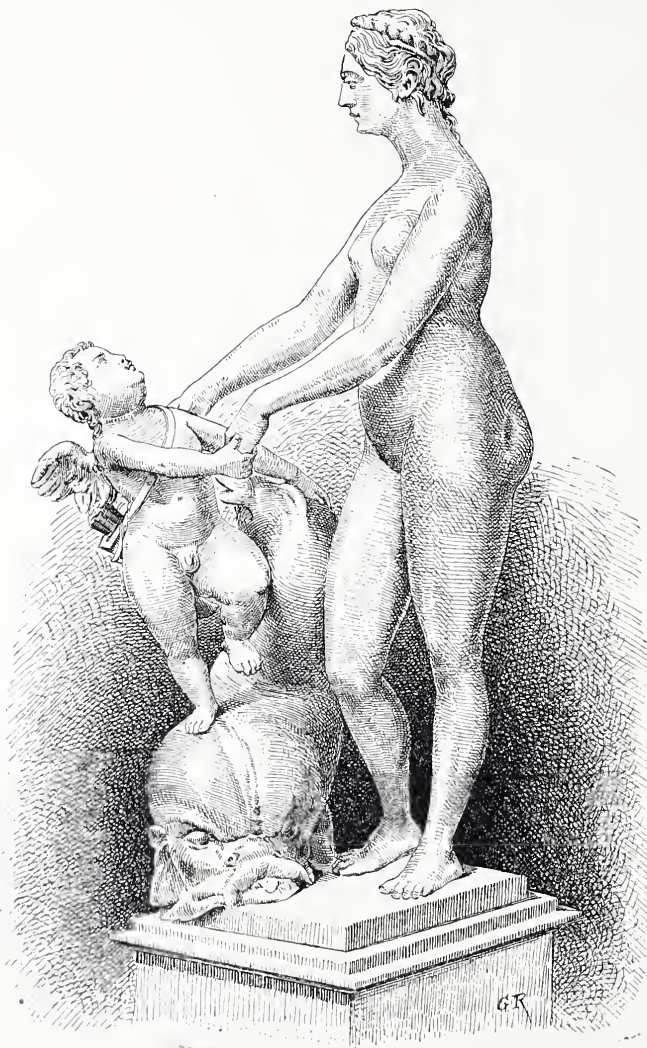
findet man, dass an der grossen Figur der Mund und die Brüste wieder eingesetzt sind, während bei der kleineren nur der Mund wieder eingesetzt worden ist. Die anderen Auslaufsröhren des Amorinen wie auch die Nasenlöcher des Delphins, durch die zufolge der Skizze das Wasser ausströmte, sind nicht ausgefüllt. Die Gruppe hat daher, als sie ihrem ursprünglichen Zwecke diente, gerade sieben Strahlen, wie die Skizze ausweist, gehabt.

Dazu kommt schliesslich noch, dass die Angabe von Doppelmayr in seinen Nachrichten von den Nürnbergschen Mathematiks und Künstlern etc. (Nürnberg 1730) über die Gruppe, „welehe die Venerem mit dem Cupido und einem Delphin präsentirte“, bei 26 Centner „schwer“

sei, sich als übereinstimmend mit dem Gewicht der 1 m 23 em hohen Gruppe erwiesen hat.

Nach allem diesen scheint es kaum zweifelhaft, dass die Hammersche Bronze-Gruppe des in Stromers Skizzenbuch abgebildeten und von Benedikt Wurzelbauer ausgeführten Kunstwerkes zu dem Christof Poppel von Lobkowitzsehen Brunnen in Prag gehört hat.

EMIL JONAS.



Venus und Amor. Brunnengruppe von B. WURZELBAUER.



Emil Carls

DIE AKADEMISCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN BERLIN.

VON ADOLF ROSENBERG.

I.



Die erfreuliche Thatsache, dass die Akademie der Künste für ihre diesjährige Ausstellung wieder freie Verfügung über das Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof erhalten hat, äussert sich zunächst in der unerfreulichen Erscheinung, dass eine völlig unübersehbare und undurchdringliche Menge von Mittelmässigkeiten zur Füllung der Säle zugelassen worden ist, vermutlich weil man sich die Wirkung, die durch die Durchschnittsqualität oder durch einzelne hervorragende Schöpfungen nicht zu erreichen war, von der Masse versprach. Man hat aber dadurch das gerade Gegenteil erreicht und die Armseligkeit unserer Ausstellung in einem um so grelleren Lichte gezeigt. Die Zahl der Besucher wird zwar auch in diesem Jahre, falls nicht anhaltend schlechtes Wetter nachteilig einwirkt, auf der alten Höhe bleiben, weil der das Gebäude umgebende Park mit seinen mancherlei Vergnügungen und Annehmlichkeiten eine von Jahr zu Jahr wachsende Anziehungskraft auf Einheimische und Fremde übt, und bei diesem Ergebnis werden sich die Leiter der Ausstellung zu ihrem Troste zu beruhigen wissen. Dass aber das Ansehen der Berliner akademischen Ausstellungen von Jahr zu Jahr sinkt, ist ebenso unbestreitbar wie die andere Thatsache, dass der Kredit der Münchener Ausstellungen stetig wächst und dass der Sieg Münchens über Berlin in diesem Jahre unzweifelhaft ist. Wenn auch zur Erreichung dieses Vorteils örtliche Gründe wesentlich beigetragen haben, die für Berlin während der Sommermonate fortfallen, so ist doch auf der anderen Seite nicht zu verkennen, dass die in erster Linie beteiligten Kreise Münchens eine weit grössere Rührigkeit entfalten, als es in Berlin der Fall ist, obwohl der preussische

Staat gegenwärtig für Kunstzwecke im Verhältnis zu seinem Umfange und seinen finanziellen Mitteln mehr Geld aufwendet als irgend ein anderer in Europa.

Da sich diese Fürsorge zumeist und mit Recht in erster Linie auf die monumentalen und dekorativen Zweige der Malerei und Plastik erstreckt, wollen wir kein Gewicht darauf legen, dass die Malerei grossen Stiles, die Geschichtsmalerei, überhaupt alles, was mit allegorischen, mythologischen und Idealfiguren operirt, auf unserer Ausstellung nur durch wenige und noch dazu fragwürdige Beispiele vertreten ist. Die besten Kräfte sind mit monumentalen Aufträgen beschäftigt, deren Ausführung ihre Thätigkeit so in Anspruch nimmt, dass sie zu grossen Staffeleigemälden keine Zeit oder auch keine Lust haben. Denn grosse Geschichtsbilder sind nachgerade so gut wie unverkäuflich geworden, weil selbst die Galeriedirektoren und Sammlungsvorstände vor fleissigen und gediegenen Arbeiten dieser Art zurückschrecken, um sich den ohnehin nur kargen Raum ihrer Bildersäle nicht durch „grosse Maschinen“ zu verkürzen. Dass die Historienmalerei des alten Düsseldorfschen Stiles dabei völlig aufgegeben worden ist, ist einer der Verluste, der am wenigsten zu beklagen ist.

Sanguinische Maler haben geglaubt, dass die Abneigung der Käufer gegen grosse Bilder nicht in ihrem Umfange, sondern durch ihre Stoffe begründet sei, und sie haben deshalb, um die Überlieferung oder doch den Widerschein des grossen Stiles aufzubewahren, Scenen aus dem Alltagsleben, aus der Tagesgeschichte oder aus den Ereignissen der jüngsten Vergangenheit mit und ohne naturalistische Allüren, im Helldunkel und im brutalsten Freilicht, in grossem Massstabe geschildert. Die neuen Bilder sind aber ebenso unverkäuflich geblieben wie die

alten, und unsere Berliner Ausstellung hat, vermutlich weil das Gros der immer noch hoffnungsseligen Freilichtmaler und Naturalisten sich an die Münchener Ausstellung anklammert, die sie wenigstens noch mit Medaillen tröstet, nur ihrer drei von grösserer Bedeutung aufzuweisen: die auf einer Bank im grasgrünen Garten mit einem Buche in der Hand sitzende Jungfrau Maria von *Wilhelm Volz* in München, eine Gesellschaft alter Lotsen in einer von Sonnenlicht und Tabaksdampf erfüllten niedrigen Stube von dem in Paris lebenden Holländer *Gari Melchers* und eine Kindtaufe von dem Dänen *Michael Ancher*. Alle drei sind bereits auf den beiden letzten Münchener Ausstellungen gewesen, haben also bei dem Mangel aller übrigen Reize nicht einmal mehr den der Neuheit für sich, der bei dem ewigen Hin und Her unserer Ausstellungen auch bereits in die Wagschale zu fallen anfängt. Das erstgenannte Bild ist eine der üblichen Freilichtstudien, die immer noch darauf abzielen, die Leute glauben zu machen, dass der Reflex des Sonnenlichts auf Wiesen, Äckern, Menschen und Tieren wie Mehlstaub aussieht. Die beiden anderen sind nüchterne Abschriften von Modellen, die an Trivialität und geistiger Stumpfheit mit einander wetteifern. Wenn die Frauenzosen dergleichen Taufen, Trauungen u. s. w. für Mairien oder andere öffentliche Orte malen, geben selbst die Naturalisten immer noch etwas auf festlichen Glanz der Farbe und auf Geschmack der Anordnung. Ihre skandinavischen, dänischen und deutschen Nachahmer suchen aber ihre Stärke darin, auf jeden künstlerischen Schliff zu verzichten, weil sie in ihrer Begriffsverwirrung Natur mit Roheit identifizieren. Eine gewisse Vornehmheit der Auffassung haben wir bisher nur bei einem Vertreter der neuesten Münchener Schule, bei *Gottfried Hofer*, gefunden, dessen Bildnis einer jungen, auf einer Balustrade vor einem Parkteiche sitzenden Dame in heller Sommertoilette und grossem, gelbem Strohhut, sich freilich nur insofern mit den Absichten der Naturalisten begegnet, als es im grellsten Sonnenlicht eines heissen Sommertages gemalt ist, im übrigen aber ein anmutiges Urbild ebenso anmutig wiedergibt.

Die Ausstellung enthält noch einige andere Schilderungen aus dem modernen Leben mit fast oder völlig naturgrossen Figuren, die jedoch noch im alten Stile, d. h. mit unparteiischer Verteilung von Licht und Schatten, mit Helldunkel gemalt sind. Eines von ihnen würde sogar dem Vorwurf der Schwarzmalerei nicht entgehen, wenn die dargestellte Scene nicht im Dunkeln spielte: es ist die Rettung

eines im Schachte anscheinend durch den Zusammenbruch der Zimmerung verunglückten Bergmanns durch seine Kameraden, die *August von Heyden* nach Erinnerungen und Beobachtungen während seiner eigenen früheren Thätigkeit in oberschlesischen Steinkohlenbergwerken gemalt hat. Der Verunglückte wird von seinen Genossen aus dem Gewirr der Pfähle und Stöcke herausgetragen, während andere mit angsterfüllten Mienen voranleuchtend die Grubenlampen erheben. Ohne nach der wohlfeilen Wirkung des Nachtstücks zu streben, hat der Künstler die Beleuchtung so reichlich bemessen, dass nicht nur sämtliche Figuren, — es sind ihrer zehn — sondern auch der ganze Bau des Schachtes mit ausreichender Deutlichkeit sichtbar sind. Im Einklang mit seinem künstlerischen Stile hat A. v. Heyden zwar die Figuren in engem Anschluss an die Natur durchgebildet, aber ihnen zugleich eine Grösse der Auffassung aufgeprägt, die sie über das Gewöhnliche und Alltägliche erhebt, die sie gewissermassen zu Typen macht, zu Trägern einer sittlichen Idee, des Opfermutes und der Entsagung, und dadurch den gewählten Massstab rechtfertigt. Ähnliche Gründe lassen sich aber zu Gunsten eines Bildes von *Jakob Schikaneder* in Prag, „Mord im Hause“, nicht geltend machen. Auf einem engen, von hohen Gebäuden umschlossenen Hof liegt die blutende Leiche eines nur mit Hemd und Rock bekleideten Weibes. Den herbeigerufenen, scheu abseits stehenden Hausbewohnern erstattet ein lebhaft gestikulirender Mann, der die Leiche zuerst entdeckt zu haben scheint, vielleicht aber auch, wie man nach seiner unheimlichen Physiognomie schliessen darf, an dem Morde beteiligt ist, seinen Bericht. Der nicht geringe Aufwand von technischen Können, von malerischer Darstellungskraft steht in keinem Verhältnis zu der erzielten Wirkung. Man hat vielmehr aus den vorzüglichsten Darstellungen von Kriminalfällen aus jüngster Zeit, der „Verhaftung in einem Dorfe der Picardie“ von dem Schweden Salmson, der „Verhaftung“ von Chr. L. Bokelmann und der Ausgrabung der Leiche eines Ermordeten in Gegenwart des Mörders von Emil Neide, die Erfahrung gewonnen, dass gerade der kleine Massstab die Wirkung solcher Scenen steigert, weil das Stimmungsmoment stärker betont werden kann und die koloristische Kraft sich nicht in der Wiedergabe gleichgültiger Nebensachen zu verzetteln braucht. Das Stimmungsmoment hat viel glücklicher *Johannes Wenzel* in Danzig auf der Darstellung eines Seemannsbegräbnisses hervorgehoben, das in der Abenddämmerung

auf dem Verdeck eines Kauffahrers vor sich geht, dessen Kapitän der um die Leiche andächtig versammelten Mannschaft den Totensegen vorliest. — Zu dieser Kategorie von naturgrossen Darstellungen aus unserer Zeit und unserem Leben gehört auch *Theodor Rocholls* figuresreiches Geschichtsbild „Kaiser Wilhelms Ritt um Sedan am Tage nach der Schlacht“, in dem der durch seine lebendigen Schilderungen aus den Reiterkämpfen vor Metz bekannte Militärmaler wiederum seine schöne Begabung für dramatisch erregte, von heisser Glut erfüllte Darstellung reichlich bekundet, sich aber zugleich Flüchtigkeiten und Derbheiten, um nicht zu sagen Roheiten erlaubt hat, die in der Malerei grossen Stiles schlechterdings nicht zulässig sind.

Um den auffälligen Mangel an grossen naturalistischen Bildern anders zu erklären, als durch den allgemeinen Rückgang der naturalistischen Malerei, mit der auf dem Kunstmarkt schlechterdings keine namhaften Geschäfte zu machen sind, hat man behauptet, dass die Jury in diesem Jahre mit aussergewöhnlicher Strenge gegen die Naturalisten vorgegangen ist. Wir wissen nicht, was an diesem Gerede wahr ist; soviel ist aber sicher, dass dem Publikum, das sich für die naturalistische Bewegung interessirt, durch diese Strenge kein unersetzlicher Verlust bereitet wird, da wir in Berlin eine private Kunstausstellung besitzen, die der naturalistischen Malerei eine liebevolle Pflege widmet. Was wir in ihr von den etwa ausgeschlossenen Bildern noch nicht gesehen haben, wird uns also voraussichtlich nicht vorenthalten bleiben. Dass aber die Jury wenigstens in einem Falle das äusserste Mass von Nachsicht gegen den Naturalismus geübt hat, beweist das Selbstporträt der Berliner Malerin *Anna Gerveshcim*, die, anscheinend eine Schülerin oder Nachahmerin von Manet und Liebermann zugleich, die Aufgabe der Malerei in der formlosen Nebeneinanderstellung der schmutzigsten Töne für erschöpft hält. Oder hatte die Jury die Absicht, durch die Aufnahme dieses Bildes ein abschreckendes Beispiel zu statuiren und den Naturalismus in seiner schlimmsten Verirrung zu zeigen?

II.

Wenn nicht mehrere Tage nach Eröffnung der Ausstellung *L. Knaus*, *A. v. Werner* und *R. Begas* je eine Probe ihrer Kunst eingesendet hätten, würde die Ausstellung fast aller jener Namen, die zur Zeit die Grundpfeiler der Berliner Maler- und Bildhauer-

schule ausmachen, oder doch solcher Kunstwerke entbehren, die jene Namen würdig vertreten. Auch die Werke der drei Genannten sind nicht so geartet, dass sie von dem Umfange des Könnens ihrer Schöpfer eine ausreichende Vorstellung geben. Doch sind die Marmorbüste der Erbprinzessin von Meiningen von *R. Begas* und die Figur eines mit seinem Spitz im Wirtshause beim Wein sitzenden Meraner Bauern von *Knaus* wenigstens Meisterwerke an technischer Vollendung. In der Büste der Prinzessin hat *Begas* den Schwerpunkt auf eine intime, seelenvolle Charakteristik und auf eine äusserst schlichte Formenbehandlung gelegt, die in ihrer Einfachheit und Strenge im starken Gegensatz zu den sonstigen barocken Neigungen des Künstlers steht, der hier sogar auf die von ihm sonst stets geübte Tönung verzichtet hat. Der alte Tiroler Bauer mit dem verschmitzten Gesicht und dem fast heimtückisch lauenden Blick ist eine jener Charakterfiguren, die im letzten Jahrzehnt von *Knaus*' Schaffen den breitesten Raum einnehmen. Aber in keiner der früheren hat er eine so starke plastische Wirkung erzielt, hat er die Persönlichkeit so rund und geschlossen herausgearbeitet, hat er die Pinselstriche so liebevoll und sorgsam vertrieben, ohne in charakterlose Glätte zu verfallen, wie in dieser, die uns wieder den überzeugenden Beweis dafür liefert, dass nicht der Naturalismus, sondern die höchste künstlerische Vollendung der Natur am nächsten kommt. *A. von Werners* Bild schildert in der diesem Künstler geläufigen, trockenen, mehr auf Wahrheits- oder vielmehr Wirklichkeitsliebe als auf vornehme künstlerische Wirkung abzielenden Vortragsweise eine Episode aus dem deutsch-französischen Kriege: den preussischen Kronprinzen, der mit seinem Gefolge die in einer Bauernstube aufgebahrte Leiche des im Beginn der Schlacht bei Weissenburg gefallenen französischen Generals *Douay* aufsucht, um den tapferen Gegner zu ehren. Der Künstler, der sonst in der Wiedergabe äusserer Ähnlichkeit so glücklich ist, hat gerade diesen Vorzug in dem Kopfe des Kronprinzen am wenigsten entfaltet. — Im übrigen ist die Berliner Genremalerei theils durch so schwache Leistungen vertreten, dass sie kaum die oberflächliche Schaulust des neugierigen Publikums befriedigen, theils durch solche, die das malerische Können oder die Erfindungsgabe ihrer Schöpfer von keiner neuen Seite zeigen. Auch die jüngeren Künstler, die in den letzten vier Jahren durch glückliche Würfe schöne Erwartungen rege gemacht haben, sind in diesem Jahre ganz ausgeblieben oder stark

zurückgegangen. Letzteres gilt besonders von dem für schneidige Charakteristik, scharfe Beobachtung und gesunden Humor begabten *R. Warthmüller*, der in einer „Ballpause“, einer eleganten Gesellschaft in einem von elektrischem Lichte erhellten Salon, den misslungenen Versuch gemacht hat, seine Kraft an Motiven zu erproben, deren Bewältigung nicht einmal Menzel in vollem Masse gelungen ist. Das weitaus Beste unter den Vertretern der jüngeren Generation hat *Carl Röchling* sowohl hinsichtlich der Lebendigkeit und Wahrheit der Schilderung als auch in Bezug auf malerische Durchführung in zwei Episoden aus dem Kriege von 1870 geleistet, der Erstürmung des Gaisbergschlösschens bei Weissenburg durch das Königs-Grenadierregiment, einem auch durch die vortreffliche Wiedergabe der Sonnenlichtwirkungen ausgezeichneten Bilde, das wir unsern Lesern in einer Radirung von *Krostewitz* vorzuführen gedenken, und der Erstürmung des Rothenberges bei Spichern durch das Füsilier-Bataillon 74 unter General-Major v. François. — Aus der Zahl derjenigen Genrebilder, deren Urheber sich auf ihrer alten Höhe erhalten haben, oder die durch andere Eigenschaften aus der Flut der Mittelmässigkeit emporstachen, sind etwa noch die Szenen mit Figuren aus dem 17. Jahrhundert von *Julius Elwentraut*, die von der nervösen Charakteristik *Watteaus* erfüllten, aber mit noch kleineren Figuren ausgestatteten, koloristisch sehr pikant wirkenden Rokokobildchen „Hochzeitswünsche“ und „Blindekuh“ von *Fedor Poppe*, die an humoristischen Zügen reiche und durch eleganten malerischen Vortrag anziehende „Jagdpause“, kartenspielende Jäger in einem Wirtshause, von *Fritz Paulsen*, die nur um ihrer humoristischen Erfindung, nicht um ihrer künstlerischen Verdienste willen beachtenswerte Manöverszene „Krieg im Frieden“ von *August Bluick*, die durch Ernst und Tiefe der Charakteristik und durch gediegene Sorgfalt des tief-tönigen, malerischen Vortrags ausgezeichnete Szene aus dem italienischen Volksleben „Vor dem Abgrunde“, die Verlockung eines jungen Arbeiters durch einen lasterhaften Gefährten zum Verbrechen, von *Fedor Eneke*, die am Feierabend heimkehrenden männlichen und weiblichen Erntearbeiter von *Ernst Heuser* und ein junges Elternpaar mit seinem Kinde nach der Taufe in einer Kapelle in Ste. Gudule in Brüssel von *Hugo Vogel* zu nennen.

Auch die Düsseldorfer Maler haben sich in diesem Jahre nicht so lebhaft an unserer Ausstellung beteiligt, wie es nach dem bisherigen freundschaftlichen Verhältnis zwischen Berlin und Düsseldorf zu

erwarten war. Es scheint, dass auch auf sie die Münchener Ausstellung mit ihren reicheren Absatz-Chancen einen stärkeren Reiz geübt hat als die Berliner. Dass die beiden Achenbach, zum ersten Male seit dreissig Jahren, nicht vertreten sind, ist wohl nur auf die geschäftlichen Manipulationen der mit dem Vertrieb ihrer Gemälde betrauten Kunsthändler zurückzuführen, da die beiden Düsseldorfer Meister schon seit vielen Jahren nicht mehr direkt auszustellen pflegen. Aber auch *Bokelmann* wendet seit drei Jahren seine neuesten Schöpfungen der Münchener Ausstellung zu, während die Berliner, die doch eigentlich die Wiege seines Ruhms gewesen ist, sie erst gewissermassen aus zweiter Hand erhält. So waren auch der namentlich durch die feine Ausbildung des Helldunkels ausgezeichnete *Streik* in der Tischlerwerkstatt und die Hausandacht einer alten Bäuerin in friesischer Tracht bereits im vorigen Jahre im Münchener Glaspalast zu sehen, der auch jetzt wieder das neueste, aus seinen friesischen Ortsstudien erwachsene Werk des Künstlers, einen Täufling im Kreise bewundernder Muhmen und Gevatterinnen, aufzuweisen hat. Was sonst an Genrebildern aus Düsseldorf auf unserer Ausstellung vorhanden ist, ist bis auf *Ferdinand Brütts* schon von der vorjährigen Münchener Ausstellung bekannte humoristische Scene „In der Gemäldegalerie“ und *Ferdinand Fagerlins* „Ratlos“, ein vor dem Niederschreiben eines Rezeptes unschlüssig nachdenkender Dorfarzt in einer Bauernstube, nicht einer Erwähnung wert. Die Landschafts- und Marinemaler sind zwar zahlreicher zur Stelle; aber auch die tüchtigsten oder eigenartigsten unter ihnen, wie *Metzener*, *Flaumm*, *Dücker*, *Ebel*, *H. Deiters*, *W. Bode*, *Fahrbach*, *Munthe*, sind nur mit Bildern vertreten, die ihre Eigenart mehr oder minder umfassend kennzeichnen, ohne dass man zu neuen Bemerkungen Veranlassung findet. Unter den Vertretern der jüngeren Landschaftsgeneration sind der durch begeisterungsvolle poetische Auffassung ausgezeichnete *Heinrich Hartung*, der zumeist Rheinlandschaften malt, der nach dem Ausdruck einer stark ausgeprägten, meist etwas melancholischen Stimmung strebende *Gilbert von Canal*, der seine Motive gern aus den wald- und wasserreichen Gegenden Englands schöpft, der Marinemaler *Heinrich Petersen-Angeln*, der seine Studien zumeist in den Niederlanden macht, ebenso wie der Realist *Heinrich Liesegang*, dessen holländische Binnenlandschaften die Eigenart des Landes, frei von jeder poetischen Anwandlung, treu und trocken wiedergeben, die charaktervollsten. *Gustav Marx*, der seinen

Landschaften meist eine Staffage von genrebildlichem Werte giebt, hat in einer vom matten Lichte der Herbstsonne durchfluteten Partie vom Elbestrand bei Hamburg, die von der Terrasse eines vornehmen Landhauses einen weiten Blick über den von Dampfern und Segelschiffen belebten Fluss gewährt, wieder eine reiche koloristische Virtuosität in der Ausbildung der Luft und des schwebenden Lichts und eine liebenswürdige Anmut in der Darstellung der auf der Terrasse befindlichen Damen entfaltet. Neue Erscheinungen in der Düsseldorfer Landschaftsmalerei sind der früher in München wohnhafte Gebirgsmaler *Georg Macco*, dessen erst gestimmte St. Gotthardlandschaft von der städtischen Galerie in Düsseldorf angekauft worden ist, und *Heinrich Herrmanns*, der ähnliche Motive aus Holland behandelt wie der gleichfalls in der Düsseldorfer Schule gebildete, jetzt in Berlin lebende *Hans Herrmann*, nur trockener in der Farbe und mit geringerer Feinheit und Wahrheit in der Beobachtung und Wiedergabe der

atmosphärischen Erscheinungen über Wasser und Land. —

Im Zusammenhang mit den Düsseldorfern sei auch das figurenreiche Bild von *Franz Reiff*, Professor an der technischen Hochschule in Aachen, erwähnt, welches die Kirchenstrafe eines gefallenen Mädchens am Ende des Mittelalters darstellt. Die Unglückliche liegt mit ihrem Kinde, an den Sockel einer Säule angekettet, im Winkel zur Seite einer Treppe, von der sich die aus der Kirche kommende Menge herabdrängt, um die Ärmste zu verhöhnen und mit Eiern u. dgl. zu bewerfen. Der uns bisher unbekannt gewesene Künstler hat in den aus der Menge hervortretenden Figuren, besonders in der Gestalt einer hochmütig auf die Sünderin herablickenden Patriziersfrau, eine nicht geringe Kraft der Charakteristik bewährt und auch in dem erst gestimmten, reichen Kolorit ein so gediegenes Können gezeigt, dass wir noch Ausgezeichnetes von ihm in Zukunft erwarten dürfen.

DER NEUE GALERIEKATALOG DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE ZU WIEN¹⁾.

Von den reichen Wiener Gemäldesammlungen hatte bislang nur die Belvederegalerie sich eines ausführlichen Kataloges zu rühmen. Indes ausführlich ist nicht immer gleichbedeutend mit gut und wissenschaftlich. Das Verzeichnis der Liechtensteingalerie war seinerzeit weniger weitschweifig als jene drei Bände, kann aber heutigen Tages hinsichtlich der Bilderbestimmungen und Malerbiographien natürlich nicht mehr genügen. Völlig den Ansprüchen, welche unsere Zeit an einen Katalog zu stellen berechtigt ist, entspricht erst der vorliegende¹⁾ und begrüßen wir ihn darum mit Freude.

Einen Hauptvorzug desselben bilden die trefflichen Beschreibungen der Gemälde, ausreichend, um sich eine genügende Vorstellung von ihnen zu machen, was doch das Grund- und Haupterfordernis jedes Kataloges sein sollte. Wer je an einem solchen gearbeitet, weiss, wie schwer es ist, zwischen Weitschweifigkeit und karger Kürze die richtige Mitte zu halten.

Knapp (bei manchen wichtigen Meistern, wie z. B. Dürer, von dem nicht erwähnt ist, dass er in Italien war, vielleicht zu knapp) doch meist ausreichend, wie es für ein handliches, praktisch zu wertendes Buch sein soll, sind die Biographien gehalten. Vor allem aber stehen sie auf der Höhe der neuesten archivalischen und kunstkritischen Forschung. Für die Niederländer hat dabei wie immer Dr. Bredius, der berühmte Taufpate aller neueren wissenschaftlichen Galcriekataloge, das Seine gethan, für die Italiener zum Teil, wie es scheint, Morelli und Frizzoni.

Einzelne „Winke und Notizen“ steuerten Frimmel, Levin und Woermann bei. Ausserdem hat eine Reihe von Wiener Gelehrten und Akademicebeamten, denen allen das Vorwort gebührenden Dankeszoll erlegt, zu der mühevollen und langwierigen Arbeit das Ihrige beigetragen. Vor allen Dr. Joseph Dernjač, der Scriptor der Akademiebibliothek, welcher einen grossen Teil der Bilderbeschreibungen angefertigt hat und „auch bei der Bestimmung der Meister, bei der Abfassung der biographischen Notizen, sowie bei der Schlussredaktion und Druck-

1) Bearbeitet von *Carl von Lützow*. Wien, Verlag der k. k. Akademie der bildenden Künste. 1889. 28 Bogen. 8^o. Preis 1 Gulden.

revision des Buches dem Hauptbearbeiter von Lützwow mit unermüdlichem Eifer zur Seite stand.“

Das Vorwort macht mit Recht darauf aufmerksam, dass „die Gemäldesammlung der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien im Verlauf der letzten 150 Jahre aus geringen Anfängen durch eine Reihe höchst wertvoller Schenkungen und Vermächtnisse zu der bedeutendsten *staatlichen* Galerie in Österreich angewachsen ist.“

In der That, es ist eine ebenso stattliche wie interessante Sammlung! Den Haupt- und Grundstock ihres heute 1135 Nummern zählenden Bestandes bildet die Schenkung des hochsinnigen Grafen Anton Lamberg-Sprinzenstein, welcher 1821 seine 741 Gemälde zählende Sammlung der Akademie überwies, darunter eine grosse Zahl von Werken der hervorragendsten niederländischen, italienischen und spanischen Meister.

Dazu kamen 1838 die 88 „zumeist aus venezianischen Kirchen stammenden Gemälde“, welche Kaiser Ferdinand der Akademie zuwandte.

Der jüngste Zuwachs endlich für die älteren Schulen erfloss aus der Munifizienz des Fürsten Johann von und zu Liechtenstein, der im Laufe der letzten Jahre eine Reihe von Meisterwerken der Akademie schenkte.

Die Abteilung der neueren Gemälde wuchs und wächst noch immer durch die regelmässigen Ankäufe von Bildern lebender Künstler, welche seit 1859 aus Staatsmitteln auf den grösseren Wiener Ausstellungen gemacht wurden. Und auch hier kam eine namhafte Schenkung seitens des Herrn Heinrich Füger hinzu, welcher zahlreiche Ölgemälde und Miniaturen von der Hand seines Vaters, des früheren Akademiedirektors Friedrich Heinrich v. Füger, der Akademie im Jahre 1878 vermachte.

So viel zur Entstehungsgeschichte der Sammlung und des Kataloges.

Zu den Bilderbestimmungen und Beschreibungen übergehend, mögen folgende Bemerkungen genügen:

Der mit Fragezeichen versehene *Gentile Bellini*, Männliches Porträt, Nr. 1098, dürfte nicht, wie Frizzoni meint, von *Palmezzano*, sondern aus der *Schule der Vivarini* sein.

Zu dem sehr seltenen *Vittore Belliniano* könnte bei einer zweiten Auflage in der Anmerkung erwähnt werden, dass zwei Handzeichnungen von ihm in der Sammlung des Duc d'Anjou sich befinden, zwei Köpfe, welche bezeichnet sind. Photographirt von Braun, Exposition des beaux arts, Nr. 187, 188.

Paduanische Schule um 1500, Nr. 1084, früher als Schule von Vercelli verzeichnet, ist von einem schwachen *Nachahmer des Mantegna*.

Nr. 1095, umbrische Schule genannt, sollte unseres Erachtens dem *Fiorenzo di Lorenzo* gegeben werden.

Von den kurzweg als „venezianische Schule“ aufgeführten Gemälden ist vielleicht manches noch näher zu bestimmen. So Nr. 463 als *Schule des Bonifazio I.*, Nr. 1126, leider sehr verdorben, als *Richtung des Giorgione*.

Unter den Italienern sind ferner mehrere gute Bildnisse von *Tintoretto*, einige feine *Guardi*, der echte, weungleich falsch bezeichnete *Maxzolino*, Nr. 495, und der seltene und interessante, bezeichnete *Lazaro Sebastiani*, Nr. 53 hervorzuheben.

Im übrigen sind in der Sammlung die Niederländer in der Vorhand.

Unter ihnen ragt an Zahl und Güte *Rubens* hervor, der neben einer Reihe anderer echter Nummern durch das bekannte kapitale Werk, „*Boreas entführt die Oreithyia*“, und durch die wunderschönen drei *Grazien* vertreten ist, während *Rembrandt* sich mit einem einzigen, aber hübschen Frühwerk, dem Bildnis einer jungen Holländerin von 1632 begnügen muss.

Dann brillirt *Pieter de Hoogh* ausnahmsweise im Porträt durch die früher vielumstrittene Nr. 715, holländische Familie im Hofraum ihres Hauses, *Adr. Bronwer* durch eine Dünenlandschaft mit drei Figuren, *Dirk Hals* durch ein grosses bezeichnetes und datirtes und durch ein kleineres Bild.

Zahlreich und zum Teil ungewöhnlich trefflich präsentiren sich *Ruisdael* und *Asselyn*, den man nirgends besser trifft, dann die Architekturmaler durch *Blicck*, *Dirk van Deelen*, *Pieter Neeffs*, *Vliet*, und die Stilleben- und Blumenmaler durch *W. van Aelst*, *A. van Beyeren*, *Pieter Boel*, *de Heem*, *Jan van der Heylen* (ausnahmsweise als Stillebenmaler), *Rachel Ruysch*, *Ian van Huysum*, *Werner Tamm* etc.

Einzelne treffliche Nummern bieten noch *Balen* und *Brueghel* in einem gemeinsamen Gemälde, Nr. 583, *Odysseus und Kalypso*, ein Werk von grosser Schönheit, *Hieronymus Bosch*, in dem Flügelaltar Nr. 579—581, *Pieter de Bloot* in zwei bezeichneten Bildern Nr. 808 und 830, *Pieter Codde* in der bezeichneten und datirten Tanz- und Musikgesellschaft, Nr. 1096. Daran reihen sich würdig *Joost van Craesbeeck*, Nr. 816, *Zechende Bauern*, *Jacob Gerritsz Cuyp*, Nr. 617, *Brustbild einer ältlichen Frau*, *Bernard Fabritius*, Nr. 639, *Junger Mann in Schäfertracht*, *P. Pourbus*

d. j., Nr. 569, Bildnis einer jungen Dame, *D. Teniers d. j.*, Nr. 865, Hexenweihe in der Walpurgisnacht, *S. de Vlieger*, Nr. 876, Reede mit ankernden Schiffen, *Giov. Batt. Weenix*, im Verein mit *Asselyn*, Nr. 761, Marine und *Jan Weenix*, Nr. 631, Totes Geflügel und Früchte.

Die „Heitere Gesellschaft“, Nr. 855, welche als Art des *Giov. Batt. Weenix*, verzeichnet ist, dürfte dagegen von *Jan Lys*, genannt *Pan* und die *Salomon van Ruysdael* genannte Landschaft mit Fluss von *Cornelis Decker* sein.

Noch sei kurz der Spanier gedacht, die durch einige wenige Werke nicht übel repräsentirt sind. So *Murillo* durch „Zwei würfelspielende Knaben“, Nr. 515 und durch die Skizze zu einer Ekstase des

heil. Franziscus, und *Carreño* durch das bezeichnete und datirte Werk Nr. 511, die Gründung des Trinitarierordens, endlich die spanische Schule überhaupt durch eine Reihe anonymer Werke.

Die Bezeichnungen scheinen in den Faksimiles sorgfältigst wiedergegeben, Papier und Druck sind gut und klar.

Zu hoffen wäre, dass die Redaktion bei einer zweiten Auflage sich entschliesse, statt der durcheinander springenden Nummern durchlaufende zu geben, was allerdings nur bei gleichzeitiger Ummumerirung des Inventars geschehen könnte.

Dazu eine Revision der Bestimmungen der italienischen Werke — und das Ideal eines Kataloges wird so ziemlich erreicht sein. O. E.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Die Ehranger Gigantensäule. In dem als Knotenpunkt der Eifel- und Moselbahn bekannten Orte Ehrang hat man in den letzten Tagen einen Fund von hohem Werte für die Altertumswissenschaft gemacht. Ein Arbeiter stieß beim Ausgraben einer Jauchegrube auf den Torso eines Reiterstandbildes. Unmittelbar daneben lag, kaum einige Fuss von der Erde bedeckt, ein schlangenfüssiger Gigant. Weitere Nachforschungen führten zum Auffinden einer zweiten Reiterstatue, die über einen am Boden liegenden Mann wegzusetzen scheint. Der sofort benachrichtigte Direktor des Provinzialmuseums zu Trier, Professor Dr. Hettner, liess die Grabungen auf Kosten der Anstalt fortsetzen. Hierbei legte man einen Viergötteraltar nebst Deckplatte sowie einzelne zu den Standbildern gehörige Bruchstücke frei. Der zuerst aufgefundene Torso, dem leider ein Arbeiter das ganze Gesicht abgestossen hat, ist aus Muschelkalk, wie er in der Gegend von Metz vorkommt, gehauen; des gleichen Stoffes hat sich der Künstler zur Herstellung des Schlangemenschen bedient, während er zu den übrigen Stücken den roten Sandstein des Trierer Geländes verwandte. Ganz vorzüglich erhalten zeigt sich der Altar. Ein längliches Viereck bildend, tragen seine Seiten in vertieften Nischen die Reliefs von Minerva, Ceres, Merkur und Herkules. Minerva ist im langen, gegürteten Chiton ruhig und würdevoll dastehend aufgefasst, auf dem Haupte den Helm; die Rechte hält den Speer, die Spitze nach unten gekehrt, die Linke stützt sich auf den am Boden stehenden Schild. Der Göttin Lieblingsvogel, das Käuzchen, hat auf der linken Schulter seinen Sitz. Die Mitte der Brust ziert das alles Leben ertötende Medusenhaupt. Fast die gleiche Anordnung des Gewandes und der Haltung zeigt die Figur der Ceres. Ihre linke Hand hat das Scepter erfasst, mit der rechten hält sie die brennende Fackel hoch. Am linken Fusse hockt ein Vogel, der einer Krähe gleicht, vielleicht aber im Hinblick auf die der Demeter Melaina von Phigalia beige-sellte Taube richtiger als solche zu deuten sein dürfte. Die linke Schulter Merkurs und einen Teil des anschliessenden Armes umschlingt die nach hinten herabfallende Chlamys; die Hand hält den schlangenumwundenen Stab, die rechte umspannt einen ge-

füllten Geldbeutel. Den Kopf bedeckt der Petasus. Zwischen den Füßen des Gottes sitzt der Hahn. Herkules lehnt auf seine Keule. Über dem linken Arme liegt das Löwenfell. Der Gigant stützt sich auf die Vorderarme; sein mit dichten Strähnen umgebener Kopf ist emporgereckt und zeigt ein bärtiges Gesicht von hässlichem Typus. Die Füße laufen in einen Schlangeneib zusammen, dessen hinterer Teil, schneckenförmig zusammengewunden, nach oben strebt. Ob er ursprünglich in einem Schlangenhaupte endete, kann wohl kaum mehr festgestellt werden. Ein auf der linken Schulter des Giganten ruhender Fuss beweist hinlänglich, dass der zuerst gefundene Torso aus demselben Steinblock gemeisselt war. Und zwar hat der Künstler den Reiter dargestellt, wie er von rückwärts über den vielleicht auf der Flucht zu Boden gestürzten Giganten wegesetzt. Der Oberkörper des Reiters ist etwas nach rechts gewandt, nur die Beine scheinen durch den Schenkeldruck das Pferd zu halten. Eine ähnliche, wenn nicht gleiche, Auffassung liegt der zuletzt gefundenen Statue zu Grunde. Der unter dem Bauche des Pferdes hingestreckte, jedenfalls besiegte Feind, erhebt sein ausdrucksvoll gearbeitetes, zierlich geformtes Haupt zwischen den Vorderfüßen des springenden Rosses. Das Gesicht des Reiters entbehrt des Bartschmuckes. Brust und Rücken scheint ein anschliessendes Koller zu umschliessen. Der glücklicherweise wieder aufgefundene rechte Arm ist wie zum Schlag oder Stoss emporgehoben. Die linke Hand ist gegen den Hals des Rosses gedrängt. Der Reiter selbst sitzt in einem Holzsattel. Die hier gegebene Beschreibung der Reiterstandbilder wird namentlich bezüglich der Bekleidung der Reiter und der Ausrüstung der Pferde noch durch manche Einzelheiten zu ergänzen sein, deren Feststellung einer gründlichen Forschung vorbehalten bleiben muss. Als ich die Monumente sah, waren sie eben erst der Erde entnommen und in einem niedrigen Ziegenstalle untergebracht, dessen Beleuchtung eine nähere Aufnahme unmöglich machte. Offenbar haben wir es bei dem Funde mit einem jener interessanten, grade während der letzten Zeit in archäologischen Kreisen öfters besprochenen Gigantensäulen zu thun. Das Verbreitungsgebiet dieser Überreste antiker Kunst bil-

den Nordfrankreich, die Rheinlande und das von dem Pfahlgraben abgeschlossene Gebiet. Im ganzen zählt man ungefähr 32 deutsche Exemplare, von denen die Mertener, Hedderheimer und Schiersteiner Säulen die bekanntesten sein mögen. Über die Bestimmung unserer Denkmäler herrscht noch keine Klarheit in Fachkreisen. Während eine Richtung die Darstellung des Gigantenkampfes rein mythologisch als Anklang an die germanisch-keltische Götterlehre auffasst und in dem Ganzen, gestützt auf die Inschriften der Hedderheimer und Schiersteiner Monumente, lediglich eine Widmung an Jupiter erblickt, suchen andere, vornehmlich Prost und zuletzt der als lothringischer Geschichtsforscher rühmlichst bekannte Dr. Hoffmann zu Metz, ein historisches, örtliches Motiv darzuthun, welches die Aufrichtung der Säulen bedingt habe. In einem sehr interessanten Beitrage der Metzger Jahrbücher kommt der eben genannte Forscher zu dem Schlusse, dass diese Denkmäler zu Ehren des Maximilianus Herculeus und zwar aus Anlass seines Sieges über die Bagauden errichtet worden seien. Es mag hier ununtersucht bleiben, ob dem Schöpfer der Mertener Gruppe, wie Hoffmann darzuthun sucht, die weltbekannte Gigantomachie des Zensaltars der pergamenischen Könige vorgeschwebt hat, wie auch nicht darüber gerechnet werden soll, ob jene Darstellung das Prototyp ihrer europäischen Schwestern gestellt habe. Nur soviel möchte wohl feststehen, dass wir in den Gigantensäulen Erzeugnisse der römischen Lagerkunst des 3. Jahrhunderts erkennen dürfen, die selbst als sakrale Bilder zur Verherrlichung soldatischer Tapferkeit und der Siege über das die staatliche Ordnung bedrohende Barbarentum dienen konnten. Leider ist das Ehranger Denkmal kaum zur Hälfte auf uns gekommen. Nach zahlreichen Analogien zu schliessen, fehlen ein Zwischensockel, der ganze Säulenschaft und das Kapitäl. Vor allem aber bleibt das Verschwinden der Inschrift zu beklagen, die uns sehr wahrscheinlich den Namen des Legionars genannt haben würde, der hier auf seinem Grund und Boden dem Jupiter optimus maximus diesen Denkstein setzte. Die sämtlichen Stücke sind von dem Museum zu Trier erworben und bereits in die Sammlung übergeführt worden. (Köln. Ztg.)

* * * Von der Berliner Kunstakademie. Die Ernennung des Radirers *Karl Koeppling* zum Vorsteher des Meisterateliers für Kupferstich ist jetzt durch den „Reichsanzeiger“ veröffentlicht worden. — An Stelle der aus dem Lehrkörper der Hochschule für die bildenden Künste ausgeschiedenen Prof. Fritz Schaper und Maler Dammeier sind der Bildhauer Prof. *Ernst Herter* und der Bildnismaler *Mar Koner* zu Lehrern berufen worden. — Bei der am 19. Juli abgehaltenen Feier der Preisverteilung an der Hochschule für die bildenden Künste hielt der Direktor *A. v. Werner* eine Rede, in der er wichtige Reformen des Unterrichts und des Studienganges ankündigte. Danach werden in Zukunft nicht mehr fünf Klassen bestehen, die der Studierende hinter einander zu passieren hat, sondern es sollen fünf koordinierte Abteilungen geschaffen werden, in denen die ganze wesentliche Ausbildung unter Leitung eines einzigen Lehrers erfolgt. Den Studierenden wird die Wahl gestellt, welcher Abteilung sie sich anschliessen wollen. Es soll auch eine schnellere Erledigung des Unterrichts bewerkstelligt werden als jetzt, so dass man in zwei Semestern so weit sein kann, wie jetzt etwa beim Eintritt in die Malklasse. Für Landschaftler soll noch eine weitere Erleichterung geschaffen werden, indem

es ermöglicht wird, dass sie schneller ihrer eigentlichen Aufgabe sich zuwenden, ohne durch Figurenstudium allzusehr aufgehalten zu werden. Eine weitere Änderung bezieht sich auf die Verteilung der Preise. Die Hauptgeldpreise sollen fortan nur für Kompositionsarbeiten gegeben werden. Die Geldpreise, für welche Kopien anzufertigen sind, bleiben bestehen. Im übrigen werden von jetzt ab Diplome und silberne Medaillen erteilt. Der Direktor streifte auch in seiner Rede das wiederholte negative Ergebnis der Konkurrenz um den grossen Staatspreis für Geschichtsmaler und meinte, es läge das wohl an der mangelnden Fertigkeit in der schnellen Herstellung farbiger Entwürfe; es wäre das Bestreben der Akademie, diesem Mangel schon seit Jahren durch Kompositionsübungen und jetzt durch die Reform des Unterrichtes, sowie durch die Umgestaltung der Preisverteilung abzuhelfen. Zur Chronik der Anstalt wurde mitgeteilt, dass sie im letzten Winter von 255 Studierenden besucht wurde, 200 Akademikern, 18 Hospitanten und 37 nicht immatrikulirten Aspiranten; im Sommer betrug die Gesamtzahl 205, davon sind 183 immatrikulirt, 9 Hospitanten und 13 Aspiranten.

* * * Der Berliner Nationalgalerie ist ein von *H. v. Angeli* gemaltes Bildnis Kaiser Wilhelms I. als ein Vermächtnis der Kaiserin Augusta überwiesen worden. — Derselben Sammlung hat der jüngst verstorbene Staatsminister Freiherr v. Patow eine Marmorfigur der Zauberin Circe in kniender Stellung von dem 1879 in Rom verstorbenen Bildhauer *Emil Wolff* vermacht.

—tt. Freiburg im Breisgau. Am 10. Juli wurde das im Vorgarten der Anatomie unserer Universität errichtete Denkmal des hier verstorbenen Forschers *Alexander Ecker* (geb. 1816 hierselbst) mit entsprechender Feierlichkeit enthüllt. Auf einem Postamente von weissem Marmor erhebt sich die nach einem Modelle von Professor *Volz* in Karlsruhe in Erz gegossene Büste des hervorragenden Gelehrten der hiesigen Hochschule.

—tt. Überlingen am Bodensee. Unter grosser Beteiligung von seiten der hiesigen Einwohnerschaft ist hier am 20. Juli ein Münsterbauverein ins Leben getreten, der sich nach dem von Köln, Ulm, Oppenheim und Freiburg im Breisgau gegebenen Beispiele die Restauration und Vollendung unserer ehrwürdigen Münsterkirche, dieses hervorragenden fünfschiffigen Baudenkmales des 14. Jahrhunderts, zur Aufgabe gestellt hat. Zunächst sollen Geldbeiträge gesammelt werden, und hofft man weiter von der badischen Staatsregierung die Genehmigung einer Lotterie zu erhalten.

Zwei Malerradirungen von *Heinrich Deiters*, die das vorliegende Heft schmücken, lassen den beliebten Düsseldorf-Landschafter auch als feinfühligem Radierer erkennen, der mit sicherer Hand den Eindruck der Naturscenerie festzuhalten weiss. Das eine Blatt zeigt eine Waldmühle in der Mittagsbeleuchtung eines klaren Sommertages, das andere ein Bauerngehöft an einem schilfbewachsenen Weiher, umgeben von hochstämmigen Eschen und Buchen, in die sich der Herbstwind legt, während den Himmel trübes Gewölk umzieht.

Berichtigung. Der im I. Artikel über die Berliner Architekturbau 1875—1890 auf S. 260 erwähnte Uubau der Jerusalemer Kirche ist nicht von Blankenstein, sondern von *Ed. Knoblauch* ausgeführt worden.

Die nächste Nummer der „Kunstchronik“ erscheint am 21. August 1890.



H. Deiters Rad.

Verlag v. K. A. Soemmann in Leipzig.

Herrmann & Beck Hofkupperwerkerei Düffeldorf.





Grossgmain bei Reichenhall.

EIN SPAZIERGANG NACH GROSSGMAIN.

VON J. LANGL.

MIT ABBILDUNGEN.



S. Zeno.

ALTE geschichtliche Erinnerungen knüpfen sich an die Basilika des ehemaligen Chorherrenstiftes S. Zeno, welche der Besucher Reichenhalls vor der Einfahrt in den Bahnhof zur Linken am Waldesrand in stattlicher Grösse aufragen sieht. Vom 9. Jahrhundert her datirt ihre Gründung, welche die Überlieferung mit Karl den Grossen in Verbindung bringt, und alte Reliefs, Säulenschäfte und anderes architektonisches Stückwerk sind von diesem ältesten christlichen Bau bei der „Hall“ auch noch erhalten geblieben. Von dem Umbau der Kirche im Jahre 1126 steht noch der Turm und das schöne romanische Portal mit den Löwen in der Eingangshalle. In diese Zeit fällt die Gründung des Stiftes und es erscheint zugleich St. Maria in

Muona, die heutige Kirche von Grossgmain, in St. Zeno inkorporirt. Sie bleibt, wie St. Wolfgang zum Kloster Mondsee, als berühmter Gnadenort die Tochterkirche von St. Zeno, bis im Jahre 1803 ihre Erhebung zur selbständigen Pfarre erfolgte.

Ein schattiger Waldweg führt von dem Stifte, dessen Räumlichkeiten seit 1853 ein Mädcheninstitut der englischen Fräulein beherbergt, über einen mässig ansteigenden Bergrücken nach dem freundlichen Thalkessel, in dessen Mitte das reizvolle Kirchlein mit seinem alten, viereckigen Turm sich erhebt; dahinter in gewaltigen Linien

der Untersberg, das Lattengebirge und das Müllnerhorn mit grünen Matten, dunklen Wäldern und zackigen Felswänden. Ganz in der Nähe dieser Stätte aber erhebt sich auf baumumschatteten Hügel die Ruine Playn, das Stammschloss der mächtigen Hallgrafen von Playn, unter deren Schutz Muon oder Muona, d. i. die Gemeinde, das Dorf im Thale entstand.

Ihr Ansehen und ihren Ruhm verdankt jedoch die Kirche dem Gnadenbilde „Maria mit dem Kinde“, welches der nachmalige Erzbischof Thiemo (von S. Zeno), als er noch Abt in St. Peter war, um 1080 eigenhändig gefertigt und in Steinmasse gegossen hatte. Es wird berichtet, dass Thiemo, aus dem Geschlechte der bayerischen Grafen von Meldung, in der Klosterschule zu Niederalting auch in den „mechanischen Künsten und Handarbeiten, als Malen, Bildhauen und Steingießen“ unterrichtet wurde, und darin so Ausserordentliches geleistet hat, dass er als ein Phidias seiner Zeit galt. Thiemo schenkte die genannte Statue den Grafen von Playn, die sie zuerst in ihrer Schlosskapelle aufstellten, später aber in eine neugebaute Kapelle in der Gmain übertragen liessen. Als Erzbischof Leonhard 1513 einen stattlichen Neubau der Kirche herstellte, kam Thiemo's Statue dahin und erhielt 1539 einen eigenen Altar. — Der jetzige barocke Altarbau datirt vom Jahre 1742.

Die Grossgmainer Kirche war bis zum Entstehen des grossen Gnadenortes Playn bei Salzburg der berühmteste Wallfahrtsort im Salzburgischen und die grossartige Wallfahrtssäkularfeier im Jahre 1776 wird in den Chroniken als eine der grössten kirchlichen Festlichkeiten Salzburgs geschildert.

Die Feste auf dem Hügel ist zerfallen; nur ein Turm ragt noch auf, im Volksmunde das „Salzbüchsel des heil. Rupertus“ genannt, in den Mauertümmern lässt sich noch der Grundriss der Burghalle verfolgen und auch der alte Brunnen ist

noch vorhanden. Das Geschlecht der Playn-Beilsteiner ist seit Jahrhunderten ausgestorben, aber im Kirchlein von der Gmain unten finden sich noch Erinnerungen an die vergangenen Tage der Burg und ihrer Besitzer. Muona selbst ist heute ein stiller Naturwinkel, wohin die Sommergäste Reichenhalls gerne an sonnigen Nachmittagen pilgern, um im Anblicke des schönen Alpenbildes sich in den ländlichen Wirtschaften zu erfrischen. Der Kunstfreund

aber wird nicht versäumen, nach der Kirche zu wandern, um neben Thiemo's interessantem Marienbilde die vier alten Tafelgemälde im Chor in Augenschein zu nehmen, welche der Tradition nach gleichfalls der Playner Schlosskapelle, und zwar einem Flügelaltar entstammen sollen. Sie bilden den künstlerischen Schatz der Kirche und waren in der letzten historischen Ausstellung zu Salzburg 1887 das Wertvollste, was der Gau an Malerei beizustellen vermochte. Schon vor Jahren hat König Ludwig I. von Bayern der Gemeinde ein hohes Angebot für die Bilder gemacht; der Verkauf wurde jedoch von der gut situirten Pfarre abgelehnt.

Die Gemälde (1,03 m : 1,58 m) enthalten die Darstellungen: das Opfer Mariens, Jesus im Tempel unter den Schriftgelehrten, das Pfingstgebet und den Tod Mariens. Sie sind weder mit einem Künstlernamen noch mit einem Monogramm bezeichnet; nur die Jahreszahl 1499 findet sich auf dem Bilde der Darstellung im

Tempel, und zwar in einer der an der Hinterwand hängenden Tafeln, welche die zehn Gebote in bayerischem Dialekt enthalten. In älteren Beschreibungen und Notizen über die Grossgmainer Kirche wird als Urheber der Bilder regelmässig Barth. Zeitblom genannt. Urkundliche Nachrichten über ihre Herkunft sind jedoch nicht vorhanden, da das Archiv von Grossgmain in St. Zeno bewahrt wurde und in wiederholten Bränden mit anderem zu Grunde ging.

Wenn wir zunächst die Frage nach der Urheberschaft der hochinteressanten Bilder in Betracht ziehen,



Madonna von THIEMO.

so ist allerdings zu konstatieren, dass die Darstellungen in vielen Zügen an den Ulmer Meister, der gerade um die genannte Zeit seinen künstlerischen Höhenpunkt erreicht hatte, erinnern, dass uns im grossen und ganzen aber aus den Kompositionen eine künstlerische Individualität von bedeutsamer

nicht nur seinen berühmten Zeitgenossen in Ulm gekannt, sondern auch von ihm gelernt haben; als fahrendem Gesellen sind ihm auch die Niederländer (namentlich Quintyn Massys) nicht fremd geblieben, und im Süden bei den Pusterthaler Malern hat er sich die klare Modellirung der einzelnen Gestalten



Jesus im Tempel unter den Schriftgelehrten.

Selbständigkeit entgegentritt. Gegen Schluss des 15. Jahrhunderts finden wir beinahe allorts ein rühriges künstlerisches Treiben, zumeist aber in der Nachfolge bedeutender Meister. Es tauchen allenthalben einzelne Namen auf oder man stösst auf Leistungen bedeutender Kunstfertigkeit, ohne dass dieselben einer geschlossenen Schule angehören. So dürfte auch der Meister der Grossgmainer Bilder

zu eigen gemacht, als er den Auftrag erhielt, unseren Flügelaltar zu malen. Dass er aber ein Bayer und im Lande heimisch war, dies dürfte der Dialekt der zehn Gebote in den erwähnten Tafeln zur Genüge bezeugen.

Einen Vergleich mit den Pacherschenschen Darstellungen auf dem Flügelaltar von St. Wolfgang halten die Bilder freilich nicht aus; Pacher

steht in seiner Gestaltung der Natur näher, ist grossartiger und weit dramatischer in der Komposition und verfügt über alle konstruktiven Mittel in der Perspektive, die zur Zeit wohl den Malern im Süden (namentlich den Paduanern), nicht aber den nordischen Zeitgenossen unseres Künstlers ge-

Frühauf identisch sein könnte, wengleich dieser Künstler, soweit wir ihn kennen, provinzieller geblieben ist.

Was zunächst die Komposition unserer Gemälde anbelangt, so erinnert die ruhige Würde der Darstellung, die Gehaltenheit der Empfindung, sowie die



Die Darstellung im Tempel.

länglich waren. Auch ist es gewagt, den Meister der Kaschauer Dombilder wegen der Ähnlichkeit in der Haltung der betenden heil. Elisabeth (dort) mit der eines Apostels in der Pfingstfestdarstellung (hier) in Verbindung bringen zu wollen (R. Viseher). Verwandte Züge mit den Grossgmainer Bildern zeigen auch die Arbeiten des Monogrammistens R. F., der vielleicht mit dem Passauer Maler Rueland

religiöse Weihe, die aus ihnen spricht, am meisten an Zeitblom. Zeichnung und Malerei sind ungemein fein und namentlich im Nackten scharf und prägnant; die Männerköpfe (besonders die unbärtigen) sind durchweg Porträts in mitunter recht derber Charakteristik. Idealerer Formen zeigen dagegen die Frauenköpfe mit ihren feinen länglichen Nasen und dem scharf geschnittenen Mund. Die mandelförmigen

Augen weisen wieder auf den Ulmer Meister; sie sind entweder halb geschlossen mit mildem Blick nach abwärts, oder, wenn geöffnet, starrend mit kreisrunder Pupille. Die Frauenköpfe zeigen in unseren Bildern mehr Idealität, als meistens bei Zeitblom beobachtet wird. Eine Eigentümlichkeit unseres Meisters ist bei vielen Figuren das hohe Aufziehen der Schultern, wodurch auffällig kurze Hälse entstehen, so wie die kleinen Hände, die ziemlich unfrei in der Zeichnung mit der Gegenstellung des Daumens zuweilen in zangenförmigen Bögen sich zeichnen. Der Faltenwurf zeigt einfache, grosse Hauptmotive, in denen die Bewegung der Gestalten klar ausgesprochen erscheint. In dieser Beziehung hat unser Künstler gewiss von Zeitblom, der in der Behandlung der Draperie alle seine Zeitgenossen überragte, gelernt, wenn er den Meister auch nicht erreichte. Dafür ist er aber, wie der Ulmer Künstler und die meisten Zeitgenossen im Lande, in der Perspektive ziemlich unerfahren. Der Fussboden erscheint in allen Bildern übermässig überhöht, so dass der Beschauer gleichsam von oben in die Scene hineinschaut; die Fluchtpunkte der Täfelungen liegen sogar über den Bildern, während der Horizont für die Gestalten im oberen Drittel der Fläche angenommen erscheint. Die Malerei ist in tempera ausgeführt und mit Öl übergangen, der Grund golden und mit Ornamenten gleichmässig dessinirt.

Die figurenreichste Komposition ist das „Pfingstfest“ mit zwanzig männlichen Gestalten und Maria in der Mitte auf erhöhtem Thron. Es sind charaktervolle, dem Leben nachgebildete Typen, Männer, welche in andächtiger Verklärung hier als „Bürger einer höheren Welt“ erscheinen. Die Darstellung vom „Tode Mariens“ folgt der Kunstüberlieferung der schwäbischen Schule. Maria stirbt nämlich nicht im Bette, sondern knieend vor dem Betpult, von einem Jünger gehalten. In dem Bilde der Beschneidung ist nicht, wie bei Pacher in St. Wolfgang der Akt selbst, sondern die Opferung der Turteltauben, und die Überreichung des Jesuskindes an Maria zur Anschauung gebracht.

Doch genug der Andeutungen über den Bilderschatz von Grossgmain, die mit Thiemo's altem Bildwerk die einzigen künstlerischen Reste aus den ver-

gangenen Tagen dieser geschichtlich interessanten Örtlichkeit bilden. Wer das Kirchlein verlässt, blickt unwillkürlich hinan zur alten Burg, deren Kapelle sie einst geschmückt haben, und ritterliche Bilder aus den Glanztagen der Feste malt die Phantasie um den schattigen Tann des Hügels. — Die Playn-Beilsteiner Grafen, auch Herren von Sulzau genannt, kommen schon im 10. und 11. Jahrhundert im höheren Adel vor, und durch sieben Jahrhunderte steht das Geschlecht aufrecht. Sie erscheinen zuerst vor dem Gebirge und setzen sich zumeist auf römischen Trümmern an Salz- und Zollstätten, an Markt- und Stapelplätzen fest. Von Priestern gleich hoher Abkunft und Gesinnung begleitet, schreiten sie an den Flüssen aufwärts ins Hochgebirge, um hier die Entwicklung der christlich-germanischen Sitte vor dem Andrang der heidnischen Slaven zu sichern. Dann aber wenden sie sich mit der Gesamtkraft der Sipp- und Gefolgschaften, die Blüte des Stammes immer voraus, und das Kreuz und das Schwert und den Lehen- und Stiftungsbrief in der Hand, den Gewässern nach abwärts, gegen Osten und Süden bis zu den Küsten des Pontus und der Adria. Die Geschichte weiss, welche hervorragende Rolle die Playn-Beilsteiner unter den Agilolfingen, im Wehrsysteme Karls des Grossen, unter Otto I. und dann unter Heinrich III. in den fünfmaligen Zügen gegen Ungarn spielten. In Mittersill hatten sie ihre vollständige fürstliche Hofhaltung, die Burg Sulzau schaute weit ins Pinzgau hinab, Högelwerd, Lichtenberg, Tachsenbach, Mayerhofen etc. standen unter ihrer Herrschaft und ebenso zahlreich waren ihre Gebiete jenseits der Tauern im alten Carantanien. Das höchste Ansehen aber bewahrte unter allen ihren Besitztümern das Stammschloss Playn, und seine Bedeutung sank erst mit dem Erlöschen des Geschlechtes.

Im 17. Jahrhundert ist die Feste noch ein bedeutender Pulver- und Waffenplatz; mit Anfang des 18. Jahrhunderts aber beginnt schon ihr allmählicher Verfall. Zuletzt bewacht nur ein alter Kanonier noch ein kleines Pulvermagazin im Turm; aber Stein um Stein fällt aus den Fugen und eines Tages verlässt auch dieser letzte Insasse die verödeten Räume, von deren Mauern heute nur noch spärliche Trümmer zeugen.



Sopraporte im Festsaal des Erbprinzl. Palais in Dessau, von OTTO LESSING.

BERLINER ARCHITEKTUR 1875—1890.

VON ADOLF ROSENBERG.

MIT ABBILDUNGEN.

III.



IN DEM von privaten Unternehmern und Unternehmergruppen geförderten Monumentalbau der voraufgegangenen Bauperiode spiegelte sich naturgemäss die finanzielle Bewegung der ersten siebenziger Jahre wieder. Die Hauptvertreter des beweglichen Kapitals, die grossen Bankinstitute, gründeten sich ihre Geschäftshäuser, bei deren Fassadengestaltung die Berliner Architekten ihre ersten grösseren Übungen in der Übertragung des italienischen Palaststils auf Berliner Strassen und Plätze machten. Nach den grossen finanziellen Katastrophen der Jahre 1873 und 1874 verschwanden die Banken und ihre Hintermänner eine Zeitlang vom Schauplatze der Bauhätigkeit, bis sie sich zu Beginn der achtziger Jahre wieder soweit erholt hatten, um sich mit ihren Kapitalien, diesmal aber nicht an Prunk-, sondern an Spekulationsbauten zu beteiligen. Das Geschäftshaus, der Bierpalast und das Hotel — das sind die drei grossen Gebäudegruppen, in denen sich der private

Monumentalbau während der Jahre 1875—1890 vorzugsweise bewegt hat, wobei aber die Grenzen keineswegs streng geschieden sind. Die zumeist von süddeutschen Brauereien mit grossem Kostenaufwand errichteten „Bierpaläste“ dienen in ihren oberen Geschossen anderen Geschäftszwecken, mit alleiniger Ausnahme des Sedlmayrsehen „Spatenbräu“ in der Friedrichstrasse, dessen schmale, im Stile der Nürnberger und Angsbürger Renaissance von *G. Seidl* in München entworfene Fassade mit bunten figürlichen und ornamentalen Malereien geschmückt ist, und die grossen Hotels haben meist ihre Parterreräume zur Erzielung einer grösseren Rentabilität zu Restaurationen, Cafés und Verkaufsläden jeglicher Art eingerichtet. Auch die unter der Firma in- und ausländischer Versicherungsgesellschaften errichteten Paläste tragen von jenen nur den Namen, dienen aber im übrigen den verschiedenartigsten Geschäftszwecken. Anfangs schien es, als ob bei allen diesen Unternehmungen, die das Nobile officium einer künstlerischen Repräsentation zur Schau trugen, auch wirklich der künstlerische Zug die Oberhand behalten

würde, und es muss dankbar anerkannt werden, dass das Berliner Bau- und Kunstgewerbe seine hohe technische Ausbildung in erster Linie der Prunksucht dieser mit einander wetteifernden Unternehmungen schuldig ist. Aber der Geschäftsgeist und die Gewinnsucht gewannen sehr bald die Herrschaft über die ästhetischen Forderungen und die künstlerischen Bedenken der Architekten, und so wurde das Berliner Geschäftshaus zu einem Typus, dessen kennzeichnendes Merkmal die nirgends völlig überwundene Dissonanz zwischen Geschäfts- und Wohnräumen und der Mangel an Einheitlichkeit in der Komposition der Fassaden sind, mögen ihre Einzelformen und Ornamente der deutschen oder der italienischen Renaissance, dem Barock- oder dem Rokoko-stil entlehnt sein. Je reicher diese Zierformen sind, je mehr sich der künstlerische Schmuck dem Auge aufdrängt, desto stärker macht sich dieser Zwiespalt geltend, der durch die Forderung der Bauherren nach möglichst weiten Fensterflächen, nicht bloss für die Verkaufsläden des Erdgeschosses, sondern auch meist für das erste und zweite Obergeschoss bedingt worden ist. Alle Versuche, die engbrüstige Eisenkonstruktion der unteren Stockwerke mit der breiteren Flächenarchitektur der oberen in befriedigenden Einklang zu bringen, sind bisher gescheitert; doch hat man in neuerer Zeit insofern einen verhältnismässig glücklichen Ausweg aus diesem Dilemma gefunden, als man bei der Fassadenteilung solcher Geschäftshäuser ausschliesslich den Charakter des Kauf- und Warenhauses zum Ausdruck gebracht und auf reicheren Schmuck verzichtet hat, um die die grossen Fensteröffnungen trennenden Mauerflächen zu vollerer Geltung zu bringen und die Architektur weniger als blosses Gerippe wirken zu lassen. Verhältnismässig am besten ist die Lösung dieser Aufgabe *Kayser* und *v. Grossheim* in dem Kaufhaus „Stuttgart“ in der Spandauerstrasse und dem durch den Bau des Festspielhauses in Worms und durch einige malerisch komponirte Privathäuser und Villen in Charlottenburg, Köln u. a. O. bekannt gewordenen *Otto March* in dem Kaufhaus „Zum Hausvoigt“ gelungen. Doch darf nicht übersehen werden, dass die Zusammenfassung der Fenstergruppen von zwei und drei Stockwerken durch einen architektonischen Rahmen, wie sie besonders bei dem erstgenannten Kaufhause und bei anderen künstlerisch weniger bemerkenswerten durchgeführt worden ist, eine Scheinarchitektur befördert, die mit der wirklichen Anordnung der Stockwerke im Widerspruch steht. Auch ist zu befürchten, dass wir, wenn die auf

äusserste Ausnutzung der Grundfläche wie der Schauseiten gerichtete Bauspekulation noch lange anhält, schliesslich zu dem nordamerikanischen Bausystem gelangen, das mit den Interessen der Schönbaukunst bei Geschäfts- und städtischen Wohnhäusern gründlich aufgeräumt hat. Der an den Berliner Wohnhäusern mit Recht getadelte Kasernenstil, der übrigens in den letzten Jahren mehr und mehr einer wohlthuenden Mannigfaltigkeit weicht, fängt bereits an, sich auf die Geschäftshäuser zu übertragen, die geraume Zeit das erfreuliche Schauspiel eines künstlerischen Aufschwungs von vielseitigem Streben geboten hatten.

Dieser Aufschwung ist am besten an der Bau-thätigkeit der Architekten *Kayser* und *von Grossheim* zu beobachten¹⁾, die Berlin nicht nur mit einer stattlichen Anzahl von Geschäftshäusern versorgt, sondern auch im privaten Wohnhausbau Hervorragendes geleistet und namentlich einen grossen Einfluss auf die Richtung der plastischen und malerischen Dekoration an Fassaden und in Innenräumen geübt haben. Nachdem sie sich in ihren Anfängen (z. B. in der 1872—73 entstandenen Norddeutschen Grundkreditbank) noch an die strengeren Formen der italienischen Frührenaissance gehalten, lebten sie sich so schnell in den Stil und den Geist der deutschen Renaissance ein, dass bereits in den Jahren 1877—1880 in dem Kaufhaus Spinn in der Leipzigerstrasse und in dem Geschäftshaus der Versicherungsgesellschaft „Germania“ in der Friedrichstrasse zwei Bauwerke entstanden, von denen namentlich das letztere den Beweis lieferte, dass die deutsche Renaissance trotz der Anwendung eines reichen bildnerischen Schmucks auch im Gewirr des modernen Strassenlebens eine ernste und feierliche monumentale Wirkung erreichen kann, wenn sie sich nicht in ein gedankenleeres Spiel mit Erkern, Giebelwänden, Türmchen u. s. w. verirrt. Bei beiden Häusern, die den Vorzug haben, in Kalk- resp. Sandstein mit Anwendung von Pfeilern und Säulen von polirtem Granit in den unteren Geschossen ausgeführt zu sein, macht sich die Eisenkonstruktion noch nicht so merklich, dass der Charakter des einheitlichen Steinbaus getrübt wird. Der feine künstlerische Sinn der

1) Ein grosser Teil der in dem hier berücksichtigten Zeitraume ausgeführten Privatbauten von künstlerischer Bedeutung ist veröffentlicht in den von *H. Licht* herausgegebenen und mit Text von *Dr. A. Rosenberg* versehenen Sammelwerken des Wasmuthschen Verlages: Architektur Berlins. Berlin 1882. Architektur Deutschlands. Zwei Bde. Ebd. 1879—82. Architektur der Gegenwart. Ebd. 1888 ff.



A. W. Fabersches Haus in Berlin, erbaut von GRISEBACH.

Architekten hat alle Architekturteile und Zierformen so gleichmässig durchdrungen und belebt, den Wechsel zwischen ruhigen Flächen und malerischem Relief so glücklich abgewogen, dass auch dadurch der Eindruck der Einheitlichkeit wesentlich verstärkt wird, und dabei herrscht in den Einzelbildungen noch ein edles Mass, eine Zurückhaltung von Ausschreitungen ins Barocke, die bei den späteren Schöpfungen der Architekten nicht immer beobachtet wurde. An derselben massvollen Richtung der deutschen Renaissance hielten sie auch in dem 1879—81 entstandenen, palastartigen Wohnhause Reichenheim (s. die Abbildung Seite 289) und den Geschäftshäusern Henninger und Thiele in der Leipzigerstrasse fest, welcher Baugruppe auch das Geschäftshaus der „Germania“ in Strassburg i. E. und das deutsche Buchhändlerhaus in Leipzig beizuzählen sind, während sie in dem Hardtschen Wohnhaus in der Tiergartenstrasse in Berlin wieder auf den Palaststil der italienischen Renaissance zurückgriffen. Als um die Mitte der achtziger Jahre in Berlin die Neigung zum Barock- und Rokostil den anscheinend mit so warmer Begeisterung betriebenen Kultus der deutschen Renaissance in den Hintergrund drängte, stellten auch Kayser und v. Grossheim ihr Kompositionstalent und ihre reiche Begabung für das Ornamentale in den Dienst dieser Bewegung, indem sie 1885—86 ein Geschäftshaus für die New-Yorker Versicherungsgesellschaft „Germania“ erbauten, in dessen Fassadengestaltung sich die Formen der deutschen Spätrenaissance mit denen des Schlüterschen Barockstils zu einem Fortissimo an dekorativer Wirkung verbinden, das noch durch reiche Anwendung von polirtem Granit, von Kunstschmiedearbeiten und farbigen Glasmosaiken gesteigert wird. Aber gerade dieses Übermass der Dekoration hat es bewirkt, dass sich die Unvereinbarkeit von Geschäfts-, Bureau- und Wohnräumen an diesem Bau empfindlicher geltend macht als an irgend einem anderen ähnlicher Bestimmung. Zu einer einfacheren und in der Ornamentik massvolleren Behandlung des Barockstils, der seither für ihre Schöpfungen massgebend geblieben ist, bekehrten sich die Architekten in dem Dreherischen Hause in der Leipzigerstrasse, einem grossen Geschäftshause am Gendarmenmarkt und dem an demselben Platze gelegenen Hause der Versicherungsgesellschaften Concordia und Colonia (1890), während ihr in dieser Stilrichtung geschaffenes Hauptwerk, das Pschorrbräuhaus in der Friedrichstrasse, bei der Ausgiebigkeit der zur Verfügung gestellten Mittel an den Fassaden wie im Inneren den reichsten

architektonischen und plastischen Schmuck zur Schau stellt, der innerhalb der Grenzen des guten Geschmacks noch möglich und erträglich ist. (Vergl. die Abbildung auf S. 285.) Scheint hier das höchste Mass eines plastischen Schmuckes erreicht zu sein, dem die Grundlinien des architektonischen Gerüstes gerade noch das Gleichgewicht halten, so ist in der Komposition der Fassaden insofern eine erfreuliche Umkehr zu erblicken, als Eisenkonstruktionen äusserlich nicht sichtbar und die Fensteröffnungen des massigen Rustika-Erdgeschosses durch breite Steinpfeiler solider Gründung geschieden sind. Durch diese kräftige Betonung des Erdgeschosses als des tragenden Sockels, durch die Zusammenfassung des ersten und zweiten Stockwerks durch eine Stellung korinthischer Säulen zwischen zwei stark ausladenden Gesimsen und durch die individuelle Charakteristik des dritten Stockwerks, das zusammen mit den malerisch abgeschlossenen Dacherkern zu der wuchtigen ersten Wirkung des Erdgeschosses den erwünschten Gegensatz des energischen und doch leichten Emporstrebens bildet, ist einerseits eine Harmonie der Komposition, andererseits ein gefälliger Rhythmus erzielt worden, die sich an keinem zweiten Geschäftshause der Architekten in gleichem Masse vereint finden.

Ausschliesslich im Barockstil bewegte sich die bisherige Thätigkeit der Architekten *Cremers* und *Wolffenstein* in Berlin, die zuerst mit der monumentalen Gestaltung des Eingangs und des ersten Abschnitts der Kaiser Wilhelmstrasse, zwischen der Burg- und Heiligen Geiststrasse, in die Öffentlichkeit traten. Da diese Strasse durch die Kaiser Wilhelmsbrücke mit dem Lustgarten in unmittelbarer Verbindung steht, die ihren Eingang bildenden Bauten also auf die Lustgartenfront des königl. Schlosses blicken, lag es nahe, ihre architektonische Physiognomie dem Schlüterschen Stile anzupassen und in diesem nicht nur die beiden Eingangsgebäude, deren Ecken durch schlank gebildete, über einer Laterne von Kaiserkronen abgeschlossene Kuppeln ausgezeichnet sind (s. die Abbildung auf S. 287), sondern auch die sich innerhalb der Strasse an die Eckbauten anschliessende Gebäudeflucht bis zur Heiligen Geiststrasse zu komponiren, und zwar so, dass die gesamte Häuserreihe auf jeder Seite ein durch Gleichartigkeit des Fassadensystems und der Dekoration zusammengefügt, einheitliches Ganzes zu bilden scheint, wobei auf den gewissermassen als Mittelbau fungirenden Teil der Fassadenreihe das reichste Mass bildnerischen Schmuckes ausgeschüttet worden ist. Bei der Fassadenteilung haben die

Architekten nicht nur keinen Wert darauf gelegt, die beiden unteren, Verkaufs- und Geschäftszwecken dienenden Stockwerke mit den beiden oberen, zu Wohnungen eingerichteten in einen an den Fassaden sichtbaren Einklang zu bringen, sondern sie haben, vielleicht in der Erkenntnis der Unlösbarkeit dieser Aufgabe, im Gegenteil die Verschiedenartigkeit der Bestimmung durch weit durchlaufende Balkonbrüstungen und durch stark ausladende Gesimse zwischen je zwei Stockwerken markirt. Wenn auch dadurch und durch die Überfülle plastischen Schmucks, bei dessen Ausführung Künstler verschiedener Stilrichtungen beteiligt waren, eine nicht geringe Unruhe in der Wirkung der Fassaden hervorgerufen worden ist, so entbehren doch die im Geiste des besten Barockstils erdachten Eckbauten nicht jener monumentalen Wucht, die erforderlich ist, um ein Gegengewicht gegen den gewaltigen Baukörper des Schlosses zu bilden, und andererseits fehlt es ihnen nicht an individuellem Reize, der sie über die blosser Nachahmung, über ein eigener Gedanken bares Spiel mit historischen Stilformen erhebt. Im Zusammenhange damit muss die Kaiser Wilhelmsbrücke erwähnt werden, deren architektonischer und plastischer Schmuck — vier granitene, von bronzenen Trophäengruppen gekrönte Obeliskten, bronzene Opferschalen und an den beiden Schlusssteinen der mittleren Brückenöffnungen bronzene Schilde mit dem von der Kaiserkrone überhöhten Namenszuge Wilhelms I., umgeben von den Marmorfiguren des Krieges und des Friedens, sämtlich nach Modellen des Bildhauers *Eduard Lürssen* ausgeführt — sich ebenfalls an den Stil Schlüters, im besonderen an die plastische Dekoration des Zeughauses anschliesst. Zu einer noch üppigeren Entfaltung haben Cremer und Wolfenstein die architektonischen und plastischen Dekorationsmittel des Barock- und Rokostils in der Ausschmückung des Festsals und der Gesellschaftsräume in dem von ihnen in der Potsdamerstrasse errichteten Klubhause der „Gesellschaft der Fremde“ entfaltet, während sie sich in der Fassadengestaltung eines Wohnhauses an der Ecke der Wilhelms- und Behrenstrasse jener einfacheren Richtung angeschlossen haben, die auch von Kayser und von Grossheim bei dem Dreherischen Hause, dem der Behrenstrasse zugewendeten, von dem Hauptbau isolirten Seitenbau des Pschorrhauses und bei dem Gebäude der Concordia und Colonia bevorzugt worden ist. — Mit bemerkenswerthem Geschick und von reicher Phantasie unterstützt ist auch *Gustav Hochgiertel*, der mehrere palastartige, namentlich durch

monumentale Ausbildung der Treppenhäuser ausgezeichnete Mietshäuser am nordwestlichen Rande des Tiergartens auf einer Spitze zwischen der Strasse „In den Zelten“ und der grossen Querallee errichtet hat, im Stile der deutschen und französischen Spätrenaissance thätig.

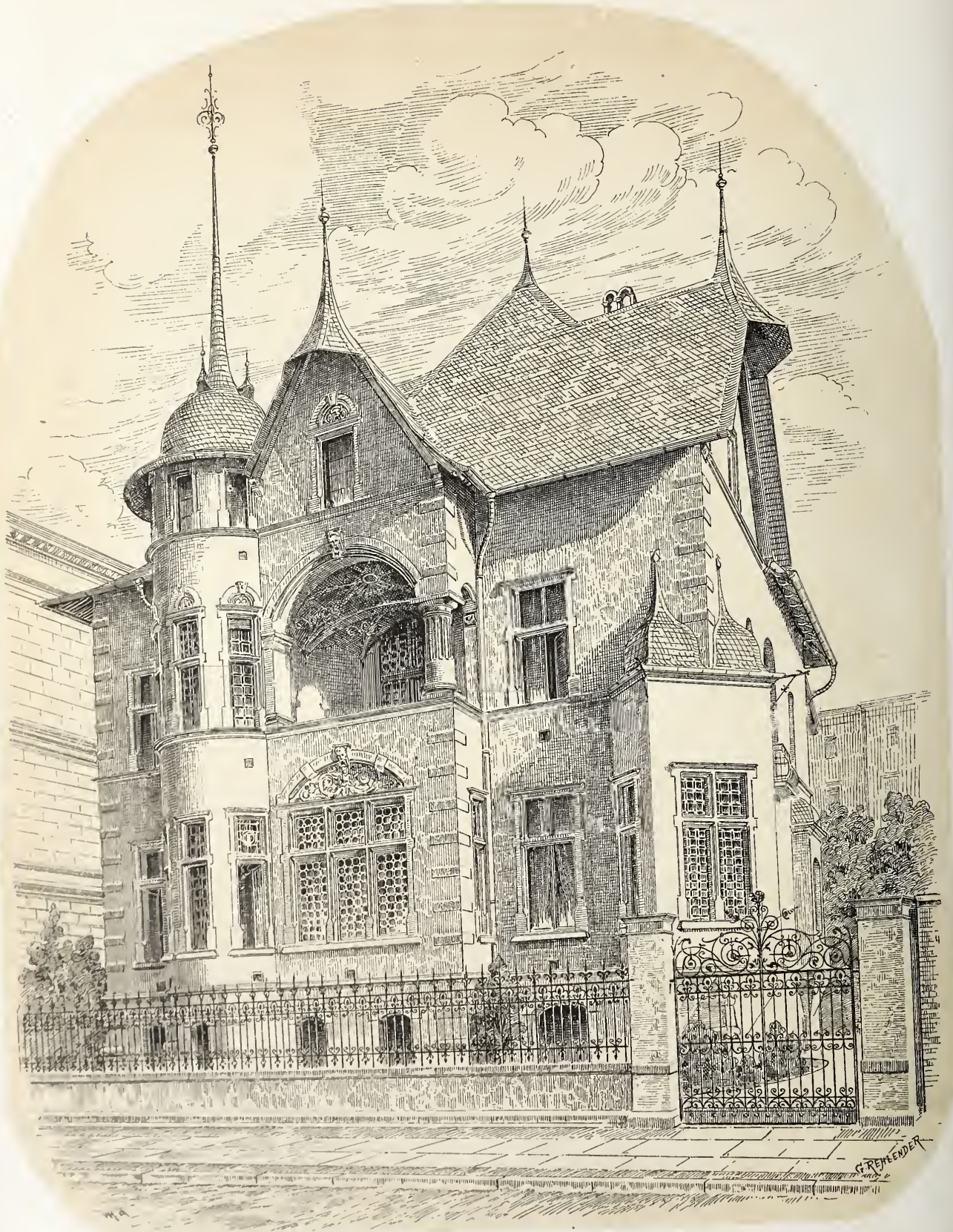
Als dritter Spezialist auf dem Gebiete des Kaufhausbaus ist *Hans Grisebach* zu nennen, der insofern eine eigenartige Richtung vertritt, als er die von ihm mit besonderer Vorliebe gepflegten Formen der deutschen Renaissance konstruktiv aus dem gotischen Stilcharakter entwickelt, demzufolge er die Höhentendenz durch Anordnung von mehrgeschossigen Erkern, durch hochaufstrebende, malerisch abgeschlossene Dachgiebel, durch kräftig profilierte, aufsteigende, die Ecken der Risalite einfassende Quaderfügungen u. s. w. stark betont und sich auch in der Verbindung des Backsteins mit dem Hausteine, bei reicher Verwendung des ersteren zur Verblendung breiter Flächen, und in der Bevorzugung von Gliederungen und Ornamenten aus gebranntem Thon als Anhänger der nordischen Renaissance bekennt, die sich in den im Verhältnis zur Höhe der Geschäfts- und Wohnhäuser immer noch engen Strassen der modernen Grossstädte viel vorteilhafter und beherrschender zur Geltung zu bringen weiss als die von der italienischen Bauweise beeinflusste Spielart der deutschen Renaissance, deren Schwerpunkt in einer Ausdehnung nach der Breite liegt. Dass die von Grisebach vertretene Richtung der nordischen Renaissance auch viel dazu beiträgt, die Physiognomie unserer Strassen malerisch und wechselvoll zu gestalten, kann keinem Zweifel unterliegen, und es ist auch keine Gefahr vorhanden, dass sich diese Richtung zu einem leeren Mummenschanz verflüchtigt, wie es z. B. in München zu beobachten ist, so lange auf die sorgfältige Durchbildung aller Details und den logischen Zusammenhang zwischen Fassaden und Grundrissen so viel Ernst und Fleiss verwendet wird, wie in den bisherigen Hauptwerken Grisebachs, dem 1882—83 erbauten Faberschen Hause in der Friedrichstrasse (s. die Abbildung auf S. 316), dem Kaufhause Ascher und Münchow in der Leipzigerstrasse, bei welchem der rote Backstein überwiegt und der gotische Grundcharakter am stärksten zum Durchbruch kommt, und in einem Geschäftshause Unter den Linden 12 mit ganz in Sandstein ausgeführter Fassade. Mit gleicher Konsequenz hielt Grisebach an dieser Stilrichtung in der Giebfassade des Kronprinzenzelts, eines Bierlokals am nördlichen Rande des Tiergartens, fest, während

er sich in der Villa Schwartz (s. d. Abbildung auf S. 320) bewegen liess, jener Richtung in der modernen Nachahmung der deutschen Renaissance nachzugeben, die man als die spezifisch „Münchener“ bezeichnet. Doch hat er in dem dieser Richtung eigentümlichen Bestreben, die Fassade durch rund und viereckig heraustretende Erker und Erkertürme, durch Vorbauten, Balkone und Loggien so „malerisch“ und unsymmetrisch wie möglich zu gestalten und damit die Anlage des steil emporsteigenden Dachs mit seinen hochragenden Spitzen und Wetterhähnen in Einklang zu bringen, noch ein gewisses Mass gehalten im Gegensatz zu den grotesken Übertreibungen und Nürnberger Spielereien, die man z. B. an dem völlig turm- oder burgartig gebauten, mit allen Bizarrerien und Phantastereien der deutschen Renaissance ausgestatteten, von *B. Schring* erbauten „Künstlerheim“ in der Fasanenstrasse beobachten kann, das in seinen oberen Stockwerken zu Künstlerateliers eingerichtet ist. Einen ähnlichen turmartigen Charakter trägt ein von *Hohenstein* und *v. Santen* erbautes Wohnhaus in der Wilhelmstrasse, das besonders durch die abenteuerliche Bildung des Ziegeldachs, durch den von einer offenen Loggia abgeschlossenen Erker und durch monumentale Malereien auffällt und auffallen will, um seine schmale Fassade zwischen den breitstirnigen Nachbarhäusern zur Geltung zu bringen. — Das Erker- und Loggienmotiv ist auch der hervorstechendste und eigenartigste Charakterzug des sich an die gleiche Stilrichtung haltenden Freundschen Hauses (s. die Abbildung auf S. 321), in dessen Fassadengestaltung und Stockwerksteilung der Erbauer *Wilhelm Walther* die Bestimmung der einzelnen Räume mit anererkennungswerter Klarheit zum Ausdruck gebracht hat. Die beiden unteren Stockwerke dienen als Verkaufsläden und zu Geschäftszwecken. Das zweite und das dritte, die als ein architektonisches Ganzes zusammengefasst sind, enthalten die Gesellschafts- und Wohnräume des Bauherren, das vierte die Schlaf- und Dienerzimmer, und den Abschluss des Ganzen bildet eine von dem Erkertürmchen durchbrochene Loggia, hinter der sich ein von einem Glasdach überwölbter Wintergarten befindet. Ähnlich wie Grisebach hat auch Walther durch starke Betonung vertikaler Linien eine gewisse Verbindung zwischen der Geschäfts- und der Wohnabteilung herzustellen versucht, ohne diese Absicht jedoch zu erreichen, und mit nicht viel grösserem Glück hat er dem Übelstand der zu breiten und hohen Öffnungen der unteren Stockwerke durch die Anlage des Ein-

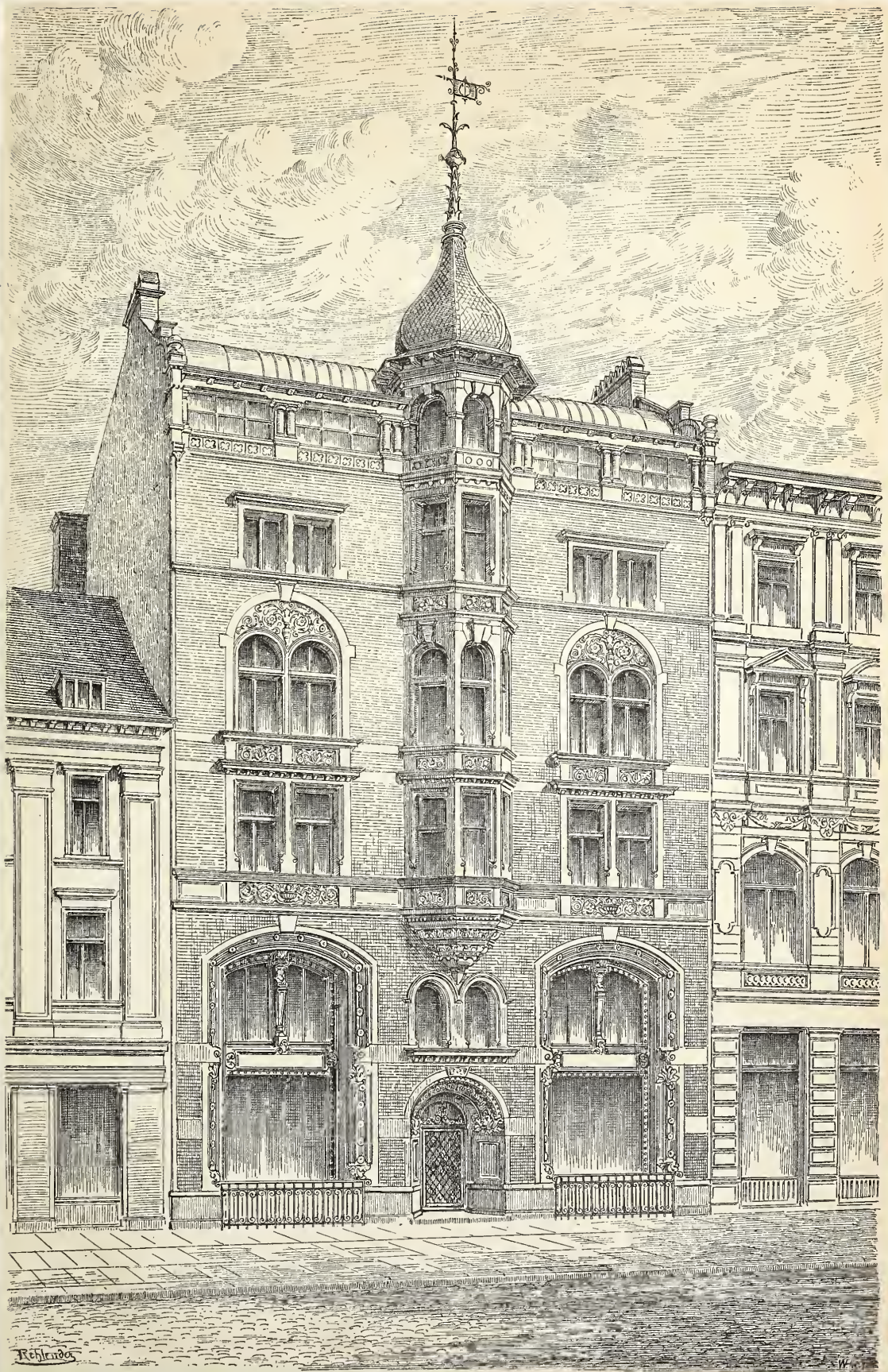
gangs zu begegnen gesucht, der zu beiden Seiten verhältnismässig breite Mauermassen bestehen lässt.

Und mit den Geschäftshäusern abzuschliessen, leben wir noch als eine in verschiedenen Beziehungen eigenartige Schöpfung den von dem Professor an der technischen Hochschule *Karl Schäfer* entworfenen Palast der New-Yorker Versicherungsgesellschaft „Equitable“ an der Ecke der Friedrichs- und Leipzigerstrasse hervor, der wegen seines Aufwands an echtem Material an der Fassade (bayrischer Granit, dunkelgrüner und roter Marmor, Bronze, Kupfer und reiche Vergoldung der Metallteile) unter den Berliner Privatbauten beispiellos dasteht. Obwohl seiner künstlerischen Neigung nach ein begeisterter Gotiker, hat sich Schäfer mit grossem Geschick, mit stark entwickeltem Gefühl für die Verwertung der durchgehenden vertikalen Linien zur Erreichung einer monumentalen Höhenwirkung und mit sicherem Masshalten in der Zuziehung ornamentalen Beiwerks in einem Barockstile bewegt, dessen am meisten charakteristische Details, namentlich die Verzierung der abschliessenden Gesimse mit Vasen und Schalen, die Durchbrechung des Dachs durch Erker und Lukarnen, die Fensterverdachungen und die Giebelkomposition, an französische Vorbilder erinnern. Insbesondere hat die ovale, von einer offenen Laterne und einer hochaufsteigenden, vergoldeten Spitze darüber gekrönte Kuppel, die den eine tiefe, durch zwei Geschosse reichende Loggia enthaltenden, beide Fassaden glücklich zusammenfassenden, halbkreisförmigen Eckbau auszeichnet, eine Verwandtschaft mit der des Pariser Invalidendoms, und wie diese das Häusermeer der französischen Hauptstadt in weitem Umkreise beherrscht, bringt auch der Kuppelbau des Equitablepalastes einen neuen, eigentümlichen Zug in das Stadtbild Berlins, das, aus der Vogelschau betrachtet, keineswegs reich an charaktervoll ausgebildeten Türmen und Spitzen ist. Als eine dekorative Neuheit ist hervorzuheben, dass einzelne Teile des Erdgeschosses durch Schilde und durch ein spalierartig ausgebreitetes Weinlaub-Ornament von vergoldeter Bronze einen gefälligen Schmuck erhalten haben. Vor einer Beurteilung nach den Gesetzen einer strengen Ästhetik und Stilkritik hält diese originelle Zuthat freilich ebensowenig Stich wie die zwecklose Paradeaufstellung der Dacherker und das Massenaufgebot der Urnen und Opferschalen.

Für die Anlage grosser Hotels hatten *van der Hude* und *Hennicke* in der voraufgegangenen Bauzeit in dem 1873—75 errichteten, 1876 nach einem Brande wiederhergestellten, an allen seinen Fronten



Villa Schwartz in Berlin, erbaut von H. GRIEBACH.



Freundsches Haus in Berlin, erbaut von W. WALTHER.

freiliegenden „Kaiserhof“ einen Typus geschaffen, dessen innere Anordnung sich so bewährte, dass sie für spätere Hotelbauten ähnlichen Umfangs massgebend blieb. Van der Hude und Henricke selbst erprobten ihre Erfahrungen weiter in dem den Kaiserhof an Fremdenzimmerzahl noch übertreffenden, aber nur an drei Seiten freiliegenden Centralhotel (1878 bis 80), das mit seinen Flügeln einen zum Hotel gehörigen, etwa 2500 Personen fassenden, mit Glas gedeckten Wintergarten umschliesst, und in dem erheblich kleineren Habsburger Hof (1889) am Askaniischen Platz. Während sich die künstlerische Gestaltungskraft der Architekten an diesen Hotelbauten vorzugsweise auf die monumentale Ausbildung der Fest- und Gesellschaftsräume beschränken musste und in der Komposition der Fassaden, bei deren Ausführung die durchgehende Verwendung von echtem Material nicht möglich war, wenig mehr als eine Markirung der Ecken durch Kuppel- und andere Aufbauten erreichen konnte, wurden einem anderen Spezialisten im Hotelbau, *Ludwig Heim*, einem vielseitig begabten Architekten, der sich fast ausschliesslich in mehr oder minder frei behandelten Renaissanceformen italienischen oder französischen Gepräges bewegt, bei dem 1886 vollendeten, an drei Seiten freistehenden Hotel Continental und bei dem Monopol-Hotel (1888), dessen einzige Front der Friedrichstrasse zugekehrt ist, reichere Mittel zur Verfügung gestellt, die eine Ausführung der Fassaden in Granit und Sandstein und bei dem Monopol-Hotel auch einen reichen bildnerischen Schmuck des Mittelbaues gestatteten. Da der hohe Preis des Baugrundes es den Unternehmern des letzteren zur Notwendigkeit machte, das Erdgeschoss für andere Zwecke zu verwenden, ist die Architektur dieses Geschosses in lauter Öffnungen aufgelöst worden, die die schon mehrfach angedeuteten Übelstände auch hier zum Nachteil der sonst sehr glücklich und würdevoll komponirten Fassade hervortreten lassen. Im Erdgeschoss befinden sich u. a. ein Hotelrestaurant und ein Bierausschank, bei deren Ausschmückung der Architekt dem Zuge der Zeit ins Barocke gefolgt ist, und ein im maurischen Stil dekorirtes Café, was wir zur Charakteristik der Vielseitigkeit des Architekten hervorheben. — Ein dritter Gasthausbau Heims, das nicht in echtem Material ausgeführte Grand Hotel Bellevue, zeigt auch in seiner dem Potsdamer Platz zugekehrten, zwei sich in stumpfen Winkeln rückwärts anschliessende Seitenflügel verbindenden Hauptfront die Formen des Barockstils. Der von einem Louvre-dach gekrönte, viergeschossige Mittelbau dieser Fassade

hat durch eine die beiden mittleren Stockwerke zusammenfassende korinthische Säulenstellung eine wuchtige, den weiten Platz beherrschende Monumentalität erhalten. Am engsten hat sich Heim an edle und reine Renaissanceformen in dem mit reichem plastischen Schmuck versehenen Sandsteinbau der Dresdener Bank (1889 vollendet) angeschlossen, dessen vornehme Palastfassade fast die ganze Südseite des Opernplatzes einnimmt und durch ihre gross wirkenden Architekturformen und ruhigen Flächen sich innerhalb der vom Opernhause, der Hedwigskirche und der königlichen Bibliothek gebildeten Umgebung eine selbständige Geltung zu erringen weiss, die freilich auch durch die Schönheit des Baumaterials wesentlich unterstützt wird. Abgesehen von einem von Ende und Boeckmann entworfenen, noch im Bau begriffenen Palast für die Diskontogesellschaft (Unter den Linden) ist die Dresdener Bank der einzige, künstlerisch hervorragende Monumentalbau, der in der neueren Zeit für die Benutzungszwecke grosser Bankinstitute vollendet worden ist.

Unter den grossen Hotelbauten der uns hier beschäftigenden Epoche sind noch das von *v. Holst* und *Zaar* 1883—84 erbaute Grand Hotel am Alexanderplatz, das sich an die Formen der deutschen Renaissance unter reichem Aufwand von verzierten Giebeln und Erkern anschliesst, und das im reichsten Spätrenaissancestil mit einer Säulenfront ausstattete, von *B. Hoffmann* erbaute Römerbad in der verlängerten Zimmerstrasse zu nennen, das ausser einer im grossen Stile eingerichteten Anlage für Bäder jeglicher Art auch ein Hotel enthält. — Mit fast allen diesen Hotels sind, wie schon erwähnt, in den Erdgeschossen Restaurants und Cafés verbunden, in deren Ausstattung durch alle dekorativen Künste ein immer noch wachsender, oft alles vernünftige Mass übersteigender Prunk entfaltet wird. Den Verzierungskünsten des Barock- und Rokokostiles werden die gewagtesten Wirkungen abgezwungen, um die Wünsche der Unternehmer zu befriedigen und die abgestumpften Sinne des Publikums zu reizen. Auch Heim hat das Café im Hotel Bellevue im Rokokostil ausgeschmückt, sich aber dabei noch von Ausschreitungen frei gehalten, wie sie z. B. das nach dem Plane von *Fr. Stahn*, zur Zeit dem begeistertsten Vertreter des Rokokostils in Berlin, dekorirte Café Reichshallen am Dönhofsplatz charakterisiren. Als ein Beispiel prunkvoller Innendekoration im Barockstil sei auch das Verkaufslokal der Stollwerckschen Schokoladenfabrik in der Friedrichstrasse erwähnt, das nach den Entwürfen von *Bruno Schmitz* ausge-

schmückt worden ist, der sonst — abgesehen von einer im Schlüterstil komponirten Wettersäule auf dem Schlossplatz — in Berlin noch keine Gelegenheit gehabt hat, seine Genialität und die Kühnheit seiner Erfindung an einer Bauausführung zu erproben.

Wohnhäuser und noch dazu monumentale Wohnhäuser für die Zwecke der Bauherren und einiger weniger Mietsparteien werden bei den beständig steigenden Baugrundpreisen nicht bloss im Centrum, sondern auch in den besseren Vorstädten Berlins immer seltener. Palastartige Wohnhäuser, wie z. B. das noch nach den Plänen von *R. Lucae* im Stile der römischen Hochrenaissance 1875—77 erbaute Borsigsche Haus in der Wilhelmstrasse und das sich an die Formen der italienischen Spätrenaissance anschliessende Mossesche Haus am Leipziger Platz, von *Ebe* und *Benda* 1881—88 erbaut, sind vereinzelt Erscheinungen. Auch im Tiergartenviertel hat der Villen- und Wohnhäuserbau für die Bedürfnisse einzelner Familien seinen Höhepunkt überschritten. In den neuen Strassenanlagen, die sich vom Tiergartenviertel einerseits nach Südwesten, gegen den Grunewald hin, andererseits nach Charlottenburg hinziehen, hat die Spekulation so die Oberhand, dass der früher ländliche Charakter dieser Gegenden durch lange Reihen von Mietskasernen, die mit einer pomphaften, ihrem inneren Wesen nicht entsprechenden, selten von einem geläuterten Geschmack beherrschten Scheinarchitektur prahlen, zerstört worden ist. Nur an dem südwestlichen Ende der Lichtenstein-Allee im Tiergarten sind einige künstlerisch bemerkenswerte Villen entstanden, von denen wir in der Villa Schwartz ein Beispiel vorführen. Im übrigen hat sich der Villenbau in neuerer Zeit auf die Vororte ausgedehnt (Steglitz, Lichterfelde, Zehlendorf, Friedenau, Südende) und hier neben zahlreichen, durch die Spekulation hervorgerufenen Dutzendarbeiten manche gefällige, fein individualisirte und anmutig mit der gärtnerischen Umgebung in Harmonie gebrachte Landhäuser für eine oder zwei Familien zu stande gebracht, die jedoch ausserhalb des Kreises dieser Aufsätze liegen. —

Im Rahmen einer Zeitschrift, deren Aufgabe es ist, neben der Pflege der auf die Erforschung der alten Kunst gerichteten Studien die Bewegung der zeitgenössischen Kunst auf allen Gebieten zu verfolgen, mussten wir uns, zumal im Angesichte eines dem Einzelnen kaum übersehbaren Materials, auf die Hervorhebung der markantesten Züge beschränken und auf ein weiteres Eingehen in Einzelheiten, auf eine detaillirte Kritik verzichten. Es kam uns nur darauf

an, auf die Hauptströmungen hinzuweisen und aus der Massè herauszuheben, was voraussichtlich der immer noch nicht zu einem einstweiligen Abschluss gebrachten baulichen Umwälzung Berlins eine Zeitlang trotzen und sich auch künstlerisch behaupten wird. Einen einheitlichen oder auch nur einen hervorstechenden Charakterzug hat die architektonische Physiognomie Berlins, wie sie sich in den letzten fünfzehn Jahren gestaltet hat, indem immer eine Stil- und Geschmacksrichtung die andere verdrängte, nicht errungen. Die neuere Architektur Berlins hat eine internationale Physiognomie, wie die keiner anderen modernen Grossstadt, vielleicht weil sie an keine örtliche Überlieferung anknüpfen konnte. Derjenige Stil, der gewissen älteren Stadtteilen Berlins ein bestimmtes Gepräge gegeben hat und der auch neuerdings wieder aufgefrischt worden ist, der Schlütersche Barockstil, ist vielleicht am wenigsten zu einer weiteren Entwicklung geeignet, weil er seine Blütezeit bereits ausgelebt hatte, als er ausser Übung kam, und der Schinkelsche Hellenismus hat sich als eine künstliche Zierpflanze erwiesen, die im Berliner Boden niemals feste Wurzeln gefasst hat und deren Ausrottung sich die Vertreter der jungen Generation, mögen sie Gotiker oder Propheten der deutschen Renaissance oder des Barockstils sein, mit besonderem Eifer angelegen sein lassen. Die beiden ersten Dezennien dieses Jahrhunderts sahen das Erwachen eines Stils, der es schnell zur Allein- und Universalherrschaft brachte, und diese Herrschaft, obwohl er eigentlich mit der nordischen Kultur in vollem Widerspruch stand, lange genug, an die vierzig Jahre lang, behauptet hat. Keiner seiner Nachfolger in der Gunst und Praxis der Berliner Baukünstler kann sich bis jetzt eines nur annähernd gleichen Erfolges rühmen, und das anhebende letzte Dezennium des Jahrhunderts lässt nirgends eine Spur erkennen, die auf das kommende Übergewicht einer bestimmten Stilrichtung deutet. Unsere Künstlerrepublik wünscht und erwartet sie aber auch nicht, wenigstens nicht mit der Sehnsucht, wie die Theoretiker und Ästhetiker, die sich immer noch über den universellen Baustil der Zukunft den Kopf zerbrechen. Man hat dafür die Genugthuung, darauf hinzuweisen, dass die moderne Architektur Berlins die vollständigste Beispielsammlung aller Stilarten zusammengebracht hat und dass die bau- und kunstgewerbliche Technik alle diese Stilarten mit einer vollendeten, zur Zeit wohl einzig dastehenden Virtuosität beherrscht. Und das ist ein Ruhm, der noch vor wenigen Jahrzehnten als ein unerreichbares oder doch hoffnungsloses Ziel galt!



Smilcerkjak

DIE PUBLIKATIONEN DER INTERNATIONALEN CHALCOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT UND DER REICHSDRUCKEREI.

VON MAX LEHRS.

MIT ABBILDUNGEN.



INE Geschichte des Kupferstichs aller Länder gehört bekanntlich immer noch zu den ungeschriebenen oder doch wenigstens ungedruckten Büchern. Wir besitzen in den Werken von Bartsch und Passavant treffliche Peintre-Graveurs, d. h. Kataloge oder Künstlerlexika, welche das Material für eine historische Behandlung des Stoffes enthalten, aber diese selbst hat bisher vergeblich auf sich warten lassen oder ist doch nur, wie von Renouvier, Duplessis, v. Lützow, für einzelne Länder versucht worden.

Die Schuld an dieser bedauerlichen Lücke in unserer Fachliteratur liegt hauptsächlich daran, dass sich die kleine Gemeinde der intimen Kenner des Kupferstichs aus Sammlern, Beamten der öffentlichen Kabinette und Händlern zusammensetzt, welche der Kunst historischer Darstellung des Gegenstandes ermangeln, während umgekehrt die Kunsthistoriker von Beruf — in erster Linie die Professoren der Hochschulen — nur eine sehr oberflächliche Kenntnis der Materie haben und haben können. In den meisten Universitätsstädten existieren keine oder doch nur lückenhafte und unbedeutende Kupferstichsammlungen, und wo sie vorhanden sind, haben die Gelehrten in der Regel keine Fühlung mit denselben, nützen auch ihre Ferien- und Studienzeit nicht zum Besuch der Kabinette, sondern der Galerien. Denn — so banal und laienhaft es klingen mag: ein Kupferstich ist eben „nur ein Kupferstich“ und ein Gemälde ist schon von vornherein etwas viel Vornehmeres und Wichtigeres. Als ob Schongauers Kreuztragung, Dürers Melaneholie oder Rembrandts

Hundertguldenblatt an künstlerischem Gehalt nicht den Wert ganzer Säle voll bemalter Leinwand aufwügen!

Anders freilich dachte eine Anzahl deutscher, englischer und französischer Kunstfreunde, welche im Jahre 1886 zur Gründung einer „Internationalen Chalcographischen Gesellschaft“ zusammentrat und sich die rühmliche Aufgabe stellte, die wichtigsten Werke der Kupferstechkunst des fünfzehnten Jahrhunderts in getreuen Nachbildungen zum Gemeingut aller öffentlichen Sammlungen, Bibliotheken und Universitätsapparate zu machen, um auf diese Weise die dunkeln Anfänge einer bislang mit Unrecht missachteten Kunst aufzuhellen und deren Entwicklung im fünfzehnten Jahrhundert darzulegen. Während die Meisterwerke des Grabstichels und der Radirnadel eines Schongauer, Dürer, Rembrandt, van Dyck längst durch mehr oder minder treue Reproduktionen in Heliogravüre oder Lichtdruck die ihnen gebührende Verbreitung erfuhren, war das, was wir an photo-mechanischen Nachbildungen der sogenannten primitiven Meister besaßen, meist lückenhaft und unsystematisch in dieser oder jener Publikation öffentlicher Sammlungen verstreut und konnte schon darum nicht befruchtend auf die Kenntnis der dem Gegenstande fernier Stehenden wirken. Es blieb daher der neugegründeten Gesellschaft vorbehalten, die kostbarsten und seltensten Schätze des primitiven Kupferstichs, welche meist nur in wenigen, oft in einem einzigen Exemplar auf uns gekommen sind, in planmässiger und zugleich vornehmster Weise allen, die sich dafür interessiren, zugänglich zu machen.

HOLLÄNDISCHE SCHULE

XVII. JAHRHUNDERT

FARBENHOLZSCHNITT



JAN LIVENS

BRUSTBILD EINES ALTEN MANNES

In wieweit dieser Zweck erreicht wurde, bezeugen die vier ersten Jahrespublikationen, welche zusammen 82 Kupferstiche, 40 der deutschen und niederländischen, 42 der italienischen Schule zugehörig, enthalten. Entsprechend den Statuten der Gesellschaft, nach denen die von ihr herausgegebenen Nachbildungen nur durch die besten Reproduktionsmittel hergestellt werden dürfen, lassen die bis jetzt zur Ausgabe gelangten Heliogravüren in der That alles hinter sich, was zuvor auf diesem Gebiete geleistet worden. Sie übertreffen namentlich weit die bei ihrem Erscheinen einst so hoch gepriesenen Heliogravüren von *Amand-Durand*, die ihrer starken Überarbeitung mit dem Grabstichel wegen schon heute für die wissenschaftliche Forschung so gut wie unbrauchbar sind, und höchstens dem Laien ganz oberflächlich den Gesamteindruck der Originale wiedergeben.

Um dem Missbrauch der Heliogravüren, welche bekanntlich in den letzten Jahren zu den ärgsten Betrügereien benützt wurden, von vornherein vorzubeugen, lässt die Gesellschaft ein Papier eigens in Holland anfertigen, welches an Qualität den besten alten Papieren mit dem gotischen μ gleichkommt, und je nach dem Format der Blätter ein in der Grösse wechselndes Wasserzeichen mit dem Monogramm S C (*Societas Chalcographica*) trägt. Dieses Kennzeichen der Nachbildung lässt sich natürlich nicht wie der kleine rote Stempel von *Amand-Durand* auf der Rückseite tilgen.

Die eminente Wichtigkeit dieser Publikation liegt auf der Hand. Nur durch *sie* wird es in Zukunft möglich sein, an jedem Ort die Erstlingswerke des Kupferstiches kennen zu lernen, Unika, deren Originale räumlich weit voneinander getrennt sind, zu vergleichen, Kopien neben die Originale zu legen, Plattenzustände festzustellen, defekte Originale richtig zu ergänzen etc. etc. Zu wie interessanten Vergleichen schon der Inhalt der ersten Jahrgänge anregt, mögen einige Beispiele beweisen:

Die Platte der berühmten grossen Madonna von *Einsiedeln* des Meisters E S (B. 35) fiel bereits gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts einem italienischen Stecher der umbrischen Schule in die Hände, welcher sie um 34 mm verkleinerte und abschliff, um darauf eine Rittergestalt mit der Beischrift: *GVERINO DIT MESCHI* (*Guerino detto Meschino*) zu stechen. Abdrücke dieser Arbeit, bei der man im Grunde noch Spuren der Engelweihe von *Einsiedeln*, den nach unten gekehrten Portalbogen, einen Teil der Inschrift sowie die Chiffre \mathfrak{E} wahrnimmt, befinden sich meines Wissens nur in Berlin, London

und Paris. *Carpenter* entdeckte diese Thatsache zuerst auf dem Abdruck im *British Museum* und teilte sie *Passavant*¹⁾ mit, der sie nach Paris brachte, wo man sie durch das dortige Exemplar bestätigt fand²⁾. Erwähnt wird das Blatt schon von *Zani*³⁾, der es indes nicht selbst gesehen hatte. Unter No. 11 und 12 des Jahrgangs 1887 finden sich beide Stiche, der deutsche und italienische, unmittelbar untereinander. Bequemer wird man selbst die Originale in den drei Kabinetten, wo dies überhaupt möglich ist, nicht vergleichen können.

Der Jahrgang 1888 enthält unter Nr. 6 den grossen Schweizerkrieg des Meisters P W von Köln, der nur in drei vollständigen Exemplaren in Basel, Nürnberg und Wien (*Hofbibliothek*) bekannt ist. Daneben findet man unter

Nr. 10 ein Unikum desselben Meisters: *Lot und seine Töchter*, welches *Bartsch* im Werke *Wenzels von Olmütz* beschrieb, weil das P der Chiffre P W auf dem Exemplar der *Albertina* ausradirt ist⁴⁾. Durch die Publikation dieser seltenen Denkmale ist es für jedermann ein Leichtes, sich von ihrer stilistischen Übereinstimmung durch den Augenschein zu überzeugen.

1) *Peintre-Graveur* Bd. V, p. 195. Nr. 115.

2) Vergl. *Renouvier*, Des types et des manières des maîtres-graveurs, XV^e siècle, p. 70.

3) *Enciclopedia* I, 10, p. 286. (46.)

4) Vergl. *Kunstchronik* XXII, Sp. 238 (*W. Schmidt*) und *Lehrs*, *Wenzel von Olmütz*, p. 97. No. 1.



Fig. 1.
Die Dame mit dem Bindenschild
vom Meister E. S. B. 65.

Nicht minder interessant ist die Veröffentlichung der zwölf Sibyllen (B. XIII, 172, 25—36), welche, unter dem Gattungsnamen „Baccio Baldini“ bekannt, einem Florentiner Meister des fünfzehnten Jahrhunderts angehören. Während einige Blätter dieser ungemein seltenen Folge offenbar nach italienischen Vorbildern — vielleicht von Sandro Botticelli — kopiert sind, bezeugen andere, wie früh schon die italienischen Stecher des Quattrocento bei den ihnen technisch überlegenen deutschen Kollegen in die Schule gingen⁵⁾. Dass später

Marcanton die Werke Albrecht Dürers kopierte, ist eine bekannte Thatsache. Hier sehen wir einen seiner Vorgänger die Stiche des grossen Unbekannten E S mit Freiheit und Grazie zugleich benützen. Die Sibilla Libica (Fig. 3) ist im wesentlichen nichts als eine gegenseitige Kopie nach dem Evangelisten Johannes vom Meister E S, B. 65. (Fig. 2.) Was der italienische Stecher mit seinem geläuterten Formensinn in Einklang zu bringen vermochte, besonders den treff-

lich angeordneten Faltenwurf des Gewandes und die Haltung der Hände, behielt er bei. Dagegen verwarf er die hässlichen fingerartigen Zehen des Evangelisten in zierlichen Schuhen, gab dem Haupt der Sibylle reichen Kopfschmuck und legte geflochtene Zöpfe um ihren Hals. Den Mantel versah er mit einem Muster und liess vom Kopf einen Schleier

flattern, den er jedoch ebenfalls nach einem Stich des E S, und zwar nach der Dame mit dem Bindenschild B. 92 (Fig. 1) kopierte.

Aus diesen Proben mag man ersehen, wie sehr die Publikationen der Internationalen Chalco-graphischen Gesellschaft dem Bedürfnis nach Centralisation des Denkmälervorrates entgegenkommen. Was die Forschung bislang mühsam in allen Richtungen der

Windrose zusammenzusuchen genötigt war, wird sie künftig an einem Orte vereinigt finden. Denn wenn man überhaupt von einem wirklichen Ersatz der Denkmale durch Nachbildungen irgend welcher Art reden kann, so ist dies bis zu einem gewissen Grade noch am ehesten bei den Werken des Grabstichels der Fall. Hier machen die Heliogravüren — sofern es sich nicht um subtile technische Untersuchungen handelt — die Autopsie der Originale vollkommen entbehrlich.

Auf den reichen Inhalt der vier ersten Jahrgänge hier näher einzugehen, würde zu weit führen. Es sei nur noch bemerkt,

dass ein knapp gehaltener Text in drei Sprachen alles Wissenswerte über die reproducirten Stiche, ihren Aufbewahrungsort und die einschlägige Litteratur bietet.

Beschränken sich die Publikationen der Chalco-graphischen Gesellschaft im wesentlichen auf den Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts, so hat ein zweites von der Reichsdruckerei in Berlin aus-



Fig. 2.
Der Evangelist Johannes, vom Meister E. S. B. 65.

5) Vergl. Repertorium für Kunstwissenschaft X, p. 99.

gehendes Unternehmen: „Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen“ (Berlin 1889) sich die Aufgabe gestellt, auch den Kunstdruck der folgenden drei Jahrhunderte weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Die Seele dieses prächtig ausgestatteten Sammelwerkes ist der Direktor des Berliner Kabinetts, *Friedrich Lippmann*, der ja in zwei muster-gültigen Publikationen der Zeichnungen Dürers und Rembrandts den Beweis geliefert hat, dass er wie kein anderer zur Redaktion eines solchen Corpus der Meisterwerke des Kupferstiches und Holzschnittes befähigt ist.

Der vorliegende erste Jahrgang enthält 51 Blätter, 31 Kupferstiche und 20 Holzschnitte, welche von *Martin Schongauer* bis zu *Georg Friedr. Schmidt* das ganze Gebiet der graphischen Künste illustrieren. Es ist hier weniger auf die Seltenheit der reproducirten Blätter Rücksicht ge-

nommen, als vielmehr darauf Wert gelegt, dass sie charakteristische Proben der jeweiligen künstlerischen Eigenart ihrer Meister geben. Ob dies immer und überall der Fall sei, mag strittig bleiben. Für *Hans Baldungs* behexten Stallknecht, ein immerhin ziemlich

langweiliges Blatt, das wohl vornehmlich der „Kunst geheimer Perspektive“ zu liebe entstanden sein mag, hätte vielleicht ein anmutigeres Beispiel gewählt werden können, für *Wechtlins* Memento mori ein bedeutenderes.

Niemand aber wird das Werk ohne inniges Behagen durchblättern, und auch der rigoroseste Liebhaber oder Sammler wird eingestehen müssen, dass trotz der Hochflut ähnlicher Publikationen auch nicht eine einzige der vorliegenden an Sorgfalt und Treue der Reproduktionen an die Seite gestellt werden kann.

Wenn in den Heliogravüren *Amand-Durands* ein Kupferstich von Dürer tief-schwarz wie ein zu fetter Abdruck *Schongauers* erschien, und *Lukas van Leyden* die samtartige Tiefe der Rembrandtschen Radirungen teilte, so dass dem intimeren Kenner vor dieser unverständigen Wiedergabe der herrlichen Originale grauste, so

sehen wir hier den Drucker mit feinstem künstlerischen Verständnis den verschiedensten Meistern, je nach ihrer Eigenart, gerecht werden. Diese Genauigkeit erstreckt sich nicht allein auf die Druckfarbe, sondern zuweilen sogar auf die Wahl der benutzten Papiere.



Fig. 3.
Die Libysche Sibylle. Florentinischer Kupferstich des XV. Jahrhunderts.

Cranachs Busse des h. Chrysostomus (B. 1) zeigt die etwas ungelente und spröde Stichführung des Originals, *Aldegrovers* Bildnis des Herzogs Wilhelm zu Jülich, Cleve und Berg (B. 131) die glasige Klarheit und Durchsichtigkeit eines hervorragend schönen Abdrucks. Das älteste Schabkunstblatt: *Ludwig von Siegens* Porträt der Amalie Elisabeth von Hessen, sieht dem Original zum Verwechseln ähnlich, und *G. F. Schmidts* Antoine Pesne (J. 69) wetteifert an farbiger Tiefe im Stofflichen und an Leuchtkraft des Fleisches mit dem Urbild. Die Stiche *Mantegna's* haben den charakteristischen, bald grünlich-grauen, bald rötlich-braunen Druckton, *Marcantons* heiliger Georg (B. 98) die saftig-fette Vortragsweise des seltenen Originals. *Lukas van Leydens* grosses Ecce homo (B. 71) endlich kennzeichnet der feine graue Silberton.

Von geradezu stupender Wirkung sind die beiden Bildnisse von *Johannes Muller* nach Rubens: Erzherzog Albrecht und Isabella Clara Eugenia (B. 62 und 63). Wie prächtig heben sich die reichen, mit Spitzen und Schmuck überladenen Kostüme von der schweren Damasttapete des Hintergrundes ab! Ein ähnliches Beispiel, wie sehr es der Heliogravüre hier gelungen ist, den farbigen Reiz der Rubens-Stecher wiederzugeben, beweist die Landschaft mit dem Regenbogen von *Schelte a Bolswert* (Schn. 53, 10). Köstlich ist auch der Lichteffect im Weinkeller von *Boissieu* (M. 87) festgehalten.

Dasselbe gilt von den in Hochätzung reproduzierten Holzschnitten. Am besten gelungen ist *Dürers* Dreifaltigkeit (B. 122), bei der selbst in den tiefsten Schatten die Contretailen nicht — wie dies meist bei photomechanischen Nachbildungen zu geschehen pflegt — zusammenfliessen. Die Hochätzung hat hier vielmehr vollkommen den Charakter jener von den Sammlern mit Recht zumeist gesuchten klaren und reinen Frühdrucke. Weniger gelungen ist *Lucas Cranachs* seltene Madonna mit dem Kurfürsten von Sachsen (B. 77). Hier liegt die Schuld indes wohl nur an der ungenügenden Qualität des benützten Originals. Die stichartige Feinheit gerade dieses Meisterholzschnittes ist etwas vergrößert. Wie prächtig selbst der eigenartige Reiz des Clair-Obscur in

der Nachbildung zur Geltung kommt, beweisen *Wechtlins* Symbol des Todes (B. 6) und der lebensvolle Greisenkopf von *Livens*. Durch das freundliche Entgegenkommen der Reichsdruckerei sind wir in der Lage, das letztere Blatt in derselben sorgfältig gedruckten Reproduktion, wie es im Werke selbst erschien, beilegen zu können.

Von den Proben aus dem nächsten Jahrgang der Lippmannschen Publikation, welche wir zu sehen Gelegenheit hatten, sind es gerade die Werke aus der Glanzzeit der grossen Virtuosen des Grabstichels, *Edeleink*, *Nanteuil*, *Schmidt*, welche das Erstaunen und die Bewunderung am meisten herausfordern. Sie kommen den Originalen in wahrhaft erschreckender Weise nahe, und ich bin überzeugt, dass auch der beste Kenner, wenn er beispielsweise das herrliche Bildnis des Grafen d'Harcour von Masson als vornehmsten Schmuck eines Herrenzimmers unter Glas und Rahmen sieht, die Heliogravüre unbedenklich für das kostbare Original halten wird.

Es ist daher nicht mehr als billig, an dieser Stelle auch des Mannes zu gedenken, der in bescheidener Stille die Heliogravüre auf diesen hohen Grad künstlerischer Vollendung gebracht hat, und ohne dessen peinliche Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit in der Überwachung der photographischen Aufnahmen und des Druckes diese, wie die vorerwähnten Publikationen der Chalcographischen Gesellschaft, nimmermehr zu jener im Auslande unerreichten Vollendung gediehen wären, die wir heute an ihnen bewundern. Professor *Wilhelm Roese* ist zu Frankenberg bei Marburg in Hessen geboren. Er siedelte nach mehr als zwanzigjähriger erfolgreicher Thätigkeit am k. k. militärgeographischen Institut in Wien, zuletzt als Abteilungschef, nach Berlin über, wo er seit 1882 an der Reichsdruckerei die Stellung eines Vorstandes der heliographischen Abteilung bekleidet; und wie sein Name heut nur einer kleinen Gemeinde von Kunstfreunden rühmlichst bekannt ist, so hat er das Anrecht, künftighin in der Geschichte der photomechanischen Vervielfältigungskunst, die noch ihres Historiographen harret, einen Ehrenplatz einzunehmen.



DIE AKADEMISCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN BERLIN.

VON ADOLF ROSENBERG.

III.



as die Münchener nach Berlin geschickt haben, stellt sich mit wenigen Ausnahmen aus den Restbeständen zusammen, die auf den beiden letzten Münchener Ausstellungen unverkauft geblieben sind. Von bekannten, klangvollen Namen sind nur *H. Kaulbach* mit einem sehr unbedeutenden, anscheinend für photographische Vielfältigung gemalten „Gretchen in der Kirche“, *Christian Mali* mit zwei Landschaften mit Rindvieh und Schafen nach Motiven vom Achensee, die ihn auf einem neuen Studienfelde und zugleich mit grösserem koloristischen Reichtum bei tieferem Eindringen in die atmosphärischen Erscheinungen ausgestattet zeigen, *Claus Meyer* mit einem seiner bekannten tabakrauchenden rotröckigen Offiziere aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, *Karl Raupp* mit einem seiner Genrebilder vom Chiemsee „Sport und Arbeit“ und *Joseph Wenglein* mit zwei ungewöhnlich grossen Herbstlandschaften nach Motiven vom Isarbett bei Tölz und aus einem bayerischen Hochmoor, in denen sich die Virtuosität seines Pinsels bei der überaus feinen Abtönung der breiten Luft- und Wolkenmassen von ihrer glänzendsten Seite zeigt, und mit einer Frühlingslandschaft vertreten. Interessanter als das Wiedersehen dieser Künstler, die uns nur wenig Neues zu sagen wissen, ist die Begegnung mit einigen jüngeren, die eine bereits ziemlich stark ausgesprochene Individualität besitzen. Von den Landschaftsmalern sind es besonders *Carl Oscar Arends*, dessen Sommerlandschaft bei Gewitterstimmung in der Behandlung der Luft mit der Wengleinschen Art verwandt, aber farbiger ist, *Fritz Rabending*, der in einer Darstellung des gewaltigen Gepatschgleiters in den Oetzthaler Alpen ein tiefes Studium

und eine charaktervolle Auffassung der majestätischen Hochgebirgsnatur bekundet, leider nur in Anbetracht der Unmöglichkeit mannigfaltigerer Färbung den Massstab zu gross gegriffen und dadurch wieder die Wirkung beeinträchtigt hat, und *Edward Schleich jr.*, dessen „Taumorgen“ von köstlicher Feinheit der Stimmung und ihrer koloristischen Wiedergabe ist. Der jetzt in München lebende *Erich Kubierschky* ist ein Zögling der jüngeren Schule, deren präzise, nüchterne, an die Photographie erinnernde, aber wohl das höchste Mass von absoluter Naturwahrheit erreichende Auffassung auch seine bei uns ausgestellten Bilder „Frühjahrslandschaft aus Schlesien“ und „Wintermorgen im Riesengebirge“ kennzeichnet. Einen erfreulichen Gegensatz zu dem mit brutaler Formlosigkeit kokettirenden Münchener Naturalismus bildet *Georg von Hoesslins* „Künstlerwahn“: ein junger Künstler, der in schlichtem Malkittel vor einer Zeichnung sitzt, deren Anblick ihn zu Phantasien reizt, die durch eine hinter ihm stehende Mädchengestalt in antiker Tracht, eine Muse oder einen Genius des Ruhms, verkörpert werden, die einen Lorbeerkranz auf das Haupt des Jünglings drückt. Diese Gestalt ist, wohl mit Absicht, etwas schattenhaft gehalten. Aber Kopf, rechter Arm und rechte Hand sind mit grosser Delikatesse modellirt, und noch energischer giebt sich dieses Streben nach sorgsamer Modellirung und Zeichnung bei einem festen, emailartigen Farbeauftrag in hellem, kühlem Licht in dem Kopfe und den beiden Armen und Händen des jungen Mannes kund. Wir würden dem Naturalismus, der Hell- und Freilichtmalerei alle ihre Ausschreitungen verzeihen, wenn sie den Weg der Rückkehr zu den alten deutschen Meistern bereitete, von denen besonders Holbein, den G. v. Hoesslin mit grosser Inbrunst studirt zu haben scheint, ein Hellmaler war, dem keiner von den neueren Ver-

tretern dieser Richtung auch nur das Wasser reichen kann. — Einer der tüchtigsten und zugleich massvollsten unter den Naturalisten, die ihre Stoffe aus dem Leben der Bauern und des Proletariats wählen, ist *Karl Krieheldorf*. Trotzdem ist sein „Tischgebet“ einer Bauernfamilie vor der Mahlzeit in ihrem unwirtschaftlichen, scheunenartigen Wohnraume seit 1888, wo es zuerst in München ausgestellt war, ebenso unverkauft geblieben, wie die Mehrzahl aller Bilder dieser Gattung, die uns ein neues Evangelium der Kunst zu bringen sich vermessen. Man darf schon jetzt sagen, ohne die Gefahr einer falschen Prophezeiung zu laufen, dass der mit so grossem Lärm unternommene Vorstoss des gehaltlosen Naturalismus gescheitert ist, wie seine Anhänger behaupten, an dem Unverstand, wie seine Gegner sagen, an dem gesunden Sinn des Publikums. — Eine auf leichten Füßen durch das feuchte Waldesdickicht schwebende, lauschend das hübsche Köpfchen erhebende Nymphe Echo, deren jungfräulicher Körper nur unterhalb von einem durchsichtigen Schleier umflossen ist, von *Hermann Koch* (jetzt in Berlin, früher in München) ist die einzige nackte Figur unserer Ausstellung, die in Zeichnung, Modellirung und Färbung gleich befriedigt und die sich auch in der Anmut der Bewegung mit den gleichartigen Arbeiten der Franzosen messen kann, hinter denen die Mehrzahl unserer Maler trotz allem Franzosenkultus immer noch sehr weit zurückbleibt, wovon man sich auf unserer Ausstellung durch zwei Bacchanale der Berliner Maler *Franz Goethe* und *Carl Sterry* mit grobschlächtigen Figuren von sehr geringen koloristischen Reizen überzeugen kann.

Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, dass sich in einer Zeit, wo man uns mit einem starken Aufgebot von Begeisterung „Rembrandt als Erzieher“ anpreist, in dem man das Allheilmittel für alle Schäden unseres öffentlichen Lebens in Politik, geistiger und sittlicher Kultur, Kunst, Wissenschaft und Kunsthandwerk gefunden haben will, ein Umschwung in unserer Malerei vollzieht, der in Bezug auf den Mittelpunkt Rembrandt eine geradezu centrifugale Tendenz hat. Am auffälligsten zeigt sich dieses Streben in der Berliner Porträtmalerei, die übrigens von jeher einen starken Zug zu Holbein und van Dyck — wir erinnern nur an *Karl Begas*, an *Magnus*, *Gustav Richter* und die gute Zeit von *G. Graef* — gehabt hat. Jetzt scheint sich dieser Zug wieder verstärkt zu haben, wobei aber nicht die moderne Hellmalerei von Einfluss gewesen zu sein scheint, da den Berliner Porträtmalern mit zwei oder

drei Ausnahmen nicht die geringsten naturalistischen Neigungen anzumerken sind, sondern eher die Reaktion gegen Lenbach, der in Berlin ebenfalls Boden zu gewinnen versucht hat, namentlich in den Porträts der Ungarin *Vilma v. Parlaghy*, die, eine Schülerin Lenbachs, sich viel von seinen koloristischen Eigentümlichkeiten, aber auch von seinen zeichnerischen Abkürzungen angeeignet hat, ohne an die geniale, fast unheimlich divinatorische Charakterisirungskunst des Meisters heranzureichen. Das von ihr ausgestellte Porträt des Abgeordneten *Windthorst* und das Bildnis einer älteren Dame sind so ziemlich die einzigen Beispiele übertriebener Schwarzmalerei, die auf unserer Ausstellung zu finden sind. Am eigenartigsten, geistvollsten und selbstständigsten hat *Graf Harrach* die Rückkehr zu Holbein in dem Doppelbildnis zweier Schwestern an der Grenze des Kindesalters vollzogen, einem Muster zartester Modellirung auf lichtgrauem Grunde und geschmackvollster und doch anspruchlosester Anordnung, von einer unübertrefflichen Feinheit der Färbung, der bei hellstem Lichte nichts Mehliges und Kreidiges, aber auch nichts von porzellanener Glätte anhaftet. Von ähnlichem Streben, zum Teil mehr in engerem Anschluss an van Dyck, geleitet sind *F. Encke*, *Fritz Gehrke*, *Ernst Hildebrand*, *C. Kiesel*, *Anton Klammroth*, *Georg Meyn*, *R. Eichstädt*, *H. Büreke*, dessen Bildnisse (ganze Figuren in kleinem Massstabe) in der Anordnung mit gleichartigen von *Knaus* verwandt sind, und die Damen *Margarethe Gosselmann*, *Elise Brennieke*, *Gertrud Mackrott*, *Sophie Koner* und *Frieda Menshausen* (Kassel), die übrigens auf unserer Ausstellung mit grosser Energie als höchst beachtenswerte Nebenbuhlerinnen ihrer männlichen Kollegen auf dem Gebiete der Porträtmalerei auftreten. Wenn die Emanzipation der Damen aus den engen Schranken, die ihnen Sitte und Satzung bisher gezogen haben, weiter so fortschreitet, wie wir es auf einem übrigens vortrefflich gemalten Aquarell von *Agnes Stamer* in Berlin sehen, auf dem sich zwei junge Mädchen im Pagenkostüm in einem Malerinnenatelier vor Zuschauerinnen im Florettfechten üben, wird die Zeit nicht mehr fern sein, wo die Malerinnen das Recht erobert haben werden, auch nach den höchsten Palmen der Geschichts-, Ideal- und Monumentalmalerei zu greifen. — Auch *Paul Meyerheim* hat sich in zwei Porträts, dem der Sängerin *Marcella Sembrich* und dem eines jungen Mädchens, der Richtung angeschlossen, die das Dunkle flieht, hat es aber nicht vermeiden können, durch ein Übermass von grauen, mehligem Tönen die Reinheit des Teints der

erstgenannten Dame stark zu beeinträchtigen. Mit einer mit Symbolen überladenen, äusserst geschwätzig und aufdringlichen Allegorie auf das Glück, einer Wanddekoration für ein Spielzimmer, hat der Künstler selbst am wenigsten Glück gehabt, da ihm für Gestaltung von Idealfiguren wie der einer über das Meer schwebenden Fortuna jeder Sinn fehlt, und seine Löwen-, Tiger-, Affen- und Hundebilder, die sich zumeist auf Menageriestudien gründen, verlieren in dem Grade an Interesse, als zwei junge Berliner Tiermaler, *Richard Friese* und *W. Kuhnert*, in ihren Schilderungen aus dem Leben der wilden Tiere in ihrer Heimat, bei Raub und Mord in Steppen, Wüsten und öden Gebirgsgegenden eine frischere Kraft lebenswahrer Darstellung, wenn auch mit geringeren koloristischen Reizen und mit einer nicht unbedenklichen Neigung zu Blut und Greueln, entfalten. Selbst *Max Koner*, augenblicklich der bevorzugte Bildnismaler des Kaisers Wilhelm II., der die dunklen Hintergründe liebt, hat in zwei nur durch die Uniform verschiedenartigen, sonst ziemlich übereinstimmenden Brustbildern des Kaisers den Kopf aus dem Dunkel so herausgearbeitet, dass er bei voller Beleuchtung eine völlig plastische Wirkung übt. Da wir gerade von Bildnissen des Kaisers sprechen, sei erwähnt, dass *Werner Schuch*, der durch seine flotten Bilder aus dem Reiterleben des dreissig- und siebenjährigen Krieges bekannte Künstler, ein im Staatsauftrage gemaltes, kolossales Reiterbildnis des Kaisers in Leibgardehusarenuniform ausgestellt hat, das aber weder in seiner malerischen Durchführung noch in der Charakteristik der kaiserlichen Person nach der Seite der majestätischen Würde wie des Individuellen den monumentalen Massstab rechtfertigt und überdies an gewissen Schwächen in der Zeichnung des Pferdes leidet. Glücklicher hat sich *Conrad Freyberg* mit einer ähnlichen Aufgabe, freilich von viel geringerem Umfange, abgefunden: einem Reiterporträt des Kaisers in Gardes-du-Corps-Uniform, auf dem der Künstler besonders in der glänzenden koloristischen Behandlung des Körpers der eleganten Rappstute Hervorragendes geleistet hat.

Das nicht nur relativ, sondern absolut höchste Niveau haben die Berliner in der Landschafts- und Marinemalerei erreicht, die — immerhin ein Trost in der sonstigen Dürre — zu einer nie zuvor gekannten Blüte gediehen sind. Nicht nur, dass sich die alten, seit langer Zeit in ihrem Rufe fest begründeten Meister in staunenswerter Frische, ohne merkliche Abnahme ihrer Kräfte, zu erhalten wissen — es wächst ihnen auch eine so grosse Zahl neuer,

hoffnungsreicher Talente zu, dass man behaupten darf, dass die Berliner Landschafts- und Marinemalerei an Vielseitigkeit von keiner anderen, am allerwenigsten von der Pariser, übertroffen wird. In Anbetracht dieser Vielseitigkeit müssen wir uns begnügen, nur Namen zu nennen. Zuerst die allen Kunstfreunden längst vertrauten und die ihnen im Laufe des letzten Jahrzehnts bekannt und lieb gewordenen: *A. Leu*, *H. Gude*, *C. Ludwig*, *E. Körner*, in dessen Nillandschaft mit den Pyramiden von Gizeh sein umfangreiches koloristisches Können und die grosse Kraft seiner Beleuchtungskunst gipfeln, *O. v. Kamcke*, *A. Hertel*, der mit den mit Kohle und Kreide gezeichneten Entwürfen zu einem Cyklus idealer Landschaften mit den sieben Werken der Barmherzigkeit vertreten ist, die in der Loggia einer Villa ausgeführt sind, *Bennwitz v. Loefen*, *C. Scherres*, *F. Possart*, auf dessen „Festung Alicante in Spanien“ die Wiedergabe des flimmernden glühenden Sonnenlichts ein Meisterstück koloristischer Virtuosität ist, *E. Bracht*, *A. Normann*, der der Grossartigkeit der norwegischen Fjorde immer neue Motive, freilich bisweilen mit sehr gesuchten Lichtwirkungen und Wolkenbildungen, abzugewinnen weiss, *H. Eschke*, *L. Douzette*, *Th. v. Eckenbrecher*, *E. Fischer*, der die Wasserläufe der Mark mit demselben Reichtum poetischer Stimmung zu erfüllen vermag wie die Lagunen Venedigs und den Gardasee, *Paul Flickel*, *August Fricke*, *E. Pape* und *L. Spangenberg*. Unter den jüngeren sind es besonders die Marinemaler *Richard Eschke d. j.*, *Schnars-Alquist*, *C. Saltzmann* und *H. Bohrdt*, der seine Motive meist aus Holland und Venedig schöpfende *Hans Herrmann*, der mit Normann in der Darstellung norwegischer Fjorde wetteifernde *Fritz Grebe*, der seine deutschen Mittelgebirgslandschaften mit der grossartigen Auffassung seines Vaters gestaltende *Konrad Lessing*, die besonders Dünen- und Strandlandschaften malenden *H. Kohnert* und *P. Vorgang*, der die heroische Landschaft mit Staffage aus der nordischen Heldensage kultivirende *H. Hendrich*, der Spezialist in Städteansichten und kühl gestimmten märkischen Frühlingslandschaften *Otto Günther-Naumburg*, der durch Energie der Darstellung und Grösse der Auffassung ausgezeichnete, besonders Motive aus der Umgebung Hamburgs behandelnde *Carl Rahtjen*, der die melancholische Abendstimmung märkischer Landschaften vortrefflich charakterisirende *Paul Söborg* und der in der Art der französischen Meister des Paysage intime schaffende Maler von Waldinterieurs *W. Bröker*, die sich in kurzer Zeit eine durch Eigenart und Selbständig-

keit fesselnde, künstlerische Physiognomie erworben haben.

IV.

Das charakteristische Merkmal der *plastischen Abteilung* ist eine erfreuliche Fülle von monumentalen Arbeiten, die im vorigen Jahre wegen der Unzulänglichkeit der Ausstellungsräume ganz ausbleiben mussten. Es sind überwiegend Schöpfungen der Berliner Schule und zwar derjenigen Richtung, die noch in den Überlieferungen des Rauchschen Monumentalstils arbeitet. Die durch charaktervolle und grosse Auffassung hervorragendsten sind die kolossale Figur des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg für das Reformationsdenkmal in Spandau von *E. Encke*, der auch die anmutige, sehr glücklich komponierte Bronzegruppe der ihren Sohn Joachim in der Religion unterrichtenden Kurfürstin Elisabeth (Eigentum der Nationalgalerie) ausgestellt hat, ein Kriegerdenkmal mit der Figur eines die Fahne vor einem Sarkophage senkenden Soldaten für den Garnisonkirchhof in Berlin von *Johannes Boese*, zwei die Frömmigkeit und das Gesetz symbolisierende, männliche Bronzefiguren für das Denkmal des Grossherzogs Friedrich Franz II. in Schwerin von *L. Brunow*, die Figur für das Denkmal des Chemikers Friedrich Wöhler in Göttingen von *F. Hartzer* und die Sockelfiguren für das Denkmal Carl Maria von Webers für Eutin, eine das keusche, sinnige, gemüts-tiefe Wesen der Weberschen Musik fein charakterisierende weibliche Figur und zwei zu einer gefälligen Gruppe vereinigte, singende Kinder, von *Paul Peterich*, einem Schüler von Schaper und Kaffsack. Die von den Brüdern *Robert*, *Hugo* und *Ludwig Cauer* geschaffene Gruppe von Ulrich v. Hutten und Franz v. Sickingen für das Denkmal auf der Ebernburg bei Kreuznach ist mehr malerisch als plastisch gedacht und ist auch der Schwierigkeiten nicht Herr geworden, die das Renaissancekostüm der plastischen Gestaltung bereitet. Das Ganze hat etwas Flatteriges, Zerfahrenes, das einen geschlossenen Gesamteindruck nicht recht aufkommen lässt.

Weitans besser als die ideale Malerei ist die Idealplastik vertreten, die einige tüchtige Schöpfungen aufzuweisen hat, an denen wir die erfreuliche Beobachtung machen, dass das Studium des nackten Körpers mit stetig wachsendem Eifer und Verständnis im Sinne eines unbefangenen, manierlosen Naturalismus betrieben wird und dass damit eine Behandlung des Materials zusammengelht, die zu akademischer

Trockenheit und Kälte in vollem Gegensatze steht. In der lebensvollen Bearbeitung des Marmors stehen die in Rom ausgeführten Gruppen und Statuetten *Gustav Eberleins* obenan, insbesondere die auf ein eingehendes Naturstudium gegründete, durch harmonischen Zusammenfluss der Linien ausgezeichnete und von feinem Humor erfüllte Gruppe einer verwundeten Nymphe, der ein Jüngling lächelnd einen Dorn aus dem Fusse zieht. Ihm gleich kommt *F. Brütt* mit der überlebensgrossen Marmorfigur einer Eva mit den kleinen Kain und Abel in den Armen, einer Gestalt von mächtigem Gliederbau, die darin und in dem ernsten trauervollen Ausdruck ihres Angesichts an die Heroinen Michelangelo's erinnert. Die schlanke Figur einer nackten Nymphe, die mit der Linken eine Schale erhebt, während sich um den erhobenen rechten Arm eine Schlange ringelt, von *Hans Latt*, eine Eva, die sich zu der an ihrem Fusse emporstrebenden Schlange niederbeugt, von *Ferd. Lepke* und eine die Anmut versinnlichende, nackte Mädchenfigur von *Max Unger* sind weitere Zeugnisse der auffrischenden Bewegung, die die Berliner Bildhauerschule immer stärker ergreift. Auch die für ein Grabdenkmal bestimmte Gruppe einer sitzenden Frau mit dem Genius des Todesschlafs von *Emil Hundrieser* und die Gruppe „Friede durch Waffen geschützt“ von *Ludwig Manxel*, eine treffende Allegorie auf die politische Grundstimmung unserer Zeit, sind von dieser Bewegung getragen. Letzteres Werk — es stellt einen nackten Krieger dar, der mit der nervigen Rechten eine Lanze auf den Boden stemmt und mit der Linken seinen Schild schützend über eine sich vertrauensvoll an ihn schmiegende Jungfrau mit der Friedenspalme breitet — lässt in der herben, energischen Formengebung und in dem heroischen Pathos das Studium der florentinischen Renaissanceplastik und der von ihr beeinflussten modernen Franzosen erkennen. An die Formenbildung und an die anmutsvollen Bewegungsmotive des Rokostils schliesst sich *C. v. Uechtritz* in zwei, von Genien begleiteten, den Morgen und den Abend symbolisierenden Frauengestalten für Beleuchtungszwecke und in einem geschickt aufgebauten Wandbrunnen für die kaiserliche Wohnung im Berliner Schlosse an, dessen figürliche Teile ebenso wie jene Beleuchtungsfiguren und eine in Marmor ausgeführte Mädchenbüste durch ein solides Naturstudium über den rein dekorativen Wert erhoben werden. Es ist übrigens bemerkenswert, dass *C. v. Uechtritz*, bisher einer der eifrigsten Vertreter einer durchgreifenden Polychromie in der Plastik, von seinen radikalen Anschauungen

zurückgekommen zu sein scheint, wie denn überhaupt die plötzlich aufgeschossene oder vielleicht nur künstlich erregte Schwärmerei für die Polychromie sich erheblich abgekühlt hat, eine Erscheinung, die mit dem Rückgang des Naturalismus in der Malerei parallel geht.

Die kolossale Gipsgruppe einer aus sechs Figuren bestehenden Kreuzabnahme von *Michel Lock* zeugt im Aufbau wie in den Einzelheiten von einem gediegenen Können und von unverdrossenem Fleisse,

der um so grössere Aufmunterung verdient, als ein nicht geringer Mut zu einem derartigen Unternehmen gehört, dessen Ausführung in dauerhaftem Material in unserer Zeit so gut wie aussichtslos ist. — Aus der grossen Zahl der Porträtbüsten heben wir die in Marmor nach der Natur ausgeführte des Fürsten Bismarck von *Bruno Kruse* hervor, die sich an Lebensfülle und an genialer Erfassung des faszinierenden Wesens des Kanzlers mit der von R. Begas geschaffenen messen kann.

HISSARLIK ALS FEUERNEKROPOLE.

VON E. BOETTICHER.



NACHDEM die in der Überschrift ausgedrückte Hypothese im Jahre 1884 der Gegenstand erregter Diskussion gewesen, wurde sie fünf Jahre lang unterdrückt, und noch am 6. August 1889 wusste Prof. Virchow auf dem Wiener Anthropologenkongress ihre erneute Diskussion mit dem bekannten Diktum „furchtbarer Unsinn“ zu verhindern. Erst meine Erfolge auf dem Pariser Congrès d'anthropologie et d'archéologie préhistorique (August v. J.) brachten einen Umschwung. Darauf erst veranstaltete Dr. Schliemann, genötigt durch die Stellungnahme des Pariser Kongresses, eine Untersuchung der Frage an Ort und Stelle. Er lud dazu, ausser mir, auch zwei Zeugen ein, Major Steffen und Professor G. Niemann, Herren, die diesen Dingen immer ganz fern gestanden hatten. Dieselben sind *nicht* — wie s. Z. in der Tagespresse behauptet wurde — von den Akademien der Wissenschaften in Berlin bzw. Wien gewählt worden. Die Berliner Akademie beschied Dr. Schliemann trotz der Bemühungen des Prof. Virchow um die Wahl des Major Steffen: „es sei nicht ihre Sache, sich durch Entsendung eines Delegierten in schwebende Kontroversen einzumischen“. Die Wiener Akademie schrieb mir: „Prof. Niemanns Name habe sich lediglich unter den dem Herrn Dr. Schliemann auf sein Ersuchen seitens der kais. Akademie *namhaft gemachten* unparteiischen Zeugen befunden“. Ich stelle dies auf Grund der von den beiden Akademien mir erteilten Auskunft hier-

mit fest¹⁾. Es ist dies deshalb von Bedeutung, weil für diese Zeugen gegnerischerseits eine Schiedsrichterrolle beansprucht wurde. Bei der Auswahl dieser Zeugen durch Schliemann war ich ganz unbeteiligt, Schiedsrichter müssen jedoch von beiden Parteien anerkannt sein. Die Zeugen haben ein Protokoll der Verhandlungen zwischen Dr. Schliemann (oder vielmehr Dr. Dörpfeld) und mir bei F. A. Brockhaus, Schliemanns Verleger, veröffentlicht. Dies Protokoll, das erst Anfang Februar erschien und, trotzdem ich es verlangte, in Urschrift weder insgesamt verlesen noch unterschrieben worden ist, giebt die Verhandlungen nicht genau wieder und wird von mir nicht anerkannt.

Die Darstellung der Sache in Niemanns Aufsatz „Kampf um Troja“ stellt sich einseitig auf den Standpunkt des Architekten. Damit spricht sie sich

1) Von Herrn Prof. G. Niemann, welcher auf unseren Wunsch den in Nr. 16 der „Kunstchronik“ d. J. enthaltenen Aufsatz schrieb, erhalten wir über den oben berührten Punkt folgende Aufklärungen: „Herr Dr. Heinrich Schliemann in Athen ersuchte die kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien, „ihm einen Gelehrten oder mit archäologischen Forschungen vertrauten Techniker zu bestimmen, welcher den im November d. J., spätestens aber im März 1890 beabsichtigten Ausgrabungen in Hissarlik“ als unparteiischer Zeuge beiwohnen solle (Sitzungsprotokoll der philosophisch-historischen Klasse vom 16. Oktober 1889.) Von der kaiserl. Akademie wurden Herrn Dr. Schliemann, die Herren Prof. Hauser und Prof. Niemann als Sachverständige namhaft gemacht und ihm überlassen, einen derselben zu sich einzuladen; hievon wurden die genannten beiden Herren durch den Generalsekretär der Akademie benachrichtigt.“

Die Redaktion.

selbst ihr Urteil. Wie schon der von Niemann vertretene Grundsatz „die technische Analyse der Bauwerke schaffe die Grundlage aller weiteren Folgerungen“ in dieser Schärfe eine offenbare Verirrung ist, weil oft genug der Inhalt den Ausschlag giebt (Grabgewölbe — Weinkeller), so ignoriert Niemann obendrein im vorliegenden Falle, dass meine Hypothese von der Verwandtschaft der Funde von Hissarlik mit ägyptischem Todtengerät ausging und nicht von der baulichen Einrichtung. Letztere steht erst in zweiter Linie entsprechend der Thatsache, dass viele Nekropolen, namentlich ägyptische und babylonisch-assyrische, baulich an Wohnungen für Lebende erinnern. Ich kann den Gegnern den Vorwurf nicht ersparen, dass sie, gleichwie sie fünf Jahre lang die Untersuchung hintenanhielten, nunmehr das bauliche Element ungebührlich in den Vordergrund schieben. Diese Einseitigkeit verschuldet wohl auch, neben ungenügender Kenntnis meiner Schriften, die seltsame Unterstellung Niemanns, ich hätte eigentlich, da meine Hypothese auf Burnoufs Plan fusse, dieselbe nach dem Erscheinen von Dörpfelds Plan sofort zurückziehen müssen. Niemann meint, der letztere habe, „während ich Studien über die Verwandtschaft der Geräte von Hissarlik mit ägyptischem Totengerät nachging,“ meiner ganzen Hypothese bereits den Boden entzogen. Dem gegenüber sei bemerkt, dass der Aufsatz im „Ausland“ LVII, 15. (1884), auf den Niemann anspielt, mit dem a. a. O. LVI, 51, 52 (1883) erschienenen („Schliemanns Troja eine Feuernekropole“) der Redaktion des Ausland gleichzeitig zuzuging und ein knapper Auszug ist aus den in den Jahren 1881 und 1882 angestellten vergleichenden Museenstudien, die jetzt auf dem Pariser Kongress endlich zur Anerkennung gelangten und unter Heranziehung auch babylonisch-assyrischer und etruskischer Analogien die These aufstellen „Schliemanns Funde von Hissarlik sind eine Hinterlassenschaft des Toten- und Ahnenkultus.“ Diese These ist die Grundlage der von Niemann bestrittenen: „Hissarlik eine Feuernekropole.“ Ich stelle hiermit fest, dass diese Grundlage von den gegnerischen Einwänden unberührt ist. Man geht ihrer Erörterung geradezu aus dem Wege.

Es würde zu weit führen und hiesse auch der baulichen Seite der Frage eine übertriebene Bedeutung zubilligen, wollte ich dem Niemannschen Aufsatz in allen Einzelheiten folgen. Wer in dieser Beziehung aber mehr zu haben wünscht, wird es in meinem 5. Sendschreiben „Hissarlik wie es ist“

— Berlin, T. Trautweinsche Buchhandlung — (speziell im Anhang 2) finden. Ich will hier nur folgendes bemerken. Die Wissenschaft hatte „die hübsche kleine Stadt“ (damals noch nicht Akropolis genannt), von 45 m Breite und 80 m Länge (!), die (nach Ilios S. 573) etwa dreitausend (!) Einwohner gehabt haben sollte, nicht für Troja gelten lassen. Deshalb, und nicht erst, wie Niemann sagt, weil Dr. Dörpfeld dies Dr. Schliemann klar machte, schritt dieser zur Abräumung der 3. und Aufdeckung der 2. Schicht („Ansiedlung“). Es wurde aber weder die zweite vollständig ausgegraben, noch die dritte ganz abgetragen, vielmehr fand eine Verquickung von Resten der dritten mit Teilen der zweiten statt. Dies ist allerdings das Werk des Architekten Dörpfeld, der bislang Eisenbahn-Bauführer und in Olympia in der letzten Periode der Ausgrabungen zwar mit thätig, aber nicht, wie Niemann sagt, Leiter dieser Ausgrabungen war, also nicht noch über „reiche Erfahrungen“ verfügte. Ich habe mich an Ort und Stelle noch mehr überzeugt, dass dies Verquicken von allerlei Resten auf rein subjektivem Ermessen beruht und durchweg nur Phantasiegebilde lieferte. Unrichtig ist auch, was Niemann von dem Charakter des Gemäuers sagt. In allen fünf vorgeschichtlichen sogenannten Ansiedlungen fanden sich inmitten kunstloser Dürftigkeit (die auch in der 2. vorherrscht) Beweise besseren Könnens. So ist Ilios S. 28 „ein Gebäude von 10 Fuss Höhe“ erwähnt, „dessen Mauern aus behauenen mit Lehm gefügten Kalksteinblöcken vollkommen glatt waren.“ Dasselbe stand in 20 Fuss Tiefe, also in der 4. Schicht („Ansiedlung“), mithin 13 bis 25 Fuss über der zweiten. Die Sache ist sehr einfach: Wo ausnahmsweise Beherrschung des Materials erkennbar ist, da zeigt das nur, dass man überhaupt besser bauen konnte, aber (in einer Feuernekropole) meist nicht wollte. Niemann spricht von allerlei Missverständnissen, deren Opfer ich angeblich geworden. Ich weise das zurück. Meine Annahme, es habe in den Umfassungsmauern Korridore gegeben, ist nur deshalb hinfällig, weil Schliemann diese Mauern falsch beschrieben hat. (Siehe übrigens in Schliemanns *neuesten* Berichten „die 2 m hohe und nur 1,20 m breite „Ausfallspforte“, durch welche man auf schmalen Wege im Innern der Burgmauer zur Höhe der Pergamos hinaufsteigen konnte.“) Im Innern des Platzes sind die Korridore Thatsache. (Siehe den zwischen den Räumen A und B, ferner den Gang in Plan I und III, und Virchows Mitteilung aus Augenschein Ilios S. 75S. „Zwischen den Häusern bleibt nur ein

schmaler Strassenraum“, womit Koldeweys Schilderung der „babylonischen Feuernekropolen“ Surghul und El Hibba, Ztschr. f. Assyriologie II, 4 (1887) zu vergleichen.) Die Räume A, B, u. a. sind nie etwas anderes als offene (unbedachte) Höfe, Brandhöfe gewesen. Daher die Verbrennung der Wände und Lehmböden bis zur Verglasung, die nach technischem Urteil eins der wichtigsten Zeugnisse für meine Auffassung ist. Der tempelartige Grundriss solcher Höfe findet in der Anlage von Totenbauten in Tempelgestalt, wie sie anderwärts nachweisbar ist, seine Erklärung. Die Verbrennungshöfe der Antonine ahmten babylonische Tempel nach (vgl. mein „Hissarlik wie es ist“ S. 22 nebst Abbildung). Ovids „busta Nini“ (Metamorph. I, 88) zeigen, dass dergleichen Bauten in antiker Zeit bekannt waren. Die Höfe von Hissarlik waren durch niederes Gemäuer, die Umfassungen der Scheiterhaufen (siehe Südostasien, Indien etc.), geteilt. Dasselbe stand je nach dem Anwachsen des Brandschuttes höher oder tiefer. Dergleichen hat es auch in dem Raum A gegeben, wie aus Plan I und III erkennbar. Niemann unterstützt Dörpfeld in der Behauptung, dasselbe habe nicht bis auf den Boden des von ihm als Tempel (später als Palast) rekonstruirten Raumes A hinabgereicht, dieser sei also ein einheitlicher. Früher wurde nur dies Gemäuer überhaupt bestritten. Jetzt heisst es, Dörpfeld habe es wegnehmen dürfen, und Niemann meint, Burnoufs Pläne bezw. Abbildungen verführten zu dem Irrthum, als ob Mauern der oberen Ansiedlungen auf dem Boden der zweiten stünden, während der untere Theil dieser längst abgetragenen Mauern in Wirklichkeit nur Schutt gewesen sei. Möglich, aber nicht mehr erweisbar. Warum hat man hierüber und über anderes nicht Herrn Burnouf selbst (Ehrendirektor der Ecole française in Athen und nach Ilios S. 63, 1879 von der französ. Regierung nach Hissarlik geschickt) und den Architekten Höfler, Dörpfelds Collegen in Hissarlik i. J. 1882, um ihr Zeugniß angegangen? Uebrigens ist der Streit über den Raum A nicht so erheblich, wie die Gegner thun, denn mit oder ohne Gemäuer darin kann dieser Raum gleichwohl ein Brandhof der Nekropole gewesen sein. Ich bemerke nur, dass Niemanns Angabe über die Verglasung des Bodens nicht richtig ist. Die Verglasung findet sich nicht durchweg, sondern an einzelnen Stellen, was die Möglichkeit offen lässt, dass an den nicht verglasten Stellen wirklich Gemäuer stand, wie Burnoufs Pläne dort angeben. Diese Brandhöfe (von Koldewey in Surghul

und El Hibba „Totenhäuser“ genannt), sowie ähnliche Räume, worin Schliemann Urnen und Goldsachen fand, liegen auf einer Terrasse, die von N nach S 90 m, von O nach W 117 m misst. Es ist Schliemanns „Akropolis“, wovon vor 1882 nur die Hälfte ausgegraben war und Stadt Troja hiess. Diese aus Bauschutt bestehende Terrasse ist nach der Seite, wohin der Höhenzug sich senkt, durch eine Futtermauer gestützt, die roh aus grossen Steinen ohne Mörtel aufgesetzt ist. Nach den Beschreibungen glaubte jeder, die „Akropolis“ sei von einer freistehenden Steinmauer, dem Unterbau einer Ziegelmauer (Troja S. 61) rings umgeben. Bei unserer Untersuchung entpuppte sich diese Steinmauer als Futtermauer, welche den Baugrund der „Akropolis“ zur künstlichen Terrasse stempelt. Es bleibt unerfindlich, wie Prof. Niemann diese Korrektur der gegnerischen Angaben in folgende Form kleiden konnte: „Bötticher räumte ein(!), dass die Ringmauer eine Futtermauer sei“. Es scheint, dass auch auf dieser Mauer eine den Platz umschliessende Lehmziegelmauer stand, wie sie im Osten nachgewiesen ist, die vom Innern des Platzes her stark verglüht ist und Luftlöcher („Querkanäle“) nach babylonischem Vorbild hat. Die Futtermauer zeigt Spuren, dass sie an den Bruchpunkten der Trace Strebepfeiler besass. Die Gegner wollen darin wie auch in pilasterartigen Vorsprüngen der östlichen Mauer (Lehmziegel auf 1 m hohem Steinunterbau) Türme erkennen. Mein „Hissarlik wie es ist“ weist durch Abbildung ägyptischer babylonischer und assyrischer Bauten (sakrosankter und profaner) nach, dass es sich thatsächlich nur um Strebepfeiler handelt, und vergleicht ebenso die Thore von Hissarlik, die nicht verteidigungsfähig sind, mit ägyptischen und babylonischen bezw. assyrischen. Will man „vorgeschichtliche“ Ansiedlungen in Kleinasien, und gar am Mittelmeer, nicht ins Himmelblau setzen, so wird man sie doch wohl zu denjenigen Kulturvölkern in Beziehung bringen müssen, die ihren Einfluss schon in uralter Zeit dort geltend gemacht haben. So habe ich a. a. O. darge-
 than, dass die Bauweise von Hissarlik (von der römischen Oberfläche abgesehen) durchaus altbabylonischen und assyrischen bezw. ägyptischen Charakter trägt, also denselben, welchen ich längst in den Funden nachgewiesen habe.

Resumiren wir nun:

1) Niemanns Darstellung ist einseitig vom Standpunkt des Architekten gehalten, vernachlässigt aber trotzdem gerade das, was baulich hier die Hauptsache

ist, nämlich die Vergleichung mit Bauten altorientalischer Völker. Seine Ansiedler sind nebelhafte Gestalten, denen man — und das ist der Fehler unserer vorgeschichtlichen Theorien überhaupt — das Unmöglichste zutrauen soll.

2) Die (vorrömischen) Bauten von Hissarlik sind durchaus gleichartig roh, lassen aber in allen Schichten gelegentlich erkennen, dass man besser bauen konnte, wenn man wollte.

3) Die räumliche Anordnung ist im Prinzip dieselbe wie in den babylonischen Feuernekropolen Surghul und El Hibba und zeigt Brandhöfe (Totenhäuser) und Korridore.

4) Die Brandhöfe (Totenhäuser) stehen auf einer Terrasse, die von Futtermauern gestützt ist. Die Futtermauer und eine teilweise nachgewiesene Umfassungsmauer sind durch Strebepfeiler verstärkt. Befestigungen (Fortifikationen) sind nicht vorhanden.

5) Die Bauten von Hissarlik zeigen nur eine sehr geringe Ähnlichkeit mit menschlichen Wohnstätten. Prof. Niemann hat nicht beweisen können, dass es Ansiedlungen waren. Nicht für einen einzigen Bau hat sich Bedachung nachweisen lassen, nicht einmal für A und B. (Tempel resp. Palast), wie die Gegner einräumen.

6) Was ich bei der Untersuchung an Ort und Stelle eingeräumt habe, betrifft nur Punkte, die für Charakter und Zweck der Bauten von Hissarlik nichts beweisen. Die Zeugen haben aber wichtige Dinge einräumen müssen, wovon Prof. Niemann nichts sagt. Es sind dies (ausser den schon erwähnten Mauerfragen) folgende: a) die sogenannte Akropolis (meine Brandterrasse) liegt nicht erheblich höher als die vorausgesetzte Unterstadt liegen würde, es wäre also unter allen Umständen eine Übertreibung, von einem Burgberg, einer Hochburg etc. zu sprechen; b) von der „Unterstadt“ ist nicht die Spur vorhanden, weshalb ich die im Plan VIII eingezeichnete mit Recht ein Phantasiegebilde nenne.

Dazu kommt als Ergebnis der erneuerten Ausgrabungen noch Schliemanns eigenes Eingeständnis (Brief v. 2. Juni, N. Fr. Pr.): „Die auf Plan VII mit BC bezeichnete Mauer, in der wir eine Mauer der Unterstadt vermuteten, hat sich als Rampe erwiesen, auf der man gleichwie in Tiryns zur Burg hinauf stieg“. Dazu kommt (gemäss Bericht v. Aug.) ein fünfter Eingang (gleich dem „Südthor“) und eine „Ausfallpforte“ (Korridor). Die Entdeckung dieser überzahlreichen Aufgänge („Thore“) bedeutet eine völlige Niederlage Schliemanns. In meinem „Hissarlik wie es ist“ heisst es S. 12 bereits: „Dieser

embarras de richesse an Thoren, drei für eine „Burg“ von kaum 314 (sage dreihundert und vierzehn) Meter Umfang widerlegt die Burgtheorie vollends. Anscheinend gab es sogar noch mehr Zugänge zur Terrasse, denn die Mauer, mit deren Ausgrabung Dr. Schliemann während unserer Untersuchungen beschäftigt war (an der nordöstl. Seite der Terrasse) erinnert mich mit ihren schrägen Steinlagen, die allgemein auffielen, ganz und gar an die Rampe des südwestlichen Aufganges. Für eine Feuernekropole ist solche Häufung von Zugängen nicht nur nicht befremdlich, sondern geradezu notwendig, denn je nach der Glut da drinnen und je nach der Windrichtung musste sich die Benutzung des einen oder anderen Ausganges verbieten, also ein dritter und vierter verfügbar sein. Ausserdem kommt die Fortschaffung des sich stets erneuernden Brandschuttes in Betracht. Hierzu waren so steile Rampen besonders geeignet“. (Ich versandte den betreffenden Druckbogen schon vor Monaten an Interessenten, z. B. H. S. Reinach in Paris!).

Bekanntlich ist Schliemanns *Troja* auch von den neuen Zeugen, den acht, die das Protokoll v. 30. März unterzeichneten, nicht anerkannt worden²⁾. Einer von ihnen, Dr. Waldstein sprach in seinem Vortrag in der Royal Institution (London) offen aus, es sei noch unerwiesen („it still remains not proven“) ob Hissarlik Troja gewesen oder nicht, doch möge Dr. Schliemann sich damit trösten (!), dass es jedenfalls eine befestigte Stadt gewesen sei, die Kämpfe von homerischem Charakter sah (Times v. 27. Mai, Nr. 33022).

Um nun noch näher auf die Funde von Hissarlik zurückzukommen, so muss ich bezüglich des Nachweises derselben im ägyptischen Totenkult auf den Procès-Verbal des Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie zu Paris 1889 verweisen,

1) Natürlich suchen sich die Gegner aus der Verlegenheit zu ziehen, aber der Versuch, die durch keine andere Akropolisanlage zu stützende Ueberzahl der Thore bzw. Rampen durch Annahme dreier Perioden der Burg zu erklären, ist doch zu erkünstelt, um zu gelingen. Ich halte die eingeschnittenen „Thore“ für wirkliche Eingänge, die Rampen für Abschübe der Brandmassen.

2) Wir müssen darauf hinweisen, dass in dem Protokolle vom 30. März 1890, ebensowenig wie in dem Protokolle vom Dezember 1889 und in Niemanns Aufsätze die Frage, ob Hissarlik „Troja“ sei berührt wird; die acht Herren, welche das Protokoll vom 30. März unterzeichneten, bezeugen dagegen ausdrücklich, dass sie „ganz und gar die Ansichten der Herren Niemann und Steffen teilen, wie dieselben in Protokolle der Konferenz vom 1.—6. Dezember 1889 wiedergegeben sind.“ S. das unten folgende Protokoll.

Die Redaktion.

woselbst auch viele meiner vergleichenden Abbildungen kopirt sind. Eine ältere Arbeit darüber finden die Leser (wie oben erwähnt) im „Ausland“ vom 14. April 1884 (LVII, 15) „Nachweis des sepulkralen Charakters der Funde von Hissarlik an ägyptischen Analogien“, und den Nachweis, dass Schliemanns Eulenvasen Totenurnen gleich ägyptischen Kanopen und etruskischen, nordischen u. a. Gesichtsurnen sind, und dass seine Saugfläschchen etc. Opferkannen dem ägyptischen Kult entsprechen, in Virchows Zeitschrift für Ethnologie 1883 S. 157—162 u. Taf. IV. Virchow nannte das noch 1884 „wertvolle Fingerzeige“ (Ztschr. f. Ethnologie XVI, 1884). Aus anderen Schriften ersieht der geehrte Leser, wie diese Funde im Brandschutt gelagert waren, wie die Brandspuren unabweisbar von planmässigen und oft wiederholten Feuern, deren Herd die verglasten Lehm Böden waren, vgl. „Hissarlik wie es ist“ (F. Trautweinsche Buchhandlg.) S. 80, 81—83, 90—92, nicht aber vom Brande von Ansiedlungen herrühren, wie stark die Pithoi (die grossen Verbrennungurnen), deren Scherben stets in Holzasche etc. lagen, vom Feuer mitgenommen waren, und wie zahlreich die Funde von Aschenurnen und menschlichen Gebeinen sind. Vgl. „Ausland“ v. Dezbr. 1883 (LVI, 51, 52), v. 16. Juni 1884 (LVII, 24) und v. 1. März 1886 (LIX, 9), ferner mein La Troie de Schliemann in Le Muséon 1888 u. 89 (auch im Separatabdruck bei K. W. Hiersemaun, Leipzig) und endlich mein 4. und 5. Sendschreiben. Diese Nachweise stützen sich auf die alten Originalberichte Schliemanns. Was soll man nun dazu sagen, wenn diese nachträglich zurückgezogen werden? So nennt auch Prof. Niemann die ursprünglichen Berichte Schliemanns über ungeheure Mengen Holzasche — „Missverständniss“. Schliemann will sich geirrt, Ziegelschutt für Holzasche angesehen haben (!!). Das Buch Ilios unterscheidet aber stets zwischen beiden. Schliemann will jetzt nur drei „eigentliche“ Aschenurnen gefunden haben. Niemann unterschreibt auch das, obwohl *sogar* Herr Dr. Schuchhardt in seinem bekannten Buche schreibt, Schliemann habe eine Menge Aschenurnen gefunden, die sehr feine menschliche Asche enthielten. In Ilios sagt Schliemann, es könnten gegen tausend gewesen sein, notabene im Jahre 1873 in dem nur 80 m langen und 45 m breiten Komplex, der durch alle Schichten bis zur 2. „Ansiedlung“, an einigen Stellen bis zum Urboden hinabreichte. Ausserdem, wer da weiss, was Gesichtsurnen sind, weiss auch, was die zahllosen in Hissarlik (nota bene in allen Schichten, auch in der 2. An-

siedlung) bedeuten, nämlich Aschenurnen, ganz gleich, ob in kleinen Steinkammern (Ilios S. 258) oder einfach im Lehmschutt (wie in Surghul und El Hibba, s. oben) beigesetzt. Ein Missverständnis soll auch „die Muscheln, nach Virchow Nahrungsmittel, nach Bötticher Totenopfer(-speisen)“, betreffen. Auch hier waltet keinerlei Missverständnis. „Die kleinen Muscheln im Ziegellem“, welche man nun in den Vordergrund schiebt, haben mit den von meiner Hypothese ins Auge gefassten Schichten von Austern u. a. Muscheln (Virchows „Austern der leckeren Trojaner“) nichts gemein. Das Zurückziehen aller für meine Hypothese beweiskräftigen ursprünglichen Angaben ist doch wohl ein gefährliches Spiel. Man sollte sich vorsehen! Aber nicht besser steht es um die von Schliemann veranlasste *späte* Untersuchung Hissarlicks durch Zeugen: ihre Untersuchung stellt die Entscheidung der Frage auf eine falsche Grundlage, denn sie fasst nur das ins Auge, was sich heute findet. Dies ist aber *nicht* dasselbe wie das, was Schliemann von 1871—82 gefunden hat und worauf meine Thesen gegründet sind. Der Befund von 1871—82 ist theils gar nicht mehr vorhanden, theils durch äussere Einflüsse wesentlich verändert.

Zum Schluss habe ich eine persönliche Bemerkung zu machen. Ich will mich nicht dabei aufhalten, dass Prof. Niemann gelegentlich den Wortlaut meiner Äusserungen abändert, z. B. Sp. 252, Z. 24. v. o., durch den Zusatz „mit Rücksicht auf seine Hypothese“, oder Sp. 253, Z. 10 v. o. durch Fortlassung von „comme le disent très justement mes adversaires“, dagegen verwahre ich mich ganz entschieden gegen die Wendung: „Bötticher weigerte sich, den Herren Schliemann und Dörpfeld, die er jahrelang angegriffen hatte und die ihn auf der unwirtlichen Stätte von Hissarlik gastlich aufnahmen, nun, nachdem er sich von der Grundlosigkeit seiner Beschuldigungen überzeugt hatte, öffentliche Genugthuung zu geben und machte dadurch den weiteren Verkehr mit ihm unmöglich.“ Dieser unrichtigen Darstellung stelle ich hiermit die meinige gegenüber, welche auch mein 5. Sendschreiben aller Welt mitteilt, und fordere hiermit Herrn Prof. Niemann auf, dieselbe zu widerlegen oder die seinige als irrig anzuerkennen.

Diese meine gegen die Schlusserklärung der Herren Schliemann und Dörpfeld im Dezemberprotokoll sich wendende *Berichtigung* lautet:

„Mir scheint, mehr Genugthuung als Anerkennung ihrer bona fides hatten die Herren nicht zu beanspruchen. Sie war eine freiwillige, weil ich nach

Einblick in die gesamte Situation erkannte, dass die gerügten Zerstörungen eine Folge der über alle Vorstellung gehenden und bekanntlich längst schon viel beklagten Systemlosigkeit und Voreingenommenheit in der Ausführung der Ausgrabungen waren, und gewisse Ungenauigkeiten in der Darstellung aus einer wissenschaftlich allerdings schädlichen, weil meist nur aus Vermutungen schöpfenden Sucht nach sehr freier Rekonstruktion, hervorgegangen sind. Nichts ist mir als durchaus unbegründet bewiesen worden, nichts Wesentliches habe ich eingeräumt, und die Ansichten der Zeugen sind für mich nicht massgebend; was hätte ich also mehr erklären können als Anerkennung der bona fides! Überdies war das, was die Herren Schliemann und Dörpfeld als „Genugthuung verlangten, ebenso übertrieben wie ihre Klage über „Beschuldigungen“, denn ihre Behauptung „nachdem Hauptmann Boetticher unterlassen hat, uns die geforderte Genugthuung zu geben — haben wir von Hauptmann Boetticher verlangt, dass er die Beschuldigungen öffentlich zurücknehme“ ist *nicht ganz genau* (!). Der Vordersatz ist mir unverständlich, ich wüsste nicht, welche Genugthuung sie gefordert hätten, der Nachsatz aber *verschweigt*, dass sie nicht eine einfache Zurücknahme von Beschuldigungen, sondern die öffentliche Erklärung verlangten, ich hätte sie „verleumdet“ d. h. also (nach § 157 d. R.-Str.-G.) „wider besseres Wissen“ beschuldigt. Der Hergang war wie folgt: Ich hatte mich zu einer die bona fides Dörpfelds anerkennenden Erklärung bereit finden lassen und beriet deren Wortlaut mit Major Steffen, der unsere (noch heute in meinem Besitz befindlichen) Entwürfe niederschrieb und Dr. Dörpfeld mitteilte. Dieser verlangte, ich solle anerkennen, ihn „verleumdet“ zu haben. Selbstverständlich wies ich das zurück. Ein neuer Entwurf, der letzterem noch besonders Ausdruck gab, sprach Dörpfeld mein Bedauern aus. Diese Erklärung wollte ich, wie Major Steffen dem Dr. Dörpfeld und dieser natürlich Schliemann mitteilte, in mehreren Zeitungen (Köln. Ztg., Times) veröffentlichen. Damit war das Mass des möglichen Entgegenkommens erschöpft, und als man trotzdem nicht zufrieden war, diktierte ich einfach die erwähnte Erklärung zu Protokoll (vgl. Abdruck S. 9) und genehmigte ihre Ausdehnung auf Dr. Schliemann, wenn dieser es wünsche. Derselbe war bis jetzt in dieser Sache nicht selbst hervorgetreten, aber am anderen Morgen, am 6. Dez., als die Pferde schon für einen Ritt nach Hamāi Topeli bereit standen, schritt er, gefolgt von Dr. Dörpfeld und den Zeugen,

auf mich zu und forderte in ihrer Gegenwart mit erhobener Stimme öffentliche Anerkennung, ihn und Dörpfeld „verleumdet“ zu haben, und Abbitte. Abermals lehnte ich dies entrüstet ab und wiederholte, was ich bereits den Zeugen erklärt hatte. Darauf erklärte Schliemann mit vielem Pathos allen Verkehr für abgebrochen und schloss „Sie können sofort abreisen“. Eine halbe Stunde später sass ich im Sattel. Die gegnerische Darstellung sucht eine offenbare Verletzung des Gastrechtes zu bemängeln. *Der schnöde Abbruch erfolgte aus Verdruss über den gänzlichen Misserfolg*, denn mit der blossen Zustimmung der Zeugen war nichts gewonnen, das wusste man sehr wohl.“

Wenn Prof. Niemann schliesslich behauptet, Dörpfelds Plan der Akropolis bestehe zu Recht, so lehrt meine Schrift „Hissarlik wie es ist“ das Gegenteil. Ich nenne diesen Plan noch immer ein Phantasiegebilde, wiewohl ich Dörpfeld nicht mala fides vorwerfe. Der Plan ist das non plus ultra voreiliger Rekonstruktion. Niemann meint, meine Hypothese sei über den Haufen geworfen. Die Wissenschaft denkt anders. Die von Herrn Schliemann nach Hissarlik geladenen Zeugen sind nicht die „Wissenschaft“, und dass die erste Autorität dort der Mann war, der meine „Theorie“ von Anfang an leidenschaftlich bekämpft und durch das bekannte Diktum „furchtbarer Unsinn“ seine Meinung darüber festgelegt hatte, das wird gewiss nicht jedermann eine Garantie der kältesten Objektivität des Protokolls vom 30. März geben.¹⁾

1) Das oben erwähnte Protokoll lautet:

Die Unterzeichneten, von den Herren Dr. H. Schliemann und Dr. W. Dörpfeld zur Besichtigung der Ausgrabungen von Hissarlik eingeladen, haben während mehrerer Tage die Ruinen einer sorgfältigen Untersuchung unterzogen, nachdem sie sich vorher mit den Schriften des Herrn Hauptmann Boetticher über die Bestimmung der aufgedeckten Bauwerke und speziell mit dem Buche: „La Troie de Schliemann, une nécropole à incineration, bekannt gemacht hatten. Die Ergebnisse dieser Untersuchung sind in den folgenden Sätzen niedergelegt:

1) Die Ruinen von Hissarlik liegen auf der äussersten Spitze eines von Osten nach Westen streichenden Höhenzuges, der sich in die Skamander-Ebene vorschiebt. Dieser Punkt, von dem man die Ebene und jenseits derselben die Einfahrt in den Hellespont übersieht, erscheint vollkommen geeignet zur Anlage eines befestigten Platzes.

2) Man sieht dort Mauern, Türme und Thore, welche Befestigungswerke aus verschiedenen Epochen darstellen.

3) Die im Buche „Troja“ Plan VII und in „Ilios“ (französische Ausgabe) Plan VII mit roter Farbe bezeichnete Umfassungsmauer der zweiten Ansiedlung besteht aus einem Unterbau von Kalksteinen, der meist mit Böschung angelegt ist, darüber erhebt sich eine senkrechte Mauer aus ungebrannten Ziegeln. An einigen Stellen der Umfassungsmauer ist

sogar noch der Verputz auf diesem Lehmziegelbau erhalten. Kürzlich hat man drei Türme dieser Mauer aufgedeckt, die noch den Oberbau in Lehmziegeln tragen; dieselben liegen im Osten an einer Stelle, wo der Steinunterbau die geringste Höhe hat und es folglich am wenigsten nötig war, die Mauer durch Strebepfeiler zu verstärken.

4) Ein Querschnitt durch diese Mauer, in der Verlängerung des Grabens X Z ausgeführt, bewies das Nichtvorhandensein von „Korridoren“, deren Existenz man behauptet hatte.

Was die Ziegelmauern anbelangt, so ist das einzige Beispiel, das für die Hypothese von Korridoren in den Mauern angerufen werden könnte, dasjenige an den dicht nebeneinander liegenden Mauern der Gebäude A und B. Aber hier gehören die beiden Mauern zu zwei verschiedenen Gebäuden.

5) Der Hügel von Hissarlik hat niemals einen Terrassenaufbau dargestellt, bei dem sich die einzelnen Absätze nach oben hin verkleinern, sondern es nimmt im Gegenteil jede höhere Bauschicht einen grösseren Raum ein als die unmittelbar darunter liegende.

6) Die Untersuchung der einzelnen Schuttschichten hat zu folgenden Beobachtungen geführt:

In der untersten Schicht sieht man nur einige fast parallele Mauern und findet darin nichts, was auf die Verbrennung von Leichen schliessen liesse.

Die zweite Schicht, die am meisten Interesse bietet, enthält Ruinen von Bauwerken, deren grösste den Palästen von Tyrns und Mykenae in jeder Beziehung gleichen.

Die unmittelbar darauf folgenden Schichten bestehen aus Wohnungen, die in verschiedenen Zeiträumen übereinander gebaut wurden; eine grosse Anzahl von ihnen enthielt umfangreiche Krüge (Pithoi).

In der obersten Schicht endlich sieht man die Fundamente griechisch-römischer Gebäude und zahlreiche Bauglieder dieser Zeit.

7) Die zahlreichen Pithoi, die wir in der dritten Schicht haben hervorkommen sehen, waren noch in ihrer ursprünglichen aufrechten Stellung, bald einzeln, bald in Gruppen.

Mehrere enthielten grössere Mengen von mehr oder minder verkohlten Weizen, Erbsen oder Ölsamen, aber niemals menschliche Gebeine, weder gebrannte noch ungebrannte. Die Wände dieser Pithoi tragen keinerlei Merkmale einer aussergewöhnlichen Feuereinwirkung.

8) Im allgemeinen erklären wir, in keinem Teile der Ruinen irgendwelche Anzeichen gefunden zu haben, die auf Leichenverbrennung schliessen lassen. Die Feuerspuren, die man in den verschiedenen Schichten, am stärksten aber in der zweiten, der verbrannten Stadt, findet, rühren meistens von Feuersbrünsten her. Die Gewalt des Brandes in der zweiten Schicht war so gross, dass die rohen Lehmziegel zum Teil gebacken und an den Aussenflächen selbst verglast sind.

Auch wollen wir schliesslich noch bezeugen, dass die in den Werken „Ilios“ und „Troja“ enthaltenen Pläne vollständig dem Thatbestande entsprechen, und dass wir ganz und gar die Ansichten der Herren Niemann und Steffen teilen, wie dieselben in dem Protokoll der Konferenz vom 1. bis 6. Dezember 1889 wiedergegeben sind.

Hissarlik, den 30. März 1890.

C. Babin, Ingenieur, Delegirter der Académie des Inscriptions et Belles lettres in Paris,

Frank Calvert, Konsularagent der Vereinigten Staaten von Amerika,

Dr. F. von Duhn, Professor der klassischen Archäologie an der Universität in Heidelberg,

Dr. W. Grempler, Geheimer Sanitätsrat, Vorsitzender des Vereins für schlesische Altertümer in Breslau,

O. Hamidy, Generaldirektor des kaiserlichen Museums in Konstantinopel,

Dr. Karl Humann, Direktor am königlichen Museum in Berlin,

Dr. Rudolf Virchow, Professor an der Universität in Berlin,

Dr. C. Waldstein, Direktor der amerikanischen archäologischen Schule in Athen, Delegirter der Smithsonian Institution in Washington.

KLEINE MITTEILUNGEN.

* *Anselm Feuerbachs* „*Mutterglück*“, welches in einer wohl gelungenen Radirung von *W. Krauskopf* nach dem in der Galerie Schack befindlichen Original dem Hefte beiliegt, gehört in die Klasse jener idealen Stimmungsbilder, welche man als die eigentliche Domäne des allzufrüh dahingegangenen Meisters betrachten darf. Ganz aus rein menschlicher Sphäre geschöpft, eine Darstellung der Frauen- und Kindesnatur in ihren innigsten und einfachsten Beziehungen, ist das Bild zugleich in die Höhe klassischer Poesie erhoben durch den Ernst der Auffassung, die grossartige Landschaft, die Beigabe plastischer Kunst von antikem Charakter. Ein Erinnerungshauch an Tizians berühmtes Bild von der irdischen und himmlischen Liebe durchzieht das Ganze. Beide Werke sind aus wesensverwandtem Geiste geboren.

* *Die Originalradirung von Albert Krüger*, welche diesem Hefte beiliegt, bietet uns willkommenen Anlass, den Lesern einiges Nähere über den trefflichen jungen Künstler mitzuteilen, von welchem aus Anlass seiner Arbeiten für das Berliner Galeriewerk bisher wiederholt nur kurz die Rede war. Krüger wurde 1858 zu Stettin geboren, kam jedoch

bereits mit seinem 13. Jahre nach Berlin und machte dort nach beendeter Schulzeit seine akademischen Studien. Später versuchte er einige Jahre hindurch sich selbständig in der Malerei zu bethätigen und wandte sich dann der reproduzierenden Kunst zu, Prof. Louis Jacoby vermittelte ihm die ersten Kenntnisse in der Radirtechnik und zog ihn später zur Mitarbeit an dem gedachten, von der Generalverwaltung der k. Museen herausgegebenen Galeriewerke heran. Seit fünf Jahren hielt es Krüger dabei so, dass er den Winter über im Atelier des Berliner Museums arbeitete und die Sommermonate auf Reisen zubrachte, um seinen Anschauungskreis zu erweitern. Mehrmals war er zu längerem Aufenthalt in Süddeutschland und Österreich. Den Sommer dieses Jahres verbrachte er in Wien und wir hoffen den Lesern demnächst eine Frucht dieses Aufenthaltes vorlegen zu können. Im vergangenen Jahre weilte Krüger in Holland, Belgien und Paris. In Amsterdam machte er eine grössere Radirung nach dem Selbstbildnis des Frans Hals mit seiner Frau und zwar als Gegenstück zu einer früheren Arbeit nach dem in Kassel befindlichen van Dyckschen Doppelporträt des Malers

Snyders mit seiner Frau. Diese beiden Blätter dürfen an charakteristischer Auffassung und sorgfältiger Durchbildung den besten derartigen Reproduktionen altuiederländischer Meisterwerke an die Seite gestellt werden. Während Krüger somit in erster Linie sein Augenmerk den Galerien alter und neuerer Kunst zuwandte, versäumte er andererseits nicht, bei Gelegenheit Skizzen und Studien nach der Natur zu zeichnen. Nach einer solchen ist unsere Originalradirung des alten Südtirolers entstanden. „Der Dargestellte“ — so schildert uns Krüger das Vorbild seines Blattes — „ist einer jener umherziehenden Kleinhändler, welche den Bewohnern einsamer Bergdörfer die mannigfaltigen kleinen Schätze ihres mühsam fortgeschleppten Warenbestandes anzupreisen pflegen. Ein derartiger Beruf zeitigt begreiflicher Weise ganz eigenartige Typen, halb Bauern, halb Schacherer. Die harten, verwitterten Züge, welche von Arbeit und Entbehrung sprechen, tragen gleichzeitig einen Ausdruck von lauernder Verschmitztheit und Vorteilsbegierde. Unwillkürlich möchte man dem Bauer oder der Bäuerin, die von diesem Manne kaufen wollen, zurufen: Seid auf der Hut! Doch keine Sorge, das Bauernvolk kennt schon seine Leute“.

Heinrich Otte †. Am 12. dieses Monats ist in Merseburg der bekannte Forscher auf dem Gebiete deutscher christlicher Kunstarchäologie, Pastor emer. Dr. Heinrich Otte, im 83. Lebensjahre gestorben. Der schlichte äussere Lebensgang des am 24. März 1808 in Berlin geborenen Entschlafenen bietet wenig Bemerkenswertes. 44 Jahre lang ist er nach Beendigung seiner Studien in Berlin und Halle in dem Dorfe Fröhden bei Jüterbog Pfarrer gewesen. Seit 1878 lebte er in den bescheidensten Verhältnissen bei seiner in Merseburg verheirateten Tochter. Um so mehr ist zu rühmen von seinem Thun insbesondere auf dem kunstarchäologischen Arbeitsfelde, welchem er neben dem geistlichen Amte seine ganze Seele zugewandt hatte. Seine ersten Forschungen galten dem Merseburger Dome. Puttrichs mit Merseburg beginnendes Werk über die sächsischen Kunstdenkmäler veranlasste ihn zu einer „Nachlese“, in der er vielfache Fehler in Text und Zeichnungen der Veröffentlichung ans Licht zog. Er wurde darauf selbst Mitarbeiter an Puttrichs Unternehmen, schrieb im Anschluss hieran zunächst den „Kurzen Abriss einer kirchlichen Kunstarchäologie für die Provinz Sachsen“ und entfaltete weiterhin mehr und mehr seine unermüdliche kunstschriftstellerische Thätigkeit. 1853 erschien sein später in 5 Auflagen gedrucktes „Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters“, welches ihn mit einem Schlage unter die Zahl der namhaften Kunstarchäologen stellte und in persönliche Beziehungen zu vielen derselben brachte. So gab er mit F. v. Quast von 1856 bis 1860 die „Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst“ heraus. Gleichzeitig veröffentlichte er 1855 die „Grundzüge der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters“, 1857 das „Archäologische Wörter-

buch“, 1858 die „Glockenkunde“, im folgenden Jahre den „Archäologischen Katechismus“ und in den Jahren 1861 bis 1874 die leider unvollendete „Geschichte der deutschen Baukunst von der Römerzeit bis zur Gegenwart“. Unvollendet blieb dieses breit angelegte Werk wohl vornehmlich infolge des schweren Schlages, der den Verstorbenen damit traf, dass 1877 seine ganze Bibliothek und seine unersetzliche Handschriftensammlung ein Raub der Flammen wurden. Otte schränkte nach diesem Unglückfalle seine schriftstellerische Thätigkeit zwar ein, gab sie aber keineswegs ganz auf; er beteiligte sich an mancherlei litterarischen Unternehmungen jüngerer Genossen und bearbeitete insbesondere in Gemeinschaft mit dem Oberpfarrer Wernicke in Loburg eine neue Ausgabe seines Handbuchs. Otte hat in seinem langen schaffensreichen Leben zahlreiche Ehrenbezeugungen erfahren. So gehörte er dem Gelehrtenausschusse des Germanischen Museums in Nürnberg an, zahlreiche Vereine haben ihn zum Ehrenmitgliede ernannt, und die Universitäten Berlin und Halle machten ihn zum Ehrendoktor der Theologie bezw. Philosophie. Sein Wirken aber sichert ihm dauernden Ruhm wie den Dank aller derer, die Sinn und Herz haben für die christliche Kunst vergangener Jahrhunderte, und ein ehrendes und treues Andenken insbesondere bei allen deutschen Architekten.

(Centralbl. d. Bauverwaltung.)

—x. Professor Wilhelm *Gentz* ist am 27. d. M. in Berlin gestorben. Er wurde am 22. Dezember 1822 in Neuruppin geboren und gieng mit 21 Jahren von der Universität zur Kunstakademie über. Seine erste malerische Ausbildung empfing er in Kloebers Atelier, gieng dann nach Antwerpen, später nach Paris zu Delaroche, dessen Atelier von Gleyre geleitet wurde. Von 1847 an reiste er viel im Orient und liess sich 1852 in Berlin nieder. Von da gieng er nochmals nach Paris zu Couture, kehrte aber 1858 wieder in die preussische Hauptstadt zurück. In seiner frühen Zeit malte er religiöse Bilder; sein eigentliches Gebiet, die Darstellung des orientalischen Lebens, besonders dasjenige Ägyptens, kultivirte er erst seit seinem dritten Aufenthalte in Berlin. Er war als Maler sehr fruchtbar; eines seiner besten Bilder, das Gedächtnis des Rabbi Barchischat im Museum zu Leipzig gab diese Zeitschrift 1882 in Holzschnitt wieder.

Münchener Kunstauktion. Am 22. September und folgende Tage gelangt in München in den Centraltälern unter Direktion des ger. verpfl. Kunstexperten Carl Mauer eine Gemälde- und Antiquitätensammlung zur Versteigerung, welche das ungeteilteste Interesse aller Kunstfreunde erregen wird. Sie umfasst die Sammlung Gut Schwarzenberg des verstorbenen Rates Hellmuth und Anderer. Eine grosse Zahl der Gemälde stammt aus dem früheren Besitze des verstorbenen Grafen Sylva Tarouca in Prag. Es befinden sich darunter vorzügliche Werke der deutschen, italienischen und niederländischen Schulen meist alter Meister.





W Krauskopf scd

A Feuerbach. 1848

MUTTERGLÜCK

GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 0091 9932

