



ZEITSCHRIFT
FÜR
BILDENDE KUNST

MIT DEM BEIBLATT KUNSTCHRONIK

Herausgegeben

von

RICHARD GRAUL UND ULRICH THIEME

NEUE FOLGE

Zehnter Jahrgang



LEIPZIG 1898 1899
VERLAG VON E. A. SEEMANN



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

<https://archive.org/details/zeitschriftfurbi34unse>

Inhalt des zehnten Jahrgangs

	Seite		Seite
Malerei.			
Roger van der Weyden, der Meister von Flémalle. Ein Beitrag zur Geschichte der vlämischen Malerschule. Von <i>Eduard Firmenich-Richartz</i>	1. 129	Chiaroscuro in den Stanzen Raffael's. Von <i>Ernst Steinmann</i>	169
Mit 1 Heliogravüre und 13 Abbildungen.		Mit 7 Abbildungen.	
Eine neue Pariser Künstlergruppe (Lucien Simon — Charles Cottet — René Ménard). Von <i>Walther Gensel</i>	20	John Everett Millais. Von <i>Werner Weisbach</i> 179. 214.	246
Mit 9 Abbildungen.		Mit 14 Abbildungen.	
Das Gleichgewicht der Innenseiten der unteren Flügel des Genter Altars. Von <i>Ferdinand Laban</i> Mit 1 Abbildung.	33	Die malerische Dekoration der S. Francesco- kirche in Assisi. Von <i>Andreas Aubert</i> 185.	285
Mit 12 Abbildungen.		Mit 14 Abbildungen.	
Die Bildnisse des Erasmus von Rotterdam. Ein Beitrag zur vergleichenden Kunstgeschichte. Von <i>Julius R. Haarhaus</i>	44	Bemerkungen über das Altarwerk des Piero dei Franceschi in Perugia. Von <i>Andreas Aubert</i>	263
Mit 6 Abbildungen.		Mit 2 Abbildungen.	
Hervorragende Kunstwerke Italiens in neuen isochromatischen Aufnahmen. Von <i>Gustav Frizzoni</i>	66	Altholland in Wörlitz. Von <i>Franz Dülberg</i>	273
Mit 6 Abbildungen.		Mit 5 Abbildungen.	
Ein neues Werk über Anton Graff. Von <i>Ulrich Thieme</i>	73	Die Rembrandt-Ausstellung in London. Von <i>A. Bredins</i>	297
Mit 1 Lichtdruck und 5 Abbildungen.		Mit 2 Abbildungen.	
Die Verkündigung und die Verlobung der heiligen Katharina von Francesco Pesellino. Von <i>Hans Mackowsky</i>	81	Eine neue Biographie des Correggio. Von <i>Georg Gronau</i>	317
Mit 1 Lichtdruck und 3 Abbildungen.		Mit 3 Abbildungen.	
Pierre Puvis de Chavannes. Von <i>Richard Graul</i> Mit 5 Abbildungen.	86	Plastik.	
Ausstellung von Gemälden der lombardischen Schule im Burlington Fine Arts Club. London, April—Juni 1898. Von <i>Gustav Pauli</i> 105.	145	Die Kreuzwegstationen zu Bamberg und Adam Krafft. Von <i>Philipp M. Halm</i>	57
Mit 11 Abbildungen.		Mit 8 Abbildungen.	
Zu den Bildnissen Winckelmann's. Von <i>Julius Vogel</i>	154	Der Ahrensboecker Krucifixus. Von <i>Gustav Brandt</i>	93
Mit 2 Abbildungen.		Mit 1 Abbildung.	
Kritische Bemerkungen zur Amsterdamer Rem- brandt-Ausstellung. Von <i>A. Bredins</i> . 161.	191	Eine Glückwunschartikel in Marmor, ausgeführt von Louis Tuailon. Von <i>Franz Studniczka</i>	157
Mit 1 Heliogravüre und 9 Abbildungen.		Mit 3 Abbildungen.	
		Zwei griechische Silberschalen aus Hermopolis. Von <i>Erich Pernice</i>	241
		Mit 7 Abbildungen.	
		Der schlafende Amor des Michelangelo. Von <i>C. v. Fabriczy</i>	306
		Mit 2 Abbildungen.	

	Seite		Seite
Graphische Künste.			
Neues über Goethe als Radierer. Von <i>Karl Kölschan</i>	199	Rom in der Renaissance. Von <i>Christian Eckert</i> Mit 5 Abbildungen.	236
Der Meister ES von 1466 in Portugal. Von <i>S. R. Köhler</i>	209	Goethe's Kunstteleologie. Von <i>Paul Nicolaus Cossmann</i>	311
Die Originalzeichnungen Wendel Dietterlin's zu seinem Architekturbuch. Von <i>Gustav Pauli</i> Mit 2 Abbildungen.	281	Kunstbeilagen	126. 321
Allgemeines.			
Die Ausstellung der kunstgeschichtlichen Gesell- schaft in Berlin. Von <i>Richard Graul</i>	13	Berichtigung	240
Die alte Kaiserstadt Goslar. Von <i>Adolf Rosenberg</i> Mit 2 Abbildungen.	78	Kunstgewerbe.	
Neue Dantelitteratur. Von <i>C. von Fabriczy</i> .	115	Zinnstempel und Zinnmarken (Fortsetzung und Schluss). Von <i>Julius Zöllner</i>	97. 122
Dürer's ästhetisches Glaubensbekenntnis (Fort- setzung und Schluss). Von <i>Konrad Lange</i> .	220. 255	Mit 6 Abbildungen.	
Mit 15 Abbildungen.		Eine neuentdeckte Arbeit von Caspar Enderlein? Von <i>Hans Demiani</i>	205
		Mit 2 Abbildungen.	
		Plaketten von Giovanni delle Corniole. Von <i>A. B. Skinner</i>	267
		Mit 3 Abbildungen.	
		Das grosse silberne Kreuz in der Kathedrale zu Guimarães in Portugal. Von <i>J. von Wagner</i> Mit 2 Abbildungen.	315

Kunstbeilagen

	Zu Seite		Zu Seite
Originale Arbeiten.			
<i>A. Cossmann</i> , Wien, Porträtstudie. Radierung.	296	<i>Max Liebermann</i> , Sonntagnachmittag in Laren. Gemälde. Radierung von <i>Albert Krüger</i> . .	184
<i>Philipp Franck</i> , Schwäne. Radierung	185	<i>Hubert Robert</i> , Architektur-Bild. Gemälde. Ra- dierung von <i>P. Halm</i> , München	128
<i>O. Gampert</i> , München, Landschaft. Radierung.	104	Photomechanische Reproduktionen.	
<i>P. Hey</i> , München, Rothenburg ob der Tauber. Radierung	208	<i>Hubert</i> und <i>Jan van Eyck</i> , Genter Altar. Innen- seiten der unteren Flügel. Autotypie	40
<i>Fritz Matthies-Masuren</i> , Landschaft. Radierung	273	<i>Anton Graff</i> , Elisabeth Christine, Königin von Preussen. Berlin, Hohenzollern-Museum. (Aus J. Vogel's: Anton Graff.) Lichtdruck .	72
<i>C. Th. Meyer-Basel</i> , München, Landschaft. Ra- dierung	57	<i>Francesco Pesellino</i> , Die Verlobung der heiligen Katharina. Handzeichnung. Florenz, Uffizien. Lichtdruck	81
<i>H. Reifferscheid</i> , München, Porträt. Radierung	105	<i>Rembrandt</i> , Selbstbildnis. London, Lord Iveagh. Heliogravüre	161
<i>Marie Stein-Paris</i> , Porträtstudie. Radierung .	297	<i>Roger van der Weyden</i> , Madonna. London, Lord Northbrook. Heliogravüre	129
<i>Heinrich Wolff</i> , München, Studienkopf. Radierung	33	Hauptraum der Ausstellung der Kunstgeschicht- lichen Gesellschaft in der Kgl. Akademie zu Berlin. Lichtdruck	32
<i>Derselbe</i> , Porträt. Radierung	241		
Künstlerische Reproduktionen.			
<i>Don Juan Carreño de Miranda</i> , Die Gründung des Trinitarier-Ordens. Gemälde. Radierung von <i>F. Wielsch</i> , Wien	209		
<i>A. van Dyck</i> , Maria Ruthwen. Gemälde. Ra- dierung von <i>P. Halm</i> , München	1		

ROGER VAN DER WEYDEN, DER MEISTER VON FLÉMALLE

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER VLÄMISCHEN MALERSCHULE

VON EDUARD FIRMENICH-RICHARTZ

I.

NUR aus ihren eindrucksvollen Schöpfungen kennen wir bisher eine grosse Reihe hochbegabter nordischer Maler des 15. und 16. Jahrhunderts. Sie harren immer noch in den Vorhöfen zum Ruhmestempel der altniederländischen und deutschen Kunstgeschichte, bis das befreiende Zauberwort ihrer Deutung gefunden ist, bis sie mit ihrem Namen wieder neues Leben gewinnen. Erst die näheren Umstände ihres Wirkens und Lebens erklären uns den Werdegang und machen uns mit dem künstlerischen Charakter der alten Meister vertraut; erst nachdem wir ihre Schicksale erfahren haben, können wir ihre Gaben, ihre Bedeutung und ihren Einfluss auf Mitstrebende richtig abmessen.

Die moderne Forschung beschenkt uns nun stets wieder mit neuen Künstlerindividualitäten, die sie aus dem Kollektivbegriff der Schule und Werkstatt löste. Fast jeder wichtige Bilderfund vermehrt die Zahl der anonymen Maler, doch eine sichere zeitliche und örtliche Fixierung ihrer Thätigkeit, eine Identifizierung mit den uns aus sonstigen Quellen bekannten führenden Genien der Epoche, war bisher nur in seltenen Ausnahmefällen möglich. Bei unbestreitbaren glänzenden Erfolgen der stilkritischen Betrachtungsweise liegt doch hier die Gefahr nahe, dass durch dieses eifrige Zerlegen und Zergliedern gelegentlich

Zusammengehöriges unbarmherzig zerstückt wird, und man einem berühmten Meister, wo er nicht ganz das wohlbekannte Gesicht zeigt, seine besten Lorbeeren entzieht, um damit einen schemenhaften Anonymus auszustaffieren. Wissen wir doch aus zahlreichen Beispielen, wie vielseitig, wechselfähig und wetterwendisch manches Talent ist. Wie die Vorbilder auch einzelne der grössten Künstler bestimmt haben, wie im Wettbewerb sich alle Kräfte regen, wachsen und ausbreiten, wie andere achtenswerte Meister sich im Drang vielfältiger Beschäftigung leider von der Naturbetrachtung abwandten, in Stagnation geraten und zuletzt in der Manier erstarren. Ohne sichere literarische Überlieferungen und die über alle Zweifel erhabenen Künstlerbezeichnungen auf den Stücken würden wir bei einer grossen Menge zusammengehöriger Arbeiten wohl schwerlich dieselbe Künstlerindividualität wiedererkannt haben.

Die vorliegende Untersuchung verfolgt nun das Ziel, uns von einem solchen rätselhaften Anonymus zu befreien und dem sogenannten „Meister von Flémalle“ eine sichere Heimstätte in der Kunstgeschichte anzuweisen. Auch er verdankt seine Einführung lediglich einem Bilderfund, an den sich stilkritische Erwägungen anknüpfen.

Im Besitze der Comtesse de Mérode in Brüssel

fand Henri Hymans, der bei dieser Entdeckung Wilhelm Bode hinzuzog, ein ausgezeichnetes altvländisches Triptychon mit der Verkündigung des Erzengels Gabriel im Mittelbild, St. Joseph in seiner Werkstatt arbeitend und das verehrende Stifterpaar auf den Flügeln. Die Sujets entsprachen der her-



1. *Madonna. Tafel eines Altarwerkes aus der Abtei Flémalle bei Lüttich. Frankfurt, Städel'sches Institut.*

kömmlichen Tradition, doch die Art der Auffassung, der schrankenlose Wirklichkeitssinn, welcher diese Darstellungen erfüllte, musste die Kenner aufs höchste überraschen. In der liebevollen Ausgestaltung alles Zuständlichen, in der Zuspitzung der Charaktere, der Vorliebe für derbe humoristische Einzelzüge zeigt sich hier schon der Keim der niederländischen Kunstanschauung des 17. Jahrhunderts; dazu die eingehende stimmungsvolle Schilderung des Interieurs in duftigem Helldunkel, die Reize einer delikaten malerischen Detailbehandlung! Dies alles war fast unerhört in so

früher Zeit, nur einige der Meisterwerke des Jan van Eyck liessen sich daneben als Parallelerscheinungen anführen. Der Vergleich mit diesem wiedergewonnenen Werk warf auch schärferes Licht auf einige Gemälde in unseren Museen, sie empfingen eine ungeahnte Ergänzung und Umwertung. Um das Bild bei der Gräfin de Mérode konnte man noch weitere ähnliche Gemälde gruppieren, unter anderem auch die Tafeln des Altares aus der Abtei Flémalle im Städel-Institut zu Frankfurt Nr. 102—104. (Abb. 1 u. 2).

Bald war in dem kleinen Kreis der Eingeweihten „der Meister von Mérode“ oder vielmehr „der Meister von Flémalle“ ein feststehender Künstlercharakter, der, losgelöst von allen litterarischen Quellen, als der vornehmste Vertreter der niederländischen Malerei nach Jan van Eyck ein ideelles Sonderdasein führte.

Hugo von Tschudi hat dem Maler neuerdings eine umfassende Studie gewidmet, in welcher die verwandten Gemälde einer feinsinnigen Analyse unterzogen werden.¹⁾ Im Anschluss an diese vortreffliche Darlegung sei es mir vergönnt, hier einiges von meinen Bemühungen zu berichten, obwohl ich zu einem wesentlich abweichenden Endresultat gelangte.

Eine sorgfältige Prüfung des Stilcharakters jener Bilder ermöglichte es zunächst, das Werk des Meisters zusammenzustellen. Um ihm einen Platz in der Kunstgeschichte zu sichern, erscheint es mir geboten, auch alle äusseren Anhaltspunkte zu berücksichtigen, die Herkunft der Gemälde, ihren Entstehungsort, Beschreibungen in älteren Inventaren zu erforschen und zu Rate zu ziehen. Vielleicht bieten die sich hier ergebenden Zusammenhänge wichtigen Aufschluss über die Person und die Lebensgeschichte des Urhebers und es gelingt uns, in ihm einen jener weitberühmten vländischen Maler wiederzuerkennen, deren Namen die Autoren, Italiener wie Nordländer, mit Auszeichnungen und Lobsprüchen überhäufen.

Die einzige Arbeit des Meister von Flémalle, die den Namen des Stifters und das Entstehungsdatum aufweist, besitzt unter seinen erlesenen Perlen das Museo del Prado zu Madrid. Es sind die beiden Flügeltafeln eines Triptychons (Nr. 1352 und 1353), dessen Mittelstück verloren ging. Wir sehen St. Johann Baptist, der den knieenden geistlichen Donator empfiehlt (Abb. 3) und Sta. Barbara in traulicher Häuslichkeit, bei feiertäglicher Stille in das Studium eines Andachtsbuches vertieft. Unter dem Stifter findet sich am Rande der Tafel die metrische Inschrift: Anno milleno centum

1) Hugo von Tschudi: Der Meister von Flémalle. — Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen XIX. 1898. S. 8 und S. 89. Die Gemälde des Meisters sind hier vortrefflich erläutert und überaus anschaulich geschildert. Ich kann also auf nochmalige Bilderbeschreibungen Verzicht leisten.

quater decem ter et octo hic fecit effigiem . . . depingi minister henricus Werlis magister coloniensis. — Dies Werk entstand demnach 1438 für den Kölner Magister Heinrich von Werl, Provincial des Minoritenordens. Mit dem Aufenthalt dieses hervorragenden Mannes in dem bezeichneten Jahre würde gleichzeitig der Ort bekannt sein, wo unser vielgenannter Anonymus in jenem Zeitabschnitt thätig war.

Aus dem Umstand, dass Heinrich von Werl im Herbst 1430 in Köln die Magisterwürde erlangte, hat man bisher geschlossen, die Gemälde seien in der rheinischen Metropole ausgeführt, vielleicht von einem Mitglied der dortigen Malerschule. Selbst ein ganz oberflächlicher Vergleich dieser Tafeln mit den damaligen Erzeugnissen niederrheinischer Künstler muss jedoch die Unhaltbarkeit dieser Annahme darthun. Erst in den fünfziger Jahren des 15. Jahrhunderts kam dort mit der Öltechnik der flämischen Werkstätten auch der niederländische Realismus zur Aufnahme, der alles Sichtbare zum Staunen der Zeitgenossen täuschend im Bilde abspiegelte. Wäre der Meister von Flémalle schon in den dreissiger Jahren mit seiner wundersamen Kunst am Niederrhein heimisch gewesen, so würde Stephan Lochner, der frischeste und ursprünglichste unserer Kölner Madonnenmaler, zum Rückschritler und Archaisten herabsinken. Gerade damals bildete sich dessen eigenartiger Stil, verjüngt sich aufs neue die innigfromme Gefühlswaise der rheinischen Kunst. In heiterer Farbenpracht schildert er den keuschen Liebreiz rundlicher Mädchengesichter, die aufrichtige Andacht, die aus derben treuherzigen Männerköpfen hervorleuchtet. Auch Stephan Lochner's Stilweise beruht auf intinem Naturgefühl; er würde als aufstrebender Neuerer, soweit sein Gesichtskreis reichte, an den glänzenden Errungenschaften anderer Maler in der Darstellung des Raums, der landschaftlichen Fernen, in der Wiedergabe alles Stofflichen, in der Porträtkunst nicht achtlos vorübergegangen sein.

Der Stifter des Madrider Altarwerks, Dr. Heinrich von Werl, Minister provincialis der Franziskaner-Konventualen, ein treuergebener Anhänger des Papstes Eugen IV., stand durch seine kirchenpolitischen Anschauungen in scharfem Gegensatz zu dem konzilfreundlichen Erzbischof Dietrich von Moers ebenso wie zu der Kölner Hochschule.¹⁾ Er hat späterhin keine

1) Florenz Landmann: Die westfälischen Prediger aus den Mendikantenorden. Dissertation. Münster 1896. S. 7 ff. und „Predigtwesen in Westfalen im Ausgang des Mittelalters“. — H. Keussen: Matrikel der Universität Köln. 1892. 167, 1. — v. Schulte: Geschichte der Quellen und Litteratur des Canonischen Rechts. II. 1877. 194. — J. Evelt: Mittheilungen über gelehrte Westfalen. Zeitschrift f. Gesch. u. Alterth. Westf. XXI. 278. — Trithemius: De viris illustribus Germaniae.² 1495. 426. — Wadding: Scriptorum ord. min. Romae. 1650. 169. — Hartzheim: Bibl. Coloniensis 1747. 130a.

akademischen Würden und Ämter mehr bekleidet und starb 1461 im Minoritenkloster zu Osnabrück. Seine ausgezeichneten Rednergaben, seine Schlagfertigkeit und Gelehrsamkeit glänzten vornehmlich bei Disputationen und auf der Kanzel, er gehört zu den grossen Predigern des Mendikantenordens; seiner



2. Sta. Veronika. Tafel eines Altarwerkes aus der Abtei Flémalle bei Lüttich. Frankfurt, Stüdel'sches Institut.

rührenden Schilderung des Leidens Christi wird besonders gedacht. Seit dem 9. Juli 1432 nahm Heinrich von Werl an den Beratungen des Baseler Konzils teil.¹⁾ Seine zuverlässige Gesinnung, seine Beredsamkeit und Kenntnis des kanonischen Rechts erhob ihn hier zu einer der vorzüglichsten Stützen der päpstlichen Autorität. Bei der Verschärfung des Zwiespaltes zwischen der Kurie und dem Konzil trat der Minoriten-

1) Haller: Concilium Basiliense. 1897. Bd. 2. 161, 6.



3. *Johannes Bapt. empfiehlt den Franziskaner-Provincial Dr. Heinrich von Werl.*
Madrid, Museo del Prado.

provincial in Rede und Schrift energisch für die Rechte Eugens IV. ein. Er verfasste damals ein „Clarificatorium“ und einen Traktat zur Rechtfertigung des Papstes. Als darauf die Vertreter der Kölner Universität, die Professoren Heinrich von Camp¹⁾ und Lambert

1) Bianco: Die alte Universität Köln. I. 1855. S. 246. Nr. 43. Haller a. a. O. 169, 31. — Heinrich von Camp 1418

ten Langenhove, im Februar 1435 Basel verliessen und in die Heimat zurückkehrten, wird Heinrich von Werl nicht in ihrer Begleitung genannt.

Am 18. September 1437 suspendierte Eugen IV. die Baseler Synode, am 30. Dezember 1437 bestimmte er Ferrara zum Versammlungsort, wo am 8. Januar 1438 das Konzil feierlich eröffnet wurde. Für den überzeugungsfesten Anhänger des bedrängten Papstes gab es nur einen Weg, der beschritten werden konnte. Alles kam darauf an, durch eine möglichst zahlreiche Beteiligung verschiedener Nationen der Versammlung in Ferrara den Charakter eines ökumenischen Konzils zu verleihen. Nur in diesem Falle konnte der Papst sich der Baseler Synode gegenüber behaupten und die erstrebte Union mit der griechischen Kirche bewerkstelligen.

So wandte sich denn der Papst mit dringender Ermahnung an alle Beteiligten. Am 10. Januar 1438 erklärt das vereinigte Konzil das Interdikt über die Baseler Synode, annulliert die dort gefassten Beschlüsse seit dem Zeitpunkt der Übertragung und befiehlt allen Getreuen ohne Aufschub nach Ferrara zu kommen.¹⁾ Von jeder anderen Verpflichtung werden die Geladenen entbunden von jedem Eid losgesprochen, der sie etwa zurückhält.

Dieser moralischen Verpflichtung konnte sich ein gehorsamer Sohn der römischen Kirche nicht entziehen, je weniger Anhänger Eugen IV. damals in Deutschland besass, um so mehr musste jeder einzelne seine Schuldigkeit thun. Auch Nicolaus von Cusa zog damals über die Alpen zum Konzil nach Ferrara.²⁾ Leider sind uns die Protokolle des Konzils nicht erhalten und so fehlt der Name des Heinrich von Werl, der als Redner dort nicht mehr hervortrat. Dass er

und 1424 Dekan der Artistenfakultät, 1435 Vice-Cancellarius verfasste den Traktat: „De auctoritate Concilii“ gegen den Papst † 1460. Keussen. 132, 124. — v. Schulte. II. 192.

1) Ceconi: Storia del concilio di Firenze. I. 1869. — Hefele: Conciliengeschichte. VII. 1874. — Horatius Justinianus: Acta sacri oecumenici Concilii Florentini. Romae 1638. — Labbeus et Cossartius: Concilia. XIV. 1672. — Domenicus Mansi: Sacrorum Conciliorum Collectio XXXI. Venetiis 1798. — Bulla, 10. Januar 1438 „ . . . Auctoritate Apostolica per praesentes mandantes omnibus et singulis, qui ad generalia Concilia de iure venire tenentur et consueverunt, ad ipsum Concilium sic translatum, vigore iuramenti per eos praestiti, quantocius se transferre procurent . . . omnesque et singulos, qui, quocumque nomine vel causa, olim Basileensi synodo super obligationibus aut vinculis quibuscumque se adstrinxerint iuramentis, quibus plena et libera facultas huic sanctae synodo obediendi, et eius honorem et commodum prosequendi impediretur, vel scrupulus illis quocumque modo induceretur, ab illis absolvi, liberat atque relaxat, absolutosque ac liberos esse, ac iuramenta relaxata declarat“.

2) Mansi p. 21 (Juli 1438) p. 213 Rede des Nicolaus de Cusa: „Ad Graecos in Italiam conducendos.“

seiner Gesinnung treu geblieben, beweist vor allem sein Hauptwerk: „De potestate Pontificis super universalem Ecclesiam tam synodaliter congregatam quam dispersam“, von dem das Kölner Stadtarchiv das Manuskript aus dem Jahre 1441 besitzt.¹⁾

Ausser diesen allgemeinen Gründen lässt sich für die Anwesenheit des deutschen Franziskanerprovincials in Ferrara im Jahre 1438 noch folgender schwerwiegender Umstand anführen.

Neben der Aufforderung an alle Berechtigten erliess der Papst an die einzelnen Orden noch besondere Berufungen. Im Oktober 1437 forderte er von Bologna aus den Procurator generalis des Minoritenordens in Basel auf, in Begleitung von zwölf gelehrten Brüdern seines Ordens in Ferrara zu erscheinen. Der Ordensgeneral Jacob von Tolentino ist dieser Einladung gefolgt; er befand sich unter den geistlichen Würdenträgern, die das Konzil eröffneten.²⁾ Die gelehrten

1) Der Traktat des Heinrich von Werl entspricht den Beschlüssen des Florentiner Konzils vom September 1439. Mansi p. 186. Sechs Doktoren der Kölner Universität hatten 1440 ein entgegengesetztes Gutachten dem Erzbischof im Namen der Fakultät überreicht. Bianco LIV.

2) Mansi p. 477. Giustiniani p. 39. — „Dilecto filio etc. Generali Ministro Ordinis Minorum.“ — „Cum Basileense Concilium ad civitatem Ferrariensem pro Oecumenico Concilio inibi celebrando, tam propter Occidentalis et Orientalis Ecclesiarum unitatem, quam reformationem Ecclesiae duxerimus transferendum, prout vestra devotio videre poterit per copiam literarum praesentibus inclusam, eidem devotioni vestrae in virtute sanctae obedientiae iniungimus et mandamus quatenus



4. Der auferstandene Christus erscheint der Madonna.
Ans dem Miraflores-Altar. Berlin, Kgl. Gemäldegalerie.
Nach einer Photographie von F. Hanfstängl, München.

Brüder seiner Begleitung, welche nur beratende Stimme besaßen, werden wenigstens insgesamt bei der Be-

cum circa Kalendas Novembris proxime futuras
accedent ad Concilium memoratum quantocius poterit

schreibung der Plätze erwähnt. Wir dürfen mit Sicherheit darauf schliessen, dass auch Heinrich von Werl, der sich in Basel so rühmlich hervorgethan hatte, ihrer Zahl angehörte. Da nun das Konzil bis zum Schluss des Jahres in Ferrara tagte, so können auch jene vlämischen Tafeln von 1438 mit dem meisterhaften Bildnis des Provincials nur dort gemalt worden sein.

Nordische Künstler aller Art waren im 15. Jahrhundert in Oberitalien beliebte und häufige Gäste. Besonders Bildschnitzer, Steinmetzen und Goldschmiede fanden überall Zuspruch für ihre gediegene Arbeit in den feindurchgebildeten, geschmeidigen Formen der Spätgotik. Das sonnige Ausonien mit seiner reifen Kultur, den ehrwürdigen Stätten religiöser Erhebung und reicher Gnadenschätze musste mehr als jedes andere Land den Künstler anlocken. Ein reger Handel hatte auch schon vereinzelte Werke vlämischer Maler, vornehmlich des Jan van Eyck, in Italien eingeführt,¹⁾ sie prangten in den Gemächern vornehmer Sammler und erregten die begeisterte Bewunderung der Kenner durch die eindringliche Naturwahrheit der Schilderung, die sich auf alle Einzelheiten, Stoffliches, Beleuchtung und die Landschaft erstreckte, ebenso durch die schlichte innige Auffassung heiliger Vorgänge und die Pracht der klaren leuchtenden Färbung. So verhiess denn der Aufenthalt in einem der regen Kunstcentren Italiens für den befähigten vlämischen Maler Ruhm und reichlichen Erwerb. In Ferrara, am Fürstenhof der Este insbesondere, hatte sich eine ganze nordische Künstlerkolonie zusammengefunden.²⁾ Enrico di Brabante schon seit 1433 dort nachweisbar, schnitzte 1441 die gotischen Schränke in der Sakristei des Domes. Daneben wird der Maler Niccolò d'Allemagna beschäftigt, werden Giovanni d'Allemagna, Giorgio e Giustino Tedeschi erwähnt. 1465 wird Giovanni Tedesco als „gioielliere“ bezeichnet; Cornelio di Fiandra fertigt 1469 kunstvolle Intarsien. Das Konzil konnte die Anziehungskraft der Stadt für Künstler nur noch erhöhen. Ausser dem Papst, den Kardinälen, zahlreichen abendländischen Prälaten wohnten damals der Kaiser von Byzanz, Johannes Paläologus, der Patriarch von Konstantinopel,

conferas atque una tecum duodecim Magistros tui Ordinis perducas, de quibus devotioni tuae per alias nostras literas intimavimus, ut in ipso Concilio, per tuam illorum et aliorum prudentiam et virtutem tractentur et agantur ea, quae cedant ad laudem Dei, pacem Christianorum ac statum et exaltationem Ecclesiae suae sanctae.“ — „Datum Bononiae Non. Cal. Oct. Anno septimo.“ — Giustiniani p. 46. „. . . in navi Ecclesiae in secundis vero gradibus tam a dextris quam a sinistris, ordinum diversorum Procuratores, Provinciales, Magistri et Doctores ordine suo fuerunt.“

1) Vasari in der Biographie des Antonello da Messina.

2) Cittadella: Notizie relative a Ferrara. Ferrara 1864. 52, 61, 63, 72 (unzuverlässig!). — Eugen Müntz im L'Art XXXIX. 158, und im Archivio storico dell' arte III. 401. — A. Venturi: L'Arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este.

ferner Isidor, der Metropolit von Kiew, und andere Vertreter der morgenländischen Christenheit in ihren Mauern. Da gab es feierliche Kirchenfeste und Aufzüge zu schauen, orientalischen Pomp und wunderliche farbenreiche Trachten.

Im Herbst 1438 langte auch eine Gesandtschaft des Herzogs Philipp des Guten von Burgund in Ferrara an.¹⁾ Sie bestand aus drei Bischöfen, einem Archidiakon, zwei Rittern, begleitet von vielen Priestern, Mönchen und Laien, und sollte dem Papst die Versicherung aufrichtiger Ergebenheit überbringen und gleichzeitig darauf hinwirken, dass eine Einigung mit den in Basel zurückgebliebenen Klerikern erreicht werde. Ein solcher Zug bot ein günstiges und sicheres Geleit auf dem weiten Weg durch fremde Länder. Der vlämische Maler war vielleicht hierin glücklicher wie Albrecht Dürer, der in Venedig im Herbst 1506 vergebens auf die Krönungsfahrt Maximilian's wartete, um in dessen Gefolge die Reise nach Rom zu wagen.

Mit diesem Nachweis der Thätigkeit des Meisters von Flémalle in Oberitalien empfangen wir auch den Schlüssel zu dem Rätsel seiner Persönlichkeit und Herkunft. Unter den wenigen Vertretern der vlämischen Malerschule des 15. Jahrhunderts, die sich in Italien aufgehalten haben, sind uns einzig von Roger van der Weyden, dem berühmten Stadtmaler von Brüssel, nähere Beziehungen zu dem prachtliebenden Fürstenhof der Este in Ferrara überliefert.

Der Humanist Cyriacus von Ancona sah auf einer seiner grossen Forschungsreisen am 9. Juli 1449 im Palast des Fürsten Lionello d'Este ein Triptychon, welches bei höchster künstlerischer Vollendung mit allem kontrastierte, was er bisher in Italien an vortrefflichen Gemälden gesehen hatte. Er nennt als Urheber „Rugerus in Bursella“, den Nachfolger des Jan van Eyck und äussert sein Erstaunen über diese Lebendigkeit und Tiefe des Ausdrucks, die Unmittelbarkeit der Beobachtung und Naturwiedergabe, die Pracht der Farben. Die Tafeln erschienen ihm eher als das Werk göttlicher wie menschlicher Kraft, wie ein Spiegelbild, ein Naturerzeugnis. Über die Darstellungen selbst erfahren wir Genaueres durch die kurze sachliche Beschreibung des Bartholomäus Facius, in dessen Buch „De viris illustribus“ 1456.²⁾

Im Mittelbild sah man den vom Kreuz genommenen Leichnam Christi, umgeben von trauernden Angehörigen, auf den Flügeln die Vertreibung der Stammeltern aus dem Paradies und den betenden Stifter, einen Fürsten, dessen Porträtzüge Facius nicht

1) H. Justinianus p. 140. Labbeus et Cossartius p. 207. Mansi p. 686. Hefele S. 693.

2) Abgedruckt bei Crowe-Cavalcaselle: Geschichte der altniederländischen Malerei. Deutsche Ausgabe von Anton Springer. Leipzig 1875.

zu deuten weiss. Er bewunderte dagegen die nackten bewegten Figuren der ersten Menschen, den Ausdruck des Schmerzes und die Detailbehandlung, vor allem die Wiedergabe der herabbrinnenden Thränen, die man von wirklichen Tropfen nicht zu unterscheiden vermöge.

Ob dies Werk des Roger van der Weyden in Ferrara entstanden ist, lässt sich allerdings schwer entscheiden; wir wissen nur aus Rechnungsauszügen¹⁾ vom 31. Dezember 1450, dass Roger in diesem Jahre Aufträge für Gemälde von Lionello d'Este (1441—1450) empfangen hat, die jedoch wegen der Zeitdifferenz mit jenem Triptychon nicht identisch zu sein scheinen.

Das Mittelbild dieses Altarwerkes glaubten Crowe und Cavalcaselle²⁾ in dem Gemälde „Die Grablegung Christi“ der Uffiziengalerie zu Florenz Nr. 795 wiederzuerkennen. Die alten Beschreibungen bieten leider nur wenig Anhalt, doch scheint mir der Gegenstand der Darstellung den Schilderungen nicht vollkommen zu entsprechen. Auch wird die Vermutung durch keine Nachricht über die Provenienz des Florentiner Gemäldes gestützt. Gegen diese Annahme dürfte jedoch der Umstand sprechen, dass die knieende Figur der hl. Maria Magdalena mit geringer Veränderung auf dem Gemälde eines Brügger Meisters von 1489 wiederkehrt.³⁾ Dieses letztere Bild, welches die Madonna umgeben von weiblichen Heiligen zeigt, stammt aus der Notre-Dame-Kirche zu Brügge und befindet sich jetzt in der Königlichen Galerie zu Brüssel Nr. 140. Es ist also wahrscheinlicher, dass auch die Florentiner Tafel, die dem flandrischen Maler zum Vorbild diente, sich einst unter den Schätzen der Brügger Kirchen befunden hat, in denen noch unser Albrecht Dürer die Werke des „grossen Meister Rudier“ aufsuchte und bewunderte.

Bartholomäus Facius erzählt, dass Roger van der Weyden zum Jubiläum, also 1450, in Rom gewesen ist. Diese Pilgerfahrt würde einen früheren Aufenthalt in Ferrara keineswegs ausschliessen. Einige seiner Bilder, deren Stifter auf die Entstehung in Italien hinweisen, z. B. die Madonna nebst Heiligen, darunter die Patrone der Familie Medici mit dem Wappen der Stadt Florenz (Frankfurt) und das Altärchen des Francesco Maria Sforza (Brüssel) gehören zweifellos in die Spätzeit des Meisters, andere aber scheinen um ein gutes Jahrzehnt früher als das Jubiläum dort gemalt worden zu sein.

Die Tradition berichtet von einer Schöpfung Roger's, einem Oratorium, welches König Juan II. von Kastilien vom Papst als Geschenk empfing und im Jahre 1445 in die Karthause Miraflores bei Burgos

stiftete. Dort fand Antonio Ponz noch die Gemälde vor und notiert die wichtige Nachricht über den Urheber aus dem Gedenkbuch des Klosters.¹⁾ Er fügt hinzu, dass die Tafel nach einer alten Überlieferung von Martin V. aus Italien herstamme. In der Bezeichnung der Person des ersten Geschenkgebers waltet hier allerdings ein verzeihlicher Irrtum. Martin V., der schon am 20. Februar 1431 verstarb, kann unmöglich ein Werk des Roger van der Weyden besessen haben. Deshalb braucht aber die Angabe noch nicht völlig verworfen zu werden. Es liegt offenbar eine Verwechslung mit seinem Nachfolger vor, die um so verständlicher ist, wenn man bedenkt, dass der regierende Papst nur selten mit seinem Namen genannt wird; er heisst in katholischen Ländern allenthalben „der heilige Vater“.

Dieses wertvolle Oratorium aus dem Kloster Miraflores, das einzige durch gleichzeitige Urkunde beglaubigte Werk des Meisters, soll uns nun in einer Tafel des Berliner Museums (Nr. 534a) noch vor Augen stehen. Die drei Vorgänge aus dem Leben der heiligen Jungfrau, die sich hier, von gotischen Bogen eingefasst, vereinigt finden, entsprechen in der That durchaus den Aufzeichnungen der alten Klosterchronik. Auch erkennen wir in den Kompositionen der Geburt Christi, der Beweinung des verstorbenen Heilandes, der morgenfrischen Erscheinung des Auferstandenen bei Maria (Abb. 4) die schlichte Grösse seiner Gestalten, seine ergreifenden, ausdrucksfähigen Typen wieder. Doch von der energischen künstlerischen Kraft dieser Erfindungen ist kaum eine Spur auf die malerische Ausführung der Bilder übergegangen. Entweder erlahmte dem Meister Lust und Liebe zur Arbeit, nachdem die Entwürfe vollendet waren, oder seine Kompositionen sind uns nur von untergeordneter Hand überliefert worden.

Passavant,²⁾ der die Tafel zuerst, als er sie in englischem Privatbesitz auffand, überschwenglich lobte, bezeichnete später nach sorgfältiger Untersuchung das Gemälde in Berlin für eine gute Kopie wahrscheinlich aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts.

Waagen³⁾ widerspricht dieser Bestimmung, er hält an der Originalität des Werkes fest, erklärt jedoch, dasselbe habe durch zweimalige durchgreifende

1) Die Urkunden wurden zuerst mitgeteilt von Marchese Campori. Citadella p. 108. A. Venturi: Di un preteso compagno di Cosmè Tura. Arte e Storia 1884.

2) Crowe und Cavalcaselle p. 251.

3) James Weale „Gerard David“. Portfolio 1895. p. 27.

1) Antonio Ponz: „Viage de España“. Madrid 1783. XII. S. 57. „Anno MCCCCXLV donavit praedictus rex (Juan II.) pretiosissimum et devotum oratorium, tres historias habens: nativitatem scilicet Jesu Christi, descensionem ipsius de cruce, quae alias quinta angustia nuncupatur et apparitionem eiusdem ad matrem post resurrectionem. Hoc oratorium a magistro Rogel magno et famoso flandresco fuit depictum.“ — Antonio Conca: Descrizione odeporica della Spagna. Parma 1793. I. p. 33.

2) Passavant im Kunstblatt 1843. Nr. 59 und „die christliche Kunst in Spanien“ 1853, S. 123.

3) Waagen im Deutschen Kunstblatt 1854. S. 57.

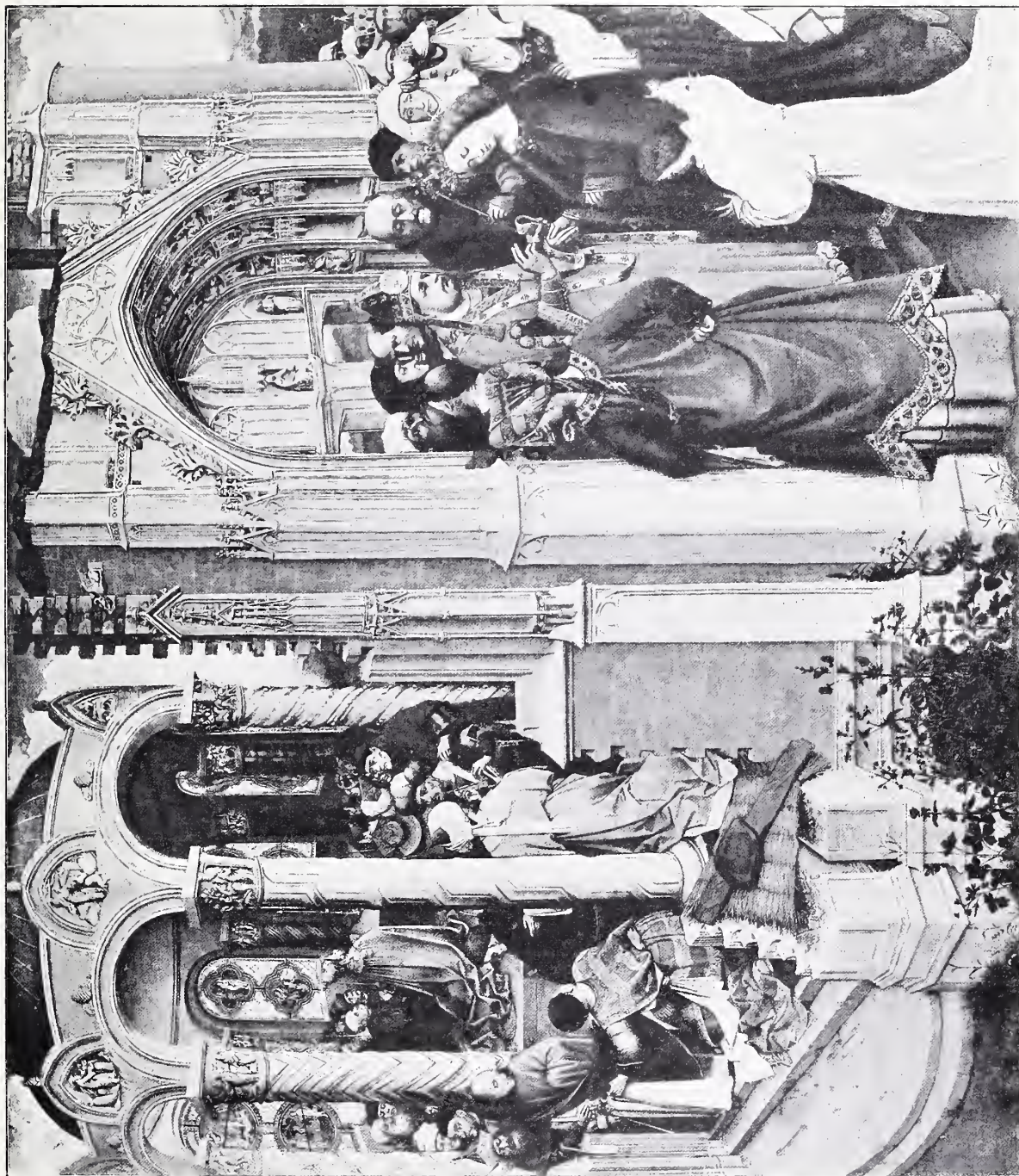


5. Maria umfasst das Kreuz des Erlösers. (Ausschnitt.)
 Berlin, Kgl. Gemäldegalerie. (Phot. F. Hanfstängl.)

Restauration stark gelitten. Eine sehr ausgedehnte Übermalung sei schon im 16. Jahrhundert erfolgt damals sei der gesamte Hintergrund der Figuren sowie die architektonische Umrahmung erneuert worden. Ebenso seien die beleuchteten Gewandmassen, die Lichter im Inkarnat, ja einzelne Köpfe vollständig von dieser Ausbesserung betroffen worden. Nur die Zeichnung und die Schattenpartien könnten noch als ursprünglich betrachtet werden, insofern sie nicht der zweiten modernen Restauration zum Opfer gefallen wären. Waagen beruft sich zuletzt noch auf das gleichlautende Urteil von Hotho, Eggers, Sotzmann und Lübke. Auch Anton Springer bezeichnet die Tafel als „leider durch Restauration verdorben“.

Ich selbst konnte von diesem trostlosen Zustand, dem die Bilder durch Übermalungen verfallen sein sollen, nicht die mindeste Spur entdecken. Ich fand im Gegenteil die Erhaltung eine auffallend tadellose. Eine gesunde Craquelage dehnt ihre feinen Gitterrisse über grössere Flächen. Nirgends war ein fremder Farbauftrag, eine verräterische Nachdunkelung oder ein ausgefüllter Riss bemerkbar. In scharfen trockenen Konturen, die wie mit dem Stichel eingegraben erscheinen, dem bunten glasigen Kolorit steht dies Machwerk fast unberührt vor uns. Wir vermischen in diesen Malereien das offene, nimmermüde Künstlerauge, jene genussfreudige Beobachtung, die forschend der Natur die Geheimnisse ihres farbigen Reizes absieht, mit Befriedigung alle malerischen Einzelheiten nachbildet, um den Betrachter anzuziehen, zu überzeugen und dauernd zu fesseln. Dieser Maler hatte kein Empfinden für den optischen Wert des Helldunkels, für das warme Tageslicht, das durch alle Öffnungen in den Binnenraum einflutet, die Gegenstände leuchtend umfängt, Schatten wirft, sich in zahllosen Reflexen bricht und mit dem Dunkel des dämmerigen Grundes vermischt erst die Vorstellung der Raumvertiefung im Bilde hervorbringt. Hier stehen die Lokalfarben hart und kalt schillernd nebeneinander. Die Figuren im herben Ausdruck des Affektes absorbierten jedes andere künstlerische Interesse. Es war ein Unglück für den trefflichen Meister, der bei den feinsinnigen italienischen Kennern als unerreichter Realist bewundert wurde, dass gerade dieses Stück zum Ausgangspunkt der stilkritischen Betrachtung, zum Massstab des ästhetischen Wertes seiner Schöpfungen dienen musste. Er ist auf diese Weise um das wohlverdienene Verdienst gekommen, wirklich Maler im besten Sinne gewesen zu sein und das Lebenswerk der Brüder van Eyck würdig fortgesetzt und in neuer Richtung ausgebaut zu haben.

Trotz des schwerwiegenden Unterschiedes in der malerischen Behandlung zeigt nun die besprochene



6. Das Stabwunder des hl. Joseph und seine Vermählung mit der Madonna. Madrid, Museo del Prado.
(Nach einem Lichtdruck von Hauser und Menet, Madrid.)

Berliner Tafel in den Typen und der Formgebung eine nahe Verwandtschaft mit den Werken des Meisters von Flémalle. In dem Bilde der Geburt Christi gemahnt der Kopf der Madonna noch an das zartere lebendige Antlitz der hl. Barbara des Werl-Altars. Die derbe Charakteristik des greisen St. Joseph, der frierend sich zusammenkauert und dessen welches Haupt müde einnickt, berührt uns fast wie eine Parodie und erinnert an die ähnliche verspottete Erscheinung des Nährvaters Christi auf dem Doppelbild der Vermählung der hl. Jungfrau in der Prado-Galerie zu Madrid (Nr. 1817a, Abb. 6).

Unter diesem Gesichtspunkt gewinnt auch die eigentümliche gesuchte Haltung der rechten Hand des auferstandenen Christus (Abb. 4) eine besondere Bedeutung. Dieser Gestus findet sich fast genau übereinstimmend bei dem Täufer Johannes des Werl-Altars. Der an die Brust gezogene Arm mit der hohlen, nach aussen geöffneten Hand würde am besten ein behutsames Zurückweichen ausdrücken. Mit dieser Gebärde zeigt Christus der Mutter die Wundmale, wird Heinrich von Werl von seinem Patron empfohlen. Nach Hugo von Tschudi's Annahme hat der Meister von Flémalle diese Pose dem Bilde des Roger abgesehen. Doch der scharfblickende Realist, der die Gestalten des Flémalle-Altars mit wunderbar durchgebildeten, feinfühligten Händen bedachte, der auch sonst seine Figuren so ausdrucksvoll und beredt agieren lässt, bedurfte einer solchen Anleihe nicht. Zudem muss ein Vergleich der Bildung und Bewegung der übrigen Hände auf der Berliner Tafel mit denen des Werl-Altars entschieden zu Gunsten des letzteren Werkes ausfallen. Ich möchte diese Geste, die sich ähnlich auch bei der segnenden Hand des Christus auf dem Johannesaltar im Berliner Museum Nr. 534b wiederholt, für eine Caprice des Roger van der Weyden halten und gerade wegen dieser auffallenden Übereinstimmung auch den Werl-Altar für Roger in Anspruch nehmen. Diese Kompositionen müssen alle wenigstens derselben Werkstatt angehören und werden ungefähr gleichzeitig in Ferrara entstanden sein.

Von sonstigen Gemälden des Roger van der Weyden, die sich im 15. und 16. Jahrhundert in Italien vorfanden, kommt zunächst das kleine Bildchen „Die gekrönte Madonna, das Kind auf den Armen in gotischem Gehäuse stehend“ in Betracht. Es befand sich nach dem Anonymus des Morelli um 1530 im Hause des Gabriele Vendramin zu Venedig und ist wahrscheinlich mit dem feinausgeführten Täfelchen Nr. 671 der Kaiserlichen Galerie zu Wien identisch.¹⁾ Bei der Betrachtung der Stilentwicklung des Roger werde ich nochmals auf dies ausgezeichnete Jugend-

werk unter dem Einfluss des Jan van Eyck zurückkommen.

Von den Malereien auf Leinen beim König Alphons von Aragonien († 1458) in Neapel hat sich leider keine Spur mehr erhalten, sie stellten die Passion Christi dar. Die Scene, wie die Madonna die Nachricht von der Gefangennahme Jesu empfängt, ragte durch die edle Grösse des Mutterschmerzes besonders hervor. Dieser hochtragische Auftritt fehlt in der gewohnten Passionsfolge, der Maler hatte ihn aus freier Phantasie hinzugedichtet. Die Grablegung Christi in der National-Gallery zu London Nr. 664 kann nicht zu diesem Bildercyklus auf Leinwand gehören, sie ist ein Meisterwerk des Dierick Bouts in Loewen.

Auf ganz fremdem profanen Gebiet begegnen wir Roger van der Weyden in einer Darstellung, welche Bartholomäus Facius in Genua sah und mit besonderem Lob an erster Stelle unter dessen Werken hervorhebt. Dies Stück würde, wenn es erhalten geblieben, den eminenten Naturalisten in ihm offenbart haben. Es war ein Genrebild obscönen Inhaltes, wie es hinter bergendem Vorhang Kenner besonderer Art schon damals in verschwiegenen Gemächern zu bewahren liebten. Auch Jan van Eyck hat ähnliche Dinge gemalt. Man sah ein nacktes Weib in der Badstube schwitzend, neben ihr vermutlich ein Kaminfeuer, umgeben von feuchten dampfenden Steinen, und in der Ofenhitze behaglich ruhend ein Hündchen. Gegenüber, von der Rückseite, wird das Mädchen unbemerkt von zwei jungen Männern beobachtet, die grinsend durch eine Spalte hereinschauen.¹⁾

Neben der Nudität lag der Hauptreiz des Bildchens in der Feinmalerei und dem Gegensatz der Beleuchtung, wodurch die lachenden Gesichter draussen vor der Ritze deutlich bemerkbar waren. Ein solcher derber Scherz passt durchaus zu der Auffassung des Meisters von Flémalle, und doch ist an der Zuverlässigkeit der Bestimmung auf Roger gar nicht zu zweifeln, da Facius, ein Zeitgenosse des vlämischen Malers, dessen Bilder in Italien durch Autopsie kannte und mit ihm sogar in einem gewissen Einvernehmen gestanden zu haben scheint. Sonst müsste es auffallen, dass unter den vier Malern, die er in den Kreis der „berühmten Männer“ aufnimmt, sich zwei „Oltramontani“, nämlich Roger und sein Lehrer Jan van Eyck, befinden, und unter all den leuchtenden Gestirnen am Kunsthimmel des damaligen Italiens nur die beiden Lieblinge des Flamländers, Gentile da Fabriano und Vittore Pisano, auserwählt wurden.

1) „Rogerius Gallicus Joannis discipulus et contereaneus multa artis suae monumenta singularia edidit. Eius est tabula praeinsignis Jenuae, in qua mulier in balneo sudans, juxtaque eam catulus, ex adverso duo adolescentes illam clanculum per rimam prospectantes ipso risu notabiles.“

1) Scheibler im Repertorium X. 291. Th. v. Frimmel: Kl. Galeriestudien II. 1896. S. 7.

Von der verlorenen Komposition Roger's können wir uns vielleicht vor dem kleinen Bilde „Der Liebeszauber“ im Museum zu Leipzig noch eine Vorstellung machen. Die Pointe der Darstellung ist allerdings hier vollkommen verschieden von Roger's Badescene. Durch Sympathie gelockt, tritt der Liebhaber ungesehen in das Gemach eines entkleideten Mädchens, die sein Herz mit Zauberkünsten entzündet. Doch die Anordnung stimmt recht gut zur Beschreibung des Humanisten, und was die Hauptsache ist, wir können in dem Leipziger Gemälde, wenn auch in stark vergrößerter Form, noch die Eigenart des Meisters von Flémalle wiedererkennen. Das volle Oval des Mädchenkopfes, von aufgelöstem lockigen Haar umrahmt, der langgestreckte Leib in eckiger Bewegung, die mageren, zierlich gestellten Beine, die Zeichnung, und besonders die Darstellung des Interieurs mit allem Mobiliar und Gerät deuten entschieden auf ein überlegenes Vorbild von der Hand unseres Meisters.¹⁾ Ob dies die Tafel in Genua war oder noch ein anderes verwandtes Werk Roger's, an das sich der Kopist auch dem Inhalt nach enger anschloss, lässt sich natürlich nicht mehr entscheiden. Doch die Brücke zwischen beschriebenen Werken Roger's und erhaltenen Kompositionen des Meisters von Flémalle ist hiermit geschlagen und soll durch weitere beweiskräftige Beispiele gesichert und gefestigt werden.

Die General-Statthalterin der Niederlande, Margaretha von Österreich († 1530), besass in ihrem Palast zu Mecheln eine wertvolle Kunstsammlung, darunter einige erlesene Stücke, Heiligenbilder und Porträts vlämischer Meister. Im „seconde chambre à cheminée“ und im „petit cabinet“ konnte die hohe Dame nach Verdruss und Mühen, die das undankbare Amt ihr auferlegte, sich an dem köstlichen Meisterwerk Jan van Eyck's „Die Verlobung des Arnolfini“ erlaben oder farbenprangende Tafeln des Dierick Bouts, Hans Memlinc und unseres Roger betrachten. Das ältere Inventar ihres Besitzes von 1516 enthält bei jedem Gemälde auch den Namen des Urhebers; ein zweites Verzeichnis von 1524 vervollständigt diese Angaben

durch einen kurzen Hinweis auf den Inhalt der Darstellungen.¹⁾

Von der Hand des Roger van der Weyden fand sich dort unter anderem ein kleines Diptychon: Der Crucifixus, dessen Schmerzenspfahl die Madonna niedersinkend umfasst, und das Wunder der Messe des hl. Gregorius.²⁾

Maria, überwältigt von Liebesglut und unsäglichem Schmerz, die das Kreuz des Erlösers umklammert — in diesem erschütternden Motiv erkennen wir die Inspiration des Dramatikers unter den altniederländischen Malern, der neue ergreifende Momente der Leidensgeschichte in unseren christlichen Bilderschatz einführte. Auch auf seinem Wiener Triptychon Nr. 670 wiederholt sich dieser Gefühlsausdruck heroischer Mutterliebe. Ebenso bei dem kleinen Schulbild der Dresdener Galerie Nr. 800. Nirgends aber steht dies Motiv so eindrucksvoll im Mittelpunkt der Komposition wie auf jenem dem Meister von Flémalle zugeschriebenen Gemälde, das aus der Sammlung Hulot 1892 in die Berliner Galerie gelangte. (Abb. 5.)

Eng an den Pfahl geschmiegt, wendet die Schmerzreiche das verweinte, blutbespritzte Antlitz aufwärts, und die Worte, die ihre zuckenden Lippen hervorstossen, geben den Grundgedanken der Darstellung; sie sind durch eine Inschrift hervorgehoben: „O fili dignare me attrahere et crucis in pedem manus figere.“ —

Die farbige marmorierte Rückseite der Tafel deutet auf die Zugehörigkeit zu einem Diptychon; das Bild befand sich noch um die Mitte unseres Jahrhunderts in Spanien.³⁾

Die Messe des hl. Gregorius des sogenannten Meisters von Flémalle, vermutlich das Gegenstück dieses Bildes, blieb uns in dem kleinen Gemälde der Sammlung Weber in Hamburg Nr. 16 wenigstens als Kopie erhalten.

Vom Meister „Rougier“ besass Margaretha ferner ein kleines Täfelein mit der heiligen Dreifaltigkeit, Gottvater in reichgeziertem Tabernakel thronend, den leidenden Erlöser in den Armen; auf beiden Seiten Engel, die klagend das Kreuz und andere Passionswerkzeuge tragen.⁴⁾

1) H. Lücke: „Liebeszauber“ flandrisches Gemälde u. s. w. in dieser Zeitschrift XVII. 1882. S. 379 mit Abbildung. — Autotypie nach neuer Aufnahme bei L. Kämmerer, „Hubert und Jan van Eyck“. (Velhagen & Klasing's Künstlermonographien.) — Man vergleiche den Kopf des Mädchens auf der Leipziger Kopie mit dem Antlitz der hl. Jungfrau des Mérode-Altars, der Madonna Somzée und dem kleinen Madonnenbildchen des Earl of Northbrook in London. Die Zeichnung der Extremitäten und die Ausstattung des Gemaches erinnert an den linken Flügel des Werl-Altars. — Das nackte Mädchen auf dem verlorenen Gemälde Roger's war auf keinen Fall ruhend dargestellt, sondern eifrig bemüht, durch Frottieren die Hautthätigkeit anzuregen.

1) Le Glay: Correspondance de l'Empereur Maximilien et de Marguerite d'Autriche. Paris 1839. II. De Laborde: Revue archéologique. VII. 1850. p. 36.

2) 1516. (198.) „Ung petit tableau d'ung cruxefix et d'ung saint Grégoire. Fait de la main de Rogier.“ — 1524. „Ung aultre double tableau, en l'ung est Nostre Seigneur pendant en croix et Nostre-Dame embrassant le pied de la croix, et en l'aultre l'histoire de la messe MS saint Grégoire.“

3) Passavant: Die christliche Kunst in Spanien. 1853. S. 137.

4) 1516. (174.) „Ung petit tableaul de la Trinité fait de la main de Rougier, aussi vieulx.“ — 1524. „Ung petit

Auch diese Darstellung existiert noch in mehreren Wiederholungen. Der Meister von Flémalle scheint sogar eine ganz besondere Vorliebe für diese Gruppe gehegt zu haben. Eigenhändig ausgeführt sehen wir sie auf der Aussenseite des Flémalle-Altars und einem kleinen Bildchen in der Ermitage zu St. Petersburg Nr. 447. Der Beschreibung des Inventars entspricht am besten die Tafel im Rathaus zu Loewen¹⁾ und eine Kopie in der Galerie zu Brüssel Nr. 128. Auch die Engel mit den Leidenswerkzeugen haben sich hier eingefunden.

Wiederum hat die gestaltende Phantasie des Meisters der Tradition einen ergreifenden Zug beigefügt. Christus auf dem Schoss des himmlischen Vaters ruhend, hat den Tod überwunden. Seine Hand öffnet die Brustwunde zur Bekehrung der Ungläubigen, zur Neubelebung der Schwachen.

— „Ob diese Auffassung der Dreieinigkeit, vor allem die rührende Handbewegung des Gottessohnes, eine freie Erfindung unseres Meisters ist, wage ich nicht zu entscheiden. Dafür spricht die offenbare Vorliebe, mit der er das Motiv wiederholt, das überdies in der Richtung seiner gedankenreichen, auf eine ausdrucksvolle Gebärden Sprache hinarbeitenden Kunst liegt. Jedenfalls hat er ihm seine typische Ausbildung gegeben. Das geht mehr noch als aus den erwähnten Kopien daraus hervor, dass eine schöpferische Kraft wie Hugo van der Goes sich (auf der Altartafel im Schloss Holyrood) unmittelbar an sein Vorbild anlehnt.“ — (Hugo von Tschudi.)

Auch auf diesen Pfaden begegnet also dem griechischen Meister von Flémalle sein Doppelgänger in der Kunstgeschichte „Der grosse Meister Rudier“.

Den Namen dieses Begründers der Brabanter Malerschule heftet die Tradition aber auch unmittelbar an Hauptstücke des Meisters von Flémalle. Das ausgezeichnete Diptychon der Prado-Galerie mit der Verlobung der hl. Jungfrau in zwei Szenen (Abb. 6) und der Verkündigung des Erzengels Gabriel, aussen St. Jakob und Sta. Klara, wird um die Mitte des 17. Jahrhunderts im Inventar der Sammlung des Marquis de Leganés als „Obra del maestro Rugier“ bezeichnet. Diese Benennung gewinnt dadurch noch besonders an Wert, als die beiden Kompositionen zum Sposalizio

tableau carré de la Trinité à ung tabernacle de menuiserie et grande multitude d'anges de deux costés, les aucuns tenant la croix et l'aultres figures de la passion.“

1) Die beträchtlichen Dimensionen der Löwener Tafel schliessen jedoch eine Identifizierung mit dem „petit tableau carré“ der Margaretha von Österreich aus.

durch auffallende Analogien mit einem Schulwerk Roger's desselben Gegenstandes in der Kathedrale zu Antwerpen eng verknüpft sind. Nur der Schauplatz der ersten Scene ist verändert. Das Gebet und die Entdeckung des Stabwunders wurde aus dem wunderlichen Rundtempelchen in die Halle einer gotischen Kirche verlegt, während die Trauung sich vor deren Portal vollzieht. Die Vorlage für diese Innenarchitektur fand der Nachahmer in späteren Werken Roger's, etwa dem Triptychon der sieben Sakramente. Der Annahme Hugo von Tschudi's, beide Gemälde in Madrid und Antwerpen seien von einer dritten Darstellung, einem Werke Roger's, abhängig, kann ich nicht beistimmen. Ein ursprünglicher frischer Realismus, eine kapriciöse Erfindungsgabe erfüllt die Madrider Tafel. Frei und ungesucht fügen sich die Gruppen in die absonderliche architektonische Umgebung und sind zweifellos aus der Phantasie des Meisters gleichzeitig hervorgegangen. Diescharfgeschnittenen orientalischen Physiognomien und phantastischen Trachten mag Roger in dem Völkergemisch des Konzils zu Ferrara beobachtet haben.

Mit dieser Bestimmung soll nun der Abstand, der das Madrider Bild der Verlobung Mariä von anderen bisher bekannten Arbeiten Roger's scheidet, durchaus nicht geleugnet werden. Jene Gemäldegruppe, die man dem Flémalle-Altar anreicht, bildet eben nur einen Ausschnitt der langjährigen reichen Thätigkeit Roger's, bezeichnet aber in mancher Hinsicht wohl den Zenith seiner künstlerischen Leistungskraft.

Es wird eine Aufgabe der Stilkritik sein, den Übergang von diesen naturalistischen, durchaus malerisch empfundenen Jugendschöpfungen zu der späteren Art Roger's nachzuweisen und zu verfolgen. Dem Historiker musste es schon auffallen, dass wir von dem viel beschäftigten, erfindungsreichen Meister nur Werke seiner reifen Spätzeit besitzen. Er überschritt nach der Darlegung unserer Handbücher das Lebensalter, welches Rafael, Correggio, Lucas van Leyden, Antony van Dyck zuerteilt war, ohne uns irgend ein sicher beglaubigtes Denkmal seiner Kunst zu hinterlassen, und doch erfahren wir von seinem Eifer, seinem Ruhm, den Aufträgen und Ehrenstellen, die ihm sein eminentes Talent einbrachte. Soll die Kraft seiner besten Jahre für die Nachwelt spurlos verloren sein? —

In einer folgenden Betrachtung will ich versuchen, den Werken, die ich für Roger van der Weyden hier in Anspruch nahm, ihren Platz in seiner Lebensgeschichte und Künstlerlaufbahn anzuweisen. —

(Fortsetzung folgt.)



Florentinische Apothekertöpfe. Erste Hälfte des 15. Jahrhunderts. (Ans dem Besitze von Herrn W. Bode.)

DIE AUSSTELLUNG DER KUNSTGESCHICHTLICHEN GESELLSCHAFT IN BERLIN

VON RICHARD GRAUL

SEIT Berlin eine Weltstadt geworden ist, hat sich die Sammelthätigkeit Berliner Kunstfreunde zu einer Bedeutung entwickelt, die den Vergleich mit den Privatsammlungen des Auslandes mehr und mehr herausfordert. Mit Sammlungen moderner Gemälde war zwar schon seit der Mitte des Jahrhunderts begonnen worden, aber erst als die volkswirtschaftliche Entwicklung Deutschlands die Pflege künstlerischer Neigungen in grösserem Stile ermöglichte, seit den siebziger Jahren, wendeten sich einige Kunstfreunde der alten Kunst zu und wussten sich in kleinem Umfange mit beachtenswerten Werken, zunächst der Malerei, zu umgeben. Die Ausstellung zu Ehren der silbernen Hochzeit des Kronprinzenpaares im Jahre 1883 liess deutlich das gesteigerte Interesse an den Werken alter Malerei erkennen. Nach und nach erst gesellte sich zu der Vorliebe für Werke der Malerei der Geschmack an der gewerblichen Hinterlassenschaft alter Kunst. Zunächst geschah es mit einer gewissen Scheu, die dem gefälligen und niedlichen Kleingerät, besonders des 18. Jahrhunderts, den Vorzug gab vor dem auch im kleinen grossen Stil der italienischen Kunst des Quattro- und Cinquecento. In engem Bunde mit dieser Neigung zum bric-à-brac stand die Begeisterung für die wiederentdeckte deutsche Renaissance, die vorwiegend die Kosten vornehmerer Möblirung zu bestreiten hatte.

Ein neues Element in den Sammeleifer brachte

die unermüdliche Thätigkeit des Leiters der Berliner Gemäldegalerie, Wilhelm Bode's, dem es gelungen ist, die Berliner Galerie in eine Reihe zu rücken mit den berühmtesten älteren Gemäldegalerien. Die beispiellosen Erfolge seiner auf grosse Ziele gerichteten Sammelthätigkeit hat richtungweisend auf die Liebhaber gewirkt, und wie er von der Schätzung der niederländischen Malerschulen ausging, um allmählich überzuschwenken zu der Bevorzugung der verheissungsvollen Kunst des italienischen Quattrocento, dieser Jugendblüte aller modernen Kunst, so sind mit ihm auch die Sammler gegangen mit einem Erfolge, der ihren Eifer in das glänzendste Licht stellt. Willig folgten sie den bereitwillig gegebenen Anregungen, und bald bildete sich in der kunstgeschichtlichen Gesellschaft eine Vereinigung aller, denen die Liebe und Pflege alter Kunst eine Befriedigung idealen Bedürfnisses ist.

Nach kurzem Bestehen konnte die kunstgeschichtliche Gesellschaft schon im Jahre 1892 mit einer Ausstellung auftreten, die in der Vereinigung erlesener Kunstwerke aller Art ein Bild der künstlerischen Kultur im Zeitalter Friedrichs des Grossen bot. Der äussere Erfolg freilich war mager, um so intensiver spornte er die Intimen, die Liebhaber an. Über Erwarten gross war der Erfolg, den die diesjährige Ausstellung der Gesellschaft zu verzeichnen hatte. Er zeigt, dass die Mündigkeit in Sachen der Schätzung



*Weibliche Heilige von Tilman Riemenschneider.
(Aus dem Besitze des Herrn W. Gumprecht.)*

alter Kunstvornehmheit im selben Verhältnis gestiegen ist, wie die Teilnahme der Gebildeten an der modernen Kunst, die, wie verschieden auch die Urteile über die Berechtigung ihrer Neuerungen aussehen mögen, doch ihre Propaganda in Kreise zu leiten wusste, die noch vor kurzem gleichgültig an den bemerkenswertesten künstlerischen Erzeugnissen vorübergingen. Aber der unvermutet grosse Erfolg ist gewiss mit gleichem Rechte dem künstlerischen Geschmacke zuzuschreiben, der über der Einrichtung dieser Ausstellung von Werken des Mittelalters und der Renaissance geschwebt hat. Das Lokal in der Akademie der bildenden Künste, ein grosser, hoher, quadratischer Raum mit Oberlicht und daran schliessend zwei Reihen schmaler Kabinete — von denen die eine an steilem Seitenlicht leidet — ist nicht eben günstig für die Entfaltung künstlerischer Intimität, für die geschmackvoll sinnige Gruppierung verschiedenartiger Kunstwerke in der Art, dass das harmonische Bild kulturgeschichtlicher und künstlerischer Einheit entsteht. Aber die Veranstalter der Ausstellung haben ihre Aufgabe so glänzend gelöst, dass der sammelnde Kunstfreund wie der Museumsbeamte daran lernen konnte. (S. die Kunstbeilage.)

Hohe Kunst und Kleinkunst sind in glücklicher Abwechslung miteinander gepaart, die eine ergänzt die andere, und die Wirkung beider vereinigt sich zu einem Eindruck von grosser Vornehmheit. Sorgfältig wurde die Auswahl getroffen unter der Menge der sich anbietenden Ausstellungsgegenstände; denn nur so wurde es möglich, jenes Niveau künstlerischer Qualität zu erreichen, das jede Ausstellung haben sollte, die eine ästhetische Wirkung anstrebt. Jede Ausstellung künstlerischer Dinge, sei sie vorübergehend oder dauernd, wie in unseren zahlreichen Museen, sollte den Wert einer Auszeichnung haben, dann erst, nur dann wird sie wirklich lebendigen Einfluss haben: die künstlerische Genussfreudigkeit heben, den nach ästhetischen Wertmassen verlangenden Geschmack kräftigen und jener Unbildung bei hoch und niedrig wehren helfen, welche die ästhetisch Gesinnungs- und Mutlosen zum Spielball modischer Launen oder überkommener Vorurteile macht. Gewiss steht der erzieherische Wert von Veranstaltungen wie die der kunstgeschichtlichen Gesellschaft an erster Stelle, ohne dass deshalb der rein kunstwissenschaftliche Wert eine Einbusse zu erleiden brauchte. Einer besonderen, in Vorbereitung befindlichen Publikation bleibt es vorbehalten, das wissenschaftliche Facit aus der Ausstellung zu formulieren;¹⁾ die Ausbeute wird den Forschern

1) Diese Publikation, deren Redaktion in den Händen des um das Arrangement der Ausstellung verdienten Herrn Dr. R. Stettiner liegt, wird im Verlage der G. Grote'schen Verlags-handlung in Berlin erscheinen. Die Abbildungen, die unserem Aufsätze beigegeben sind, konnten in dankenswerter Weise nach Aufnahmen für jene Publikation hergestellt werden.



Papst Sixtus V., Italienisch, 16. Jahrhundert. (Aus dem Besitze Sr. Maj. des Kaisers.)

auf den Gebieten der deutschen und italienischen Kunstgeschichte willkommene Bereicherung bieten, denn unter den nahezu tausend Gegenständen, die ein knapp und vorsichtig registrierender Katalog aufgeführt hat, sind genug Stücke, die den Anlass zu erneuter Fragestellung geben.

Aus allen Gebieten künstlerischer Thätigkeit finden

wir hervorragende Beispiele. Das frühe Mittelalter ist durch eine höchst bemerkenswerte altchristliche Pyxis des 4. bis 5. Jahrhunderts vertreten, und durch ein etwa 400 Jahre späteres Reliquiar, das R. von Kaufmann aus seiner reichen Sammlung beige-steuert hat. Dem 13. Jahrhundert gehört an der prächtige romanische Abendmahlskelch mit dem Bild-



*Maria mit dem Kinde. Von Andrea Mantegna.
(Aus dem Besitze des Herrn James Simon.)*

nis Ottos III. (gest. 1267) und seiner Gemahlin. Verwandt dem im vorigen Jahre auf der vom Leipziger Kunstgewerbemuseum veranstalteten Ausstellung ausgestellten Speisekelch des Klosters Mariastern bei Zittau zeigt er dieselbe technische Faktur, nur ist er weit prächtiger und grösser. Er gehört der Berliner Nikolaikirche und stellt den ältesten und vornehmsten Kunstbesitz dar, den das an derartigen Erinnerungen arme Berlin besitzt. Höchstens einige Elfenbeinschnitzereien, Krümmen von Bischofsstäben, Madonnenstatuetten und Spiegelkapseln mit profanen Schilderungen reichen bis in das 14. Jahrhundert zurück; zumeist sind sie einer der schönsten und reichsten Berliner Privatsammlung, der der Frau Julie Hainauer, entnommen. Erwähnen wir noch einige Schmelzarbeiten des 12. und 13. Jahrhunderts und die den Pisani (Giovanni und Nino) angehörenden Statuetten, die von den Herren Adolf von Beckerath und James Simon dargeliehen wurden, so haben wir, was an Vorrenaissancekunst dargeboten war, im wesentlichen erschöpft.

Der Schwerpunkt der Ausstellung — künstlerisch und kunstwissenschaftlich — liegt in dem, was an Werken des 15. und 16. Jahrhunderts zusammengebracht worden ist. Und erscheint dabei auch das italienische Quattrocento zu prävalieren, so zeigt doch, was an Werken der nordischen Malerschulen und der deutschen Skulp-

tur zu sehen war, einen um so erstaunlicheren Wert, als die Kunst des Quattrocento in der Schätzung der Sammler derjenigen der niederländischen Schule von den Eyck's an vorangegangen war. Das herbe männliche Bildnis von Roger van der Weyden, die Beweinung Christi von Memling und die dem Hugo van der Goes und dem Meister des heiligen Ägidius zugeschriebenen Bilder — alle aus dem Besitz von R. von Kaufmann — sind Perlen. Der grosse Künstler, der sich jetzt hinter dem Meister von Flémalle (weiland Meister des Merodealtars) verbirgt, erscheint in einem Kopfe, den Herr W. Gumprecht ausstellt, als ein Meister ersten Ranges. Von Dirk Bouts war eine Madonna da, überaus fein modelliert: sie gehört dem Grafen Pourtalès, der zugleich mit Oscar Hainauer schon auf der Ausstellung von 1883 ein Renaissance-Kabinet zusammengebracht hatte. Erwähnt sei noch der Christus am Kreuz von Jan van Eyck, der von dem Kaiser-Friedrich-Museums-Verein kürzlich erworben worden ist. Ich übergehe, was von späteren Niederländern — bis an die Schwelle fast des 17. Jahrhunderts — zu sehen war, wie vortrefflich das einzelne auch erfunden werden konnte. Die Gruppe der deutschen Bilder hatte ihren Stephan Lochner, Holbein d. Ä., Strigel, Cranach, Schäufelein, Muelich, Tom Ring und viele gute Arbeiten, die die immer einlässlicher auf die Lokalschulen gerichtete Stilkritik vielleicht noch deutlicher kennen lehren wird. Zu dieser an „Fragen“ reichen Gruppe gehören auch die beiden dem Herrn K. von Lindenau gehörenden Kirchenlehrer, die schon im vorigen Jahre auf der Leipziger Retrospektiven Ausstellung Aufmerksamkeit erregten, und die wir auf den Seiten 18 u. 19 abbilden. Ihre lebendige Charakteristik und frische Bewegtheit, ihre leuchtende Farbe lassen den Urheber der Bilder recht wohl in der Schule Michael Pacher's, wenn nicht in dem Tiroler Meister selbst suchen. Das eine der Bilder trägt auf dem Buche, das der gelehrte Mann so eifrig studiert, die Jahreszahl 1498. Alle diese deutschen Werke mit und ohne Künstlernamen werden bei weitem in der Eindringlichkeit der Wirkung und dem freien grossen Stile des Vortrags übertroffen durch die vier herrlichen Glasgemälde, die Bode dieses Frühjahr aus der Versteigerung Douglas in Köln für den Kaiser Friedrich-Museums-Verein in heissem Kampfe erworben hat. Diese Heiligengestalten Hans Baldung Grien's — Georg, Barbara, Helena, Ludwig von Toulouse — sind von einer Monumentalität, die nicht weit zurücksteht hinter den Aposteln Dürer's; die reckenhafte Gestalt des Ritters Georg zumal wird jedem, der ihr nahe trat, unvergessen bleiben.

Zahlreich schliessen sich die Werke italienischer Meister von Fra Filippo bis auf Bassano und Tintoretto den Deutschen und Niederländern an. Die Sammlungen Adolf von Beckerath, Hainauer, James



Madonna mit Engeln. Marmorrelief von Antonio Rossellino. (Aus dem Besitze der Frau Julie Hainauer.)
Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. X. H. 1.

Simon haben die bemerkenswertesten Bilder dargeliehen. Die Maria mit dem Kinde von Andrea Mantegna (Sammlung James Simon) bilden wir ab (S. 16), sie war eines der besten Bilder auf der Ausstellung. Noch glänzender als die Bilder waren die Handzeichnungen vertreten, die Adolf von Beckerath aus seinen reichen Schätzen ausgewählt und in meist gleichzeitige Rähmchen mit einem Geschmacke geordnet



*Kirchenlehrer. In der Art des Michael Pacher.
(Aus dem Besitze des Herrn K. von Lindenau.)*

hat, der mustergültig ist und der namentlich den Sammlungsleitern zur Nacheiferung empfohlen werden muss, in deren Galerien Meisterwerke der Malerei in unwürdigen modernen Gipsrahmen prangen! Bei wenigen Sammlern hat der Beschauer mehr das Gefühl, dass der glückliche Besitzer so seltener Kostbarkeiten vollkommen aufgeht in seinem edlen Berufe der Bewahrung alter Kunstwerke, wie bei Beckerath. Man fühlt die Liebe zu der Sache, die rückhaltlose Ehrfurcht vor dem Künstler und der Kunst bei allem und jedem, das er erwerben konnte. Auch Valentin Weisbach hat

ein paar Cimelien graphischer Kunst dargeliehen, eine Handzeichnung von Dürer und einen Zweifarbenholzschnitt von Burgkmaier: der heilige Georg in Schwarz und Gold.

Die Plastik jeden Materials, grosse Bildwerke und kleine, weckte ein noch grösseres Interesse als die Werke der Malerei. Und auch hier stehen Adolf von Beckerath und Hainauer obenan; ihnen dankt die Ausstellung die meisten guten Stücke. Von Giovanni Pisano bis zu Alessandro Vittoria ist die italienische Plastik vertreten: vorzüglich die Robbia, Antonio Rossellino — die eine schöne Madonna der Sammlung Hainauer bilden wir ab (S. 17) —, Verrocchio, Benedetto da Majano, Civitale, Antonio Tamagnini, Jacopo Sansovino, Vittoria; alle sind durch charakteristische Werke vertreten. Die von uns Seite 15 abgebildete charaktervolle Büste des Pabstes Sixtus V., das Werk eines unbekanntens Meisters des 16. Jahrhunderts, wurde von Seiner Majestät dem Kaiser dargeliehen. Bei den Deutschen und Niederländern überwiegen die namenlosen Meister, doch lassen sich Arbeiten des Michael Pacher, Tilman Riemenschneider — z. B. die auf Seite 14 abgebildete weibliche Heilige, die Herr Wilhelm Gumprecht ausgestellt hat —, deutlich bestimmen.

Eine Revelation bereiten die zahlreichen Werke der Kleinplastik in Bronze. Es ist ausserordentlich, was in Berlin an Bronzestatuetten und Gruppen, Plaketten und Medaillen gesammelt werden konnte, seit das Bronzesammeln in Paris und London Mode geworden ist. In einem an Sammler-Bekanntnissen reichen Aufsatz im ersten Jahrgang des Pan hat Bode die Leidenschaft des Bronzesammelns geschildert und in grossen Zügen die Herrlichkeit dieser specifisch italienischen Kleinplastik gewürdigt. Er hätte seinen Aufsatz ebensogut mit Beispielen aus Berliner Privatbesitz belegen können, wie mit Beispielen aus den Sammlungen des Königlichen alten Museums, so verständnisvoll sind ihm die Sammler gefolgt. Hier gebührt Adolf von Beckerath, James Simon und Hainauer der Vortritt. Der erstere hat vorwiegend Figürliches gesammelt, der zweite mit besonderem Glücke Plaketten und Medaillen (auch Buchse, Kehlheimer Steine und Wachsreliefs), der dritte sammelte von allem. Nachgefolgt sind diesen Carl Hollitscher, Gustav Salomon, W. von Dirksen, A. Zeiss und ein sich hinter den Initialen G. M. R. verbergender sehr feinsinniger Sammler. Besonders hervorgehoben zu werden verdienen die Darbietungen des Grafen F. von Pourtalès, dessen Sammlungen älter sind als die der meisten Berliner.

Dass in einer Ausstellung, die vornehmlich den Ruhm italienischer Renaissance verkündet, auch den Majoliken der ihnen gebührende Rang eingeräumt wurde, ist natürlich. In einigen grossen Vitrinen war eine stattliche Schar erlesener Stücke vereinigt, wenn auch darunter keine so kostbaren Stücke, wie sie die Samm-

lungen des Berliner Kunstgewerbemuseums und des Stadtrats Zschille enthalten. Die besten Stücke entstammten den Sammlungen Beckerath, Hainauer und E. Gutmann. Die meisten Fabrikationscentren waren durch gute Stücke vertreten, doch dominierte die spätere Kunst der historiirten und reich bemalten Majoliken, die noch immer in der allgemeinen Schätzung den einfacheren Werken der älteren Periode vorgezogen werden. Aber gerade diese älteren Werke, deren Lokalisation nicht immer zu bestimmen ist, verdienen nicht nur ihrer grossen Seltenheit wegen alle Beachtung. In ihnen lebt eine wuchtige Formengebung und erfreut eine Dekoration von fast impressionistischer Frische. Seit wir an den in Form und Dekor so stilvollen einfachen Werken der japanischen Keramiker unseren Geschmack empfänglich gemacht haben für die Reize einer naturalistischen und dabei von feinem künstlerischen Sinne zeugenden Dekoration, beginnen wir auch auf die frühen Produkte der italienischen Vasai ebenso sorgfältig zu achten, wie es schon mit den älteren in ihrem Lüsterdekor so gesunden und kräftigen siculo-arabischen Fayencen geschehen ist. Es ist ein Verdienst Bode's, dass er diesen frühen italienischen Majoliken, die Fortnum und Molinier ausser Acht gelassen haben und erst Otto von Falke in die Litteratur eingeführt hat, nachgegangen ist und, im Nebenamt gleichsam, eine höchst interessante Gruppe von toskanischen Majoliken sammeln konnte. Es sind urnenartige Vasen mit kurzen Henkeln und Albarellen, deren milchige, bald gelblich und bald wie seladongrau mattierte Glasur mit Manganviolett, gelegentlich Kupfergrün und meist allein tiefblau in dick aufliegender Schmelzmalerei dekoriert worden ist. Die Musterung erinnert an orientalische Weise, sie bevorzugt Schuppenmuster und eichenblattartiges, über den ganzen Gefässkörper vertheiltes Blattwerk. Figürliche Darstellungen oder Wappen und Symbole — wie die Misericordia des Spedale di S. Maria della Scala mit dem Kreuz über einer Bahre, zu deren Seiten mit Vogelleibern gestaltete Hospitaldiener mit Kapuzen in Florenz — sind Ausnahmen. Doch geben diese gelegentlichen Motive einen Anhalt für die Herleitung dieser Gefässe aus Florenz, wo zudem die meisten Exemplare gefunden worden sind. Die Zeit ihrer Entstehung lässt sich nach den Darstellungen auf Gemälden in die Zeit von 1425—1450 ansetzen. (Abb. S. 13.)

Die deutsche Fayence und das Steinzeug war gering vertreten, erwähnt sei wenigstens das Innungsschild eines süddeutschen Töpfers von 1561. Gold- und Silbergefässe waren eine Menge Stücke von Privaten zur Schau gestellt; sie wurden alle übertroffen durch

die beiden bekannten Prunkbecher aus dem Besitze Seiner Majestät des Kaisers, den Kaiserbecher von Wenzel Jamnitzer und den künstlerisch höher stehenden Dianapokal von Hans Petzold. Die Gruppe der Schmelzarbeiten hätte reichlicher aus Berliner Besitz beschafft werden können; was Frau Hainauer und R. von Kaufmann boten, waren nur Stichproben aus ihren schönen Schätzen an frühen Limoges-Arbeiten.



*Kirchenlehrer. In der Art des Michael Pacher.
(Aus dem Besitze des Herrn K. von Lindenau.)*

Das alles und dazu eine Anzahl gewählter Renaissancemöbel, Bildwirkereien und Teppiche (aus den Sammlungen Hainauer, Beckerath, F. Lippmann, Arthur Schnitzler, O. Huldshinsky u. a.) war in einer Weise in den verschiedenen Kabinetten verteilt, die Belehrung und Genuss in gleichem Masse bot.



Dorfirkus in der Bretagne von Lucien Simon.

EINE NEUE PARISER KÜNSTLERGRUPPE (LUCIEN SIMON — CHARLES COTTET — RENÉ MÉNARD)

VON WALTHER GENSEL

DI E Betrachtung und Würdigung der heutigen Kunstbestrebungen wird dadurch ungemein erschwert, dass ganz verschiedene, ja geradezu entgegengesetzte Richtungen unter dem Namen der „Moderne“ zusammengefasst werden. Ihnen gemeinsam ist nur der Hass gegen alles akademische Formelwesen, und dieser gemeinsame Hass hat sie bisher in den Secessionen vereinigt. Die Einen suchen in konsequenter Aneignung und Weiterbildung der japanischen Kunstweise das Wesen der Malerei, unter Hintansetzung jedes ideellen Gehaltes, in den Reizen gewisser Linien- und Farben-Zusammenstellungen, die Anderen lassen alle malerischen und plastischen Regeln ausser Acht und suchen es in der Versinnlichung ungreifbarer Gedanken, die Dritten wollen vor allen Dingen mit unverdorbenen Augen um sich schauen und

suchen in der Natur und im Volkstum ihre Kraft, ohne die Gebilde der Phantasie ganz zu verschmähen. Sie verachten auch das Studium der grossen alten Meister nicht; denn sie wissen, dass es thöricht wäre, davon keinen Nutzen zu ziehen, was andere vor uns geleistet haben. Der blassen Gedankenkunst sind sie ebenso abhold wie dem reinen Ästhetismus. Sie wissen, dass jedes Kunstwerk von einem plastischen, rein künstlerischen Gedanken ausgehen muss, dass uns aber die Kunst mehr sein kann und mehr sein soll als ein blosser Sinnenreiz. Gewiss haben die beiden ersten Richtungen manches interessante Werk hervorgebracht, das hindert uns aber nicht, sie als Ausflüsse einer niedergehenden, altersschwachen Kunst zu erkennen. Jede aufsteigende, jugendkräftige, gesunde Kunst fusst auf der Natur und dem Volkstume.

Es scheint, dass der Ästhetismus augenblicklich, besonders unter den Kennern, viele Anhänger gewinnt. Der endliche Sieg wird ihm sicher nicht gehören. Vor allem in Deutschland nicht; denn das Durchbrechen des Inhalts durch die Form, das Überwiegen des Charakteristischen über das Schöne ist von jeher ein Zeichen der deutschen Kunst gewesen. Und in Frankreich sind seit einigen Jahren die interessantesten, meistversprechenden Werke von einer Gruppe jüngerer Künstler geschaffen worden, die ganz andere Ideale auf ihr Banner geschrieben hat als „durch Farben und Linien gewisse Reize zu erzielen“. Von einer Gruppe! Das ist das Merkwürdige, dass in Deutschland die geistigen oder künstlerischen Bewegungen fast immer von Individualitäten ausgehen, in Frankreich dagegen von einem Kreise gleichstrebender Leute. Die Barbizoner — Rousseau, Diaz, Dupré, Millet, Jacque — bildeten eine Art Gemeinschaft; in den siebziger Jahren war es die École des Battignolles, von der die Freilichtbewegung ausging. Auch die Simon, Dauchez, Cottet, Tournès, Priné, Ménard u. s. w. kennen sich alle, ja sind zum Teil innig befreundet. Die drei bedeutendsten Mitglieder dieser Gruppe, die zweifellos noch von sich reden machen wird, *Lucien*



Porträt von Lucien Simon.

Simon, Charles Cottet und René Ménard, seien heute den Lesern der „Zeitschrift“ vorgeführt, die dabei immer im Auge behalten mögen, dass es sich nicht um allgemein anerkannte Meister, sondern um Künstler handelt, die etwa in der Mitte der Dreissiger stehen, also noch in der Entwicklung begriffen sind.

Wir werden sehen, dass die drei Künstler sehr verschiedene Wege gehen; wie ja auch die Barbizoner durchaus nicht alle dasselbe gemalt haben. Was sie eint, das sind hauptsächlich zwei Kennzeichen. Ein äusserliches: ihre Vorliebe für reiche, volle Farbenaccorde. Damit stehen sie im Gegensatz zur Freilichtmalerei, deren Palette über sehr helle Töne verfügt, aber sehr eng begrenzt ist. Und ein innerliches: sie wollen mit ihren Bildern keine litterarische, aber eine ideelle, eine poetische Wirkung erzielen, sie wollen Stimmungen mitteilen. „Ein wahres Kunstwerk ist nur dasjenige“, sagte mir Ménard, „das aus einer Emotion hervorgegangen ist und diese Emotion in die Seele des Beschauers zu übertragen weiss.“ Und Cottet äusserte im Gespräche: „Rembrandt's Bilder sind für mich das Höchste in der Kunst. Er ist nicht allein der grösste Maler, sondern weiss uns auch von der allgemein menschlichen Seite am tiefsten zu packen.“ Diese Ansichten sind gewiss nicht „originell“, aber sie sind so herzerfrischend gesund, dass es wohl lohnte, sie hier wiederzugeben.



Aquarellstudie von Lucien Simon.

Lucien Simon, der älteste von ihnen, ist Pariser. Die ersten Werke von ihm, die ein gewisses Aufsehen erregten, waren eine Serie von Porträten, in denen sich der Einfluss von Franz Hals bemerkbar machte. Entscheidend wirkte auf ihn eine Studienreise nach Spanien, wo er viel Velasquez kopiert hat. Über den riesigen Einfluss dieses Meisters auf die moderne Kunst, besonders auf Manet, Whistler, die Schotten ist viel geschrieben worden. „Wenn man in Madrid gewesen ist,“ sagt Simon, „nimmt die Bewunderung für diese Maler ein wenig ab. Manet verfügt über ein staunenswertes handwerksmässiges Können, aber die Grösse und die Poesie gehen ihm ab.“ Simon hat viel von dem grossen Spanier gelernt, die breite Pinselführung, die Richtigkeit der Tonwerte, die Vorliebe für Harmonien in Braun und Grau, aber er hat sich gehütet, ihn direkt nachzuahmen, besser, als es z. B. Lavery in seinen neuesten Reiterbildnissen gethan.

Ausser seinen Porträten malt Simon hauptsächlich allegorische Frauengestalten (die Malerei, Stickerei u. s. w.) und Szenen aus dem Volksleben der Bretagne. 1896 zog ein grosses Prozessionsbild „Pardon à Tronoan Lavoran“ die allgemeine Aufmerksamkeit auf den Künstler. Im vorigen Jahre war eine Porträtgruppe sein wichtigstes Bild im Marsfeldsalon. Es war die Familie seiner Frau: die Schwiegermutter, den Knaben auf dem Schosse haltend, mit der einen Tochter auf dem Sopha, die beiden anderen links daneben sitzend, der Künstler selbst über den Stuhl der einen gebeugt. Das Ganze war ausserordentlich breit hingemalt. Dagegen lässt sich nichts einwenden. Allein dann muss jeder der kühn und wuchtig hingetzten Striche auch unfehlbar auf dem richtigen Flecke sitzen. Das ist bei Franz Hals immer der Fall, hier wirkten die Striche und Flecke nicht immer überzeugend. Auch die etwas grellen gelben Töne störten ein wenig den Eindruck. Aber die Charakteristik der Personen war ganz ausgezeichnet, eine der Damen z. B. ein wahres Meisterstück, und aus dem Ganzen sprach ein grosser auf dekorative Wirkung gerichteter Zug. Daneben fielen zwei kleinere Bilder, „Die Schiffszieher“ und „Die Kirchenvorsteher“ auf. Die würdigen Honoratioren, die auf dem letzteren, lange Kerzen in den Händen, dem Geistlichen nachfolgen, waren ohne karikaturenhafte Übertreibung, aber mit einem leisen Zuge von Ironie ganz trefflich wiedergegeben. Simon hat das Versprechen, das er uns mit diesen Werken gab, rascher eingelöst als wir es erwartet haben. Nachdem er dieses Jahr in der Société internationale in Paris und der Libre Esthétique in Brüssel treffliche Herrenbildnisse ausgestellt hatte, ist er im Salon mit einem grossen, im allerhöchsten Masse interessierenden Gemälde hervorgetreten, einem „Dorfcirkus in der Bretagne“. (Abb. S. 20.)

Es ist nicht jedermanns Sache, solche Schauspiele zu besuchen. Sehenswürdigkeiten im gewöhnlichen Sinne giebt es da freilich nicht viel: ein heruntergekommener Clown, der mit sauersüßser Miene hundertmal gesehene Kunststückchen macht, ein armseliger Jongleur, ein Kraftmensch, eine Seiltänzerin, das ist alles. Aber das Malerauge findet des Sehenswerten genug. Ein sandbestreuter runder Raum mit einer niedrigen Planke, ringsherum zwei Reihen Bänke und dahinter ein braunes Zelttuch, über das der Sternenhimmel hereinscheint, das ist der ganze „Cirkus“. Auf einem zwischen zwei Pfosten ausgespannten Drahtseil produziert sich eine Tänzerin. Die dünnen Arme und Beine, der magere Leib in dem armseligen Flitterstaate, das müde Gesicht mit den brennendrot geschminkten Lippen: es ist wirklich nichts Bewundernswertes an dem elenden Wesen, das für ein paar Pfennige sich und seine Kunst zur Schau stellt. Aber die Zuschauer verwenden kein Auge von ihm. Man muss die wundervollen Aquarellstudien zu dem Gemälde gesehen haben, um die Meisterschaft, mit der diese Zuschauer erfasst sind, ganz zu würdigen. Da ist vor allem links von der Tänzerin der Mann im Strohhute mit den behäbig übereinandergeschlagenen Armen und dem undefinierbaren Blick in den verschwommenen wasserblauen Fischaugen. Und dann der zweite von ihm mit den groben Zügen und den müden, schwer herabhängenden Armen, in denen doch die eiserne Kraft zu spüren ist. Selbst Millet würde sich nicht geschämt haben, diese beiden Figuren gezeichnet zu haben. Und nicht minder gut ist die Alte, die der Tänzerin mit derselben Andacht zuschaut, als sässe sie in der Kirche. Die Zuschauer sitzen wirklich gelassen da und erstaunen. Wie verführerisch war es, anekdotische, scherzhafte Züge in die Scene zu bringen. Beim grossen Publikum hätte der Künstler gewiss gewonnen; für jeden, der das bretonische Landvolk wirklich kennt, wäre das Bild dadurch unwahr und unausstehlich geworden. Übrigens musste bei dem Gemälde selbst der Gesamtwirkung zuliebe und infolge der düsteren Beleuchtung manches von der Einzelcharakteristik geopfert werden. Hat aber der Künstler nicht zu viel geopfert? Es scheint zuerst, als hätten die Gestalten bei der Übertragung auf die Leinwand — denn nur die Studien sind nach der Natur gezeichnet — etwas von der ursprünglichen Frische verloren. Vielleicht aber hat der Künstler absichtlich das Individuelle noch mehr gemildert; bei diesem Volke prägen sich die Gefühle eben nicht sehr verschieden aus. Ganz vorzüglich ist auch der Clown in seinem roten Gewande. Die Tänzerin ist dagegen für meinen Geschmack eine Nuance zu brutal.

Völlig einwandfrei und über jedes Lob erhaben ist die farbige Behandlung der Scene. Die domi-



Studie zu dem Gemälde: Schöner Abend in der Bretagne von Charles Cottet.

nierende Farbe des Bildes ist Braun, ein Braun, das von dem kaum bräunlich angehauchten Grau des Manegensandes bis zum fast schwarzen Dunkelbraun in prachtvoll abgestuften Schattierungen geht. Die weissen Hemdärmel, Hauben und Kragen bringen kaum eine hellere Note hinein. Dem Braun gegenüber steht rechts das satte Rot des Clownanzugs. Das höchste Licht hat natürlich die Tänzerin, auf die alle Blicke gerichtet sind, und die vom Lampenschein von unten hell beleuchtet wird. Die Abbildung giebt die feinen Nuancen des mattrosa Tricots, des grünlich schillernden Ballettröckchens, der Arme, der Fähnlein höchst unvollkommen wieder. Es ist ganz erstaunlich, wie dies alles zusammenklingt, wie besonders die beiden leuchtendsten Töne, der Rock und das Weiss des Fähnleins, zu einander stehen.

Alles in allem haben wir in dem „Dorfirkus“ ein hochinteressantes Stück Volksmalerei grossen Stiles vor uns, ohne allen sentimental und tendenziösen Beigeschmack, das in der Art der Auffassung einen würdigen Nachfolger Millet's verrät, in der Breite des

Vortrags dagegen an die Spanier gemahnt. Das Gemälde hat denn auch bei der Kritik und besonders bei den Künstlern ausserordentliche Beachtung gefunden. Das grosse Publikum ist natürlich schwerer zu gewinnen.

Die „Rückkehr von der Kirche“, die im Salon neben dem „Dorfirkus“ hing, ist dagegen doch mehr nur als Studie zu betrachten, und zwar als eine ganz vortreffliche Studie der Valeurs. Von dem Kirchdorfe her zieht sich die blendend helle Landstrasse nach dem Vordergrunde. Vorn gehen die Bäuerinnen in ihrer malerischen Sonntagstracht, weiter hinten kommen die Männer. Bei jenen ist der Nachdruck auf den stumpfsinnig-frommen Gesichtsausdruck, bei diesen auf den schwerfälligen Gang gelegt. Ganz ausgezeichnet ist die Harmonie zwischen den roten Röcken und bunten Bändern der Frauen und Mädchen und dem graubraunen Tone der Landschaft.

Das „Porträt seiner Mutter“, das gleichfalls im Salon ausgestellt war und von dem wir eine Abbildung geben (S. 21), ist eine gute Probe für Simon's



„Alter Schimmel“ von Charles Cottet.

Bildnisse, bei denen die Intimität unter dem breiten Vortrage nicht leidet. Der Accord zwischen dem schwarzen Kleide, dem grünen Polster und dem braunen Hintergrunde ist ausserordentlich harmonisch.

* * *

Simon ist trotz seiner scheinbaren Kraft eine ausserordentlich feinfühligte Künstlerseele; Cottet ist ein robustes Temperament, das, wenn es einmal danebenschießt, es gleich gründlich thut, dazwischen aber oft mitten ins Schwarze trifft.

Charles Cottet ist 1863 in Le Puy im Languedoc geboren. Mit seinem krausen Haar, seinem langen rötlichblonden Vollbart, seiner sprühenden Lebhaftigkeit ist er ein echter homme du midi. Nachdem er eine Zeitlang die École des Beaux-Arts besucht hatte, vollendete er seine Studien unter Roll und Puvis de Chavannes. Ende der achtziger Jahre lernte er zuerst die Bretagne kennen, etwas früher als sein Freund Simon, und dieses Arbeitsfeld sagte ihm so zu, dass er es seitdem nur ganz vorübergehend wieder verlassen hat. Seit 1893 stellt er regelmässig jedes Jahr eine Reihe Bilder aus der Bretagne unter dem

Titel: Au Pays de la Mer im Marsfeldsalon aus, zu dessen Societären er seit 1894 gehört. Im letzteren Jahre wurde ihm ein Reisestipendium zu teil, das er zu einer Studienreise nach Oberägypten verwendete. 1896 vereinigte er in Bing's Art nouveau fünfundzwanzig Landschaften, die er soeben aus Venedig und Chioggia heimgebracht hatte. Es war ein ganz anderes Venedig, als man sonst zu sehen gewohnt ist. Den strahlend blauen Himmel, die Piazzetta, die Paläste des Canale grande suchte man vergeblich auf ihnen. Was Cottet am meisten angezogen hatte, das waren die atmosphärischen Erscheinungen auf den Lagunen, besonders das Aufsteigen der feuchten Nebeldünste.

Die Bewohner der Bretagne und besonders die Leute des Finistère sind das rauheste und schweigsamste und zugleich das frömmste und tüchtigste Volk Frankreichs. Ernst wie ihr Charakter ist auch ihre Kleidung. Die Frauen tragen stets schwarze Kleider, deren trübes Einerlei durch die weissen Hauben kaum gemildert wird. Es lässt sich denken, dass es da nicht viel Scherzhafes für den Maler darzustellen giebt. Ganz von selbst wird er auf düstere Farbenaccorde gewiesen. Einige Bilder Cottet's scheinen auf den



Mittelbild des Triptychons: Abschied. Von Charles Cottet.

ersten Blick fast schwarz zu sein, so z. B. der „Trauertag“ von 1896, eine Versammlung alter Frauen in einem dunklen Zimmer. In seinem Atelier hängen noch die „Fritonsennes“ von 1893, zehn Mädchen, die am Meeresstrande strickend in einer Reihe dahinschreiten. Unverfälschte Naturbeobachtung und kräftige, richtige Valeurs zeichneten das Bild aus, das aber den Fehler hatte, viel zu gross zu sein. Cottet gesteht selbst zu, dass er sich im Massstabe seiner früheren Bilder oft völlig vergriffen habe, dass es falsch sei, einen wegen seiner Valeurs interessanten, aber sonst inhaltleeren Naturausschnitt lebensgross auf die Leinwand zu bringen. Es ist dies ein ganz richtiger Grundsatz, der gewissen modernen Theorien gegenüber nicht eindringlich genug gepredigt werden kann. Dasselbe Jahr brachte die „Abendsonnenstrahlen im Hafen von Camaret“, ein stimmungsvolles Seestück, das jetzt im Luxembourg hängt. 1894 und 1895 stellte er neben verschiedenen kleineren Szenen aus dem Volksleben der Bretagne und einer Anzahl Marinen eine grosse „Johannisprozession in Landaudec“ und ein „Begräbnis in der Bretagne“ aus. Noch lebhaft in der Erinnerung sind mir die Bilder von vor zwei Jahren. Ausser dem erwähnten „Trauertag“ war es hauptsächlich eine ganz prachtvolle „blinde Alte“, die, eine Sammelbüchse in der Hand, mit ihrem Stocke sich über einen kleinen Dorfplatz tastet, und „Die Kapitäne“, drei Charakterköpfe wetterharter Seeleute, die sich höchst wirkungsvoll von einem dunklen Fenster abhoben, endlich ein paar Hafenlandschaften bei Sonnenuntergang und bei Mondschein.

Dagegen hat Cottet im vorigen Jahre seinen Freunden eine arge Enttäuschung bereitet. Sein Hauptbild im Salon „Junge Mädchen und alte Frauen“ bedeutete einen völligen Missgriff. Nicht nur waren hier drei Gesichter auf einem Bilde vereinigt, die in der Beleuchtung durchaus nicht zusammenstimmten; vor allem war der Ausdruck der Gesichter völlig übertrieben, das Lächeln der Alten fast bis zu einem Grinsen verzerrt. Cottet schien in einen wüsten Naturalismus verfallen zu sein. Dieser Eindruck verstärkte sich fast noch vor dem zweiten Bilde, der alten „Apfelhändlerin“. Es gehörte fast Überwindung dazu, stehen zu bleiben und die guten Bilder des Künstlers, einige Landschaften und den „Alten Schimmel“ anzusehen. Von diesem „Alten Schimmel“ (Abb. S. 24) brachte uns die Ausstellung der Société internationale in diesem Frühjahr eine Skizze, die das Gemälde selbst an Stimmungsgehalt fast noch übertraf. Der blaugraue Himmel, an dem ein Gewitter heraufzieht, das schwarze Meer, die endlose einsame Küste und, scharf sich davon abzeichnend, das alte Pferd, das träge und teilnahmslos an dem mageren Steppengras kaut, das alles bildete einen Accord von einer grossen, einfachen Melancholie. Daneben hingen ein paar gross

geschauten Landschaften, vor allem eine hochinteressante Beleuchtungsstudie über dem Genfer See.

Dieses Jahr nun hat uns der Künstler mit einem Gemälde überrascht, das auch unsere kühnsten Hoffnungen übertroffen hat. Es ist ein grosses Triptychon und stellt den „Abschied“ vor. Auf dem Mittelbilde (Abb. S. 25) sind die Fischer mit ihren Frauen und Kindern zum letzten Mahle versammelt. Morgen werden sie hinausziehen aufs Meer, hoch hinauf gen Norden, von wo sie erst nach Monaten zurückkehren werden, von wo gar mancher nie wieder zurückgekommen ist. Der Künstler hat mir erzählt, wie lange er schon sich mit dem Gedanken getragen, dieses Abschiedsmahl, diese bedeutsamste Stunde im Leben der Islandfischer, in einem Bilde festzuhalten, wie oft er mit ihnen zusammen gesessen und an ihren Mahlzeiten teilgenommen hat, bis er das geeignete Motiv, den Ausgangspunkt für seine Schöpfung fand.

Den Ausgangspunkt; denn mit der Wiedergabe des Naturausschnittes allein ist es nicht gethan. Ein Dutzend zufällig um einen Tisch versammelte Personen werden nie ein Bild ergeben. Lionardo hat in seinem Abendmahl die Aufgabe in vollkommener Weise gelöst, Cottet ist, ohne ihn nachzuahmen, ja vielleicht ganz unwillkürlich ihm gefolgt. Auch er fasst die einzelnen Personen zu Gruppen zusammen und lenkt die Aufmerksamkeit der Gruppen auf einen gemeinsamen Mittelpunkt hin. Der älteste Mann ist aufgestanden, hat sein Glas erhoben und trinkt, zu der Greisin gewandt, die ganz in Erinnerung versunken vor sich hinschaut, auf das Wohl derer, die gehen, und auf das Wohl derer, die bleiben. Nicht alle blicken direkt auf ihn hin, aber allen, auch dem Verlobtenpaare rechts, auch der jungen Mutter, die ihrem Kinde zu essen giebt, merkt man es an, wie gespannt sie auf die wenigen Worte des wetterharten Seemannes lauschen. Ich habe das Werden der Komposition von der ersten Farbenskizze an beobachtet. Dort hat der Künstler zwei Personen näher aneinandergerückt, dort zwei voneinander getrennt, da wohl sogar eine ganze Figur eingeschoben. Wie glücklich ist trotzdem die Gefahr vermieden, dass er die Ursprünglichkeit des Natureindrucks verlor oder in falsche Symmetrie verfiel!

Cottet hat die Komposition aus dem Gedächtnisse vollzogen, d. h. er hat nur kleine Skizzen seinem Bilde zu Grunde gelegt. Diese Arbeitsweise birgt einen grossen Vorzug und eine grosse Gefahr. Beim Modellstellen wird man nie das Unbewusste der Haltung und des Gesichtsausdruckes erreichen. Auch Millet malte seinen „Sämann“ oder seinen „Ausruhenden Winzer“ nicht nach dem Modelle. Aber nur das Genie wird dabei vor Fehlern sicher sein. Cottet's Gestalten bieten, einzeln betrachtet, nicht alle einen ganz vollkommenen Genuss; der grosse Gesamteindruck wird aber durch diese Kleinigkeiten nicht gestört.

Auf den beiden Flügeln sind die Gehenden und die Bleibenden dargestellt, links die Männer im einsamen Kahne, der eine flickend, der andere rauchend, der dritte das Segel lenkend, der vierte endlich in stille Erinnerung versunken, rechts die Frauen, spinnend und strickend, sehnsuchtsvoll auf das Meer hinausspähend. Man hat gesagt, dass der Zusammenhang zwischen dem Mittelbilde und den Flügeln etwas gekünstelt sei; ich kann das Künstliche nicht finden. Die schönste Deutung ist wohl die, dass auf den Flügeln das dargestellt ist, an das die Leute des Mittelbildes in dem Augenblicke denken. Wundervoll ist die leise Linie des Meeres, die durch das ganze Gemälde hindurchgeht.

Die Wirkung des Bildes ist ernst und ergreifend, ergreifend wie die Islandfischer von Loti, an die es erinnert, dabei frei von aller Sentimentalität. Die würde sich auch für dieses rauhe Volk schlecht schicken, das an die langen Trennungen von Kindesbeinen an gewöhnt ist. Ernst und kräftig ist auch das Kolorit. „Wenn ich einen Pariser Abschied malen wollte,“ sagte mir Cottet, „würde ich eine graue Farbenskala wählen, hier brauchte ich vollere Töne.“ Der Hintergrund, auf den unser Blick zuerst fällt, ist ein Accord von Gelb, Grün und Dunkelblau, scheinbar dissonanten Tönen, die aber der Maler völlig harmonisch zu stimmen gewusst hat. Gelblichgrau ist auch der Tisch, auf den das volle Lampenlicht fällt. Zu diesen warmen Farben bilden nun die dunklen Jacken und Gewänder einen energischen Gegensatz, den indes der Lampenschein harmonisch auflöst. Nur hier und da ist eine weisse Haube oder ein buntes Bändchen dazwischen gemischt. Die Flügel sind ganz dunkel gehalten, es ist, als kehrten die Hauptfarben des Mittelbildes in ihnen wie ein leises Echo wieder.

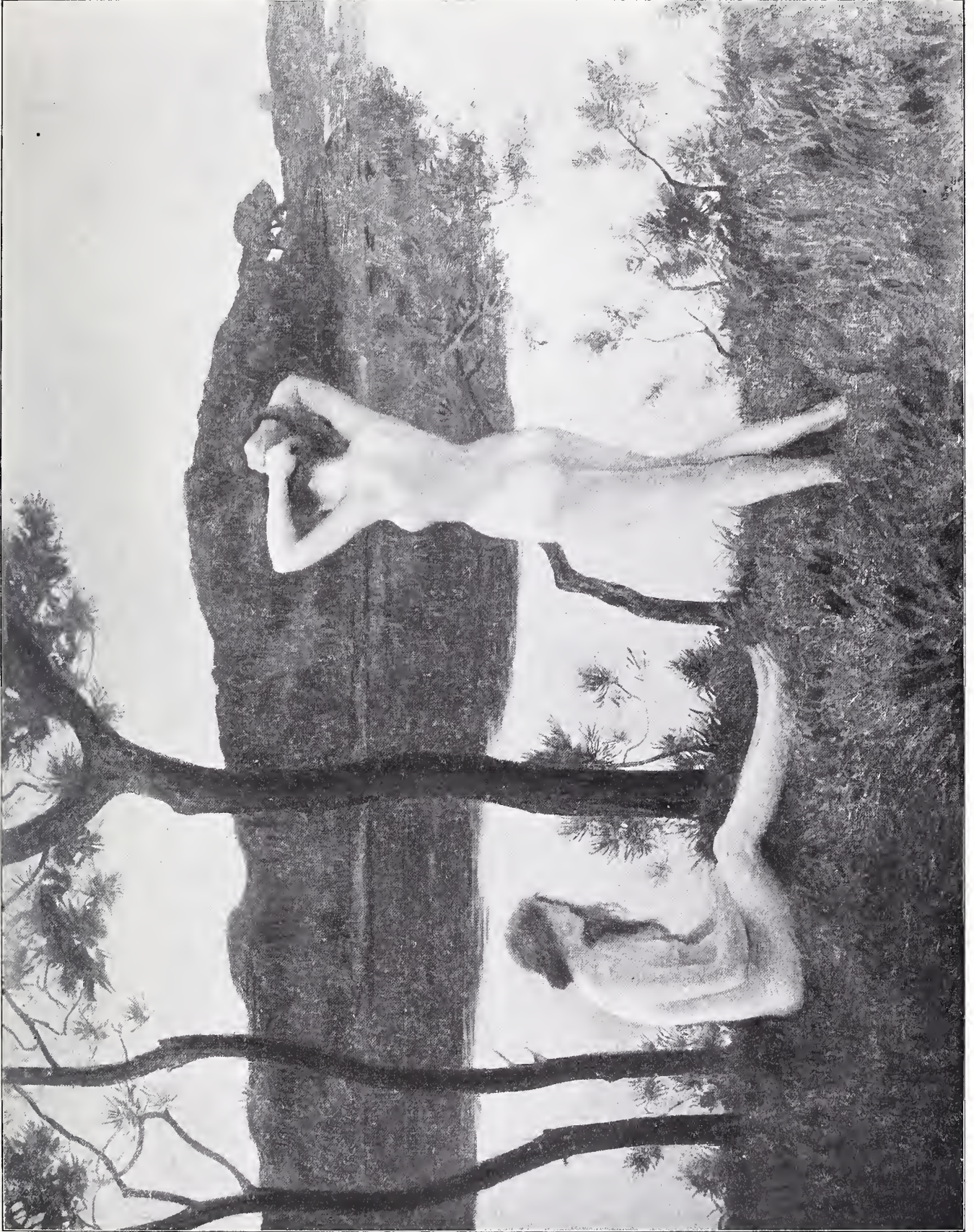
Cottet und Simon haben sich mit den Werken dieses Jahres den besten der lebenden französischen Meister würdig an die Seite gestellt. Es wäre vermessen, jedes Jahr von ihnen solche Werke zu verlangen, aber wir hoffen, dass es nicht ihre einzigen und nicht ihre höchsten Meisterwerke bleiben werden. Dabei sei auf einen Unterschied zwischen ihnen hingewiesen. Beide malen das Volksleben der Bretagne. Auch Simon komponiert, wie man sehen kann, wenn man seine Studien mit den ausgeführten Bildern vergleicht. Trotzdem hält er sich mehr an den ursprünglichen Eindruck; Cottet generalisiert. Bei Simon denken wir an einen bestimmten Augenblick während der und der Cirkusvorstellung, Cottet schildert den Abschied. Die Zuschauer jenes kommen einem wie alte Bekannte vor, denen man schon begegnet ist, die Gestalten dieses haben etwas Allgemeines, Typisches erhalten.

* * *

Im Jahre 1896 zogen mich im Marsfeldsalon zwei Porträte an, die nebeneinander hingen. Das eine ein kräftiger blonder Kopf, der sich scharf von einer Meerlandschaft mit Segelbooten abhob, das andere ein stilles, nachdenkliches Gesicht, das leicht in eine feine Hand gestützt war. Die Bilder stellten Cottet und Simon dar; der Künstler, der sie gemalt hatte, hiess Ménard. Seitdem sind die drei für mich unzertrennlich, und ich füge Ménard in diese Studie ein, obwohl der Unterschied zwischen ihm und den beiden anderen noch weit grösser ist als der zwischen diesen selbst.

René Ménard stammt aus einer Familie, in der die Kunst seit langem eine gute Heimstätte besitzt. Der Vater war ein bekannter und geschätzter Kunstschriftsteller, eine Zeit lang auch Chefredakteur der Gazette des Beaux-Arts gewesen, der noch lebende Onkel ist ein Dichterphilosoph, der manches feine Wort über die bildende Kunst geschrieben hat. Paul Baudry war der erste, der den Jüngling bei seinen Versuchen in der Malerei leitete. Der kurze Aufenthalt in dem staatlichen Kunstinstitute und der Akademie Jullian vermochte ihn nicht von den Idealen abzubringen, die ihm von Jugend auf vorgeschwebt hatten. An den Griechen, an Lionardo und Raphael, an den Meistern von Barbizon, mit denen der Vater viel verkehrt und von denen er dem Knaben viel erzählt hatte, hing er mit glühender Begeisterung. Wie die Barbizoner wurzelt auch er ganz in französischem Boden. Nur ein einzigesmal, und auch da nur ganz flüchtig, ist er im Süden gewesen. Jedes Jahr führt ihn für einige Zeit nach Barbizon und dem Walde von Fontainebleau, sonst arbeitet er in der Normandie und der Bretagne.

Ménard ist vor allem Landschaftler. In seinen Bäumen und seinen Bergen erinnert er etwas an Theodor Rousseau, in der Wahl der Motive und der Stimmung mehr an Corot, ohne sich an einen von ihnen direkt anzulehnen. Ganz und gar selbständig ist er in seinem Kolorit. Reiche, volle Harmonien auf die Leinwand zu bringen ist sein erstes Bestreben. Darüber vernachlässigt er aber die Zeichnung nicht. Auf einigen seiner Gebirgslandschaften ist die Struktur der Berge ganz ausgezeichnet wiedergegeben. Seine liebste Stunde ist die Stunde nach Sonnenuntergang. Aus den braungrünen Tönen, in die dann Wiese und Wald getaucht sind, dem Gold der Abendwolken, auf die die letzten Sonnenstrahlen fallen, dem matten Blau des Himmels setzt er seine Accorde zusammen. Nie habe ich leuchtendere Abendwolken gemalt gesehen. Ob die Töne immer ganz der Wirklichkeit entsprechen, darauf kommt es ihm nicht so an. Stimmung ist alles. Und diese Stimmung sucht er nun auf vielen seiner Bilder durch ideale menschliche Figuren zu erhöhen. Einmal hat er einen Homer gemalt, der zwei nackten griechischen Jünglingen vom Zorn des Achilles



Dämmerung von René Ménard.

singt (Abb. S. 30), ein andermal einen antiken Ochsenhirten mit seiner Herde. Am öftesten aber sind es nackte oder in klassische Gewänder gehüllte Frauengestalten. Das erste dieser Bilder, das ich gesehen habe, war „Die Dämmerung“ (Salon von 1896, Abb. S. 29), zwei nackte Mädchen, die eine sitzend, die andere stehend, an einem stillen Weiher. Noch vollendeter erscheint mir das Pastell „Der Abend“ vom vorigen Jahre, das jetzt im Luxembourg hängt. Von dem dumpfen Grün des Grases, dem satten Rotbraun der Bäume, dem bläulichen Schwarz des fernen Waldes einer in ganz einfachen Linien gehaltenen Landschaft hebt sich, von hinten gesehen, der herrliche nackte Körper einer jungen Frau ab, die mit hochoberhobenen Armen von einem herüberhängenden Zweige einen rotbäckigen Apfel bricht. Darüber steht der goldene Abendhimmel und spiegelt sich links in einem stillen Gewässer. Über das ganze Bild ist ein Goldschimmer ausgegossen, der die träumerische Weichheit des Mollaccordes der Farben noch erhöht. Das Pastell ist eigentlich nur die Wiederholung eines Teiles eines grösseren dekorativen Gemäldes, bei dem links von der stehenden Figur eine zweite im Grase sitzt.

Ménard liebt es überhaupt, dasselbe Motiv als Ölbild und als Pastell zu behandeln, unter freien

Änderungen, die zum Teil durch die Technik bedingt sind. Auf der Pastellisten-Ausstellung des vorigen Jahres hing neben dem „Abend“ ein Bild „Am Gestade“. Dämmerung am Ufer eines kleinen Sees; Gebüsche und Hügel, eine einsame Hütte am jenseitigen Ufer. Vorn erhebt sich aus dem Rahmen der herrliche nackte Oberkörper einer Frau, die träumerisch sinnend den rechten Arm um das Haupt legt, während der andere lässig auf der Brust ruht. Die Gestalt war auf dem Ölbild im Salon beibehalten, aber an die Stelle des waldumsäumten Sees war das Meer im letzten Abendschein getreten. „Nackt vor dem Meere.“ Unwillkürlich denken wir an Klinger's „An die Schönheit“, und die Stimmung, die das Bild in uns weckt, ist wirklich ganz ähnlich.

Es scheint mir, als ob hier die Pastelle noch über den Ölbildern ständen. Auch dieses Jahr wären Ménard's beste Sachen auf der Pastellisten-Ausstellung, vor allem das grosse Bild „Vor dem Bade“. Nach einem schwülen Tage senkt sich die Dämmerung leise herab, und die Abendluft streicht sanft über den stillen Teich. Über den Hügeln jenseits liegt noch das letzte verglimmende Abendrot. Links breitet ein Baum seine schattigen Zweige aus. An seinem Fusse sitzt, auf einer leichten Erhöhung der Rasenmatte, ein



Homer von René Ménard.



Porträt. Von René Ménard.

wunderschönes nacktes Mädchen und kämmt das lange goldene Haar. Es ist etwas Lorelei-Stimmung in dem Bilde. Ähnlich wirkte das grosse Pastell „Sinkende Nacht“.

Im diesjährigen Marsfeldsalon (auch Ménard ist wie seine Freunde seit einer Reihe von Jahren Societär der Société nationale) war der Künstler mit drei Bildern dieser Art vertreten. Das grösste „Die Lichtung“ ist eine Wiese mitten im Walde, auf der einige weibliche Gestalten in idealer Gewandung einen Reigen tanzen. Hier ist der Goldglanz der Abendwolken ganz besonders leuchtend. Farbiger noch ist „Der Abend“. Die Sonne ist noch nicht untergegangen, sondern nur hinter den Bäumen verschwunden, die den kleinen Teich umschliessen. Der Himmel strahlt im leuchtendsten Gold, und dieses Gold spiegelt sich

voll in dem Wasser wieder, aus dem der Körper einer badenden Frau auftaucht. Ménard malt ganz anders als seine Freunde. Streichen diese ganz breit ihre Farben hin, so malt er ganz fein und hebt nur die leuchtenden Punkte durch stärkeren Auftrag heraus. Beim „Parisertheil“ hat er eine Spätnachmittagsstimmung mit einem Regenbogen wiedergegeben; das Bild ist ein klein wenig weichlich in der Farbe geworden.

Woher nimmt der Künstler seine wundervollen Frauenkörper? Gewiss macht er Aktstudien nach der Natur. Aber die endgültige ideale Gestalt gewinnt er aus dem stetigen Studium der grossen Meister, besonders der Griechen und der Handzeichnungen Lionardo's. Dabei kopiert er aber nicht, um nicht in buchstäbliche Nachahmung zu geraten. Ménard's Art

zu arbeiten ist überhaupt sehr interessant. Ich habe bei ihm eine Anzahl Blätter gesehen, auf denen er rasch vorübergehende Natureindrücke festgehalten hat. Mit einigen flüchtigen Bleistiftstrichen ist die Form einer Wolke, eines Baumes, eines Hügels wiedergegeben, dazu sind mit Buchstaben oder konventionellen Zeichen die Valeurs und die Farben notiert. Das ist eigentlich alles, was der Künstler „nach der Natur“ macht. Die Hauptarbeit thut die Phantasie, die den Natureindruck zum Bilde gestaltet. Durch Farbenskizzen und Kartons wird dann das Gemälde vorbereitet, dieses selbst aber sehr rasch gemalt. „Penser longtems et peindre vite“, dieser Wahlspruch seines Meisters Baudry ist auch Ménard's Wahlspruch. Übrigens liebt es Ménard, der durchaus kein einseitiger Anbeter der Farbe ist, seine Kartons in leichter grauer oder hellgrüner Tönung zu selbständigen Kunstwerken auszugestalten.

Mindestens ebenso bedeutend wie als Landschaftler ist aber Ménard als Porträtmaler. Vielleicht kommt hier seine Grösse zum Teil daher, dass er nicht Porträtmaler von Profession ist. Er malt nicht Herrn X. oder Frau Y., sondern nur seine Freunde und Verwandten. So besitzen seine Bildnisse eine Intimität wie die nur weniger anderer Künstler. Es sind keine blendenden Bilder. Weder der Maler noch das Modell posieren. Meist sind es Brustbilder mässigen

Umfanges, in denen das ganze Gewicht auf den seelischen Ausdruck gelegt ist. Alle haben sie einen ernsten Zug. „Sind wir denn heiter und ausgelassen, wenn wir allein sind? Die meiste Zeit sind wir bei der Arbeit oder im Nachdenken begriffen.“ Dabei darf man nicht denken, dass der Künstler ein Kopfhänger oder Träumer ist; er ist einer der fröhlichsten und liebenswürdigsten Menschen.

Im Jahre 1893 malte er das Bildnis seines Onkels, das jetzt im Luxembourg hängt; die ausgezeichnete Nachbildung auf S. 31 enthebt mich der Mühe der Beschreibung. Von den Porträten Simon's und Cottet's habe ich schon gesprochen. Im vorigen Jahre schickte er zum Salon die Bilder seiner Mutter und eines anderen Onkels, dies Jahr das eines Freundes, des Malers Lomont. Zu dem sinnenden Zug in den Gesichtern passt die schlichte Kleidung, passen die ruhigen, gedämpften Farben. Es sind meist Harmonien in Schwarz, Braun und Grau oder in Braun, Grau und Grün. Etwas anders ist das Porträt seiner Schwester von der diesjährigen Pastellisten-Ausstellung. In einem mattlila Sammetkleide sitzt sie in der Abenddämmerung auf einer grünen Rasenbank am Ufer eines waldumsäumten Teiches. Der Porträtist Ménard und der Landschaftler Ménard haben sich hier zu einer Schöpfung von hoher Schönheit und tiefstem Stimmungsgehalte vereinigt.



*Thürklopfer. Italienisch, 16. Jahrh.
(Aus dem Besitze des Herrn A. von Beckerath.)*





DAS GLEICHGEWICHT DER INNENSEITEN DER UNTEREN FLÜGEL DES GENTER ALTARS

VON FERDINAND LABAN

DER Genter Altar bedeutet einen einsamen Höhepunkt im geschichtlichen Verlaufe der Kunst. Damit allein — so sollte man meinen — wäre ein minutiöses Befassen mit diesem Wunderwerke von vornherein gerechtfertigt.

Die Litteratur über diesen Gemäldekomplex ist jedoch nicht gross, weder an Zahl noch an Umfang, man darf sie — in Anbetracht der Singularität des Objekts — vielleicht sogar klein nennen. Trotzdem wird immer allgemeiner behauptet, das Verständnis und die Würdigung des Kunstwerkes habe sich in ihr bereits erschöpft, offen blieben fürderhin nur noch zwei Fragen: erstens die nach der genaueren stilkritischen Abgrenzung des Anteils der beiden Brüder van Eyck an der Arbeit, zweitens die nach der Ergründung der Maltechnik. Doch auch diese Fragen sind eigentlich nie brennend geworden. Mit der ersten hat man sich ohne besondere Aufregung abgefunden und glaubt, die hierüber aufgestellten, im wesentlichen zusammenstimmenden Vermutungen würden sich wohl so ziemlich mit der Wahrheit decken. Und was die zweite Frage anbelangt, so schleppt sich ein — wie es den Laien bedünken will — ebenso ergebnisloses als wenig die Teilnahme rege haltendes Bemühen durch die Jahre hin.

Ein Höchstes wie aus dem Nichts entsprungen: — so mutet den Forscher der Genter Altar an. Er ist ein geschichtsloses Kunstwerk. Keine aufsteigende Bahn führt zu ihm hinan. Und was ihm folgt, bewegt sich in herabgleitender Linie. Die Kunstgeschichte muss eingestandenermassen das Rätsel eben als Rätsel liegen lassen, wie sie es vorgefunden hat. Es hat etwas Imponierendes ohnegleichen an sich, wie dies der Geschichte angehörende Meisterwerk die eifrigen Diener der historischen Wissenschaft allesamt zu einem grossen Feierabend zwingt. Während die Forschung also ruht, betrachtet das Auge bewundernd. Die kunsthistorischen Gesichtspunkte verschwinden und wir werden — gestehen wir es uns nur ein, das

Schrecklichste — zu naiven ästhetischen Beschauern. Was uns, Christen wie Heiden, immer wieder zu diesen Bildern hinzieht, das ist einzig der Zauber der Schönheit, der über sie ausgegossen ist, einer unverkümmerten und, wie es nach fünfhundertjähriger Probezeit bedünken muss, wirklich unverwelklichen Schönheit. Dass es mir vergönnt ist, dauernd in der Nähe des grösseren Teiles dieser Tafeln zu leben, betrachte ich als eine besondere Gunst des Schicksals. Dies Bekenntnis wird niemand belächeln!

Die Litteratur über den Genter Altar ist darum so klein, weil es verpönt ist, „ästhetische Betrachtungen“ anzustellen. Der Kunsthistoriker unserer Tage handelt nach dem Wahlspruch: das Ästhetische versteht sich immer von selbst. Auch ist dieser Standpunkt gewiss berechtigt. Der ästhetische Gehalt eines Bildes wirkt unmittelbar auf jeden dafür Empfänglichen. Wir wollen uns dies „Selbstverständliche“, dieses direkt mit Auge und Seele Erfasste nicht breitspurig, weder mit dünnen, analysierend hinkriechenden, noch mit begeistert darüber schwebenden Worten in Begriffe umsetzen lassen. Die Gedanken, auf die jeglicher beim Anschauen eines Kunstwerkes verfallen muss, die wollen wir uns nicht vorerzählen lassen. Wir lassen alles Gerede nicht nur über „die Schönheit“ überhaupt, sondern auch über das konkrete, individuelle Schöne. Zugelassen wird das Nachmalen der Bilder in Worten und das damit Hand in Hand gehende Auskosten ihres Schönheitsgehaltes nur in dem Falle, wenn der Befund als Material bei dem Aufbau kunsthistorischer Kombinationen neben anderen Momenten verwertet werden kann.

Ein durch mehrere Jahre fortgesetztes Betrachten der Berliner Tafeln, die wiederholte Vornahme der Litteratur über den Genter Altar, sowie die Aussprache mit Fachmännern und Laien hat in mir allmählich die Überzeugung durchdringen lassen, es könne in solcherlei weiser Zurückhaltung auch des Guten zu viel gethan werden. Der Genter Altar ist eine mächtigste, eine

komplizierte, eine inkommensurable künstlerische Leistung. Ein ungeheurer Reichtum an Detail, würdig, mit der Lupe abgesucht zu werden, klingt zur wundervollsten Harmonie zusammen. Es ist nicht bloss das Auge des Laien, den die zeitgenössischen Künstler dahingebracht haben, selbst die grösste Leinwand mit einem Blicke zusammen zu schauen, es ist nicht dieses Laienauge allein, das bei dem Versuche, diese Welt von Form und Farbe in ungetrübter Vollendung, in ihrer Totalität wiederzuspiegeln, zunächst versagt. Zwar, die begriffliche Einheit, das gedankliche Gerüste des Werkes, glauben wir alsbald erfasst zu haben. Ich rede jedoch hier von etwas anderem. Ich meine nicht die mit dem Denken, sondern die mit den Sinnen wahrnehmbare Einheit.

Indessen, so hoch wollen wir heute gar nicht fliegen. Es sei mir nur gestattet, einige in dieser Richtung liegende Beobachtungen mitzuteilen. Für jeden, der sich mit hingebender Betrachtung in das Kunstwerk versenkt hat, werden diese Aufzeichnungen freilich nur „Selbstverständliches“ enthalten. Der Reiz der Neuheit liegt einzig und allein darin, dass ich das, was jeder sieht, erkennt und fühlt, zum ersten Male ausspreche.¹⁾

Man kann es überall lesen, dass in Anlage und Durchführung des ganzen Werkes strengste Symmetrie herrsche. Gottvater, in ewiger Selbstgenügsamkeit an oberster Stelle starr thronend, während alle Kraft und alles Leben aus ihm quillt, erscheint, vom künstlerischen Gesichtspunkt aus betrachtet, wie die still stehende Zunge einer ungeheuren Wage. Teil nach Teil reiht sich ihm zur Rechten und ihm zur Linken,

1) Was ich im nachfolgenden zu bieten habe, möchte am passendsten als ein kleines, entlegenes Kapitel aus einer umfassenden Monographie über den Genter Altar zu bezeichnen sein. Zu einer solchen Monographie wird man sich von sachkundigerer Seite vielleicht doch einmal entschliessen müssen. Das Altarwerk, wie es bisher üblich war, schlecht und recht mit einigen Seiten in Bausch und Bogen abzuthun, geht nicht an. Meines Erachtens gebührt ihm ein eingehendster Kommentar. Es muss Gegenstand eindringlichster Diskussion werden. „Ja, sie haben recht, der Genter Altar ist etwas in Vergessenheit geraten“, sagte mir jüngsthin ein Mann, aus dessen Munde mir dieser Ausspruch doppelt wertvoll ist. Man nehme doch nicht von vornweg eine oppositionelle, abweisende Haltung ein gegen „Nichtigkeiten“, die hier vielleicht mit unterzulaufen scheinen. Dass dem Forschen an sich eine relative Wichtigkeit eignet, erweist sich an dem Werte des zu erforschenden Objekts zu allermeist. Wo letzteres zu den unvergänglichen Dingen zählt, da kann dem Sinnen und Denken nichts für zu geringfügig erscheinen. Jedenfalls aber stünde es einem Zeitalter, das Totenerweckungen von Künstlern und historische Ausgrabungen von Kunstobjekten vierten und allerletzten Ranges in Masse veranstaltet, übel an, im vorliegenden Falle über Zeit- und Papiervergeudung zu zetern.

gleich parallel anschliessenden Krystallen, in grösster Gesetzmässigkeit an. Die Reihen von Gottvater bis zu Adam und von Gottvater bis zu Eva wirken so wie mächtige Wagschalen. Die Innenseiten der vier unteren Flügel dagegen muten uns an wie die Wagschalen; das grosse Mittelbild des Innern, das Erlösungswerk, aber stellt sich unserem Gefühle dar als der in der Symmetrieaxe unterhalb des Balkens befindliche Schwerpunkt des Ganzen. Und ebenso ist auch die Anordnung der Tafeln der Aussenseite vollkommen in dies statische System einbezogen, als ob die vom Innern ausströmende Macht mit alldurchdringender Gewalt auch hier ihre Wirkung ausübte.

Es herrscht absolute räumliche Symmetrie. Die auf den einander gegenüber liegenden Tafeln befindlichen Figuren wirken somit nahezu wie im Gegensinne wiederholte Ornamente. Das, wie gesagt, hat man immer allgemein bemerkt und auch ausgesprochen. Und man hat zudem noch bemerkt, dass diese starre Symmetrie eine bedeutsame Ausnahme erleidet: die Innenseiten der vier unteren Flügel, mit den gerechten Richtern, den Streitern Christi, den Einsiedlern und Pilgern, zeigen einen durchaus freien, belebten Charakter der Komposition. Während die übrigen Figuren des Altarwerks, in statuarischer Ruhe verweilend, die entsprechenden symmetrischen Posen angenommen haben, erblicken wir auf den genannten vier Tafeln einen dramatischen Hergang: auf der linken Seite ziehen in hellen Scharen Berittene heran, auf der rechten Seite in wüsten Haufen Fussgänger, und zwar die Gestalten der einen Seite in Bezug auf Tracht, Aussehen und Behaben den Gestalten der anderen Seite so ungleich wie möglich. Man hat dann, als Erklärung hierfür, mit grosser Feinheit darauf hingedeutet, diese herbeiziehenden Scharen und Haufen bildeten die letzten Ausläufer des hierarchischen Systems, das in dem ganzen Werke seine Verkörperung gefunden, und die Feierlichkeit und Würde, die auf den übrigen Tafeln herrsche, in Gottvater am starrsten versinnbildlicht, erscheine in diesen letzten, die Verbindung mit dem Gross des gläubigen Volks herstellenden Gruppen gleichsam aufgelockert und aufgelöst.

Soweit also wäre alles klar.

Wie es aber komme, dass diese aus dem räumlich-symmetrischen Gefüge des Altarwerks so frisch-lebendig heraustretenden vier Tafeln trotzdem das kompositionelle Gleichgewicht weder beeinträchtigen noch auch nur gefährden: das hat man bisher nicht ausgesprochen und, wie ich annehmen muss, niemals ernstlich untersucht. Diese beiden Wagschalen, zur Linken und zur Rechten, erscheinen für unser Gefühl so wohlabgewogen, so gleichmässig mit Gewicht belastet, dass man ob ihrem Anblick nicht nur die Beantwortung der oben aufgeworfenen Frage, sondern die Fragestellung

selbst gänzlich unterlassen hat. Und doch handelt es sich in diesem Falle um die zeitlich erste und, wie mit Sicherheit behauptet werden darf, durch kein späteres Beispiel übertroffene Lösung desjenigen künstlerischen Problems, das Jahrhunderten höchster Kunstübung seine Signatur aufgedrückt hat.

Die einfache räumliche Symmetrie wirkt zwar befriedigend für das Auge, aber sie wirkt auch monoton, kahl, dürftig, gezwungen. Die höhere Kunststufe besteht darin, den Anblick der formlosen Wirklichkeit derart unter das künstlerische Gesetz zu bändigen, dass, bei Vermeidung aller absichtlich erscheinenden Symmetrie, nicht nur der volle Reichtum der Natur zur Geltung gelange, sondern auch dem Verlangen des Auges nach Beruhigung durch ein sicherstes Gleichgewicht der Komposition vollauf Rechnung getragen werde. Ich sagte: der Komposition. Hierunter aber muss Inhalt, Form und Farbe in ihrem wechselseitigen Durchdringen verstanden werden, demnach also das Kunstwerk in seiner Vollendung. Das entgegengesetzte Extrem zur starren räumlichen Symmetrie bildet die sogenannte „zerstreute Komposition“ allerneuester Künstler. Doch hat diese uns hier nicht weiter zu beschäftigen. Die goldene Mitte, mit der wir es allein zu thun haben, diese van Eyck'sche goldene Mitte, wie sie uns in den vier genannten Flügeln des Genter Altars entgegentritt, soll nun eingehend untersucht werden.

„Heut, da Zahlen nur beglücken“ — um mit Leopardi zu sprechen — wird es keinen Anstoss erregen, wenn ich mit einer kleinen Statistik beginne.

Wie steht es um das Zahlenverhältnis der auf den entgegengesetzten Tafeln befindlichen Figuren? Ich habe jeden, dem ich vor dem Originale oder vor einer Reproduktion diese Frage vorlegte, in Verlegenheit gesetzt. Der Eindruck des Gleichgewichts ist so triumphierend, dass auch diese Fragestellung zunächst niemand in den Sinn kommt, man muss auf sie erst, wie wir es hier thun, absichtlich verfallen. War aber die Frage einmal aufgeworfen, so begann bei jeglichem Betrachter das Schwanken, das schliesslich zu keinem Ergebnisse führte. Man muss demnach zählen.

Es befinden sich auf Tafel I zehn, auf Tafel II neun, auf Tafel III zwölf, und auf Tafel IV neunzehn Personen. Dies ergäbe ein absolutes Missverhältnis. Es müssen jedoch auch die Pferde berücksichtigt werden: zehn Pferde auf Tafel I und neun auf Tafel II. Wir haben somit, wenn ich mich so ausdrücken darf, auf der linken Seite achtunddreissig und auf der rechten Seite einunddreissig Figuren. Auch dies ist noch immer ein Missverhältnis.

Bringen wir die gewonnenen Zahlen in eine Tabelle und knüpfen wir weitere Abstufungen daran.

Tafel:	1	II	III	IV
Personen:	10	9	12	19
Pferde:	10	9		
	<u>20</u>	<u>18</u>	<u>12</u>	<u>19</u>
	38		31	
Sichtbare Personen:	10	9	12	19
Pferde:	7	5		
	<u>17</u>	<u>14</u>	<u>12</u>	<u>19</u>
	31		31	
Vom Kopf bis zum Fuss sichtbare Personen:	1	1	3	4
Pferde:	3	3		
	<u>4</u>	<u>4</u>	<u>3</u>	<u>4</u>
	8		7	

Man braucht hierbei nicht zu befürchten, in eine Spielerei mit Zahlen zu geraten. Thatsächlich enthalten die aus der zweiten und dritten Zählung resultierenden Summen die Aufklärung über den Sachverhalt. Was die sichtbaren Figuren anbetrifft, so befinden sich auf der linken Seite genau so viele wie auf der rechten, 31 zu 31. Und wenn man die vom Kopf bis zum Fuss sichtbaren Figuren zählt, weist die linke Seite nur um eine einzige mehr auf als die rechte, 8 zu 7. Wir gewinnen demnach auf diese Weise einen im allgemeinen befriedigenden zahlenmässigen Überblick über die Verteilung der einander gegenüber liegenden Gruppen im Raume. Zugleich aber fühlen wir schon hier bei diesen trockenen Zahlen, dass diese vier Tafeln, so frei und absichtslos sie geschaffen zu sein scheinen, ebenfalls in den symmetrischen Rhythmus des ganzen Kunstwerks wohl eingeordnet sind. Nur herrscht bei ihnen nicht, wie in den übrigen Teilen des Altars, die direkte, sondern die — verhehlte Symmetrie.

Versuchen wir, diese verhehlte Symmetrie zunächst in der räumlichen Anordnung der Figuren im einzelnen aufzudecken. Der bequemeren Orientierung wegen wird einfach auf die Zahlen der Umrisszeichnungen verwiesen.

Links: die drei Jüngsten reiten voran (II, 1, 2, 3), während die Bejahrteren folgen. — Rechts: die drei Ältesten schreiten an der Spitze des Zuges (III, 1, 2, 3), die Jüngeren bilden den Tross. Dabei formiert sowohl auf der rechten wie auf der linken Seite jede dieser beiden vordersten Reihen eine konkave Linie.

Links: der mittlere Herold (II, 2) senkt das Antlitz, die beiden neben ihm reitenden (II, 1, 3) richten es empor. — Rechts: der mittlere Einsiedler der ersten Reihe (III, 2) hebt das Haupt, während die beiden neben ihm Schreitenden (III, 1, 3) es senken.

Links: das Pferd des mittleren Herolds (II, 2) hebt den Kopf, dagegen lässt das Pferd des ersten Herolds (II, 1) ihn niederfallen. Während nun die Köpfe der beiden Tiere der Reiter II, 3 und 4 wenig in die Augen springen, bemerken wir um so lebhafter den Kopf des Pferdes vom Reiter II, 5. Es ist ein Rappe, der, funkelnden Auges und das Gebiss weisend, einem Ziele entgegenwiehert, als schmachte er nach dem Wasser, das aus dem Brunnen auf dem Mittelbilde sich ergiesst. — Rechts: das erhobene Haupt des mittleren Einsiedlers (III, 2) entspricht der Kopfhaltung des Pferdes auf Tafel II, 2, das des Einsiedlers III, 3 der des Pferdes II, 1. Der Einsiedler III, 1, eine düstere, wahrhaft shakespearesche Gestalt, bebend vor Zerknirschung, zagend und bangend, doch zugleich wie verzehrt von Sehnsucht, als verkörperte sich in ihm das Verlangen der ganzen hinter ihm folgenden Schar, beugt sich, mit geöffnetem Munde, in dem die Zähne sichtbar werden, lechzend dem Heilswunder entgegen: es ist, als dürste er nach der Gnade, die aus der Wunde des Lammes in rotem Strahle sich ergiesst.

Links: der mittlere Herold (II, 2) hat einen silbernen Schild, die beiden ihm zur Seite Reitenden (II, 1, 3) dunkle Schilde aus Goldbronze. — Rechts: der mittlere Einsiedler der ersten Reihe (III, 2) trägt in der Hand einen silbernen schimmernden Rosenkranz aus Krystallkugeln, der Eremit zu seiner Linken (III, 3) einen dunklen Rosenkranz aus Horn. Die Hand des Eremiten III, 1, welche den entsprechend dunklen Rosenkranz tragen müsste, wird nicht sichtbar. Trotzdem vermute ich, dass auch bei dieser kleinen Sache die Entgegenstellung für unser Gefühl sehr merkbar ist. Ebenso mag folgendes hervorgehoben werden. Links ist auf dem vor der linken Brustseite befindlichen Schilde des Herolds II, 2, gewissermassen des Hauptanführers der Kavalkade, ein rotes Kreuz angebracht. Rechts befindet sich auf der linken Brustseite des Eremiten III, 2, der ebenso als der Weisel der Fussgänger betrachtet werden darf, ein blaues Kreuz. Hierbei ist zu beachten, dass ansonst ein Kreuz (abgesehen von den Wimpeln der Herolde) auf den vier Tafeln nirgends vorkommt.

Links: nach den drei Herolden erscheinen vier Reiter (II, 4, 5, 6, 7), hinter denen wieder, gleichsam als nach oben zu ausladende Spitze der ganzen Gruppe dieser Tafel, die Brustbilder zweier jüngerer unbärtiger Reiter sichtbar werden (II, 8, 9). Die beiden neigen die Köpfe etwas zu einander, der Reiter II, 8 blickt dabei empor, der Reiter II, 9 senkt die Augen. — Rechts: hinter der ersten Eremitenlinie folgen sieben Einsiedler, wie die entsprechenden Reiter auf Tafel II etwas regellos angeordnet. Hinter ihnen aber, ebenfalls wie das nach oben ausladende Ende der ganzen Gruppe dieser Tafel wirkend, erscheinen die Brust-

bilder zweier jugendlicher Büsserinnen (III, 11, 12). Die beiden neigen die Köpfe etwas auseinander, die Büsserin III, 11 blickt dabei empor, die Büsserin III, 12 senkt die Augen. Durch diese einander entsprechenden Paare auf Tafel II und III markieren die Künstler zugleich einen gewissen Abschluss, eine Trennung der Gruppen einerseits der Tafeln I und II, anderseits der Tafeln III und IV. Sie muten an wie die Cäsar in einem Verse. Denn thatsächlich greifen die Gruppen der Tafeln sowohl auf der rechten als ganz besonders auch auf der linken Seite ineinander über, was die malerische Geschlossenheit ungemein erhöht; die Künstler aber möchten sie trotzdem, wie die Unterschriften beweisen, inhaltlich geschieden wissen. Die beiden Büsserinnen machen übrigens durch die Stelle, an der sie sich in der Landschaft befinden, den Pfad bemerklich, auf dem die Eremiten der Tafel III herabgekommen sind, während die Pilger der Tafel IV auf anderem Wege herbeiwallen. Dagegen ziehen die Streiter Christi wie die Richter auf derselben Strasse einher. Das Reiterpaar II, 8 und 9 ist demnach recht sehr als symmetrisches Merkzeichen aufgepflanzt.

Gehen wir nunmehr zu dem Verhältnis der Tafeln I und IV über. Für den ersten Anblick scheint ein Verhältnis irgendwelcher räumlichen symmetrischen Art hier überhaupt nicht zu walten. Der über alles menschliche Mass hinauswachsende heilige Christoph (IV, 1) wirkt wohl als mächtige Masse und raumbherrschende Silhouette und wir fühlen, dass er der auf Tafel I sich fast in der Weise alter Holzskulpturen auftürmenden Reiterschar ein Paroli zu bieten imstande ist. Noch mehr indessen nehmen uns die einander aufwiegenden Farbenkontraste der Trachten gefangen. Diese äusseren Tafeln (I und IV) erscheinen nämlich hinsichtlich der Kleidung der Personen farbiger als die inneren Tafeln (II und III), bei denen der Accent mehr auf den Ausdruck des Seelenlebens gelegt ist. Auf der rechten Seite, Tafel IV, herrscht als geschlossene Farbenmasse das Rot vor, im Mantel des heiligen Christoph (IV, 1) und gleich einem Nachhall hiervon in der Kleidung des Pilgers IV, 11. Den zweiten Rang unter den Farben nimmt auf Tafel IV das Blau ein: auf dem Saum der Unterkleidung des heiligen Christoph sowie auf der Kappe des Pilgers IV, 14 erscheinend. Als Gegensatz wirkt nun auf Tafel I in erster Linie das Blau in grosser Fläche auf der Kleidung des Reiters I, 1, sodann in geringerer Weise auf der Kleidung der Figuren I, 5 und 8. Das blaue Kleid des Reiters I, 1 kann sich jedoch mit dem roten Mantel des heiligen Christoph (IV, 1) nicht messen. Und demgemäss ist denn auch als kontrastierende Ausgleichung das Rot auf Tafel I in grösserer Menge vorhanden (2, 3, 7, 10) als das Blau auf Tafel IV. Die übrigen Kleiderfarben sowohl auf Tafel I als auch auf Tafel IV

wirken derart, wie Brot zwischen schmackhaften Speisen auf den Gaumen wirkt: vermittelnd und neutralisierend.

Räumliche symmetrische Beziehung herrscht trotzdem auch zwischen den Figuren der äusseren Tafeln I und IV. Fanden wir auf den inneren Tafeln II und III, dass die vorderste Reihe der Personen auf einer jeden von ihnen eine konkave Linie beschreibt, so bemerken wir, recht im Gegensatze hierzu, dass auf Tafel I die Reiter 1, 2, 3, 4 und 5, also die erste Reihe der Personen dieser Tafel, eine konvexe Linie bilden. Und als Gegenstück sehen wir auf Tafel IV die erste Reihe der Pilger, also die Gestalten 2, 1, 7, 8 und 9, ebenfalls in einer konvexen Linie angeordnet. Aber noch mehr! Der Kopf- und Büstehaltung des heiligen Christoph (IV, 1), demnach dem von oben gerechneten Zweiten in der konvexen Linie, entspricht auf Tafel I vollständig, als richtiges Pendant verstanden, die Körper- und Kopfhaltung des von oben gezählt zweiten Reiters der konvexen Linie (I, 4).

Der heilige Christoph auf Tafel IV lehnt, geradeaus schreitend, den Oberkörper mit seitlicher Wendung zurück, zugleich damit das Haupt, das er etwas nach rechts kehrt, während seine Blicke nach links gerichtet sind. Der Reiter 4 auf Tafel I lehnt, geradeaus reitend, den Oberkörper mit seitlicher Wendung zurück, und damit zugleich das Haupt, das er etwas nach links kehrt, während seine Blicke rechts gewendet sind und unser Auge suchen. Beide Köpfe befinden sich fast in gleicher Höhe und fast in gleicher Entfernung vom vertikalen Innenrande der Bilder, also ungefähr auf den komplementären Stellen der beiden entgegengesetzten Tafeln. Eigentümlich harmonisierend und durch die Färbung doch wieder auch kontrastierend wirken die turbanartigen Hauptbedeckungen beider Gestalten. Und ebenso überraschend ist es — wenn wir nur erst die Aufmerksamkeit darauf konzentrieren —, dass der braun-schwärzliche Bart des heiligen Christoph, dessen Antlitz umrahmend und ihm weit über die Brust herabwallend, inmitten der lebhaften Farben auf Tafel IV genau jenes neutrale Centrum bildet, das wir innerhalb der blühenden Farben auf Tafel I durch die schwarze Kleidung des Reiters 4 hervorgerufen sehen.

Die Kopfhaltung des heiligen Christoph ist ja an und für sich verständlich: er wendet sich, mit der Aufforderung, ihm zu folgen, an seine Hintermänner. Dagegen ist die Kopfhaltung des Reiters 4 auf Tafel I so absonderlich, dass sie, als unvereinbar mit der Haltung aller übrigen Reiter, unbedingt auffallen muss. Man hat denn auch die richtige Erklärung für diese Haltung längst gefunden: der sich aus dem Spiegel abkonterfeierende Künstler Jan van Eyck war eben zu dieser Stellung gezwungen. Und diese Tatsache, sowie der Umstand, dass man die soweit auseinander gerückten Tafeln I und IV nie recht auf ihre symmetrische Zusammengehörigkeit hin ansah, während sie

doch genau in demselben Sinne für einander komponiert sind wie die ebensoweit abstehenden Tafeln des Adams und der Eva, — diese beiden Momente, sage ich, sind die Ursache, weshalb bis zur Stunde noch niemand die symmetrische Beziehung der beiden Köpfe bemerkte. Jedermann, dem ich die Sache vortrug, war überrascht und stimmte der Beobachtung sofort bei. Und nun ist es auch an der Zeit, hervorzuheben, mit welcher grossen künstlerischen Weisheit Jan van Eyck gerade die an dieser Stelle befindliche Reiterfigur zur Trägerin seiner eigenen Gesichtszüge ausersah. An jeder anderen Stelle hätte das ostentative Herauswenden aus dem Bilde störend wirken müssen — die Reiterschar zieht von gemeinschaftlicher religiöser Begeisterung erfasst unentwegt dem Ziele entgegen —, während ihm durch die Haltung gerade dieser Figur, zu der ihn die Selbstabbildung nötigte, zugleich in einem wichtigen Punkte die symmetrische Übereinstimmung mit der Tafel IV mitgegeben war. Er traf so zwei Fliegen mit einem Schläge. Vielleicht aber kommt sogar noch ein Drittes hinzu! Wenn wir vom Kopfe des heiligen Christoph (IV, 1) eine Linie ziehen zum Kopfe des Pilgers IV, 9, so entspricht dieselbe symmetrisch der anderen Linie, die wir auf Tafel I vom Kopfe Jans (I, 4) zum Kopfe des Reiters I, 1 ziehen können. Die Neigung des Hauptes des heiligen Christoph zu jenem Pilger hin korrespondiert vollkommen mit der Kopfneigung des Jan van Eyck zu dem genannten Reiter hin. Dieser Reiter aber (I, 1) ist, nach nie bestrittener Annahme, Hubert van Eyck. Der heilige Christoph blickt jenen Pilger, zu dem er sein Haupt zurückbeugt, nicht an, sondern weist ihn gleichzeitig mit seinen Augen nach vorwärts; wir fühlen jedoch den Kontakt der Seelen, das: „Folge mir nach!“ des einen, sowie das: „Dir folge ich!“ des anderen. Und ebenso vermeinen wir auch den Seelenbund der Brüder van Eyck in ihren Gebärden ausgedrückt zu sehen, — wie er von dem Überlebenden pietätvoll dargestellt worden ist, gleichsam als anschauliche Erläuterung des auf dem Altare inschriftlich beglaubigten Verhältnisses. Während Hubert, der Abgeschiedene, der eigentliche Schöpfer des Ganzen, sich mit seinem Bruder eins wissend, in stiller Verklärung fürbass zieht, scheint Jan, der Vollender der Tafeln, den Beschauer des Wunderwerkes mit den Augen suchend, durch die Kopfneigung andeuten zu wollen: „Jener ist es, nicht ich, dem die Ehre gebührt!“ 1)

1) Es liegt kein Grund vor, daran zu zweifeln, dass wir hier in der That die Bildnisse der beiden Künstler vor uns haben. Auf dem Mittelbilde kommen dieselben, jüngeren Alters, bekanntlich ebenfalls vor. Dort erscheint Jan wie Hubert in farbiger Tracht. Auf der Tafel der gerechten Richter ist wohl Hubert farbig gekleidet, und zwar intensiv farbig, so dass er koloristisch die Gruppe beherrscht. Recht im Gegensatz hierzu aber erscheint Jan ganz in Schwarz

An weiteren symmetrisch wirkenden Einzelheiten findet sich auf Tafel I und IV noch folgendes. Der Reiter 2 auf Tafel I macht mit der rechten Hand eine ganz spezifische Gebärde, indem er, die Hand im Gelenk nach innen aufwärts richtend, den Daumen mit dem Zeigefinger berührt, als wollte er, nachgrübelnd, sich selbst etwas klar machen. Ganz dieselbe Bewegung mit seiner Rechten macht der Pilger 9 auf Tafel IV. Dabei ergibt sich, wenn man auf Tafel I vom Kopfe Jans (I, 4) zu der beschriebenen Hand (I, 2) eine Linie zieht, ein symmetrischer Gegensatz zu der Linie auf Tafel IV, die man vom Kopfe des heiligen Christoph zu der entsprechenden Hand (IV, 9) einzeichnet. Beachtenswert dabei ist noch der Umstand, dass sowohl der Reiter, der die auffallende Handbewegung macht, als auch sein Partner, der Pilger, streng im Profil gegeben sind. — Ferner: die Züge des Reiters I, 1, gewissermassen des letzten auf der linken Seite, umspielt ein Lächeln. Der letzte der Pilger auf der rechten Seite (IV, 18) lacht geradezu. Während mir nun das weltentrückte Lächeln des Reiters, in welchem Huberts Bildnis vermutet wird, wohl verständlich erscheint, weiss ich für das Lachen des Pilgers keine befriedigende Deutung zu finden. Ist es — wie man wohl gemeint hat — das blödsinnige Gelächter eines zerrütteten Gemütes? Wir hätten alsdann in diesen beiden von dem schweren Ernste aller übrigen so bedeutsam abstechenden allerletzten Gestalten des ganzen Altarwerks als leicht angedeutete Gegensätze vor uns: auf der einen Seite das Sinnbild des errungenen Himmelsfriedens, auf der anderen Seite den Repräsentanten der „bösen Weltlust“, der aber, obwohl mit frevelndem Lachen der Schar der Frommen sich zugesellend, unbewusst vielleicht doch auch auf dem Pfade zum Heile sich befindet. Den religiösen Anschauungen der Zeit würde dies nicht widersprechen, noch weniger aber dem sehr milden Empfinden der van Eyck's, die auf diesem Universalbilde christlichen Glaubens für den Ort ewiger Verdammnis keinen Platz erübrigten und nur am Fusse

gehüllt: aus Bescheidenheit, wie man gemeint hat. Sollte dieses Schwarz indessen nicht vielmehr eine Trauerkleidung bedeuten? Die Trauer um den verstorbenen Bruder, der wie in lichter Verklärung neben ihm einherzieht? Über die Trauerkostüme jener Zeiten fehlt mir jegliche Kenntnis, und in der mir augenblicklich zur Verfügung stehenden Litteratur finde ich nichts hierüber. Auffallend bleibt, dass dieses schwarze Kostüm auf dem Genter Altar ganz vereinzelt auftritt, selbst die Mäntel der Einsiedler und Pilger sind farbig. Freilich hängt um Jans Schultern ein Korallen-Rosenkranz, und am Halse wird ein schmaler Streifen des roten Unterkleides sichtbar. Doch bedünkt es mich, als seien dies bloss Zuthaten, die der koloristischen Wirkung des Gemäldes zu Liebe angebracht wurden: ein absolut neutraler schwarzer Fleck in der Mitte dieser glanzvollen Tafel möchte die Harmonie aufheben.

des Altarschreins das Fegefeuer dargestellt haben sollen. — Schliesslich: auf der rechten Seite wird zur Rechten des heiligen Christoph, charakteristisch über dessen beide parallel vorgestreckten Arme herüberragend, der Kopf des Pilgers IV, 2 sichtbar. Als Äquivalent hierfür scheint mir auf der linken Seite das ebenso die Eintönigkeit der wagerechten Linien unterbrechende Haupt jenes Pferdes zu wirken, das, von dem Reiter I, 3 im Zügel leicht emporgerissen, über die parallelen Hälse der zwei vordersten Rosse herüberblickt.

Wir haben bisher die Zusammengehörigkeit lediglich der inneren Tafeln II und III, sowie der äusseren Tafeln I und IV betrachtet. Fassen wir nunmehr die Tafelpaare auf jeder Seite zusammen und stellen wir Tafel I und II als Ganzes der Tafel III und IV gegenüber.

Zunächst: vollständige Symmetrie herrscht in Bezug auf das Schreiten einerseits der Eremiten und Pilger von rechts nach links und dem Ausschreiten andererseits der Pferde von links nach rechts in den zusammenführenden Richtungen auf ein gemeinsames in der Mitte liegendes Ziel zu, und zwar herrscht Symmetrie in Bezug auf die Fussstellungen der Fussgänger und das Heben der Pferdebeine. Alle Personen auf der rechten Seite nämlich, deren Füsse man sehen kann, setzen ohne Ausnahme den rechten Fuss weit vor, während der linke zurückbleibt. Es sind dies die Eremiten III, 1, 2, 3, sowie die Pilger IV, 1, 8, 9, 10. Wir können also im ganzen auf der rechten Seite sieben derartige Fussstellungen zählen. Auf der linken Seite dagegen heben alle Pferde, deren Beine man sehen kann, sehr energisch das linke Vorderbein in die Höhe, und — da sich kein Passgänger darunter befindet — ebenso das rechte Hinterbein. Es sind dies die Pferde der Reiter I, 1, 2, 3 und II, 1, 2, 3, im ganzen demnach sechs Pferde. Diese Zahlen entsprechen genau den oben in unserer Tabelle mitgeteilten. Es bedarf keines weiteren Hinweises darauf, dass durch diese Gleichmässigkeit des Tritts ganz gewiss nicht eine Art militärischen Marschierens veranschaulicht werden sollte, wohl aber eine symmetrische Entgegenstellung, die ihre Wirkung mit wunderbarer Sicherheit auf unser Gefühl ausübt, wenn es auch erst einer bewussten umständlichen Nachrechnung bedurfte, um sie unserem abstrakten Denken mundgerecht zu machen.

Symmetrie herrscht auch in Bezug auf die Armhaltung der Personen. Die Armhaltung war bestimmt durch die Reiterfiguren, bei denen naturgemäss der im Ellbogengelenk gebogene Arm einen rechten Winkel bildet, während der Vorderarm mehr oder weniger wagrecht nach vorn gerichtet ist. Dass der Reiter I, 1 seinen linken, übrigens vom Beschauer abgekehrten Arm, dessen Hand zudem gar nicht sichtbar wird, in die Seite stemmt, ist die einzige Abweichung. Alle Personen der rechten Seite nun, deren Arme sichtbar werden, posieren in der den Reitern korrespondierenden

Weise, auch in diesem Betracht ihnen als Vorbild voranleuchtend der heilige Christoph am korrektesten. Man wende nicht ein: wie sollten sie denn anders die Arme halten, da sie doch auf Stöcke sich stützen, Rosenkränze tragen, ihren schleppenden Mantel in die Höhe ziehen. Nun: sie könnten ja auch mit der Hand in den Bart greifen, oder die Arme auf der Brust kreuzen, den Arm schlaff herabhängen lassen u. s. w. Sie halten indessen die Arme in der That so, dass es einem nicht schwer fällt, Zügel als in ihren Händen befindlich sich zu denken. Als Äquivalente wirken besonders: auf den innern Tafeln die parallel angeordneten rechten Arme der Herolde II, 1, 2 mit den bezanzerten Fäusten und die in ähnlicher Weise parallel komponierten linken Arme der Eremiten III, 2, 3, deren Hände sich ebenfalls zusammenballen; auf den äusseren Tafeln der rechte Arm des Reiters I, 1 mit zierlichst gehaltener feiner Hand und der linke Arm des Pilgers IV, 9, von dessen graziös gebildeter Hand der kleine Finger gleichfalls absteht. Auf Tafel II wird ausser vier Händen der drei Herolde nur noch eine Hand sichtbar, die rechte Hand des Reiters II, 6 im Hintergrunde, während von der linken Hand des Reiters II, 8 bloss der Handrücken zum Teil hervorschimmert; auf Tafel III wird ausser vier Händen der vordersten drei Eremiten nur noch eine Hand sichtbar, die linke Hand der einen Büsserin (III, 11) im Hintergrunde, mit der sie das Salbengefäss trägt, während von ihrer anderen Hand bloss die Fingerspitzen zum Vorschein kommen. Wir bemerkten früher, dass die Gestalten II, 8, 9 und III, 11, 12 symmetrische Paare bilden. Ziehen wir nun bei jedem dieser Paare von Kopf zu Kopf eine wagrechte Linie und hängen wir daran bei den inneren Köpfen senkrechte Lote, so treffen wir in jeder Tafel auf diejenige Hand, die mit der Hand auf der anderen Tafel räumlich-kompositionell gleichwertig wirkt. Was Tafel I und IV anbelangt, so befinden sich auf ersterer sechs, auf letzterer fünf Hände. Davon korrespondieren, wie wir sahen, in den spezifischen Bewegungen und an den komplementären Stellen der Tafeln, die Rechte des Reiters I, 1 mit der Linken des Pilgers IV, 9, sowie die Rechte des Reiters I, 2 mit der Rechten des Pilgers IV, 9. Die Linke des Reiters I, 2 und die Rechte des Reiters I, 3 spielen in der Komposition weiter keine Rolle. Dagegen vielleicht die Hände des heiligen Christoph (IV, 1) und die des Reiters I, 5. Der heilige Christoph kehrt die linke Hand, wagrecht ausgestreckt, mit der Handfläche nach oben, während er mit der perspektivisch höher stehenden rechten Hand seinen Stab umklammert. Umgekehrt befindet sich die höher stehende rechte Hand des Reiters I, 5 in ähnlicher Lage wie die Linke des heiligen Christoph, während die tiefer stehende linke Hand des Reiters die Zügel ungefähr in der Weise erfasst, wie der Heilige seinen Stab. Zudem erblicken wir diese Händepaare auf jeger-

licher Tafel an einer Stelle, die, starre geometrische Symmetrie selbstverständlich immer bei Seite gesetzt, einander wohl entspricht.

Auf der linken Seite wird die Bildfläche durch drei lange ziemlich vertikal verlaufende Linien durchschnitten: die Lanzen der Herolde. Wir fühlen es: diesen Linien auf der linken Seite müssen ähnliche auf der rechten Seite entsprechen. Das Gleichgewicht auf der rechten Seite hierzu wird nun durch den langen Stab des heiligen Christoph, sowie durch zwei schlank wie Linien anmutende Bäume, eine Cypresse und eine Palme, hervorgebracht. Besonders zu beachten ist die Stellung der innersten Lanze (des Herolds II, 3) und die mit ihr kontrastierende Stellung von Christophs Stab. Die beiden äusseren Lanzen stehen mehr senkrecht, konform den Bäumen auf der rechten Seite. Nun befinden sich allerdings die Lanzen auf Tafel II, also einer inneren Tafel, während ihr Äquivalent auf der äusseren Tafel IV zu erblicken ist. Man kann als ganz ausgemacht annehmen, dass dies vom Künstler mit Bewusstsein gerade so und nicht anders angeordnet ist. Befänden sich je drei dieser auffallenden Linien auf den äusseren Tafeln I und IV, oder befänden sie sich auf den inneren Tafeln II und III, so würde jedermann sofort die peinliche Absichtlichkeit merken. Auf alle vier Tafeln verteilt aber müssten diese Linien geradezu unschön wirken. Infolge der wundervoll maskierten Symmetrie kommt so, wie das Arrangement getroffen ist, jener freie und grosse und doch wiederum auch gesetzmässige Charakter in die ganze Komposition, der das Auge des Beschauers aufregt und beruhigt zugleich.

Die gleichmässige von links unten nach rechts oben verlaufende Richtung der drei Lanzen wird auf derselben Tafel gewissermassen paralytisch durch das in strammster Haltung von links oben nach rechts unten gerichtete stahlumhüllte Bein des Herolds II, 1, das einzige menschliche Bein, welches auf dem linken Tafelpaare überhaupt sichtbar wird. Einbezogen in dieses systematische Widerspiel von im Gegensatze zu einander, recht eigentlich symmetrisch verlaufenden, das Auge des Beschauers im Banne haltenden geraden Linien erscheint sodann auf der rechten Seite der von rechts oben nach links unten gerichtete Stock des Eremiten III, 2 und das in derselben Weise gestellte rechte Bein des heiligen Christoph. Dieses Bein ist nun wiederum auf dem rechten Tafelpaare das einzige, das sichtbar wird, und es verdient angemerkt zu werden, dass es genau so wie das Bein des Herolds II, 1 vom Knie abwärts seine Form enthüllt zeigt. Dadurch nun, dass auf dem rechten Tafelpaare die mit der (im Stab des heiligen Christoph und den zwei Bäumen) etwas wenig sinnfälligen vertikalen Linienführung kontrastierende Linienbetonung zweimal auftritt, also verstärkt erscheint (im Stock des Eremiten und im Bein des

heiligen Christoph), dadurch, sage ich, ist zugleich eine gewisse Ausgleichung herbeigeführt im Verhältnis zum linken Tafelpaare, wo in den drei eng bei einander stehenden Lanzen die vertikale Linienmarkierung viel wuchtiger anklingt, indessen das Gegengewicht nur einmal, im Bein des Herolds, wirksam ist.

Als Äquivalente wirken ferner — indessen nicht der Linienrichtung nach, sondern bloss inhaltlich, als Symbole — zwei kleine Stäbe auf den äusseren Tafeln I und IV. Denn nicht ohne gegensätzliche Beziehung betrachtet werden kann der Umstand, dass das Abzeichen der Richter, das Richterstäbchen, nur einmal erscheint, in der Hand des Richters I, 5, und dass ebenso das Abzeichen der Pilgrime, der Pilgerstab, nur einmal zu sehen ist, beim Pilger IV, 11. Da zudem von diesem Pilgerstabe bloss der oberste Teil, ungefähr in der Länge des Richterstäbchens, sichtbar wird, so wirken diese in die Menschenknäuel der äusseren Tafeln hineingesteckten Stäbchen für das Auge entschieden gleichwertig, als ob von demselben Ingredienz auf jede Seite ein wenig verteilt sein sollte. — Im Anschluss hieran sei noch erwähnt, dass sich auf den Kopfbedeckungen der Pilger nur ein einziges Mal ein Schmuck findet. Es ist die auf der aufgeschlagenen Hutkrempe des in der Mitte der ersten Reihe schreitenden Pilgers IV, 8 oberhalb der Stirne angebrachte Muschel nebst Medaille. In symmetrischer Weise ist nun der einzige Schmuck auf den Kopfbedeckungen der gerechten Richter die Perlenrosette, mit welcher die Mütze des in der Mitte der ersten Reihe reitenden Mannes I, 3 oberhalb der Stirne geziert ist.

In welcher Richtung bewegen sich nun die beiden entgegengestellten Menschenmassen? Man sagt: die auf der einen Seite von rechts nach links und die auf der andern von links nach rechts. Recht wohl! Aber woher kommen sie ihres Weges? Es lässt sich dies auf den Bildern sehr gut beobachten. Auf der rechten Seite sind die Einsiedler einen Waldweg herabgekommen und haben dann eine Schwenkung nach dem Mittelbilde zu gemacht. Der Weg der Pilger ist in der Ferne ebenfalls sichtbar. Sie kamen über den am rechten Rande des Bildes liegenden Hügel herab und machen nun eine Schwenkung nach dem Mittelbilde zu. Die Reiter aber sind, als gemeinsame Kavalkade, nicht aus dem Hintergrunde des Bildes hervorgekommen, noch auch zogen sie seitlich in gerader Richtung herein, wie etwa der Schauspieler durch die Seitenkulissen die Bühne betritt. Sondern sie ritten — um mich gewagt, aber verständlich auszudrücken — vom Standpunkte des Beschauers her an der linken Seite auf allmählich ansteigendem Boden in das Bild hinein und machten dann, immer auf ganz leise aufsteigendem Boden weiter reitend, eine Schwenkung dem Mittelbilde zu. Es besteht demnach in der Be-

wegung der Massen ein reizvollster Gegensatz. Die Bewegungsrichtung wird veranschaulicht sowohl durch die Personen selbst als auch durch die Gestaltung der Landschaft. Rechts ist die Landschaft geöffnet, die Wege führen alle herunter und das Terrain fällt bis zum äussersten Vordergrund allmählich ab. Das Herabkommen der Scharen zeigt sich auch darin, dass uns die zu hinterst schreitenden Personen alle das Antlitz zuwenden. Dagegen ist die Felsenlandschaft links vollständig geschlossen, der Weg, den die Reiter daherkommen, verengt sich nach links zusehends, die abfallende Felsenwand schiebt sich je weiter links desto mehr zum Standpunkte des Beschauers heraus, gleich einer Barriere. Und das etwas mühselige Hinanreiten des Reitertrupps zeigt sich uns darin, dass wir die Hintersten vom Rücken sehen, eben wie sie in die sich verbreiternde Strasse einschwenken.

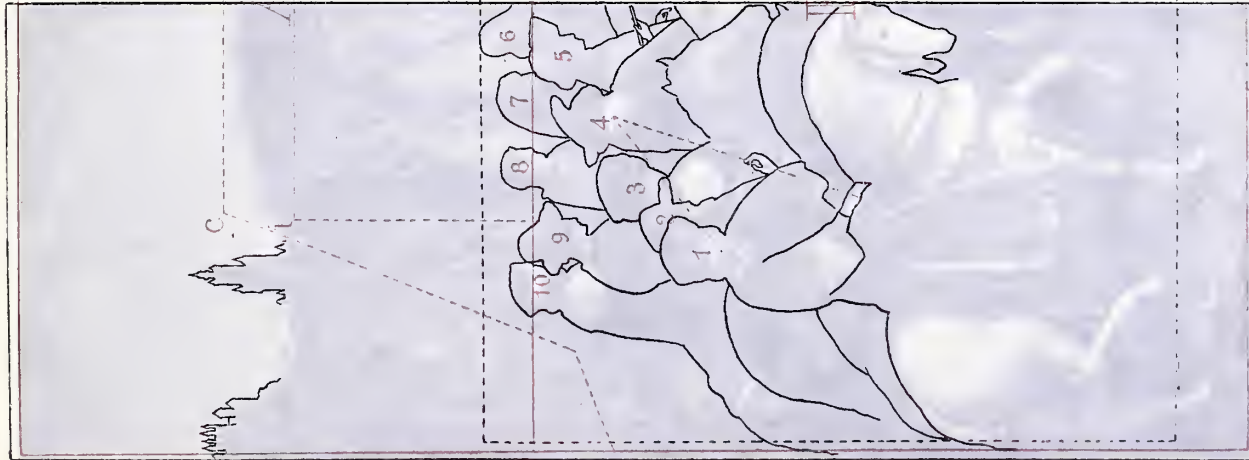
Die Menschen ziehen lautlos einher, sowohl die auf der rechten als auch die auf der linken Seite: jeglicher ist nur mit sich, seinen Gedanken und Empfindungen beschäftigt, die aber bei allen auf das gleiche Ziel gerichtet sind und etwas wie ein gemeinsames Fluidum um ihre Häupter verbreiten, so dass doch auch wieder der Eindruck hervorgerufen wird, als lebten und webten alle mit- und füreinander. Indessen: zu Fusse einherwallen und hoch zu Rosse einherziehen — das bleibt immer ein Gegensatz und bringt für den neutralen Zuseher schon an und für sich eine gewisse merklich fühlbare Verschiedenheit in den Stimmungsgehalt der Gruppen hinein. Es ist das animalische Leben der Rosse, ihr Stampfen, Kopferwerfen, Wiehern, Zügelbeissen, die Ruhelosigkeit, mit der sie im Vorwärtstreben ihre Abstände voneinander beständig verändern, kurz ein Zug von Munterkeit, der auf dem linken Tafelpaare — der linken Wagschale des Altars, wie wir sahen — schwer ins Gewicht fällt. Unterhalb der Schar der vom heiligsten Ernste und hehrster Gemütsstille erfüllten Männer verbreitet sich, im ergreifenden Kontraste, die unbewusste kindliche Heiterkeit der Tierwelt.

Und auf dem rechten Tafelpaare? — Wie dumpf, fast schleichenden Schrittes, schiebt sich die fest aneinander gedrängte Masse der Büsser und Pilger heran. Bei höchstgesteigertem seelischen Empfinden die grösste äussere Ruhe. Hier erscheint der Mensch ganz allein, ganz nur auf sich selbst gestellt mit der Bürde und Schwere seines Menschentums, mit seinem Glauben und Zweifeln, Hoffen und Verzweifeln!

Und dennoch haben die Künstler, in deren Gemüte die Schöpfung dieser vier Tafeln aufkeimte, in einzig wundervoller Weise auch hier die Gleichung der beiden Wagschalen zu finden und zu erreichen gewusst.

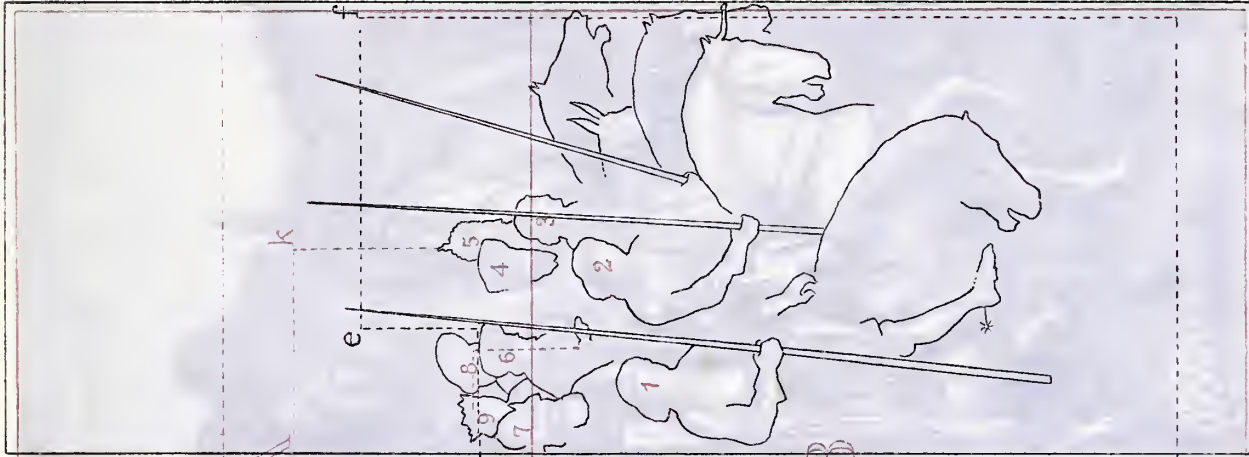
Nicht unter dem Menschen, wie auf dem linken Tafelpaare, sondern ihm zu Häupten, auf den Wipfeln

I



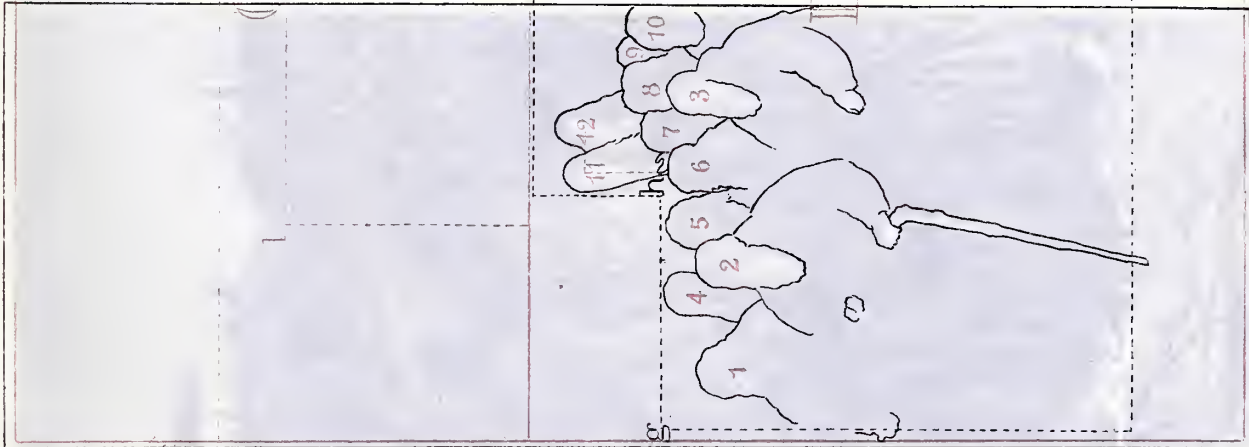
Die gerechten Richter

II



Die Streiter Christi.

III



Die heiligen Einsiedler

IV



Die heiligen Pilger.

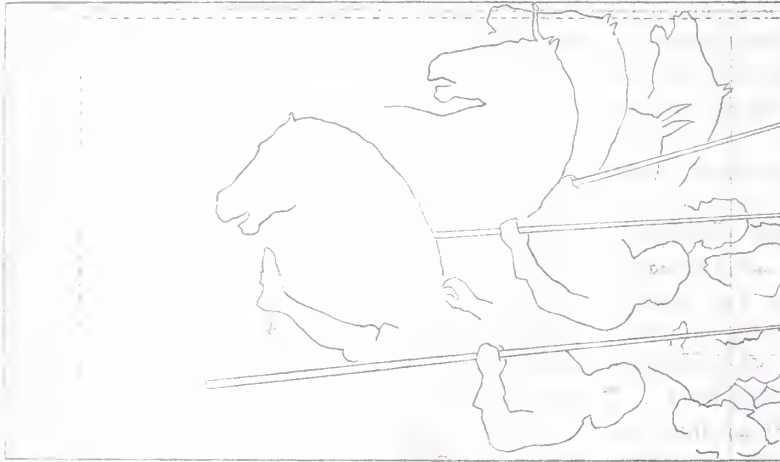
HUBERT UND JAN VAN EYCK
 Genter Altar. Innenseiten der unteren Flügel

Тие секогаш ја пијат



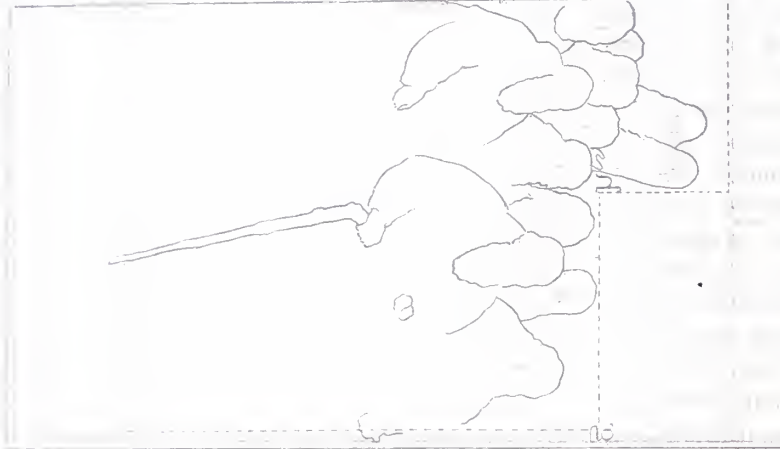
...и пијат. Тие секогаш ја пијат
 ...и пијат. Тие секогаш ја пијат
 ...и пијат. Тие секогаш ја пијат
 ...и пијат. Тие секогаш ја пијат

Двајцата се пијат



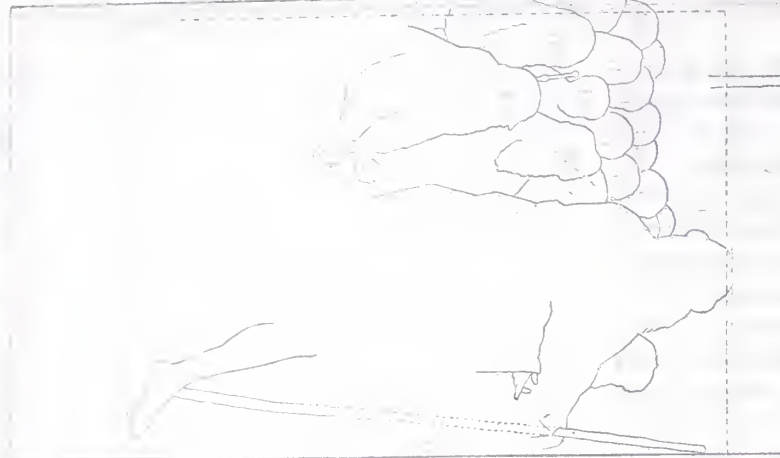
...и пијат. Тие секогаш ја пијат
 ...и пијат. Тие секогаш ја пијат
 ...и пијат. Тие секогаш ја пијат
 ...и пијат. Тие секогаш ја пијат

Двајцата се пијат



...и пијат. Тие секогаш ја пијат
 ...и пијат. Тие секогаш ја пијат
 ...и пијат. Тие секогаш ја пијат
 ...и пијат. Тие секогаш ја пијат

Двајцата се пијат

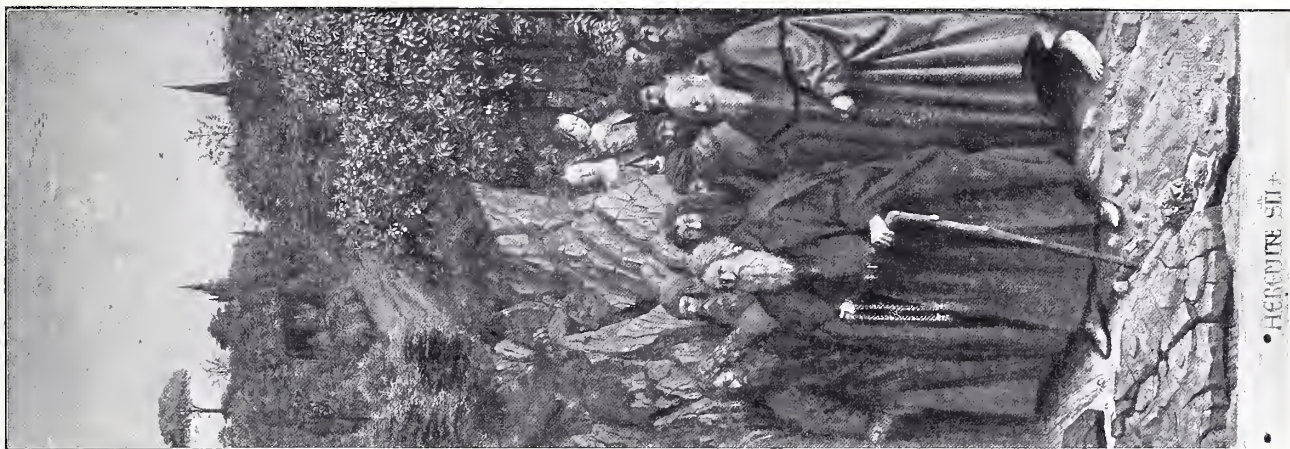


...и пијат. Тие секогаш ја пијат
 ...и пијат. Тие секогаш ја пијат
 ...и пијат. Тие секогаш ја пијат
 ...и пијат. Тие секогаш ја пијат

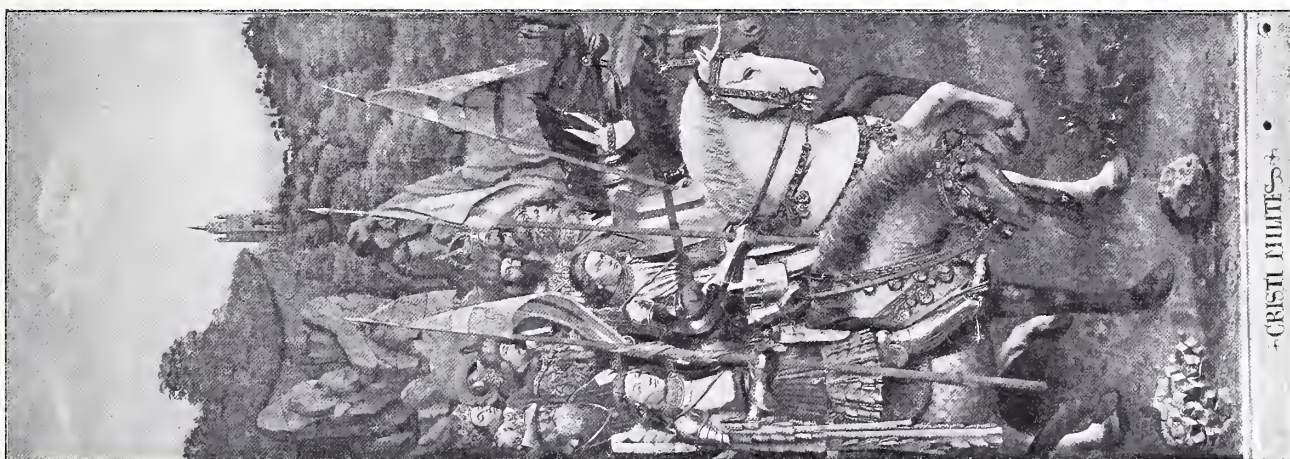
IV
 III
 II
 I



• DEORINI SUI •



• HEREDITI SUI •



• CRISTI MILITES •



• CRISTI MILITES •

der Bäume, über den Gipfeln der Hügel und hoch oben im Blau der Lüfte hüpfen, flattern, fliegen, schiessen durcheinander, schweben und ziehen dahin in schuldlosem, unbewusstem Lebensdrange, ewiger Lust und Daseinsfreude voll, die Geschlechter der Vögel, die lebendigsten, die heitersten aller Geschöpfe.

Wenn je ein Kontrast rührend und ergreifend war, dann ist es dieser dreifache Kontrast, der sich zu unserem Entzücken hier entfaltet, wie die Blätter einer Blütenkrone auseinanderstreben und doch von einem gemeinsamen Kelche zusammengehalten werden. Einmal: die ernstgesinnten Scharen der Gerechten und der Kraftvollen, und — sie auf willigem Rücken tragend, ihre treuen Diener, die frohgemuten Rosse. Sodann: aufgewühlten Gewissens, die Büsser, bedrängten Herzens, die Pilger, und — über ihnen ihre Tröster in Waldeinsamkeit und ihre Begleiter auf der Länderfahrt. Schliesslich aber: die Kontrastierung dieser Kontraste, die Gegenüberstellung dieser Doppelwerte und ihre Zusammenstimmung zu einer künstlerischen Einheit! Welchem Meister wäre nochmals ein ähnlicher Wurf gelungen?

Und welche feinste Abstufung der Kontraste untereinander! Links unten die mehr kompakte Masse der Pferde, welchen, bei aller Vitalität, in der Haltung und im Blick des Auges doch auch etwas vom feierlichen, aber durchaus nicht trüben Ernste der über ihnen befindlichen gelenkigen und von keiner Seelenschuld bedrückten Reiter anzuhaften scheint. Rechts oben die leichtbeschwingten, wie Mücken durcheinander wirbelnden, durch nichts beengten oder gebändigten Schwärme der Vögel, in reiner Lust und Freude den Tag geniessend, während unter ihnen die zum Teile im Gemüte tief erschütterten Büsser, Leute, die schwer an ihrer Vergangenheit zu tragen haben, die zudem auch in ihrer Körperbeweglichkeit durch die Gebrechen hohen Alters behindert sind, weniger auszuschreiten denn förmlich Wurzel fassen zu wollen scheinen. Es ist eine ausgleichende Wirkung übers Kreuz: links unten das relativ weniger entfesselte animalische Leben in mächtigen Tierleibern, und rechts oben die in ihrem Lebensdrange vollständig losgebundene, bei geringstem Volumen fast nur durch äusserste Agilität wirkende Tierwelt; dagegen nun wiederum rechts unten aufs höchste gesteigertes seelisches Pathos bei grösster äusserer Ruhe der menschlichen Gestalten und links oben relativ geringere Intensität des Empfindungsausdrucks bei anmutiger leichter Bewegtheit der menschlichen Körper. Diese vier Faktoren greifen harmonisch ineinander wie die Töne eines vierstimmigen Gesanges, als gliederte sich die Komposition nach den Klängen der vom van Eyck'schen Himmel herabdringenden Engelsmusik.

Es muss mit besonderer Betonung hervorgehoben werden, dass sich auf dem linken Tafelpaare kein

einzigster Vogel befindet, obwohl der Luftraum oberhalb der Landschaft zur Anbringung von Vögeln genau dieselbe Gelegenheit böte wie auf der rechten Seite. Die Vögel rechts sind Schwalben, ganze Schwärme, die vollen Breiten der Tafeln entlang, in ihren wechselreichen Flugbewegungen momentan, mit man möchte sagen japanischem Künstlerauge erfasst. Ferner, in grosser Höhe die Luft in Form eines V durchschneidend, Störche, sowie ein Aar, der sich majestätisch von seinen bewegungslos ausgebreiteten Schwingen tragen lässt. Wie sehr es den Künstlern darum zu thun war, das Vogelgewimmel kräftigst zum Ausdruck zu bringen, erkennt man auch daraus, dass die Schwalben bedeutend grösser gezeichnet sind als sie in Wahrheit aus dieser Entfernung erscheinen müssten.

Wenden wir uns nunmehr zur Landschaft. Unsere Betrachtung wird auch hier, wie bei allem Vorhergegangenen, lediglich die symmetrischen Werte ins Auge fassen. Die vier Tafeln, als ein grosses Rechteck genommen (wie sie unsere Abbildung zeigt), werden von vier Zonen quer durchzogen. Wir haben in diesem Verhältnis (4 zu 4) einen Antiparallelismus. Die vier Zonen sind: zu oberst der Himmel, zu zweit die eigentliche Landschaft (insofern sie über den Köpfen der Menschen sichtbar wird), zu dritt die Menschenmassen, zu unterst der frei sichtbare Erdboden. Ungefähr ein Sechstel der Bildhöhe bleibt für den Himmel. Die Gewölkbildung ist auf den vier Tafeln dieselbe und wirkt gleich einer nivellierenden Bekrönung. In betreff der Zone der Menschenmassen vergleiche man die auf unserer Zeichnung mit schwarzer Punktierung eingefassten Flächen rechts und links. Dabei ergibt sich, dass auf der linken Seite diese Fläche hinauf in die Zone der Landschaft eine durch die Linie ef markierte Einbuchtung macht, welcher auf der rechten Seite hinwiederum gegensätzlich eine Einbuchtung der Zone der Landschaft hinab in die Zone der Menschengruppe, markiert durch die Linie gh, entspricht.

Was nun die Zone der Landschaft anbelangt, so beachte man zunächst auf unserer beigegebenen Zeichnung die rotpunktierte Linie cd und ihre beiderseitigen ebenfalls rotpunktierten, schräg abfallenden Fortsetzungen zu den Bilderrändern nach rechts und links. Dieser dachartige Aufbau lässt auf beiden Seiten in je einem dreieckartigen Ausschnitt Ausblicke auf den tiefer zurückliegenden Hintergrund frei: links wird ein Berg sichtbar, rechts ein Thal mit weiter Fernsicht und ein kleinerer Hügel. Auf Tafel I entspricht das Schloss links und der hohe Turm rechts symmetrisch den Wipfeln der auf Tafel IV befindlichen Cypressen und Palmen: es sind dies die beiderseitigen oberen Stützpunkte der Komposition. Im übrigen ist noch zu bemerken, dass auf Tafel II die Bergkamm-

linie des Mittelgrundes eine Mulde beschreibt, über die hinweg ebenfalls der ferne Hintergrund mit Hochgebirge sichtbar wird, während in äquivalenter Weise auf Tafel III in der Umrisslinie des Hügelkammes eine Einbuchtung erscheint, hervorgerufen durch einen Waldweg. Wer diese vier Altartafeln oberflächlicher betrachtet, etwa so wie man blinzeln den Augen modernste Bilder sich zu Gemüte zu führen sucht, für den wirken die auf dem linken Tafelpaare hervorragenden Türme und die auf dem rechten Tafelpaare hervorragenden Cypressen vollständig gleichwertig, ja, man muss schon schärfer hinschauen, um diese Bauten von diesen Bäumen zu unterscheiden. Die Landschaft auf jedem dieser Tafelpaare bildet eine vollkommene Einheit; dagegen hängen die Landschaften der beiden Tafelpaare mit der Landschaft des Mittelbildes nicht unmittelbar zusammen. Man hat darin einen Mangel der Komposition finden wollen und daraus in Bezug auf die zeitliche Entstehung der einzelnen Tafeln des Altarwerkes die gewagtesten Schlussfolgerungen gezogen. Nach meinem Gefühle ist diese Unterbrechung der Landschaft künstlerisch beabsichtigt. Für den oberflächlichen Anblick zieht sich eine und dieselbe Landschaft durch alle fünf Tafeln, durch den ganzen Unterstock des Altarwerkes hin, und dies giebt dem Auge durch die Gleichmässigkeit der Linien ein im ganzen beruhigendes Gefühl. Näher zusehend, gewahren wir bei je einem der Tafelpaare eine kleine Unterbrechung der Landschaft, die lediglich auf die Rahmen zurückzuführen ist, welche einen Teil derselben verdecken. Zwischen den Tafelpaaren und dem Mittelbilde liegen aber grössere unsichtbare Teile der Landschaft, als durch eine blosser Verdeckung durch die Rahmen erklärlich sein könnte. Es sind dies ideale Abstände. Zwischen den Gruppen des Mittelbildes und den Gruppen der Flügel sollten sich noch, wenn auch nicht direkt für das Auge ersichtlich (was sich ja nicht machen liess), so doch merkbar für das Gefühl, weite Strecken Landes verbreiten. Der Abstand der vier herbeziehenden Gruppen der Flügel von den vier Hauptgruppen des Mittelbildes muss ganz anders gartet bedünken als der Abstand eben dieser letzteren vier Gruppen von der in der Mitte der Haupttafel befindlichen Darstellung des Heilswunders. So erhalten wir, in der Empfindung wenigstens, einen Horizont, der sich bis in die Weiten der Welt auszudehnen scheint, um die Entferntesten wie die Nächsten, die nach dem Heile dürsten, gleichmässig der Gnade teilhaftig werden zu lassen. Die Aussenseite des Altars weist einen ähnlichen Fall auf, doch liegen die Verhältnisse dort anders, was zu untersuchen hier nicht meine Aufgabe sein kann. Dass aber dort so wenig wie hier — wie man wohl gemeint hat — die Ungeschicklichkeit die Rolle der Inspiration übernommen hatte, davon kann man sich überzeugt halten.

Bei diesem vollständig symmetrische Linien beschreibenden Aufbau der Landschaft nun herrscht trotzdem der reizvollste Gegensatz. Wir befinden uns auf der linken Seite diesseits, auf der rechten jenseits der Alpen. Die Landschaft links, mit ihrer Strenge, dem hochragenden finsternen Felsen, der gleich einem majestätischen Thore die Aussicht verschliesst, den burgartigen Architekturen, dem gepflegten Obstgarten, den fernen schneeigen Höhen, ist so recht ein Hintergrund für die Gewaltigen und Vornehmen der Erde. Dagegen enthüllt rechts der Wald idyllisch alle seine traute Heimlichkeit, trotz des kleineren Felsenklotzes, der sich hier aber bescheiden an den Fuss des Hügels gestellt hat und das Schauen nicht verwehren will, es zeigen sich uns die Zugänge zu den weltfernen Schlupfwinkeln der Einsamen, und wir blicken hinaus auf Fluss, bebautes Land und die fern hingebettete Stadt, in die Erdenweite hinaus, von woher alle die Pilgerscharen zusammenströmen.

Kompositionell am intensivsten wirken hier zwei fast gleich grosse, miteinander korrespondierende Flächen. Es sind dies die auf unserer Zeichnung mit rot punktierten Linien umrissenen kleineren Rechtecke, welche durch die Buchstaben ik und lm kenntlich gemacht sind. Fast gleich gross und ein jegliches von ihnen beinahe genau dieselbe Stelle oberhalb der Mitte des Tafelpaares einnehmend, wirken sie absolut räumlich symmetrisch. Inhaltlich aber kontrastieren sie. Dort die eintönige graue Felsenwand, hier üppigstes Orangengebüsch. Öde, kalt, stumpf, leer wirkt so die eine Seite, überquellend, voll Pracht und Reichtum, voll Farbe, Saft und Mannigfaltigkeit präsentiert sich uns die andere.

Und nun ziehen wir eine Linie quer durch das Rechteck der vier Tafeln, die rote Linie ab unserer Zeichnung, wodurch wir den ganzen Komplex in vier ungefähr gleich grosse Teile zerlegt haben, die auf unserer Zeichnung mit den Buchstaben A, B, C, D kenntlich gemacht sind.

Und das Spiel der Gegensätze, das wechselseitige Aufwiegen der Werte, die Ausgleichung der Kontraste beginnt sofort wieder und zwar in höherer, umfassender, das Ganze beherrschender Art.

Der Teil B entzückt vor allem durch den Glanz und die Pracht der Kostüme, der Rüstungen, der Pferdegeschirre, des Geschmeides. Der Teil D wirkt düster durch die Dürftigkeit und Monotonie der Eremiten- und Pilgergewänder. Den Teil A, mit seiner herben Strenge, und Teil C mit seiner farbenreichen Üppigkeit haben wir soeben erst charakterisiert.

Es sind hier Werte vorhanden, die übers Kreuz sich aufwiegen. Teil A steht in Beziehung zu Teil D, und B zu C. Und da ist nun besonders die Ausgleichung von A und D sehr interessant. Im Teile A finden wir, trotz aller Öde, auch etwas Glanz: die

drei farbigen Wimpel der Heroldslanzen. In dem ebenfalls prunklosen Teil D wird dies aufgewogen durch die mit grösster Brillanz gemalten Rosenkränze und den Schmuck der Büsserinnen. Nebstbei wird die Eintönigkeit in zartester Weise unterbrochen auf Teil A durch weisse Nelken, die auf dem Steingeklüft ein kümmerliches Dasein fristen, und auf Teil D durch die auf den Erdboden verstreuten schimmernden Krystalle und Korallen. Es sei besonders betont, dass sich bei Teil B nicht die Spur eines Krystalls oder einer Koralle auf dem braunen Leimboden findet, dessen Monotonie bloss die Abdrücke der Pferdehufe etwas beleben. Dies mag der Beobachtung, dass sich in der Luft des linken Tafelpaares kein einziger Vogel zeigt, an die Seite gestellt werden.

Und schliesslich: ein Blick auf die beiden Tafelpaare zeigt uns einen allgemeinen koloristischen Unterschied zwischen rechts und links, einen Gegensatz, der allerdings bloss wie ein zarter Hauch vorhanden ist. Während die rechte Seite die hehre Pracht und Glut der van Eyck'schen Farben wie in einer letzten noch möglichen Steigerung erscheinen lässt, so dass es uns dabei zu Mute wird, als strömte goldiges Braun wie mit einer gewissen Kraft aus Menschengesichtern, Kleidern, Felsen und

Bäumen in unsere Augen, — liegt auf der linken Seite eine Nuance ausgebreitet, die man als ein silbriges Grau bezeichnen muss, wirkend gleich einem helleren Schimmer, der nicht aus den Dingen selbst hervorbricht, sondern sie freundlich umspielt.

Ich habe mich bemüht, das Problem so klar und anschaulich wie möglich zu entfalten. Trotzdem wird bei Auseinandersetzungen, wie die vorliegende, immer seitens des Verfassers ganz besonders an die willige Aufmerksamkeit und Mitthätigkeit des Lesers appelliert werden müssen. Wohl kann man, bis zu einem gewissen Grade, die einzelnen Fäden in dem grossen künstlerischen Gewebe nachweisen, aber das Letzte und Beste — die für das reflektierende Denken unerreichbare, weil nur in der Anschauung gegebene und nur durch sie zu erfassende Feinheit und Vollendung der Wirkung des Ganzen — muss der Beschauer vor dem Originale selbst in sich hervorrufen lassen.

Der jüngere van Eyck pflegte die Arbeit an seinen Werken damit abzuschliessen, dass er die stolz-bescheidene Devise: „als ich chan“ darauf setzte. Es sei mir gestattet, im Verfolg der zuletzt ausgesprochenen Gedanken, meinen eigenen Aufsatz mit diesem Signet zu versehen, aber — im nur bescheidenen Sinne.

DIE BILDNISSE DES ERASMUS VON ROTTERDAM

EIN BEITRAG ZUR VERGLEICHENDEN KUNSTGESCHICHTE

VON JULIUS R. HAARHAUS

Nichts Lehrreicherer giebt es
als die Vergleichung von Arbeiten
verschiedener Meister nach dersel-
ben Person und aus derselben Zeit.

Justi, Velasquez I. S. 251.

Von allen Erzeugnissen der bildenden Kunst gewährt wohl kein anderes dem Beschauer so andauernden und ewig neuen Genuss wie das gute Porträt einer interessanten Persönlichkeit. Besser als alle Biographien, Briefwechsel und Anekdoten vermag des Malers Hand das ganze Wesen eines Menschen wiederzugeben, und unmittelbarer als aus vielbändigen Werken offenbaren sich dem, der die krausen Schriftzeichen menschlicher Züge zu deuten versteht, aus den Linien des Bildnisses die Schicksale eines ganzen Lebens. Da zeugen die Furchen der Stirne von der rastlosen Arbeit der Gedanken, da künden verräterische Züge um Auge und Nase, um Wange und Kinn die Art des Charakters, und um die Winkel des Mundes spielen die feinen Fältchen des Kummers oder der Laune. Trotzig, finster und scheu oder sanft, licht und vertraut blickt uns das Auge an. Und dieses erregt unser Interesse am meisten, weil es uns die Seele des Dargestellten am reinsten entgegenspiegelt. Die Züge des Antlitzes können trügen, ja, sie sind vielfach das Werk einer bewussten oder unbewussten Verstellung, aber Blick und Ausdruck des Auges täuschen nie. Auch die Haltung des Porträtierten giebt uns über mancherlei Auskunft, sie kennzeichnet die Gewöhnheit des Gebietens und den siegreichen Kampf gegen die Unbilden des Lebens oder demütiges Dulden und ergebene Tragen zeitlicher Beschwerden. Nicht minder wichtig sind Gebärde, Kleidung und Umgebung. Sie machen uns mit den kleinen Tugenden der Schlichtheit und Bescheidenheit oder mit den kleinen Schwächen der Selbstgefälligkeit und Eitelkeit des Dargestellten bekannt und verraten uns seine Gesinnung in Bezug auf die Äusserlichkeiten des Lebens. Steht das Beiwerk des Bildes mit der porträtierten Person noch in irgend welchem Zusammenhange — und hierbei ist es nicht immer leicht, deren Anteil

darin von den eigenmächtigen Zuthaten des Künstlers zu trennen — so können wir mit Bestimmtheit auf ein gewisses Selbstbewusstsein schliessen. Der Fürst, der sich mit den Insignien seiner Würde, der Feldherr, der sich mit dem Plane einer von ihm belagerten Festung, der Kaufmann, der sich mit einer Rolle Geldes, der Gelehrte, der sich mit seinen Büchern malen lässt, sie alle sind von ihrer Bedeutung auf ihrem speciellen Gebiete stark überzeugt.

Da aber naturgemäss jeder Künstler den Charakterzug des von ihm Dargestellten am stärksten hervorhebt, der seinem eigenen Wesen am meisten entspricht, oder der ihn aus irgend einem Grunde am lebhaftesten interessiert, so vermag erst ein sorgfältiges Vergleichen mehrerer Porträts einer Persönlichkeit ein wahres Bild derselben zu geben. Hierbei gewinnen auch die minderwertigen Bildnisse für den aufmerksamen Beobachter einige Bedeutung, weil sie einzelne Züge des Idealbildes bestätigen können.

Zu dem Versuche einer Vergleichung eignen sich die Bildnisse des Erasmus von Rotterdam ganz besonders, denn erstens lassen sich unsere Beobachtungen an der Hand zahlreicher charakterisierender Äusserungen in seinen eigenen Werken und denen der Zeitgenossen vortrefflich kontrollieren, und zweitens rühren die ausserordentlich zahlreichen Bilder zum Teile von Meistern allerersten Ranges her.

Die Fülle des vorhandenen bildlichen Materials erklärt sich aus Erasmus' internationalem Rufe als Gelehrter und Schriftsteller. Durch sein „Lob der Thorheit“, das bei Lebzeiten des Verfassers in 27 Auflagen erschien, war sein Ansehen selbst in den Kreisen befestigt, die sonst der humanistischen Bewegung fern standen. Man traf sein Bild in den Gemächern der Fürsten und Vornehmen wie in der Studierstube der Gelehrten und den Wohnungen der Bürger. Selbst bei seinen Gegnern war Erasmus in effigie zu finden;

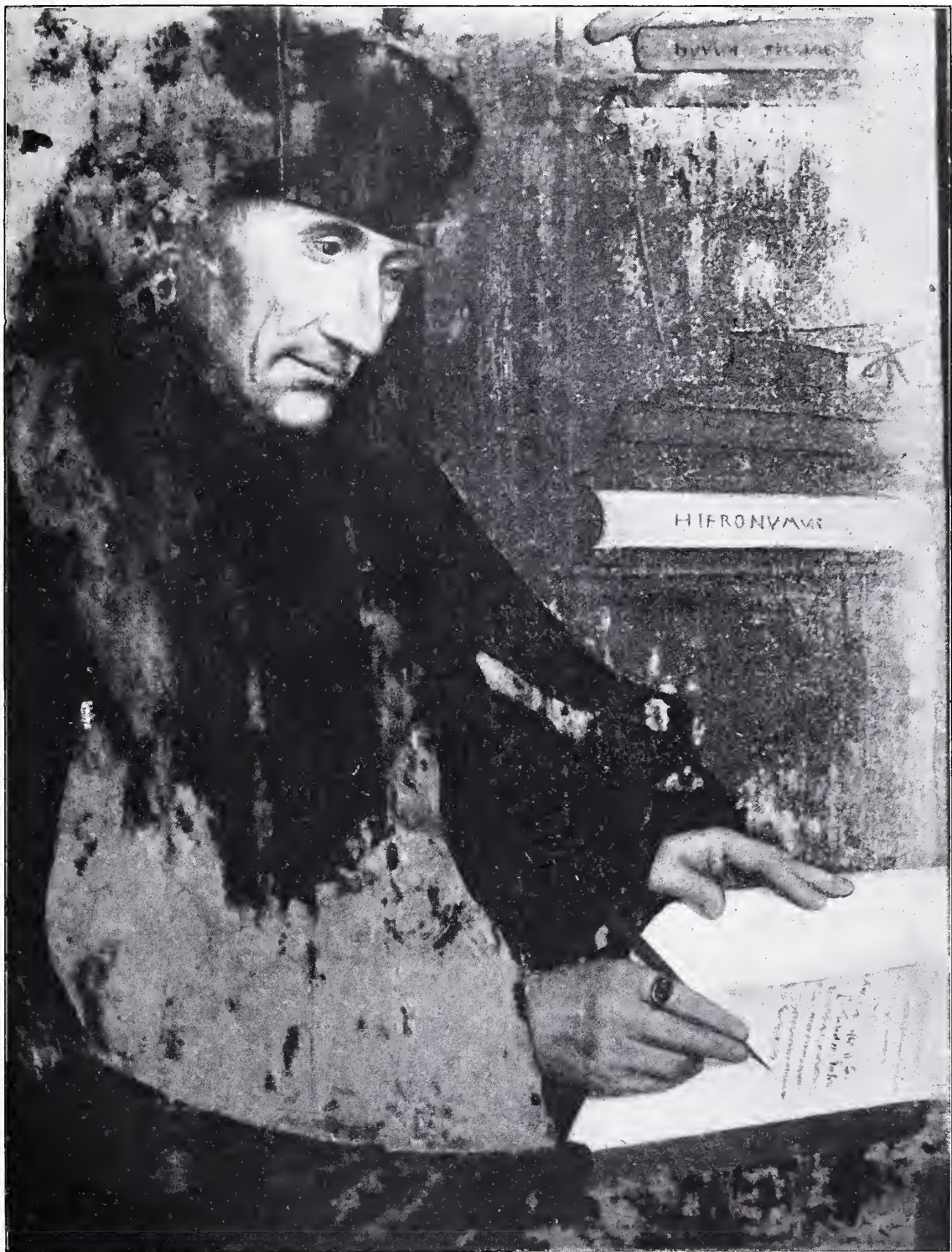


Abb. 1. Kopie nach Quentin Massys. Hampton-Court.

wir lesen von einem Baseler Doktor, der ihn in seinem Zimmer hängen hatte, um ihm gelegentlich seine Verachtung in recht drastischer Weise auszudrücken!

Sodann war der berühmte Mann mit dem eigenartigen Äußern ein willkommener Vorwurf für die Künstler und ist es, wie die modernen Darstellungen in den Galerien zu Rotterdam und Antwerpen dardun, bis heute geblieben. Selbst das letzte Drittel des 18. und das erste des 19. Jahrhunderts, eine Zeit, die sich dem geistvollen Humanisten gegenüber ablehnend verhielt, und deren Gelehrte ihre Beschäftigung mit den Schriften des Erasmus vielfach entschuldigen zu müssen glaubten, hat noch Künstler hervorgebracht, die seine äussere Gestalt mit unverkennbarer Liebe dargestellt haben. Es sei nur an Daniel Chodowiecki und Johann Heinrich Lips erinnert. Bei Wilhelm von Kaulbach freilich, dessen Jugend in die Zeit der Erasmus-Verachtung fällt, lässt sich die Missstimmung gegen den Gelehrten deutlich erkennen. Er hat auf seinem Wandgemälde „Das Jahrhundert der Reformation“ im Treppenhaus des neuen Museums zu Berlin aus Erasmus eine echte Wagner-Gestalt gemacht, der nur das für Faust's beschränkten Famulus typische Augenglas und die Studierlampe fehlen.

Wie stark übrigens die Persönlichkeit des Erasmus auf die Zeitgenossen wirkte, geht am besten aus der Thatsache hervor, dass keiner derselben seiner Erwähnung thut, ohne uns zugleich ein Bild von seiner Gestalt, seinem Antlitz und seiner Lebensweise zu entwerfen, ein Zug, der um so bemerkenswerter ist, als das Interesse am Individuum damals erst zu erwachen begann. Und noch 250 Jahre nach dem Tode des berühmten Humanisten bekennt Lavater: „Das Gesicht des Erasmus ist eines der sprechendsten, der entschiedensten Gesichter, die ich kenne.“

Hiervon war vielleicht niemand so lebhaft überzeugt, wie Erasmus selbst. Er bemühte sich nach Kräften, seinen Bildnissen die weiteste Verbreitung zu verschaffen und war glücklich, wenn er sie bei Fürsten oder sonstigen hochgestellten Personen unterbringen konnte. Er wollte nicht nur in seinen Werken, sondern auch in seiner Erscheinung weiterleben, auf die er stolz war, weil sie deutlich verriet, dass in ihm ein gewaltiger Geist über einen schwächlichen und kränklichen Körper den Sieg davongetragen habe.

So schreibt er dem Erzbischof Warham von Canterbury nach Übersendung seines jetzt in Longford-Castle befindlichen Bildnisses: „ich hoffe, dass Dir mein gemaltes Porträt zugekommen ist, welches ich Dir schickte, damit Du etwas von Erasmus hättest, wenn mich Gott von hier abrufen sollte“, und bei Übersendung des ihn und Petrus Ägidius darstellenden Doppelbildes an den Kanzler Morus: „hier schicke

ich Dir die Tafeln, damit wir immer bei Dir sein mögen, auch wenn wir einmal nicht mehr sind“.

Diese Doppeltafel, von Quentin Massys im Frühjahr des Jahres 1517 zu Antwerpen gemalt, wird als ein wahres Wunderwerk der Kunst in der zeitgenössischen Korrespondenz häufig erwähnt. Am 8. September sandten die beiden Freunde ihr Geschenk durch Petrus Cocles nach Calais, wo der Kanzler sich gerade aufhielt. Es ist für dessen Kunstverständnis vielleicht bezeichnend, dass er den Nebenfiguren der Darstellung in seinem Dankesbriefe wie in den auf die Tafel gedichteten lateinischen Versen weit grössere Bewunderung zollt, als den Köpfen der Porträtierten selbst und namentlich der Nachbildung eines von ihm an Petrus Ägidius gerichteten Briefes in dessen Hand das höchste Lob spendet. Erasmus, der, obwohl selbst Dilettant mit Stift und Pinsel, sonst nirgends für Werke der bildenden Kunst Interesse zeigt, steht der Quentin'schen Arbeit ganz anders gegenüber. Für ihn hatte das Bild schon deshalb besondere Bedeutung, weil es das erste Porträt war, zu dem er gesessen hatte.

Allein Quentin Massys ist nicht nur der erste Darsteller des Erasmus, er ist auch der Schöpfer des Erasmus-Typus, der Künstler, dessen Auffassung von der Persönlichkeit des Gelehrten für alle späteren massgebend geblieben ist. Das Original von Quentin's Erasmus-Porträt ist verloren gegangen, aber wir gehen wohl nicht irre, wenn wir mit H. Grimm und Woltmann das in der Galerie von Hampton-Court-Palace befindliche Bildnis als eine Kopie des Quentin'schen Porträts betrachten. (Abb. 1.) Es ist leider nicht zum Besten erhalten, entspricht aber den Beschreibungen des Originals, passt als Gegenstück zu dem noch erhaltenen Bilde des Ägidius (Longford Castle) und verrät sowohl in der charakteristischen Gesamtaufassung wie in den gut beobachteten Einzelheiten auf den ersten Blick den bedeutenden Künstler, der unter den Niederländern jener Zeit sich allein befähigt fühlte, die Erscheinung des Erasmus im Bilde oder, genauer, in einem farbig ausgeführten Porträt festzuhalten.

Erasmus ist in seiner Studierstube am Schreibpulte dargestellt, wie er, nach rechts gewandt, an seiner Paraphrase zum Römerbrief schreibt. Sein Haupt bedeckt die baretartige Mütze. Das weite Gewand, dessen Pelzbesatz kaum noch zu erkennen ist, fällt in schweren Falten herab. Die ziemlich kleinen Augen sind nach unten gerichtet, scheinen aber nicht auf die Schrift, sondern über das Buch hinauszusehen. Besondere Beachtung verdienen die wulstigen Lippen, die stark markierten Mundwinkel und die scharfe Falte, die sich von der Mitte der Wange nach dem Kinn hin erstreckt. Die Hände sind mit besonderer Sorgfalt gemalt, namentlich die rechte, deren Zeige-

finger mit einem Siegelringe geschmückt ist. Der Schreibende hält die sehr spitze Rohrfeder mit den auffallend gestreckten drei ersten Fingern, während der kleine und der Goldfinger nach innen gezogen sind. Die Linke stützt sich auf das Buch und hält das weiss gebliebene erste Blatt nieder. Im Hintergrunde liegen auf einem Büchergestell, an dem eine grosse Papierschere hängt, Bücher, auf deren Schnitt die Titel von Erasmus' Werken: MOR ... (Μορταλ ἐγκωμιον) NOVVM TESTAMENT .. ΔΟΥΚΛΑΝΟΣ .. HIERONYMVVS zu lesen sind. Dieser Kopie des

Quentin Massys'schen Bildes entspricht in allen wesentlichen Punkten ein äusserst roh ausgeführter anonymer Holzschnitt vom Jahre 1522. Hier ist jedoch der Schreibende, der sich auf Quentin's Bilde ein wenig nach rechts wendet, völlig im Profil dargestellt; Stirn, Nase, Mund und Kinn verraten deutlich, dass der Künstler sich bemüht hat, die Kontur dieser Gesichtsteile in die von ihm aus technischen Gründen bevorzugte Stellung zu übertragen. (Abb. 2.) Das

Charakteristische auf Quentin's Bilde ist daher beim Holzschnitt bis zur Karikatur übertrieben — nicht nur das Antlitz mit der starken Wangenfalte, dem kräftig entwickelten Kiefer und den gleichfalls über das Buch hinweggehenden Augen, sondern auch die schreibende Hand, deren beide letzten Finger völlig nach innen geschlagen sind und von den drei anderen weit abstehen.

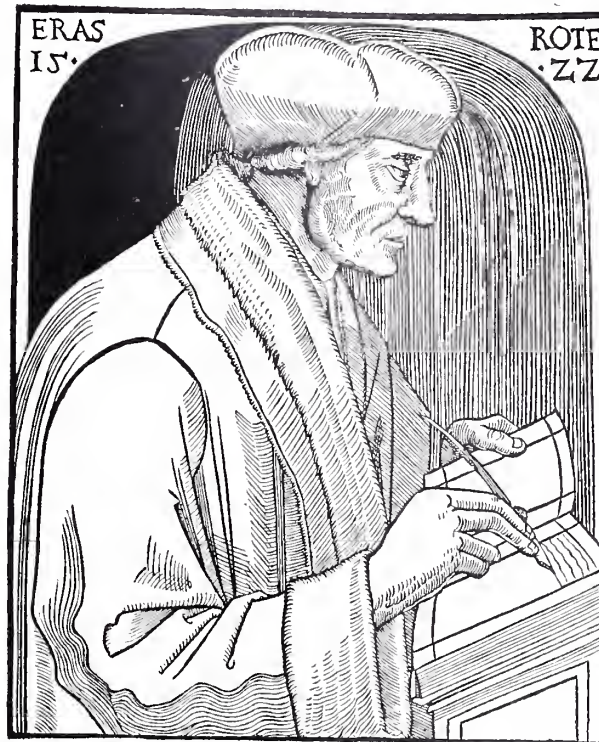
Ein in gemischter Kupferstichmanier ausgeführtes, von F. Lehmann gestochenes Blatt — offenbar aus den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts — ist unverkennbar nach jenem Holzschnitt hergestellt. Es zeigt Erasmus bis zur Mitte des Oberkörpers und ist vom Stecher fälschlich mit „H. Holbein pinx.“ bezeichnet worden.

Aus dem Briefe des Erasmus an Henricius Botteus vom 29. März 1528 wissen wir, dass Quentin Massys auch erzgegossene Bildnisse von ihm gefertigt hat. Eine im Baseler Museum befindliche

grosse bronzene Denkmünze mit der Jahreszahl 1519 unter dem Kopfe des Erasmus muss in der Zeit seines Antwerpener Aufenthaltes entstanden sein und zeigt in der Auffassung des (nach links gewandten) Kopfes allerdings eine so auffallende Ähnlichkeit mit dem oben beschriebenen Gemälde, dass ich nicht anstehe, sie für eine Arbeit des Quentin Massys zu halten. (Abb. 3.) Diese Ähnlichkeit erstreckt sich nicht nur auf Nase, Mund, Kinn und Kieferbildung, sondern sogar auf Stellung und Ausdruck des Auges. Das Seltsamste ist aber, dass die Medaille und der

Holzschnitt dieselbe Legende haben, die Worte: *ΤΗΝ ΚΡΕΙΤΤΩ ΤΑ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ ΔΕΙΞΕΙ. IMAGO AD VIVAM EFFIGIEM EXPRESSA.* Diese sonst ganz ungewöhnliche Umresp. Unterschrift weist darauf hin, dass Medaille und Holzschnitt in irgend einem Zusammenhange stehen. Vielleicht finden sich jene Worte schon auf dem Original des Gemäldes und sind vom Künstler zur Medaille noch einmal verwandt, von dem unbekanntem Holzschneider aber einfach kopiert worden.

Die Medaille als solche ist wiederholt in Kupferstich nachgebildet worden. Sehr wahrscheinlich ist auch die Radierung des Hieronymus Hopfer darauf zurückzuführen, wofür nicht nur die charakteristischen Einzelheiten des Kopfes, die Profillinie, die Wangenfalte und der übermässig starke Kiefer, sondern auch die Anordnung des Gewandes und das Barett mit den auffallenden seitlichen Wülsten sprechen dürften. (Abb. 4.) Das in Form, Stellung und Ausdruck völlig verfehlte Auge dürfte sich dadurch leicht erklären lassen, dass Hopfer ein in jener Gesichtspartie schlecht ausgegossenes Exemplar der Medaille als Vorlage zur Verfügung hatte. Die Worte der Medaille: „Imago“ u. s. w. sind hier ins Deutsche übertragen und lauten DIE BILDNVS NACH LEBLICHER GESTALT AVS-GETRVCKT, während eine unter dem Porträt stehende und zum Teil in dasselbe hineinragende Büste des Terminus — Erasmus' Wappenzeichen — mit den



ΤΗΝ ΚΡΕΙΤΤΩ ΤΑ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ ΔΕΙΞΕΙ. IMAGO AD VIVAM EFFIGIEM EXPRESSA.

Abb. 2. Anonymer Holzschnitt von 1522.



Abb. 3. Denkmünze von 1519. (Quentin Massys?) Museum zu Basel.

daneben angebrachten Worten: DER TOD IST DIE LEST LINI DER DING . ICH WEICH KAIM der Terminus-Darstellung und der Umschrift „Mors ultima linea rerum — Concedo nulli“ auf der Reversoseite der Medaille genau entspricht.

Eine zweite, dem zuletzt beschriebenen Blatt sehr ähnliche kleinere Radierung unterscheidet sich von diesem nur durch die unvollkommenere Technik und das weit grössere, mehr geradeaus gerichtete Auge. Sie scheint nicht von Hopper selbst herzurühren. Endlich verrät ein Lukas Cranach zugeschriebenes, jedenfalls aber von einem seiner Schüler gezeichnetes Holzschnitt-Medaillon-Porträt des Erasmus (zusammen mit dem ähnlich ausgeführten Bildnisse Ulrichs von Hutten wiederholt in Streitschriften abgedruckt) unverkennbar den Einfluss der Quentin Massys'schen Denkmünze.

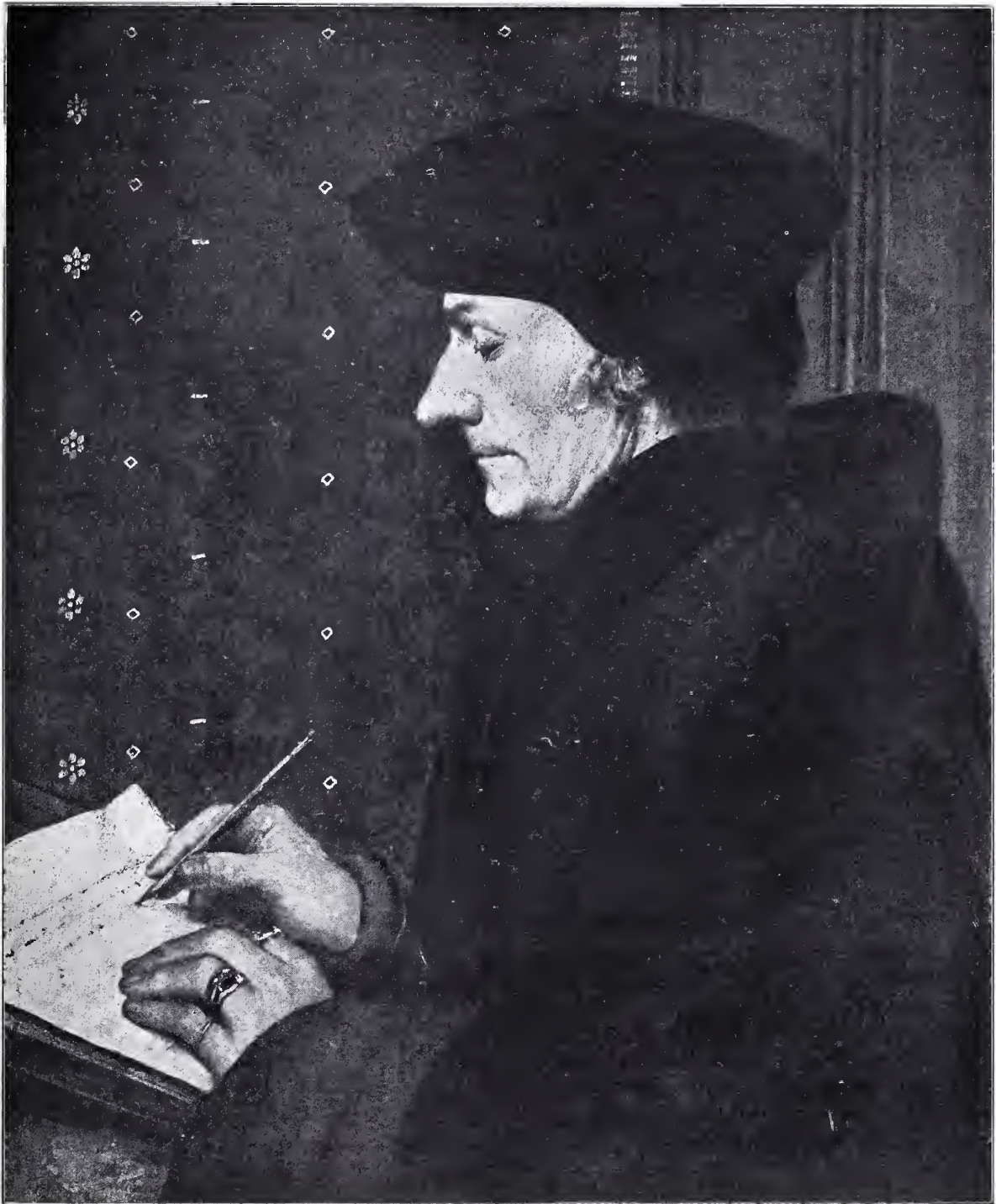
Dieser ersten Gruppe von Erasmus-Bildern stehen zeitlich die drei im Jahre 1523 von Hans Holbein gemalten Porträts am nächsten. Alles Wissenswerte über diese wie über die Serie von 1530 hat Woltmann in seinem Holbein-Buche mit Fleiss und Scharfsinn zusammengestellt. Es bleibt mir nur übrig, auf einige Punkte hinzuweisen, die für uns von besonderer Bedeutung sind. Die drei Bilder entstanden im Sommer des genannten Jahres und sind ebenfalls auf Bestellung des Erasmus, der sie zu Geschenken

benutzte, gemalt worden. Das erste derselben, einst in der Arundel-Sammlung, später in Dr. Meade's Besitz, jetzt in Longford-Castle, war für den Erzbischof Warham von Canterbury bestimmt und zeigt den Porträtierten in einer durchaus neuen Auffassung. Woltmann beschreibt es mit folgenden Worten: „Erasmus mit schon ergrautem Haar und blauen Augen trägt Doktorhut und Pelzrock, sein Gesicht zeigt sich zu dreivierteln und ist nach links gerichtet. Den Hintergrund bildet ein Pilaster mit elegantem Renaissance-Ornament und ein grüner Vorhang, der, etwas zurückgeschlagen, ein Brett mit Büchern und Wasserflasche sehen lässt. So blicken wir in das Stilleben von Erasmus' häuslicher Existenz. Die Hände ruhen auf einem rotgebundenen Buche, welches durch eine halb griechische, halb lateinische Inschrift als die „herculische Arbeit des Erasmus von Rotterdam“ bezeichnet ist.“

• ERASMVVS • ROTERODAMVVS •



Abb. 4. Radierung von Hieronymus Hopper.



*Abb. 5. Ölgemälde auf Papier von Hans Holbein vom Jahre 1523. Louvre.
Photographie von Braun, Clement & Co. in Dornach.*

Dieses Bild ist durch zahlreiche Stiche, besonders durch die von Vorstermann, G. W. Knorr, E. Desrochers, Pierre Philippe, J. B. Brühl, C. Dankertz, H. Bary, B. Moncornet, J. Baptist, J. J. Haid und C. Meyer so bekannt geworden, dass ich aus räumlichen Gründen von einer Reproduktion an dieser Stelle absehen kann. Holbein selbst hat es mehrmals kopiert. Auch das 1537 gemalte Erasmus-Porträt von Georg Pencz (jetzt Windsor-Castle) ist unmittelbar auf das zuletzt beschriebene Bildnis zurückzuführen, ebenso das mit architektonischem Hintergrund versehene Bild von Steenwijck (jetzt in Hampton-Court).

Wichtiger sind für uns die beiden anderen Holbein'schen Bilder vom Jahre 1523. An ihnen hat Quentin Massys insofern Anteil, als seine Auffassung von Erasmus' Persönlichkeit von Holbein entschieden adoptiert worden ist. Vielleicht hat Erasmus selbst, der, wie wir wissen, von dem Quentin'schen Bilde sehr entzückt war, den jungen Baseler Künstler dazu bestimmt, sich an jenes Porträt thunlichst anzulehnen, und diesem Wunsche ist Holbein, unbeschadet seiner eigenen künstlerischen Individualität, nach Kräften nachgekommen. Wir sehen sowohl auf dem im Louvre wie auf dem in Basel befindlichen Bilde, die sich bei flüchtiger Betrachtung überhaupt sehr ähneln, Erasmus, im Profil nach links gewandt, an einem Pulte stehend schreiben. Den überaus ruhigen Ausdruck des Antlitzes, der die auf die Arbeit konzentrierten Gedanken verrät, die Haltung des ganzen Körpers, besonders auch die der Hände, haben sie mit Quentin's Bild gemeinsam. Dennoch ist der Gesamteindruck, den die Holbein'schen Bildnisse auf den Beschauer machen, ein anderer: die Züge sind wesentlich verfeinert und einzelne, bei Quentin stark markierte Falten, wie die von der Mitte der Wange zum Kinn, sind bei Holbein völlig verwischt oder nur durch leichte Schatten angedeutet. Meines Erachtens ist bisher nicht genügend auf den grossen Unterschied hingewiesen worden, der zwischen dem

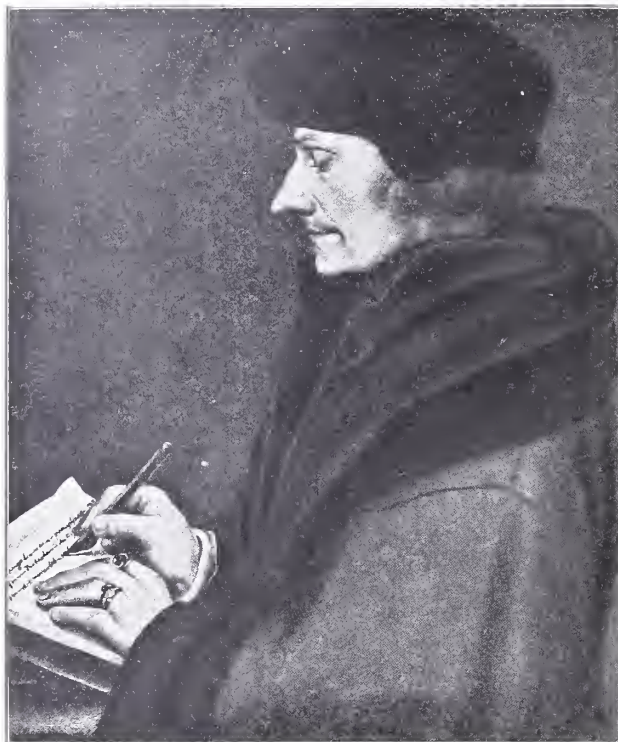


Abb. 6. Ölgemälde auf Holz, angeblich von Hans Holbein. Museum zu Basel.
Photographie von Braun, Clement & Co. in Dornach.

im Louvre und dem im Baseler Museum befindlichen Bilde besteht. Vielleicht hat das Baseler Porträt, das mit Ölfarbe auf Papier gemalt ist, durch spätere Übermalung gelitten, aber in seinem jetzigen Zustande macht es nicht den Eindruck einer Holbein'schen Arbeit. Hält man beide nebeneinander, so fällt der Unterschied sofort ins Auge. Auf dem Louvrebild (Abb. 5. Von Karl I. von England Ludwig XIII. von Frankreich als Gegengabe für Leonardo's Johannes geschenkt) erscheint Erasmus gebeugter und älter, das Kinn ist knochiger, die untere Gesichtspartie faltiger, dabei die Fläche des Antlitzes breiter, die Hände sind

von überzeugender Naturwahrheit, die Finger anatomisch richtig gegliedert, die Fingernägel gross und schön geformt, an den Wurzeln mit helleren Halbmonden und auf den Rücken mit Reflexen versehen. Die Studien zu diesen Händen befinden sich noch im Louvre. Das Baseler Bild, das Erasmus nach Woltmann's Vermutung seinem damals in Frankreich befindlichen jungen Freunde Bonifacius Amerbach sandte, und das auch im Amerbach'schen Inventar erwähnt wird, zeigt den Gelehrten jugendlicher. (Abb. 6.) Er gleicht mehr einem jungen, überarbeiteten Mönche mit scharfen Zügen, spitzer Nase und tief liegenden Augen; das Ohr, das auf dem Louvrebilde noch teilweise zu

sehen ist, verschwindet unter den Haaren. Die dunkle Falte des Mundwinkels zieht sich als schmaler Schatten bis über die Oberlippe hin und ist von einzelnen Stechern für einen Schnurrbart gehalten und als solcher nachgebildet worden. (Zuletzt noch von C. Barth, der das Bild übrigens Dürer zuschreibt.) Geradezu stümperhaft sind die Hände. Sie sind gedrunken und plump, ohne deutliche Gliederung der Finger. Die Nägel sind winzig und flach. Wie der Holzschnitt in Merian's Kosmographie zeigt, entsprach der Hintergrund ursprünglich der gewirkten Tapete des Louvre-Bildes. Stiche nach dem Baseler Bilde sind nicht häufig und fast sämtlich späteren Datums (S. Gränicher, G. C. Schmidt, C. Barth); nach

dem Louvre-Bilde selbst ist mir keiner zu Gesicht gekommen, wohl aber ein Facsimile-Stich von J. C. François nach einer sehr charakteristischen wenn auch skizzenhaften Kopie in Röteln.

Mantel und drei Zeichnungen (vermutlich von seiner eigenen Hand) beschenkt hatte, zweimal flüchtig mit Kohle skizziert; eine dieser Skizzen hat sich erhalten und befindet sich in der Sammlung des Malers Léon



Abb. 7. Handzeichnung von Albrecht Dürer vom Jahre 1520. Sammlung Léon Bonnat, Paris.

Eine eigentümliche Stellung nimmt unter den Bildnissen des Erasmus der Dürer'sche Stich ein. Während seines Aufenthaltes in den Niederlanden hatte Dürer den Erasmus, der ihm äusserst freundlich entgegengekommen war und ihn mit einem spanischen

Bonnat zu Paris (früher beim Grafen Andreossy, dann bei Jean Gigoux). (Abb. 7.) Diese an sich nicht sehr ähnlich ausgefallene Handzeichnung liegt dem Stiche zu Grunde, den Dürer im Jahre 1526 auf wiederholtes Drängen des Erasmus ausführte. (Abb. 8.) Die Erinne-

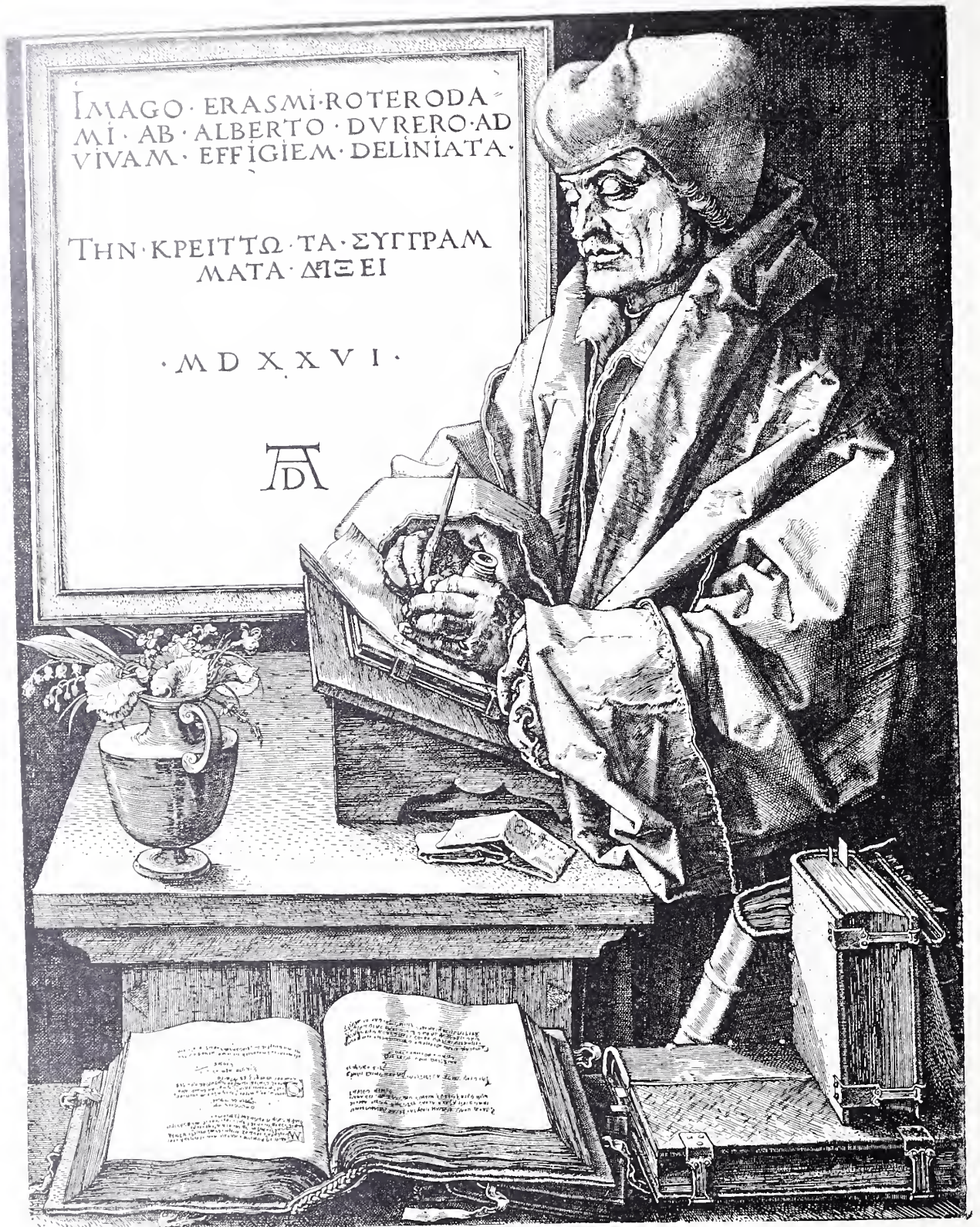


Abb. 8. Dürer's Stich von 1526.

nung an das „alt Männlein“ war bei dem Künstler offenbar sehr verblasst, infolgedessen begnügte er sich damit, das skizzierte Porträt in die von Quentin Massys angewandte Stellung zu übertragen, wobei die geringen Spuren der Porträtähnlichkeit freilich völlig verloren gingen. Dass Dürer Quentin's Erasmustypus gekannt hat, scheint mir nicht allein aus Körperhaltung und Kopfstellung des an einem Pulte schreibenden Gelehrten, sondern auch aus der lateinischen und griechischen Inschrift des Stiches hervorzugehen, die der Umschrift der Bronzemedaille und der Unterschrift des Holzschnittes von 1522 völlig entspricht, nur dass in der lateinischen Legende der Name des Künstlers eingefügt, und statt des Wortes „expressa“ die Form „deliniata“ gebraucht ist. Aus Dürer's Tagebuch der niederländischen Reise ersehen wir, dass er Quentin's persönliche Bekanntschaft machte. Vielleicht hat er in dessen Werkstatt eine Skizze oder Kopie des Erasmus-Bildes gesehen. Dürer's Bild ist nicht nur unähnlich, sondern geradezu von abschreckender Hässlichkeit — man könnte es Karikatur nennen. Das Antlitz entspricht in keinem Teile der Wirklichkeit oder den Arbeiten Quentin's und Holbein's, und bei keinem anderen Porträt hat die Phrase vom Bilde, „welches besser seine Schriften zeigen“, mehr Berechtigung als bei diesem. Dürer selbst war sich der Unzulänglichkeit seiner Kunst in diesem Falle bewusst; die fleissige Ausführung des Beiwertes sollte den Beschauer offenbar für die Unähnlichkeit des Bildes entschädigen oder ihn darüber hinwegtäuschen.

Erasmus selbst, der von dem Kupferstiche sicherlich wenig erbaut war, schob in seinem Dankesbrief die Unähnlichkeit des Bildes auf den Umstand, dass er sich in den letzten fünf Jahren eben sehr verändert habe. Trotz seiner Mängel hat Dürer's Stich die weiteste Verbreitung gefunden. Hondius, Th. de Bry und viele Stecher dritten Ranges haben

Kopien dieses letzten der von Dürer gestochenen Blätter geliefert.

Wenn man mit der in den Kreisen holländischer Kunstkenner verbreiteten Tradition die kleine Handzeichnung des Lukas van Leyden in der Teyler-Stiftung zu Haarlem, die jüngst durch das im Verlage von H. Kleinmann & Cie. erschienene vortreffliche Werk „Handzeichnungen alter Meister der holländischen Schule“ allgemein bekannt geworden ist, für ein Bildnis des Erasmus halten will, so muss

man dieselbe den Dürer'schen Arbeitenreihen. (Abbildung 9.) Sie ist etwa um dieselbe Zeit entstanden, wie die Dürer'sche Skizze, mit der sie im Ausdruck eine gewisse

Ähnlichkeit aufweist, so sehr Einzelheiten in der Gesichtsbildung und im Kostüm (das Barret mit den durch ein Band emporgehaltenen Ohrenklappen!) von der Auffassung des deutschen Meisters abweichen.

Für Erasmus musste es eine Genugthuung sein, dass ihn der inzwischen berühmt gewordene Holbein im Jahre

1530 noch einmal in einer ganzen Serie von Meisterbildern verewigte. Leider giebt uns der Briefwechsel des Gelehrten keine Auskunft darüber, für wen diese Porträts bestimmt waren. Nur von einem der Bilder wissen wir, dass Goelenius, Professor der Theologie in Loewen, es bei Holbein bestellte und dem Bischof von Kulm, Dantiscus, zum Geschenk machte. M. Curtze stellt die Vermutung auf (Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst IX. Sp. 537 ff.), dass dieses Porträt aus Ermland, wo Dantiscus später als Bischof lebte, zur Zeit des Dreissigjährigen Krieges von den Schweden entführt und durch die Königin Christine nach Italien gebracht worden sei. Dort befinden sich jedoch zwei, nach Burekhardt's, Münder's, His' und Woltmann's Ansicht beide von Holbein herrührende Erasmus-Bilder (Parma und Turin). Beide stimmen in Auffassung und Ausführung völlig überein, sie zeigen den Gelehrten in der vom Long-

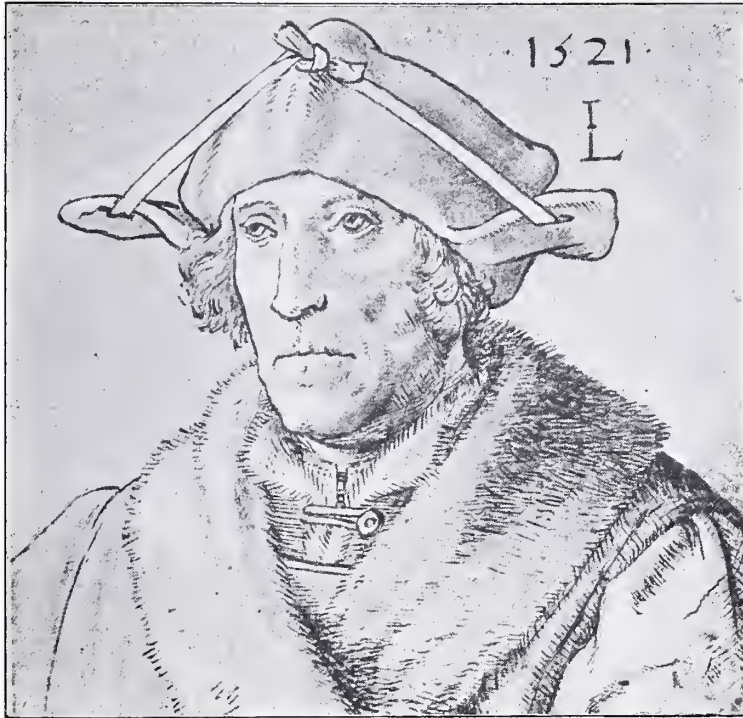


Abb. 9. Handzeichnung von Lukas van Leyden vom Jahre 1521.

ford-Castle-Bilde her bekannten Dreiviertel-Profilstellung, unter den Händen ein aufgeschlagenes Buch. Das in Parma befindliche Bild ist häufig kopiert worden; unzweifelhaft sind die Wiederholungen in Rotterdam (Museum Boymans), Wien (Belvedere) und St. Petersburg (Kaiserl. Eremitage und Sammlung des Fürsten Strogonow) auf dieses Porträt zurückzuführen. Etwa gleichzeitig mit dem Parma-Bilde entstand das vortreffliche kleine Rundbild (jetzt Museum zu Basel, Abb. 10), von dem ebenfalls zahlreiche Kopien vorhanden sind (drei im Baseler Museum, eine in Baseler Privatbesitz, ferner in der Kasseler Galerie (hier fälschlich als „Dürer“ bezeichnet) und bei den Erben des Pfarrers Fabre-Dautun in Lausanne (nach Waagen's Ansicht Holbein'sches Original). Eine rohe Holzschnitt-Nachbildung findet sich in Münster's Kosmographie. Das vierte und vielleicht bedeutendste Bild der Serie vom Jahre 1530 ist der berühmte Holzschnitt „Erasmus Rotterdams in ein Ghüs“ (Gehäuse), (Abb. 11), den Woltmann mit

Recht „einen der herrlichsten Bücherholzschnitte der Renaissance“ nennt. Wieviel bei dieser Arbeit, die sich ebenso durch die unvergleichliche Charakteristik des alternden Gelehrten wie durch die elegante und reiche Hochrenaissance-Umrahmung auszeichnet, dem Zeichner Holbein, wieviel dem Holzschneider Lützelburger zuzuschreiben ist, lässt sich nicht feststellen, sicher ist nur, dass Erasmus' Bildnis in dieser Auffassung die weiteste Verbreitung gefunden hat und noch findet, da der im Baseler Museum befindliche Stock heute noch zum Druck benutzt wird. Die zahllosen Stiche und Holzschnitte nach diesem „Erasmus in ein Ghüs“ lassen sich leicht an zwei Merkmalen erkennen: an dem leise angedeuteten krausen Backenbart unmittelbar am Ohr und dem dunkeln Mantelbesatz zwischen Pelzkragen und Ärmel. Passavant hat die nach diesem Holzschnitt gefertigten Kopien zusammenge-

stellt. Sie zeigen alle nur sehr geringe Abweichungen vom Original, unterscheiden sich von diesem jedoch durch die Wendung nach links und die flüchtigere Ausführung der Terminusbüste (u. a. Tobias Stimmer, Daniel Chodowiecki, Joh. H. Lips). Bei dem kleinen Stiche von B. Jenichen, auf dem der Terminus fehlt, wird wenigstens durch eine in senkrechten Zeilen stehende Inschrift darauf angespielt. Eine andere Gruppe von Blättern nach dem Holbein'schen Holzschnitt verrät zugleich auch den

Einfluss des Bildes zu Parma. Hierzu gehört der Stich von Th. Galle (zuerst abgedruckt in Miraeus, *Icones* 1567), ferner ein roher aber charakteristischer anonymer Holzschnitt vom Jahre 1551, dessen Porträtähnlichkeit nach der Behauptung des Holzschnegers von persönlichen Bekannten des Erasmus bestätigt wurde, und die unvergleichlich feine, wenn auch unvollendet gebliebene

Radierung von Dyck's. Bei dieser letzteren fehlt sowohl der Backenbart wie der schwarze Mantelbesatz. (Abbildung 12.)

Der Porträtserie vom Jahre 1530 ge-

hört endlich auch noch ein Medaillonbildnis im Profil an, das unzweifelhaft von Holbein selbst gezeichnet und vermutlich von Lützelburger gestochen ist. (Zuerst abgedruckt auf der Rückseite des Titels von *Adagiorum opus Des. Erasmi Roterodami*, Basel, Froben 1533, später häufig wiederholt und kopiert.)

Vom Jahre 1530 an bis zu seinem 1536 erfolgten Tode scheint Erasmus nicht mehr porträtiert worden zu sein. Doch lässt eine Notiz im Amerbach'schen Inventar „Item ein entwurf des todten Erasmi haupts auff Bergament in octavo“ darauf schließen, dass Holbein auch noch die Züge des entschlafenen Freundes im Bilde festzuhalten versucht hat. Leider ist dieser Entwurf verloren gegangen.

Erwähnen möchte ich zum Schlusse noch eine kleine, in Silber und Bronze geprägte Denkmünze vom Jahre 1531 im Baseler Museum, deren Profil-



Abb. 10. Ölgemälde auf Holz von Hans Holbein vom Jahre 1530. Museum zu Basel. Photographie von Brann, Clement & Co. in Dornach.



Abb. 11. „Erasmus Rotterdamus in ein Ghüs.“
Holzschnitt von Lützelburger nach Holbein's Zeichnung vom Jahre 1530.

bild eine Kombination der Darstellung auf Quentin Massys' Medaille von 1519 und dem zuletzt beschriebenen Holbein'schen Medaillonporträt von 1530 zu sein scheint, und die hinsichtlich der Umschrift und der Reversseite der Quentin'schen Medaille genau entspricht. Wenn meine Vermutung richtig ist, so würde diesem kleinen Profilbilde das erste und das letzte der Erasmus-Porträts zu Grunde liegen.

Diese Zusammenstellung von Bildnissen des berühmten Humanisten erhebt selbstverständlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit und möchte nur als ein Versuch aufgefasst werden, das umfangreiche Material zu klassifizieren. Ich leugne nicht, dass mir nur eine verhältnismässig kleine Anzahl von Bildnissen zu Gesicht gekommen ist, und dass sich auch diese keineswegs alle in den vier typischen Hauptgruppen unter-

bringen liessen. Dies hat jedoch hauptsächlich darin seinen Grund, dass vielfach Bildnisse anderer Personen wie Calvin's, Petrus Ägidius' u. s. w. für Erasmus-Porträts gehalten und von den Stechern fälschlich als solche bezeichnet worden sind. Unzweifelhaft ist dies z. B. bei den Stichen von J. Houbraken und Flipart der Fall.

Es würde mich freuen, wenn diese kleine Anregung berufene Kunsthistoriker veranlassen sollte, sich eingehender mit den Bildnissen des Erasmus zu beschäftigen, die zu einer kritischen Vergleichung geradezu herausfordern. Vielleicht würde sich dann auch meine Ansicht bestätigen, dass Quentin Massys' Einfluss auf die deutsche Kunst grösser war, als man bisher annahm.



Abb. 12. Radierung von A. van Dyck.



DIE KREUZWEGSTATIONEN ZU BAMBERG UND ADAM KRAFFT

VON PHILIPP M. HALM

WER in irgend einem Handbuch über deutsche Kunstgeschichte die Kreuzweg-Stationen in Bamberg nachschlagen würde, der unterzöge sich einer vergeblichen Mühe; die Kunstgeschichte kennt wohl die Nürnberger Stationen Adam Krafft's, aber die Bamberger Stationen sind ihr unbekannt. Es müsste sein, dass vielleicht an irgend einem ganz abseits gelegenen Orte eine flüchtige Notiz über dieselben sich finden liesse; die Hauptwerke über deutsche Kunstgeschichte und im besonderen über deutsche Plastik — denn mit Bildhauerarbeiten haben wir es hier zu thun — schweigen ganz darüber. Kugler, Schnaase führen sie nicht an, ebensowenig wie wir über dieselben in Lübke's oder Bode's Plastik auch nur die kleinste Notiz entdecken. Und selbst wenn wir in kunstgeschichtlichen Reiseberichten wie z. B. in Waagen, „Kunstwerke und Künstler“, der nach allem Anscheine auf seinem Wege nach dem Kloster Michaelsberg an den grossen Reliefs vorbeikam, blättern, so hören wir doch mit keiner Silbe von ihnen. Wohl erwähnen zwei um Kunstgeschichte und Litteratur hochverdiente Männer, Jaeck und Heller, die Stationen in ihren Taschenbüchern von Bamberg, aber in ihren geschichtlichen Werken schweigen sie ganz über dieselben. So mag es eben gekommen sein, dass weiterhin nur die Lokalgeschichte die Bamberger Stationen einer Erwähnung für wert erachtete (Leist, Bamberg 1889, S. 92). Die ausführlichsten und authentischsten Notizen über diesen Kreuzweg aber finden wir da, wo Kunsthistoriker, zumal ausserbayrische, selten Umschau zu halten pflegen, in dem „Sulzbacher Kalender für katholische Christen“ (1885) in einer äusserst sorgfältigen Abhandlung über die ehemalige Benediktiner-Probstei St. Getreu in Bamberg, die wir meines Wissens dem vortrefflichen Kenner und Forscher fränkischer Geschichte, Professor Dr. Heinrich Weber, verdanken.¹⁾

Vor kurzem erschien nun ein Werk über „Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit“ (von Daun, Berlin

1897), das wohl in sehr aner kennenswerter Weise viel des Alten und Neuen über Krafft zu einem Ganzen zusammenfasste, aber dennoch ebenfalls verabsäumte, die Bamberger Stationen in den Kreis der Betrachtung zu ziehen, ebenso wie auch der allzu scharfe Kritiker des genannten Werkes, Dr. Schäfer-Nürnberg (Reper torium XX, 2), von denselben keine Kenntnis zu haben scheint, obwohl sie nach meinem Bedünken in engen Zusammenhang mit den Krafft'schen Stationen zu setzen sind. Mögen sie auch dem Beschauer für den ersten Augenblick mehr handwerklich als künstlerisch erscheinen, so verdienen sie aber doch als ein Cyklus von sieben grossen Szenen entschieden einige Würdigung und als ein Gegenstück zu dem Krafft'schen Kreuzweg eine eingehendere Betrachtung.

Betrachten wir nun die Bamberger Stationen. Ähnlich wie Krafft's Kreuzweg zu Nürnberg seine Entstehung dem gläubigen Sinne Martin Tetzel's verdankt, so entstanden die Bamberger Stationen als eine Stiftung des frommen Heinrich Marschalk von Ebnet und Raueneck. Dieser liess, wie Jaeck (Taschenbuch von Bamberg 1813, S. 103) und Heller (Taschenbuch von Bamberg 1831, S. 40) berichten, „die Abbildungen der Fussfälle des Heilandes nach dem von ihm selbst aus Jerusalem mitgebrachten Massstabe 1507 errichten“. Auf welche Quelle diese Notiz zurückgeht, lässt sich nicht genau bestimmen. Sie gewinnt jedoch wenigstens in Bezug auf den Stifter an Wahrscheinlichkeit durch einen Akt in der Bamberger Ratsregistratur, der besagt, dass Heinrich Marschalk zu Raueneck am Donnerstag nach St. Bartholomäustag 1519 fünf fl. jährlichen Zins vermachte, „die Figuren von dem Sandthor aus bis zu Sct. Getreuen zu erhalten, Gott zu lob und zu ehren des bitteren Leiden Christi“. (Auszug im Sulzbacher Kalender für kath. Christen 1885, S. 80.) Nun geht aber aus einer Vertragsurkunde, welche Adam Krafft und Peter Imhof d. Ä. unterm 25. August 1505 ausfertigen (abgedruckt in Daun, Adam Krafft S. 79) hervor, dass Krafft für einen Marschalk thätig ist. Krafft verspricht Schulden abzahlen, „alsbald des Marschalks arbayt ausgemacht wirt“. Daun nimmt als „wahrscheinlich“ ohne

¹⁾ Während der Drucklegung dieser Abhandlung finde ich, dass Lotz in seiner Kunsttopographie Deutschlands II. S. 36 sich auf Heller stützend die Stationen kurz als „meist schlecht erhalten“ erwähnt.

Angabe irgend eines näheren stichhaltigen Grundes einen Marschalk von „Ebneth“ an. Halten wir nun die obenerwähnten Notizen mit der ebenerwähnten Stelle der Vertragsurkunde vom Jahre 1505 zusammen, so erscheint es mehr als wahrscheinlich, dass Heinrich von Ebneth der in der Urkunde erwähnte Marschalk ist, und dass die Bamberger Stationen mit der Persönlichkeit Adam Krafft's in Zusammenhang zu setzen sind. Das „Inwieweit“ mag sich aus der unten folgenden Untersuchung ergeben.

Die Bamberger Stationen, sieben an der Zahl,

Heiligen Jungfrauen Chor oder versammlung verneuern liess“ d. h. die siebente Station (Sulzb. Kalender für kath. Christen 1885, S. 83) und dass nach Jaeck (Taschenbuch von Bamberg 1813, S. 103) „der verstorbene Neuerer (?) und L. D. Rath Schneidawind als Wahnsinniger 1806/1807“ die Stationen wieder verschönern liess. Die letzten Restaurationen wurden meines Wissens in den achtziger Jahren vorgenommen. Im wesentlichen scheinen sich alle diese Restaurationen mehr auf Ergänzung abgebrochener Gliedmassen wie Nasen, Hände beschränkt zu haben. Immerhin lassen



Fig. 1. Die erste Station des Kreuzweges zu Bamberg.

beginnen in der Sandstrasse an der St. Elisabethenkapelle, neben der das oben erwähnte, in diesem Jahrhundert abgerissene „Sandthor“ stand. Sie setzen sich durch die alte Hadergasse, jetzt Aufseessgasse, fort, in der vier Stationen aufgestellt sind; an diese schliesst sich alsdann die sechste an dem Irrenhause bei St. Getreu; die siebente und letzte ist an der rechten Schiffswand der Kirche St. Getreu aufgestellt. Die Stationen sind im grossen ganzen gut erhalten. Es scheint, dass nicht allzu oft von Marschalk von Ebneth's Stiftung, die Erhaltung der Stationen betreffend, Gebrauch gemacht werden musste. Ergänzend sei hier bemerkt, dass 1608 der Sekretarius Daniel Büdel „die Steine Bildnus der Ablegung von Creutz Christi vnnseres Seeligmachers mit farben anstreichen vnd Aller

sich aber auch starke Überarbeitungen aus diesem Jahrhundert konstatieren.

Nachdem oben bereits die durch Akten begründete Wahrscheinlichkeit ausgesprochen wurde, dass die Bamberger Stationen mit der Persönlichkeit Krafft's in näherem Zusammenhange stehen, erscheint es als das Nächstliegende, sie mit den Stationen des Nürnberger Meisters zu vergleichen. Dass dies fast ausschliesslich nur nach Massgabe der Komposition und Gruppierung geschehen kann und darf, ist durch den schlechten Zustand der Nürnberger Originale bedingt. Die beiden Leidensfolgen, obwohl gleich an der Zahl, decken sich nicht durchaus in den einzelnen Szenen, da in Bamberg noch eine Scene am Anfang des Kreuzwegs eingeschaltet ist, dafür aber die in Nürnberg als

fünfte Station bezeichnete fehlt. — Vergleichen wir nun von den Bamberger Stationen ausgehend die beiden Cyklen. Die erste Bamberger Station (Fig. 1)

neben dem Eingang der St. Elisabethenkirche hat kein direktes Analogon in

Nürnberg, aber zeigt doch einige schwache Anklänge an die fünfte Nürnberger Station, auf die im Bamberger Cyklus verzichtet ist. Eine Inschrift am linken der das eigentliche Relief flankierenden Pfeiler besagt: Hie wirt Christus aufgeführt von Pilat'

Haws sein kreuz tragend. Der rechte Pfeiler trägt zur näheren Orientierung noch die Bezeichnung:

Pilat' haws. Er ist einem Hause ähnlich gebildet, aus dessen oberen Fenstern Leute schauen und aus dessen Thüre sich Bürger, Kriegsknechte u. a. drängen; vielleicht dürfen wir in der kleinen vorderen Figur Pilatus selbst vermuten.

Der linke Pfeiler trägt mehr den Charakter eines Thorres. Der Zug bewegt sich, vom Zuschauer aus betrachtet, von rechts nach links. Die Mitte des Reliefs nimmt der kreuztragende Christus ein. Ganz allgemeine Ähnlichkeiten weist seine Stellung mit der der Nürnberger Stationen auf; die Hände sind jedoch ungefesselt. Rechts hinter Christus steht ein



Fig. 2. Die zweite Station des Kreuzweges zu Nürnberg.



Fig. 3. Die dritte Station des Kreuzweges zu Bamberg.

Kriegsknecht in Krebspanzer und Eisenhaube, der mit seiner Rechten das unter der Dornenkrone vorquellende Haar des Heilandes erfasst, während die Linke mit einem Morgenstern zum Schläge ausholt. Zwischen Pilati Haus und dem Kriegsknecht steht noch ein mit einem Beile bewaffneter Mann, dessen bärtigen Kopf eine Sturmhaube deckt. Links von Christus kommt ein Mann mit einer Gugel und kurzem Rock bekleidet, der roh Christi Haare mit der Rechten packt und mit einem langstieligen Hammer in der Linken auf Christi Haupt herabzustossen scheint. Zwischen seinen Beinen hindurch geht ein Seil, an dem Christus gebunden ist und an dem ein geharnischter Kriegsknecht in nach vorwärts gebeugter Stellung zieht. Links von diesem schliesst das Bild ein zum Thor hinausschreitender Mann in bürgerlicher Tracht ab. Der Körper

ist fast frontal aufgefasst, der ernste Kopf voll lebendigem Ausdruck ist gegen Christus nach rechts gewendet; in der Linken hält er ein Körbchen mit Zange und Nägeln, in der Rechten einen Hammer. Diese

Figur, welche entschieden eine der besten des ganzen Cyklus ist, trägt in ihrem gut durchgebildeten Kopf einen ausgeprägten Porträtcharakter, wie ihn keine zweite Figur in der ganzen Folge aufweist.

Ohne gerade in den Fehler so vieler älterer Kunsthistoriker fallen zu wollen, die in jedem auffallenden Kopfe ein Meisterporträt erblicken, kann ich mich doch nicht ganz aus der Vermutung losringen, dass wir in dieser Figur vielleicht

den Künstler erblicken dürfen, in welcher unchristlicher Rolle er sich auch so als hammerschwingender Henkersknecht verewigt hätte. Einzelne Motive, wie z. B. die Kriegsknechte das Haar Christi ergreifen,



Fig. 4. Die dritte Station des Kreuzweges zu Nürnberg.



Fig. 5. Die vierte Station des Kreuzweges zu Bamberg.

erinnern wohl an Krafft, aber doch nur so sehr im allgemeinen, dass wir an dieser Stelle nicht sonderlichen Wert darauf legen dürfen.

Die zweite Bamberger Station entspricht der ersten Nürnberger Station. Die Inschrift lautet hier wie dort: Hir begegnet Cristus seiner würdigen lieben muter die vor grossem hertenleyd amechtig ward II^e von pilat^e haus. Im wesentlichen haben wir in Bamberg die gleiche Komposition wie bei Krafft, jedoch bedeutend vereinfachter und an Figuren ärmer. Im Detail machen sich freilich wesentliche Unterschiede geltend, vor allem namentlich in dem Kostüm der Kriegsknechte, links und rechts von Christus. Auch die Stellung und Bewegung der Kriegsknechte ist verschieden. Nicht minder weist auch die Gruppe mit Maria, Johannes und den Frauen namentlich in der zusammensinkenden Mutter Verschiedenheiten auf. Aber dennoch lässt sich nach meinem subjektiven Empfinden nicht verkennen, dass für die Anordnung der Gruppen unter sich und für das Gesamtbild der Bamberger zweiten Station als Vorbild die Nürnberger erste Station diene.

Die dritte Bamberger Station „Christus und Simon von Kyrene“ (Fig. 2), welche der zweiten Nürnberger entspricht (Fig. 3), lässt sich noch deutlicher hervortretenden Zusammenhang erkennen. Die Komposition beider Reliefs ist wenigstens in der rechten Partie die gleiche, nur tritt in Bamberg wie bei der zweiten Station eine Vereinfachung der gegebenen Gruppierung zu Tage. Das Wesentliche jedoch wird in die Bamberger Station übernommen. Man vergleiche die Stellung des wie ein armes Bäuerelein einerschreitenden Simon von Kyrene, der zwar in Bamberg, entgegen der Nürnberger Station, diesseits des Kreuzes steht und noch nicht die Hand angelegt hat, aber in der übrigen Auffassung entschiedene Ähnlichkeit mit dem Nürnberger Original verrät.

Simon wird in beiden Reliefs von zwei Knechten in ganz ähnlicher Gruppierung zur Hilfe aufgefordert; der eine legt die linke Hand auf Simons Schulter, auch dieses Motiv wiederholt sich in beiden Werken; die Bewegung der rechten Hand dieses Knechtes ist freilich eine wesentlich andere. In dem Nürnberger Werk weist sie nach Christus, in Bamberg holt sie zum Schlag aus. Auch in den übrigen Figuren lassen sich verwandte Züge erkennen nur die äusserste linke ist völlig verschieden in beiden Reliefs. Während sie in der Nürnberger Station gegen Christus gewendet zurückgelehnt steht und am Seile zieht, schreitet auf der Bamberger Station die linke Figur von Christus abgewendet und nach vorn gebeugt gegen links, das Seil über die Schulter nach sich ziehend. Den kostümlichen Unterschieden, die sich bei dieser Vergleichung ergeben, möchte ich in Anbetracht der kompositionellen Ähnlichkeiten keinen besonderen Wert beilegen. Die Inschrift der Bamberger Station lautet ganz äh-

lich der Nürnberger: Hir ward Symon gezwungen Cristo sein kreutz tragen II^e I XXXXV schrit von Pilatus haws.

Die vierte Bamberger Station entspricht der dritten Nürnberger (Fig. 4 u. 5). Die überarbeitete Inschrift lautet nur wenig ablaufend von der Nürnberger: He sprach Cristus Ir Tochter von Jherusalem nit weinet über mich sondern über euch und eur kinder III^e I XXX schritt v. p. haws.

Auch hier ergibt sich eine grosse Ähnlichkeit, sowohl im ganzen Aufbau der Scene als auch der einzelnen Gruppen. Am überzeugendsten ergibt sich dies aus der linken Gruppe der zwei mit dem Rücken aneinanderstehenden Knechte; weiter vergleiche man, wie auf beiden Reliefs ein dritter Knecht von hinten her über den Querbalken des Kreuzes hinweg nach Christi Haar greift und ein vierter seine linke Hand auf die Schulter des Heilandes legt; die Gesamtaufassung dieser Figur auf dem Bamberger Relief ist freilich eine völlig andere, weit mehr gotischen Charakter tragende als jene der Nürnberger Station. Die Gruppe der klagenden Frauen ist im Bamberger Relief frei übersetzt. Als wesentlicher Unterschied erscheint mir die Stellung Christi; in Nürnberg tritt er fast en face aus dem Bilde heraus, während er in Bamberg die nach links gewendete Stellung, wie sie auf den meisten Stationen vorkommt, einnimmt. Unwesentlich erscheinen mir die kostümlichen Änderungen.

Die fünfte Bamberger Station, welche der vierten Nürnberger entspricht, trägt die analoge nur in der Schrift abweichende Inschrift: Hir hat Cristus sein heiliges angesicht der Frawen Feronica jn jren slayr gedruckt vor irem haws v^e schrit von Pilatus haws. Auch hier lassen sich zwischen der Bamberger Station und dem Krafft'schen Vorbilde entschiedene Ähnlichkeiten finden, jedoch bei weitem weniger als bei den vorher erwähnten Stationen. Die Komposition Krafft's ist in äusserst freier Modifizierung herübergenommen. Die Stellung Christi ist in Bamberg viel mehr zusammengeknickt, als in Nürnberg. Durch das Fehlen der Begleiterin, der hl. Veronika auf dem Bamberger Relief ist die ganze Scene mehr in die Breite gezogen, wodurch dann der eine Knecht, der in Nürnberg zur Hälfte verdeckt ist, in ganzer Figur erscheint; die Kopfbedeckung dieses Knechtes ist in beiden Fällen die gleiche, jedoch die Stellung des Kopfes weicht wesentlich ab. Die Gruppe links von Christus auf dem Bamberger Relief steht wohl in gar keinem Zusammenhang mit der entsprechenden Nürnberger Station. Diese drei Kriegsknechte, von denen zwei eine etwas reichere Rüstung tragen, sowie der zu Seiten Christi schreitende Knecht mit der Hellebarde sind von einer ganz auffallenden hölzernen Bewegung. Nach meinem Bedünken darf man diese Station als die künstlerisch geringste der Bamberger Folge betrachten.

Man darf nicht verkennen, dass sie wohl am meisten überarbeitet wurde. Aber immerhin erscheint sie, wenn sie auch nur wenig Verwandtschaft mit der entsprechenden Station Krafft's zeigt, doch als ein Glied in der Vergleichung von Wichtigkeit.

Dadurch, dass die fünfte Nürnberger Station in Bamberg ausfällt, ergibt sich, dass die sechste und siebente Station des Bamberger Cyklus mit der sechsten und siebenten der Nürnberger Folge im Thema gleich ist. Aber auch die Behandlung des Themas weist Ähnlichkeiten auf. So zeigt die sechste Bamberger Station (Fig. 6), welche den Fall unter dem Kreuze behandelt, wohl eine Reduzierung von zehn Figuren in Nürnberg

liche Ähnlichkeiten sind nur wenig vorhanden. Beachtenswert ist noch eine das obere Gesims stützende Konsole mit einem männlichen Kopfe, dessen Züge vieles mit dem Kopfe der linken Figur auf der ersten Bamberger Station gemein haben.

Die siebente Bamberger Station, welche zum Vorbild auch die siebente Nürnberger Station hat (Fig. 7 u. 8), ist an der rechten Schiffswand der Kirche St. Getreu aufgerichtet. Sie stellt die Beweinung Christi dar. Obwohl uns der erste Blick belehrt, dass in Bamberg die Scene weit weniger Figuren aufweist d. h. nur sieben im Gegensatz zu zwölf der Nürnberger Station, so ist nicht minder auf den ersten Blick auch der Zusammenhang der Haupt-



Fig. 6. Die sechste Station des Kreuzweges zu Bamberg.

auf sieben, doch zeigen sechs von diesen im grossen ganzen die Komposition und Gruppierung wie in Nürnberg. Nur erscheint in der Bamberger Station eine gewisse Unruhe, die sich namentlich in der Gruppe rechts vom Kreuz geltend macht. Christi Figur ist wesentlich steifer gebildet und wird in ihrer ganzen Länge vom Kreuz bedeckt, während in der Nürnberger Station sich ein wohlthuender Zwischenraum zwischen Christus und dem über ihm liegenden Kreuz ergibt. Zwei Männer, welche die linke obere Ecke der Nürnberger Station einnehmen und von denen einer das Kreuz hält, während der andere daneben stehend zuschaut, sind in dem Bamberger Relief in einen müssig dasitzenden Soldaten umgewandelt. Entlehnt von Nürnberg ist auch das Motiv, wie der eine Kriegsknecht Christum am Haare reisst. Kostüm-

gruppen der beiden Reliefs ersichtlich. Am deutlichsten tritt dies in der linken Gruppe zu Tage. Christi Leichnam wird in beiden Fällen von Johannes in ganz ähnlicher Haltung unterstützt. Die Mutter umfasst mit der Rechten das umlockte Haupt Christi, die Linke liegt am Bart, ihr Haupt ruht in inbrünstigem Kusse am Haupte Christi. Die Ähnlichkeit dieser Gruppe ist unverkennbar. Weniger Anhaltspunkte bieten die anderen Figuren. Am ehesten kann von einer Ähnlichkeit noch bei der zu Füssen Christi knieenden Figur (der Maria Magdalena der Nürnberger Darstellung) gesprochen werden. Die weibliche Figur neben Maria, die vielleicht als Maria Salome gedacht ist, ist in Stellung wie Gebärde wesentlich anders als in Nürnberg. Schwache Anklänge an das Nürnberger Vorbild lassen sich vielleicht auch

noch in der weinenden weiblichen Figur rechts erkennen. Das füllende Motiv der vier Engelsfiguren mit Spruchbändern über der Scene fehlt in Nürnberg ganz.

Wir sehen, dass also bei der Vergleichung der Bamberger und Nürnberger Leidensfolge im Bezug auf allgemeine Komposition und Gruppierung, mit Ausnahme der ersten Bamberger Station, bei sämtlichen Szenen sich eine ziemlich nahe Verwandtschaft ergibt, wenn auch die Bamberger Folge eine wesentliche Vereinfachung des Krafft'schen Kreuzwegs ist und wenn auch im Bezug auf das Kostüm die Nachahmung eine sehr freie genannt werden muss.

Lassen wir nun die Stilkritik, soweit es bei dem heutigen Zustande der beiden Folgen zulässig ist, einsetzen. Was zunächst in der allgemeinen Auffassung der menschlichen Gestalt bei den Bamberger Stationen

im Gegensatz zu den Nürnbergern zu Tage tritt, sind etwas — wenn auch nicht viel — schlankere Verhältnisse des Körpers und die Bewegung. Während den Krafft'schen Figuren eine gewisse strenge Bewegung selbst bei verhältnismässig lebhafter Aktion

innewohnt, zeigen die Figuren der Bamberger Stationen eine unruhigere Haltung, die sich namentlich in der Stellung der Füße ausspricht. In den Krafft'schen Stationen finden wir fast nirgends die tanzschrittartige Stellung mit den übereinandergesetzten Beinen, wie sie der Hässcher rechts von Christus auf der vierten oder jener neben der hl. Veronika auf der fünften oder der äusserste rechts auf der zweiten Station der Bamberger Folge zeigt. Gegenüber der Krafft'schen Kunst ist hier ein gewisser Rückschritt, ein Zurückgreifen auf die Kunstweise früherer Zeit, oder doch wenig bedeutenderer der gleichen Zeit, unverkennbar. Es

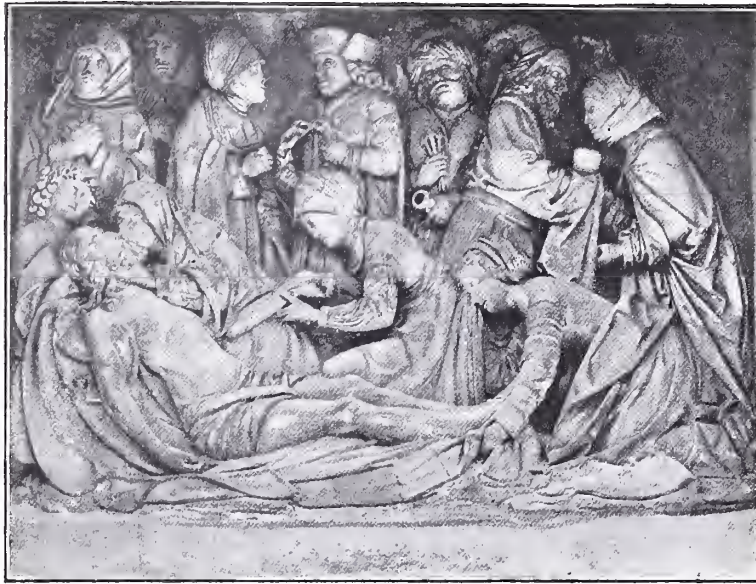


Fig. 7. Die siebente Station des Kreuzweges zu Nürnberg.



Fig. 8. Die siebente Station des Kreuzweges zu Bamberg.

mag dies zum Teil auch seinen Grund in der allgemeinen Behandlung des Reliefs haben. Krafft lässt seine Hauptfiguren in mehr malerischer Weise sich von mehr nebensächlichen Figuren abheben und füllt die ganze Fläche aus, so dass nur äusserst spärlich die glatte Rückwand des Reliefs zu Tage tritt; der Meister der Bamberger Stationen hebt dagegen, indem er auf nebensächlichere Personen verzichtet, fast alle seine einzelnen Figuren direkt von der ebenen Rückwand los. Im Gegensatz zu den Krafft'schen Stationen ist bei den Bamberger auch häufig die Ebene, auf denen die Figuren schreiten, schräger gebildet; nur die erste und siebente machen hier eine Ausnahme.

Auffallende Schwächen, die freilich auch zu einem guten Teil den Witterungseinflüssen und daraus sich ergebenden Überarbeitungen zuzuschreiben sind, weisen neben der ziemlich mittelmässigen Behandlung der Füsse und Hände namentlich die Köpfe auf. Hier macht sich ein so herber archaischer, ja manchmal fratzenhafter Zug des Mienenspiels geltend, wie ihn Krafft nicht kennt. Nur wenige der Köpfe verdienen diesen Tadel nicht. Der Kopf Christi ist in bewusstem Gegensatz dagegen noch verhältnismässig glücklich erfasst; zu dem Adel des Schmerzes, wie er in Krafft's Christus etwa in der dritten und vierten Station, oder im Schreyer'schen Grabmal sich ausspricht, erhebt sich das Können des Meisters der Bamberger Stationen nie. Am ehesten lassen sich noch einige Ähnlichkeiten in der technischen Behandlung des Haupt- und Bartbaares Christi wahrnehmen, soweit der Zustand der Originale überhaupt noch eine Vergleichung gestattet. Die Modellierung zeigt beiderseits das Haupthaar in langen Wellen unter der (in Bamberg wesentlich einfach und dünner gestalteten) Dornenkrone hervorflutend und den Bart meist nur an den Enden spiral-förmig gekräuselt.

Was die Gesamtdrapierung des Gewandes wie die Detailbildung der Falten anlangt, so gewahren wir allenthalben in den Krafft'schen Stationen einen grösseren Zug als in den Bamberger Stationen. Auch der Bruch der Falten ist hier ein schärferer und härterer als dort; dennoch erinnern einige Faltenmotive der am Boden auffallenden Gewänder und der Faltenraffung an Christi Hüfte an das Nürnberger Vorbild, nicht so zwar, als ob an den Versuch einer Kopie der einzelnen Falten zu denken sei, aber immerhin noch so, dass an Schul- oder Werkstattzusammenhang gedacht werden kann.

Es war das Nächstliegende, den Bamberger Kreuzweg mit den Nürnberger Stationen zu vergleichen, hier liessen sich nach jeder Seite hin die meisten Anhaltspunkte für eine Vergleichung erwarten. Nachdem wir aber sahen, dass wohl von einer engen Verwandtschaft der Komposition zu sprechen ist, die

Stilkritik aber im übrigen fast jeden weiteren Zusammenhang zurückweist, darf es uns nicht wundern, dass bei einem Vergleich mit anderen Werken Krafft's das Resultat ein gänzlich negatives ist. Und specialisieren wir die Vergleichung hier auf die etwa in Frage kommenden Jahre 1505–1507, so versagen hier die Werke Krafft's, denn die von Neudörffer als Arbeit dieses Meisters bezeichnete „Holzschuher'sche Grablegung“, die etwa um diese Zeit entstand, spricht viel zu wenig die charakteristische Sprache Krafft's, als dass nicht von einer ausgiebigen Verwendung von Gesellenhänden gesprochen werden darf. Die sogenannte Harsdörfer'sche „Ausführung Christi“ erscheint mir als ein Werk Krafft's zu zweifelhaft, als dass hier ein Vergleich mit ihr angebracht erscheint.

Wer war nun der Meister der Bamberger Stationen? War es Krafft vielleicht selbst? Die oben angewandte vergleichende Stilkritik antwortet mit einem unzweifelhaften „Nein“. Selbst wenn wir auch annehmen, dass Krafft stets mit Gesellen arbeitete, so spricht doch die ganze künstlerisch mindere Ausführung der Bamberger Stationen gegen die Vermutung, dass Krafft wohl der Meister sei, Gesellen aber geholfen hätten. Nun überwiegt aber so sehr der Charakter einer Gesellenarbeit, dass an auch nur einen Meisselschlag Krafft's bei dem ganzen Werke nicht zu denken ist. Dagegen möchte ich die ganze Bamberger Folge doch als eine Arbeit aus der Werkstatt Krafft's bezeichnen. Hierfür spricht nach meiner Meinung zunächst die Komposition, die wir doch als sich eng an die Nürnberger Stationen anlehnend bezeichnen dürfen. Man könnte ja wohl einwenden, dass auch irgend ein anderer Bildhauer, der nicht gerade bei Krafft arbeitete, die freien Kopien anfertigte, standen ja doch die Vorbilder offen vor jedermanns Auge am Wege! Das scheint mir bei den Zunftverhältnissen der damaligen Zeit unglaublich; man hätte doch wohl kaum solch ein Plagiat geduldet, und als solches wären die Bamberger Stationen bei der Berühmtheit der Nürnberger Leidensfolge und dem regen Kunstverkehr der beiden Städte bald erkannt worden. Für die Annahme, dass der Bamberger Kreuzweg aus der Werkstatt Krafft's stammt, spricht aber auch die oben angeführte Stelle in der Imhoff'schen Vertragsurkunde vom 25. August 1505: „alsbald des Marschalks arbayt ausgemacht wirt“ im Zusammenhang mit dem Umstande, dass ein Heinrich Marschalk von Ebnet der Stifter der Bilder war. Krafft nahm eben die Bestellung an und liess sie ganz und gar von Gesellen mit freier Verwertung seiner Originale ausführen. Mag es auch für Krafft wenig rühmlich erscheinen, eine im Verhältnis zu den Nürnberger Stationen künstlerisch bedeutend geringere handwerklichere Arbeit aus seiner Werkstatt hinausgehen zu lassen, so muss man andererseits in Betracht ziehen, dass zu Krafft's Zeiten Kunst und Handwerk noch ganz in-

einander verfloßen, so dass recht wohl auch die Bamberger Stationen in Krafft's Werkstatt entstanden sein können. Ergänzend sei noch angeführt, dass Peter Vischer bekanntlich für einen Bamberger Bischof, Georg II. von Ebnet, einen Verwandten des obigen Marschalls, gestorben 30. Januar 1505, eine Grabplatte zu fertigen hatte. Von Heinrich von Ebnet birgt die Kirche St. Getreu aber noch ein im engsten Zusammenhang mit den Stationen stehendes Werk, wie aus einer Messstiftung hervorgeht. Am 7. Januar 1503 stiftete dieser Marschall eine wöchentliche heilige Messe in der Kirche zu St. Getreu, welche „alle Freytag auff dem neuen Altar bei dem Grabe Jesu Christi inwendig des Eyserin gitters durch den gemelten Heinrichen Marschalck auffgericht“ gelesen werden soll. (Sulzb. Kal. f. kath. Christen, 1885, S. 80.) Es betrifft dies ein an die Holzschuher'sche Grablegung Krafft's in der Johanniskirche zu Nürnberg sehr stark erinnerndes

Grab. Dem gleichen Stifter ist wohl auch die grosse Kreuzigungsgruppe über der siebenten Station an der rechten Schiffswand zuzuschreiben, welche 1613 erwähnt wird als „die drey Steinene Creutz ausserhalb vnser Lieben Frawen Capellen“. (Sulzb. Kal. f. kath. Christen, 1885, S. 84.) Inwieweit diese beiden Gruppen, die den Cyklus der Leidensfolge vervollständigenden, mit den Analoga Krafft's zusammenhängen, ist noch eine offene Frage, die einer eingehenderen Erörterung würdig wäre.

Die Bamberger Plastik des späteren Mittelalters, die ausserordentlich reich und interessant ist, verdient eine weit sorgfältigere Bearbeitung und gründlichere Durchforschung, als ihr bis jetzt in der Kunstgeschichte zu teil wurde. Als Anregung zu weiteren Forschungen möge diese Studie über die als Repliken Krafft'scher Werke gewiss beachtenswerten Stationen zu betrachten sein!



1. *Der Doge Leonardo Loredano von Giovanni Bellini. Galerie Lochis, Bergamo. Nach einer Photographie von Andrea Taramelli. (Vgl. S. 72.)*



2. Anbetung der Könige von Correggio. Brera, Mailand. Nach einer Photographie von Anderson.

HERVORRAGENDE KUNSTWERKE ITALIENS IN NEUEN ISOCHROMATISCHEN AUFNAHMEN

VON GUSTAV FRIZZONI

IN keinem anderen Lande entfalten die Photographen eine so fieberhafte Thätigkeit, wie in Italien. Von Venedig bis Genua, von Bergamo bis Syrakus durchwandern sie die Halbinsel und nehmen alles Denkwürdige auf. Eine neue Welt erschliesst sich dem Kunstforscher, der den ersten Nutzen davon zieht. Wir wollen heute einige Proben solcher neuen Aufnahmen geben.

I.

Der durch die unübertreffliche Gediegenheit seiner Arbeiten bekannte Römische Photograph Anderson hat im vergangenen Jahre seine Wanderungen in der Lombardei begonnen und ungemein viel Anziehendes und Behlegendes aufgenommen, vor allem die in der Chronik

bereits erwähnten neu aufgestellten Gemälde in der Brera. In erster Linie ist da der bezaubernde jugendliche Correggio zu erwähnen, die Anbetung der Könige (Abb. 2), die hier zum ersten Male in einer deutschen Zeitschrift abgebildet wird. In keinem der bekannten Jugendwerke des Meisters treten vielleicht in gleichem Masse seine später immer mehr sich entwickelnden Eigenschaften — Arten und Unarten — hervor: die leidenschaftlichen Bewegungen, die abgerundeten Köpfe, die frische Harmonie der Farben und die leuchtende Luftperspektive. Ferner ein Karton des Luini: eine jugendliche, liebliche Maria, die mit gefalteten Händen ihr schlafendes Kind anbetet, das ein Engelknabe betrachtet. Der intime Schönheitssinn des Künstlers offenbart sich aufs beste in diesem Entwurf.

Grosse Schwierigkeiten boten die Arbeiten in einigen Kirchen. In der monumentalen Santa Maria della Passione wurden unter anderem die Altarbilder des Luini und des Gaudenzio Ferrari aufgenommen. Ersteres eine Grablegung Christi, die uns den Meister noch in seinem früheren Wirkungskreise, in engem Zusammenhang mit der älteren lombardischen Schule zeigt, letzteres das Abendmahl, aus den reifen Jahren des begabten Gau-

denzio, in einem reichen architektonischen gleichzeitigen Rahmen. Im Monastero Maggiore wurde eine ganze Reihe Luini'scher Fresken photographiert und in dem altertümlichen San Pietro in Gessate, leider in etwas zu kleinem Massstabe die merkwürdigen, aber sehr beschädigten Fresken der zwei verbündeten Quattrocentisten Bernardo Zenale und Bernardino Butinone. Auch das vierteilige Hauptwerk dieser beiden noch wenig bekannten Maler, der Hochaltar im Chor von S. Martino in Treviglio, ist zum ersten Male von Anderson aufgenommen worden. Dieses Werk in seiner Gesamtheit ist ein wahrer Schatz

wegen der herrlichen, für den damaligen Geschmack geradezu mustergültigen dekorativen Motive, besonders aber weil man den Anteil des schwächeren Butinone und des tüchtigeren Zenale hier genau bestimmen kann und diese beiden noch ziemlich unerforschten Meister dadurch auseinanderzuhalten lernt.

Wer sich speciell für die lokale Malerei interessiert, der versäume es in Zukunft nicht, das kleine Lodi, zwischen Mailand und Piacenza, zu besuchen, wo sich in dem edlen bramantesken Bau der achteckigen In-coronata eine ganze Galerie lombardischer Gemälde

aus der Blütezeit befindet. Vor allem eine Anzahl anmutiger Bilder des Ambrogio Borgognone. Auf einem derselben die ursprüngliche Innenansicht der Kirche, die durch spätere Restaurationen entstellt worden ist. Unter den Altarbildern sind einige gute Werke der einheimischen Schule zu nennen, die durch Martino und Albertino Piazza vertreten ist, sowie durch den jüngeren Callisto, kurzweg als Callisto da Lodi bekannt,

der sich aber eigentlich an die Schule von Brescia anlehnt und als Nachfolger des Romanino anzusehen ist. Auch die Domkirche und Santa Agnese besitzen gute Beispiele der Arbeiten der Piazza, aus denen uns die vorzüglichsten Eigenschaften mailändischer Maler, wie Borgognone, Bramantino und Gaudenzio Ferrari entgegenreten. Alles das hat Anderson in zahlreichen Detailaufnahmen wiedergegeben.

Zu seinen gelungensten Arbeiten ist auch die Aufnahme des grossen Temperabildes des Andrea Mantegna (Abb. 3) zu rechnen, das jetzt die Hauptzierde der Sammlung des Fürsten Trivulzio in Mailand bildet, und zu den bedeutendsten Gemälden des Quattrocento gehört. Über

die Herkunft dieses Hauptwerkes des Mantegna wurden im vergangenen Jahre interessante, aber bis jetzt wenig beachtete Mitteilungen gemacht,¹⁾ aus denen gefolgert werden darf, dass es den Altar einer Johannes d. T. geweihten Kapelle in Santa Maria in Organo in Verona zierte, was übrigens auch durch verschiedene



3. *Madonna mit Heiligen* von Mantegna. Sammlung Trivulzio, Mailand. Nach einer Photographie von Anderson.

¹⁾ Cenni di Fra Giovanni da Verona e delle sue opere, di Giacomo Franco, editi dalla tipografia Vicentini e Franchini di Verona nel 1863. S. 12.



4. Der Herzog Borso d'Este mit Gefolge von Franc. Cossa. Palazzo Schifanoja, Ferrara.
Nach einer Photographie von Anderson.

Einzelheiten des Gemäldes selbst bestätigt wird, nämlich durch die Gegenwart des heiligen Bernardo de' Tolomei, dem Stifter des Olivetanerordens, dem die Mönche des Klosters S. Maria angehörten, zweitens durch die Darstellung der kleinen Orgel neben den drei zu unterst singenden Engeln, welche auf den Namen des Klosters anspricht und noch im Wappen desselben vorkommt, und drittens durch die hervortretende Stellung, die Johannes d. T., der Titularheilige der Kapelle, einnimmt, indem er den Beschauer auf die himmlische Erscheinung hinweist. Ferner erfahren wir durch diese Mitteilungen, dass das Bild mit einem leider nicht mehr vorhandenem, gewiss sehr kunstvollen Rahmen in Gold und Blau von dem berühmten Holzschnitzer Fra Giovanni da Verona — der auch sonst noch in der Kirche thätig war — versehen war. Cavalcaselle's Bemerkung, dass dieses Werk des Mantegna auf die veronesische Schule eine besondere Wirkung ausgeübt habe, hat übrigens hauptsächlich für die Technik Geltung, denn das milde und sanfte Wesen der Veroneser Maler weicht von Mantegna's strenger und oft herber Art bedeutend ab. Wir sehen hier in der That eine Schöpfung, die dem Naturell

des Meisters durchaus entspricht. Das Laubwerk zu den Seiten erinnert an dasjenige der Madonna della Vittoria im Louvre, die unzähligen, zierlichen Cherubköpfe gemahnen uns an zahlreiche andere Schöpfungen des Meisters dieser Art. Etwas starr sitzt darunter die Madonna, während das Christuskind, wie Thode treffend in seiner Biographie Mantegna's sagt, der Menschheit den Segen zu erteilen im Begriffe steht. Die Heiligen zu den Seiten sind: rechts vom Beschauer der heilige Hieronymus im Kardinalgewand mit dem Modell einer Basilika in der linken Hand und der Olivetanerstifter, links ein schwer zu bestimmender würdevoller Heiliger und Johannes der Täufer. Zwei von den drei zu unterst singenden Engeln,¹⁾ ganz reizende Jünglingsgestalten, halten ein Blatt, auf welchem in Kursivschrift die Bezeichnung steht. Sie lautet: *A. Mantinia p. an. gracie 1497, 15. Augusti.*

1) Wer eine Abbildung grösseren Formates der drei singenden Engel wünscht, findet sie bei der Firma Louis Dubray in Mailand. Die Aufnahme des ganzen Bildes dieses Photographen, welche Thode benutzen musste, ist weniger gelungen.

II.

Auch andere bereits allgemein bekannte Kunststädte hat Anderson im letzten Jahre berücksichtigt, so Orvieto mit den Fresken Signorelli's, Assisi mit den Wandmalereien in S. Francesco, der Domkirche und S. Maria degli Angeli, und das reizend gelegene Städtchen Spello, das Pinturicchio in malerischer Beziehung seine Bedeutung verdankt.

In Rom wurde eine ganze Anzahl von Malereien aus Kirchen aufgenommen und Privatsammlungen, die zum Teil dem Publikum gar nicht zugänglich sind, vor allem auch die bedeutenden Fresken Pinturicchio's und seiner Schule im Appartamento Borgia des Vatikan. Ganz besondere Erwähnung verdienen aber die höchst merkwürdigen und für das Quattrocento so charakteristischen Wandmalereien im grossen Saale des Palazzo Schifanoja in Ferrara. Sie stehen uns in 31 klaren Aufnahmen zur Verfügung, und wer Augen hat zu sehen, kann nun den Anteil des Hauptmeisters von untergeordneten Händen unterscheiden.

Bei dieser Gelegenheit mögen uns einige Worte hierüber verstattet sein. Wie bekannt, bestehen die Wandmalereien aus drei übereinander liegenden Streifen, von denen der oberste mythologischen Inhaltes ist, der zweite allegorische, der unterste, dritte, geschichtliche Darstellungen enthält, in welchen das Leben und der Hof des Herzogs Borso d'Este geschildert wird. Man hatte lange Cosimo Tura für den Hauptmeister dieser merkwürdigen Arbeiten gehalten, bis Venturi eine Urkunde entdeckte, aus der hervorgeht, dass Francesco Cossa den besten Teil gemalt hat. Vergleicht man die Überreste des bezeichneten Wandgemäldes Cossa's in der Kirche del Baraccano in Bologna und sein Triptychon (in Rom, Mailand und London verteilt), von dem in der Zeitschrift im vorletzten Jahrgange die Rede war, mit den Wandgemälden im Palazzo Schifanoja, so erkennt man des Meisters schlichte und feine Art nur in den unteren Teilen der Schmalwand. Cossa hat also zuletzt Hand daran gelegt, da bei malerischen Wanddekorationen selbstverständlich die Arbeit von oben nach unten fortschreitet. Das bestätigt auch die Stelle in der Bittschrift Cossa's an den Herzog Borso, in der er daran erinnert, dass er allein die drei Felder gegen das Vorzimmer gemalt habe, auf die er stolz zu sein scheint und die seiner Meinung nach einen besseren Lohn verdienen: „da er ja Francesco del Cossa sei, der sich bereits einen gewissen Ruf erworben habe“. In der That übertreffen auch diese höchst anschaulich dargestellten wunderlichen Episoden aus dem Leben des Herzogs alle anderen Arbeiten des Saales, und man muss sich fernerhin nur klar darüber werden, dass nicht die ganze Wand, wie bisher angenommen, sondern nur die geschichtlichen Darstellungen von der Hand Cossa's sind. Anderson's köstliche Blätter

geben alles so deutlich wieder, dass man die Untersuchungen bis in die kleinsten Einzelheiten ausdehnen kann. Die nebenstehende Abbildung giebt ein Detail der ersten Abteilung rechts wieder und zwar die Episode, wie sich der Herzog mit seinem Gefolge auf die Jagd begiebt. Der dritte Kopf von links ist derjenige des Herzogs, dessen Züge aus Medaillen und anderen Darstellungen wohl bekannt sind. Sowohl dieses Porträt als auch die Bildnisse des Gefolges sind von einer Frische und Lebendigkeit, die vielleicht nur in Mantegna's Fresken in Padua ihresgleichen finden.

III.

Brogi und Alinari haben sich im edlen Wettstreit mit Sicilien befasst. Besonders der erstere hat vieles aufgenommen, was Erwähnung verdient. Eines Unikums erfreut sich das städtische Museum in Messina, eines Altarwerkes des berühmten Antonello. Es besteht aus fünf Stücken, auf dem mittleren Maria, welche dem Kinde Kirschen anbietet, auf den anderen zwei Bischöfe, Maria und der Verkündigungengel. Eine originelle Schöpfung, wenn sie sich auch an die Schule des Giovanni Bellini anlehnt. Übrigens ist das Bild auf einem cartellino bezeichnet: *anno domi. m^oCCCC^o septuagesimo tertio Antonellus Messanēsis me pinxit*. Wichtig ist es zu konstatieren, was man auch schon in den Photographien thun kann, dass es einen zweiten geringeren Maler gleichen Namens in Messina gegeben hat. Eine thronende Maria im Museum von Catania, deren ganze Art von der des grossen Antonello abweicht, enthält die Bezeichnung *Antonellus Missenius D'Saliba hoc perfecit opus 1497*. Das Bild ist insofern wichtig, als es über mehrere Werke religiösen Inhalts Aufschluss giebt, die den feinen Zug und den „Smalto“ des grossen Antonello vermissen lassen, ihm aber doch zugeschrieben werden. — In Palermo giebt es wenig Gutes im Bereich der Renaissancemalerei, doch wollen wir wenigstens die merkwürdigen Wandmalereien mit dem Triumph des Todes im Palazzo Sclafani von einem Unbekannten aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, sowie das wundervolle Marienbild (mit Flügeln) des Mabuse im Museum hervorheben, ein in allen Teilen mit der grössten Feinheit ausgeführtes Werk, sowie ein kleines Bild des Garofalo, eine thronende Maria darstellend. Ein durch und durch malerisch aufgefasstes Kunstwerk, das uns in der fernen Insel ganz wundersam anmutet und uns Ferrara ins Gedächtnis zurückruft. Ein talentvoller, bisher wenig beachteter Maler aus der Gegend von Palermo ist Pietro Novelli, nach seinem Geburtsort Monreale, il Monrealese genannt. Er war um die Mitte des 17. Jahrhunderts ausschliesslich in Sicilien thätig und hat sowohl in Freskomalereien als in Ölbildern eine Grossartigkeit und Kraft des Stiles entwickelt, die ihn



5. *Der Maler Thaulow und seine Familie* von J. E. Blanche. *Nach einer Photographie von Alinari.*

den besten Spaniern seiner Zeit an die Seite stellen. Sein Hauptwerk befindet sich im Treppenhause des ehemaligen Klosters von Monreale und stellt eine Versammlung von Mönchen dar.

IV.

Ein kleines, kunstreiches Städtchen Toskanas, von dem es bis jetzt noch nicht hinreichende Photographien gab, ist Prato. Alinari hat diesem Übelstande jetzt abgeholfen. Wer die köstlichen Malereien des begabten Fra Filippo Lippi, seine Fresken in der Domkirche, oder die Tafelbilder in der Galerie sich zu veranschaulichen wünscht, muss sich an diese Firma wenden. Es giebt wohl keinen Ort der Welt, in dem man die ausserordentlichen Fähigkeiten des Fra Filippo Lippi besser ermessen und würdigen kann, als in Prato, das zudem noch durch die Skulpturen der della Robbia und des Donatello, sowie man-

cherlei andere Kunstwerke von hervorragender Bedeutung ist.

V.

In merkwürdigem Gegensatz zu allen diesen Erzeugnissen der alten Kunst stehen die modernen periodisch wiederkehrenden Ausstellungen, die jetzt auch in Italien üblich sind. Sie sind insofern beachtenswert, als sie zum Vergleich anregen und die modernen Kunstrichtungen der verschiedenen Nationen uns vor Augen führen. Hierzu gehört auch die internationale Ausstellung von 1897 in Venedig, von der Alinari ungefähr 60 Aufnahmen gemacht hat. Als Beispiel geben wir in Abbildung 5 eins der bedeutendsten Werke dieser Ausstellung, das Bildnis des Malers Thaulow mit seiner Familie, von dem Franzosen Jacques Emil Blanche, in hellen Tönen breit und flott gemalt und in der ganzen Auffassung an Meister wie Rubens oder Reynolds erinnernd.

VI.

Wandern wir von Venedig nach Genua, so finden wir prächtige marmorne Paläste mit fürstlichen Dekorationen und Gemälden des Rubens und van Dyck. Hier ist das Arbeitsfeld einer deutschen Firma, Alfred Noack, die nicht nur die Schätze der öffentlichen Sammlungen aufgenommen hat, sondern auch gar manche Privatsammlung, von der wenig Kunstliebhaber etwas wissen. Wer kennt, um nur ein Beispiel

anzuführen, die Galerie Spinola delle Pellicerie? Der stolze Palazzo, an einem kleinen Platze in der Nähe des Hafens gelegen, birgt bedeutende Gemälde.

Wir wollen nur das hervorragendste nennen, die heilige Familie von Rubens, ein Bild ersten Ranges (Abb. 6), das auf seinem rotseidenen Hintergrund wie Sonnenlicht leuchtet. Noch reicher als Rubens ist in den alten Häusern Genuas sein Schüler van Dyck vertreten, und wer dort eins der vornehmen Porträts aus seiner Blütezeit gesehen hat, der verliert es nicht so leicht wieder aus dem Gedächtnis.

Auch Turin kann sich eines van Dyck rühmen, und zwar eines seiner berühmtesten Bilder. In der Galerie befindet sich bekanntlich das Porträt der drei Kinder Karls I. von England. Von den Staatsgalerien Italiens wird die Turiner übrigens am wenigsten besucht, und doch enthält sie eine Reihe recht beachtenswerter Werke. Zunächst sind die lokalen Meister, die in Gaudenzio Ferrari gipfeln, gut vertreten, aber auch toskanische und venetianische Bilder sind da, freilich nicht immer in erbaulichem Zustande, wie man an den Madonnenbildern von Vivarini, Mantegna und Bellini leider bemerken kann. Von der altniederländischen Schule ist Jan van Eyck durch einen heiligen

Franziskus in freier Landschaft vertreten, und vor allem Hans Memling mit der Leidensgeschichte Christi, ein wahres Wunderwerk, das den Freuden der Maria in München an Feinheit der Ausführung ebenbürtig ist. Endlich besitzt die Turiner Sammlung, mehr als eine andere Italiens, holländische Gemälde, unter denen sich ein kleiner echter Rembrandt und ein Fabritius befinden. Alles das liegt uns zum ersten Male in isochromatischen Aufnahmen Anderson's vor, das Wichtigste auch in grösserem Format.

Dass in Turin ausser der Accademia Albertina, deren Hauptschatz die Sammlung von Kartons des Gaudenzio Ferrari und seiner Schule bildet, auch noch ein Museo civico existiert, ist gewiss nur wenigen bekannt. Das wichtigste darin ist ein stattliches Messbuch mit Miniaturmalereien, welche sicher zu den besten Sachen dieser Art gehören, die die italienische Kunst am Ende des 15. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Die Miniaturen tragen das Gepräge der gleichzeitigen Malerei in Ferrara und wurden für einen Rovere, Erzbischof von Turin, ausgeführt.¹⁾



6. Die heilige Familie von Rubens. Galerie Spinola delle Pellicerie, Genua. Nach einer Photographie von Alfred Noack.

VII.

Wir kommen zuletzt nach Bergamo, dem abgelegenen, aber wegen seiner reizenden Lage sehr sehenswerten Städtchen, in welchem sich dem Kunstfreund eine neue Welt erschliesst. Hier berühren sich venetianische und lombardische Einflüsse, und die ersteren verleihen der Malerei in ihrer Blütezeit wieder

¹⁾ Zwölf Seiten, ausser dem prächtigen Titelblatt mit der Kreuzigung, wurden von Anderson aufgenommen, dem es auch gelang, eins der besten Staffeleibilder des Gaudenzio, aus dem Besitze S. K. H. des Grafen von Turin, und verschiedene andere Bilder aus Privatbesitz zu photographieren.

ein eigenes lokales Gepräge, wie es in den Werken des Santa Croce, Previtali, Palma, Cariani und Moroni zu Tage tritt. Wer sich für die Kunst Bergamo's interessiert, dem sei eine Publikation empfohlen, die in Wort und Bild der Stadt Sehenswürdigkeiten schildert. Der über 240 Seiten starke Band betitelt sich: *L'arte in Bergamo e l'Accademia Carrara*, pubblicazione fatta a cura del Circolo Artistico di Bergamo e col concorso dell' Accademia nel 1^o centenario della sua fondazione. Bergamo. Istituto Italiano d'arti grafiche. 1897. In diesem Buche sind auch die Gemäldesammlungen illustriert, namentlich die öffentliche, vor hundert Jahren vom Grafen Carrara gestiftet und seitdem fortwährend vermehrt, so dass wohl in keiner Provinzialstadt Italiens sich eine Galerie befindet, die sich mit der Bergamo's an Vielseitigkeit und Reichhaltigkeit messen könnte. Da sich in Bergamo auch noch mehrere alte Privatsammlungen erhalten haben, so ist bei der patriotischen Gesinnung der Besitzer in Zukunft für das Museum manch schöner Zuwachs zu erwarten. In der Galerie der Accademia Carrara sind nicht nur lokale, sondern auch zahlreiche auswärtige Meister gut vertreten. Wir wollen hier nur die bedeutendsten Namen nennen. Für die lombardische Schule ist der ehrwürdige Gründer derselben, Vincenzo Foppa, wichtig, von dem zwei bezeichnete Werke vorhanden sind, dann Borgognone, Beltraffio, Solari, Gaudenzio Ferrari und Sodoma. Von Titian und Giorgione sind zwar keine Bilder da (obwohl der Katalog sie öfters nennt), aber Giov. Bellini, Antonello da Messina, Jacopo de' Barbari, Crivelli, Basaiti und viele andere bis auf Tiepolo, Guardi und P. Longhi vertreten in vorzüglicher Weise die venetianische Kunst. Von den Ferraresen finden wir Cosimo Tura, Dosso und Garofalo, von Paduanern A. Mantegna und Gregorio Schiavone (noch unter Mantegna's Namen), von Toskanern Pesellino, Botticelli, Pontormo und Bronzino, und die Umbrer repräsentiert ein ganz echtes perugineskes Brustbild des heiligen Sebastian von des zwanzigjährigen Raphael Hand. Ein kreuztragender Christus der Bologneser Schule (d. h. von

Fr. Francia) übertrifft alles andere an Feinheit der Ausführung und Zartheit der Empfindung. Fügt man noch hinzu, dass die Sammlung einige vorzügliche Holländer (Rembrandt(?), Fabritius, Maes, Molenaer etc.) aus dem Besitze Morelli's aufweisen kann, und dass ihre Specialität herrliche Porträts einheimischer Künstler sind, wie Cariani, Moroni, Fra Vittor Ghislandi und Lorenzo Lotto, so kann man schon daraus ahnen, wie lohnend ein Besuch dieser Galerie ist.

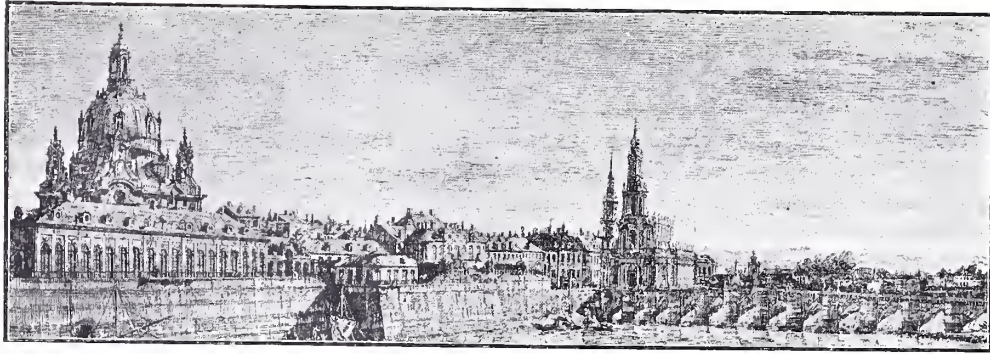
Von dem genialen Lorenzo Lotto sind übrigens auch in den Kirchen Bergamos zahlreiche Werke vorhanden.

Von allen diesen Kunstwerken hat die bergamasche Firma Andrea Taramelli isochromatische Aufnahmengemacht,¹⁾ deren Katalog bereits erschienen ist. Auch das Architektonische und Landschaftliche ist in demselben berücksichtigt worden.

Nach einer Vorlage dieser Firma geben wir das Porträt des edlen Dogen Leonardo Loredano, das sich in der Abteilung Lochis der öffentlichen Galerie befindet (Abb. 1, S. 65). Es ist dort dem Gentile Bellini zuerteilt, ist aber als ein Originalbild seines jüngeren Bruders Giovanni anzusehen, von dem die Dresdner Galerie eine Kopie besitzt. In der Auffassung und Behandlung entspricht das Bild vollständig dem bezeichneten Porträt desselben Dogen Giovanni Bellini's in der National Gallery in London. In diesem Exemplar ist Leonardo Loredano mehr en face dargestellt, und das Brokatgewand ist feiner behandelt, aber der Hintergrund ist geschlossen, während das Bild in Bergamo durch das Fenster Ausblick auf die Lagune und eine Insel gewährt. Es erhält dadurch entschieden einen höheren Reiz. Die beiden Porträts des Loredano stimmen mit seinem bronzenen Reliefbildnis gut überein, das als Medaille an den Fahnenmasten Alessandro Leopardi's auf dem Markusplatze angebracht ist und auf die Zeit um 1505 deutet.

1) Aufnahmen der Bilder der Sammlung Morelli sind nicht bei Taramelli zu haben, dieselben hat der Photograph Marozzi bereits in Mailand gemacht, bevor die Sammlung nach Bergamo überführt wurde.





Die Brühl'sche Terrasse in Dresden. Nach einer Radierung von Canaletto.
(Aus J. Vogel's: „Anton Graff“.)

EIN NEUES WERK ÜBER ANTON GRAFF

Die erste Veröffentlichung zur vaterländischen Geschichte der Königlich sächsischen Kommission für Geschichte ist vor wenigen Wochen bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen und wird nicht verfehlen, auch über die Grenzen des Sachsenlandes hinaus allgemeines Interesse zu erregen. Das schön ausgestattete, Sr. Majestät dem Könige Albert von Sachsen gewidmete Prachtwerk betitelt sich „Anton Graff, Bildnisse von Zeitgenossen des Meisters in Nachbildungen der Originale“ und hat Dr. Julius Vogel, den Direktorialassistenten des Leipziger städtischen Museums zum Herausgeber. Es werden uns, ausser zahlreichen Textabbildungen in Autotypie, auf 60 Tafeln ebenso viele vorzügliche Lichtdrucke¹⁾ nach Gemälden Graff's geboten, der Text, nur einleitend und erläuternd wirkend, tritt dem Abbildungsmaterial gegenüber in den Hintergrund, so dass der Publikation ihr Charakter als Illustrationswerk gewahrt bleibt. Die Auswahl der wiederzugebenden Gemälde aus dem reichhaltigen Material zu treffen, war für den Herausgeber keine leichte Aufgabe, besonders da zwei verschiedene Gesichtspunkte zu berücksichtigen waren. Es sollte nämlich „die Entwicklung des Meisters an einer Reihe seiner schönsten Bildnisse gezeigt und mit diesen Bildnissen ein Beitrag zur Geschichte seiner Zeit gegeben werden“. Die Wahl mag Vogel oft schwer geworden sein, aber schliesslich hat er die Aufgabe in bester Weise gelöst.

Die Lichtdrucke zeigen uns hochbedeutende Werke Graff's aus verschiedenen Epochen seiner Tätigkeit und zugleich allgemein interessierende, nach irgend einer Richtung hin bedeutende und hervorragende Persönlichkeiten — bis auf die letzte Tafel, den Markt-

helfer Johann Samuel Nagel, der auf diese Bezeichnung wohl keinen Anspruch machen kann, den Vogel aber gewiss nicht missen wollte, da das Bild in künstlerischer Beziehung zu den besten Schöpfungen Graff's gehört. Es soll dem Herausgeber hiermit durchaus kein Vorwurf gemacht werden, das Gemälde hat als Kunstwerk volle Berechtigung aufgeführt zu werden, und dem braven Nagel wird jeder gewiss das bescheidene Plätzchen am Schluss der erlauchten Reihe gönnen!

Bevor wir auf die reproduzierten Gemälde eingehen, etwas über den Text, den Vogel in verschiedener Hinsicht fesselnd und belehrend zugleich zu gestalten gewusst hat. Als Einleitung giebt Vogel eine biographische Skizze Graff's, dessen Leben ja schon wiederholt litterarisch behandelt worden ist und deshalb als bekannt vorausgesetzt werden kann. Wir wollen uns nur ins Gedächtnis zurückrufen, dass Anton Graff am 18. November 1736 in Winterthur geboren ist, dass er 1756 bis 1766 in Augsburg, Ansbach und wieder in Augsburg thätig war und dann nach Dresden berufen wurde, wo er bis zu seinem Tode am 22. Juni 1813, mit Ausnahme verschiedener Reisen z. B. nach Berlin und Leipzig, lebte und eine ausgebreitete und umfassende Thätigkeit als Porträtmaler entfaltete.

Vogel betont mit Recht, dass Graff das Glück hatte, in einer Zeit zu leben, die dem Porträtmaler sehr günstig war. Gerade damals „lebte eine grosse Bewegung im deutschen Volke auf und eine Zahl von Männern erstand, die diese geistige Strömung in neue Bahnen leitete“. Graff in Dresden lebend, das damals nicht nur in künstlerischer Beziehung von grosser Bedeutung war, kam selbst mit vielen dieser hervorragenden Zeitgenossen in Berührung und so bilden seine zahlreichen Porträts derselben in der That einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

¹⁾ Hergestellt von der Firma Sinsel & Comp., Plagwitz-Leipzig.

Was uns Vogel über die künstlerischen Eigenschaften und Gewohnheiten des Meisters mitzuteilen weiss, bietet genug des Interessanten, um es hier kurz zusammenzufassen. Die Zahl der Bildnisse, die aus Graff's Hand hervorgegangen sind, ist sehr bedeutend, der Meister muss nach ihr zu urteilen schnell und

manchen „Graff“ widerschenken. Mit Vorliebe hat Graff Brustbilder gemalt, später auch Kniestücke, während Gruppenbilder seltener vorkommen. Häufig finden sich Wiederholungen der Porträts, oft mit unwesentlichen Änderungen, zum Teil sind diese jedoch von seinen Schülern hergestellt worden. Studien und



Abb. 2. Anton Graff, Die Familie des Künstlers.

leicht geschaffen haben. Nach des Malers eigenen Angaben hat er, ausser zahlreichen Kopien, 1240 Porträts gemalt, von denen jedoch der grösste Teil leider verschollen oder zu Grunde gegangen ist. Muther zählt in seiner Graffbiographie (1881) 180 Bilder und weist noch 57 weitere im Kupferstich nach, Vogel vermag die Zahl der ihm bekannten Porträts bereits auf 300 zu steigern. Die allmählich fortschreitende Inventarisierung der Kunstdenkmäler in den verschiedenen Ländern wird uns im Laufe der Zeit gewiss noch

Zeichnungen zu seinen Gemälden scheint Graff in Originalgrösse in Kreide ausgeführt zu haben, doch sind diese leider sehr selten. Ein treffliches Beispiel einer solchen Studie bietet uns die Textabbildung Nr. 9, die wir in Abb. 3, S. 75 wiedergeben. Sie zeigt uns die interessanten und geistvollen Züge der Prinzessin Caroline Marie Therese von Sachsen, der Grossmutter des Königs Albert, in bei weitem grösserer Ursprünglichkeit und Frische als das ausgeführte Ölbild auf Tafel 6 der Lichtdrucke, das sich in Pillnitz befindet.



Abb. 3. *Caroline Marie Therese, Prinzessin von Sachsen (1792). Kreidezeichnung von Anton Graff.*

Erwähnt sei bei dieser Gelegenheit, dass Graff in den Jahren 1783 bis 1790 auch reizende kleine Silberstiftzeichnungen auf Pergament fertigte, deren eine wir am Schluss abbilden (Abb. 5, S. 77).

Graff's Leistungen sind im ganzen sehr verschieden, je nach dem Interesse, das die betreffende Persönlichkeit vom menschlichen und künstlerischen Standpunkte dem Maler bot. Seine früheren Bilder

sind farbiger, „während er in späteren Jahren sich an graue und braune Töne halten musste, wie es die Mode mit sich brachte“. Ausserdem zeichnen sich seine späteren Bilder in technischer Beziehung durch einen breiteren und mehr pastosen Farbauftrag aus. Diesen Umschwung schreibt Vogel dem abnehmenden Augenlicht des Meisters zu, ich glaube aber, er lässt sich besser aus der künstlerischen Entwicklung er-

klären. Mit der zunehmenden technischen Sicherheit macht sich wohl stets eine freiere und leichtere Malweise geltend.

Zu den grossen Vorzügen Graff's gehört es, dass er seine Modelle nie posieren liess, mit Ausnahme einiger fürstlicher Prunkbilder, bei denen ein gewisser Pomp entfaltet werden sollte. Einfach und schlicht, wie er selbst auch war, fasst er seine Porträts auf, naturgetreue und charakteristische Wiedergabe der Persönlichkeit ist das Hauptziel seiner Kunst, und diese Eigenschaft stempelt ihn zu einem der tüchtigsten Porträtmaler seiner Zeit.

Der biographischen Einleitung lässt Vogel die Erläuterung der 60 Lichtdrucke folgen. Und in ihr hat er eine Neuerung eingeführt, die der gewöhnlich so langweiligen katalogmässigen Aufzählung und Beschreibung der einzelnen Bilder einen ganz eigenen Reiz verleiht und unbedingt Nachahmung verdient. Soweit es irgend möglich war, hat Vogel nämlich der Schilderung jedes Gemäldes eine der zeitgenössischen Litteratur entnommene Beschreibung der betreffenden im Bilde dargestellten Persönlichkeit folgen lassen, und ein Vergleich dieser Beschreibung mit dem reproduzierten Porträt bietet in verschiedener Beziehung Anregung. Das geschriebene Wort, oft einer anderen Zeit entstammend als das Porträt, ergänzt und belebt des Künstlers Werk jedenfalls stets in ungeahnter Weise!

Als Beispiel führen wir das Porträt der Königin Elisabeth Christine von Preussen an, der wenig bekannten Gemahlin des grossen Friedrich, das wir diesem Hefte als Lichtdrucktafel beigegeben (bei Vogel Tafel 9). Vogel führt zwei Äusserungen von Zeitgenossen aus verschiedenen Lebenszeiten der Dargestellten an. Der König Friedrich II. selbst sagt über die jugendliche Prinzessin „Elle est jolie, son teint est de lys et de roses, ses traits sont délicats et tout son visage ensemble fait celui d'une belle personne“, während seine Schwester Wilhelmine sie weniger günstig schildert. „Sie ist gross, nicht sehr schlank und geht gebückt, was ihr einen schlechten Anstand giebt, ihre Haut ist blendend weiss und von den

schönsten Farben gehoben; ihre Augen sind blassblau und versprechen nicht viel Geist, sie hat einen kleinen Mund, all ihre Züge sind zart, ohne schön zu sein. Ihr ganzes Gesicht ist allerliebste und kindlich, so dass man glauben sollte, es gehöre einem Kinde von zwölf Jahren an. All' diese Annehmlichkeiten werden durch die Zähne verdorben, die schwarz und dabei schlecht gereiht sind.“ Graff's Bild, das 1789 gemalt ist, zeigt uns die 74jährige Königin als stattliche Matrone von imponierender Erscheinung, sie muss sich also, wenn wir nicht annehmen wollen, dass die Schilderung der

Markgräfin Wilhelmine v.

Bayreuth einer wenig freundlichen Gesinnung entsprang, mit den Jahren sehr zu ihrem Vorteil verändert haben.

Die Reihe der Lichtdrucktafeln eröffnen fürstliche Persönlichkeiten (Tafel 1 — 15), wir sehen einige grosse Repräsentationsbilder sächsischer Fürstlichkeiten, die an gleichzeitige französische Porträts erinnern, ein Brustbild Friedrichs des Grossen, das aber wohl nicht nach dem Leben gemalt ist, den geistvollen Kopf seines Bruders Prinz Heinrich u. s. w., es folgen einige Diplomaten, die Minister v. Fritsch und Graf Hertzberg, dann mit Gellert an der Spitze eine grosse Zahl berühmter Zeitgenossen, unter denen wir

nur Salomon Gessner, Lessing, Wieland, Herder, Schiller, G. A. Bürger, Adam Hiller, Clodius, G. W. Rabener und Christian Ludwig v. Hagedorn nennen wollen. Schiller's Porträt (Dresden, Körnermuseum) entspricht nicht recht den Vorstellungen, die man sich sonst von ihm macht, und ist in künstlerischer Beziehung eins der schwächsten Bilder der Folge. Doch wollen wir Graff daraus keinen Vorwurf machen, da nach seinen eigenen Äusserungen Schiller ein zu unruhiger Geist gewesen sei, der „kein Sitzfleisch hatte“! „Endlich gelang es mir, ihn in einer Stellung festzubannen, in welcher er, wie er versicherte, sein Lebtag nicht gesessen, die aber von den Körner'schen Damen (im September 1782 ist das Bild im Hause des Dr. Chr. G. Körner in Dresden begonnen worden) für sehr angemessen und ausdrucksvoll erklärt wurde“. Das Bild ist auch erst später ohne nochmalige Sitzung,



Abb. 4. Anton Graff, Christian Ludwig von Hagedorn.

also unter sehr erschwerenden Umständen, vollendet worden. Um so trefflicher ist das Porträt Hagedorn's (Tafel 23), das wir in verkleinerter Autotypie nach dem Lichtdruck wiedergeben (Abb. 4, S. 76). Es gehört zu den lebenswürdigsten und besten Schöpfungen Graff's, der sich hier wohl besondere Mühe gegeben hatte. Denn Christian Ludwig von Hagedorn, der Generaldirektor der Dresdner und Leipziger Kunstakademie und selbst ein bedeutender Sammler und Kunstästhetiker, gehörte zu Graff's besonderen Gönnern, ihm vor allem dankte er seine Berufung nach Dresden, und da nimmt es wohl nicht Wunder, dass es Graff am Herzen lag, im Porträt dieses Mannes sein Meisterstück zu liefern. Das Bild entstand 1772 im Auftrage des bekannten Leipziger Buchhändlers Philipp Erasmus Reich, der sich eine Sammlung von Porträts berühmter Zeitgenossen anlegen wollte, die er auch bis zu seinem Tode 1787 auf 34 Bildnisse brachte; 26 davon sind allein von Graff's Hand. Die ganze Kollektion, der mehrere der bei Vogel abgebildeten Porträts entstammen, ging später in den Besitz der Leipziger Universitätsbibliothek über. Die nächsten Tafeln (38—42) zeigen uns Porträts des Malers selbst aus verschiedenen Lebensjahren, seine Kinder und ein Gruppenbild von 1786, das die Familie des Künstlers darstellt und sich in Sagan im Herzoglichen Schloss befindet. Wir geben es in Autotypie wieder (Abb. 2, S. 74). Im Hintergrunde der Meister vor der Staffelei, auf der ein Porträt seines Schwiegervaters, des Berliner Mathematikprofessors Johann Georg Sulzer steht (vgl. auch das Porträt desselben auf Tafel 56). Rechts seine Frau Auguste mit der kleinen Tochter Caroline, im Vordergrund die beiden Knaben an einem mit Mappen und Kunstblättern belegten Tisch. Ein lebenswürdiges und gut komponiertes Bild, das uns das glückliche Familienleben Graff's aufs beste vor Augen führt.

Es folgen Porträts mehrerer Künstler, wie Lippert,

Oeser, Chodowiecki und Bause, mit denen Graff eng befreundet war, ein schönes Frauenbild (Tafel 50), nach der Überlieferung Corona Schröter darstellend, ein interessantes Porträt Ifland's in ganzer Figur in der Rolle von Rousseau's Pygmaeon, Moses Mendelssohn, der verdiente Leipziger Bürgermeister K. W. Müller, J. G. Sulzer, des Künstlers Schwiegervater, Nicolai und zum Schluss der obengenannte Buchhändler Reich und sein Markthelfer Nagel, beide dem vortrefflichen Bild Hagedorn's in künstlerischer Beziehung gleichstehend. Wohl manchem wird es aufgefallen sein, dass wir keines Goetheporträts Graff's

Erwähnung gethan haben, das eigentlich in der Sammlung berühmter Zeitgenossen des Meisters nicht fehlen dürfte! Vogel macht uns bereits darauf aufmerksam, dass es kein Bildnis Goethe's von Graff giebt, ja dass uns überhaupt nichts davon bekannt ist, dass diese beiden Männer je miteinander in Berührung gekommen sind, obgleich Graff durch Schiller, Herder und Wieland, die er — allerdings nicht in Weimar — porträtierte, leicht in Beziehungen zu dem Dichterstürzen hätte treten können.

Wir wollen hiermit unsere Betrachtung über die neue Graffpublikation schliessen, dürfen aber nicht vergessen zu erwähnen, dass ihr, als ex libris dien-

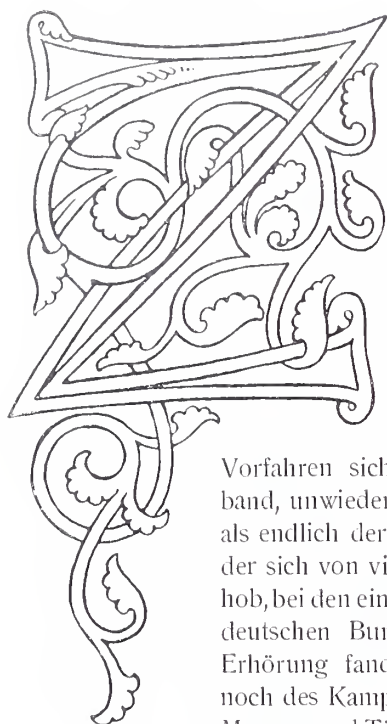
end, eine kleine eigens zu diesem Zwecke geschaffene, meisterhafte Radierung Max Klinger's beigegeben ist, die auf die den verschiedenen Zeitaltern gewidmete Thätigkeit der Kgl. sächsischen Kommission für Geschichte Bezug nimmt, oben links das sächsische Wappen und unten die Aufschrift „Aus den Schriften der Kgl. sächsischen Kommission für Geschichte“ zeigt. Hoffen wir, dass dieser ersten Publikation der Kgl. sächsischen Kommission für Geschichte recht bald die zweite, die schon in Arbeit ist, folgt, und dass das gute Gelingen der ersten Veröffentlichung die Zahl der Subskribenten wesentlich erhöht.

U. TH.



Abb. 5. Knabenporträt, Silberstiftzeichnung von Anton Graff.

DIE ALTE KAISERSTADT GOSLAR



erstörungswut, Stumpfsinn und Pietätlosigkeit haben in den ersten Jahrzehnten nach der Begründung des neuen Reichs in deutschen Landen so ungehindert und ungestraft ihr Wesen treiben dürfen, dass schon vieles, was uns noch mit dem Wesen und

der Kunst unserer Vorfahren sichtbar und fassbar verband, unwiederbringlich verloren war, als endlich der Schrei der Entrüstung, der sich von vielen Orten zugleich erhob, bei den einzelnen Regierungen der deutschen Bundesstaaten Gehör und Erhörung fand. Man erinnert sich noch des Kampfes, der um Nürnbergs Mauern und Türme gekämpft worden,

der aber trotz mancher Siege der Erhalter über die Zerstörer noch immer nicht endgültig ausgefochten zu sein scheint. Dabei erlebten wir das merkwürdige Schauspiel, dass gerade diejenigen, die die beengenden Gürtel der alten Städte zu Gunsten ihrer Handels- und Gewerbsinteressen sprengen, die Häuserzeilen der schmalen, winkligen Gassen niederreißen wollten, bei dem Bau ihrer Landhäuser vor den Thoren, auf Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen und bei Kostümfesten am auffälligsten mit altdeutschem Wesen, mit deutscher Gotik und Renaissance renommierten.

Dieser Mummenschanz ist in seiner inneren Hohlheit durchschaut worden, und immer energischer richten sich die Bestrebungen ernster Männer auf das eine Ziel, zu retten, was noch zu retten ist. Zur Zeit scheint die Gefahr in Süddeutschland grösser zu sein als in Norddeutschland. Zunächst ist wohl Nürnberg immer noch am meisten bedroht, weil gerade diese Stadt der gefräßige Moloch der modernen Fabrikthätig-

keit so eng umklammert hat, dass bei diesem Kampf zwischen zwei ungleichen Mächten voraussichtlich die stärkere, die im jetzigen Leben wurzelt und in die Zukunft hinübergreift, den Sieg über die abgestorbene Vergangenheit davontragen wird. Der tiefe Schmerz, den jeder Freund deutschen Altertums und deutscher Kunst darüber empfindet, wird einigermaßen gemildert, wenn man nach dem deutschen Norden blickt, besonders nach dem Stammsitz der Sachsen zwischen Weser und Elbe, wo dicht nebeneinander drei Städte liegen, in denen der Kampf der alten Zeit mit der neuen noch keine schweren Opfer gefordert hat: Hameln, Hildesheim und Goslar. Jede von ihnen hat in ihrer heutigen Physiognomie noch einen Grundzug behalten, der an ihre frühere politische und kulturgeschichtliche Bedeutung erinnert: Hameln den eines Mittelpunkts deutschen Durchgangshandels in schönen Patrizier- und Bürgerhäusern der Renaissance, Hildesheim den der uralten Bischofsstadt mit vorwiegend romanischen Baudenkmalern, und Goslar den des ehemaligen Sitzes deutscher Kaiser sächsischen und salischen Stammes.

Goslar, dessen Gedeihen heute noch wie vor neunhundert Jahren eng mit dem Bergbau zusammenhängt, hat seinen ursprünglichen Charakter auch noch in anderen Zügen seiner baulichen Physiognomie bewahrt. Die ehemalige freie Reichsstadt hat noch Bauwerke aufzuweisen, die selbst der modernen Hotelindustrie genügt haben, und so konnte auch dieser Gefahr begegnet werden, die an Orten lebhaften Fremdenverkehrs in den Sommermonaten beinahe schon so drohend geworden ist wie die des Fabrikwesens. Rings von mässigen Höhenzügen umgeben scheint Goslar, wenn man es vom Petersberge aus in einem Thalkessel eingebettet liegen sieht, noch von der vergangenen Kaiserherrlichkeit zu träumen, deren altes Wahrzeichen, der romanische Palast, unter der Herrschaft des neuen Reichs in seinem früheren Glanze wieder hergestellt worden ist.

Auch das Innere der Stadt birgt noch so viele malerische Reize, dass man es begreiflich findet, dass

selbst ein Künstler, der seine Augen bisher meist nur an italienischer Farbenpracht und an der vielgestaltigen Erhabenheit der deutschen Alpenländer geweidet, hier erstaunt Halt gemacht und den Drang empfunden hat, die stärksten Eindrücke in einer Reihe von Bildern festzuhalten. Es ist *Albert Hertel*, der bekannte Berliner Landschaftsmaler, der schon seit Jahren mehr und mehr den Schwerpunkt seines Schaffens in die

kanten Einzelzügen, das Alte im Neuen so treffend wieder, dass ein kunstsinniger Verleger, der zugleich vor dem deutschen Buchhandel debütieren will, sich entschlossen hat, zwölf Aquarellstudien Hertel's in Farbendruck nachbilden zu lassen und die Blätter in prächtiger Mappe zusammenzufassen.¹⁾

Goslar bietet noch so viele versteckte Winkel, die dem Spürsinn der Amateurphotographen und der



Regentag an der Gose in Goslar Aquarell von *Albert Hertel*.

reine Stimmungslandschaft, ohne Rücksicht auf Schönheit und Originalität des Motivs, verlegt. In Goslar konnte er freilich beides vereinigen; aber der Verlockung, das archäologische Moment vor dem rein Malerischen zu betonen, den malerischen Ausdruck zu Gunsten des Inhalts zu vernachlässigen, ist er nicht erlegen. Trotzdem geben die Studien, die er während des Sommers 1897 in Goslar gemacht hat, das Bild der Stadt im Ganzen wie in einigen mar-

Lieferanten für die Bildpostkartenindustrie entgangen sind, dass es einem echten Künstler nicht schwer fallen kann, seine Mappe mit der Wiedergabe noch nicht ausgebeuteter Motive zu füllen. Ein Werk aber, das sich schon seiner hohen Herstellungskosten wegen

¹⁾ *Die alte Kaiserstadt Goslar*. XII Aquarelle von *Albert Hertel*. Mit begleitendem Text von *Dr. Max Jordan* und einem Prolog von *Ernst von Wildenbruch*. Goslar, Verlag von *Franz Jäger*.

an ein grösseres Publikum wenden muss, muss diesem auch einige Konzessionen machen. So finden wir unter den Aquarellen Hertel's auch einen Blick auf das Kaiserhaus und eine Ansicht des Marktplatzes mit dem Rathause und dem alten Gildenhause Kaiserworth. Aber schon diesen hat der Künstler durch die gewählte Abendstimmung bei halb bewölktem Himmel eine individuelle Note gegeben, und noch stärker spricht sich seine Persönlichkeit, seine frische Naturausschauung in den übrigen zehn Bildern aus, von denen wir eines, eine Strasse an der die Stadt durchfliessenden Gose an einem Regentage, wiedergeben (s. S. 79). Die erheblich verkleinerte Nachbildung vermag wohl eine ungefähre Vorstellung von der Grundstimmung zu machen; aber die Wiedergabe eines Aquarelles in Schwarz und Weiss wirkt wie eine getrocknete Blume, und gerade Hertel hat sich als Aquarellist eine so eigenartige Ausdrucksweise geschaffen, dass man des vollen Genusses nur froh wird, wenn man auf den Faksimile-Nachbildungen der Originale, die von Meissner & Buch in Leipzig in hoher Vollkommenheit ausgeführt worden sind, jeden Pinselstrich verfolgen, in die ganze, scheinbar so leichte und doch eine souveräne Meisterschaft erfordernde Technik eindringen kann.

Ganz und gar wollte der Verleger, der diese glänzenden Schöpfungen moderner Landschaftskunst einem grösseren Kreise zugänglich gemacht hat, das archäologische Beiwerk nicht entbehren. Er hat diesen köstlichen Perlen insofern eine altertümliche Fassung gegeben, als er die Decke der Mappe, die die Blätter umschliesst, nach einem Entwurfe des Professors *Honegger* in Leipzig im Stile der Evangelien- und Messbücher des 13. Jahrhunderts unter reicher Anwendung von Gold-, Silber- und Farbendruck aus-

statten liess. Eine strenge Kritik wird vielleicht an dieser Art uniformer Nachbildung von Metall, Email, Edelsteinen und anderen Stoffen Anstoss nehmen. Aber hier spricht die leidige Geldfrage mit, die unser Buchgewerbe seine grosse Leistungsfähigkeit noch immer nicht frei genug entwickeln lässt.

In demselben Charakter reicher spätromanischer Stilformen ist auch das von *Theodor Kutschmann* in Charlottenburg herrührende, ebenfalls in Gold- und Farbendruck ausgeführte Titelblatt komponiert, und derselbe Künstler, der sich in neuerer Zeit vielfach auch auf dem Gebiete der dekorativen Wandmalerei als gründlicher, verständnisvoller Kenner und Erneuerer mittelalterlicher Kunst bewährt hat, hat auch die Initialen, von denen der erste Buchstabe dieses Artikels eine Probe giebt, die Einfassungen und sonstigen Verzierungen des die Aquarelle erläuternden Textes gezeichnet, nicht mit selbstgefälliger Altertümerei, sondern in freier, phantasievoller Verwertung alter Motive, die vornehmlich aus Handschriften sächsischer Herkunft geschöpft sind.

Auch der Verfasser des Textes, Dr. *Max Jordan*, vereint mit den gründlichen Kenntnissen eines Historikers, die er aber nur beiläufig glänzen lässt, die Gabe des Poeten. Mit leicht und anmutig fügender Hand verbindet er das Gegenwärtige mit Vergangenheitem, so dass seine beredten Worte gewissermassen das Bindeglied zwischen dem strengen Ernst der alten Ornamentik und dem lebendigen Farbenszauber des modernen Aquarellisten bilden.

Der Teilnahme aller Kunstfreunde darf das Werk, dessen Widmung der Kaiser angenommen hat, sicher sein. Möge es aber auch diejenigen, die sonst leichten Herzens an den Resten alter deutscher Herrlichkeit vorübergehen, zu ernster Betrachtung stimmen!

ADOLF ROSENBERG.





1. Francesco Pesellino. Die Verkündigung. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli.

DIE VERKÜNDIGUNG UND DIE VERLOBUNG DER HEILIGEN KATHARINA VON FRANCESCO PESELLINO

VON HANS MACKOWSKY

ES ist erstaunlich, wie wenig Litteratur wir über die Peselli besitzen, jenes Künstlerpaar von Grossvater und Enkel, dessen Unterscheidung Vasaris verworrene Biographie zu einem der schwierigsten kunstgeschichtlichen Probleme gemacht hat. Der kurze, aber inhaltsreiche Kommentar, den *Milanesi* dieser Vasaribiographie angefügt hat, und die etlichen, ebenfalls wertvollen Seiten, die *Giovanni Morelli* im 1. Bande seiner kunstkritischen Studien Francesco Pesellino widmet, sind die einzigen ernsthaften Arbeiten, die sich mit dem Gegenstande befassen.

Von *Milanesi*, der das ganze dokumentarische Material ausbreitet, erfahren wir, dass Giuliano d'Arrigo, der Grossvater, 1367 geboren, schon 1385 in die Zunft aufgenommen wurde, mithin viel zu alt war, um, wie Vasari behauptet, Schüler Castagnos gewesen zu sein. Unter seinen dokumentarisch gesicherten Arbeiten, dem Entwürfe zu einem Ehrengrabe für Pietro Farnese (1390), dem gonfalone für die Calimalazunft (1424), einem Modell für die Florentiner Domkuppel (1419), nimmt das architektonische Schaffen den Vorrang vor der Malerei ein; aber keines der genannten hauptsächlich Werke ist auf uns gekommen. Weit dürftiger noch lauten die Nachrichten über Francesco, den Enkel mit dem Beinamen Pesellino. Wir erfahren kaum mehr als die ungefähre Zeit seiner Geburt um 1422, die Genossenschaft in der Bottega mit Zanobi di Migliore und Piero di Lorenzo aus Prato, sowie das genaue Datum des Ablebens, 29. Juli 1457,

über der Arbeit an der grossen Trinität, die sich jetzt in der National-Gallery zu London befindet.

Um die Kritik der Werke hat sich Morelli verdient gemacht. Dadurch, dass er selbst in seiner Sammlung drei Arbeiten Pesellinos zu besitzen meinte, ist er dem Meister zuerst mit Erfolg nahe gekommen. Allein die Liste, die er aufstellt, ist nach seinem eigenen Vermuten unvollständig und hält nicht in allen Stücken der modernen Kritik stand. Am Schluss seiner Betrachtungen zählt Morelli die für Pesellino charakteristischen Merkmale auf, und gerade sie, die er richtig erkannt hat, wird man in einigen der von ihm angezogenen Malereien vergebens suchen.

Von Fra Filippo, mit dem er oft verwechselt wird, unterscheidet sich Pesellino durch die feinen schlanken Proportionen seiner Figuren, die zu den gedrungenen Gestalten des Frate in scharfen Gegensatz treten. Die breite runde Handform hat er hingegen mit dem Frate gemein. Pesellinos Ohren sind sehr gross und rundlich, im unteren Teile aber gestreckter als bei Filippo Lippi. Sein Kolorit bevorzugt graue, blaue und violette Farbe. In der Architektur ist er reich und verständnisvoll; den Fussboden macht er gern ziegelrötlich, die Säulen grünlich, die Dächer hochrot. Leider hat sich Morelli mit der Angabe dieser mehr äusserlichen Kennzeichen begnügt. Sonst hätte er vor allem Pesellinos nicht selten an Masaccio gemahnende Monumentalität in kleinem Masstab, die wachsende Freiheit und Sicherheit seiner Raumbestimmung

handlung, die elegante Sorgfalt seiner Zeichnung und die bunte Helligkeit seiner Farbgebung hervorheben müssen, alle Merkmale, die Pesellino mit der für das Quattrocento so wichtigen Schule der sogenannte Malerplastiker, mit Castagno, Uccello und nicht zum wenigsten mit Domenico Veneziano gemein hat.

Auf Grund dieser Kennzeichen ist es leicht, unter den dreizehn von Morelli angeführten Werken Pesellinos die unbedingt eigenhändigen sofort herauszusondern. Zu diesen zähle ich die beiden Tafeln mit den Ge-

schichten vom Papst Sylvester in den Privatgemächern des Fürsten Doria zu Rom, die Tribunalscene in der Sammlung Morelli zu Bergamo, die fünfteilige Predelle zu Fra Filippos Madonna mit den heiligen Cosmas und Damian in der Akademie zu Florenz, von der drei Teile sich ebendort, zwei andere im Louvre befinden, und endlich die beiden figurenreichen Cassoni mit der Heldenthat und dem Triumph des David ehemals in der casa Torrigiani, jetzt bei Lord Wantage. Die übrigen Bilder, die Morelli anführt, halten der



2. Francesco Pesellino. *Madonna mit Heiligen.* London, Captain Holford.

Kritik nicht stand. Die Nicolauspredelle aus der casa Buonarroti, eine Längstafel, die Vasari dem Grossvater Giuliano zuweist, ist bei ihrer goldschmiedsmässigen Detailarbeit für Pesellino, selbst für seine erste Manier, undenkbar. Vasaris Zeugnis, der die beiden Peselli immer durcheinander wirft, genügt nicht, sie mit Recht Giuliano zuzuteilen. Wir erkennen die gleiche Hand noch in dem grossen Triptychon der Sammlung Carrand, in einem reich bemalten Kruzifix in S. Andrea zu Brozzi vor den Thoren von Florenz, in der Einzelfigur des heil. Antonius (Nr. 1141) der Berliner Galerie sowie in den Köpfen dreier Propheten und einer Sibylle auf einem Tabernakelrahmen in der Abteilung für christliche Plastik ebendort (Nr. 58 A.) Die Tafel mit den Heiligen Hieronymus und Franziskus aus der Sammlung Morelli, die Pesellino nach Vasari für die fanciulli della Compagnia di S. Giorgio malte, ist eine wenig geschickte, in der Farbe sehr rohe moderne Nachbildung nach dem in der

Galerie zu Altenburg (Nr. 96) befindlichen Original. Dieses, das der soeben erschienene Katalog fälschlich für Fra Filippo in Anspruch nimmt, ist leider wenig gut erhalten. Ich zweifle nicht, dass wir in ihm das im Medici-Inventare namhaft gemachte Bild „uno quadro dipinto

uno sancto Girolamo et uno sancto Francesco di mano di Pesello e Fra Filippo“ zu erkennen haben, wobei aber die Ausführung ganz in die Hand Pesellinos gegeben wurde. Die vier von Vasari bis Richa in der Kapelle der Alessandri in San Pier Maggiore zu Florenz erwähnten Täfelchen mit der Bekehrung des heil. Paulus, dem Fall Simons des Zauberers, mit dem Wunder des heil. Zenobius und der Begegnung Totilas mit dem heil. Benedikt sollen dieselben sein, die sich heute in der casa Alessandri befinden. Ungleich unter sich, scheinen sie mir alle mehr oder minder getreue Kopien nach den Originalen, deren Aufenthaltsort ich nicht anzugeben wüsste. Und end-

lich jenes cassone mit der Vermählung der Griseldis in der Sammlung Morelli, das sein Besitzer der Spätzeit des Meisters zugewiesen hat, ist für mich wegen der Steifheit seiner Formgebung, der altertümlichen Landschaft und der dunkleren Färbung nur ein Werkstattbild.

Hat die Zahl der von Morelli mühsam zusammengesuchten Bilder sonach fast auf die Hälfte reduziert werden müssen, so ist es inzwischen der neueren

Forschung gelungen, die kleine Gruppe ansehnlich zu erweitern. Morelli selbst hatte auf die europäischen

Privatsammlungen als Fundgrube hingewiesen, und namentlich die englischen haben auch in dieser Frage ihren Ruf der Uerschöpflichkeit gerechtfertigt. Die glänzende Exhibition of early Italian Art der New Gallery im Winter 1893/94 führte drei der bedeutendsten Arbeiten Pesellinos vor. Zunächst zwei figurenreiche Cassonemalereien mit Triumphdarstellungen aus der Spätzeit des Meisters, die neuerdings nach Amerika an Mrs. Gardener in Boston verkauft worden sind. Ferner eine thronende Madonna mit Heiligen aus dem Besitz des Captain Holford in London. Nicht lange danach wies B. Berenson die Hand des Meisters in einem Madonnenbilde mit Petrus und Paulus und sechs verehrenden Engeln aus der Sammlung des duc d'Aumale zu Chantilly nach, und endlich brachte



3. Francesco Peselliuo (?). Der hl. Ludwig auf der Madonna mit Heil. bei Captaiu Holford. Paris, Louvre.

die Renaissance-Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin ein fünftes, bisher wenig beachtetes Bildchen Pesellinos, das in der Komposition der Holford-Madonna verwandt, in Gewandung und Typen wie eine Vorstufe zu jener Tafel in englischem Privatbesitz erscheint.

Für die beiden Arbeiten, mit denen ich das Werk des Meisters zu vervollständigen gedenke, ist das Madonnenbild des Captain Holford von grösster Bedeutung (Abb. 2). In der Mittelachse der kleinen fast quadratischen Fläche sitzt die Madonna auf einem Marmorpedest, der in einer reichen architektonischen Form nach vorn ausbuchtet. Das Kind, das sie in den

Armen hält, ist unruhig bewegt: vom linken Knie durch den der schwere süsse Duft der Lilien der Mutter gleitet es nach dem rechten hinüber. Rechts und links von der Madonna, ebenfalls noch auf der Marmorstufe, stehen zwei jugendliche weibliche Heilige, Bücher in den Händen, verehrend und dienstfertig zugleich wie eine höfische Gefolgschaft. Nur bis zur Brust sind sie sichtbar, denn sie werden von je einem Paar herzugetretener männlicher Heiliger überschritten, die im Vordergrund auf blumenübersätem Boden nachdenklich oder verzückt ihre fromme Wacht halten. Auf der rechten Seite ist es Sankt Georg in knapp anliegender Rüstung und ein heiliger Bischof (Ludwig von Toulouse?), auf der linken der heilige Antonius, weissbärtig, ein Buch in den Händen, und Hieronymus mit ekstatischem Aufblick zum Christkind, den Stein vor der Brust in der Rechten. Beide sind barfüssig und barhäuptig; der Kardinalshut des heil. Hieronymus lehnt leicht an die Marmorstufe. In statuarischer Ruhe treten alle Figuren aus dem Gold des Hintergrundes. Das Kolorit ist bunt, die Farben leuchten hell und lebhaft. Die unbedeckten Extremitäten sind kräftig modelliert, die ziemlich breiten Hände zeigen lange spitz zulaufende Finger. Die Gewänder, als seien sie aus weichem, dickem Wollstoff, werfen breite, schöngeordnete Falten, die eckig umbrechen und in reicher Gruppierung auf den Boden aufstossen. Vorgeschrittener als die Predelle für Fra Filippos Madonna in der Florentiner Akademie, muss das sorgfältig ausgeführte Täfelchen in Pesellinos mittlere Zeit gesetzt werden.

Ein Vergleich der Formgebung auf diesem Bilde und der Lünette mit der *Verkündigung* (No. 110, Abb.1) aus dem *Museo Poldi-Pezzoli* zu Mailand erweist mit Deutlichkeit die gleiche Künstlerhand. Sicher haben wir uns das Bildchen als Giebelkrönung für eine der kleinen Madonnendarstellungen Pesellinos zu denken. Die Darstellung ist miniaturhaft fein, die Masse betragen nur 0,12 : 0,06. Seitab der schmalen Eingangsthür sitzt Maria anmutig über ihr Büchlein vertieft auf buntem Teppich. Ihr gegenüber, ganz im Profil, kniet der Engel mit dem Lilienzweig. Etwas Märchenhaftes bringt seine Erscheinung in den traulich dämmernden Raum; nicht zur Thür ist er hereingetreten, wie ein hellerer Schimmer nur kniet er vor der Jungfrau, die in seliger Befangenheit nicht aufzuschauen wagt. Schräg im Hintergrunde auf niedrigem Schragen steht die wohlgeordnete Bettstatt, zugedeckt mit einer grossen roten Decke, zu Häupten ein zierliches weisses Kissen. Das Halbrund des Bogens, der die Komposition umspannt, schliesst die einander leicht zugeneigten Figuren schön zusammen und schneidet ringsum so viel von der Räumlichkeit weg, dass keine genrehafte Nebensächlichkeit des Interieurs das Interesse von der Gruppe ablenkt. Man empfindet nur die stille Traulichkeit des Raumes,

Der Madonnentypus mit dem gescheitelten, über den Schläfen leicht gewellten Haar, das die Ohren freilässt, erinnert deutlich an die Madonna der Holfordtafel. Während aber hier der Heiligenschein ohne Rücksicht auf die Kopfhaltung kreisförmig das Haupt umzieht, schwebt er in der Lünette als leichte leuchtende Scheibe in richtiger Perspektive über der Jungfrau und dem Verkündigungs-Engel. Der Typus Gabriels mit seinem lockigen Krauskopf deutet auf ähnliche Köpfe aus Pesellinos früherer Zeit, z. B. auf einige der jugendlichen Gestalten der Chantilly-Madonna. Die breiten, tiefen, eckig umbrechenden Falten, die zarte und doch bestimmte Zeichnung, die ruhige Plastik der Gestalten und die Farbigekeit sind weitere Beweise für die zweifellose Autorschaft Pesellinos. Auch unsere Lünette ist bunt und lebhaft im Kolorit. Das rote Untergewand der Madonna ist nach gelb gelichtet, der Mantel lichtblau. Der Engel hat ein grauweissliches, nach violett verschattetes Gewand, also jenen von Pesellino beliebten Neutralton, seine Flügel sind grün. Der Fussteppich zeigt gelbe, schwarz umrandete Felder und gelbe Randstreifen. Der Fussboden ist rötlich, eine Eigentümlichkeit, die schon Morelli notiert hat, die Bettstelle lichtbraun, die Decke dunkelrot, das Kissen weiss. Zart stehen die schwanken weissen Lilien gegen den dunklen Grund. Das leichte Halblight giebt den Gesichtern Leben und Rundung. Die Rauntiefe ist verständnisvoll zum Ausdruck gebracht.

Das Madonnenbild bei Captain Holford ist gleichfalls der Prüfstein für das zweite, bisher unbekanntes Werk, das ich für Pesellino gewonnen zu haben vermute. Es ist dies eine unter dem Namen Raffaellino del Garbo in den Uffizien ausgestellte Zeichnung, deren Masse 0,26 : 0,20 betragen, und die Ferri unter Nr. 1117 katalogisiert hat (Braun Nr. 218). Sie vermehrt aufs glücklichste den geringen Bestand von Zeichnungen, die wir von Pesellino besitzen. Ausser der im Louvre aufbewahrten Miniatur mit der Geburt Christi ist nur noch die sitzende, vom Rücken gesehene Frau in den Uffizien, eine Studie zur Frauenfigur rechts auf dem Antoniuswunder der Florentiner Predelle, bekannter geworden. Eine sehr beschädigte, lebhaft an Fra Filippo erinnernde Teufel-austreibung in der Hamburger Kunsthalle muss diesen beiden noch hinzugefügt werden. Weniger sicher fühle ich mich der als „Unbekannt“ im Louvre befindlichen Halbfigur eines heiligen Bischofs gegenüber (Braun Nr. 446 Abb. 3), die 1851 mit der Vente Silvestre angekauft wurde und getreu den heil. Ludwig auf dem Holfordbilde wiedergiebt. Der schlechte Zustand des Blattes gestattet leider ein sicheres Urteil nicht, ob wir es mit einer Studie zu jener Figur oder einer alten Nachzeichnung nach dem Bilde zu thun haben.

Das schöne und bedeutende Blatt in den Uffizien, das von nun an die Reihe der echten Pesellinozeichnungen vervollständigen soll, stellt die Verlobung des Christkinds mit der heil. Katharina dar (s. den Lichtdruck). In Feder und Tusche ausgeführt, ist es bis auf einige kleine Risse im allgemeinen trefflich erhalten. Auf niedriger Steinbank ohne Rückenlehne halbseitlich nach links gewandt, sitzt die Madonna und hält auf ihrem rechten Knie das Christkind, das der links im Profil knieenden Heiligen den Verlobungsring an den Mittelfinger der Rechten steckt. An Rad, Palme und Märtyrerkrone ist die Heilige kenntlich. Es bedarf kaum mehr als der Zusammenstellung dieses Blattes mit der Holford-Madonna, um in Pesellino den Meister der Zeichnung sogleich zu erkennen. Der Typus der beiden Madonnen ist ebenso schlagend verwandt wie das Profil der heil. Katharina mit den Köpfen der seitlich neben der Madonna stehenden weiblichen Heiligen. Ganz identisch die Faltengebung, die altertümliche Form der Heiligenscheine, die runden, spitz auslaufenden Finger, die vorn halbkreisförmig ausbuchtende Thronstufe. Auch das Christkind auf dem Schoß der Madonna ist in seiner drallen Körperfülle, die an Fra Filippo gemahnt, ganz der Bruder jenes auf der Holford-Madonna.

Aber mehr als nur eine Zeichnung unseres seltenen Meisters ist mit diesem Blatte gewonnen. Die durchstochenen Konturen deuten an, dass wir den Karton für eines der vielgesuchten kleinen Pesellino-bildchen vor uns haben. Seine koloristische Ausführung können wir uns nach dem vorhandenen

Material ohne Mühe ausmalen. Wir denken an jene fröhliche blumenhafte Buntheit, die das frühe Quattrocento noch aus dem vorhergehenden Jahrhundert beibehält, und die Pesellino nicht etwa von Fra Filippo abgesehen hat, sondern von Domenico Veneziano. Und wie das Kolorit, so führt auch die Eleganz der Zeichnung, die Grazie der Fingerhaltung auf Domenico Veneziano als Vorbild. Domenicos Erscheinen in Florenz muss auf die Künstler gewirkt haben wie etwa das Auftreten eines modernen künstlerischen Programmes. Mit welcher Entschiedenheit sich Pesellino zur „neuen Richtung“ bekannte, geht auch aus diesen beiden Arbeiten hervor. An Zartheit in der Stimmung, an Liebe in der Durchführung erinnern seine Täfelchen oft an die Reisealtären und Madonnenbilder, die Jan van Eyck ungefähr um dieselbe Zeit für die Grossen in Brabant und Flandern malte.

Ist das Bild nach diesem Karton jemals ausgeführt worden? Eine kleine Predelle von Benozzo Gozzoli erteilt darauf, wie mir scheinen will, bejahende Antwort. Gozzoli nämlich, dem man so oft unverdiente Ehre angethan hat, indem man ihm eine Reihe von Werken Pesellinos zuschob, hat mit der ihm eigenen gedankenlosen Keckheit Pesellinos Katharina für seine kleine Darstellung mit der Verlobung der Heiligen in den Uffizien (Nr. 1302) benutzt. Ihm wird mithin jenes Gemälde Pesellinos vor Augen gestanden haben, von dessen Schönheit, Anmut und Sorgfalt die bisher übersehene Zeichnung der Uffizien plötzlich Kunde bringt, wenn auch nur die melancholische von einem verschollenen Meisterwerk.



1. Nach dem Carton zu den Malereien in der Sorbonne von Puvis de Chavannes.
Nach einer Photographie von Braun & Co.

PIERRE PUVIS DE CHAVANNES

VON RICHARD GRAUL

LANGE Zeit verkannt und spät gereift in seiner Kunst, hat Puvis de Chavannes am Abend eines arbeitsvollen Lebens das seltene Glück empfunden, nicht veraltet zu sein. Denn das hehre Ideal, das er in den fünfziger Jahren tastend suchte und das er mit unwandelbarer Treue verfolgt hat bis an sein Lebensende, ist seit kaum zwanzig Jahren erst im Bewusstsein seiner Landsleute lebendig geworden. Gerade die jungen Stürmer und Dränger unter den französischen Malern der Gegenwart erblickten in Puvis de Chavannes einen würdigen Führer und Berater, und als der greise Meister am 24. Oktober entschlief, da kannte die Trauer um ihn keinen Zwiespalt der Meinungen, keinen Unterschied der Richtungen und Schulen. In der That ist mit Puvis de Chavannes ein durchaus edler Charakter und ein Künstler dahingegangen, der seinem Volke Werke hinterlassen hat von so hohem Schwunge der Idealität und so gesunder männlicher Kraft, dass ihre Bedeutung in ästhetischer und in moralischer Wirkung gleich-gross erscheint.

Puvis' Eltern stammten aus Burgund. In Lyon wurde er am 14. Dezember 1824 geboren. Er war für das Ingenieurfach bestimmt. Aber die künstlerische Neigung, frühzeitig genährt durch die Anschauung der Kunst Italiens, trieb ihn zur Malerei. Er widmete sich ihr mit der Passion eines sorgenlosen Liebhabers, eines unabhängigen Dilettanten, der keine Lust verspürte, noch in vorgerückten Jahren den banalen Weg akademischer Unterweisung zu gehen. Ein leidenschaftlicher Glaube an das selbstgefundene Ideal — ein Ideal voll ernster Gedanken, voll weicher, poetischer Stimmung und vornehm ruhiger Gestaltung — drängte ihn bald in die Vereinsamung. Immerhin scheint der gefühlvolle Spiritualismus Henri Scheffer's, des minder berühmten Bruders von Ary Scheffer, scheint die milde und verständige Weise dieses Künstlers nicht ohne Eindruck auf die gleichgestimmte Seele des jungen Idealisten gewesen zu sein. Doch nur kurze Zeit weilte er bei Henri Scheffer. Dass Delacroix' romantische Impetuosität Puvis nur befremden konnte, erscheint natürlich. Aber auch Couture's



2. *Inter artes et naturam.* Aus den Wandmalereien in Rouen von Puvis de Chavannes.
Nach einer Photographie von Braun & Co.

bewährte Lehrmethode, die Virtuosität seines Kolorismus, stiess ihn ab. So fremd fühlte er sich dem Meister der „Römer der Verfallzeit“ gegenüber, dass er verzagt seiner Schule den Rücken kehrte und fürderhin allein dem geheimen Drange seiner Empfindung voller Selbstvertrauen folgte.

Die Ergebnisse dieser künstlerischen Selbstzucht waren zunächst wenig ermutigend. Zwar nahm der Salon 1850 eine Pietà von Puvis an; aber neun lange Jahre blieben ihm die Pforten der offiziellen Ausstellung verschlossen! Die Tafelbilder, mit denen er sich um die Gunst der Jury bemühte — so eine Herodias, eine Magdalena, ein heiliger Sebastian —, zeigten bald, dass ihm auf diesem Felde kein dauernder Erfolg blühen würde, und was er in späteren Jahren auf diesem Gebiete auch Gutes schuf — der Herbst, der arme Fischer zum Beispiel und Reduktionen seiner Wandbilder — das hat für seine Beurteilung doch nur nebensächlichen Belang. Die Dekoration eines Speisezimmers in einer Villa seines Bruders bei Lons-le-Saulnier (1854) hatte ihn auf das Gebiet der monumentalen Malerei geführt. Er schilderte die vier Jahreszeiten und die Rückkehr des verlorenen Sohnes, noch herkömmlich zwar in der Conception und ungenau im Ausdruck, aber doch mit der deutlichen Empfindung, dass er auf dem seiner Begabung vorgezeichneten Wege wandelte. Die Wand zu beleben (*animer les murailles*), das war die Aufgabe, die er sich stellte, und, unbekümmert um das lärmende Treiben um ihn her, ohne Rücksicht auf das Beginnen anderer, wählte er sie zu seiner Lebensaufgabe. In rastloser Arbeit hat er dreissig Jahre lang Werk an Werk, Fortschritt an Fortschritt gereiht; unverwandt behielt er den Blick gerichtet auf das Ideal, das er in seiner Seele trug. Deutlicher als irgend einer seiner Rivalen auf dem Gebiete der modernen Monumentalmalerei hatte er das Wesen seiner Aufgabe erkannt, wenn er nach einer Wandmalerei verlangte, die sich

dem architektonischen Rahmen unterordnet, die in einer einfachen, ruhigen und klaren Form würdige Gegenstände von allgemeingültiger Bedeutung ausdrückt, die den Beschauer zu einer durch den Zweck des Raumes bedingten Stimmung oder Erinnerung erhebt.

In den Malereien, die den Anlass zu dem Wandschmuck im Treppenhause des Museums zu Amiens gaben, in zwei allegorischen Bildern „Krieg“ und „Frieden“ (1861 im Salon ausgestellt), hat Puvis de Chavannes die ersten gültigen Proben seiner Auffassung des dekorativen Stils gegeben. Mit einfachen Mitteln, wenn auch noch mit akademischer Pose weiss er dem so häufig behandelten Stoffe einen besonderen Ausdruck zu leihen. Nichts erinnert bei dem Krieg an aufgeregte Schlachtenmalerei oder an das Pathos wilder Bellonen: gefesselte Frauen und ein Elternpaar, das in Schmerz ausbricht über den toten Sohn, dazu hoch zu Röss Jünglinge, die Fanfaren blasen, und in der Ferne schwere Rauchsäulen, als Zeugen der Verwüstung — das genügt dem Künstler zu einer eindringlichen Versinnlichung des Krieges mit all seinen Schrecken. Auf dem Gegenbild „Der Frieden“ entwirft er ein idyllisches Bild wohnigen Daseins. Frauen brechen Früchte, bringen Labung; und Form und Farbe erwecken den Gedanken an ewige Ruhe und Heiterkeit. Gewiss ist gerade dieses Friedensbild noch kein Meisterwerk: zu sehr scheint die Komposition gedrängt, zu sehr noch klingt sie an akademische Weise an. Mit den zwei Bildern „Ruhe“ und „Arbeit“, und vor allem mit dem 1865 gemalten Werke „Ave Picardia nutrix“, die er alle zur Ergänzung des Friedens und des Krieges für Amiens schuf, ist Puvis im Fortschritt, und als er viele Jahre später, 1881, noch das Bild „Pro Patria Ludus“ malte, schloss er den Dekorationszyklus des Museums zu Amiens mit einem Werke seiner reifsten Meisterschaft ab.



3. Christliche Inspiration. Im Treppenhaus des Museums zu Lyon. Von Pavis de Clavannes. Nach einer Photographie von Braun & Co.

Die „Arbeit“ zeigt in einer idealen Landschaft am Meer hier kräftige nackte Männergestalten am Amboss thätig, dort andere, die Stämme behauen, und im Vordergrund eine junge Wöchnerin, der eine Frau das Kind reicht. Die „Ruhe“ zeigt in der Abenddämmerung ein glückliches Thal: die Herden ziehen heim, und unter einem Baum erzählt ein Greis, umgeben von einer Gruppe junger Männer und Mädchen. Das grosse Bild „Ave Picardia nutrix feiert“ den üppigen Reichtum der Provinz, entfaltet den Reiz der Landschaft und zeigt Männer und Frauen bei der Arbeit oder im ruhigen Genuss einer freundlichen Natur.

Man kann sich denken, wie sehr der ruhige und beruhigende Eindruck dieser Malereien in einer Zeit abfallen musste, in der Courbet den Naturalismus zum Feldgeschrei erhob und die offizielle Malerei in akademisch korrekter Schönfärberei eine leere, sinnliche Wirkung erstrebte. Von beiden Seiten wurde der Künstler in gleicher Weise verkannt und angegriffen. Seine vornehme Ruhe, die absichtlich gedämpfte Harmonie seiner Farbe, die in matten Tönen bald die Wirkung bleichender Gobelins bald die Erinnerung an verblasste Fresken weckt, das alles, was seinen Stil ausmacht, wurde belächelt und verworfen. Vor allem tadelte man die Unzulänglichkeit seiner Zeichnung, die bei dem Autodidakten, der Puvis im Grunde geblieben ist, aus seinem Mangel an fachmännischer Unterweisung im Sinne der Akademie, hervorgegangen ist, und die freilich, wenn man genauer zusieht, nicht immer entschuldigt werden kann durch sein synthetisches Bestreben, alles Unwesentliche wegzulassen und die grosse Linie, den einfachsten, wesentlichen, den typischen Zug der Erscheinungen zu geben. Nicht selten hat der Wunsch, durch Vereinfachung zu charakterisieren, ihn zu einer excessiven Verallgemeinerung, mithin — auch in den Kartons und Studien — zu einer Leerheit geführt, an der Gestalten auch der reifsten Werke des Künstlers kranken, und die in den Malereien durch die immer glückliche Komposition und die einschmeichelnd weiche, die Übergänge zart vermittelnde Farbe wohl verhüllt, aber nicht beseitigt werden kann.

Wenn wir somit der Kritik, die sich an den Zeichner hält, eine gewisse Berechtigung nicht abzuspüren vermögen, so müssen wir rückhaltlos seine Meisterschaft in der Komposition und im Kolorit bewundern. Diese Meisterschaft bekundete er in den Darstellungen aus dem Leben der heiligen Genoveva, der Schutzheiligen von Paris, die das Pantheon schmücken. In den Jahren 1876 bis 1878 malte Puvis die Jugend der heiligen Genoveva und schuf damit ein Werk voll einfacher Erhabenheit, voller Poesie und Wahrheit, ein volkstümliches Werk, das Herz und Sinn erquickt. Rührend in ihrer legendarischen Schlichtheit ist die Schilderung, wie das Kind inbrünstig

betend im Wald entdeckt wird, dann wie der Bischof von Auxerrois, der die Heilige in ihr aus der Menge herausfand, das erstaunte Kind segnet, umgeben von der demütigen Menge der Gläubigen. Das alles ist so kindlich einfach erzählt, erscheint so natürlich und wahr, als hätte der Vorgang so sein müssen. Und doch welche Kunst, welche grossartige Phantasie und



4. Aus dem Carton zu den Malereien im Museum von Lyon. Von Puvis de Chavannes. Nach einer Photographie von Braun & Co.

welche Wärme der Empfindung in diesem grossen Werke! Man beachte, mit wie sicherem Takt die Gruppen verteilt, die Pläne geordnet sind in einer Landschaft voller Lenzeslust und heiterer Lichtwirkung. Hier offenbart sich der Meister der Komposition und des Kolorits, der Puvis de Chavannes gewesen ist. Im Anschauen seiner Landschaften fühlen wir, dass er von Anbeginn auf dem Boden jener modernen Bestrebungen steht, die Millet und Corot verfolgten. Unbewusst ist er ihr Rivale: er findet für ihre Landschaftsmalerei den monumentalen Ausdruck. Seine Landschaft, die ein mildes Licht durchflutet und die in Gegensätzen matt gehaltener koloristischer Werte sich in breiten Massen und grossen Linien aufbaut, ist im wesentlichen die Trägerin der malerischen Stimmung. Sie giebt den Bildern den harmonischen Zusammenklang und ordnet ihrem stimmungsvollen Reize die Wirkung der einzelnen Gruppen und Figuren unter. Sie ist so sehr die Dominante in vielen der Bilder des Meisters, dass der eigentliche Gegenstand der Schilderung zu dem episodischen Belang einer blossen Staffage herabgedrückt erscheint. Nie zeigt uns Puvis die Natur im Aufruhr ihrer Kräfte: ihre idyllischen, das Gemüt beruhigenden Stimmungen hat er in sich aufgenommen, und wie sehr ihn dekorative Rücksichten zu stilisierenden Eingriffen, zu abbreviender, nur das bedeutende, wesentliche Moment betonender Behandlung drängten, so hat er der Natur doch nie Gewalt angethan.

Die intimen Wirkungsmittel der Modernen und englischen Prärafaeliten sind ihm geläufig. Er kennt die Konvention, die den Himmel auf den kleinsten Raum beschränkt oder nur im Wasserspiegel ihn zeigt; auch er vermeidet es, die Kronen der Bäume zu zeigen, und stets legt er die Horizontlinie hoch. Gern schliesst er die Gründe durch gewaltige, flach behandelte Baummassen ab, die nur noch die Bedeutung von Tonwerten haben, und nicht selten lässt er sich im Vordergrunde ein auf eine detaillierte Malerei der Gräser und Blumen. Aber das alles hat seinen Schilderungen nichts an glaubhafter Thatsächlichkeit geraubt. Man schmeckt bei allen seinen Landschaftsbildern aus der Picardie, aus der Bourgogne, der Isle de France und dem Süden den *goût du terroir*, merkt überall den bestimmten Lokalcharakter in der Zeichnung des Terrains und im Ton der Vegetation. Und noch eines erhöht den poetischen Reiz dieser weichen Naturschilderungen: die Allmacht des Lichtes, das in ihnen webt, die Luft, die in ihnen lebt. Puvis de Chavannes hat das *Pleinair* für die Monumentalmalerei erobert, auf seinen Schultern stehen alle, die jetzt in Frankreich den warmen Strom der Sonne in die Hallen der Mairien und Gotteshäuser strömen lassen. Die Jünger aller Richtungen sind dem Meister zu Danke verpflichtet, die nuancenreichen Stimmungsmaler seiner

Schulung wie Cazin, die farbenfrohen Virtuosen von der Art Besnard's, wie die neuen symbolistischen Schwärmer und Träumer.

Der Eindruck der Pantheonmalereien war ein gewaltiger, seit Flandrin hatte niemand in Frankreich diesen weihevollen Ton religiöser Malerei angeschlagen, und alles, was neben den Bildern Puvis de Chavannes im Pantheon von Bonnat, und den anderen gemalt worden ist, wie geistreich, farbenprächtig, eindruckskräftig es sich auch darbietet, muss vor der stillen Harmonie und unmittelbaren Wirkung der Genoveva-bilder zurücktreten.

Bald nach diesem Werke schuf Puvis für Amiens das schon erwähnte Bild „*ludus pro patria*“, es ist im selben Geiste concipiert, schildert, wie sich Jünglinge im Speerwerfen üben, und das behagliche Dasein einfacher Menschen, in einer weiten Landschaft von entzückendem Reize. Schnell aufeinander folgen nun die Aufträge. Was er für das Museum zu Lyon, für die Sorbonne (Abb. 1) und das Stadthaus in Paris, für das Museum in Rouen und die Bibliothek in Boston schafft, zeigt die grosse Schaffenskraft und immerfrische Phantasie des Meisters.

Die Lyoner Bilder gehören zu seinen besten Werken. Mitten im Getümmel der gewerblichen Stadt bildet das Museum eine Stätte beschaulichen Friedens, genussreicher Sammlung und der Erhebung über die Kleinlichkeit und die nervöse Sucht aller Tage. Da hat Puvis im Treppenhouse des Palais des Arts das Bild des heiligen Haines entworfen, der den Musen und Künsten geweiht ist (*le bois sacré cher aux arts et aux Muses*). (Abb. 5.) Es ist ein wundervolles Bild voller Poesie und süsser Träumerei. In einem See spiegelt sich in mattem Goldgelb der Himmel mit der zarten Sichel des Mondes, dichter Wald in blauer Ferne schliesst die heilige Stätte ab, dazwischen breiten sich die grünen Wiesen. Im Vordergrunde blühen Blumen, steigen Lorbeer, Weiden und andere Bäume aufwärts, ihre Kronen verbergend, und am Fusse einer ionischen Säulenhalle haben sich edle Frauengestalten gelagert; andere sind in sinnige Betrachtung verloren, Knaben winden Kränze, und durch die Lüfte schweben in faltigen Gewändern zwei Genien hernieder in die Gemeinschaft dieser Glücklichen, die keine Mühe, keine Sorge, kein Weh und kein Leid kennen.

Die gleiche erhebende Wirkung und poetische Kraft wird in den zwei Bildern empfunden, von denen das eine die christliche Inspiration, (Abb. 3) das andere die Vision der Antike schildert. Wundervoll ist das harmonische Kolorit auf der Inspiration, die uns in die Vorhalle eines mittelalterlichen Klosters führt und einen Malermönch bei der Arbeit zeigt. Perspektivische Mängel sollen uns den Genuss nicht stören! Der Mönch schmückt die Vorhalle mit Bildern von zarter Poesie und gläubiger Einfalt, er ist zurückgetreten



5. *Le bois sacré cher aux arts et aux Muses. Im Treppenhaus des Museums von Lyon!*
 Von Puvis de Chavannes. Nach einer Photographie von Braun & Co.

und mustert das Werk seiner Hand. Besucher des stillen Klosters sind hinzutreten, die die Arbeit bewundern, und denen ein Klosterbruder Erklärungen giebt. Ein anderer Mönch beleuchtet ein altes byzantinisches Relief, die Madonna mit dem Kinde, damit es die fremden Besucher besser studieren können. Im Vordergrund aber des Bildes, neben einer Bank, auf der eine Vase mit blühenden weissen Lilien steht, blättert einer der Laien in der Studienmappe des Künstlermönches, der tief in seine Arbeit versenkt, seiner Umgebung nicht achtet. Herrlich auf diesem schönen Bilde ist der Durchblick nach dem tiefer liegenden Klosterhofe! An der Klosterpforte, deren rotes Dach sich kräftig abhebt von dem matten Hellgrün der hochansteigenden Landschaft draussen — mit ihren dunklen Cypressen, mit ihrer lilablauen Ferne und dem hellgelben Abendhimmel darüber — gewahren wir, wie Arme von den frommen Mönchen aufgenommen und gelobt werden. Eine wunderbar milde Stimmung überkommt den Betrachter dieser Vision, die Vorstellung einer Stätte des Friedens und der Demut, gottgefälligen Schaffens und süsser Melancholie löst alle edlen und guten Gedanken aus, erfreut den Sinn und erquickt das Herz.

Das Gegenstück, die antike Vision, ist ein sonniges Bild klassischer Naturschönheit. Im Vordergrund eine felsige Landschaft, spärlich mit Büschen und Bäumen bewachsen, weiter zurück flacher Strand und blaues Meer, aus dem in der klaren Luft die felsigen Eilande leuchtend hervortauchen. Auf der einen Anhöhe, die einen Tempel trägt, sehen wir eine edle weibliche Gestalt, die einem Jüngling zuredet und ihn aufmerksam zu machen scheint auf einen weissen Zug von Reitern, die am Meeresufer gespenstig dahinziehen. Der Vorder-

grund zeigt einen Hirten, zeigt in sinnender Haltung oder hingelagert am Boden Frauengestalten. Eine, die die schöne Bildung ihres Rückens uns zukehrt, spielt mit den Ziegen, eine andere geht ihrer Beschäftigung nach. Symbolisieren sie nicht, diese Frauen mit den fragenden Blicken, unsere Sehnsucht nach der lebensfrohen Herrlichkeit, die unsere Phantasie in der Antike ahnend sucht? Und ist diese Vision, diese Erinnerung an eine schöne Natur und eine herrliche Menschheit nicht stark und eindringlich genug, dass sie den Sinn des Beschauers erhebt, ihn für den Genuss der Kunst in eine höhere Stimmung versetzt? Hier fühlen wir deutlich, dass sich zu der ästhetischen Wirkung der monumentalen Malerei von Puvis de Chavannes eine ethische, eine moralische Tendenz im weitesten Sinne gesellt. Und diese Tendenz ist eine beruhigende. In allen seinen Bildern kommt sie zum Ausdruck und leiht seinem Werke eine volkstümliche und erzieherische Bedeutung, die deshalb nicht hoch genug geschätzt werden kann, weil sie aus einer durchaus edlen und männlichen Gesinnung entspringt. Sich äussernd in Symbolen, die allen verständlich sind, in einfachen Handlungen, die den Sinn der Darstellung mühelos erkennen lassen, bald naturalistisch die Gegenwart in den Kreis der Vorstellung ziehend, bald mit dichterischer Begeisterung uns empor führend in das Reich der Phantasie, so fasst er seine dekorative Aufgabe auf und erreicht in ihrer feinsinnigen Lösung eine hohe Stufe der Vollendung.

Was er in Amiens schuf und in Lyon, gehört zu dem Besten, das er uns hinterlassen hat. Bei anderen, ähnlich grossen Aufträgen treten gewisse Mängel, die wir bereits angedeutet haben, mehr zu Tage: in den Marseiller Bildern, ein wenig auch im Hémicycle

der Sorbonne, wo die Kunst der Landschaft allein, die den stillen Sitz der Wissenschaft abschliesst von der unruhigen Welt draussen, gewisse Schwierigkeiten in der Deutung der dargestellten Gruppen vergessen lässt. Wundervoll sind die beiden grossen Bilder für das Pariser Stadthaus (1889 bis 1893), der Winter zumal ist eine Schilderung von tiefbewegender Ausdruckskraft in der kalten Trostlosigkeit seiner Stimmung. Voller Poesie und Frische der Naturbeobachtung sind dann die Bilder im Museum zu Rouen mit der schönen Darstellung der Kunsterforschung und der Kunstpflege. „Inter artes et naturam“ hat Puvis das Werk genannt (Abb. 2), und das klingt fast wie ein Bekenntnis seiner Kunstauffassung. Stets war sein Bestreben, einfache Natur zu geben und alle seine Kunst der dekolierenden Farbenharmonie, der abbrevierenden Zeichnung, hatte keinen anderen Zweck als eine poetische und tiefe Anschauung der Natur in einem allgemeinverständlichen Stil allen zu offenbaren. Man hat Puvis einen Fastenmaler gescholten, ihm zum Überduss die farbenscheue Mattheit seines Kolorits und die träumerische Ruhe oder Müdigkeit seiner Gestalten vorgehalten, die man zudem blutleer schalt: das alles aber entspringt seiner malerischen Grundanschauung, seiner persönlichen Stimmung und seiner Auffassung von der Aufgabe der dekorativen Malerei, die in gedämpften Tönen das Auge umschmeicheln soll, wie feierlicher Orgelklang die Kirche durchtönt.

Indem Puvis de Chavannes an hervorragenden

Stätten die Wände beseelte mit der Versinnlichung edler Begriffe, mit Darstellungen voll gesunden Naturgefühls und poetischer Träumerei, in einer Sprache, die jedem zugänglich ist, hinterliess er seinen Landsleuten Denkmale einer Kunst von ebenso reicher Wirkung wie intimer persönlicher Offenbarung.

Aber auch uns Deutschen giebt seine feinsinnige und doch grosszügige Malerei zu denken. Sie bewegt sich auf einer Bahn, die auch deutsche Künstler gewandelt sind. Zu Beginn unseres Jahrhunderts verfolgte die Freskomalerei der Nazarener auf dem Felde der religiösen Kunst ein verwandtes Ideal. Dann finden wir in Rethel's Aachener Wandgemälden eine historische Kunst, der ähnliche Stilgesetze zu Grunde zu liegen scheinen. Auch an Anselm Feuerbach ist zu denken. Und wenn wir, die lange Reihe der deutschen Künstler überfliegend, die seit jenen ihre Kräfte an monumentalen Aufgaben gemessen haben, sinnend vor die Schöpfung Max Klinger's treten, dann will es dünken, als ob der Leipziger Meister wie kein anderer in Deutschland berufen sei, ein Gegenstück zu der Kunst des Franzosen zu bieten. In der Grundanschauung von dem Wesen und der Aufgabe monumentaler Malerei stehen Puvis und Klinger auf demselben Boden, im Gehalte und in der Art der Gestaltung werden sie auseinandergehen, soweit Deutsche und Franzosen in ihrem künstlerischen Fühlen und Bilden auseinandergehen.

DER AHRENSBOECKER KRUFIFIXUS

VON GUSTAV BRANDT

WER die alte Kirche in Ahrensboeck, einem Flecken des grossherzoglich-oldenburgischen Fürstentums Lübeck, betritt, der erblickt dem Eingang gegenüber statt des in unseren Landen gewöhnten Altaraufbaues über der Mensa ein fremdartig gestaltetes Kreuz. Von der Platte des Altarischen erhebt es sich in einer Höhe von 3,19 m, in den Kreuzarmen misst es 1,39 m. Das Kreuz besteht nicht aus zwei glatten, bearbeiteten Balken, sondern ein ganz naturalistisch ausgeführter, mit vielen gekappten Zweigen versehener Baumstamm teilt sich etwa auf vierfüntel seiner Höhe in zwei seitwärts abbiegende und einen gerade aufsteigenden Ast, die alle in reicher Verzweigung enden. An dem schwarzen Kreuzstamm hängt tief an den Armen herab ein vergoldeter Christus in reichlich dreiviertel Lebensgrösse, seine Länge beträgt, vom Scheitel bis zur Hacke gemessen, 1,40 m. Der magere, schlanke Körper vereint edle Schönheit und sorgfältigste Modellierung. Die Muskelgruppen der Arme und der mit je einem Nagel über Kreuz befestigten Beine sind anatomisch korrekt wiedergegeben, die kleinen Füsse und Hände von feinsten Durchbildung. Der mit einem faltenreichen, aber flott und flüssig behandelten, auf der rechten Hüfte verschlungenen Lententuch bekleidete Körper ist prächtig durchgearbeitet; Brust und Bauchpartien sind musterhaft gebildet. Das seitwärts vornüber gesunkene Haupt mit dem schlichten, gescheitelten Haar, dem strengen, edlen Profil ist von klassischer Ruhe und Schönheit. Der Blick des Heilandes ist nicht um Erlösung flehend nach oben gewandt, die Glieder zeigen nicht die Spannung unerträglicher Schmerzen; das Auge ist geschlossen, willen- und leidlos hängt der schöne Körper am dornigen Stamm. Der Künstler schildert nicht den qualerfüllten Todeskampf des am Kreuz Gemarterten, das Opfer ist vollbracht, versöhnende Ruhe liegt in den ausgeglichenen, edlen Zügen des toten Erlösers. Unser Auge wird nirgends durch den hässlichen verzerrenden Naturalismus so vieler blutrünstiger Kruzifixe des Mittelalters erschreckt, das Streben nach ausgeglichener Ruhe und schönem Mass beherrscht überall die naturwahre Schilderung des Künstlers. So fehlt der Dornenkrantz, der die edle Stirn blutig zerreißen würde, und die Speerwunde in der Seite klafft nicht weit auseinander, sondern ist mehr angedeutet als ausgeführt. — Zu der ruhigen Schönheit dieses Körpers steht der zackige,

krause Baumstamm in gewiss nicht unbeabsichtigtem Kontrast. Die oberen Zweige des Baumes tragen das schlichte Inschriftband mit den Buchstaben I. N. R. I., unten am Stamm liegt über gekreuzten Knochen ein Totenkopf. Auch er zeugt von sorgfältigster Naturbeobachtung, so sind die Schädelnähte genau wiedergegeben. — Die Arbeit ist aus weichem Holz gefertigt und hat vom Wurmfrass stark gelitten. Der Kruzifixus selbst, der Schädel und die Totenknochen sind auf Kreidunterlage vergoldet.

Um das Jahr 1280¹⁾ ward in Ahrensboeck eine Kapelle gebaut, die bald als Wallfahrtsort bekannt wurde. Kaum ein halbes Jahrhundert später (1328) erhielt Ahrensboeck seine heute noch stattliche Kirche. In ihr stand auf dem Hochaltar das wunderthätige Bild der heiligen Jungfrau Maria, das aus allen Teilen des Landes Scharen der Pilger herbeiführte. Als 1397 statt eines ursprünglich gelobten Jungfrauenklosters eine Karthause in Ahrensboeck gestiftet wurde, kam die Wallfahrtskirche (1408) in den Besitz des Klosters. Seit der Einführung der Reformation schwand der Einfluss und die Bedeutung der alten Karthause bald dahin, und als 1564 das Heim der schweigsamen Mönche in weltliche Hand überging, die verfallenden Gebäude abgebrochen wurden, mag vom Hochaltar der Kirche auch das wunderthätige Bild der Maria verschwunden sein. — Was an seine Stelle trat, ist wohl nicht mehr zu ermitteln. Unser Kruzifixus war es jedenfalls nicht, denn die barocke, phantastische Gestaltung des Kreuzstammes, der tiefe Hang und die naturalistische Behandlung des Christuskörpers beweisen, dass es sich um ein Werk der Barockzeit handelt, und der schlanke, magere Körperbau, wie der classicistisch strenge, edle Kopf des Heilandes sagen uns, dass wir ein Kunstwerk der letzten Barockperiode vor uns haben. Das Werk würde um 1700 zu datieren sein, wenn es die selbständige Arbeit eines einheimischen Meisters wäre.

1) Die auf Ahrensboeck bezüglichen Nachrichten entnehme ich den „Beiträgen zur Geschichte Ahrensboecks“ von E. W. (Wallroth, Probst in Altona, derzeit Pastor in Ahrensboeck). Die kleine, auf gewissenhaftem Quellenstudium beruhende und mit liebevoller Sorgfalt geschriebene Chronik wurde 1882 in den Ahrensboecker Nachrichten veröffentlicht. — Hoffentlich erscheint sie noch einmal an einer zugänglicheren und ihre Erhaltung besser gewährleistenden Stelle.

Das ist jedoch offenbar nicht der Fall. Der Typus der Kruzifixe war in Nordalbingen derzeit ein durchaus anderer. Gegen Ende der im ganzen recht un erfreulichen Periode des Akanthusbarocks (des Distelwerks) macht sich um die Wende des 17. Jahrhunderts zwar auch bei uns im Kunstgewerbe eine gewisse klassicistische Richtung geltend, doch bleiben wir für die höheren Aufgaben der Skulptur in jener Zeit auf das Ausland angewiesen. Wo sich um 1700 in Schleswig-Holstein ein plastisches Kunstwerk findet, muss zunächst die Wahrscheinlichkeit des fremden Ursprungs ins Auge gefasst werden. — Die klassischen Linien des edlen Profils und das schlicht gescheitelte, über die Schläfe zurückgestrichene Haar, das in Locken über die rechte Schulter fällt, könnten an einen italienischen Künstler als Verfertiger des Ahrensboecker Kruzifixus denken lassen. Es war nicht selten, dass von den Fürsten italienische Kunstarbeiter ins Land gezogen wurden und sich dann hier dauernd niederliessen. Auch am Plöner Hof war um die Mitte des 18. Jahrhunderts ein italienischer Bildhauer, Namens Marchalita, thätig. — Doch spricht die Gestaltung des Kreuzstammes und der ganze Habitus des Gekreuzigten gegen die Annahme italienischen Ursprungs der Arbeit. Die Formen der italienischen Plastik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren im Anschluss an die Malerei voller und wuchtiger, pathetisch und leidenschaftlich bewegt. Der italienische Künstler würde daher auch nicht den Heiland, dessen Opferthat vollbracht ist, geschildert haben, sondern den, dessen Mund die qualerfüllten Worte spricht: Mein Gott, warum hast du mich verlassen? —

Eines der bekanntesten Werke ausländischer Künstler jener Zeit in unserer Gegend ist der grosse, stattliche Marmoraltar der Marienkirche in dem Ahrensboeck benachbarten Lübeck. Der Altar ist bekanntlich von dem jüngeren Quellinus in Antwerpen verfertigt. An dem grossen Marmorkreuz des Altars hängt ein Christus, der vornehmlich in den oberen Körperpartien, sowie in der Haltung des Kopfes, der Anordnung des Haares und im Profil des Gesichts eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem Ahrensboecker Bildwerk zeigt und zu der Vermutung führt, auch der Ahrensboecker Kruzifixus möchte das Werk eines niederländischen Meisters sein. — Wer die Kirchen Belgiens besucht, findet auf den Altären stehend oder an den Kanzeln befestigt zahlreiche Kruzifixe, welche an schwarzem Kreuze vergoldete Christuskörper in tiefem Hang zeigen. Das seitwärts vornüber gesunkene Haupt des Heilandes ohne Dornenkrone, mit schlicht gescheiteltem, über der Schläfe zurückgestrichenem Haar, das in Locken über die rechte Schulter fällt, hat fast stets ein edles, klassisches Profil. Teilweise sind die Kreuze natürlichen Baumstämmen nachgebildet, so u. a. in der chapelle de riche claire in Brüssel;

auch die übereinander geschlagenen Beine finden sich vielfach, z. B. in St. Nicolas zu Gent. — Wir haben hier einen, im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts in Belgien allgemein gewordenen Christustypus vor uns. Bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts hat sich dieser Typus erhalten, wie u. a. ein vergoldeter Kruzifixus mit über Kreuz genagelten Füßen der 1745 von Delvaux ausgeführten Kanzel in St. Bavo zu Gent beweist. —

Das Steen-Museum in Antwerpen bewahrt einen vergoldeten Christus an schwarzem Kreuz auf, der zwar von etwas kräftigerer Körperbildung ist, aber im übrigen dem Ahrensboecker fast gleicht. Im Katalog ist er noch nicht verzeichnet, und der Vorstand des Museums, an den ich mich dieserhalb wandte, vermochte mir keine weitere Auskunft zu geben, als dass der Kruzifixus aus einer Kapelle Antwerpens stamme und das jetzige glatte Kreuz nicht das ursprüngliche sei. Am nächsten von den belgischen Kruzifixen, die ich kennen lernte, steht der Ahrensboecker Arbeit, namentlich auch bezüglich der Modellierung des mageren Körpers, ein Kruzifixus an der 1699 von Verbruggen gearbeiteten Kanzel in Ste. Gudule zu Brüssel.

Verbruggen gehört, wie der jüngere Quellinus, zu den Trägern einer letzten Blüte der belgischen Plastik in der zweiten Hälfte des 17. und im Beginn des 18. Jahrhunderts. Mit der italienischen Plastik jener Zeit teilte die niederländische Bildnerkunst den Vorzug vollendeter Technik. Freilich hielt sie sich von konventioneller Glätte und Leerheit nicht frei, aber das schwulstige, bombastische Pathos, das die Nachahmung italienischer Leidenschaftlichkeit in Deutschland erzeugte, hat die niederländische Skulptur vermieden. Sie strebte unleugbar in Ausdruck und Bewegung eine gewisse Mässigung an, und eine allerdings oft etwas äusserliche Schönheit ist ihren Werken nicht abzusprechen. Als Material wird meist der Marmor verwandt, aber auch an Holzplastik, die bezeichnender Weise in der Behandlung den Einfluss der Marmorarbeit deutlich bemerken lässt, haben die Kirchen eine reiche Menge aufbewahrt. — Auffallend sind die mächtigen, malerischen, phantastisch-naturalistischen Kanzeln aus jener Zeit, die neben der klassicistischen Richtung den barocken Grundton der Periode zu vollem, charakteristischem Ausdruck kommen lassen. Wenn man diese Kanzeln mit ihrer Vorliebe für wahrheitsgetreue Wiedergabe von Tieren, Pflanzen und Felsgestein, mit den als belaubte, natürliche Bäume gebildeten Trägern des Schalldeckels, den gekappten Stämmen als Treppenhölzern und dem Zweig- und Buschwerk als Füllung der Treppengeländer sieht, dann gewinnt man das historische Verständnis für die in unserem Lande befremdende phantastisch-naturalistische Gestaltung des Kreuzes in der Ahrensboecker Kirche. Ohne Zweifel haben wir in unserem Kruzifix

eine niederländische Arbeit aus der eben kurz charakterisierten, letzten Blüte niederländischer Plastik vor uns.

Weitere Nachforschung lieferte das interessante Ergebnis, dass in einer Reihe von Kirhdörfern der Umgebung sich Kruzifixe fanden, die als einheimische Kopien der Ahrensboecker Arbeit angesehen werden müssen. Solche Kreuze wiesen die Kirchen zu Gleschendorf, Süsel, Gnissau, Zarpen, Wesenberg und ein kleineres Stehkreuz desselben Typus die Johanneskirche der Stadt Plön auf.

Als Regel ist anzunehmen, dass die Arbeit des Kopisten das Original nicht verfeinert und vertieft, sondern umgekehrt vergrößert und verflacht. Dem Kopisten entgehen kleine Züge, auf die der Künstler Wert legte; Abweichungen von der Vorlage beweisen, dass er das eine oder andere nicht verstanden, und es dann in seiner dem Geiste des Kunstwerkes oft nicht entsprechenden Weise umgebildet hat. Dieser Erfahrungssatz darf auch hier zur Grundlage der Untersuchung gemacht werden. — Die Kruzifixe der genannten Kirchen geben nun zwar die Gesamter-

scheinung des Ahrensboecker Kreuzes wieder: das Kreuz aus unbearbeitetem Baumstamm, den tiefen Hang des Körpers, die über Kreuz genagelten Füße, die Haltung des Hauptes, die Anordnung des Haares mit den über die rechte Schulter fallenden Locken; sogar das edle Gesicht mit dem strengen, schönen Profil findet sich bei ihnen, und der Schädelsknochen fehlt nicht. Doch ist der Körperbau des Gekreuzigten derber und breiter, im

einzelnen nicht so fein durchgearbeitet. Zuweilen, wie beim Gleschendorfer Kruzifixus, lassen die Proportionen, besonders bezüglich der Arme, zu wünschen übrig, und der Kopf steckt zu tief zwischen den Schultern. Der polychrome Wesenberger Kruzifixus fällt durch bessere Modellierung auf, doch ist nicht

festzustellen, wie weit er diese seiner modernen Restauration zu danken hat. Er muss daher in betreff der Ausführung im einzelnen ausser Betracht gelassen werden. — Sehr bezeichnend sind einige Abweichungen vom Ahrensboecker Vorbild. Die Kopisten haben das Bedürfnis gefühlt, ihre Arbeit dem einheimischen Typus zu nähern, sie haben daher teilweise statt der in Belgien üblichen Vergoldung des Körpers, die ihnen fremd und unverständlich erschien, gelbliche, weisse Farbe zum Anstrich gewählt und das Lendentuch polychrom behandelt; dementsprechend ist dann auch der Kreuzstamm in naturalistischer Färbung statt des im Ursprungslande des Typus üblichen Schwarz gegeben.

Eine weitere Um-

änderung im Sinne heimischer Tradition ist, dass die Kruzifixe in Zarpen, Wesenberg und Süsel die Dornenkrone tragen, eine Abweichung, die durchaus nicht im Geiste des Ahrensboecker Vorbildes liegt. Der phantastisch barocke Kreuzstamm hat die Kopisten offenbar befremdet, sie haben geglaubt, ihn nicht so kraus ausgestalten zu sollen, und sie haben ihn vereinfacht und vergrößert. Ein anderer, fremdartiger Zug, nämlich das Überkreuzen der Beine, ist dagegen (in Zarpen



Der Ahrensboecker Kruzifixus.

und in Wesenberg) wieder übertrieben. — Durch alles das bekunden sich die angeführten Kruzifixe als Kopien, denen das Ahrensboecker Kunstwerk offenbar als Vorlage gedient hat.

Wie aber mag es sich erklären, dass ein niederländisches Kunstwerk auf dem Ahrensboecker Altar seinen Platz fand?

Alle die genannten Orte gehörten zur Zeit, in welche die Entstehung der Kreuze des Ahrensboecker Typus gesetzt werden muss, sagen wir vorläufig, in der Zeit um 1700, zum sogenannten „Plöner Anteil“, der sagemuwobene „schwarze Prinz“, der durch seine in kaiserlichen Diensten erfochtenen Siege über die Franzosen, namentlich über den General Turenne, berühmte Hans Adolf regierte über ihn als Herzog zu Schleswig-Holstein-Plön. Hans Adolf ist als Sohn des Herzogs Joachim Ernst am 8. April 1634 geboren im Schloss zu Ahrensboeck, das aus den Steinen der alten Karthause um 1600 erbaut worden war. Er wurde einer der bekanntesten Kriegshelden des 17. Jahrhunderts und kämpfte mit ebensoviel Tapferkeit als Glück auf den Schlachtfeldern Europas, bis er im Jahre 1672 in seine Heimat zurückkehrte, um die Regierung zu übernehmen. Als Herrscher war er väterlich für seine Lande besorgt. Sein Andenken lebt in den Sagen des Volkes fort. Den Kirchen war er ein starker und freigebiger Schutzherr. Dem reformierten Glaubensbekenntnis zuneigend, ohne doch zur reformierten Kirche überzutreten, nahm er persönlich regsten Anteil an allen geistlichen Angelegenheiten. — Im Jahre 1685 liess Hans Adolf die Neustadt in Plön erbauen mit einer eigenen kleinen Kirche. Es ist das die oben angeführte Johanneskirche, die gleichfalls ein kleines Kreuz des Ahrensboecker Typus enthält. „Diese Kirche ward mit Canzel und Altar-Zierraten reichlich versehen, mit zween silbernen Leuchtern, einer silbernen verguldeten Kanne, Kelch, Oblaten-Schachtel und andere Notwendigkeiten beschenkt, und solches alles aus des hochseligen Herzogs (Hans Adolf) eigenen Mitteln.“¹⁾ Der Chronist führt hier zwar den Kruzifixus nicht namentlich an, vermutlich, weil ihm die Holzarbeit im Vergleich mit den silbernen Geräten nicht sonderlich wertvoll erschien, doch wird sich unter den „Altar-Zierraten“ auch das jener Zeit entstammende Kruzifix befunden haben. Eine Stiftung Hans Adolfs ist wahrscheinlich gleichfalls ein verguldeter Kruzifixus, der sich in der Hauptkirche zu Plön befand. Die alte Kirche von

1151 musste wegen Baufälligkeit abgebrochen werden, und an ihrer Stelle wurde 1691 ein neues Gotteshaus nach dem Modell der Kirche zu Maastricht gebaut. Die Mittel zum Bau und zur Ausstattung wurden in der Hauptsache von Hans Adolf und seiner Gemahlin Dorothea Sophia hergegeben, wie auch der Plan zur Ausführung offenbar auf die persönliche Initiative des Herzogs zurückzuführen ist. Über die Innenausstattung des Kirchenbaues berichtet der eben citierte Chronist: „Selbige (Kanzel) ist wie die Orgel überguldet: desgleichen ist auch mit dem Kruzifix, womit der Altar gezieret, geschehen.“¹⁾ — Es hat also in der Stadtkirche zu Plön, bei deren Bau und Ausstattung in erster Linie Herzog Hans Adolf massgebend gewesen, ein verguldeter Kruzifixus auf dem Altar gestanden, wie es heute noch in der von Hans Adolf gebauten und ausgestatteten Johanneskirche der Fall ist. Weiter ist der gleichfalls dem Ahrensboecker Typus angehörende Kruzifixus in der Kirche zu Gnissau am 18. Oktober 1685 von Hans Adolf gestiftet.²⁾ Also drei Kopien des Ahrensboecker Kruzifixes sind als Stiftungen des Herzogs in Anspruch zu nehmen. Dann darf aber auch ziemlich sicher angenommen werden, Hans Adolf habe das auf dem Altar der Kirche seines Geburtsortes, der zugleich Witwensitz seiner Mutter war, befindliche Original ebenfalls gestiftet. — Die Ausstattung des Altars nur mit einem Kreuz statt des sonst üblichen Altarbildes entspricht ganz dem persönlichen, der reformierten Kirche zuneigenden Empfinden des Herzogs, und ebenso erklärt es sich aus des Herzogs eigensten Neigungen, dass gerade ein niederländischer Künstler das Kruzifix anzufertigen berufen ward. Wir sahen schon, dass der Bau der Plöner Kirche nach niederländischem Muster ausgeführt wurde; wie die Korrespondenz des Herzoglichen Hofmarschallantes, die ich im Staatsarchiv zu Schleswig eingesehen habe, vielfach beweist, liess der Herzog aus den Niederlanden mancherlei beziehen, hatte mancherlei Verbindungen dahin; er selber hat sich wiederholt längere Zeit in den Niederlanden aufgehalten und wurde sogar von den vereinigten Niederlanden zum Generalfeldmarschall und Gouverneur von Maastricht erwählt. — Nach allem ist nicht zu bezweifeln, dass das Ahrensboecker Kruzifix eine von Herzog Hans Adolf der Kirche seines Geburtsortes gestiftete, niederländische Arbeit ist und, da das Kunstwerk als Vorlage für bereits 1685 vorhandene Kopien diente, muss es vor diesem Datum entstanden sein.

1) Kurz gefasste zuverlässige Nachricht von den Holstein-Plönischen Landen u. s. w. von P. H. (Hansen). Plön 1759, S. 26 und 27.

1) Ebenda. S. 29.

2) Wallroth, Kapitel 65.

ZINNSTEMPEL UND ZINNMARKEN

VON JULIUS ZOELLNER

(Fortsetzung.)

Ausser den im vorigen Artikel (IX. S. 159) charakterisierten Zinnstempeln finden sich an alten Zinngeräten noch mancherlei Auszeichnungen von mehr zufälligem Charakter, die aber durch lokale oder persönliche Beziehungen, welche sie ausdrücken, für die Bestimmung der betreffenden Gegenstände wichtig werden können.

Solche Merkmale sind es, welche hier als Zinnmarken aufgefasst werden sollen. Sie können bestehen in gewissen Bezeichnungen, welche dem Geräte nachträglich beigefügt sind durch Aufprägung oder Gravierung; anderseits aber können sie auch schon im Guss oder wenigstens bei der daran schliessenden Weiterbearbeitung vorgesehen und somit gewissermassen gleich bei der Herstellung mit angebracht worden sein.

Während die nachträglich von dritter Hand bewirkten Bezeichnungen für die Ermittlung der Herkunft — und das ist ja der Haupt Gesichtspunkt, von dem aus die ganze Frage Bedeutung für uns hat — nur einen untergeordneten Wert besitzen, haben diejenigen, welche unmittelbar mit der Entstehung und Ausbildung des Gegenstandes zusammenhängen, eine weit grössere Beweiskraft. Sie können sogar ein erhöhtes kunsthistorisches Interesse gewinnen, wenn sie uns über den Zinggiesser hinweg in Beziehung setzen zu einer Persönlichkeit, der wir Anteil an der künstlerischen Ausgestaltung des Werkes zuzuschreiben haben, sei es dass von derselben die Gussform ausgeführt oder der Entwurf dazu geschaffen oder auch dass ihr die weitere Ausschmückung etwa durch Ätzung oder Gravierung zu verdanken sei.

Jene nebensächlichen Auszeichnungen, welche an sich mit der Herstellung des Gerätes nicht zusammenhängen, die vielmehr zu ganz besonderen Zwecken vielleicht viel später demselben beigefügt worden sind, sind jedoch viel gewöhnlicher, ja so häufig, dass man ihnen auf jedem besseren alten Zinngegenstande zu begegnen erwarten kann. Das gilt wenigstens von einer Klasse, von solchen, welche nichts weiter als Eigentumsvermerke darstellen: den Besitzermarken. Gerade dieses allgewöhnliche Vorkommen fordert nun trotz der sonstigen Minderwertigkeit zu einer Untersuchung heraus, schon um sich nicht durch mögliche Verwechslung täuschen zu lassen.

Neben den Besitzermarken können unter den nachträglichen, zufälligen Marken noch diejenigen Be-

zeichnungen aufgeführt werden, welche zu irgend einer Legitimation gelten sollten: Zoll- oder Einfuhrstempel, Steuermarken u. dgl. Dieselben sind jedoch jenen gegenüber von grosser Seltenheit. Und das gilt auch von denjenigen Marken, welche dem Geräte einen besonderen Charakter, z. B. als Ehrengeschenk, geben sollten, wie es beispielsweise bei dem Zinn der Fall war, welches bei Preisschiessen als übliche Prämie an die Sieger verteilt wurde.

Wenn wir den Begriff Zinnmarken auf alle diejenigen Merkmale ausdehnen wollen, welche zur Ermittlung der Provenienz dienen können, so dürfen hier auch noch gewisse Widmungen genannt werden, welche als Erinnerungszeichen an die Geschenkgeber einem Gegenstande beigefügt worden sind.

Was zunächst die Besitzermarken anlangt, so bestehen dieselben häufig in Initialen, bei sehr alten Gegenständen auch in Hausmarken, sowie in Wappen oder Wappenbildern, welche meist mittels Stempel eingeschlagen worden sind. An und für sich können dieselben nur insofern für die Ermittlung der Herkunft der damit bezeichneten Gegenstände von einigem Belang sein, als ein dadurch erkanntes Geschlecht auf eine bestimmte Gegend, in der es sesshaft gewesen, deuten kann. Dabei ist aber immer vorausgesetzt, dass das Zeichen ein möglichst frühes, jedenfalls unter mehreren zugleich vorkommenden das älteste sei. Im allgemeinen wird jedoch eine derartig nützliche Deutung sich nur selten ermöglichen, und die Besitzermarken erlangen viel häufiger eine mehr schädliche Bedeutung dadurch, dass sie mit offiziellen Zinnstempeln verwechselt werden. Das geschieht leicht, wenn ihre Wappen oder Wappenbilder von heraldisch einfacher Art sind oder gar direkt Ähnlichkeit mit Stadtzeichen aufweisen. Es ist aber immer zu berücksichtigen, dass ein Stadtzeichen allein, selbst wenn die Gehaltmarke durch dasselbe mit vertreten angenommen wird, die Erfordernisse eines wirklichen Zinnstempels nicht erfüllen kann. Zum mindesten gehört dazu noch das Meisterzeichen, welches in Verbindung mit jenem ebenfalls gestempelt sein muss.

In Abbildung Fig. 8 sind einige interessante Besitzermarken wiedergegeben, wie sie sich auf dem Rande einer noch der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehörenden Platte finden. Von den vier Marken ist die dritte der offizielle Zinnstempel, der Nürnberger, dessen Meisterzeichen zwischen den

oberen Schrägbalken leider unter der Oxydschicht nicht mehr zu lesen ist. Die Form des Schildchens aber verweist neben der ganzen Art der Platte, welche durchweg mit gepunzten Eicheln verziert ist, auf die angegebene frühe Zeit, welcher auch die ältesten Besitzermarken, das Wappen mit den vier gekuppelten Rädern und der Stempel mit Schlägel und Eisen, angehören dürften. Die rechts von dem Zinnstempel befindliche Besitzermarke ist eingraviert und gehört nach der Schildform einer etwas späteren Zeit, der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, an. An einer anderen Stelle der Platte sind noch zwei weitere Besitzermarken eingeschlagen, von denen die eine ebenfalls die vier gekuppelten Räder, aber in diagonalen Stellung, im Schilde führt und damit wohl einen anderen Zweig derselben Familie bezeichnet. Die Nachforschung nach dem Namen hat hier, wo die Herkunft durch den Zinnstempel genugsam dargethan ist, für die Zinngeschichte kein besonderes Interesse. Wo freilich ein Zinnstempel oder ein anderer Nachweis fehlt, da wird man den Besitzermarken in entsprechender Weise Beobachtung schenken können.

In ähnlicher Weise wie die Besitzermarken, dass man bei ihnen nämlich aus einem erkannten Geschlecht, auf dessen Heimat schliessen kann, mögen mitunter auch gewisse Widmungsvermerke von Schenkgebern u. dgl. nützlich werden. So existiert z. B. eine Anzahl von grossen runden Platten im Durchmesser

von 35—42 cm, deren breiter Rand in überaus reizvoller und mannigfaltiger Weise mit graziösem Renaissanceornament verziert ist. Demiani's „Edelzinn“ bildet zwei derselben ab. In dem geätzten Ornamente, das auf jeder Platte verschieden ist, erscheinen wiederholt die Wappen des Jörg Khuen zu Belasy und der Barbara Khüniglin zu Erzburg. Datiert sind sämtliche Stücke 1549; Zinnstempel tragen sie nicht. Allem Anscheine nach haben wir es hier mit Hochzeitsschüsseln zu thun, welche entweder Angehörigen der tyrolischen Geschlechter Khuen und Khünigl oder von solchen einer anderen Familie gewidmet worden sind. Wir dürfen daher das Zinnwerk mit grosser Wahrscheinlichkeit, auch ohne dass uns ein Zinnstempel darüber belehrt, ebenso wie die ganz hervorragend künstlerische Verzierung tyroler oder oberitalienischen Meistern zuschreiben.

Bei den Einfuhr- oder Zollmarken, die der Natur der Sache nach immer in Stempeldrücken bestehen werden, kann es sehr fraglich sein, ob sie sich nur auf Zinn bestimmter Erzeugungsstätten beziehen. Ist dies nicht der Fall, so sind sie als Ursprungsnach-

weise ziemlich wertlos. Da sie überdies sehr selten sein werden, so dürfte man nur ganz ausnahmsweise bei der Untersuchung alter Zinngeräte in die Lage kommen, an solche zu denken.

Schützenzinn ist in der Regel, wenn nicht durch eine besondere Dedikation, so doch durch das gravierte oder aufgestempelte Bild einer Armbrust, Büchse oder dergleichen Symbol neben dem betreffenden Stadtwappen als solches kenntlich gemacht. Die „Schieszen“ spielten im 16. Jahrhundert als Volksfeste eine grosse Rolle. Sie wurden von Fürsten und Städten ausgerichtet, und durch Stiftung kostbarer und kunstreicher Preise wurde zur Beteiligung aufgemuntert. In der Beschreibung eines „gewaltigen“ ritterlichen Freischiessens zu Prag im September 1565 heisst es von dem Erzherzog Ferdinand von Tyrol: „Downeben haben sich dre Fl. Dl. erbotten mit ainem Jedlichen Schutzen zu schiessen, er sei Reich oder Arm, er bring Im vonn Golt, Silber oder Zinn (sc. zum Preise),

so hatt er Solliches nitt aussgeschlagen, mitt Ime gar Ritterlich geschossen...“ Und so ist bis in unsere Zeit, solange das Zinn überhaupt ein übliches Tafelmaterial war, dasselbe zu Schützenprämien beliebt gewesen. In dem schiessfreudigen Tyrol, ebenso wie in Bayern und in der Schweiz, kann man wohl noch hie und da auf einem abgelegenen Bauernhofe eine wohlgehütete Zinnkanne sehen, deren Schützenzeichen uns erzählt, dass sie einst ein treffsicherer Vorfahre

von einem Preisschiessen mit nach Hause gebracht hat. Die meisten freilich sind den Weg alles Zinnes — in den Schmelztiegel gewandert, um eine Auferstehung als schmucklose Löffel oder Teller zu feiern.

Von grösserem Interesse aber als die bisher besprochenen nachträglich angebrachten Zinnmarken, die ja zu jeder beliebigen Zeit und an jedem beliebigen Orte zugefügt worden sein können, sind solche Signaturen, welche mit der Herstellung des Gerätes unmittelbar zusammenhängen, wobei wir unter Herstellung auch diejenige nach dem Guss erfolgte Bearbeitung oder Verzierung begreifen, welche dem Gegenstande von Haus aus zu seiner Vollendung zugehört war. Solche Ausschmückung ist dem Zinn von jeher durch die Gravierung zu teil geworden, so dass eine gewisse Fertigkeit in der Handhabung des Stichelgerätes geradezu das Erfordernis an einen geschickten Zinngiesser bildete. Ganz besonders aber wurde diese Verzierungsart bevorzugt, solange der künstlerische Zeitgeschmack, der Stil, das Konstruktive als Wesentliches, das Dekorative als Zufälliges und die Fläche



Fig. 8. *Besitzer-Marken vom Rande einer Zinnplatte.*

als Fläche noch betont sehen wollte. Erst die Renaissance hat allmählich dem Relief eine ausschliesslichere Bevorzugung zu teil werden lassen, das Flachornament vernachlässigend, welches doch gerade für ein weiches, der Abnutzung durch Putzen unterworfenen Material, wie es das Zinn ist, sich empfiehlt und welches durch Gravierung oder Ätzung auf leichteste Weise ausgeführt werden kann.

Altes Zinn aus dem 15. oder dem frühen 16. Jahrhundert erscheint daher in hervorragenden Stücken, welche sich ihres Kunstwertes wegen erhalten haben, gewöhnlich durch Gravierung verziert. Die Figuren von Heiligen in gotischer Architektur, Brustbilder in Medaillons, auch biblische oder historische Persönlichkeiten sowie satyrische Darstellungen geben dazu die Motive, mit denen gern irgend ein Bezug auf den Ursprungsort verbunden und dieser dadurch kenntlich gemacht wird. So ist das aus einer umgekehrten Krone wachsende Brustbild Johannes des Evangelisten, des Stiftsheiligen des Breslauer Domkapitels, charakteristisch für gewisse hochbedeutende Zinnarbeiten der schlesischen Hauptstadt, und es erweist beispielsweise eine gotische Abendmahlskanne in der Kirche zu Dürrenmungenau in Bayern dadurch ihre Herkunft aus der entlegenen Breslauer Werkstatt. Die Namen der Künstler, welche diese Arbeiten ausführten, erfahren wir freilich damit nicht; schlichte Handwerker, wie sie waren, haben sie nicht den Ehrgeiz besessen, durch etwas anderes als durch tüchtige Arbeit sich bemerkbar zu machen. Erst im späteren 16. und im folgenden Jahrhundert, in welcher Zeit zinnerne Platten mit gravierten Widmungen, Epitaphien, Kalender, und Zierplatten mit den verschiedenartigsten Darstellungen aufkamen, nannten sich mitunter die Verfertiger, unter denen auch mancher Zinngiessergeselle durch besonders gelungene Arbeit sich auszeichnet. Höhere künstlerische Arbeiten freilich von Erfindung und Ausführung, wie sie die schon besprochenen Tiroler Hochzeitsschüsseln oder die durch galvanische Nachbildungen bekannt gewordene Tortenplatte mit Allianzwapen (datiert 1570) darstellen, werden wir nicht lediglich als Zinngiesserarbeiten anzusprechen haben. Es wird vielmehr in solchen Fällen anzunehmen sein, dass zur Veredelung des Gussstücks bisweilen auch ausserhalb des Handwerks stehende Kräfte herangezogen wurden, ein Zusammenhang immerhin, der für das letztere nur ehrend ist. Und wenn es gelingt, jene künstlerischen Kräfte dem Orte nach zu bestimmen, so wird damit auch auf die daselbst arbeitenden Giessstätten ein günstiger Strahl geworfen.

Wenn wir in Merkmalen, welche die Zinngeräte schon aus der Giessstätte mitbringen, ganz besonders sprechende Ursprungszeugnisse sehen, so können wir merkwürdigerweise in gewissen Fällen den Massinhalt der Gefässe dazu rechnen,

Bei der Verschiedenheit der Massverhältnisse in früheren Zeiten nämlich, in denen wo möglich jede grössere Stadt ihre eigene Massordnung hatte, kann die Ermittlung der Masseinheit eines Gefässes die Zugehörigkeit desselben zu einem bestimmten Distrikte wahrscheinlich machen. War doch das Zinn seiner unschädlichen Eigenschaften wegen für Massgefässe das ganz besonders bevorzugte Material. Und Krüge, Trinkkannen, Humpen u. dgl. pflegten in bestimmten Massgrössen hergestellt oder durch sichtbare Marken in solche eingeteilt zu werden. So wurde den Zinngiessern der alten Bergstadt Graupen unter dem 7. September 1573 aufgegeben, dass sie „die Kändlein, halbe pienthen und andere Trienckgeschirr, so in gemeinen orthenn und zechen geprauchet werden, nach gleichen Mass machen sollen, damit nit solche Ungleichheit und unordnung wie bisher bescheehen befunden werde“. In der Übereinstimmung des Massinhaltes eines Gefässes mit den Massordnungen eines bestimmten Ortes kann also ein bestätigendes Moment für die entsprechende Herkunft gefunden werden. Und Prof. Franz Ritter von Ržiha, welcher zuerst in der Mitteilung der K. K. Centrankommission, Jahrgang 1892, S. 132ff. auf diese Verwendbarkeit der Aichungsmarken aufmerksam gemacht hat, hat in der That durch Ausmessung des Inhalts, die in böhmischen Sammlungen (Leitmeritz, Leipa u. s. w.) befindlichen Zinngefässe nicht nur den verschiedenen Ursprungsorten zugewiesen, sondern auch auf Grund von Veränderungen in den betreffenden Zinnordnungen das Alter jener zu bestimmen vermocht. Die Massmarken, welche nicht gerade offizielle Aichungsmarken zu sein brauchen, indem sie ja vom Zinngiesser den Wünschen seiner Abnehmer entsprechend nach eigener Ausmessung angebracht werden konnten, erscheinen im Inneren des Gefässes entweder als eingeschnittene Ringe, oder als aufgeschmolzene Knöpfchen, durch welche die Unterabteilungen der Masseinheit bezeichnet werden. Auch mögen gewisse medaillenartige Plättchen, welche in manchen alten Trinkgefässen auf einem von der Mitte des Bodens sich erhebenden Stiele angebracht sind, demselben Zwecke dienen. Mitunter sind solche Plättchen mit dem Bilde der Rose versehen, und dann kann wohl die Auslegung richtig sein, dass der Trinker durch ihren Anblick daran erinnert werden solle, dass das im Symposion gehörte sub rosa gesprochen sei. Wenn aber die Plättchen, wie es auch vorkommt, ganz glatte Oberflächen haben, dann sind sie doch wohl nicht anders denn als Massmarken aufzufassen.

Wie diese, so können unter Umständen auch gewisse lokale Gehaltsmarken, die nicht in offiziellen Stempeldrücken bestehen, den Erzeugungsort erkennen lassen. Nach Bapst durfte in Rouen Anfangs des 15. Jahrhunderts nur Zinngerät aus ganz feinem Zinn durch Anbringen von gewissen kleinen

Knöpfchen (pommettes) verziert werden. Solche Auszeichnungen, die freilich ihrer Seltenheit wegen nur mehr ein theoretisches Interesse einflößen, würden also auch als Zinnmarken in unserem Sinne anzusehen sein, ebenso wie gewisse Medaillen, welche im Innern mancher Trinkgefäße dem Boden eingefügt sind, ohne dass dieselben gerade wie die Porträtmedaillen, mit denen Franz Briot und Caspar Enderlein einzelne ihrer Werke zu bezeichnen pflegten, sich direkt auf den Zinggiesser zu beziehen brauchen. Es sind nämlich ausser der Rosenmedaille auch verschiedenartige andere Medaillen mit religiösen oder zeitgemässen Darstellungen in solcher Weise im Innern von Kannen und Humpen angebracht, welche sicherlich einen gewissen örtlichen oder zeitlichen Zusammenhang mit der Entstehung des betreffenden Gerätes bekunden.

Ungleich wichtiger sind aber unter den schon in der Gussform angebrachten Marken diejenigen, welche direkt eine persönliche Beziehung, einen gewissen Autoranspruch betonen, sei es, dass wir dabei an diejenigen denken sollen, von welchem der Entwurf für die künstlerische Gestaltung und Ausschmückung des Gerätes herrührt, oder an den, welcher die Gussform geschnitten, oder nur an denjenigen, der durch seinen Auftrag die Veranlassung zur Entstehung eines besonders schönen Gegenstandes gegeben hat und auf welchem er ein gewisses Eigentumsrecht bezeichnet sehen wollte.

Solchen Marken, die in einzelnen Buchstaben, Initialen, Monogrammen, seltener in bildlichen Symbolen bestehen, begegnen wir auf reliefverzierten Gegenständen, deren Ausführung eine höhere Kunstfertigkeit verlangte, als sie dem Zinggiesser zu Gebote zu stehen pflegte, und es erscheint nicht ungerechtfertigt, wenn wir sie in der Hauptsache auf diejenigen künstlerischen Hilfskräfte beziehen, welche den Zinggiesser in dem Entwurfe oder der Herstellung der Form unterstützten.

Es besteht nämlich ein bemerkenswerter Unterschied insofern, als manche dieser Bezeichnungen ganz ausser Zusammenhang mit der Zeichnung, dem Dekor des Gerätes, an ganz beliebiger Stelle des Reliefs auftreten, während dagegen eine andere Klasse organisch mit dem Ornament verbunden, als ein Bestandteil desselben hineinkomponiert erscheint. Diese letzteren hat der Künstler selbst angebracht, welcher den Entwurf, die Zeichnung für den ornamentalen Reliefschmuck anfertigte, während jene erstgenannten offenbar nur eine Zugabe des Graveurs sind, der die vertiefte Gussform ausgearbeitet hat. Auf diesen wird man sie daher auch am ungezwungensten beziehen dürfen, da in der Regel nicht anzunehmen sein wird, dass eine spätere ganz unberufene Hand sie angebracht habe. Wir können sie deshalb auch als Formschneidermarken bezeichnen.

Bei weitem am häufigsten kommen Formschneidermarken auf Nürnberger zinnernem Ziergerät vor, ganz natürlich, weil weitaus die grösste Menge solchen Gerätes Nürnberger Ursprungs ist.

So sehen wir auf dem kleinen Zierteller mit dem Reiterbildnis Gustav Adolfs im Mittelstück unter den Vorderhufen des Pferdes die kleinen Buchstaben S M, die sich auch schon an entsprechender Stelle auf dem Teller mit dem Bildnis Ferdinands III., dem eine Hand aus den Wolken die Krone reicht, vorfinden. Ein anderer Kaiserteller, Ferdinand III. mit dem Adler im Wappenschild, ist mit den Buchstaben W S (auf einem Steine angebracht) bezeichnet, dasselbe Signum kehrt auf dem bossierten Rande zweier mit maureskenartigen Ornamentbändern verzierter Prunkplatten wieder. Die Buchstaben G H kommen ebenfalls auf einem Kaiserteller vor (Ferdinand III. mit der Wage im Wappenschild); auf einem ähnlichen Kaiserteller stehen in einem Schildchen die Buchstaben D H. Die Marke W F findet sich auf einem Sinflutteller, C E auf einer Schale mit Lot und seinen Töchtern nach Virgil Solis, von welcher eine Nachbildung die Formschneiderbuchstaben I K trägt, welche auch auf einer Enderleinkanne mit Motiven nach der Marsschüssel vorkommen. Dasselbe C E bezeichnet auch den kleinen Zierteller mit der Erschaffung der Eva in der Mitte, ebenso ein kleines Schälchen mit einem Puttenfries auf dem Rande und dem Reichsadler in der Mitte, welches in einer Variante in Formschneiderweise mit L L markiert ist, endlich ist auch ein kleiner Teller, auf dem Rande in Medaillons die sieben Kurfürsten hinter ihren Wappen stehend, im Mittelstück der auferstandene Christus unter der Unterschrift: Christus .ist . auf .

er . stanen . v̄o

. dem . tot

mit C E bezeichnet. Auf Nürnberger reliefiertem Zinggerät kommen ausserdem auch noch die Formschneidermarken I. S. T. D.; M H vor. Ihnen lassen sich einige Regensburger Beispiele anreihen, so zwei kleine Schalen, die eine mit der Darstellung eines Landsknechtes, der sein Feuergewehr auf der Schulter trägt, die andere mit zwei raufenden Landsknechten, beide sind auf dem Mittelstück mit den Initialen N H und der Jahreszahl 1563 bezeichnet. Auf dem Rande der letzteren fällt noch ein Medaillon auf mit den Buchstaben W H unter dem Bilde eines halben Hundes, wahrscheinlich das Wappenbild, auf dessen Figur jene Buchstaben sich beziehen. Auf einem dritten Schälchen, ebenfalls Regensburger Arbeit von ganz ähnlicher Ausführung (David und das Weib des Urias im Mittelstück) treten neben der Jahreszahl 1564 die Buchstaben P P auf dem Rande auf. Ein eigenartiges Monogramm, welches in seiner Form an dasjenige Albrecht Dürer's erinnert, ziert das Mittelstück eines kleinen Prunktellers mit dem Bilde des Kurfürsten Eberhard von Württemberg;

es setzt sich aus den Buchstaben A L zusammen und kehrt wieder auf dem Mittelfelde einer Schale mit der Darstellung von Venus und Amor im Fond.

Auf wen beziehen sich nun diese Marken, deren Zahl durch die genannten durchaus nicht erschöpft sein soll? Zunächst ist klar, dass in allen den Fällen, in denen ein Unterschied besteht zwischen der fraglichen Marke und dem Meisterzeichen des offiziellen Zinnstempels, jene Marke sich nicht auf den Zinngiesser beziehen kann, vorausgesetzt, dass das Meisterzeichen den ersten Giesser benennt.

Es folgt dies auch schon daraus, dass alle Werke, auf denen sich Marken der gedachten Art befinden, von besonderer Schönheit sind und sowohl durch ihre Erfindung wie durch ihre Ausführung aus der Reihe der gewöhnlichen Zinnarbeiten heraustreten. Wäre ein Zinngiesser im stande gewesen, derartige Formen zu erfinden und zu schneiden, so wäre dies etwas ganz Zufälliges, von seinem Handwerke ganz Unabhängiges, und er würde sich allerdings wohl nicht bloss des gewöhnlichen Meisterzeichens bedient haben, um jene Autorschaft zu bezeichnen. Der Fall geht aber, wie gesagt, den Zinngiesser nichts an, und Caspar Enderlein, bei dem er stattzufinden scheint, kann nicht als Gegenbeweis angezogen werden, denn die Arbeiten, welche man wegen der Markierung C E ihm zuschreibt, haben durchgängig andere Giesserstempel, als ob Enderlein die von ihm geschnittenen Formen in seiner eigenen Werkstatt gar nicht benutzt, sondern nur für fremde Giesser ausgeführt habe.

Wenn in den alten Handwerksordnungen als Meisterstück von dem Zinngiesser verlangt wird, dass derselbe gewisse vorgeschriebene Formen oder Model selbst anfertige, so sind damit keine aussergewöhnliche Zierstücke gemeint, vielmehr nur Formen für die landläufigen Gebrauchsgeräte, wie solche der Hauptsache nach auf dem Drehstuhl angefertigt werden konnten.

Die Art und Weise, in welcher die in Rede stehenden Marken angebracht sind, lässt keine andere Beziehung als die auf den Formschneider zu, auf denjenigen, der nach einem vorgezeichneten Entwurf die vertiefte Gussform in Metall (Rotguss oder Eisen) oder Stein (Schiefer, vielleicht auch Solenhofener Kalkstein) ausgeführt hat. Wir gebrauchen den allgemeinen Ausdruck Formschneider, obwohl mit demselben im engeren Sinne für Nürnberg diejenigen bezeichnet zu werden pflegen, welche zumeist in Holz arbeiteten und besonders die Bildstöcke für die Buch- und Kunstdrucker herstellten, ausserdem aber jedenfalls auch vertiefte Model für mancherlei andere Zwecke: Kuchenformen, Model für Ofenkacheln, Steinkrüge u. s. w. ausführten, für die der eine oder der andere auch die Zeichnung unter Benutzung vorhandener Vorlagen sich zusammenstellte. Derartige Kräfte standen den

Zinngiessern ebenfalls zu Gebote, die Behandlung der verschiedenartigen Materialien war geläufig, und für rein ornamentale Aufgaben reichte ihre Kunst wohl aus. Für feinere Ausführungen dagegen waren unter den Steinschneidern, Petschaftmachern, Eisen-schneidern (Eisengrabern), Münzgraveuren u. s. w. geübte Hände genug zu finden. Im National-Museum zu München giebt es eine reichhaltige Sammlung eisengeschnittener Hohlformen (Waffeisen), vom Anfang des 16. bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts reichend, welche so zierliche Exemplare enthält, dass wir den Verfertigern derselben auch die Ausführung mancher guten Zinnform zutrauen dürfen.

In der angedeuteten weitverzweigten Klasse von künstlerischen Kräften werden wir auch die Namens-träger der gedachten Signaturen zu suchen haben.

Bezüglich der einen (C E) sind wir unterrichtet; sie gehört dem vielgenannten Caspar Enderlein an, über dessen Lebensverhältnisse Demiani neuerdings uns eine höchst sorgfältige Publikation in dem schon erwähnten Werke: François Briot, Caspar Enderlein und das Edelmünz (Leipzig 1897) gegeben hat. Es werden darin die Arbeiten Enderleins, soweit sie sich auf Zinn erstrecken, aufgeführt und auch einige nichtsignierte besprochen, welche Demiani auf Grund gewisser Dekorationsmotive dem Nürnberger Meister zuschreiben möchte. Ohne auf diese letzteren einzugehen, soll hier nur eines kleinen Ziertellers Erwähnung geschehen, welcher Demiani unbekannt geblieben zu sein scheint, der aber ausser der in dem mir vorliegenden Exemplar allerdings etwas verwischten Bezeichnung C E in der Zeichnung der Figuren, im Stil der Ornamentik, endlich auch in der Technik des Schnittes so viel Übereinstimmung mit dem hübschen Teller aufweist, welcher im Mittelstück die Darstellung der Erschaffung Evas, auf dem Rande in vier ovalen Medaillons Bilder der vier Jahreszeiten enthält, ebenfalls auf dem Rande mit C E bezeichnet und 1621 datiert ist, dass jener mit Fug und Recht auch als eine Enderlein'sche Arbeit angesehen werden mag. Sein Reliefschmuck zeigt im runden Mittelfelde den auferstandenen Christus mit der Siegesfahne zwischen zwei schlafenden Kriegsknechten, auf dem Rande in sieben Rundmedaillons die Bilder der Kurfürsten hinter ihren Wappenschildern stehend, die Zwischenräume durch ein nach aussen aufsteigendes Ornament erfüllt, welches in seinen Elementen: Palmette, Voluten und besonders in den von letzteren nach den Medaillons hinüberstrebenden Schnecken, ebenso an die Dekorationselemente der Marsplatte erinnert, wie die rauchblasenden Putten und Hathormasken auf dem Jahreszeitenteller von 1621. Wahrscheinlich stammen beide Werke, welche von genau gleicher Grösse (18,5 cm Durchmesser) sind, aus derselben Zeit.

Die Annahme, dass die beiden Teller aus einer

Hand hervorgegangen sind, wird durch einen scheinbar recht unbedeutenden Umstand gestützt, der aber meines Erachtens mehr Aufmerksamkeit verdient als ihm gewöhnlich geschenkt wird. Es ist dies die Beschaffenheit des granulierten Fonds, welche bei beiden Stücken völlige Übereinstimmung zeigt. Die Form des einzelnen Kornes ist die einer scharf zugespitzten Pyramide, wie es auf einer stählernen Punze mittels eines in parallelen, rechtwinklich gekreuzten Linien-systemen geführten dreiseitigen Stichels eingeschnitten werden kann. Mit einer derartigen Punze ist der Grund der Gussform behandelt worden, nachdem das Relief in dieselbe bereits eingeschnitten war, vereinzelte Übergreifungen in sehr flache Partien des Reliefs lassen dies erkennen; in den Engen zwischen naheliegenden, stark hervortretenden Teilen des Reliefs hat wohl auch eine freihändige Herstellung der Granulierung, ohne Zuhilfenahme der Punze, stattgefunden, die infolgedessen etwas unregelmässiger ausgefallen ist. Wo die Punze nur schwach aufgeschlagen worden ist, so dass nur ihre feinste Spitze in die Form eindringen konnte, muss im Abguss ein zarteres Korn mit grösseren Abständen dazwischen sich bemerklich machen. Immerhin aber werden bei Anwendung der gleichen Punze auf dieselbe Zirkelweite natürlich immer gleichviel Einzelkörner zu stehen kommen. Das ist aber bei dem Jahreszeiteller wie bei dem Auferstehungsteller in gleicher Weise der Fall, so dass eine Bearbeitung beider Formen mit derselben Punze und wohl auch durch dieselbe Hand anzunehmen ist. Dass diese die Hand Enderlein's gewesen, findet noch eine innerliche Bestätigung in der ganz charakteristischen Art und Weise, wie dieser Künstler die Extremitäten seiner Figuren behandelte. Die Bildung der Hände und Füsse war offenbar seine schwächste Seite. Gegenüber der Delikatesse, welche in der Ausführung des rein Ornamentalen zu Tage tritt, sind seine Figuren bäurisch plump und ungraziös, die Füsse oft ganz unorganisch angebammelt, die Hände sogar ganz wesenlos schematisch mit kindischer Ungeschicklichkeit gestaltet. Belege dazu finden sich auf seinen besten Werken, wieviel mehr auf geringeren Arbeiten, wie es die kleinen Teller sind. Hier lässt er sich in seiner Nachlässigkeit gehen, hier verfällt er in seine gewöhnliche Schreibweise, aus der wir ihn auf dem Auferstehungsteller auch ohne sein Signum erkennen würden.

Von den übrigen Formschneidermarken ist die eine IK insofern interessant, als sie sich auch auf zwei CE signierten Zinngeräten findet, einmal auf der bei Demiani auf Tafel 26 abgebildeten Kanne mit Reliefs nach der Marsschüssel im Schilde des Horatius und dann auf der ebenfalls bei Demiani Tafel 35 reproduzierten Schale mit Lot und seinen Töchtern (Sammlung des Nationalmuseums in München), datiert

1608. Auf dieser letzteren befindet sich der Nürnberger Stempel ohne Meisterzeichen, auf meinem Exemplar dagegen hat er zwischen den Schrägbalken die Buchstaben IK als Zinngiesserzeichen. Ausserdem aber erscheinen dieselben Buchstaben als Formschneidermarke auf einer dieser Enderlein'schen Schalen nachgeschnittenen Form, links im Mauerwerk des Mittelstückes, deren Abguss Demiani auf Tafel 36 unter Nr. 1 wiedergibt und welche in meinem Exemplar keinen offiziellen Zinnstempel führt. Es entsteht die Frage, ob Enderlein die Form 1608 zunächst selbst ausgegossen (Sammlung Nationalmuseum), ob dieselbe sodann an den Zinngiesser IK gelangt (Sammlung Zöllner) und ob das Meisterzeichen IK auf dieselbe Persönlichkeit wie die Formschneidermarke IK zu beziehen ist. Wenn ja, dann bleibt auffällig, dass der Zinngiesser IK eine Form nachgeschnitten habe, die bereits in seinem Besitze war, denn die Kopie ist offenbar späteren Ursprungs als die 1608 datierte Enderlein'sche Form.

Wer ist nun IK, dessen Beziehungen zu Caspar Enderlein unser Interesse erwecken? Da die Form von 1608 von allen ihrem ganzen Stil nach die älteste ist, so kann bezüglich der Marke IK an die von Demiani (a. a. O. S. 61) genannten Zinngiesser, welche vor dieser Zeit gestorben sind, nicht gedacht werden, aus dem gleichen Grunde wird auch der nach Nagler um 1567 thätige und in Nürnberg vermutete Formschneider kaum in Betracht kommen, es stehen aber Namen aus der Zinngiesserfamilie Koch zur Verfügung, so Jacob Koch der Ältere (Meister von 1583—1619) und sein Sohn, der allerdings erst 1609 Meister geworden ist, ausserdem auch Jorgl (Georg) Kropff (Meister von 1581—1632). Dass der Namensträger ein Zinngiesser war, wenn er auch dabei in der Kunst des Entwerfens und Gravierens bewandert gewesen sei, wird wahrscheinlich durch die auf der Abbildung IX. S. 160 neben einer Zinnkanne auftretenden Meistermarke IK.

Beiläufig soll noch erwähnt werden, dass allerdings ein Fall vorkommt, wo die auf einem Kaiser-teller (Ferdinand III. mit der Wage im Wappenschildchen) im Medaillon mit dem Kurfürsten von Mainz (Wappen mit Rad) eingeschnittene Signatur S nicht die Marke des ursprünglichen Formschneiders bedeutet, vielmehr nur das Zeichen eines Fälschers ist, der eine Form, die von einem echten mit der Formschneidermarke HG bezeichneten Teller genommen war, nur schärfer nachgeschnitten und dieser Kopie den Buchstaben S beigefügt hat. Besagte gefälschte Form ist im Besitze des Hamburger Kunstgewerbemuseums.

Nun giebt es noch eine Klasse von Marken auf Zinngerät, welche nicht nebenher und nachträglich erst nach Vollendung der Form in dieser angebracht worden sind, wie die Formschneidermarken, sondern die gleich als ornamentale Bestandteile des Entwurfes



Fig. 9. Ausschnitt vom Rande der grossen NH-Platte mit der Geschichte der ersten Menschen.
In Holzschnittmanier.

in die Zeichnung desselben einbezogen, mit in das Relief hineinkomponiert sind und die demgemäss auch nicht auf den Formensneider bezogen werden können, da sie schon vorgesehen waren, als derselbe die Arbeit angewiesen erhielt. Als Initialen, Monogramme, Wappen oder Wappenbilder im Geranke von Blattwerk, in Verbindung mit vasenartigen Gefässen in Medaillons oder Kartuschen u. dgl. sind sie dem Zuge des Ornamentes einverleibt und so unmittelbar vom Autor ausgesprochen, dass wir in ihnen eigentlich nur das Signum desselben erblicken können. Dazu kommt, dass in solcher Art markierte Arbeiten durchgängig aussergewöhnliche künstlerische Leistungen sind, für die sich der Entwerfende mit Recht die Ehre der Urhebererschaft wahren konnte.

Hauptsächlich sind es in sogenannter Holzschnittmanier ausgeführte reliefverzierte flache Platten und Teller mit sehr breitem Rande, deren Form noch aus der Gotik herübergekommen ist — wohl ausschliesslich Nürnberger Arbeit, auf denen diese Künstlermarken vorkommen. Unter Holzschnittmanier ist hier eine Behandlung des Reliefs verstanden, welche dasselbe wie die Oberfläche eines für den Druck zu-

bereiteten Holzstocks in seiner Oberfläche ganz gleichmässig eben, von jeder Modellierung frei erscheinen lässt, etwa wie es auch beim Ätzen aus einer Fläche hervortreten würde, wenn auf solcher die Zeichnung mit einem schützenden Deckmittel aufgetragen worden ist. Eine Vorstellung von dem Aussehen solcher Reliefs, soweit solches durch die Photographie erreicht werden kann, geben schon die Abbildungen (IX. S. 159 ff.) Fig. 1, 4, 5 und 7. Sämtlich um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden, lassen sie die Zeichnung mit voller Absicht so angelegt erscheinen, wie es nur der naiven Technik der Holzschnitte jener Zeit entspricht; keine gekreuzten Strichlagen, keine feinen Linien, deren Schnitt Schwierigkeiten machen würde, dafür aber kräftige Konturen, welche, die ganze Körperfläche umziehend, gewissermassen einen Schattenriss aushoben, innerhalb dessen die Zeichnung auf die simpelste, nicht selten grobe Weise durch die einfachsten Linien, die Schattierung nur durch parallele, nie gekreuzte Strichlagen bewirkt wird. Unsere Abbildung Fig. 9 (s. o.), welche vom Rande einer grossen Platte mit der Geschichte der ersten Menschen genommen ist, veranschaulicht diese Manier besonders deutlich. (Schluss folgt.)

BÜCHERSCHAU

Die florentinischen Maler der Renaissance. Von *Bernhard Berenson*. Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von *Otto Dammann*, Oppeln. Leipzig, Georg Maske, 1898.

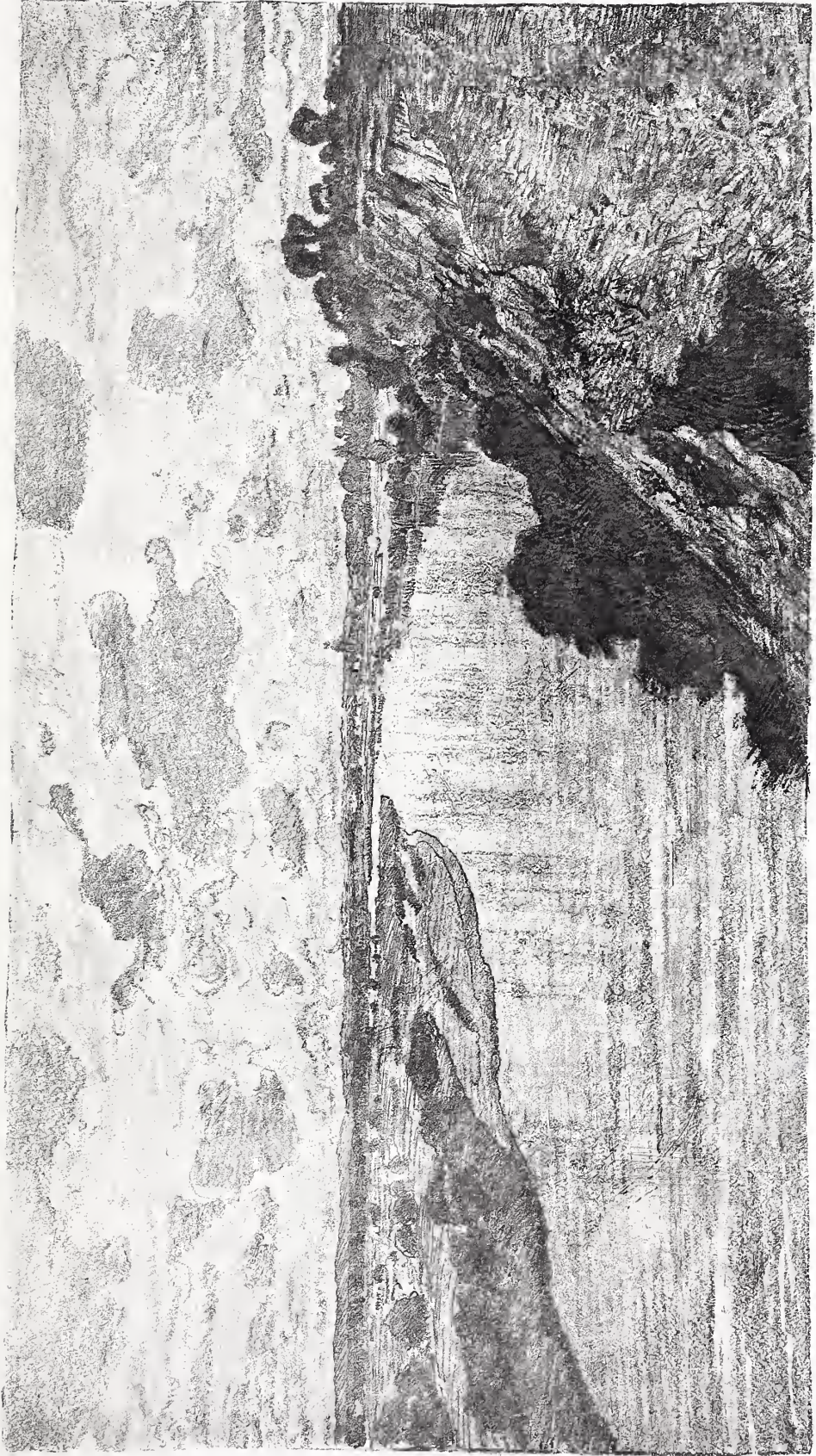
Diese Übersetzung darf nur in bedingter Weise als autorisiert angesehen werden. Berenson hat im Repertorium Bd. XXI, p. 82 erklärt, dass er nur den Index mit dem Verzeichnis der Werke durchgesehen und ergänzt habe, nicht aber auch den Text. Ebenso hat er sich gegen die zugegebene Abbildung, Botticelli's Pietà in München, als eine willkürliche Zuthat des Verlegers oder Übersetzers verwahrt und sie auch aus seinem Verzeichnis der Arbeiten Botticelli's gestrichen; wenn sie trotzdem dort auf S. 126 erscheint, so ist dies ein weiterer Gewaltstreich. Der Übersetzung ist nichts weiter nachzusagen, als dass sie sich von groben Missverständnissen ferne hält. Die Absonderlichkeiten der ästhetischen Terminologie des Verfassers wirken in dem nicht allzu geschmeidigen Deutsch des Übersetzers vielleicht noch krasser als im englischen Original. Das einzig Wertvolle der deutschen Ausgabe liegt in dem wesentlich vermehrten Index zu den Werken der „hauptsächlichsten“ florentiner Maler. Ein Turnus durch die europäischen Galerien, wie ihn Berenson in regelmässigen Zwischenräumen immer wieder unternimmt, ist diesem Teile des Buches zu statten gekommen. Besonders reich war die Ausbeute in den englischen Privatsammlungen. Aus dem Zuwachs wähle ich eine Reihe besonders beachtenswerter Gemälde aus. Andrea del Sarto, London, Hertford House, Madonna und Engel. — Bacchiacca, Mailand, Crespi, Anbetung der Könige. — Fra Bartolommeo, Ashridge, Lord Brownlow, Madonna. — Castagno, Locko Park, Drury Lowe, David (auf einem Schilde). — Credi, London, Lord Roseberry, Heil. Georg. Eine Studie zu diesem Bilde befindet sich in den Uffizien. — Giotto, Alnwick Castle, Herzog von Northumberland, Tafelbild mit dem Spozalizio. — Die Liste der Arbeiten Mainardi's ist um 8 Bilder vermehrt. — Pesellino, Chantilly, Madonna mit Heiligen, ehemals Fra Filippo zugeschrieben. — Piero di Cosimo, Oxford, Christ Church, Heil. Magdalena ist m. E. eine Arbeit Raffaellino's del Garbo. — Piero Pollajuolo wird mit Unrecht die Gürtelspende in S. Niccolò zu Florenz zuerteilt. — Paolo Uccello, Wien, Graf Lanckoroński, Heil. Georg mit dem Drachen. — Unter Baldovinetti's Arbeiten vermisste ich die neue Louvre-Madonna, die sich zur Zeit der Drucklegung des Buches noch beim Duc de la Trémoille in Paris befand. Das in der englischen Ausgabe erwähnte, in der deutschen sonderbarer Weise ausgelassene weibliche Bildnis von Dom. Ghirlandajo, das sein ehemaliger Besitzer Henry Willet lange Zeit in der National-Gallery zu London ausgestellt hatte, ist jetzt in den Besitz von Rudolf Kann zu Paris übergegangen. Auch der schärfste Widerspruch, scheint es, hat Berenson nicht bewegen können, von der haltlosen Vermutung, als sei Lionardo's Name mit der Liller Mädchenbüste zu verknüpfen, Abstand zu nehmen. Der Pesellino vermutungsweise zugeschriebene fliegende Engel bei Lady Brownlow und sein Gegenstück bei Lady Somerset in Reigate sind Arbeiten des Piero di Lorenzo Pratessa, wie ich an anderer Stelle ausführlich nachweisen werde. Das schwache männliche Bildnis Nr. 997 der Münchener Pinakothek — ein stilistisch ganz verwandtes

ebenfalls männliches Porträt besitzt übrigens Rudolf Kann in Paris — ist glücklicherweise in der deutschen Ausgabe ausser Beziehung zu Domenico Veneziano gesetzt worden. Zu erneutem ernsthaftem Widerspruch reizt das Verzeichnis der Arbeiten Verrocchio's, dem z. B. die bekannten weiblichen Profilbildnisse in Florenz, Mailand und Berlin, und die heterogene, sonst Lionardo genannte Verkündigung Nr. 1288 der Uffizien zugeschrieben werden. Auch unter den Skulpturen vermag ich weder in dem schlafenden Putto Nr. 97B zu Berlin, noch in der Büste einer Colleoni in Paris bei M. Gustave Dreyfuss die charakteristische Hand des Meisters selbst zu erkennen. — Der Übersetzer hätte aus jedem Katalog ersehen können, dass die oft wiederkehrende Bezeichnung „Mannes-Porträt“ zum mindesten ungewöhnlich ist.

HANS MACKOWSKY.

The Dome a Quarterly containing Examples of All the Arts. Published at The Unicorn Press. I and II. 1897.

Vor mir liegen die ersten beiden Hefte einer englischen Kunstzeitschrift, die im letzten Jahre zu erscheinen begonnen hat. Geschmackvolle kleine Bändchen in einem löschpapierartigen Deckel gebunden. Allein das Titelblatt anzusehen ist ein Freude: wie die Grösse der gewählten Typen im richtigen Verhältnis steht zur Grösse des Blattes, die Hauptworte in rot gedruckt sofort in die Augen springen, dazu die Breite des Randes. Diesen trefflichen Eindruck bestärkt durchaus die Art des Druckes. Und so blättert man mit Behagen die Bändchen durch, in welchen man, das hat ja der Titel versprochen, von allem ein bisschen findet. Ein übelwollender Kritiker mag dies tadeln, und einen festen Plan, ein Zielbewusstsein vermissen, aber er vergisst dabei, dass anspruchslose Hefte, wie die vorliegenden, an ein grosses Publikum sich wenden, das den verschiedensten Ständen und Berufen entstammt, aber gern in Mussestunden ein hübsch ausgestattetes Buch zur Hand nimmt, und allerlei Kunst darin betrachtet — ein Publikum, wie es gegenwärtig in England wohl eher zu finden ist, als in einem anderen Lande. Ich glaube, dass doch wohl mancher auf diese Weise aufmerksam gemacht und interessiert wird für Dinge, die ihm sonst fern liegen, und dass man auf diese Weise besser einwirkt auf die Bildung breiterer Schichten im Sinne der Kunst, als durch eine Zeitschrift, die schon durch die Höhe des Preises und die einseitige Richtung an einen exklusiven Kreis sich wendet. — Unter den Illustrationen findet man den St. Eustachius von Dürer, Blätter von Mantegna, Jacopo de' Barbari, Cranach, eine Madonna von Botticelli (in Wahrheit das Werk eines schwachen Filippo Lippi-Schülers) — eine prachtvolle „Caritas“ von Watts und eine schmachtende Frau von D. G. Rossetti — Architekturzeichnungen, darunter einen feinen Holzschnitt von R. James Williams; die Reproduktion einer kräftigen Kreidestudie von Frank Mura und einen mit vier Platten gedruckten Holzschnitt — Fischersmann — von W. Nicholson. Bezüglich des Textes sei erwähnt, dass Campbell Dodgson über die Holzschnitte Cranach's, Gleeson White über Botticelli einen Beitrag geliefert hat. — Der Preis eines jeden Heftes beträgt nur einen Schilling. Wann wird man in Deutschland im stande sein, für denselben Preis ähnliches herzustellen? G. GR.





QUINTO CONCORSO INTERNAZIONALE DEL LOMBARDO LOMBARDO NOME DEL CONCORSO: L'ARTE E LA VITA

Entwickelt sich die Kunst in der
Geschichte der Menschheit
als ein notwendiges Element
des geistigen Lebens?
Oder ist sie nur ein
Spielzeug der Phantasie,
ein Luxus der Reichen,
ein Vergnügen der
Kunstliebhaber?
Diese Fragen sind
immer wieder
aufgeworfen worden,
und es ist schwer,
sie zu beantworten.
Aber es ist sicher,
dass die Kunst
ein Teil des menschlichen
Lebens ist, und
dass sie sich
entwickelt hat
und weiterentwickeln
wird. Die Kunst
ist ein Spiegelbild
des menschlichen
Geistes, und sie
kann uns viel
lehren über
uns selbst und
über die Welt.
Die Kunst ist
ein Mittel, um
das Leben zu
schönern und
die Menschen
zueinander
näher zu bringen.
Die Kunst ist
ein Ausdruck
des menschlichen
Geistes, und sie
kann uns viel
lehren über
uns selbst und
über die Welt.

Die Kunst ist ein
Mittel, um das
Leben zu schönern
und die Menschen
zueinander näher
zu bringen. Die
Kunst ist ein
Ausdruck des
menschlichen
Geistes, und sie
kann uns viel
lehren über
uns selbst und
über die Welt.
Die Kunst ist
ein Spiegelbild
des menschlichen
Lebens, und sie
kann uns viel
lehren über
uns selbst und
über die Welt.
Die Kunst ist
ein Ausdruck
des menschlichen
Geistes, und sie
kann uns viel
lehren über
uns selbst und
über die Welt.

AUSSTELLUNG VON GEMÄLDEN DER LOMBARDISCHEN SCHULE IM BURLINGTON FINE ARTS CLUB

LONDON APRIL — JUNI 1898

VON GUSTAV PAULI

I.

ES war eine sehr dankenswerte, aber keine verlockende Aufgabe, die der Burlington Fine Arts Club sich stellte, indem er zum Gegenstand seiner letzten Ausstellung eine Sammlung lombardischer Bilder wählte. Unter den Schulen italienischer Malerei war die mailändische keine der glänzendsten. Es fehlte ihr an einem bestimmten Programm. Man ist in Verlegenheit, wenn man nach charakteristischen Eigenschaften sucht, die ihren massgebenden Meistern gemeinsam wären. Sie sind keine Stilisten der Form im strengen Sinne, sie sind — mit wenigen Ausnahmen — keine Koloristen. Höchstens könnte man sagen, dass sie sich alle miteinander durch eine in Italien auffallende Ungeschicklichkeit in der Komposition auszeichnen. Und dann wird man häufig unter ihnen eine gelassene Ruhe der künstlerischen Empfindung wahrnehmen, die sich bei einigen bis zu träumerischer Weichheit steigert. So ist es denn nicht zu verwundern, wenn diese Maler zu den Prunkstücken unserer Galerien nur wenig beigesteuert haben.

Erst spät, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, hat sich die Malerei in Mailand zu einem Range erhoben, der dem der anderen grossen Schulen Italiens annähernd entsprach. Dabei hat es auch dort gewiss nie an Talenten gemangelt. Auch Mäcene haben nicht gefehlt, die ein offenes Herz und einen offenen Geldbeutel für die Künste übrig hatten. Wenn irgend Fürstengeschlechter, so haben die Visconti und die Sforza es bewiesen, dass sie die Pflege der Kunst zu ihren edelsten Herrscherpflichten rechneten. Ihre grössten Schöpfungen, der Mailänder Dom und die Karthause von Pavia, leben im Gedächtnis der kultivierten Welt. Allein diese Unternehmungen waren so gross, dass sie die Kunstthätigkeit eines ganzen Volkes absorbierten. Die Talente wendeten sich vorzugsweise den Aufgaben der Baukunst und Bildnerei zu, so dass namentlich in der dekorativen Plastik der eigentümliche lombardische Kunstgenius sein Wesen offenbarte. Die Malerei entwickelte sich

daneben in Mailand immer unter der Botmässigkeit auswärtiger Einflüsse. Der grosse Meister, den man mit Recht als den Stammvater des Mailänder Malergeschlechtes ansieht, Vincenzo Foppa aus Brescia, verrät deutlich seine Herkunft aus der Schule von Padua und daneben das Studium des Veronesers Pisanello. In seinen Spuren wandelten die Mailänder Maler ein paar Jahrzehnte weiter, bis unter ihnen wieder (1481) ein Fremdling erschien, der sie alle um Haupteslänge überragte, Leonardo. Vincenzo Foppa war zu alt und seiner Sache zu gewiss, um sich noch ablenken zu lassen. Auch der bedeutendste seiner Nachfolger, Ambrogio Borgognone, hat kaum etwas von Leonardo angenommen. Die anderen aber, die jüngeren und in ihrer Art weniger gefestigten, gerieten allesamt in den Bannkreis des grossen Florentiners. Einige, die, wie Solari oder Gaudenzio Ferrari, eine entschiedene Persönlichkeit besaßen und in einer anderen Schule massgebende Einflüsse empfangen hatten, bewahrten sich eine gewisse Selbstständigkeit. Bei den schwächeren Talenten dagegen war bald das bischen Individualität, über das sie verfügten, wie ausgelöscht. Der Schatten Leonardo's trat an seine Stelle. Dabei gewinnt man die Überzeugung, dass nicht sowohl die schulmässige Unterweisung, als der Eindruck von Leonardo's Werken und Persönlichkeit dies bewirkt habe. Wie wäre es sonst zu erklären, dass die unvergleichliche Kompositionskunst Leonardo's ohne Folge blieb? — Was am mächtigsten wirkte, das war sein Schönheitsideal. Wir glauben es gerne; denn empfinden wir nicht noch heutzutage den bestrickenden Zauber seiner Menschenbilder, in deren Mienen sich die allerfeinste Anmut mit einer gedämpften Sinnlichkeit mischt? Wieviel unmittelbarer muss solch ein Bild auf die italienischen Zeitgenossen und Kunstgenossen Leonardo's gewirkt haben, die ihm durch tausend Beziehungen nahe standen, welche zwischen ihm und uns verloren sind. Wenn der unruhige Meister zwischen einer musika-

lischen Komposition und einem mechanischen Problem wieder einmal die Zeit fand, eine neue Zeichnung zu entwerfen, gewiss haben sich dann die Kunstjünger seiner Umgebung um das Blatt, wie um eine gute Beute gerissen. Es ging an ein emsiges Kopieren, und manch einer, der wahrhaftig nicht dazu berufen war, lieferte zu dem leicht hingezeichneten Entwurf das solide Gemälde, das der Meister verschmäht hatte. *Ποικιλῆς καὶ πικρὸς!* Man war es oft zufrieden, wenn man nur einen Schimmer der Anmut des Originals auf das Tafelbild hinübergereift hatte. Und dann kamen später die niederländischen Künstler auf ihrer Wanderschaft in die Lombardei und malten zu ihrem Vergnügen oder zum Studium solch eine Schulkopie ab. Ja, wenn sie ihr Handwerk recht verstanden, so konnte es sich auch wohl ereignen, dass ihre Arbeit besser wurde, als die Vorlage eines Bernardino dei Conti oder Marco d'Oggiono, indem sie sich dabei natürlich von Leonardo noch weiter entfernte.

Die Kopisten erster und zweiter Hand gerieten bald in Vergessenheit, und nur der Name Leonardo blieb im Gedächtnis der Nachwelt leben. Mit ihm wurde alles bezeichnet, was einen Hauch seines Geistes spüren liess. Dass nun zu einer Zeit, da die Kunstgelehrten gewöhnlich nach dem allgemeinen Eindruck urteilten, das historische Bild Leonardo's ebenso sehr getrübt wurde, wie die Kenntnis seiner Schule, ist nur natürlich. Freilich möchte man es kaum verzeihen, dass auch Künstler wie Borgognone, Luini und Ferrari mehr oder minder der Vergessenheit anheim fielen.

Wie man vor einem Menschenalter in Deutschland über die altmailändischen Maler dachte, dafür waren Passavant's Ausführungen in Schorn's Kunstblatt (1838, S. 261 ff.) noch im wesentlichen massgebend. Nicht zufrieden mit zwei Foppa, zwei Civerchio und zwei Bramantini stellte der Autor seinen Lesern auch noch einen zweiten Solari und einen zweiten Gaudenzio vor. Nachdem Crowe und Cavalcaselle mit vielen der grössten Irrtümer aufgeräumt hatten, nahm sich Giovanni Morelli der Malerschule seiner Heimat an. Ihm und seinen Nachfolgern ist es zu danken, wenn jetzt die Geschichte lombardischer Malerei in ihren Hauptzügen festgelegt ist. Noch immer aber sind wir keineswegs so weit, dass nicht jede neue Ausstellung lombardischer Gemälde neue Aufschlüsse geben könnte, namentlich nicht, wenn sie mit so viel Sachkenntnis und Geschmack vorbereitet und geordnet ist, wie die vorjährige des Burlington Clubs. Der Umfang des Dargebotenen war freilich durch die Räumlichkeiten des Klubhauses beschränkt. Unter den ungefähr achtzig ausgestellten Bildern waren aber nur sehr wenige, die nicht eingehende Beachtung verdient hätten. In Übereinstimmung mit der kunstgeschichtlichen Anschauungsweise unserer Zeit war

das Gebiet der lombardischen Malerei für die Zwecke der Ausstellung anders begrenzt als die Lombardei im nationalen Sinne. Im Mittelpunkt blieb natürlich Mailand, dazu kamen zunächst die kleineren benachbarten Schulen von Lodi, Pavia, Treviglio, sodann die picmontesische Malerei, weil sie in ihrem Hauptvertreter Gaudenzio Ferrari in enge Beziehungen zur mailändischen Schule getreten ist. Auch Sodoma wurde hinzugezogen, weniger wegen seiner Abstammung aus Vercelli, als wegen seiner Abhängigkeit von Leonardo. Dagegen blieben die Mailand benachbarten Schulen von Bergamo und Cremona unberücksichtigt, weil sie im Zusammenhang mit der venezianischen Malerei betrachtet werden müssen. Also zwischen den Alpen und dem Po, zwischen der Adda und der Westgrenze von Piemont lag das Gebiet, aus dem die Objekte der Ausstellung stammten.

Ganz besonderen Dank erntete Herr Herbert Cook bei den Besuchern durch die vortreffliche Photographiensammlung, die neben den Gemälden in mehreren stattlichen Bänden vorlag. Manches war hier zum erstenmal reproduziert. Neben den bekannten Hauptbildern der Schule fand man eine Reihe von Varianten zu den ausgestellten Gemälden, Varianten, an denen gerade die lombardische Malerei besonders reich ist.

Die Bestimmung der Bilder war so wohl erwogen, dass man in den allermeisten Fällen ihr nur beipflichten konnte. Hie und da glaubt der Schreiber dieser Zeilen indessen eine abweichende Meinung äussern zu müssen, die er der Erwägung der Ausstellungsbesucher anheimgibt.

Der altmailändischen Schule, die bekanntlich ausserhalb der italienischen Grenzen sehr spärlich vertreten ist, gehörten einige der interessantesten Bilder an: Gleich zwei vortreffliche, wenn auch nicht umfangreiche Werke Foppa's, vielleicht die einzigen in England ausser der grossen Anbetung der Könige in der National Gallery. Ihr glücklicher Besitzer ist Sir Martin Conway. An der Autorschaft Foppa's war angesichts der charakteristischen Bildung der auffallend kleinen Hände und des breiten Mundes mit starken Lippen nicht zu zweifeln. Das eine der Bilder, die Halbfigur Christi als Schmerzensmann im offenen Grabe (Kat. 4), scheint in Foppa's früherer Zeit, wenig später als das Kreuzigungsbild in der Galerie zu Bergamo, entstanden zu sein. Das andere, eine Muttergottes, die dem Kinde die Brust reicht (Kat. 3), gehört zu einer Gruppe von kleineren Madonnenbildern, von denen einige der späteren Zeit Foppa's angehören, andere der Frühzeit des Borgognone. Das dritte der mit Foppa's Namen in Verbindung gebrachten Gemälde, das Bildnis eines bärbeissig dreinschauenden, etwa fünfzigjährigen Herrn im Rechtsprofil mit einer roten Mütze über reichlich wallendem

braunen Haar, hat dagegen sicher nichts mit dem grossen Brescianer zu schaffen (Kat. 5. Mr. Morrison). Allerdings erinnert einiges an dem Bilde, die scharfe Profilstellung über schwarzem Grunde, auch die Form der Mütze, an jene Bildnisse, die, wohl auf Anregungen Pisanello's zurückgehend, einen so charakteristischen Bestandteil der Erzeugnisse altmailändischer Malerei ausmachen. Auch werden ein paar dieser Profilköpfe, keiner aber überzeugend, dem Foppa zugeschrieben. Das vorliegende übrigens recht tüchtige Bild lässt sich indessen mit keinem einzigen der uns bekannten Mailänder Porträtisten in Verbindung bringen. Berenson führt es in seinen *Venetian painters* unter den Werken Bonsignori's an.

Foppa's namhaftester Schüler, Borgognone, war mit einem bekannten ganz vortrefflichen Bilde aus dem Besitz des Lord Aldenham vertreten: dem hl. Augustin, der einen knieenden Stifter dem Heiligen oder der Madonna empfiehlt, die wir uns auf dem verlorenen Mittelbilde zu denken haben, zu dem dies Gemälde den linken Seitenflügel bildete. Das Gegenstück, der rechte Seitenflügel mit dem Petrus Martyr und der Stifterin, befindet sich im Louvre. Beide Bilder mit grauen Schatten in den Fleischtönen, streng modelliert, gehören der früheren Zeit des Meisters an, ehe er (1488) seine Thätigkeit in der Certosa bei Pavia begann. — Von dem schwächeren Foppaschüler Ambrogio Bevilacqua, dem man zuweilen die Ehre angethan hat, ihn mit Borgognone zu verwechseln, war eine Madonna mit dem Kinde zwischen zwei musizierenden Engeln ausgestellt, die namentlich Analogien aufwies mit der Anbetung des Kindes in Dresden und der Madonna der Sammlung Piccinelli in Bergamo (Kat. 8. Sir Martin Conway). Daneben trugen zwei Bilder die Namen der Gefährten Buttinone und Zenale, die miteinander das grosse Altarwerk in S. Martino zu Treviglio geschaffen haben und die bestimmt waren, den Kunstgelehrten eines späteren Zeitalters ganz besonders viel Kopfzerbrechen zu verursachen, obwohl keiner von ihnen den Anspruch auf einen sonderlich hohen Rang erheben kann. Der Buttinone (Kat. 2, aus der Sammlung des Colonel Jekyll), ein Madonnenbild mit musizierenden Engeln, in den Fleischtönen grau modelliert und mit plastischen Nimben und Kleidsäumen versehen, in denen grosse Glasflüsse eingelassen sind, mag echt sein. Die drahtartigen blonden Locken der Engel und die langen Finger lassen es als glaubwürdig erscheinen. Immerhin dürfte das übrigens gut erhaltene Gemälde zu den geringeren Werken des Meisters gehören. Den Zenale dagegen könnte man wohl — um mit Morelli zu reden — noch einige Zeit in Quarantäne belassen, ehe man um ihn die kleine Zahl der anerkannten Werke des Meisters vermehrt. Wir sehen die Madonna auf einem goldenen Thron sitzen, das Kind auf ihrem Schosse

haltend, das mit erhobener Rechten den Segen erteilt. Zu ihren Füßen kniet eine zahlreiche Familie von Gläubigen, sechs männliche Mitglieder links, sechs weibliche rechts. Das interessanteste an dem Bilde ist, dass die Gruppe der Maria mit dem Kinde eine Variante bildet zu dem vielerörterten grossen Madonnenbilde der Brera (Kat. 87), das abwechselnd Zenale oder Bernardino de' Conti zugeschrieben wird. Beide Darstellungen gehen augenscheinlich auf das gemeinsame Vorbild eines Entwurfes von Leonardo zurück, entstammen aber gewiss nicht derselben Hand. Zu einem Porträtisten hatte der Autor des im Besitz von Herrn Donaldson befindlichen Bildes noch viel weniger das Zeug als Bernardino de' Conti oder der Maler der Breramadonna. Die nichtssagenden Gesichter der Adoranten mit ihren plumpen geraden Nasen gleichen sich mehr, als es sich durch die grösste Familienähnlichkeit erklären liesse. Man sucht vergebens unter ihnen nach individuellen Zügen.

Weit erfreulicher als diese Bilder war eine Reihe von sechs quadratischen Panneaus, die als Teile eines Frieses aus dem Castello San Martino zwischen Brescia und Mantua in die Sammlung von Mr. Henry Willett in Brighton gekommen sind, der noch weitere sieben- undzwanzig ihresgleichen besitzt. Ein achtundzwanzigstes soll sich bei Sir Martin Conway befinden. Ob die, wie der Katalog bemerkt, „traditionelle“ Zuweisung an Bramantino korrekt ist, wage ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls sind die Bilder, die uns die Büsten von ritterlich gekleideten Männern in architektonischer Umrahmung vor blauem Himmel zeigen, reizend frisch gemalt. „Purchè la roba sia buona poco mi curo di saperne l'autore.“ — Unwillkürlich fällt mir das freilich für einen Kunstkritikus sehr unziemliche Diktum ein, das Jakob Burckhardt sich einmal hatte sagen lassen, als er sich in der Sammlung eines italienischen Kunstfreundes übereifrigen Bilder taufen hingab.

Mit Ambrogio Preda betreten wir den engeren Kreis von Leonardo's Umgebung. Nicht weniger als vier Bilder dieses seltenen Meisters glaubt der Katalog der Ausstellung anführen zu können. Zwei von ihnen sind weltbekannt, das Jünglingsbildnis im Besitz des Herrn Fuller Maitland und das Bildnis der kaiserlichen Braut Bianca Maria Sforza, das Herr Friedrich Lippmann aus Berlin herübergeschickt hatte.

Der selige Ambrogio hat alle Ursache, der kunstkritischen Forschung unserer Zeit sehr dankbar zu sein. Seitdem Morelli ihn der Vergessenheit entrissen hat, ist er langsam aber stetig in der allgemeinen Schätzung gestiegen. Zuerst wollte man noch nicht recht an ihn glauben. Über den Wert des Maximilianbildnisses im Wiener Hofmuseum, von dem Morelli ausgegangen war, weil es bezeichnet ist, liess sich streiten. Das Bildnis eines Pagen in der Sammlung

Morelli war nicht rein erfreulich. Die Miniaturen in der Sammlung Trivulzio schienen auch nicht dazu angethan, um den Ruhm ihres Meisters zu begründen. Und das reizende Profilbild der Ambrosiana wurde ihm entschieden abgesprochen. Seitdem hat sich allmählich der Kreis von Preda's Werken um einige wertvolle Stücke erweitert. Auf die prächtigen Miniaturen im Gebetbuch der Herzogin Bona Sforza und auf das Titelblatt von Simonetas Sforziada im Britischen Museum soll dabei weniger Gewicht gelegt werden als auf die Entdeckung, dass Ambrogio beteiligt war an dem Altarwerk der Madonna of the rocks. — So mag man wohl am kürzesten die in der National Gallery befindliche Version von Leonardo's berühmter Vierge aux rochers bezeichnen. Nach der von Emilio Motta im Archivio storico lombardo (XX, S. 972) veröffentlichten Urkunde kann man es nicht bezweifeln, dass die Flügelbilder des Altarwerkes mit den beiden Engelsfiguren, die aus dem Besitz des Duca Melzi in die National Gallery übergegangen sind und die gewiss nicht Leonardo's Hand verraten, von Preda herrühren. Für ihn allein nimmt nun auch Herbert Cook das in London befindliche Mittelbild energisch in Anspruch (Kat. L ff.). Nach einer aufmerksamen Prüfung des Bildes und Vergleichung mit zahlreichen Photographien kann ich nicht umhin, mich ihm anzuschließen.¹⁾ Ob Dr. Harck recht hat, indem er

1) Eine Bekräftigung der Annahme Cook's liefert übrigens auch Morelli, wenn er „demselben Schüler und Nachahmer Lionardo's“, der das männliche Brustbild in der Ambrosiana gemalt hat, auch die Madonna of the rocks und die Engelsbilder aus der Sammlung Melzi zuweist. Dass sich nun als der Maler der Engelsbilder eben Ambrogio Preda entpuppt, würde gewiss nicht am wenigsten Morelli überrascht haben, da er in demselben eben angezogenen

auch die Madonna Litta in Petersburg, gewiss eines der reizendsten Madonnenbilder der Leonardoschule, unserem Ambrogio zuweist, wage ich nicht zu sagen, weil ich das Original nicht kenne.

Abgesehen von diesen Bildern und von seinen Miniaturen scheint sich Ambrogio Preda nur als Porträtmaler bethätigt zu haben. Auf den ersten Blick

sahen die beiden bekannten Bildnisse, die in London nebeneinander hingen, allerdings verschieden genug aus. Der sogenannte Francesco Archinto, ein verträumter

Jüngling mit seidenweichen blonden Locken, der in einer weiten schwarzen, mit Pantherfell gefütterten Schube steckt und daneben das starre Paradebild der wohlgeschnürten und wohlfrisierten Prinzessin. Verschieden wie die Modelle, ihre Haltung und ihr Ausdruck, schien auch die malerische Behandlung der Bilder zu sein. Der Archinto hatte einen weichen, grauen Gesamton der Färbung, ein Eindruck, der durch das Netz von feinen Firnisssprünge, das über dem Bilde lag, verstärkt wurde. Daneben sah das Profilbild der Prinzessin unerträglich geleck und hart aus. Und doch, je länger man verglich, um so mehr verschwanden die Verschiedenheiten und mehrten sich die Übereinstimmungen, wie denn auch beide Bilder um dieselbe Zeit



Abb. 1. Ambrogio de Predis, sog. Gian Galeazzo; Hannover, Provinzialmuseum.

entstanden sind. Ausser den von Morelli angegebenen Eigentümlichkeiten von Preda's Malweise führte Herr Cook mit Recht als charakteristisch die ganz besonders glasige Beschaffenheit der Augen auf seinen Bildern an. Eben diese vermisste ich nun auf dem halb nach rechts gewandten Brustbild eines bartlosen jungen Mannes aus dem Besitz von Sir

Satze entschieden bestreitet, dass die beiden berühmten Ambrosianabildnisse von derselben Hand gemalt seien. (Kunstkritische Studien I (1890), S. 235.)

Francis Cook in Richmond. Den Hintergrund des Kopfes bildete ein Butzenscheibenfenster. Das übrigens übermalte Bild schien mir, soweit man nach seinem gegenwärtigen Aussehen urteilen kann, für einen Ambrogio Preda längst nicht subtil genug behandelt zu sein. Wenn Herr Cook (angesichts dieses Gemäldes) den tiefen Schatten zwischen Unterlippe und Kinn als für Preda bezeichnend hervorhebt, so möchte ich darauf erwidern, dass dieser Schatten auch vielen anderen Malern, unter anderem dem Boltraffio, eigentümlich ist, dem das Porträt früher zugeschrieben wurde. Was nun schliesslich den vierten Ambrogio Preda der Ausstellung betrifft, das Temperabildnis einer Dame im Linksprofil in ganzer Figur, so muss ich gestehen, dass er zu schlecht erhalten war, um für die Exercitien der Stilkritik den erforderlichen Boden abzugeben. Schliesslich geht es ja auch auf der Ausstellung nicht wie auf dem Standesamte zu, wo durchaus jeder Ankömmling einen amtlich beglaubigten Namen tragen muss.

Es ist vielleicht nicht unerwünscht, wenn bei dieser Gelegenheit auf zwei wenig beachtete Bildnisse des Meisters hingewiesen wird, die zu seinen besten gehören, wenngleich ihre Erhaltung zu wünschen übrig lässt. Soviel ich weiss, sind sie bis jetzt nur von Bode zweimal kurz unter Preda's Werken erwähnt worden (Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen X, S. 71 ff. und Bilderlese, Oldenburger Galerie S. 24). Den italienischen und englischen Kennern des Meisters scheinen sie unbekannt zu sein. Sie befinden sich im Provinzialmuseum zu Hannover, in das sie aus der Sammlung B. Hausmann und der hannoverschen Fideikommissgalerie gelangt sind. Im Katalog (Hannover 1891) figurieren sie unter dem Namen Boltraffio mit den Nummern 44 und 45. Wir sehen die nach links gewendeten Profilbilder zweier bartloser Männer vornehmlichen Standes vor uns, eines Jünglings von etwa zwanzig und eines Mannes von über fünfzig Jahren.

Wenn man den Inschriften auf der Rückseite der Pappelholztafeln glauben darf, so wären es zwei Herzöge von Mailand, der unglückliche früh verstorbene Gian Galeazzo und Lodovico il Moro. (Abb. 1 u. 2.) Soweit ich die mit Tinte geschriebenen und halb verwischten Schriftzüge, die offenbar aus dem 18. Jahrhundert stammen, entziffern konnte, lauten sie (hinter dem Jünglingsbildnis): Gio Galeazzo Sforza filio di Galeazzo maria duca di Milano ucciso (?) | da congiurati sebbene . . . | anni fosse

. . . | del Padre cor . . . come duca mil . . . Etwas ergiebiger ist die Inschrift des anderen Bildnisses: Ludovico Sforza ultimo duca | di Milano morto in prigionia | . . . è cavato questo ri- | tratto da un altare eretto | dallo stesso duca nella chie | sa della madona delle grazie | di Milano. Von Wichtigkeit scheint mir hierbei nur die letzte Angabe über die Provenienz der Bilder zu sein, denn die Benennung der dargestellten Personen lässt sich nicht aufrecht erhalten. Sowohl Gian Galeazzo wie auch der Moro sahen, nach ihren authentischen auf Münzen und Gemälden erhaltenen Bildnissen, ganz anders aus als diese beiden Herren. Schliesslich kommt es uns ja aber auch weniger auf die Identität der Modelle als auf die des Malers an. Und da ist Ambrogio de Predis unverkennbar. Das Jünglingsbildnis hat sehr stark



Abb. 2. Ambrogio de Predis, sog. Lodovico il Moro; Hannover, Provinzialmuseum.

durch Putzen gelitten, namentlich in den Haaren die sich als eine kompakte rötlichbraune Masse darstellen, auch vom Hintergrund ist nur die dunkelbraune Untermalung stehen geblieben. Von der darübergelegten grünen Farbschicht sind nur Spuren übrig. Etwas besser ist es dem sogenannten Lodovico il Moro ergangen. Der dunkelgrüne Grund ist erhalten. Hier finden wir nun auch deutlich alle Eigentümlichkeiten von Preda's Pinsel wieder, die Haarbehandlung mit den hell aufgesetzten einzelnen Härchen, den scharf beleuchteten Nasenrücken, den glasigen Augapfel und namentlich die von Morelli hervor-

gehobene eigentümliche Schattierung um das Auge mit dem kurzen Lichtstreifen am äusseren Berührungspunkt der beiden Augenlider. Des weiteren ist man in der Lage, die Bilder der späteren Zeit Preda's zuzuweisen, also der Gruppe des Francesco Brivio in der Galerie Poldi Pezzoli, des alten Herrn in Frizzoni's Sammlung und des Profilbildes eines Jünglings in der Galerie Morelli (Kat. 28). Das letztgenannte Bild, das Frizzoni in seinem Buche über diese Sammlung bezweifelt, weist auffallende Analogien mit dem hannöverschen Jünglingsbilde auf. Die besonders feine Modellierung in bräunlichen Fleischtönen ist all diesen Bildern gemeinsam, ebenso wie eine gewisse Müdigkeit des Ausdrucks, die als der Abglanz überlanger Sitzungen sich in die Porträts hineingestohlen haben mag.

Doch zurück nach London! Von Ambrogio de Predis zu Bernardino dei Conti ist der Weg nicht weit. Unzweifelhaft ist Bernardino bei dem geschickten Miniaturmaler und Porträtisten in die Schule gegangen, so dass es den Kunstfreunden einer späteren Zeit nicht zu verübeln ist, wenn sie gelegentlich beide Meister verwechselt haben. Dabei werden sie freilich innerlich durch einen ziemlich weiten Abstand ihrer Fähigkeiten voneinander getrennt. Auch Bernardino ist, wie Preda, erst durch die Forschung der neuesten Zeit in das rechte Licht gerückt worden. Seine Manen haben jedoch keinen Grund, darüber erfreut zu sein. Solange man nur das Kardinalsbildnis in der Berliner Galerie von ihm kannte, mochte er für einen wackeren Porträtisten gelten. Crowe und Cavalcaselle, die eine kleine, aber im wesentlichen anzuerkennende Vermehrung seiner Werke brachten, hielten freilich nicht

viel von ihm. Dann aber kam Morelli, der mit dem ganzen Gewicht seiner erprobten Autorität einen höheren Rang für Bernardino reklamierte. Das Bedenkliche dabei war nur, dass Morelli seine günstige Meinung namentlich auf ein Gemälde stützte, das er lediglich aus Photographien kannte, auf die Madonna Litta in Petersburg. Seither sind nun, zum Unglück für Bernardino, soviel bisher verborgene Werke von ihm

bekannt geworden, dass er in der allgemeinen Wertschätzung beinahe bis auf den Nullpunkt gesunken ist. Kein Mensch traut ihm mehr die Madonna Litta zu, und man kann gefrost sagen, dass er sich mit Marco d'Oggiono darum streiten möge, wer von ihnen beiden der Geringste unter der Gefolgschaft Leonardo's gewesen sei.

Man nennt ihn einen guten Porträtisten. Ja — da kommt es darauf an, was man von einem Bildnismaler beansprucht. Macaulay sagte einmal in seinen Essays von Boswell, dem Biographen des Dr. Johnson: „er war ein sehr mässiger Schriftsteller und ein ganz unbedeutender Mensch ohne jede eigene Meinung; aber gerade weil er

so unbedeutend war, konnte er eine so interessante Biographie schreiben“. Das Paradoxon passt auf unseren Conti. Gerade weil er ein Stümper ohne Phantasie war, der sich ängstlich an jede Einzelheit klammerte, konnte er diese Porträts liefern, die in der verblüffenden Treue vieler Details entschieden das kulturgeschichtliche Interesse erregen.

Von seinen Bildnissen wies die Londoner Ausstellung zwei auf. Das eine, die Halbfigur einer nach links schauenden Dame im Besitz von Mrs. Alfred Morrison (Abb. 3), gehört zu den besten Erzeugnissen von



Abb. 3. Bernardino dei Conti, weibliches Porträt;
London, Mrs. A. Morrison.

Conti's Pinsel und reiht sich jener Gruppe an, zu der ferner noch das Jünglingsbildnis im Museo zu Varallo, der ältere Herr in der Sammlung André zu Paris (früher Vittadini, Mailand) und das Frauenbild in der Sammlung Weber zu Hamburg gehören. Namentlich das letztgenannte Gemälde, eine Witwe in schwarzen Gewändern mit doppeltem Schleier im Rechtsprofil darstellend, nimmt sich wie ein Gegenstück zu dem Bild der Mrs. Morrison aus.¹⁾ Die Gedankenarmut des Malers offenbart sich schon in der Gleichförmigkeit der Stellung, die er in allen diesen vier Fällen seinen Modellen anwies. Da das eine dieser in jeder Hinsicht nahe verwandten Bildnisse (das der Sammlung André) 1500 datiert ist, so hat man einen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit der drei übrigen. — Das andere Contiporträt der Ausstellung verrät durch seinen rötlichen Fleischton seine spätere Entstehungszeit. Es stellt einen wohlbeleibten glattrasierten Herrn im Rechtsprofil dar. (Kat. 45. Mr. George Donaldson.) Das

Bild hat durch Putzen gelitten, lässt aber durch einige Eigentümlichkeiten, zu denen ich namentlich den viel zu breiten Halsansatz und die harte Modellierung der Augenlider rechnen möchte, die Hand Bernardino's erkennen.

Beinahe möchte ich um Verzeihung bitten, wenn ich im folgenden einem so unbedeutenden Meister

1) Dem Verfasser des Burlington-Kataloges ist dieses sehr charakteristische Bild entgangen, das übrigens demnächst in der von Nöhring in Lübeck veranstalteten Publikation über die Galerie Weber erscheinen wird.

noch einige weitere Bemerkungen widme als Ergänzung zu dem Verzeichnis, das Herbert Cook von seinen Werken (pag. LXXIII und LXXIV des Kataloges) aufstellt. Weshalb steht vor dem männlichen Bildnis der Sammlung Borromeo in Mailand ein Fragezeichen? — Mag auch die Inschrift Camillus Trivulzio später aufgesetzt sein, so scheint mir das Bild im übrigen alle Merkmale von

Bernardino's Mache zu tragen: die furchtbar harte Malweise bei unentschiedener Modellierung der Muskelpartien des Halses und der Wangen, die Haarbehandlung als kompakte Masse, die hölzerne Bildung der Augenlider, namentlich der scharf begrenzte helle Rand des unteren Lides. — Im Vorrat der Berliner Galerie war im letzten Sommer nur ein männliches Bildnis (vom Jahre 1506) vorhanden, das des Aloisius Bexutius. Das unter Nr. 18 als im Vorrat der Galerie befindlich verzeichnete soll offenbar dasjenige des Sixtus della Rovere sein, das die Jahreszahl 1501 trägt und das aus dem Privatbesitz des deutschen Kaisers für



Abb. 4. Bernardino dei Conti, männliches Bildnis; Hannover, Provinzialmuseum.

die diesjährige Ausstellung der kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin hergeliehen war. — Leider ist zur Zeit die Madonna Conti's nicht aufzufinden, die Bode im Neuen Palais zu Potsdam sah und die er in der Gazette des beaux-arts (1889, p. 498) angeführt hat. Nach den kurzen Notizen, die man dort liest, scheint das Bild auffallende Ähnlichkeit mit der Madonna zu besitzen, die 1896 mit der Sammlung Cereda in Mailand versteigert wurde. Hier wie dort ist die Hauptfigur teilweise der Vierge aux rochers entlehnt, hier wie dort finden wir daneben

Die 118) den Versionen der Gruppe des Christuskindes, der den kleinen Johannes küsst, einer Gruppe, die offenbar auf eine Idee Leonardo's zurückgeht. Das merkwürdigste ist aber, dass beide Madonnen ausser dem Namen des Malers auch die gleiche Jahreszahl 1522 tragen, die letzte, die auf einem Werke Conti's erscheint. Die Madonna Cereda, deren Beine übrigens nach denen der Maria auf dem Gemälde der hl. Anna selbdritt (im Louvre) gezeichnet sind, wurde von Emil Jacobsen (im Repertorium f. Kw. XX, S. 79) bezweifelt und eher dem Marco d'Oggiono zugeschrieben.

Nach der Photographie, die mir vorliegt, kann ich die mir bekannten Eigentümlichkeiten Oggiono's in dem Bilde nicht entdecken, wohl aber die Hand Conti's in der

Haarbehandlung der Madonna, den plumpen Fingern der beiden Kinder, den kleinen runden Fingernägeln, den hart modellierten Augenlidern. Auch muss ich wirklich gestehen, ohne im allgemeinen auf die Signaturen grossen Wert zu legen, dass hier der Bezeichnung entscheidendes Gewicht beigemessen

werden dürfte. Einen Künstlernamen fälscht man nur dann, wenn er als Empfehlung dienen kann. „Johannes Bellinus“ steht auf manchem Schulbild zu lesen, an dem der Meister keinen Strich gethan. Wo aber und wann in aller Welt ist die Firma Bernardino de Comitibus eine Empfehlung gewesen? —

Zu der von Cook aufgestellten Liste von Conti's Werken muss ausser dem schon erwähnten Frauenporträt der Weber'schen Sammlung zunächst noch das grosse männliche Bildnis kommen, das aus den Be-

ständen der Berliner Galerie seit Jahren in das Provinzialmuseum zu Hannover entliehen ist. (Abb. 4.) Schon Bode hat es in einem Artikel im Preussischen Jahrbuch (1886, S. 236 ff.) für Conti reklamiert. Das vortrefflich erhaltene Bild ist eines der wenigen Conti's, auf denen wir den Dargestellten in Vorderansicht sehen. Einer genaueren Beschreibung enthebt mich die beigegebene Abbildung. Der hellgraue Hintergrund ist

bei unserem Meister ungewöhnlich, wenn auch im übrigen, ich möchte sagen, jeder Pinselstrich seine Autorschaft verkündet. Über die Persönlichkeit des Dargestellten vermag ich nach den starken Abkürzungen der Inschrift auf der Steinbrüstung nichts Genaueres anzugeben. Durch seine Grösse wie durch die Sorgfalt seiner Ausführung verdient das Gemälde in der ersten Reihe von Conti's Werken genannt zu werden.

Noch wichtiger ist freilich ein anderes Gemälde, das Cook, wie mir scheint, ohne Grund unserem Bernardino abspricht, die grosse Madonna mit der Familie des Lodovico il Moro in der Brera. Morelli

war hier der Autorschaft Conti's so gewiss, dass er diesem Bilde die Normalhand des Malers entnahm, die er in seinem Buche über die Galerien Borghese und Doria Pamfili abbilden liess. (S. 98 der deutschen Ausgabe von 1890.) Seither haben sich die Zweifel über den Urheber des Bildes wieder gemehrt, und Herbert Cook scheint der herrschenden Ansicht Ausdruck zu geben, wenn er (S. LXXIII seines Kataloges) meint: In assigning to de Contis works such as the altarpiece in the Brera ... Morelli overrated his powers



Abb. 5. Marco d'Oggiono, das Christkind und Johannes; London, Mr. Mond.

as an artist. Ich muss gestehen, dass mich bei diesem Urteil die ästhetische Begründung am meisten gewundert hat. Was findet man denn an diesem Bilde vortrefflich? — Für Zenale mag es zu schlecht sein, aber für Conti ist es, wie mir scheint, gerade schlecht genug. Die Mittelgruppe ist allem Anschein nach von einem Entwürfe Leonardo's erborgt, von dem man eine andere Version in der Burlington-Ausstellung sah. Aber wie ist dieser Entwurf zugerichtet! Man sehe die total verzeichneten Sehnen am Halse der Madonna, die geradezu stümperhafte linke Hand und die unförmlichen Fussspitzen, die wie zwei Brotlaibe unter dem Kleid hervorschauen. — Oder findet man etwa die total verzeichneten schwebenden Engel oder das Christkind lieblich, oder die grämlichen Puppen der vier Kirchenväter würdig? Das beste am Bilde dürften noch die Profilköpfe des Moro und seiner Gattin sein. Lassen wir nun einmal die ästhetischen Erwägungen beiseite und denken uns diese beiden Bildnisse aus der Tafel herausgesägt und einzeln den Kunstfreunden vorgestellt, ich glaube, die Stimmen zu Gunsten Bernardino's würden sich mehren.

Alle Merkmale seines nicht eben ruhmwürdigen Pinsels sehen wir hier bei einander: Die kompakten Haarperücken, die hölzerne und doch unsichere Modellierung in grauen Tönen, die scharfe Zeichnung des unteren Augenlides, beim Moro ausserdem der selbst für einen wohlbeleibten Herrn viel zu breite Ansatz des Halses. Dazu vergleiche man die Hände des Moro mit ihren kurzen rundlichen Fingernägeln mit denen auf den bezeichneten Bildern des jungen Francesco Sforza im Vatikan, der Madonna in Bergamo, der Madonna Cereda. Die unangenehm faltige, feuchten Leder vergleichbare Epidermis des Christkinds begegnet uns wieder auf den beiden Bildern der Galerie zu Bergamo. (Madonna und Verlobung Catharinae.) Eine Vorstudie zu diesem Gemälde befindet sich bekanntlich im Printroom des Britischen Museums. (1861—8—10—1.) Auch ihrer Entstehungszeit nach verdient diese Madonna an der Spitze von Conti's Werken zu stehen. Sie ist so gut wie datiert durch die beiden Kinderbildnisse. Der kleine Francesco, der 1492 geboren wurde, erscheint als ein höchstens anderthalbjähriges Kind, Massimiliano (geboren 1490) als drei- bis vierjährig. Somit ist es sehr wohl möglich, dass wir hier ein Motivbild vor uns haben, das Lodovico unmittelbar nach dem Tode seines Neffen Giangaleazzo (gest. am 2. Februar 1494), beim Antritt der Alleinherrschaft bestellt hat.

Wenn Bernardino dei Conti hier und in dem Porträt des sechsjährigen Francesco Sforza in der Sala delle Udienze des Vatikans (vom Jahre 1496) als Hofmaler der Sforza erscheint, so glaube ich ihn noch in einem dritten Falle als solchen bezeichnen zu können. Bei dieser Gelegenheit lernen wir ihn ausserdem auch

als Freskomaler kennen. — Mitten zwischen der Südspitze des Ortasees und der Küste des Lago maggiore bei Arona liegt das Dörfchen Inverio inferiore mit einer Villa der Grafen Avogadro. Nahe dieser Beszung finden wir halb verbaut und arg entstellt zwischen den Bauernhäusern die Reste eines vornehmen Landsitzes. Es ist ein schlichter, nicht sehr umfangreicher zweistöckiger Bau, in dem sich jetzt mehrere Arbeiterfamilien eingerichtet haben. An der dem Hofe zugewandten Aussenmauer befindet sich oben — durch eine hölzerne Galerie den Blicken des Untenstehenden entzogen — ein etwa 80 cm breiter, in Fresko gemalter Fries. Die genannte Galerie bietet den Vorteil, dass man die Malerei aus nächster Nähe betrachten kann. Wir sehen zwischen roh in Steinfarbe gemalten Gesimsen in gleichen Abständen von etwa 2 m 20 cm Rundfelder mit den Bildnissen der sechs mailändischen Herzöge von Giovanni Galeazzo Visconti bis auf Lodovico il Moro, jedes von 41 1/2 cm Durchmesser. Unter den in natürlichen Farben auf schwarzem Grunde gemalten Bildern erscheinen auf einem durchlaufenden Simsstreifen die Namen der Dargestellten, zuerst ganz links: Io. Galeaz. Vicecomes. Dux. Mli, sodann nacheinander Philippus. Vicecomes. Dux. Mli — Franciscus. Sfortia. Dux. Mli. — Galeaz. Sfortia. Dux. Mli. — Io. Galeaz. Sf. Dux. Mli. D. G. F. — Ludovicus. Sf. Dux. Mli. — Am schwächsten ist das erstgenannte Bildnis des Giovanni Galeazzo Visconti, des einzigen, der nicht im Profil, sondern in halber Wendung nach rechts dargestellt ist. Unwillkürlich musste ich lächeln, als ich angesichts des plumpen Machwerks der feinen Züge gedachte, wie sie uns Cristoforo Solari auf dem Denkmal des Herzogs in der Certosa zu Pavia überliefert hat. Die anderen fünf Profilbilder, die abwechselnd nach links und rechts schauend, paarweise einander zugewandt sind, haben in der Haarbehandlung, der Zeichnung der Augen, so sehr die charakteristischen Züge von Bernardino's Porträts, dass ich über ihren Autor bald nicht mehr im Zweifel war. Zwischen den Medaillons ist der Fries mit nicht sehr geschmackvollem Rankenwerk und ornamentalen Figuren in Grisaille ausgefüllt. Diese sind nun wieder stilistisch eng verwandt mit den ungeschickten Grottesken in den Füllungen der Thronstufen jener Breramadonna. Zu meinem lebhaften Bedauern kann ich diesen wenigen Notizen keine Abbildungen beifügen, da wiederholte Bemühungen bei einem Aroneser Photographen, um Aufnahmen der Fresken zu erlangen, erfolglos waren. Die Liebhaber der mailändischen Malerei müssten also schon, wenn sie meine Angaben nachprüfen wollen, von Arona aus den Abstecher nach dem reizend gelegenen Inverio machen. Für sie füge ich noch die Notiz bei, dass ich auch an zwei anderen Stellen jener Villa Freskenreste gefunden habe, die freilich selbst für Conti zu gering sind, in einem Saale des Erd-

geschosses zehn Bildnismedaillons in einem Friesen und im Oberstock Reste eines Rankenfrieses mit halberstörten Wappen, unter denen ich die der Visconti und Sforza erkannte. Dieser letztere Umstand im Verein mit der Reihe von Fürstenbildern an der Aussen- seite des Baues veranlassen mich zu der Annahme, dass wir hier einen Landsitz entweder der Sforza selbst, oder eines ihrer Getreuen vor uns haben.¹⁾

Zum Unterschiede von Bernardino dei Conti, der zeitlebens ein Stümper blieb oder — um höflicher zu reden, ein fleissiger Dilettant —, ist Marco d'Oggiono immerhin ein ausgebildeter Maler gewesen. Ihm begegneten nicht so grobe Zeichenfehler wie jenem, dafür ermangelte er aber jeglicher Naivetät, die zuweilen gerade dilettantischen Leistungen einen gewissen Reiz verleiht. In Mailand, das die grösste Zahl seiner Werke beherbergt, wird man seiner bald überdrüssig. Sein grosses Tafelbild der Himmelfahrt Mariä in der Brera mag als eine Musterkarte seiner Manieren gelten: hart und bunt, äusserlich bewegt und innerlich leer mit aufdringlich betonten Falten- motiven. Eine besondere Eigentümlichkeit seiner Zeichnung, die sehr häufig bei ihm wiederkehrte, sind die an der Nasenwurzel hinaufgezogenen Augen- brauen. Immerhin durfte sich auch ein solcher Zaun- könig unter den Adlerfittichen Leonardo's unbemerkt so hoch erheben, dass die Fernstehenden die Leistungen beider verwechseln konnten. Das Gute ist nur, dass Marco viel zu maniert ist, um nicht in jedem Fall erkannt zu werden. Die Ausstellung enthielt drei sehr charakteristische Werke von ihm: eine Madonna mit dem Kinde vor einer Brüstung (Kat. 16. Mrs. Morrison), eine in einer Landschaft sitzende Madonna, die dem Kinde die Brust reicht, während rechts der Täufer betend kniet (Kat. 12. Mr. Benson), und schliesslich eine der Versionen der Umarmung des Christkinds und des Johannesknaben (Kat. 13. Mr. Mond). (Abb. 5.) Warum der Katalog im letzteren Falle an der Autorschaft Marco's zweifelt, weiss ich nicht. Eine — mir nicht

bekannte — Version desselben Gegenstandes ist von Jakob Christoph Le Blon in einem seiner Farbenstiche veröffentlicht worden (Le Blanc Nr. 1).

Der Patrizier Giovanni Antonio Boltraffio war schwerlich ein Künstler von Profession im gewöhn- lichen Sinne. Aus seiner Grabschrift entnehmen wir, dass andere Beschäftigungen für ihn ernster gewesen seien als die mit der Malerei. Dennoch aber dürfen wir ihn unter der unmittelbaren Ge- folgenschaft Leonardo's als die feinste Künstlernatur bezeichnen. Die Zahl der Gemälde, welche man, ausgehend von dem durch Vasari beglaubigten Pariser Altarwerk, ihm mit einiger Sicherheit zuweisen kann, ist nur beschränkt. Sie alle aber gehören zu den erfreulichsten Erzeugnissen der ganzen Schule durch den Ernst der künstlerischen Auffassung und die gleichmässige Sorgfalt ihrer Ausführung. Als einen echt mailändischen Zug mag man dabei die Gelassen- heit der Empfindung bemerken, die sich in ihnen bekundet. Die Ausstellung enthielt von ihm ein kleines Bild, das zu seinen besten gehört, das Brustbild eines reichgekleideten, freundlich blickenden Jünglings von etwa zwanzig Jahren aus dem Besitz des Herzogs von Devonshire (Kat. 46). Das gleiche Modell, diesmal durch einen Pfeil in der rechten Hand mythologisch ausgestattet, aber übrigens in modischer Kleidung, erschien in einem etwas grösseren Bilde der Sammlung des Lord Elgin (Kat. 47). Waagen hat offenbar recht gehabt, wenn er auch hier die Hand Boltraffio's er- kannte, obgleich die Ausführung in diesem Fall durch- gehends minder sorgfältig ist als in dem vorgenannten Bilde. — Einen mehrfach von Boltraffio verwendeten Schönheitstypus fanden wir in dem Profilkopf eines Narciss, der sich nach links über ein Wasserbecken beugt. (Sammlung Sir Arthur Ellis.) Es ist die Variante eines Gemäldes in den Uffizien. Dasselbe Profil begegnet uns in einem hl. Sebastian der Samm- lung Frizzoni. Bedeutender als diese Bilder war die beinahe lebensgrosse Halbfigur eines glattrasierten Herrn in schwarzen Gewändern im Linksprofil. (Kat. 48. Mr. Mond.)

(Fortsetzung folgt.)

¹⁾ Den Hinweis auf diese Fresken verdanke ich meinem verehrten Freunde Herrn Giulio Arienta in Varallo.



Fig. 1. Illustration zu *Purgat. I* aus dem Codex 19587 des britischen Museums (Kraus S. 592).

NEUE DANTELITTERATUR

VON C. VON FABRICZY

IN dem abschliessenden Werke, worin uns der Nestor der heutigen Kunstforschung die Summe des gegenwärtigen Wissens um die Person Dante's und sein Lebenswerk — bereichert mit den reifen Früchten selbständiger, länger als ein Lebensalter ununterbrochen fortgesetzter Beschäftigung mit dem „centralsten Menschen der Welt“ (Ruskin) — darbietet,¹⁾ trägt das eine der fünf Bücher, in die der Inhalt gegliedert erscheint, den Titel: Dante's Verhältnis zur Kunst. Dieses allein ist es, das uns von dem überreichen Inhalt des in Form und Gehalt gleich hervorragenden Kraus'schen Buches an dieser Stelle beschäftigen darf. Gleichsam als Einleitung zu jenem Kapitel — obwohl an räumlich davon getrennter Stelle — giebt der Verfasser eine Übersicht dessen, was uns in Bildnissen über die physische Erscheinung des grössten Dichters Italiens überliefert ist, und so möge es uns gestattet sein — ehe wir zum Hauptthema unserer Besprechung übergehen — zuvor diesem Gegenstande einige Worte zu widmen.

Dass der Verfasser das Bildnis in der Kapelle des Bargello zu Florenz als das Werk von Dante's

1) *Dante, sein Leben und sein Werk, sein Verhältnis zur Kunst und Politik*, von Fr. X. Kraus. Mit zahlreichen (81) Illustrationen. Berlin, G. Grote'scher Verlag, 1897. 792 S. Lex.-8.

ebenbürtigem Zeitgenossen Giotto selbst, und somit als das authentischste gleichzeitige Dokument für seine äussere Persönlichkeit betrachtet, ist nach der einmütigen Abweisung, die die gegen dessen giottesken Ursprung von Milanesi und Passerini vorgebrachten Argumente bei der gesamten heutigen Kunstforschung gefunden haben, selbstverständlich. Wenn er aber der Umrisszeichnung des Codex Palatinus 320 in der Nationalbibliothek zu Florenz nach der Seite individueller, direkt auf Naturbeobachtung zurückgehender Auffassung vor dem weit mehr idealisierten, weil allem nach bloss aus der Erinnerung geschaffenen Kopf der Bargellofreske den Vorzug noch unmittelbarer Authenticität giebt, und es als nicht ausgeschlossen erachtet, dass sie auf ein Original von der Hand Giotto's weise — mag man sie nun mit Palermo und anderen italienischen Kennern als dieses selbst, oder (wozu Prof. Kraus zu neigen scheint) als eine Trecentokopie desselben ansehen —, so thut es uns leid, hierin nicht seiner Ansicht folgen zu können. In dem gesamten, der Zahl nach allerdings sehr beschränkten Schatz von Künstlerzeichnungen aus dem Trecento wüssten wir uns keiner einzigen zu entsinnen, die nach künstlerisch-technischer Seite eine gleiche Sicherheit, und eine solche Selbständigkeit der Auffassung zeigte. Uns blickt aus ihr ebensowohl der

unerbittliche Realismus des Quattrocento, wie dessen Freiheit in der rein technischen Wiedergabe entgegen. Man sehe z. B. nur die locker und frei gezeichnete Locke an der Schläfe, das mit einigen, scheinbar wirt übereinander gelegten Strichen (wie sie das Trecento nicht gewagt hätte) so sicher charakterisierte Haarbüschel im Nacken, die ganze geniale, vom Nerv der Persönlichkeit durchzitterte Linienführung, die weit über das im 14. Jahrhundert erreichte Mass an

Arbeit aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, in der unser Verfasser — und seine Ansicht hat alle Wahrscheinlichkeit für sich — eine mehr oder weniger geänderte Wiedergabe jenes zweiten, bei Lebzeiten des Dichters fixierten Typus seines Bildnisses vermutet, den Taddeo Gaddi kurz vor dem Tode Dante's in einer Freske in S. Croce geschaffen, der also diesen als einen alternden Mann zwischen den Fünfzigern und Sechzigern dargestellt hatte. Ihn giebt ausserdem noch der



Fig. 2. Dantebild von Michelino im Dom zu Florenz (Kraus S. 179).

Leichtigkeit zeichnerischer Wiedergabe hinausweist. Wir müssen der fraglichen Zeichnung somit den gleichen zeitlichen Ursprung zuerkennen, wie der Handschrift, die sie ziert — Mitte des 15. Jahrhunderts, — und in ihr eine in die Anschauung der Zeit umgebildete Reproduktion des Giotto'schen Dantetypus agnoszieren. Gegen diese mit einem Minimum technischer Mittel das Höchste an Durchgeistigung erreichende Leistung kann das Miniaturporträt des Codex Riccardianus 1040 nicht entfernt aufkommen, wengleich italienische Forscher es sehr hoch gestellt haben. Es ist eine in ziemlich packendem, aber doch recht rohem Realismus ausgeführte

Dante des Michelinobildes im Dom zu Florenz wieder (Fig.2), während dagegen die vielen sogenannten „Totenmasken“, und selbst die ausgezeichnete Bronzestatuette des Museo nazionale zu Neapel nur freie, möglichst wirkungsvoll auf den Gegenstand zugeschnittene Umdeutungen dieses Typus aus späteren Zeiten darstellen. Und ihn hat auch die Kunst der folgenden Jahrhunderte, wo sie sich vor die Aufgabe der Darstellung der Person des Dichters gestellt sah, beibehalten — freilich mit mehr oder weniger Nachahmung, mit stärkerer oder schwächerer Durchgeistigung oder Idealisierung des Vorbildes. An ihm lehnt sich — um nur die höchsten einschlägigen Leistungen zu

nennen — nicht nur das Brustbild Dante's, das Signorelli in einem der ornamentalen Riquadri unter seinen Weltgerichtsfresken zu Orvieto gemalt hat (während er in den Medaillons en camayu mit Szenen aus der göttlichen Komödie, die jenes Bildnis, sowie die von Virgil und Statius umgeben, für den Dichter den jüngeren Typus der Bargellofreske beibehielt), es geben ihn in unerreichter Hoheit und Veredelung auch jene ernsten Gestalten wieder, in denen Raffael Dante zweimal — im Parnass und der Disputa — den hehrsten Genien aller Zeiten und Völker beigesellt hat.

Das vierte Buch des Kraus'schen Werkes, zu dem wir uns nunmehr wenden, bringt eine weit eindringendere und erschöpfendere Behandlung des Themas: „Dante und die Kunst“, als sie bisher in der gesamten Litteratur geboten war. Aus jeder Zeile spricht die besondere Vorliebe, womit der Verfasser an den Gegenstand herangetreten ist, der vollen Kompetenz, die nur jahrelange Beschäftigung mit ihm geben kann, nicht zu gedenken. Über die beiden ersten Kapitel, die Dante's persönlichem Verhältnis zur Kunst und seiner Kunstlehre gewidmet sind, müssen wir schnell hinübergleiten, so sehr auch durch das erste unser Wissen um die Werke der bildenden Kunst entnommenen, oder umgekehrt als solchen ausgestalteten Motiven in seiner grossen Dichtung bereichert wird, und in dem zweiten die grundlegenden Feststellungen des unvergesslichen Janitschek in einzelnen Punkten präcisirt, erweitert oder berichtigt, sowie durch den Hinweis auf die ausserordentliche Fähigkeit des Dichters für die Beobachtung der Natur und die daraus fliessende Kraft seines plastischen Gestaltungsvermögens ergänzt werden. Im dritten Kapitel erst wendet sich der Verfasser der unmittelbaren Einwirkung Dante's durch seine Hauptschöpfung auf die Welt der Kunst zu, die in der ungeheuren Gestaltenfülle des Dichters einen unversieglischen Born der Anregung fand, wenn sie auch zu grossem Teil dem hohen Fluge seines Genius nur bis zur rein stofflichen Versinnbildlichung von dessen Conceptionen zu folgen vermochte. Ihre direkte Beeinflussung lässt sich unterscheiden: 1) in die Illustrationen der Divina Commedia in Handschriften und Druckwerken, sowie selbständigen Darstellungen; 2) in die bildliche Erklärung ihres Inhaltes zu explikativem Zwecke, und 3) in die Inspiration zahlreicher Kunstwerke durch ihren Geist, wenn auch ohne unmittelbare Beziehung zu bestimmten Stellen des Gedichtes.

Das Interesse an der Illustration der göttlichen Komödie teilen gleicherweise die Kunstwissenschaft und die Danteforschung. Zur Förderung der Zwecke beider ist vor allem eine genaue Analyse der uns erhaltenen Illustrationen und ihre Gruppierung nach gewissen leitenden Gesichtspunkten von nöten. Einen ersten

Versuch dazu innerhalb beschränkter Grenzen unternahm schon vor einigen Jahren Ludwig Volkmann in seiner Doktordissertation, und neuerdings hat er die Aufgabe in dem zweiten unten verzeichneten Werke¹⁾ in erweiterter Gestalt behandelt, insofern er ausser den ursprünglich allein beschriebenen Handschriften italienischer Büchereien (und einer einzigen, die sich in eine deutsche Gymnasialbibliothek verirrt hat) nun auch den reichen Schatz der einschlägigen Codices in Paris und London, sowie die wenigen in cisalpinen Bibliotheken aufbewahrten, dann aber namentlich auch die italienischen Handschriften in grösserer Vollständigkeit der Betrachtung unterzog, ausserdem sein Thema über die Renaissancezeit bis auf die Gegenwart fortführte. So deckt sich denn dies letztere in den beiden uns vorliegenden Werken, ohne dass ihre Verfasser von dessen gegenseitiger Behandlung Kenntnis gehabt oder zum mindesten genommen hätten. (Kraus kannte nur die Volkmann'sche Dissertation v. J. 1892.) Grundsätzlich verschiedene Standpunkte, ja selbst nur wesentliche Unterschiede treten bei beiden Autoren nicht zu Tage, wenn es auch an abweichender Beurteilung und Wertung mancher der besprochenen Handschriften nicht fehlt und diese, was ihre Klassifikation betrifft, bei Kraus in einen weiteren Rahmen gespannt, aber — wie es der allgemeinere Gegenstand seines Buches mit sich brachte — bei gleichem Reichtum des zum Vergleich herangezogenen Materials nicht immer so ausführlich beschrieben sind, wie bei Volkmann. Dieser gebot infolge der Einschränkung seines Stoffes, wenn er auch von der Vollständigkeit im Sinne eines Katalogs absehen musste, doch über den nötigen Raum, um ein möglichst einheitliches und abgeschlossenes Bild davon zu geben, „wie ein gewaltiges Dichterwerk durch die Jahrhunderte verschiedenartige künstlerische Interpretation gefunden, und wie jede Zeit und Nation ihren eigenen Geist und ihr eigenes Formgefühl daraus herausgelesen oder in dasselbe hineingetragen hat“. So besitzen wir denn in seinem Buche ein ebenso klar angeordnetes und gründliches, wie gefällig ausgestattetes Verzeichnis der Illustrationen zur Divina Commedia, das uns in allem wesentlichen sicher orientirt. Trotz der nicht weniger als 17 beigegebenen Tafeln hätte man bei der ungeheuren Fülle des Stoffes die bildlichen Belege noch zahlreicher gewünscht, namentlich was die Handschriftenillustration der beiden frühesten Jahrhunderte betrifft. Wenn der Verfasser auch in der Lage ist, sich zur Ergänzung dieser Lücken auf eine der seinigen zeitlich um wenig vorangegangene Veröffentlichung, Bassermann's „Dante's Spuren in Italien“, zu beziehen,

1) *Iconographia Dantesca. Die bildlichen Darstellungen zur göttlichen Komödie*, von Ludw. Volkmann. Mit 17 Illustrationstafeln. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1897. 179 S. Gr.-8^o.

so wird dieselbe doch nicht jedem seiner Leser gleich zu Gebote stehen. Sind doch dem Berichtersteller selbst grosse öffentliche Bibliotheken bekannt, die geglaubt haben, von deren Anschaffung Umgang nehmen zu können! Hier tritt nun das reiche Illustrationsmaterial, womit Prof. Kraus das betreffende Kapitel ausgestattet hat, um so wertvoller ergänzend hinzu, als es sich — wenige Nummern abgerechnet — mit demjenigen des Bassermann'schen Werkes nirgends deckt. Wie denn, um auch dies hier im Vorübergehen zu berühren, der bildliche Schmuck bei Kraus sowohl nach Auswahl als — mit ganz verschwindenden Ausnahmen — nach Ausführung als mustergültig für eine Publikation solcher Art hervorgehoben zu werden verdient.

Volkmannt teilt die illustrierten Dantehandschriften, denen er mit Recht wegen ihrer zeitlichen Priorität sowohl, wie ihres numerischen Übergewichtes den ersten Platz in der Besprechung der bildlichen Darstellungen zur *Divina Commedia* anweist, nach Ausscheidung der mit bloss ornamentalen Randleisten, Umrahmungen und Initialen gezierten, sowie derjenigen, deren Darstellungen die Forschungen „de situ, forma et misura“ des Schauplatzes der Dichtung zu erläutern bestimmt sind, in zwei grosse Kategorien, je nachdem der Zweck der Illustrationen darin besteht, zu schmücken, oder zu schildern. Dadurch werden dann im allgemeinen auch die angewandten Mittel bestimmt, indem die erste Gruppe sich der in Deckfarben ausgeführten, als geschlossenes Bild gedachten eigentlichen Miniatur, die zweite vorzugsweise der leicht kolorierten Skizze oder der blossen Federzeichnung bedient. Der Verfasser führt uns nun zunächst durch die zahlreichen Handschriften der ersteren Art, indem er von den bloss jede *Cantica* mit einer, aber oft reich und prächtig ausgeführten Miniatur zierenden (wozu auch das einzige Erzeugnis

der burgundisch-flandrischen Kunst in der Danteillustration, der *Cod. ital. 72* der Pariser Nationalbibliothek gehört), zu den jeden Gesang mit figürlichen Darstellungen illustrierenden aufsteigt, sei es nun, dass dieselben lediglich in die Initialen eingeschlossen, also notwendig mehr dekorativer Natur sind (wie in dem interessanten *Codex Riccardianus* Nr. 1005 aus der ersten Hälfte des Trecento), sei es, dass sie als durch Umrahmungen abgeschlossene Miniaturbilder auftreten, wie gleich die älteste ziemlich sicher (vor 1333) datierbare illustrierte Hand-

schrift der *Divina Commedia*, der *Codex Palatinus* Nr. 313, ferner der *Codex Eger-ton* Nr. 943 des britischen Museums u. a. m. Wenn nun hier die Miniaturen zumeist erlahmten, ehe sie ihre Aufgabe beendet hatten, so dass bei der Mehrzahl der hierher zu rechnenden *Codices* die Illustration sich nur auf einen oft recht kleinen Teil der

Dichtung erstreckt, und der Beschauer für den Rest mit bloss vorgezeichneten Umriss-szenen, ja oft sogar mit dem dafür freigelassenen Raume vorlieb nehmen muss, so besitzen wir das unbestrittene Paradestück dieser Gruppe in seiner vollständigen, an Reichtum alles bis dahin Geleistete übertref-

fenden illustrativen Pracht — den berühmten urbinatischen *Codex* Nr. 365 der Vaticana. Allerdings verteilt sich die Arbeit der Künstler an demselben auf mehrere Jahrhunderte. Denn während die Miniaturen zum *Inferno* (Fig. 3) und grössten Teil des *Purgatorio* der Entstehungszeit des *Codex* zwischen den Jahren 1476 und 1482, also noch einem Quattrocentomeister angehören, in dem kompetente Kenner neuerdings den Ferraresen Guglielmo Giral-di, il Magro sehen wollen (Volkmannt schreibt sie nur im allgemeinen einem Franc. Cossa sehr verwandten Maler zu), rührt der Rest von einem Miniaturisten des vorgeschrittenen Cinquecento her, in welchem man jenseits der Alpen noch immer, aber durchaus fälschlich, den



Fig. 3. Illustration zu *Inferno* 5 aus dem urbinatischen *Codex der Vaticana* (Kraus S. 575).

Michelangeloschüler Giulio Clovio vermutet, während Volkmann darin die Hand des Peruginers Cesare Pollini (1560—1630) sieht und auch Kraus sie in den Anfang des 17. Jahrhunderts setzt, wo jede Tradition der Buchmalerei schon verloren war. In ihrem schwächlichen, leeren Manierismus verraten diese vielbewunderten Miniaturen bei aller Routine und ausserordentlicher Anmut die Hand eines Epigonen.

Als Resumé der „schmückenden Illustration“ der Divina Commedia aber ergibt sich unserem Verfasser, dass darin etwas Abgeschlossenes, Endgültiges nicht geleistet werden konnte, weil schon das äusserst

nung [hinstellt, ergibt sich ihm als Ausdrucksmittel für diese zweite Hauptkategorie der Danteillustration die diskursive (Lamprecht), kontinuierende (Wickhoff) Schilderung. Sie arbeitet nicht mit einzelnen Situationsbildern, sondern mit Kompositionen, die, indem sie mehrere sich auseinander entwickelnde Szenen nebeneinander stellen, den Fortgang der Handlung umschreiben und nicht ergötzen, sondern erzählen wollen. Dass eine Durchdringung solcher Art des Stoffes den Künstler zu ganz anderer Anspannung seiner Kräfte drängen musste, als die Conception einzelner Bildchen, ist einleuchtend, und es nimmt

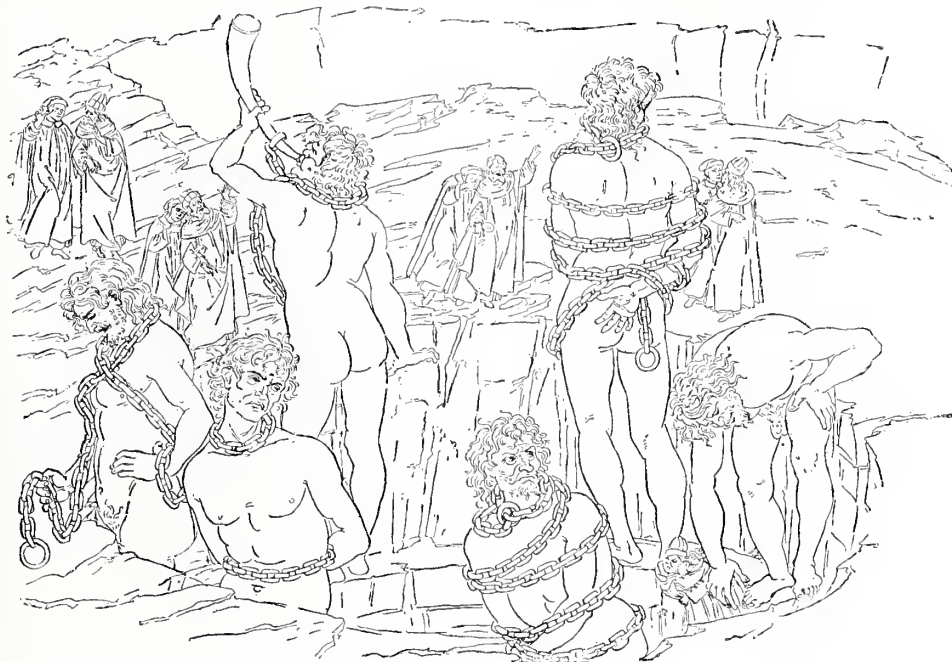


Fig. 4. Illustration zu *Inferno* 31 von Botticelli aus den Hamilton'schen Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinet (Volkmann, S. 57).

mühevoll technische Verfahren die Bewältigung des weiten Stoffes durch *einen* Künstler ausschloss, namentlich aber, weil die Miniatur in Italien nie eine führende Kunst, im Gegenteil bis zum Ende des 15. Jahrhunderts stets gegen die anderen Zweige der Malerei zurückgeblieben war, und weil — als sie zur angegebenen Frist einen höheren Grad der Entwicklung erreicht hatte — auch zugleich ihre letzte Stunde schlug, indem sie durch die den Bedürfnissen und Strömungen der Zeit besser entsprechenden vervielfältigenden Künste verdrängt ward. Soweit diese sich aber die graphische Versinnbildlichung der göttlichen Komödie vorsetzen, gehen sie auf die Grundlage der Handschriften mit „schildernder Illustration“ zurück, entwickeln sich geradezu aus ihnen heraus.

Indem der Verfasser als Charakteristikon dieser letzteren die leicht und frei hingeworfene Skizze, sei es nun in Gestalt einer kolorierten, sei es einer Federzeich-

nicht wunder, wenn wir sie darin — um nur die Haupttappen einer langen Reihe hervorzuheben — von so unbeholfenen, ja rohen Anfängen, wie sie die Laurenzianahandschrift Plut. 40 Nr. 7 aus der ersten Hälfte des Trecento bietet, zu den lebhaften Schilderungen des Cod. Estensis VIII, G. 6, der realistisch originellen Auffassung des Marcianacodex IX, 276, der von besonderem Verständnisse des Gedichts zeugenden, wenn auch zum Teil in der Ausführung noch recht steifen Illustrationen der Handschrift der Altonaer Gymnasialbibliothek, und der künstlerisch so wertvollen, wenn auch weniger originell aufgefassten Bilderfolge des Cod. 19 587 des britischen Museums aufsteigen sehen (Fig. 1), um endlich in dem unsterblichen Meisterwerke aller seitherigen Danteillustration, den herrlichen Zeichnungen Botticelli's, jetzt im Berliner Kupferstichkabinet, zu gipfeln. Freilich bedurfte es dazu des belebenden Hauches einer neuen Kunst-

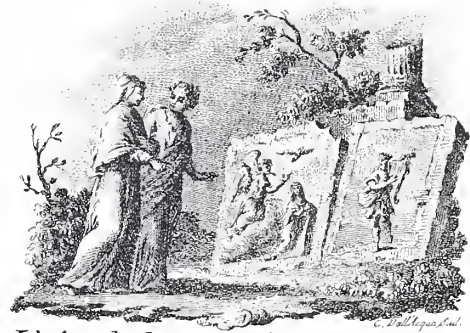
schauung, des Geistes der Renaissance, und einer so bedeutenden Künstlerindividualität. (Fig. 4.)

Von Botticelli's Kompositionen nahm auch die Illustration des Dante'schen Gedichtes mittels der vervielfältigenden Künste ihren Ausgangspunkt. Die Stiche der Florentiner Ausgabe von 1481 mit Landino's Kommentar, die unter Baccio Baldini's Namen gehen, sind freie Nachbildungen von einigen der Zeichnungen Botticelli's. Ihre Bedeutung aber ist grösser vom historischen als vom künstlerischen Standpunkte; bezeugen sie doch, wie allgemein der Wunsch nach einem illustrierten Dante war, wenn die neue Kunst, kaum eingebürgert, sofort ihm dienstbar gemacht wurde. Günstiger für diesen Zweck, als beim vornehmen Kupferstich, liegen die Verhältnisse bei dem volkstümlichen Holzschnitt, der sich in einer Reihe

Schöpfungen der neuen Epoche ein eigenartiges Gepräge verleiht. Die bizarre Einkleidung der antiken Figuren, Szenen, allegorischen Darstellungen in das Zeitgewand macht einer genaueren, auf das Studium der Monumente gegründeten Nachbildung derselben Platz. Die Helden Roms werden uns nicht mehr als Quattrocentotyranen vorgeführt; Virgil ist nicht der Zauberer des Mittelalters, sondern wieder der antike Poet; die Teufel selbst verwandeln sich aus phantastischen Ungetümen, aus Spukgestalten, „welche vor lauter Teufelhaftigkeit gar nichts Dämonisches mehr hatten“ (Burckhardt), in wirkliche fürchterliche Dämonen, Menschen mit übernatürlicher Kraft und Leidenschaften. Das nach Zeit und Bedeutung erste Denkmal dieses neuen Kunstgeistes sind die Fresken Signorelli's im Dom zu Orvieto. Der Meister beugt



*Vidi gente per isso che piangea,
Giacendo a terra tutta volta in guiso.
Adhaesit pavimento anima mea*



*L'Angel che venne in terra col decreto
De' là molt' anni sospirata pace,
Ch'apersè 'l Ciel dal suo lungo divieto*

Fig. 5. Illustrationen zu *Purgat. X und XIX* aus dem Zatta'schen Dante v. J. 1784 (Volkmann, Taf. 12).

von Ausgaben dieses Vorwurfs bemächtigt: der ältesten Brescianer des Bonino de' Bonizzi vom Jahre 1487, die die Stiche Baldini's als Vorlage benutzt, der vier venezianischen, die zwischen 1491 und 1497 erschienen, wovon nur die früheste des Benali und Matteo da Parma original ist — wengleich auch sie aus den Baldini'schen Stichen, und wo diese aufhören, aus dem reichen Typenvorrat der illustrierten Handschriften schöpft —, während die drei anderen bloss mehr oder weniger getreue Nachbildungen von ihr bieten. Ja man hielt die Holzschnitte des Benali offenbar für so gut, dass man nicht nur im vollen Cinquecento die venezianischen Editionen einfach kopierte, sondern sie sogar als Vorbilder für die Illustration von Handschriften benutzte, wie uns eine solche der Laurenziana, eine andere der Nazionale zu Turin, und zwei französische Übersetzungen der Pariser Bibliothek vom Beginn des 16. Jahrhunderts lehren.

Mit dem Cinquecento dringt ein neuer Geist wie in die gesamte Kunst, so auch in die Danteillustration. Neben der technischen und formalen Vollendung ist es die veränderte Auffassung von der Antike, die den

sich darin nicht mit allgemeinen Anklängen an die Ideen Dante's; in einigen seiner Darstellungen, wie in der des Höllenrachens und in den elf Sockelmedaillons mit Szenen aus dem Purgatorium, giebt er geradezu Illustrationen einzelner Episoden der *Divina Commedia*. Von den drei Gipfelpunkten der italienischen Kunst ist nur Michelangelo enge mit Dante verknüpft. Ist doch die ganze Decke der Sixtina völlig von seinem Geiste durchdrungen, und zeugen doch die Gestalten Rahels und Leas am Grabmal Julius II., vor allem aber das jüngste Gericht von dem intimen Verkehr des Künstlers mit dem Dichter und seiner unsterblichen Schöpfung. Ob wir dagegen der Nachricht, er habe ein Exemplar der letzteren mit Randzeichnungen geschmückt, und dasselbe sei bei einem Schiffbruch untergegangen, unbedingten Glauben schenken dürfen, bleibe dahingestellt.

Auf der Schwelle des Übergangs vom Cinquecento zu modernen Kunstanschauungen, namentlich auch durch den Umfang, den sie der landschaftlichen und architektonischen Scenerie und der Ausdehnung der Komposition auf Nebensächliches einräumen,

stehen endlich die beiden Illustrationsfolgen, die wir vom Ende des 16. Jahrhunderts von der Hand des Feder. Zuccaro und des Giov. Stradano (van der Straat) besitzen. Trotz dem sich darin in allem, was die Mache betrifft, kundgebenden unleugbaren Geschick, ja geradezu Virtuosität, verdienen sie in allem Wesentlichen doch das verdammende Urteil, das unsere beiden Verfasser — Prof. Kraus in milderem, Volkman in schärferem Tone — darüber fällen. — Ihre Analogie auf dem Gebiete der Buchillustration finden die eben besprochenen beiden Zeichnungscyklen in der Danteausgabe Franc. Marcolini's, Venedig 1544, deren Holzschnitte fast ohne Ausnahme den übrigen während des 16. Jahrhunderts in Venedig und Lyon erschienenen als Vorlage dienen.

Mehr als anderthalb Jahrhunderte trennen die letzte dieser illustrierten Cinquecentoausgaben (Venedig 1596) von der ihr zeitlich zunächst folgenden, der mit über hundert blattgrossen Stichen reich gezierten Zatta'schen Divina Commedia (Venedig 1758). Der Verfall, den die hohe Kunst in diesem Zeitraum erlitten, offenbart sich auch in diesen Erzeugnissen des Grabstichels: der nüchternste Eklekticismus steht darin in seiner ganzen Dürre vor uns! Dagegen gehalten bieten die Vignetten des zierlichen Taschendante, den die gleichen Verleger ein Menschenalter später (1784) herausgaben, eine wahre Erlösung. (Fig. 5.) In der Zwischenzeit hatte das Rokoko den Geschmack der ganzen Kulturwelt erobert, und so schreiten auch die Gestalten Dante's auf seinem Kothurn *graziös* einher. In der Erfindung werden bloss die Motive der grossen Ausgabe von 1758, manchmal mit geringen Änderungen, wiederholt; aber alles ist in heitere und elegante Auffassung übersetzt, und minutiös und gefällig ausgeführt. Von des unerbittlichen Richters hohem Geiste freilich ist dabei selbst der letzte Hauch ausgetrieben.

Und der gleiche Mangel haftet ja, wenn auch nicht in so radikaler Weise, doch aber in mehr oder weniger ausgedehnter Masse, leider allen den unzähligen Schöpfungen bildender Künstler an, die im Laufe unseres Jahrhunderts sei es das ganze Gedicht, sei es einen oder den anderen seiner Teile in fortlaufender Folge zu begleiten unternahmen, oder sich durch einzelne Episoden desselben zu bildnerischen Gestaltungen inspirieren liessen. Ihre Versuche liegen teils der Gegenwart so nahe, teils sind sie durch frühere Publikationen (wovon wir nur Locella's „Dante in der deutschen Kunst“ anführen wollen) weiteren Kreisen so vertraut geworden, dass es genügt, die Namen Flaxmann, Blake, Rossetti, Jos. Koch, Cornelius, Genelli, Feuerbach, Delacroix, Ary Scheffer, Doré, Pinelli, Bigioli, Scaramuzza zu nennen, um damit bei unseren Lesern sofort bestimmte Vorstellungen zu wecken. Wenn sich der Kunstliebhaber selbst von den vortrefflichsten dieser Kinder der Phantasie nicht vollkommen befriedigt findet, wenn ihm scheinen will, dass die Rechnung zwischen dem Dichter und dem bildenden Künstler nie ganz ohne Rest aufgeht, — so trägt einen Teil der Schuld daran in gewissem Sinn auch der erstere. Seine Welt ist nicht die unsere — seine Gestalten empfinden und handeln nicht wie wir; — wie sollte es dann dem modernen Künstler gelingen, sie in ihrem Wesen auch nur etwa in dem Masse sinnlich herauszustellen, wie es der Savonarolaenthusiast Botticelli noch vermochte? Allein darf diese Erwägung wohl die hohe Dankesschuld mindern, in der die bildende Kunst bei dem Sänger der göttlichen Komödie von deren Geburt an steht, und sollte sie etwa den Künstler davon abhalten dürfen, seine Kräfte im Ringen mit ihrem unerschöpflichen Gehalte immer wieder zu messen und zu stählen?

ZINNSTEMPEL UND ZINNMARKEN

VON JULIUS ZOELLNER

(Schluss.)

DER Gegenstand der bildlichen Darstellung ist, der frühen Zeit ihrer Entstehung entsprechend, ein sehr mannigfacher, bald biblischen, bald profanen Inhalts, mythologische Szenen oder solche aus der Geschichte der Alten, Allegorien, Aufführungen aus dem gesellschaftlichen Leben der Zeit und ähnliches, in Kompositionen, die den ganzen Raum des breiten Randes in einem einzigen bewegten Zuge erfüllen. Daneben begegnen wir dann wieder rein ornamentalen Ausführungen mit schönem Rankenwerk, Grottesken, Medaillons mit antikisierenden Köpfen u. dgl. in reizvoller Abwechslung. Und diese Vorwürfe sind mit einer künstlerischen Kraft behandelt, die ebensowohl in der phantasievollen Erfindung wie in der naiven Tüchtigkeit der Komposition, in der Leichtigkeit und Sicherheit der Zeichnung wie in der harmonischen Verteilung über den Raum sich ausspricht, und welche die in dieser eigenartigen Technik ausgeführten Arbeiten zu höchst beachtenswerten Erscheinungen macht. Demiani zwar findet diese Art nicht zinn- und nicht sinngemäss — ich weiss nicht, was er unter diesem Wortspiele verstanden wissen will. Der schon früher hervorgehobene Umstand der Weichheit und leichten Abnutzbarkeit, welcher bei scharfgeprägten Zinnreliefs die unliebsamen „Gebrauchsspuren“ hervorruft, gerade dieser Umstand lässt die flache „Holzschnittmanier“ dem sonst so schönen Zinn gemäss erscheinen, und wenn das „sinngemäss“ sich auf die Zeichnung beziehen soll, so wird vielleicht mancher Beschauer, dem

eine Platte, wie die in diesem Artikel abgebildeten zu Gesicht kommt, anderer Meinung werden.

Von den als Autor- oder Künstlermarken anzusehenden Signaturen, welche besonders auf diesen Platten in Holzschnittmanier vorkommen, sind namentlich hervorzuheben: das schon im vorigen Artikel besprochene grosse A, ferner AP, BI bez. BH, IK und NH. Die Künstlerbezeichnung A findet sich auf dem IX. S. 159 abgebildeten Zierteller, AP (Fig. 11) auf einer Planetenplatte (Mitte: geflügelte weibliche Figur), dieselben Buchstaben zum Monogramm verbunden (Fig. 12) auf dem Zierteller IX. S. 163 dieser Zeitschrift; BH (BI?) zugleich mit der Künstlermarke NH auf einer Planetenplatte, (im Mittelstück Kampf zwischen Löwe und Greif datiert 1568); BI auf einer Platte mit dem Urteil des Paris in der Mitte und den allegorischen Bildern von neun Tugenden auf dem Rande, Jahreszahl 1569; IK auf dem Rande der IX. S. 160 teilweise abgebildeten, nicht in Holzschnittmanier ausgeführten Reliefplatte; NH endlich auf einer grösseren Anzahl von Platten und Ziertellern, so ausser auf der schon erwähnten Planetenplatte auf einer grossen Platte mit dem sogenannten Triumph des Scipio: auf dem Rande in Medaillons die Reiterbildnisse des Hannibal, Horatius, Marcus Curius, datiert 1567 (Abbildung Demiani Taf. 50, Nr. 4); ferner auf der Platte der Musica, datiert 1567, in der Mitte Orpheus, auf dem Rande sieben musizierende Engelsfiguren; auf einem flachen Teller: im Fond die Anbetung Gottes nach der Offenbarung St. Johannis;



Fig. 10. Künstlermarke vom Rande der NH-Platte mit der Darstellung der sieben freien Künste.

auf einer Platte mit der Fortuna im Mittelstück und den sieben freien Künsten auf dem Rande (Fig. 10); auf der grossen Platte mit der Geschichte des ersten Menschen; ferner auf einer Platte mit der Geschichte des verlorenen Sohnes auf dem Rande, in der Mitte Gottvater als Weltrichter, sowie auf einer Anzahl kleinerer Platten und Teller mit rein ornamentalem Relief, von denen ebenfalls bei Demiani auf Tafel 50 unter Nr. 1 und 2 einige abgebildet sind.

Diesen Platten mit der Künstlerbezeichnung NH, welche letztere gewöhnlich mit dem Bilde einer Henkelkanne, dem Handwerkszeichen der Zinngiesser, in Verbindung gebracht ist, stehen in Bezug auf Zahl und Schönheit diejenigen am nächsten, welche aus der mit dem grossen A stempelnden Giessstätte hervorgegangen sind. Die Frage nach den Namensträgern dieser beiden Marken erregt daher unser ganz besonderes Interesse.

Wir haben aus dem Umstande, dass der Entwerfer des künstlerischen Schmuckes die Marke selbst mit angebracht hat, Veranlassung genommen, dieselbe für seine eigene zu halten und deswegen von Künstler- oder Autormarken gesprochen. Demiani braucht für diesen Künstler den Ausdruck Zinnmodelleur, eine Bezeichnung, die an sprachlicher Ungenauigkeit leidet, da man wohl in Thon, Wachs u. dgl., aber nicht in Zinn modelliert. Er weist aber mit Recht darauf hin, dass das Anbringen solcher Bezeichnungen im Ornament sehr wohl auch vom Besteller der Form veranlasst sein könne, wobei der Zinngiesser in Betracht kommen kann, der in seinem Geschäft dieselbe verwerten, möglicherweise aber auch jeder andere, der sein Gerät nach seinem Geschmack als sein Eigentum bezeichnet sehen will. Der letztere Fall braucht indessen weniger berücksichtigt zu werden, da nicht wohl angenommen werden kann, dass für ein Ziergerät, welches in einem Hausstande nur in beschränkter Zahl zur Verwendung zu kommen pflegt, eine besondere, immerhin kostspielige Form bestellt worden sein solle. Eher ist an Zinngiesser zu denken, wenn deren Handwerkszeichen mit solchen Marken (wie bei IK und NH) verbunden vorkommt; auch die Übereinstimmung einer anderen Marke (AP) mit dem Meisterzeichen eines Giessers (A) spricht dafür.

Auf dem IX. S. 159 abgebildeten, in Holzschnittmanier ausgeführten kleinen getieften Zierteller ist nämlich in dem aus dreimal in Doppelstellung wiederholten Delphinen sich entwickelnden Rankenornament auf dem Rande an einer Stelle oben in

dieses Ornament das Nürnberger Wappen eingefügt, nicht mittels Stempels nachträglich aufgeschlagen, sondern in die Zeichnung hinein bezogen und als Bestandteil des Ornamentes behandelt. Dieses Wappen ist ganz genau von der Bildung, wie die Zinngiesser dasselbe auf ihren Stempeln zu führen hatten, zwischen den Schrägbalken mit dem Beigemerke, hier dem Buchstaben gross A versehen, und stimmt dadurch völlig mit einem Zinnstempel überein, in specie mit demjenigen, den wir auf einer Anzahl vortrefflich dekorierter Geräte und namentlich auch auf solchen sehr schön in Holzschnittmanier verzierten Gegenständen antreffen. Einen aufgeschlagenen Zinnstempel hat dagegen die kleine Schale nicht; das ist zu beachten.

Zu diesem reizenden Werkchen finden sich Seiten-

stücke in zwei anderen gleicherweise in Holzschnittmanier dekorierten Schälchen, genau von derselben Grösse und Form (IX. S. 162 und 163, Fig. 4 und 5). Die eine derselben ist ebenfalls ohne aufgeschlagenen Zinnstempel, hat aber auf der Randverzierung statt eines ornamentalen Wappens drei Wappenbilder in kreisförmigen Medaillons: den Reichsadler, die Nürnberger Jungfrau und den halbierten Adler mit den Schrägbalken, letzteren wieder genau so wie ihn die Zinnstempel zu führen hatten, und zwar besteht hier das Beigemerke in den zum Monogramme verbundenen Buchstaben A und P (Fig. 12). Die andere der Schalen,

in Grösse und Zeichnung als Pendant zu der vorigen ausgeführt, hat keine derartig eingezeichnete Marke, wohl aber dafür einen aufgeschlagenen Zinnstempel mit dem Beigemerke gross A, genau übereinstimmend mit dem schon öfters erwähnten Stempel. Aus all dem geht hervor, dass sämtliche drei Schalen ein und derselben Giessstätte entstammen, welche mit dem Meisterzeichen gross A markiert.

Aus derselben Giessstätte stammt aber auch die mit dem Zinnstempel gross A versehene Planetenplatte, welche als Künstlermarke die Buchstaben AP trägt und wir dürfen daher wohl diese Marke und das gleichlautende Monogramm Fig. 12 auf dieselbe Person beziehen. Sind nun solche dekorative Marken, wie wir annehmen, in der That Künstlermarken, so werden wir auch das Wappen auf dem Zierteller (IX. S. 159) dazu rechnen dürfen. Da letzteres von einem aufgeschlagenen Zinnstempel nicht begleitet ist, muss es aber auch als Giessermarke gelten und ebenso das Monogramm, welches als mit der Marke AP identisch auf die mit dem Meisterzeichen gross A stempelnde Giessstätte verweist.



Fig. 11. Künstlermarke AP von einer Planeten-Platte.

In den Buchstaben AP hätten wir dann nicht nur einen Hinweis auf den Künstler, welcher den dekorativen Schmuck der gedachten vier Gegenstände entworfen hat, sondern auch die Anfangsbuchstaben des Namens des Zinngiessers, welcher mit gross A stempelt, zu erblicken. Dass derselbe zwischen den Schrägbalken als sein Meisterzeichen nur den Buchstaben gross A angebracht hat, darf dahin zu erklären sein, dass, da es auf dem niedergelegten Meisterstempel nicht einer Namensbezeichnung, am allerwenigsten einer vollen bedurfte, der Meister hier sich begnügte, den Anfangsbuchstaben seines Vornamens einzufügen, zumal in der damaligen Zeit der Vorname als Rufname mehr in Gebrauch war als der Familienname.

Wenn wir nun für die Marken AP bzw. A, ferner für NH und IK, wegen deren Verbindung mit dem Handwerkszeichen der Zinngiesser, die Namensträger unter den Gliedern dieser hochangesehenen Nürnberger Zunft suchen zu müssen glauben, so erscheint immerhin die Art dieser Bezeichnung so abweichend von der sonst üblichen, dass wir dafür einen besonderen Grund voraussetzen dürfen. Allerdings wäre es nicht undenkbar, dass sich der Zinngiesser beim Zeichner der Form gerade diese Namensanführung bestellt, oder dass letzterer seinem Auftraggeber zu Gefallen, einer besonderen Veranlassung etwa eines Jubiläums oder einer Widmung zuliebe, dieselbe aus freien Stücken angebracht habe. Wahrscheinlicher aber ist es anzunehmen, dass in den beregten Fällen Zeichner und Zinngiesser in eine Person zusammenfallen und dass gerade durch die Eigenartigkeit der Signatur das Autorrecht des ersteren hervorgehoben sein wollte. Eine solche Annahme hat bei der allgemeinen Kunstübung der damaligen Zeit nichts Absonderliches. Wir hätten dann in den betreffenden Signaturen in der That Künstlermarken vor uns, die dadurch, dass ihre Eigner Zinngiesser waren, durchaus nichts von ihrer Bedeutung verlieren würden.

Eine ganz richtige Künstlerbezeichnung scheint dagegen in der Marke BI vorzuliegen, welche sich auf der Platte mit dem Urteil des Paris in der Mitte und den neun Tugenden auf dem Rande, datiert 1569, findet. Diese Platte hat nämlich als Meisterzeichen im Zinnstempel das uns wohlbekannte grosse A, bei dessen Respektabilität der Gedanke an Benutzung einer der betreffenden Giessstätte nichtgehörigen Form ausgeschlossen ist. Die Signatur BI kann demnach nur den Zeichner bedeuten, der für den Giesser A diese Form entworfen hat. Ob auch die Entwürfe derjenigen A-Arbeiten, die wir dem Giesser AP als Autor zugeordnet haben, der übereinstimmenden Behandlungsweise nach vielleicht auch von BI herrühren könnten, würde Gegenstand weiterer Untersuchung sein. Vor der Hand bleiben wir der Ansicht zugeeignet, dass der Meister AP die A-Arbeiten, soweit sie

in Holzschnittmanier ausgeführt sind, selbst entworfen, auch möglicherweise die Form dazu geschnitten hat.


Welche Persönlichkeiten verbergen sich nun aber hinter diesen Nürnberger Marken aus den Jahren 1560—70. Soweit wir sie unter den Zinngießern suchen wollen, können uns dafür Nürnberger Akten, das Meisterbuch, das Totengeläutbuch, die Handwerkstafel von 1560 u. s. w. zu einigem Anhalte dienen. Unter den auf der letzteren verzeichneten 27 dem Handwerke angehörenden Meistern finden wir nur einen, auf dessen Namen die Marke AP und das Meisterzeichen gross A bezogen werden könnte: Endres puelcz, wie ihn Hans Sachs (wohl für Andreas Pilz) in seinem Spruche: „Die handwerksdaffel der Kandelgiesser“ schreibt. Ausser diesem Meister, über den wir sonst nichts erfahren, kann noch in Frage kommen Albrecht Preysensin, der 1560 allerdings noch als Geselle aufgeführt wird, 1569 aber, aus welchem Jahre die BI datierte Platte stammt, sehr wohl zu einem tüchtigen Meister sich ausgebildet haben kann. Da derselbe einer alten Nürnberger Zinngiesserfamilie angehört, so dürfen wir ihn wohl, solange nichts anderes dagegen spricht, mit Demiani als Eigner des Meisterzeichens mit dem grossen A ansehen. Dass die Marke IK ebenfalls einem Zinngiesser angehört, wird ausser durch das beigefügte Handwerkszeichen auch durch das gleichlautende Beigemerck in einem Nürnberger Zinnstempel wahrscheinlich, bestätigt aber durch den Umstand, dass



Fig. 12. Künstlermarke AP auf der Schale
Fig. 5. IX. S. 163.

die Platte (Fig. 2. IX. S. 160) neben der Marke IK den offiziellen Zinnstempel ohne jedes Beigemerck aufweist, die Meisterbezeichnung also durch die reliefierte Marke IK erbracht wissen wollte.

Die Marke NH ist aber jedenfalls die hervorragendste unter den auf Reliefs in Holzschnittmanier vorkommenden. Ein Zinngiesser, dem wir sie zuschreiben könnten, wird auf der Handwerkstafel von 1560 weder unter den Meistern noch unter den Gesellen genannt, und doch weist die nie fehlende Henkelkanne auf einen solchen hin, der in den sechziger Jahren in Nürnberg thätig gewesen sein muss, da unterschiedliche der mit ihm in Beziehung zu bringenden Arbeiten durch die Jahreszahlen 1567 und 1568 datiert sind. Das im Germanischen Museum zu Nürnberg aufbewahrte Meisterbuch der dortigen Kandelgiesser giebt Aufschluss. Nach demselben ist nämlich im Jahre 1561 ein gewisser Nicolaus Horcheiner, wie er sich auf seiner von ihm angefertigten Grabplatte selber nennt, von Coblenz in Nürnberg bei den Zinngießern Meister geworden. Das Meisterbuch schreibt seinen Namen Hoëchinner, an einer anderen Stelle seiner Grabschrift wird derselbe Horchamer geschrieben. Ihn konnte die im Jahre vorher ge-

stiftete Gedächtnistafel natürlich noch nicht mit aufzählen. Er ist aber der Eigner der Marke NH, die er auch auf seiner Grabplatte nebst der Zinggiesserkanne sich beilegt; denn gerade in dem Zeitraum, in welchem Horchaimer¹⁾ in Nürnberg thätig war (er starb am 10. Februar 1583), sind die mit seinen Initialen bezeichneten Stücke entstanden. Haben wir in diesen also Arbeiten Horchaimer's, so kennen wir in ihm auch den Meister des Stempels ; denn von allen NH

gezeichneten, in Holzschnittmanier reliefierten Zinnplatten giebt es keine, welche nicht in der bei weitem grössten Zahl der vorhandenen Exemplare neben jener Autormarke auch den beregten Zinnstempel mit einem Punkte zwischen den Schrägbalken als Meisterzeichen hätte.

Zwischen beiden muss also eine enge Beziehung bestehen, und es hiesse der Logik Gewalt anthun, wenn wir, da Horchaimer Zinggiesser gewesen, jedenfalls also die mit seinen Initialen bezeichneten Werke, wenn sie ihm überhaupt zuzuschreiben sind, auch gegossen haben wird, in dem regelmässig darauf erscheinenden Zinnstempel nicht sein Meisterzeichen erblicken wollten. Gegen diese stete Gemeinschaft des Vorkommens

beider Signaturen kann ein vereinzelt Vorkommnis, wo anstatt des Punktes als Meisterzeichen einmal ein anderes im Zinnstempel erscheint, von keiner Bedeutung sein. Demiani freilich glaubt dagegen Einspruch erheben zu dürfen, dass das Meisterzeichen des Punktes zwischen den Schrägbalken unserem NH zugeschrieben werde, wie ich es in der erwähnten Publikation gethan, indem ich einen Arabesquenteller auf Grund dieses Stempels dem Horchaimer zuerkannte. Und er sucht seinen Einspruch damit zu begründen, dass im Germanischen Museum ein Zinnteller ausgestellt sei, „welcher mit

1) Ich acceptiere die Schreibweise Horchaimer, die mir nach Demiani's Ausführung als die richtigste unter den vielen verschiedenen erscheint, obwohl ich auf Grund einer undeutlichen Niederschrift den Namen früher (Die Kunstsammlungen ihrer Majestät der Kaiserin und Königin Friedrich. Berlin, Reichsdruckerei 1896) Horchammer geschrieben habe. Es kam mir daselbst nur darauf an, auf die Persönlichkeit überhaupt aufmerksam zu machen.

einem auf Grund seiner Künstlerbezeichnung zweifellos Horchaimer zuzuschreibenden Arabesquenteller bis auf das fehlende Mittelstück völlig übereinstimmt und zwischen den Balken seines Nürnberger Stempels die Buchstaben N und H aufweist. „Und,“ fährt Demiani fort, „dieselbe Marke findet sich auch auf verschiedenen Exemplaren der Schüssel mit drei Rundmedaillons (Hannibal, Horatius, Marcus Curius) . . . man könnte also ebensogut dieses Zeichen mit dem Beigemerke NH als dasjenige Horchaimer's betrachten.“

Nun ist aber der fragliche Teller der kaiserlichen Sammlung aus derselben Form gegossen, wie der im National-Museum ausgestellte, den Demiani für völlig bis auf das fehlende Mittelstück mit einem Horchaimer'schen übereinstimmend ansieht. Ist dieser letztere also mit dem Meisterzeichen NH von Horchaimer, dann ist es auch der der kaiserlichen Sammlung, und es dürfte allerdings meine Bemerkung zutreffen, dass Horchaimer in der gedachten Kollektion durch einen kleinen ornamentierten Teller vertreten ist, „der seine Provenienz durch den Stempel  bekundet“.



Fig. 13. Uterschrift inu Mittelstück der NH-Platte mit dem Triumph des Scipio.

Möglich wäre ja, dass Horchaimer mit seinem Meisterzeichen gewechselt

habe, wenn die für NH angesehenen Buchstaben in dem zweiten Stempel wirklich auch auf ihn zurückzuführen sein sollten. Dass aber der Punkt, wie er auf den hier in Rede stehenden Arbeiten vorkommt, als Meisterzeichen auf ihn bezogen werden muss, ist trotzdem unzweifelhaft. Denn wenn Demiani sagt, „dass derselbe Stempel auch auf Stücken vorkommt, die gar nicht in der Holzstockmanier ausgeführt sind und schon ihrer aus ihrem Stil sich deutlich ergebenden Entstehungszeit nach von unserem Meister nicht herühren können“, wofür er den bei ihm (Taf. 28) abgebildeten Teller mit dem Vogelweibfries als Beleg anführt, so irrt er gar sehr in der Annahme, dass der von ihm angezogene Stempel „derselbe“ sei, den ich für NH in Beschlag nehme. Beide Stempel haben zwar das gemein, dass sie einen Punkt zwischen den Schrägbalken als Meisterzeichen führen, sind aber sonst in Stil und Form ganz verschieden, und zwar ist der auf dem sogenannten Vogelweibteller befindliche

Stempel in Form und Ausführung viel gröber als der um circa fünfzig Jahre frühere des NH. Es kam aber bei dem Zinnstempel nicht bloss auf den Sinn, sondern vorzüglich auch auf Form und Ausführung an, weswegen jeder Meisterstempel in einem besonderen Abdruck amtlich niedergelegt werden musste. Zur Zeit, als der Vogelweibsteller gestempelt wurde, war Horchaimer längst tot, sein Meisterzeichen also frei geworden, jeder konnte dasselbe aufnehmen; es kann jedoch nicht behauptet werden, dass, wenn dies geschehen sein sollte, ein ausserdem ganz anders garteter Stempel „derselbe“, d. h. identisch mit dem ursprünglichen sei. Der Stempel auf dem Teller mit dem Vogelweibfries wird sich also nach einem anderen Eigner umthun müssen.

Ob nun auch die früher erwähnten, 1563 und 1564 datierten Regensburger Schüsselchen, welche die Formschneidermarke NH tragen, mit unserem Nicolaus Horchaimer in Verbindung gebracht werden dürfen, bleibt eine offene Frage, deren Bejahung eine totale künstlerische Umwandlung Horchaimer's zwischen den Jahren 1564 und 1567 zur Voraussetzung machen würde, da Stil und Ausführung der Regensburger Formen nicht im Flachrelief der Holzschnittmanier, sondern in der modellierenden Art des Medaillenschnittes in Stein oder Metall gehalten ist, und auch sonst diese Arbeiten mit den später datierten eigentlich in gar keinen Vergleich gesetzt werden können.

Eine Marke giebt es noch, die wir auf keinen Nürnberger Zinggiesser der Zeit zurückführen können und die wir deshalb als reine Künstlermarke in Anspruch nehmen müssen. Es ist die als BI angeführte.

Wahrscheinlich darf so auch die auf der Planetenplatte mit Greif und Löwe im Mittelstück vorkommende Bezeichnung gelesen werden, welche die beiden Buchstaben zum Monogramm zusammenzieht und dadurch auch die Lesart BH möglich zu machen scheint. Diese Marke BI findet sich ausser auf der beregten Platte auch auf derjenigen mit den neun Allegorien der Tugenden auf dem Rande und zwar auf ersterer mit der ganz in der Art der Holzschnittmanier eingezeichneten Marke NH, auf letzterer mit dem Zinnstempel gross A zusammen. Es ist also anzunehmen, dass der Eigner des BI in dem einen Falle für den Zinggiesser A, in dem anderen für Nic. Horchaimer den Entwurf für die Form gezeichnet, vielleicht auch diese geschnitten hat. Einige Wahrscheinlichkeit erhält diese Annahme durch eine rätselhafte Inschrift auf der NH-Platte mit dem Triumph des Scipio, welche aus der Abbildung Fig. 13 ersichtlich wird. Diese Inschrift BIGMVNHGM lässt sich in zwei Teile zerlegen, jede von vier Buchstaben, welche durch ein V miteinander verbunden sind, die eine Hälfte mit BI, die andere mit dem Monogramm NH beginnend, beide gleichlautend mit den Buchstaben GM schliessend. Nehmen wir nun, um eine Lesart überhaupt zu versuchen, den mittelsten Buchstaben als u für „und“, so würde die Schrift etwa gedeutet werden können.

BIGM (BI grub, gravierte mich), und

NHGM (NH goss mich). Ich gestehe gern, dass dieser Auslegung etwas Gesuchtes anhaftet; allein die Lösung von Rätseeln sucht man eben — und oft auch ohne das richtig Gefundene nach Hause zu bringen.

KUNSTBEILAGEN

Zu der Radierung Halm's nach dem Bilde von Hubert Robert. Im Vordergrund ein Tiberhafen, wo gehandelt, gefischt, gewaschen und gefaulenzt wird; breite Freitreppen führen hinauf zu einem Platz, über welchem ein Bau wie das Pantheon ragt. Links die Ecke eines Renaissancepalastes, aus dem Hintergrund aber, über Kolonnaden, die an jene von St. Peter anklingen, grüsst der Zauber römischer Gärten. Nicht eine Ansicht aus Rom, sondern eine kühn komponierte, stimmungsvolle römische Phantasie hat uns *Hubert Robert*, der Schüler Pannini's und wichtigste Vertreter der französischen Architekturmalerie des vorigen Jahrhunderts, in diesem, der Darmstädter Galerie gehörigen Gemälde vorgeführt. Es ist mit bekannter Meisterschaft von *Peter Halm*

in der beigegebenen Radierung reproduziert: sowohl die angenehme warme Farbenstimmung, die für das Bild charakteristisch ist, wie die breite sichere Malweise Robert's sind überaus gut getroffen. Zu dem Gemälde selbst sei noch bemerkt, dass es mit einem anderen, ähnlichen Bilde Robert's (das später abgegeben wurde) aus der Sammlung Reber nach Darmstadt gelangt ist. Ursprünglich gehörten beide Bilder dem Herzog von Choiseul und wurden schon in dem Galeriewerk „Recueil d'estampes gravées d'après les tableaux du Cabinet de Mons. Le Duc de Choiseul par les soins de Sr. Basan, Paris 1771“ in Kupferstichen (der eine von Weisbrod) veröffentlicht.

F. B.

BÜCHERSCHAU

Pinturicchio. Von *Ernst Steinmann*. Mit 115 Abbildungen von Gemälden. Bielefeld und Leipzig, Verlag von Velhagen & Klasing, 1898.

Die stets zierliche, oft empfindungsvolle, aber ziemlich geschwätzige und nicht allzu tief reichende Kunst des „Malerleins“ Bernardino Betti von Perugia schildert der Verfasser auf Grund genauer Kenntnis seiner Werke mit bewährter schriftstellerischer Gewandtheit und mit freundlicher Einsicht in die Art des von Vasari so übel Behandelten. Die finium regundorum actio zwischen Pinturicchio und Perugino einer —, Pinturicchio und Raffael andererseits ist immer noch nicht rechtskräftig entschieden. Dies in Verbindung mit dem auf Popularisierung des historischen Kunstwissens gerichteten Zweck der Velhagen & Klasing'schen Monographien trägt wohl die Ursache, dass uns der Verfasser in anmutiger Fahrt weit absichts von den Sandbänken und Riffen wissenschaftlicher Kontroversen dahinsteuert. Über den notwendigen Umfang der Rücksichtnahme auf den grösseren Leserkreis wird man verschiedener Ansicht sein können. Es lässt sich nicht bezweifeln, dass man durch Eingehen auf subtilere Streitfragen den fernerstehenden Kunstfreund eher verwirrt, als unterrichtet. Aber es ist doch schade, dass die Zeichnungen des Pinturicchio überhaupt so ganz (mit verschwindenden Ausnahmen) ausser Betracht geblieben sind, wenn denn der Verfasser, wie es scheint, es vermeiden wollte, den Schatten des venezianischen Skizzenbuchs herauf zu beschwören. Obwohl übrigens selbst Knackfuss in seinem „Raffael“ dieses kunsthistorische Schiboleth nicht ohne Erwähnung gelassen hat. Man tritt dem Pinturicchio zu nahe, wenn man ihn mit dem strengen Massstab des schöpferischen Künstlers, Poietes, misst. Von diesem hat er wohl einige Eigenschaften, auch solche, die über die guten Schulqualitäten hinausgehen, namentlich die reiche, freilich etwas flüchtige und flache Phantasie. Allein sein geistiger Inhalt ist rasch erschöpft und es fehlt ihm jede stärkere Persönlichkeit. Es ist ja oft gesagt worden, dass auch Leute von geringerem geistigen Wuchs in jenen glücklichen Zeiten es zu recht ansehnlichen Kunstleistungen gebracht haben. Aber wenn er auch in seinem freien Schaffen sich nur als mässige Grösse erweist, so genügt doch sein Eigenes mit dem, was Heimat und Schule ihm mitgaben, überall dort, wo er im Schaffen bedingt, wo die Malerei nicht Herrin, sondern Dienerin ist, in der bloss dekorativen Kunst. Da werden seine Mängel beinahe zu Vorzügen und er selbst zu einem in der That first-rate Künstler. Es war sein Glück, dass er nicht bloss Tafel- und monumentale Wandbilder zu malen bekam, sondern so häufig auch Umrahmungen zu erfinden, Bauteile malerisch zu gliedern und auszuschmücken hatte. So hat er uns seine durch den Geschmack der Anordnung, die spielende Anmut der Formen und den Wohlklang der Farben entzückenden dekorativen Malereien in S. M. del Popolo und dem Appartamento Borgia hinterlassen. Betrachtet man ihn als Dekorationsmaler, so gewinnt man den richtigen Standpunkt für seine übrigen Arbeiten. Sie bilden mehr eine Augenweide, als eine Geistesnahrung, man freut

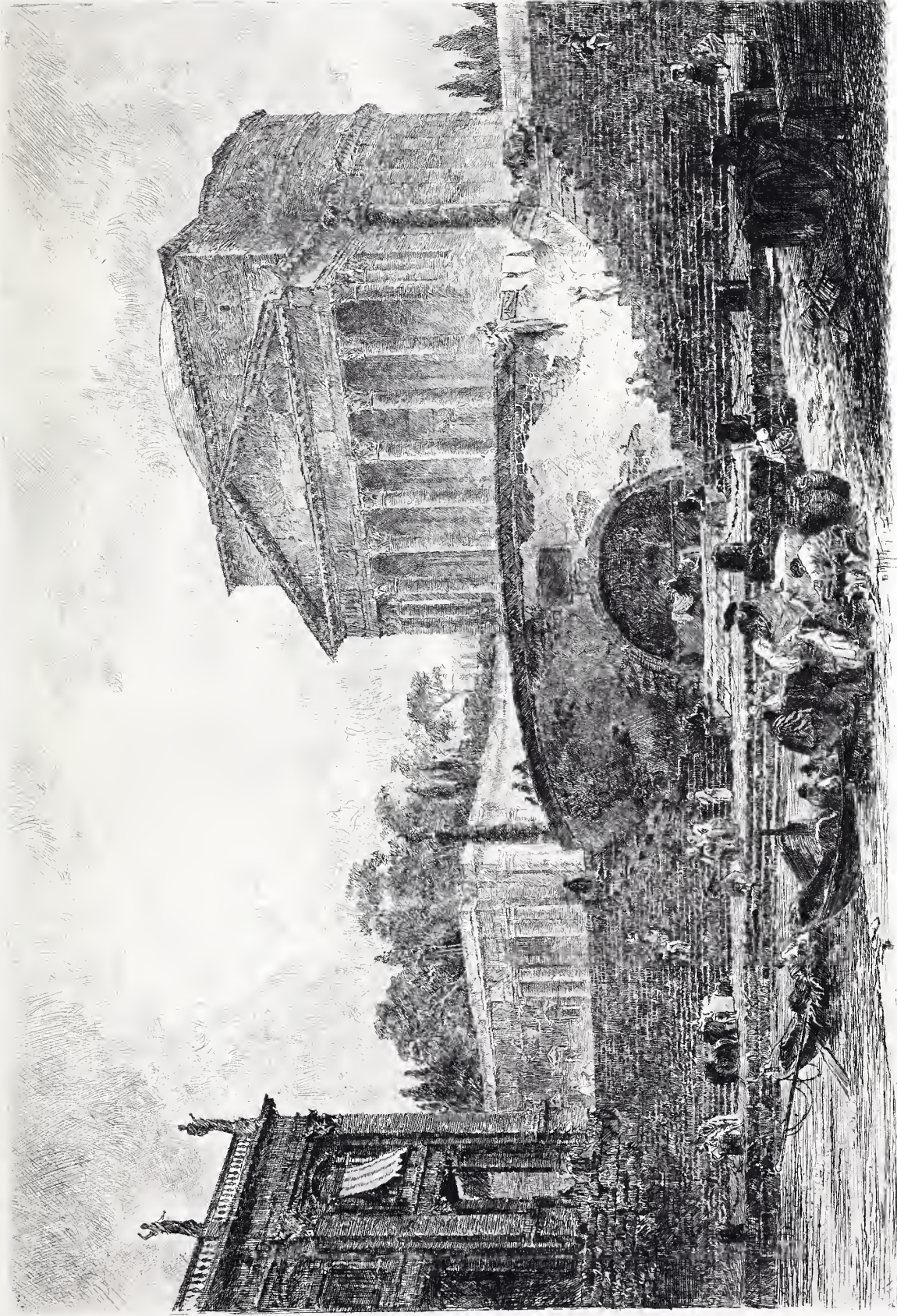
sich über das wohlthuende Gesamtbild, über die glänzende malerische Belebung der Architekturfelder. Doch erhebt sich Pinturicchio in seinem originellen Landschaftssinn und nicht selten in der feineren seelischen Nuancierung nicht bloss über den guten Durchschnitt, sondern sogar über Perugino. Dieser überragt ihn zwar gewöhnlich an Melodie des Linienzuges, durch seine festere Komposition, würdevollere Haltung, plastischere Modellierung, sorgsamere Durchbildung, steht aber in der Bewegung und gar im Ausdruck der Empfindung oft weit hinter ihm zurück. Steinmann hat die hervorragende Begabung Pinturicchio's für dekorative Malerei voll und gewürdigt, ohne den Maler im übrigen zu hoch zu stellen und ohne die Enge seines Geistes zu verschweigen. Morelli hatte in begrifflicher Reaktion gegen die früher (auch noch bei Crowe und Cavalcaselle) geltende allzu niedrige Taxierung des Meisters ihn wohl etwas zu hoch eingeschätzt. Pinturicchio hat selbst recht ungleichartig gearbeitet und Gehilfen in reichem Masse verwendet. Die Reihe seiner Werke, besonders seiner Gemälde, lässt weniger eine geradlinige Entwicklung als ein zickzackartiges Auf- und Niederschwanke erkennen. Ausserdem giebt es wenig urkundlich oder wissenschaftlich bestimmte Entstehungsdaten für seine Bilder. Infolge davon geht seinem Wirken und seiner Person jenes erlesene ästhetische Interesse ab, das man an dem sichtbaren organischen Wachsen der Kreatur nimmt. Auch dem Biographen wird seine Aufgabe erschwert, weil die natürlichste Anordnung eines historischen Stoffes, die chronologische, ganz oder zum Teil versagt. Dessen ist sich der Verfasser wohl bewusst gewesen. Er hat aber den Schaden nicht ohne Geschick dadurch gebessert, dass er die Materie decentralisierte, die Werke geringerer Ordnung um einzelne Hauptwerke herumschloss. So bilden in seiner Darstellung die Fresken der Sixtinischen Kapelle, der Cap. Bufalini in S. M. in Araceli, in Pal. Colonna, im Appartamento Borgia, die Altarbilder, die Fresken in Spello, in S. M. del Popolo, in der Libreria zu Siena die Mittelpunkte der verschiedenen Denkmälergruppen. Die Trennung zwischen dem Anteil des Pinturicchio und des Perugino an den Fresken der Sixtina, deren genaue Durchführung der Erkenntnis des künstlerischen Charakters des Pinturicchio freilich zu statten käme, scheint mir auch nach Steinmann's Vorschlägen noch problematisch. Wenn er den Mangel von Jugendwerken des Pinturicchio beklagt, so möchte ich doch seiner (und Venturis) Ansicht zuwider den Crucifixus mit Hieronymus und Christoph der Borghese-Sammlung, wie Morelli und Ulmann, dem Pinturicchio, nicht dem Fiorenzo di Lorenzo zuschreiben. Allerdings weisen einige stilistische Kriterien so gut auf den einen wie auf den anderen Maler. Aber der runde bauschige Faltenwurf mit rundlichen Augen ist dem Fiorenzo di Lorenzo fremd, ähnelt jedoch sehr dem des Perugino, unter dessen Einwirkung ihn wohl nur Pinturicchio, nicht sein Lehrer sich angeeignet haben möchte. Ein anderes Gemälde dünkt mich wenigstens wert, auf seine Zugehörigkeit zu Pinturicchio's Werk geprüft zu werden. Nämlich die Anbetung der Könige in der Pinakothek zu Perugia (Sala di Fiorenzo

di Lorenzo Nr. 4). Crowe und Cavalcaselle, sowie Morelli lassen sie dem Fiorenzo di Lorenzo. Rumohr, Schmarsow (und, wie der letztere mitteilt, v. Liphart) geben sie dem Perugino. Gegen Perugino spricht vor allem die Landschaft. Die einander durchgehends sehr ähnlichen Landschaften des Perugino sind eintöniger, weiter, flacher, haben mehr symmetrisch angeordnete Hügelkulissen und erinnern überhaupt fast alle an die Umgebung des Trasimenosees. Auf unserem Bilde geht die Landschaft eher mit der des Fiorenzo und Pinturicchio zusammen. Auch die Gesichtstypen, besonders die der Madonna, sind nicht peruginisch; sie erinnern, der Madonnenotypus in seinem hageren Oval mit langem, etwas zugespitztem Kinn sogar auffallend, an Pinturicchio (vgl. z. B. die Zeichnung in Oxford Br. 1). Zu äusserst links sieht ein junger Mann, wohl der Maler, aus dem Bilde heraus. Schmarsow erkennt in ihm die Gesichtszüge des Perugino. In der That hat er mit diesem sehr grosse Ähnlichkeit. Trotzdem überzeugt die Vergleichung mit den Bildnissen auf der Schlüsselübergabe (Sixtin. Kapelle) und in der Borghese-Sammlung nicht völlig. Mit Pinturicchio ist die Ähnlichkeit zwar noch viel geringer. Aber könnte das Porträt nicht das des Perugino, von Pinturicchio gemalt, könnte das Bild nicht als Werk des frühen peruginischen Ateliers entweder gemeinsam von Perugino und Pinturicchio oder von dem letzteren, als Hauptgesellen des Perugino, allein ausgeführt sein? Wenn ich recht sehe, gleicht diesem Bildnis das Malerporträt zu äusserst rechts auf der Reise des Moses in der Sixtina durchaus, und hier hätte, was dort nur vermutet war, schon festeren Grund in den Thaten. Die interessante Diskussion, die sich allerjüngst über einige in der Disputation der heil. Katharina (App. Borgia) verwertete Zeichnungen zwischen Venturi und Frizzoni entsponnen hat, lag bei Abschluss der Monographie wohl noch nicht vor, konnte also nicht mehr beachtet werden. Zu besonderem Vorzug gereicht es dem Büchlein, dass der Verfasser jenes Hauptwerk des Pinturicchio, das den Namen des Malers in unseren Tagen so zeitungsmässig aktuell gemacht hat, die Borgiafresken, aus genauester Anschauung kennt und daher in feiner Nachempfindung schildern und analysieren konnte. Er ist aber auch sonst dem Pinturicchio in Rom auf den Spuren gewesen, hat z. B. auch den für den Kardinal Domenico della Rovere von 1490 gemalten Fresken die, soweit ich eben übersehen kann, in dem Denkmälervorrat bis jetzt nicht figurierten, nachgeforscht. Und wenn dabei die kunstgeschichtliche Ausbeute nicht beträchtlich war, so wird man sich doch des schönen elegischen Stimmungsbildes erfreuen (S. 34), das wir diesem Anlass verdanken. Die Illustrierung der Monographie ist, abgesehen von dem bereits vermerkten Mangel an Handzeichnungsreproduktionen, reich und wohlbedacht. Einen Wunsch, der mehr den Verlag angeht und dessen Erfüllung den praktischen Wert der Monographien sehr erhöhen würde, möchte ich zum Schluss noch äussern: den, dass ihnen künftig ein kurzes Namens- und Ortsverzeichnis beigegeben werde.

F. R.

* **Photographische Litteratur.** Bei der grossen, stetig wachsenden Bedeutung, die die Photographie für Künstler, Kunstforscher und Kunstfreunde in jüngster Zeit gewonnen hat, dürfen auch die neuesten Erscheinungen ihrer Litteratur, soweit sie künstlerisches Interesse erregen, an dieser Stelle nicht unbeachtet bleiben. Es sind vornehmlich drei neue Veröffentlichungen des Verlages von *Wilhelm Knapp* in Halle a. S., von denen sich die eine freilich schon längst das Bürgerrecht auf diesem Gebiete der Litteratur erworben hat: die *Anleitung zur Photographie* von *G. Pizzighelli*, die bereits in *neunter* Auflage vorliegt (mit 156 in den Text gedruckten Abbildungen und 26 Tafeln). Es ist ein Lehrbuch für Anfänger, erfordert also keinerlei Vorkenntnisse. Es ist aber so gründlich und ausführlich gehalten, dass es den Anfänger, der seine Sache einigermaßen geschickt anfängt, sehr bald zum erwünschten Ziele bringt. Die beigegebenen Tafeln weisen ihn auch auf den Weg, auf dem er seine weitere Ausbildung vom Amateur-Photographen zum „Künstler-Photographen“ erlangen kann, vorausgesetzt, dass er das Wichtigste, das künstlerische Gefühl, von der Natur zur Mitgift erhalten hat. In einem Nachtrage werden auch nähere Mitteilungen über den Gummidruck gemacht, dem neuerdings eine grosse Bedeutung für die Kunstphotographie beigelegt worden ist. Wer sich noch eingehender über seine Verwendung unterrichten will, dem sei die kleine Schrift: *Der Gummidruck und seine Verwendbarkeit als künstlerisches Ausdrucksmittel in der Photographie* von *Th. Hofmeister* empfohlen, der darin die Vorzüge dieser Technik mit feinem Verständnis entwickelt. „Durch den Gummidruck — darin gipfeln seine auf Grund vieler Übungen gewonnenen Erfahrungen — ist jedem ein Mittel gegeben, sich nach seinem Willen auszudrücken, nicht kleinlich, peinlich genau, wie die Photographie es sonst bedingt, sondern gross, breit, flott, wie es einem beliebt.“ Rein künstlerische Ziele verfolgt auch desselben Verfassers Schrift: *Das Figurenbild in der Kunstphotographie*. Während sich bisher die Kunstphotographie fast ausschliesslich mit der Landschaft, besonders mit der Stimmungslandschaft beschäftigt hat, weist der Verfasser seine Kunstgenossen auf das Figurenbild, das er für einen würdigen Gegenstand künstlerischer Bestrebungen hält. Er rät ihnen mit Wärme und Begeisterung, das Volk bei der Arbeit aufzusuchen, und auf dem Wege weiterzuschreiten, den Millet, Meunier, Liebermann, Leibl u. a. gewiesen haben. Die Mittel dazu bietet er ihnen bereitwillig aus seinen reichen Erfahrungen, deren Ergebnisse er auch in einer Reihe von Reproduktionen seiner Aufnahmen vorführt. Einige davon sind wirklich von einer wahrhaft überraschenden künstlerischen Wirkung, die hie und da so weit getrieben worden ist, dass man die Kopie eines Gemäldes vor sich zu haben glaubt. Mit der Zeit rückt die photographische Kunst der zeichnenden und malenden so unheimlich nahe, dass die Maler bald auf andere Mittel werden sinnen müssen, um ihren Nachstellungen zu entgehen.

A. R.





ROGER VAN DER WEYDEN, DER MEISTER VON FLÉMALLE

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER VLÄMISCHEN MALERSCHULE

VON EDUARD FIRMEINICH-RICHARTZ

II.

DER grosse Begründer der Brabanter Malerschule gehört zu jenen Künstlern, deren epochemachende Bedeutung allerwärts anerkannt wird, deren Werke wir aber nur durch mannigfache Kombinationen kennen lernen und mit mehr oder weniger überzeugenden Wahrscheinlichkeitsgründen an ihre Namen heften. Roger van der Weyden hat es leider versäumt, durch eine unzweifelhafte Signatur seinen Schöpfungen eine Beglaubigung auf den Weg durch die Jahrhunderte mitzugeben. Seine Lobredner meinen, es sei aus frommer Demut geschehen, wenn der Meister nicht wie sein Vorbild Jan van Eyck und sein Schüler Hans Memling für seinen Nachruhm selbst Sorge getragen habe. Er entzog uns hiermit den besten Anhaltspunkt, die zuverlässigste Grundlage, um sein Lebenswerk in der Geschichte sicher zusammenzufügen. So kommt es, dass der weittragende Einfluss seiner Auffassung und Formensprache auf die gesamte niederländische und deutsche Kunst von allen Seiten gewürdigt wird, wir aber auch nicht ein einziges Gemälde besitzen, bei welchem sämtliche Kenner und Forscher sich ohne Widerspruch sowohl in Hinsicht der Erfindung als der malerischen Ausführung auf die Urhebererschaft des Roger van der Weyden einigten. Wollten wir allen abweichenden Stimmen Gehör schenken, so zerfiel die gesamte Lebensarbeit des Meisters. Unrechtmässig verteilte man seine Habe an die verschiedenartigsten Künstler, an Jan van Eyck, Hugo van der Goes, Gerard van der Meire, dessen Künstlerphysiognomie uns gänzlich fremd ist, an Hans Memling oder seine eigene Werkstatt und Schule.

Ausser diesem heillosen Meinungsgewirr berufener und unberufener Beurteiler trübt unsere Kunde von Roger van der Weyden auch eine überaus lückenhafte Tradition. Spärliche, sich oft widersprechende Nachrichten sind nur gelegentlich von alten Autoren ihren stereotypen Lobsprüchen eingeflochten.

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. X. H. 6.

In Italien scheint man die Lebensgeschichte zunächst von den Gemälden des Meisters abgelesen zu haben. Der Genuss und die eindringliche Betrachtung seiner farbenfrischen Stücke weckte bei den dortigen Liebhabern die Erinnerung an die Werke des berühmten Hauptmeisters der vlämischen Malerschule. Man sah, mit welchen Vorbildern Roger den Wettbewerb aufzunehmen gedachte, prüft und wägt daher die Begabung und das technische Können des jüngeren Künstlers an den subtilen Naturausschnitten, die man von der Hand des grossen Jan van Eyck besass. Die Gegensätze des Temperamentes traten bei einer solchen Vergleichung zurück vor dem allmächtigen Realismus, der beiden Malern die Palette hielt und den Stift führte. Man erkannte eine ähnliche scharfe Naturauffassung, dasselbe Malverfahren, das man in Italien als ein begehrenswertes kostbares Kunstgeheimnis betrachtete. So bedenkt man Roger van der Weyden mit dem Beinamen eines Nachfolgers und Schülers des Jan van Eyck, Ruhmestitel, die ein inniges persönliches Verhältnis und gleichzeitig auch den gemeinsamen Wohnort zur Voraussetzung zu haben schienen. Ein Widerspruch dieser idealen Einordnung des Künstlers mit Nachrichten, die vielleicht gelegentlich über das bürgerliche Leben des Malers durchsickerten, scheint den italienischen Kunstfreunden niemals zum Bewusstsein zu kommen. Als Heimat Roger's wird nebeneinander bald Brügge, bald Brüssel bezeichnet, wobei man ohne Schwierigkeit einen zeitweisen Aufenthalt des Künstlers in der flandrischen Seestadt annehmen kann.

Erst in Carel van Mander's Schilderboeck ¹⁾ finden wir eine Verdoppelung des Meisters. Neben „Rogier van der Weyde, Schilder van Brussel“ unterscheidet er einen zweiten Maler „Rogier van Brugghe“, den

1) Henri Hymans: Le livre des peintres de Carel van Mander I, p. 98f.

er vermutlich im Anschluss an italienische Quellen als einen Schüler des Jan van Eyck und Erben der neuen Öltechnik ansieht. Er „meint wohl“ von ihm einige vortrefflich gemalte Tücher, wie Tapisserien zum Wandschmuck bestimmt, in Brügge gesehen zu haben.

Auch in betreff des Brüsseler Roger ist Carel van Mander recht mangelhaft unterrichtet. Er berührt in seiner kurzen Lebensbeschreibung das uns leider verlorene Hauptwerk des Malers, seine vier Gerechtigkeitsbilder in der goldenen Kammer des Brüsseler Rathauses, doch scheint er die zu Grunde liegenden Historien nicht recht zu kennen, sich auch der einzelnen Darstellungen nicht mehr genau zu entsinnen. Er beschreibt nur zwei Bilder, darunter die Blendung des Zaleukos von Lokri und seines verbrecherischen Sohnes, die gar nicht dort, sondern vielmehr im Rathaus zu Basel von Hans Holbein gemalt zu sehen war. Die berühmte Kreuzabnahme Roger's ist ihm aus einer Kopie des Michiel van Coxie bekannt, er giebt von dem Bild eine ausführliche, aber mit der Tafel im Escorial nicht übereinstimmende Schilderung. Zum Schluss betont Carel van Mander, dass Roger „een conterfeytsel ghemaect voor eenighe Coninginne oft groote Personagie daer hy voor hadde een erflijcke Coren-rente“; so sei er denn zu grossem Reichtum gelangt, den er in Werken der Barmherzigkeit wohl angewandt habe. Als Todesdatum bezeichnet er das Jahr 1529 und bot hiermit die Grundlage zu einer weiteren Zersplitterung der Hinterlassenschaft unseres Malers. Dessen Lebensdauer konnte sich unmöglich soweit in das 16. Jahrhundert ausdehnen. Man gab ihm also, gestützt auf Carel van Mander und eine Bemerkung in Joachim Sandrart's „Teutscher Academie“, einen gleichnamigen Sohn, den jüngeren Roger, dem man ausser der gepriesenen Kreuzabnahme auch einige jener Gemälde zuteilte, die heute unter dem Namen „der Meister von Flémalle“ zusammengefasst werden.

Die Antwerpener Liggeren ¹⁾ nennen in der That 1528 und 1536 einen Maler Roger van der Weyden. Verwandtschaftliche Beziehungen zu dem berühmten Brüsseler Stadtmaler sind jedoch bei ihm nicht nachweisbar, ebensowenig wissen wir von seinen künstlerischen Leistungen. Gleichzeitig lebte an der Schelde auch Goswin van der Weyden, der 1503 in die Malergilde aufgenommen, 1514 und 1530 zum Dekan erwählt wurde und 1538 starb. Auf einem verlorenen Altarwerk nannte er sich selbst einen Nachahmer seines Grossvaters, des neuen Apelles, und so dürfen wir vielleicht vor etlichen späten Antwerpener Nachbildungen der Kompositionen des grossen Roger uns dieses Epigonen erinnern.

¹⁾ Ph. Rombouts en Th. van Lerijs: De Liggeren en andere hist. archieven der Antwepsche Sint-Lucas Gilde 1864—1876.

Durch gründliche Erforschung belgischer Archive haben wir erst in neuerer Zeit, besonders durch die Bemühungen Pinchart's, Ed. van Even's und des älteren A. Wauters eine Reihe zuverlässiger Daten über den äusseren Lebenslauf des Meisters gewonnen, welche leider die schwierigsten Rätsel ungelöst lassen.

Rogelet de la Pasture wurde zu Tournay um die Wende des 14. Jahrhunderts geboren. Erst 5. März 1427, bereits vermählt mit Elisabeth Goffaerts aus Brüssel und Vater eines Kindes, tritt er bei dem Maler Robert Campin in die Lehre. 1. August 1432 wird er als Meister in die Gilde zu Tournay aufgenommen. Allein schon im April 1435 erscheint er in Brüssel und hat seinen Namen in die niederdeutsche Sprache übersetzt. Für den fremden Maler, der kürzlich erst der Lehre entwachsen, begründet man nun dort eine besondere Sinecure, einzig um ihn an die Stadt zu fesseln, denn schon 2. Mai 1436 beschloss der Brüsseler Rat das Amt eines „Portraiteur der Stad“ nach dem Tode Roger's wieder aufzuheben. In Brüssel arbeitet der Meister im Auftrag der städtischen Verwaltung im Rathaus und führt mit Hilfe wohl-routinierter Gesellen zahlreiche Altarwerke aus, welche der neuerweckte fromme Opfersinn reicher Patrizier, die Munificenz vornehmer Prälaten, vielvermögender Hofleute allenthalben in den Kirchen errichtet. Die gewiegtesten Kenner zählen seine feindetaillierten Gemälde zu den kostbarsten Stücken fürstlicher Sammlungen diesseits und jenseits der Alpen. Nach Johannes Molanus († 1585) soll Roger auch Bürger der Stadt Loewen gewesen sein und im Beginn der vierziger Jahre dort hervorragende Werke geschaffen haben. Er starb als Mitglied einer wohlthätigen Bruderschaft am 16. Juni 1464 und wurde in St. Gudula beerdigt.

Die Schwierigkeiten beginnen, wenn wir uns nun nach authentischen Werken seiner Hand umblicken. Graf Delaborde ¹⁾ publizierte allerdings aus dem Archiv zu Cambrai einen Rechnungsauszug, nach welchem „Rogier de la Pasture, maistre ouvrier de peinture de Bruxelles“ im Jahre 1459 ein Altarwerk abliefern, das ihm von Jean le Robert, Abt von St. Aubert, 16. Juni 1455 im Auftrag gegeben worden war und „XI huystoires“ enthielt, deren Gegenstand nicht näher angegeben wird. Nach der Anzahl der Darstellungen und der ungefähren Übereinstimmung der Masse vermutet Waagen dieses Werk in einem grossen Triptychon der Pradogalerie zu Madrid, dessen tiefsinniger Inhalt und bezugreiche Zusammensetzung wohl von einem gelehrten Theologen herrühren mag. Die Mittelafel führt die Gnadenmittel der Kirche vor, als

¹⁾ Delaborde: Les Ducs de Bourgogne 1849, I, p. LIX. — Madrid, Prado-Galerie, Nr. 2189—2193. Die Kreuzigung, die sieben Sakramente, der Sündenfall und das jüngste Gericht; aussen in Grisaille „Der Zinsgroschlen“. — Photographien A. Braun und Laurent.

Ausfluss des Erlösertodes Christi; die Vertreibung aus dem Paradies und das jüngste Gericht stehen zu den Seiten und deuten auf die Schicksale der Menschheit durch die Sünde. Die mangelhafte Zeichnung, die ungeschlachten Formen und steifen Bewegungen, die derben Typen gestatten es aber nicht, die Stücke dem Meister selbst zuzumuten. Er hat die Ausführung vollständig seinen Gehilfen überlassen, die bei der Ablieferung auch ein ansehnliches Geldgeschenk empfingen. Der Schrein aus Cambrai kann also nicht als Ausgangspunkt unserer kritischen Untersuchung dienen.

Unschätzbare Material bieten vor allem die Verzeichnisse jener Gemälde, welche Philipp II. in den Jahren 1566, 1572 und vornehmlich 1574 im Escorial aufstellen liess.¹⁾ Diese Inventare enthalten eine kurze Inhaltsübersicht der Darstellungen, die Masse der Tafeln und auch die Namen der Urheber. Der König war ein intimer Kenner und Freund der vlämischen Schilderkunst. Der schlichte ergreifende Ausdruck der heiligen Gestalten, der reiche Gedankeninhalt und die scharfe Naturauffassung, mitunter auch jener grelle Humor dieser niederländischen Stücke scheint dem einsamen Manne besonders zugesagt zu haben. Er sammelte die Flügelwerke älterer Meister mit Aufgebot monarchischer Macht und Mittel und legte entscheidenden Wert auch auf authentische Dokumente. Seine Bilderbestimmungen dürfen daher vom modernen Kunsthistoriker nicht unterschätzt werden. Roger van der Weyden stand ganz besonders in Gunst. Philipp ruhte nicht, bis er die berühmte Loewener „Kreuzabnahme“ des Meisters in seinen Besitz gebracht hatte. 1574 wurde die gepriesene Kunstschöpfung in der Sakristei von St. Lorenz aufgestellt. Nach dem Inventar enthält die Mitteltafel des Triptychons ausser dem Leichnam Christi und der hingesunkenen Madonna noch acht Figuren; auf den Flügeln sah man links die vier Evangelisten mit Spruchbändern, rechts die „Auferstehung“. Auf den verdorbenen Aussen-seiten hatte der spanische Maler Juan Fernandez el Mudo zwei Propheten in Grisaille gemalt. In demselben Jahre schenkte der König der Palastkirche auch eine umfängliche „Kreuzigung“, ein Phantasiebild herber mönchischer Inbrunst. Der lebensgrosse, magere Leichnam Christi hängt zwischen Maria und Johannes, weiss verhüllten, gramvollen Gestalten, die sich von karmesinrotem Damasthintergrund abheben. Roger hatte die Tafel vermutlich nach 1450 für das Karthäuserkloster Scheut bei Brüssel gemalt.²⁾

1) Carl Justi: „Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal.“ Zeitschrift für bildende Kunst XXI, 1886. Roger van der Weyden, S. 95f.

2) C. Justi a. a. O. Passavant: „Die christl. Kunst in Spanien“ 1853, S. 136. „L'Exposition d'art rétrospectif de Madrid“ 1892. F. Mazerolle in der Gazette des beaux-arts 1893, I, 42. H. Hymans ebenda. S. 378.

Eine Pietà mit Johannes und Nikodemus wird weiterhin als ein Hauptstück des Brabanter Meisters erwähnt. Das Bild „St. Lukas malt die Madonna“, auf den Flügeltafeln lateinische und griechische Inschriften, dürfte wahrscheinlich mit dem Exemplar dieser Darstellung identisch sein, welches aus dem Besitz der Königin Isabella von Spanien in die Kaiserl. Ermitage zu Petersburg gelangte.¹⁾ Den porträtmässigen Kopf des hl. Lukas verwertete der Stecher Hieronymus Cock 1572 in seiner Bildnisfolge berühmter Maler, immerhin ein Beweisgrund, dass man im 16. Jahrhundert diese Darstellung als ein Werk Roger's ansah. Die „St. Lukas-Tafel“, welche Albrecht Dürer²⁾ sich 1521 in Brüssel aufsperrten liess, darf dagegen nicht mit unserem Meister in Zusammenhang gebracht werden. Es war eine Reliquie, ein Bild, das der fromme Volksglaube als ein Werk des malenden Evangelisten betrachtete. Dürer hätte sonst den Namen des Brabanter Künstlers, der ihm durch andere Schöpfungen vertraut war, beigefügt. Er bewunderte „zu Prüssel im Rathaus in der gulden Kammer die vier gemalten Materien, die der gross Meister Rudier gemacht hat“ und sah Tafeln von ihm in St. Jakob zu Brügge und in „des Kaisers Haus Rudigers gemalt Kapellen“, womit vielleicht ein Triptychon gemeint ist, mit Szenen, die sich in der Art der Sakramentsbilder in Antwerpen und Madrid im Innern einer Kirche abspielen.

Als eine eminente künstlerische That Roger's rühmt die Tradition vor allem die Erfindung seiner grossen Kreuzabnahme, deren rhythmische Gruppierung und ergreifender Schmerzesausdruck in ernster herber Grösse die Herzen der Beten aufs tiefste erschütterte und fast ein Jahrhundert hindurch in der Phantasie vlämischer und deutscher Maler fortwirkte.

Roger van der Weyden hatte dies Bild um 1440 für den Hauptaltar der Liebfrauenkirche vor den Mauern Loewens gemalt. Auf Betreiben der Regentin, der Königin Maria von Ungarn, wurde die Tafel den

1) Kaiserl. Ermitage zu Petersburg, Nr. 445, „St. Lucas zeichnet die Madonna“. Das Gemälde besteht aus zwei Teilen. Das Fragment mit dem Evangelisten wurde 1850 aus der Sammlung Wilhelms II. der Niederlande erworben und stammt aus Spanien. Die zugehörige Madonna gelangte aus dem Besitz der Königin Isabella in die Kollektion de Beurmonville 1881, Nr. 279. 1884 wurde die Tafel um 60000 Frks. für die Kaiserl. Galerie angekauft. Beide Stücke sind auf Leinwand übertragen und vereinigt worden. Oben stark verkürzt. — Nach C. Justi hat das Gemälde „mindestens ebenso begründeten Anspruch auf Originalität wie das Münchener Exemplar“ (Pinakothek Nr. 100), welches Boisserée 1814 in Brüssel aus dem Nachlass einer adligen Dame kaufte. Nach H. v. Tschudi (Repertorium XVII, 1894, 290) „doch wohl nur eine gute Werkstattkopie“. — Photographie von A. Braun.

2) Lange und Fulse: „Dürer's schriftl. Nachlass.“ S. 122 und 156.

Armbrustschützen abgekauft und für Philipp II., ihren Neffen, nach Spanien versandt. Carel van Mander berichtet von der wunderbaren Rettung des unschätzbaren Kunstwerkes, das mit seinen Flügeln wohlverwahrt einen Schiffbruch überdauerte und aus dem stürmischen Meer fast unbeschädigt aufgefischt wurde.

Philipp II. verfügte die Aufstellung des Triptychons in dem neuerbauten Klosterpalast. Wir besitzen die gefeierte Komposition, abgesehen von zahlreichen späten Kopien, in drei Exemplaren, über deren Originalität sich die Kenner nicht einig sein können. Gewichtige Stimmen erhoben sich zu Gunsten der Tafel, welche noch jetzt in einer Sakristei des Escorial aufbewahrt wird. Sie finden in der erwähnten Inventarbezeichnung eine sichere Bürgschaft. Crowe und Cavalcaselle wollen dagegen dies Stück nur einem Schüler Roger's zuweisen; es sei „grau im Ton, härter in der Zeichnung als das Original in der Pradogalerie Nr. 1818“. Anderen Beurteilern gilt dies letztere Gemälde als die sorgfältige Kopie des Michiel van Coxie, welche Carel van Mander erwähnte Waagen, Schnaase, E. van Even und A. Woltmann entschieden sich mit Berufung auf Johannes Molanus für die Eigenhändigkeit des Edelheer-Altars, einer verkleinerten Nachbildung, die in der Peterskirche zu Loewen bewahrt wird.¹⁾ Das Exemplar im Escorial hielt Waagen für eine spätere Wiederholung dieses Bildes von der Hand des „jüngeren Roger“. Ein Zweifel an der Originalität dürfte mit solchen abweichenden Gutachten unserer Kenner kaum zu begründen sein. Die weltentlegene düstere Aufbewahrungsstätte der ursprünglichen Schöpfung, die vorzügliche Qualität der Kopien tragen wohl allein die Schuld, wenn bisher Roger's epochemachende Leistung keine einmütige Würdigung gefunden hat.

Die Kreuzabnahme im Escorial ist das Werk eines reifen Historienmalers, der seine Figuren nach sorgfältiger Erwägung zu wohlgeordneten Gruppen zusammenfügt. Die planvolle Komposition deutet auf eine lange Vorgeschichte, auf mannigfache heisse Bemühungen zurück. Unter den Anstrengungen, die wirksamste Lösung eines schwierigen künstlerischen Problems endgültig zu erzwingen, erstarb die Phan-

tasie des Bildners. Wir bewundern die monumentale Grösse der Gestalten, die Energie des Ausdrucks, die Schärfe und Geschlossenheit der Konturen, die sich dem Gedächtnis unmittelbar einprägen, aber wir vermessen die Ursprünglichkeit und lebendige Frische der Conception, die uns dauernd an ein Kunstwerk fesseln. Auf jedes schöne Vorrecht des Malers, den erquickenden Blick in die freie Natur, eine breitere reizvolle Ausgestaltung des Beiwerks hat der Meister verzichtet, indem er die Figuren wie holzgeschnittene Statuen in ein enges schreinartiges Gehäuse zusammenschiebt. Wie auf schmaler Bühne ist jede nach dem Masse ihrer Anteilnahme an dem grossen gemeinsamen Schmerz dem Beschauer zugewandt. Der ohnmächtig zusammenbrechende Körper der Madonna schneidet die Bildfläche in gleicher Linie wie der vom Kreuz herabsinkende Leichnam des Herrn. Das Doppelmotiv der Handlung, welches Rafael in seiner „Grablegung“ zur Absonderung der Frauengruppe veranlasste, soll auf diese Weise gleichzeitig durchgeführt werden. Ein doppelter Schmerz soll gleichmässig die Andacht rühren. Ähnliche Gruppen beugen sich zu beiden Seiten gramerfüllt über das durchbohrte Mutterherz und zu den klaffenden Todeswunden des Erlösers.

Roger van der Weyden hat sich mit dem ergreifenden Sujet eindringlich beschäftigt. Auch das Gemälde, welches Cyriacus von Ancona im Palast zu Ferrara sah, scheint eine Kreuzabnahme gewesen zu sein. Für die von mir aufgestellte These der Identität des sogenannten Meisters von Flémalle mit Roger in seinen Jugendjahren ist es daher von hohem Wert, dass sich die Vorstufen der berühmten Komposition in Werken dieses Anonymus nachweisen lassen.

Die Tafel im Städel-Institut zu Frankfurt Nr. 105 mit dem reuigen Schächer am Kreuze und den Halbfiguren zweier Zuschauer, die sich in tiefster Ergriffenheit staunend aufwärts wenden, ist nur das Bruchstück eines verlorenen Flügelaltars, dessen Komposition aus einer verkleinerten Kopie deutlich hervorgeht. (Liverpool, Royal Institution Nr. 39. Lichtdruck in Conway's Publikation. London 1884.)¹⁾ Das Mittelbild dieses Triptychons enthielt die Kreuzabnahme in noch grösserer dramatischer Bewegtheit wie Roger's Gemälde im Escorial. In einer Anzahl lebhaft gestikulierender Gestalten spiegelte sich der erschütternde Eindruck des vollbrachten Opfertodes Christi und die vielfältige Gemütsbewegung beim Anblick seines von bitteren Qualen verzerrten Leichnams. Ebenso sollte auch die Mühe und Unruhe geschildert werden, welche das behutsame Herabheben des starren Leibes vom

1) Johannes Molanus berichtet in seiner *Historia Lovaniensis*, dass Wilh. Edelheer, seine Hausfrau Aleyda und sein Sohn 1443 am Altar des hl. Geistes in St. Peter die Kapelle des hl. Jacob errichteten. Für diesen Edelheer-Altar habe Roger Gemälde ausgeführt. Das erhaltene Triptychon zeigt allerdings St. Jacob und Elisabeth als Patrone der genannten Stifterfamilie. Eine Inschrift bezeugt das Jahr 1443 als Entstehungsdatum. Die Technik der Malerei und der Charakter der Schrift deuten aber darauf hin, dass Roger's Edelheer-Altar hier nur in einer späten Kopie erhalten ist. Die Trinität an einer Aussenseite der Flügel wiederholt eine Komposition des sog. Meisters von Flémalle. — E. van Even: *L'ancienne Ecole de peinture de Louvain*.

1) Die Gestalt des unbussfertigen Schächers dieses Altarwerkes setzte der „Meister der Bandrollen“ auf seine Stichreproduktion von Roger's Kreuzabnahme.

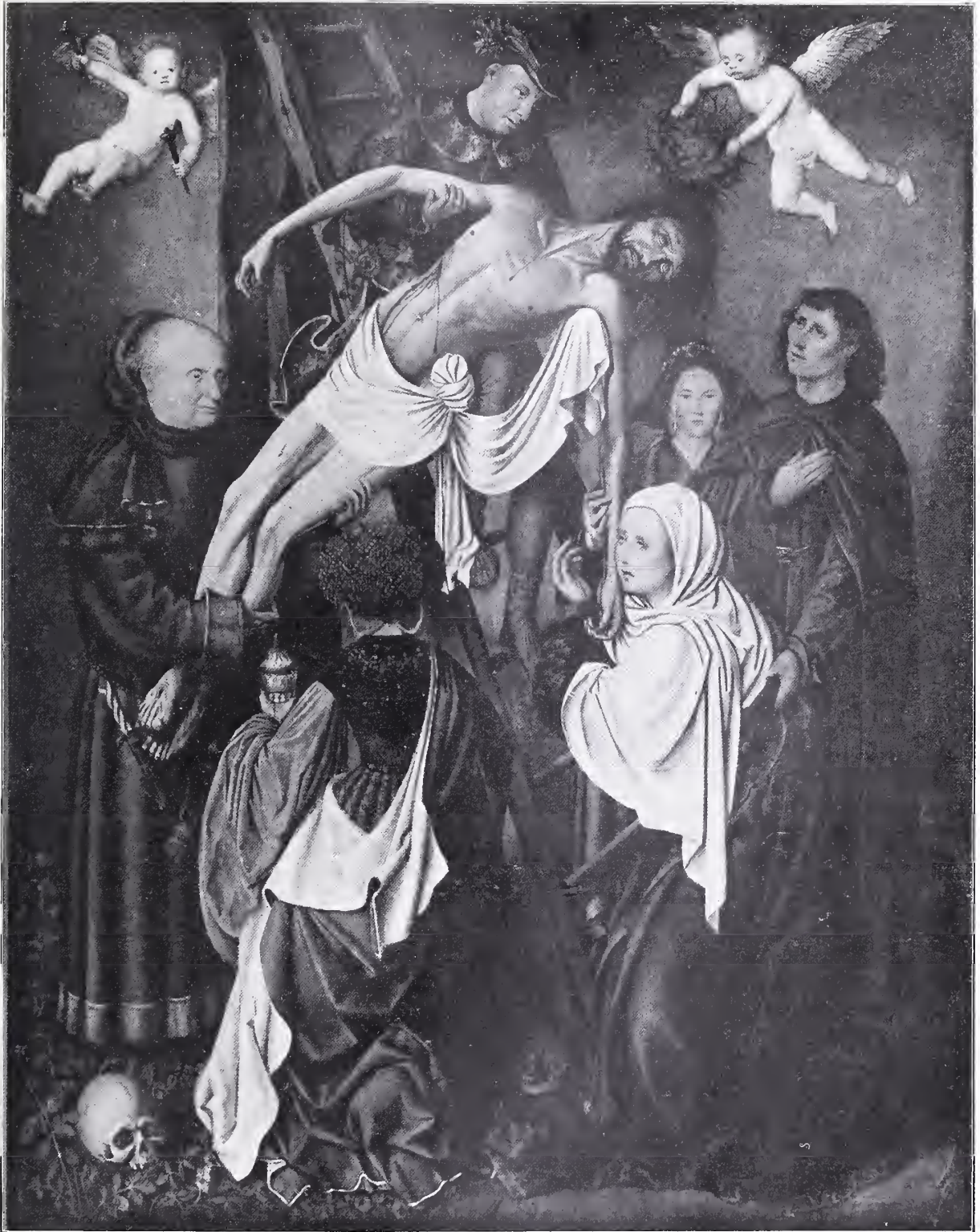


Abb. 7. Die Kreuzabnahme. Kopie nach Roger van der Weyden. Dresdener Galerie.

Pfahle verursacht. Die Wiedergabe der äusseren Aktion steht also im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses. Der entstellte Oberkörper des Heilands ruht auf dem Knie des Jüngers, der vorsichtig zurückgelehnt die Leiter am Kreuz heruntersteigt. Haupt und Arm Christi sind leblos herabgesunken, Nikodemus stützt mit einem Tuch die krampfhaft verzogenen Beine des Leichnams. An den unteren Leitersprossen sich emporrichtend, steht der reichgekleidete Joseph von Arimathia, bereit die geliebte Last entgegenzunehmen. Eine knieende Frau, ganz vom Rücken sichtbar, streckt ebenfalls hilfreich die Arme aus. Eine Gruppe links ist um die Madonna versammelt, Maria Magdalena mit dem Salbgefäss schaut wie gebannt zum Leib Jesu empor. Die Gruppierung, wie dem Leben entnommen, erscheint ungeordnet, ohne rechte Konzentration und Abrundung. Der Meister nahm daher in einer weiteren verlorenen Darstellung die Motive der rechten Hälfte nochmals auf. Das Resultat dieser Umarbeitung steht uns nur in Antwerpener Kopien aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts vor Augen, die allerdings auf die Typen und malerische Behandlung des Originals nur einen bedingten Schluss gestatten und ausserdem nicht frei von störenden Zuthaten sind. An mancher scharf ausgeprägten Eigenart der Auffassung und Komposition ist jedoch dies Phantasieerzeugnis des sogenannten Meisters von Flémalle deutlich selbst in fremder Übertragung noch kenntlich. Lage und Linien des Körpers Christi entsprechen durchaus dem obengenannten Bilde. Wo kleine Abweichungen zu beobachten sind, kennzeichnen sie den Übergang zum Loewener Altarwerk. Wie hier verharren die verrenkten Gliedmassen in der unnatürlichen Lage, die sie im Kreuzestod annahmen. Die erstarrten Arme schmiegen sich nicht mehr an den Rumpf; während der linke Arm schlaff herabhängt, sinkt der halbgestreckte rechte, vom Träger gestützt, langsam nach. Ebenso sind die Füsse, wie in der späteren Darstellung, von dem durchbohrenden Nagel noch fest zusammengedrückt. Die Angehörigen drängen sich im Kreis um den Kreuzespfahl. Maria am Fuss der Leiter niedersinkend, erfasst zum Kuss die Hand des hingeschiedenen Sohnes. Die überaus charakteristische knieende Rückenfigur erscheint ganz im Vordergrund als Maria Magdalena, der greise bartlose Nikodemus neben ihr ist in Haltung und Ausdruck schon ganz derselbe wie auf der vielbewunderten Tafel im Escorial. Die harte Faltengebung der Gewänder und am Boden, die scharf umrissenen Kräuter und der Totenschädel sind vom Kopisten sorgfältig nachgebildet, ebenso hat er den Goldgrund des Quattrocentisten beibehalten. Nur die beiden geflügelten Putti, welche die oberen Ecken füllen, sind eine Konzession an den Geschmack der zeitgenössischen Romanisten. (Abb. 7.)

Das feiner durchgebildete Exemplar dieser Darstellung hängt als Barthel Bruyn in der Dresdener Galerie Nr. 1965, eine grössere, geringere Wiederholung im Schweriner Museum Nr. 571.

Die Differenz zwischen Erfindung und Ausführung ist zuerst Henry Thode aufgefallen. Er hielt das Gemälde für eine Kopie des Meisters vom Tode Mariae (Joos van Cleve) nach einem Kölner Spätgotiker, dem Meister des hl. Bartholomäus. Der Anschluss des letzteren an Roger's herbe Kunstweise erklärt hinreichend diese Bestimmung, seine Kreuzabnahme im Louvre Nr. 280 ist nur eine Nachdichtung der Komposition des Brüsseler Meisters. Auch der eigenwillige phantastische Kölner folgt in allen Hauptzügen dem Gruppenaufbau Roger's, welcher für Übersichtlichkeit und Einheit der Komposition so grosse Vorteile ergab. Auch er bleibt bei der reliefartigen Ausbreitung der Figuren in einer Fläche. Sind wir nach solchen Erwägungen berechtigt, die primitivere Anordnung des Flémaller's als fremde Nachahmung Roger's zu betrachten? —

Bis zu welchem Punkt man sich auf den Archaismus Antwerpener Kopisten des 16. Jahrhunderts verlassen kann, zeigt unter anderem die Halbfigur der Madonna mit dem Kind im Kölner Museum Nr. 588, die in Haltung, Kleidung und Bewegung peinlich genau der hl. Jungfrau des Flémalle-Altars nachgebildet ist, ebenso des Joos van Cleve Reproduktion der berühmten Kreuzabnahme Roger's in Heytesbury House.

„Kopien dieses hochgefeierten Werkes sind oft bestellt worden. Aber während sich alle sonst bekannten Maler eng an den Stil des Meisters von Tournay schliessen, vermochte unser Joos nur Komposition und Stellung der Figuren, diese freilich ganz treu, wiederzugeben. Nicht bloss versetzt er die etwa wie ein bemaltes Schnitzwerk auf Goldgrund gedachte Gruppe in ein weites bergiges Küstenland; er unternimmt in allem, Typen, Modellierung, Farbe, eine vollkommen freie Übertragung in sein eigenes, von der plastischen und asketischen Herbigkeit Roger's grundverschiedenes Idiom.“ (Carl Justi im Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen XVI, 1895, S. 28.)

Es ist aber nicht bloss ein einzelnes bedeutendes Streben, die künstlerische Fassung eines bestimmten schwierigen Gegenstandes, was den sogenannten Meister von Flémalle mit Roger van der Weyden vereint. Wie ein Schatten folgt der schemenhafte Anonymus dem Begründer der Brabanter Malerschule auf seinem Lebensweg bis in die vierziger Jahre. Aus seinem Kunstcharakter und den äusseren Umständen, unter welchen einige seiner Werke entstanden sind, hat *Hugo von Tschudi* etwa folgendes über Herkunft, Lehrgang und Aufenthalt des geheimnisvollen Malers ermittelt.

Das Feuer wallonischen Blutes äussert sich bei ihm in der frischen Beweglichkeit aller Gestalten, pulsiert in dem mächtigen Pathos und grotesken Humor seiner Schöpfungen. Auf eine frühe Thätigkeit im südlichen Flandern deuten schon zwei „sonderbare Bildnisse“ in der Galerie zu Brüssel Nr. 73, 74, die man dem Künstler trotz ihrer derben Ausführung zuweist. Als Malgrund sind sorglos die Wappenschilder des „jehan barrat“ und der „jehenne cambré“ aus dem Jahre 1425 benutzt. Der Dargestellte ist nach den beigefügten Abzeichen ein Angehöriger der Familie à la Truye, von der ein Mitglied 1436 der herzoglichen Rechnungskammer zu Lille vorstand. Obwohl kleiner, darf das Frauenbildnis als Gegenstück angesehen werden. Es sind flüchtige Improvisationen, mit Sinn und Geschick für das malerisch Wirksame hingestellt, aber von gar geringer Sicherheit in der Durchbildung der Formen. In der gesamten Auffassung, besonders in der Beleuchtung und Modellierung des Männerkopfes, dessen abgewandte Hälfte sich hell vom Grund löst, macht sich schon das Vorbild des Jan van Eyck geltend, der sich im Dienst Herzog Philipp's des Guten 1425—1428 am Hof zu Lille aufhielt. Im benachbarten Tournay wurde Roger van der Weyden 1432 Mitglied der Malergilde.

Ein unmittelbares Schulverhältnis zu Jan van Eyck ist bei dem Meister von Flémalle ebensowenig wie bei Roger anzunehmen. Es war das Grundprinzip der neuen Kunst, die subtile Naturwiedergabe, die bildliche Fixierung des Raumes durch das Licht, was ihn mächtig anzog. Die minutiösen Kabinettstücke, die aus der Werkstatt des Brügger Realisten in den dreissiger Jahren hervorgingen, öffneten ihm die Augen für die malerischen Reize seiner niederen Stube, in welcher dämmeriges Halbdunkel den gewohnten Hausrat umwebt, aus deren schmalen Fenstern man auf ein gut Stück geschäftige Alltagswelt unter klarem Sommerhimmel hinausschaut. Die Wirkung des Lichts, das in kaum merklichen Übergängen die Luftschichten erfüllt und die zurückliegenden Gegenstände verfärbt, galt es wiederzugeben, sollte die Tafel die Tiefe des Raumes überzeugend abspiegeln.

Jan van Eyck's Bildnisse schärften den Blick für die individuelle Besonderheit jedes Wesens, für jene gesteigerte Treue der Auffassung, deren letztes Ziel die Augentäuschung ist. Persönliche Beziehungen zwischen beiden Malern mögen zugestanden werden; die Vorliebe für kühlere lebhaftere Färbung, die scharfe Umgrenzung der Einzelformen durch kräftige Konturen unterscheiden jedoch die Gemälde des Flémallers wesentlich von den Gepflogenheiten im Atelier der Brüder van Eyck.

Auch von Roger van der Weyden wird ein näheres Verhältnis zum „Princeps pictorum“, ein genaues Studium seiner erstaunlichen Naturschilderungen

nicht allein durch italienische Autoren verbürgt. Nur ausserordentliche Leistungen im Anschluss an die grossen Kunstformenbarungen des burgundischen Hofmalers können in Brüssel sobald aller Augen auf den Neuling gezogen haben, dass sich der bedachtsame Rat durch die allgemeine Bewunderung bewogen fühlte, ihm ein einträgliches Ehrenamt anzubieten. Der Eindruck der Schöpfungen Jan van Eyck's war bei Roger so tief und nachhaltig, dass man selbst in mancher späteren Arbeit noch dies Vorbild durchfühlt. So erinnert z. B. seine Darstellung „St. Lukas malt die Madonna“ an Jan's Votivbild des Kanzlers Nikolaus Rolin sowohl durch die Anordnung der beiden Figuren in luftiger romanischer Säulenhalle als auch namentlich durch die Fernsicht über den bewegten Wasserspiegel eines breiten Flusses, der sich durch ein waldiges Thal schlängelt und eine volkreiche, wohlbewehrte Stadt durchströmt.

Als den dauernden Mittelpunkt der Thätigkeit des sogenannten Meisters von Flémalle bezeichnet sein Biograph vornehmlich Brüssel. Mancherlei deutet auch auf eine kurze Anwesenheit in Loewen hin, etwa in den vierziger Jahren. Auf eine Reise nach der iberischen Halbinsel haben die Forscher für ihren Schützling verzichtet, wie sich denn auch ein Aufenthalt Roger's in Spanien als Mythe erwiesen hat. Dagegen ist der Anonymus gleichzeitig mit dem Brüsseler Stadtmaler in Italien gewesen. Das Flügelwerk des Heinrich von Werl, 1438 in Ferrara entstanden, ist in mehrfacher Hinsicht merkwürdig. Es eröffnet mit seinem zuverlässigen Datum eine Reihe von Gemälden, die von der Nachfolge des Jan van Eyck allmählich zu dem Stil Roger's hinüberleiten. Die enge Zelle des Kölner Theologen, in der ein reflektierender Hohlspiegel die Illusion greifbarer Wirklichkeit noch erhöht, „kann nur jemand gemalt haben, dem das Verlobungsbild des Arnolfini (von 1434) noch in frischer Erinnerung stand“, während in Typen, Formgebung und Gewandbehandlung „auch hier schon Roger van der Weyden mitspricht“, der junge Meister, dessen Stil sich auch soeben erst in selbständigen monumentalen Leistungen kondensierte.

„In seinen Idealtypen, besonders den weiblichen, steht der Flémaller am nächsten dem Roger van der Weyden. Er steht ihm sogar sehr nahe. Hierin vor allem liegt der Grund, weshalb seine Bilder so oft diesem Meister zugeteilt wurden. Immerhin sind Unterschiede vorhanden, nur liegen sie fast weniger in der Form als im Temperament“ (der Jugend). „Wie wenn zwei Künstler dasselbe Modell porträtierten. Der Flémaller giebt die Züge schärfer, pointierter“ (weil frisch beobachtet und noch weniger zu festen Typen krystallisiert). „Die Augen sind bestimmter gezeichnet, die leicht gebogene Nase ist feiner, klarer gegliedert, der Mund fester und aus-

drucksvoller. Seine Typen bekommen dadurch etwas Individuelleres, Lebensvolleres. Das gleiche Verhältnis lässt sich in der Bildung der Hände beobachten. Im allgemeinen Charakter ähneln sie durchaus denen Roger's. Die Detailbehandlung aber ist viel reicher, für jede Aufgabe neu studiert. In dieser nervösen Beweglichkeit der Hände, dem feinen Schnitt der Züge, dem Reichtum sprechender Gesten liegt etwas Unvlämisches, das mehr noch als bei Roger auf die romanische Herkunft des Meisters zu deuten scheint.“ (Es ist eben der junge Rogelet de la Pasture, der sich erst allmählich in Brüssel acclimatisierte.) H. v. Tschudi a. a. O. S. 114.

Der sogenannte Meister von Flémalle wäre demnach eigentlich niemand anderes als unser Roger, nur in höherer künstlerischer Potenz. Thatsächlich wären es nur die feineren Qualitäten seiner Gemälde, ein weit intimeres Verhältnis zu der unerschöpflichen, sich stets erneuernden Natur, was den anonymen Realisten vor dem berühmten Manieristen auszeichnet. Ob eine solche Unterscheidung angesichts der ungewöhnlichen Lobsprüche, mit welchen sämtliche Schriftquellen Roger van der Weyden überhäufen, auch historisch gerechtfertigt ist, darüber möchte ich nicht entscheiden. Bisher hat die Forschung bei Bilderbestimmungen stets den entgegengesetzten Weg eingeschlagen, indem sie nur die besten durch Tradition beglaubigten Werke einer bestimmten Stilweise dem hochgefeierten Meister selbst vorbehielt, dagegen die geringere Ware an jene namenlosen Arbeiter verteilte, die ihre Erleuchtung von seinem blendenden Gestirn empfangen. Es liegt eine bittere Herabsetzung des „grossen Meister Rudier“ in der Annahme, dass ihn ein Nachahmer übertroffen habe, ein anderer seine ureigenen Ausdrucksformen zu höherer Vollendung ausgebildet hätte. Zudem bestätigen die alten Inventare der Sammlungen der Margaretha von Österreich und des Marques de Leganés das Anrecht Roger's auf Kompositionen des Meisters von Flémalle ebenso gültig wie seine Ansprüche auf die Kreuzabnahme im Escorial und den „hl. Lukas“ in St. Petersburg. Nach dem Tode des Jan van Eyck ermattet naturgemäss das heftige Streben des jüngeren Rivalen. Als einziger tonangebender Meister schaltet er von nun an einseitig mit früher erworbenen Anschauungen, verwertet er mühelos die Arbeit der Jugend. Eine ausgedehnte Werkstatt wiederholt seine beliebtesten Kompositionen, und seine eigene Erfindungskraft schöpft Motive, Typen, Charaktere allmählich immer ergiebiger aus den Werken der eigenen Vergangenheit als aus den umgebenden Erscheinungen. Wenn wir auch diese ungünstige Wandlung seines Talents schrittweise verfolgen, schliessen sich die verschiedenartigen Züge zum einheitlichen Charakterbild zusammen, und wir erkennen die Wesenseinheit Roger's mit seinem rätsel-

haften überlegenen Doppelgänger, dem Meister von Flémalle.

Auch an den Namen Roger van der Weyden knüpft die moderne Stilkritik eine Anzahl Gemälde, die sich in durchaus verwandter Weise wie die Werke des Meisters von Flémalle an Jan van Eyck's Kabinettstücke anschliessen. Den gepriesenen Tafeln des Anonymus stehen diese Bilder Roger's weder in der Ursprünglichkeit und Schärfe der Naturaufnahme noch an delikaten Reizen der malerischen Behandlung im mindesten nach, zeigen dagegen in Typen, Formgebung, Kolorit eine so weitgehende Analogie, dass eine festbegrenzte Sonderung der Werke selbst den Entdeckern des geheimnisvollen neuen Meisters überaus schwer fällt. Stets sind es Andachtsbildchen, von vornehmen Kunstfreunden für ihren Privatgebrauch bestellt. Mit einem beruhigenden, tröstlichen Inhalt verbinden diese Kleinode eine schimmernde Farbenpracht, eine minutiöse Detailausführung, welche selbst das verwöhnte Auge des ästhetischen Feinschmeckers entzückt. Ein lyrischer Empfindungskreis beherrscht die feinen Figürchen. Jan van Eyck's Dresdener Reisealtärchen, Maria mit dem Kind in der Kirche, die „Madonna am Brunnen“ von 1439 und die unvollendete „St. Barbara“ aus der Sammlung van Ertborn in Antwerpen, dies waren die unerreichten Vorbilder jener hochgeschätzten vlämischen Kleinkunst. Auch bei Roger walten anmutende Begebenheiten aus dem Leben der hl. Jungfrau vor. Wie ein süßes Minnelied an die verklärte holdselige Fürsprecherin flechten sich diese Szenen in sein erschütterndes Drama vom Leiden Christi um der Menschheit Erlösung. Die gewaltsame Spannung herzerreissender Passionsauftritte ist gewichen, wir treten hier in die stille trauliche Sphäre jungfräulicher Mutterliebe.

Wohl das köstlichste dieser kleinen Juwelen von der Hand Roger's besitzt der Earl of Northbrook. Das Bildchen soll aus dem Kunstbesitz Friedrichs des Grossen herrühren, Passavant und Waagen fanden es in der Sammlung Aders in London, später bei dem Dichter Samuel Roger; 1892 war es im Burlington Fine Arts Club Nr. 14 ausgestellt.¹⁾ (S. die Kunstbeilage.)

Unter feingemeissem gotischen Bogen thront Maria in einer Nische, das Christkind an der Brust. Die Jungfrau schaut, in ernstes Sinnen versunken, mit inniger Zärtlichkeit auf den Welterlöser in ihren Armen. Sie ahnt dessen Schicksal, sie weiss, welch übermenschliches Leid die Himmelskrone ihr auf-

1) James Weale & Jean P. Richter: A descriptive catalogue of the collection of pictures belonging to the *Earl of Northbrook*. London 1889. Passavant: „Kunstreise“ I, 211. Waagen: *Treasures* II, 78. Kugler II, 372. Hotho II, 203. v. Tschudi: „Repertorium“ XVI, 1893, 102. — Höhe des Bildes 0,14 m. Breite 0,10 m.

bürdet, die glitzernd auf ihrem Scheitel steht. Ihre goldigen aufgelösten Locken umfließen in feinen Fäden das zarte Oval des Antlitzes, den schmalen Hals und fluten über die Schultern. Maria ist uns völlig zugewandt, wir erkennen ähnliche Gesichtszüge wie bei der Madonna Somzée, nur sind die Linien weicher, anmutiger geworden. Die grossen niedergeschlagenen Augen stehen genau in einer Achse, doch die schweren Liddeckel sind nicht mehr so scharf umrissen; die Nase ist fein und gerade, der zierliche Mund fest geschlossen. Die Jungfrau trägt ein tiefblaues Kleid mit grünlichem sammetnen Schimmer, graues Pelzwerk umsäumt die Ärmel und wird an einem umgeschlagenen Gewandzipfel sichtbar. Bauartig breitet sich die schwere Stoffmasse in wirren rundlichen Falten über die steinernen Thronstufen. Der Jesusknabe auf ihrem Schooss ist ein getreues Abbild des Kindes auf dem Flémalle-Altare. Das nämliche runde fleischige Gesichtchen mit aufstrebendem Näslein und den staunenden Augen hängt am Busen der Mutter. Lichtes krauses Haar deckt nur den oberen Teil des Schädels und bildet ein abstehendes Schöpfchen, Stirn und Hinterkopf bis über das Ohr kahl lassend. Am kleinen Hals zeigen sich dieselben feinen Hautfalten, die Händchen sind wie dort ungewiss tastend bewegt und stehen in scharf beobachtetem Gegensatz zu den reifen, wunderbar sensiblen Frauenhänden der Madonna, deren Rechte mit dem Ehering den Leib des Knäbleins umfaßt, während die Linke sich in die weiche Brust eindrückt. Ein ziegelrotes weites Röckchen mit dunklem Muster, hellgefüttert, verhüllt den Kindeskörper und bildet einen lebhaften Farbkontrast zu der dunklen Tracht der heiligen Jungfrau. Das Inkarnat ist überaus zart und hell; die Wangen der Madonna sind leicht gerötet, kreidige Lichter stehen neben graulichen Halbtönen und verleihen der harten Farbfläche einen emailartigen Schimmer.

In täuschender Plastik lösen sich die farbigen Gestalten von dem lichten silberigen Grund. Ein duftiges Helldunkel breitet sich aus dem beschatteten Winkel über die Figuren und rundet die Formen, Schlagschatten zittern an der Rückwand und messen den engen Luftraum hinter den Körpern.

Mit besonderer Liebe und feinfühligem Verständnis ist der architektonische Rahmen durchgebildet. Das reichgegliederte gotische Gehäuse, das regelrechte Steingest des Masswerkes, die zackigen Krabben und Fialen sind wie aus Metall cisiert und durch weissliche Profile und kräftige Schatten hervorgehoben. Unter Baldachinen an den Strebepfeilern stehen die Statuen von Abraham, David, Melchisedek und der Propheten. Reliefs in der Höhe enthalten die sieben Freuden Mariae. Diese gotischen Zierformen entsprechen in ihrer malerischen Wiedergabe vollkommen

den phantastischen Baulichkeiten der Diptychons in der Pradogalerie mit dem „Sposalizio“ und der „Verkündigung“. Ähnlich wie dort spriessen auch Akalei, Iris und Lilien an den Mauern empor.

Trotz der minutiösen Feinheit aller Details ist nirgends eine tüftelnde Ängstlichkeit des spitzen Pinsels wahrnehmbar. Die Behandlung ist frisch und keck, von lebhaftem Gefühl für das malerisch reizvolle durchglüht.

Dieselbe elegische Seelenstimmung spricht auch aus einem anderen kleinen Madonnenbild, das sich im K. und K. Hofmuseum zu Wien Nr. 671 befindet.¹⁾ Die Jungfrau steht das Kind nährend in gotischem Gehäuse. Der Jesusknabe ist nackt, nur mit einem feinen Tüchlein umhüllt. An der Rückwand der Nische prankt ein rotes golddurchwirktes Gewebe und breitet sich über den leuchtenden Thronessel. In der Hohlkehle des Rahmens wird oben in Steinfarbe die segnende Halbfigur Gottvaters sichtbar; seitlich sind Statuen, Adam und Eva, auf zierliche Sockel gestellt. Die Durchführung ist von ähnlicher Sorgfalt wie beim Täfelchen des Earl of Northbrook, doch etwas härter, schon mehr der späteren Art Roger's angenähert. Das Helldunkel ist weniger ausgesprochen. Die Malerei zeigt nicht mehr ganz dieselbe zarte Vollendung und jenen duftigen Ton.

In diesem Wiener Marienbildchen hat man nun ein Werk Roger's wiedererkannt, welches Marcantonio Michiel 1530 in der Casa Vendramin zu Venedig bewunderte. Mit dem Inhalt unserer Tafel würde freilich die Beschreibung des Anonymo Morelliano im allgemeinen übereinstimmen, doch fehlt leider der sichere Nachweis und jedes hervorstechende Kennzeichen, das der alten Bestimmung auch für das Wiener Bildchen entscheidende Beweiskraft verleihen könnte. Denselben Gegenstand in verwandter Auffassung haben auch andere Maler, z. B. Jan van Eyck in zierlichen Kabinetstücken behandelt. Solange die Provenienz des Wiener Gemäldes unbekannt bleibt und die Identität mit jener Tafel in Venedig nicht unbedingt feststeht, darf die alte Benennung nur als ein weiterer wertvoller Wahrscheinlichkeitsgrund neben anderen bei unserer Untersuchung in Berechnung gezogen werden. Indessen ergänzen stilkritische Be-

1) Wiener K. und K. Hofmuseum, Nr. 671 (1385). Höhe 0,18 m. Br. 0,12 m. L. Scheibler: „Repertorium“ X, 291. v. Frimmel: Kl. Galleriestudien. Lief. II, 1895. v. Tschudi „Repertorium“ XVII, 289. — Frizzoni: „Notizia d'opere di Disegno etc.“, Bologna 1884. v. Frimmel: „Quellenschriften“, Neue Folge, I, 1888, S. 108/109. „El quadretto in tauola della nostra donna sola cun el puttino in braccio, in piedi, in un tempio Ponentino, cun la corona in testa, fo de mano de Rugerio da Brugies, et è opera a oglio perfettissima.“ — Die zugehörige St. Katharina nahm vielleicht früher die Rückseite ein. Photographien Hanfstängl und Loewy. — Klassischer Bilderschatz Nr. 1279 und 1268.

obachtungen die alte Schriftquelle und vermitteln den mangelnden Zusammenhang; L. Scheibler, Th. von Frimmel, H. von Tschudi lassen wenigstens die Urheberschaft des Roger van der Weyden gelten. Nach dem Gutachten der Herausgeber des „Klass. Bilderschatz“ F. von Reber und A. Bayersdorfer hingegen „stammt das Bildchen vielleicht von der Hand eines um einige Jahrzehnte jüngeren Meisters“, womit wohl der Meister von Flémalle gemeint ist.

Ein auffälliger Umstand versetzt in der That das zur Madonna gehörige, etwas flüchtigere Gemälde der heiligen Katharina (Wien, K. und K. Hofmuseum Nr. 673) in die Nähe einer Komposition des Meisters von Flémalle, seiner „Geburt Christi“ im Museum zu Dijon Nr. 150.¹⁾ Die ausgestreckte linke Hand der heiligen Märtyrerin mit leicht gekrümmten Fingern, welche den roten Mantel ein wenig ungeschickt emporstreift, gleicht nämlich in Form und Bewegung der Hand der ungläubigen Salome, die zitternd das Gewand von ihrer verdorrten

Rechten zurückschiebt. Nur der Daumen ist mehr nach aussen gebogen, eine Eigentümlichkeit, die man aber bei der Hand der knieenden Zelanie mit dem Spruchband gleich daneben wiederfindet. Diese Übereinstimmung wiegt um so schwerer, da sie nicht allein steht. H. von Tschudi hat schon früher auf solche Analogien zwischen Bewegungsmotiven und Handgesten auf Bildern Roger's und des Meisters von Flémalle hingewiesen.

1) Museum zu Dijon Nr. 150. Höhe 0,87 m. Br. 0,70 m. Lichtdruck bei v. Tschudi a. a. O. S. 90.

Mit dieser Darstellung der Geburt Christi in Dijon stehen auch zwei Flügeltafeln Roger's in der Pinakothek zu Turin Nr. 312 und 320 inhaltlich wie stilistisch in naher Beziehung.¹⁾ Sie zeigen die Heimsuchung Mariae und den verehrenden geistlichen Donator. Beide Gemälde haben stark gelitten, so dass die ursprüngliche Farbenwirkung nicht mehr unversehrter erkennbar ist.

Bei der Stifterfigur ging auch die Zeichnung des Meisters unter barbarischer Übermalung vollständig verloren. Zum Glück blieb uns der landschaftliche Hintergrund erhalten, ein früher Versuch des genialen Malers, über die vielgestaltige Welt eine einheitliche Stimmung auszubreiten und die freie Natur im Lichtschimmer einer bestimmten weihvollen Stunde festzuhalten. (Abb. 8.)

Aus einem stillen, etwas verwilderten Garten schauen wir hinaus in den erquickenden klaren Sommermorgen. Die soeben aufsteigende Sonne beglänzt und vergoldet die Gegenstände, intensive seitliche Strahlen steigern ihre plastische Wirkung.

Eine feiertägliche Stille ruht über der Gegend. Das stattliche Burgthor, aus roten Backsteinen regelrecht gefügt, steht verlassen. Die eisenbeschlagene Pforte ist weit geöffnet. Das Frühlicht streift die Holzwände des leeren Wächterstübchens, mit dem spitzen Schindeldach und den niederen Fenstern, die den Eingang beherrschen. Ein Eschenbäumchen streckt neben der



Abb. 8. Landschaftlicher Hintergrund. (Ausschnitt.)
Turin, Pinacoteca reale.

1) Pinacoteca reale zu Turin Nr. 312 und 320. Höhe 0,89 m. Br. 0,36 m. Dort „Imitazione di van Eyck“ benannt. Vergl. E. Jacobsen im Archivio storico dell' arte III, 1897, S. 208.

Mauer schlank emporgeschossen seine dünne Laubkronen in die helle Atmosphäre. Die zierliche Säule vor dem anbetenden Prälaten deutet mit ihrem Figurenschmuck auf eine freudige Begebenheit im Mittelbild. An dem feingemeisselten Kapitäl erkennt man David, den jungen König der Juden, der den Riesen Goleath erschlägt, und von Männern getragen, die Riesentraube, die verheissende Frucht aus dem Lande Kanaan. Über Dachfirst und Mauerzinnen hinweg öffnet sich der Blick in die Ferne. An einer kühlen Seebucht türmt sich das Gestade in wundersamen Felsgebilden auf, deren Kuppen und Zacken das Morgenlicht entzündet. Ein frischer Wind kräuselt die graugrünen Fluten und hebt die Dünste an den Felshörnern empor zu lichten Flocken und Silberstreifen am tiefblauen Himmel. Ein Kranichzug strebt durch die dünne Luft der Heimat zu. An den „wilden Berg mit allen seinen Schluchten“ lehnt sich die volkreiche Handelsstadt, ihre wehrhaften Mauern spiegeln sich in klarem Gewässer. Das scharfsichtige Auge des Malers unterschied deutlich den langgestreckten Bau der gotischen Kathedrale mit wuchtigem Vierungsturm, das schmucke Rathaus, Klöster, Kapellen im wirren Haufen giebeliger Bürgerhäuser. Eine starke Veste auf ragendem Felsen schützt das Weichbild, ein Leuchtturm in der Höhe späht in die Ferne. Zum Stadthor hinaus, über die Bogen der Brücke ziehen frühe Wanderer. Reiter nähern sich auf schlängelnden Pfaden durch das fahle Gelbgrün der Wiesen, zwischen dem dunklen Laub vereinzelter Bäume. Reichbeladene Schiffe liegen im Hafen, andere stechen in See, die Segel vom Morgenwind geschwellt. Von steiler Klippe schaut rechts ein Herrenschesse hernieder, Bergfried und Giebel zeichnen sich scharf ab vom hellen Horizont. Liebevoll hat sich der Künstler in die Wiedergabe aller Einzelheiten versenkt. Er kombiniert das Verschiedenartigste und baut niederländische Städte unter wildzerklüftete Felsen an die Küsten des Mittelmeeres. Ein solches Landschaftsbild kann der Vlame nur gemalt haben, nachdem er zum mindesten die Berggestade Liguriens mit hellem Auge angeschaut hatte.

Erinnert auf der linken Flügeltafel die stimmungreiche Landschaft an verwandte Arbeiten des sog. Meisters von Flémalle, so finden wir auf der rechten Seite auch bei den hier erhaltenen Figuren seine Charaktere und Formgebung. Die heilige Jungfrau, welcher Elisabeth lobpreisend entgegengeeilt ist, gleicht durchaus der demutvollen schamhaften Gottesgebärerin auf dem Weihnachtsbilde zu Dijon. Das nämliche hoheitsvolle ernste Antlitz mit rundlichen Wangen und Doppelkinn wird von blonden Locken umrahmt. Unter der hohen freien Stirn sind die scharfumrandeten Augenlider ebenso niedergeschlagen, zeigt sich dasselbe schmale gebogene Näschen, der herbe festgeschlossene Mund.

Auf einem einzelnen kleinen Täflein hat Roger später dieselbe Scene der Heimsuchung nochmals vorgeführt. Der Vergleich beider Gemälde ist für die Erforschung des Umschwungs in Auffassung und Stilweise des Meisters überaus lehrreich. (Abb. 9 u. 10.)

In allen Hauptzügen der schlichten, durch die Tradition festgestellten Komposition entspricht das Bildchen in der Sammlung des Freiherrn *Speck von Sternburg* zu Lützschena¹⁾ vollkommen der grösseren Darstellung in Turin. Auch ist die Durchbildung mancher veränderter Einzelheiten von solcher Vollendung, dass wir diese verkleinerte Wiederholung ebenfalls Roger van der Weyden selbst zuzuweisen haben.

In der Nähe ihres stattlichen Wohnsitzes begrüsst und umarmt die alternde Elisabeth zärtlich die Verwandte, die sich dienstbereit als Pflegerin anbietet. Beide Frauen legen sich gegenseitig die Hand auf den gesegneten Leib. Die Mutter des Täufers Johannes erscheint auf beiden Gemälden in eigentümlich gezwungener steifer Haltung. Der eingeknickte Rücken und die vorgestreckten Arme sollen die momentane freudige Bewegung wiedergeben. Über dem blassroten, weissverbräunten Kleid hängt ein gleichfarbiger Mantel in harten knitterigen Falten um die mageren Hüften. Die Züge des gebräunten Gesichtes sind auf der Tafel in Lützschena weichlicher, verschwommener geworden. Weit bedeutsamer und wesentlicher sind die Unterschiede in beiden Darstellungen der Madonna. In dem späteren Bilde ist jede Spur individueller Sonderheit aus dem lieblichen Antlitz gewichen. Die Züge sind nicht mehr der Natur entnommen, sondern ausschliesslich nach einer festen Vorstellung konstruiert. Unschwer erkennt man das sanfte Marienideal des Mirafloresaltares wieder, nur sind die Linien zarter, der Ausdruck beseelter, anmutiger. Die Gewandmotive hingegen scheinen direkt nach dem Modell studiert, ebenso die feinfühlig weichen Hände. Besonders reizvoll ist die Rechte der heiligen Jungfrau gebildet, die den blauen Mantel mit grauem Pelzfutter bauschig emporrafft, wobei der Fransensaum zierlich durch die schmalen beschatteten Finger gleitet.

Bei „*Mariae Heimsuchung*“ weist schon das Bibelwort den Maler auf eine umfassendere Ausgestaltung der landschaftlichen Umgebung hin. Wir überschauen den weiten Weg, den Maria hilfreich emporstieg und der sich mühevoll über Hügelrücken, zwischen Böschungen und Gefels emporwindet. Die Behausung des Zacharias im Gebirge verwandelt sich zum stolzragenden Rittersitz. So wenigstens wird das Reise-

1) Lützschena. Sammlung des Freiherrn Speck von Sternburg Nr. 137. Katalog 1889. Höhe 0,57 m. Br. 0,36 m. Crowe und Cavalcaselle S. 158.

ziel der heiligen Jungfrau auf beiden Gemälden Roger's geschildert, doch mit wie veränderten Mitteln! Die Landschaft auf der Turiner Tafel reiht sich ebenbürtig dem Gegenstück mit der Stifterfigur an. In wirksamer Beleuchtung dehnt sich die romanische



Abb. 9. Die Heimsuchung Mariae. Turin, Pinacoteca reale.

Burg mit gotischem Backsteinanbau körperhaft im Raum. Die vorspringenden Profile der Gesimse werfen tiefe Schlagschatten auf die zurückweichenden Mauerwände; eine frische Morgenstimmung ruht über den weiten lichten Fernen. Im Vergleich hierzu steht der Hintergrund auf dem Gemälde zu Lützenschen flächenhaft wie eine Kulisse hinter den Figuren. Und doch darf Flüchtigkeit dem Maler nicht zur Last gelegt werden, denn im Vordergrund, auf umhөгtem Rain, hat er mit peinlicher Sorgfalt zierlich und spitzig eine ganze Wald- und Wiesenflora abgebildet.

Ähnliche Berührungspunkte verschiedener Kunstweisen wie diese beiden Bilder der Heimsuchung bietet auch „die Verkündigung“ im Louvre Nr. 595 (2202), welche Henri Hymans dem Meister von Flémalle zuschreibt.¹⁾ Maria und der Erzengel, nicht eben bedeutende Gestalten, weilen in einem dämmerigen Schlafgemach, das ganz erfüllt ist von dem behaglichen Hausrat, den wir schon auf dem Werl-Altar in der Stube der heiligen Barbara vereinigt sahen.

An demselben hohen Kamin hängt der blinkende Armleuchter und zeichnet seinen langgestreckten dünnen Schatten über den Steinmantel; im Winkel daneben steht noch wohlbewahrt das bauchige Fläschchen, dessen goldiger Inhalt im Widerschein an der dunklen Wand flimmert. Die nämliche gradlehnige Ruhebänk ist mit roten Flaumfederkissen weich belegt. Ausser dem Lehnstuhl steht neben dem rotbehängten Himmelbett das eichene Stollenschränkchen, mit gotischem Masswerk geziert, und trägt noch dieselbe gebuckelte Messingkanne in schimmerndem Becken. Die Läden am offenen Fenster sind zurückgelegt, über grünende Fluren leuchten die schneeigen Zacken der fernen Alpen.

Zur Qualifikation als Vorlage des Werl-Altars fehlt nun aber dieser Tafel im Louvre die überlegene malerische Durchführung. Alles, was dort feinsinnig im gemütlichen Interieur des Künstlers an malerischen Wirkungen erlauscht und mit Stift und Pinsel festgehalten wurde, kehrt hier zum letztenmal halb mechanisch im Werk Roger's zurück.

Der soeben an einer Reihenfolge von Gemälden Roger's nachgewiesene Prozess einer allmählichen Erstarrung seiner Ausdrucksmittel und Charaktere lässt sich besonders schlagend an der schrittweise sich vollziehenden Umbildung eines weiblichen Idealkopfes veranschaulichen. Die hier im Ausschnitt reproduzierten Heiligenbilder entspringen sämtlich nur einer einzigen lebendigen Naturanschauung. (Abb. 11, 12 u. 13.) Bei der Sta. Barbara des Werl-Altars ist die typenbildende Phantasiekraft des jungen Meisters durch eine frische Beobachtung befruchtet; seine energische Formenbezeichnung ist hier noch bemüht, die reale Wirklich-

1) H. Hymans: „Gazette des beaux-arts“ 1893, I, 386f. Photographie A. Braun.

keit in all ihrer Anmut unmittelbar und gewissenhaft zu fixieren. Eine liebliche ernste Jungfrau, in prächtige weiche Stoffe drapiert, liest in der Stille ihres Gemachs mit aufrichtiger Spannung. Augen und Hände sind eifrig mit dem Buch beschäftigt, die Lippen unwillkürlich geöffnet. Aus allen Zügen atmet noch individuelles Leben.

Die Maria Magdalena der National-Gallery Nr. 654 wiederholt Situation und Charakterbild aus freier Erinnerung. Der in grauem Ton übermalte Grund verbirgt vermutlich ein ähnliches Interieur. Die Gewandung breitet sich entsprechend über den Boden hin. Die Farben, die sorgsame Behandlung des grauen Pelzfutters bekunden völlig denselben Geschmack. In den Gesichtszügen aber hat sich das individuelle Leben bereits verflüchtigt. Das helle Antlitz mit dem zarten Emailschimmer ist schon nach einem festen Schönheitskanon durchgebildet. Die hartumrandeten Augenlider mit den geschwungenen Umrissen der Lider, die kurze gerade Nase, der von dieser weit abstehende, etwas leblose strenge Mund, alles dies ist für den späteren Typus Roger's so ungemain bezeichnend, dass auch H. von Tschudi seine frühere Bestimmung der Tafel auf den sog. Meister von Flémalle neuerdings wieder zurückzog. „Nur der Name Roger van der Weyden's selbst kann hier noch in Frage kommen“.

Die trauernde Veronica endlich auf dem rechten Flügel des Wiener Triptychons Nr. 670 ist nur eine etwas verblasste Wiedergeburt dieses herben, scharfausgeprägten Frauentypus.

Bei der stilkritischen Feststellung einer bestimmten Formensprache beanspruchen neben den Zügen und dem Ausdruck der Köpfe besonders die Hände der Figuren und ihre Gebärdensprache unsere Aufmerksamkeit.



Abb. 10. Die Heimsuchung Mariae. Sammlung des Freiherrn Speck von Sternburg zu Lützschena.

Die Hand Roger's hat mit der des sog. Meisters von Flémalle ausser den Umrissen auch die ungewöhnliche nervöse Sensibilität gemein. Man sieht den weichen Formen die feine Organisation des empfindlichen Sinneswerkzeuges an. Pulsierende Adern verästeln sich auf dem rundlichen Handrücken, Furchen und Grübchen entstehen, wenn die langen dünnen Finger sich rückwärts heben, fühlend die Gegenstände betasten. Die Gelenke, welche die mageren Fingerglieder verbinden, sind mit weiter faltiger Haut umkleidet, die Nägel stehen manchmal etwas vor. Besonders charakteristisch ist der Daumen gebildet, welcher säbelförmig nach aussen gebogen, sich durch



Abb. 11. *Sta. Barbara.* (Ausschnitt.) *Madrid, Museo del Prado.*

ein überlanges Schlussglied auszeichnet. Diese auffällige Form und verrenkte Stellung finden wir in gleicher Weise bei dem Schmerzensmann des Flémalle-Altars und der heiligen Dreifaltigkeit in Petersburg, auf dem Werl-Altar und bei den Frauengestalten des Berliner Kreuzigungsbildes wie auch bei ausgezeichneten späten Arbeiten Roger's z. B. dem Middelburger Triptychon.

Bei so vielseitig übereinstimmenden Merkmalen der Künstlerhandschrift kann es nicht wunder nehmen, wenn auch Ludwig Scheibler einzig aus Gründen der Stilkritik den Flémalle-Altar, also den Mittelpunkt, um den sich das ganze Werk jenes Anonymus aufbaut, als



Abb. 12. *Sta. Maria Magdalena.* (Ausschnitt.) *London, National-Gallery.*



Abb. 13. *Sta. Veronica.* (Ausschnitt.) *Wien, K. u. K. Hofmuseum.*

eine Hauptschöpfung des Roger van der Weyden bezeichnet. 1)

Kein überlegener Nachahmer hat einen fremden ererbten Stil hier an der Natur kontrolliert und verfeinert, sondern aus der frischen Betrachtung des Lebens erwuchs erst die eigenartige Formensprache dieser Gemälde. Späterhin trübte der allzu produktive Betrieb einer rührigen Werkstatt Roger's freudiges Schauen und Schaffen. Ein absprechendes Urteil über die malerischen Qualitäten seiner Bilder berief sich meist auf jene umfangreichen Flügelwerke, bei denen ausser der Komposition oft nur gewisse bedeutungsvolle Einzelheiten vom Meister selbst herrühren. Der Altar von Cambrai kann als Beispiel dienen, wieviel Roger gelegentlich seinen Gesellen überliess, selbst wenn es sich um Aufträge vornehmer Gönner handelte. Im Inventar der Margaretha von Österreich wird ein Altärchen beschrieben, bei dem sich der Meister mit seinem Schüler Hans Memling zu gemeinsamer Arbeit vereinigte. Andere Stücke, in der späten Manier Roger's gemalt, können schon aus äusseren Gründen nicht zu seinen Lebzeiten entstanden sein, z. B. die Bildnisse des Herzogs Karl des Kühnen als reifer Mann (er regierte seit 1467), des Jan de Gros, Ferry de Clugny (seit 15. September 1473 Kanzler des goldenen Vlieses, † 1483), des Bastard Anton von Burgund und anderer.

Der unermessliche Einfluss Roger's über die gesamte nordische Kunst beruht neben den erschütternden Bildern seiner Vorstellungskraft auch auf dem Bemühen, andere an seinen eminenten Fähigkeiten teilnehmen zu lassen. Roger war der beliebteste Lehrmeister der Zeit. Welcher massgebende germanische Maler der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wäre von seinem Genius unberührt geblieben?

Bei der kritischen Scheidung seiner eigenen späten Gemälde vom Werkstattgut sollte der vorsichtige Kenner sich daher die höchste Zurückhaltung auferlegen. Eine ganze Serie seiner Kompositionen existiert in mehreren mitunter fast gleichwertigen Exemplaren. 2)

1) Dr. L. Scheibler ersucht mich hier noch beizufügen, dass er die Frankfurter Tafeln seit 1875 kenne und häufig auch in neuerer Zeit eingehend untersuchte. „Ich habe mich immer für *eigenhändige Werke Roger van der Weyden's* entschieden, speciell im Gegensatz zu Crowe-Cavalcaselle's Ansicht (S. 267), die ja hier nur von Schulwerken sprechen.“

2) Ausser dem St. Lucas-Bild erinnere ich hier nur an den Johannesaltar im Berliner Museum Nr. 534B und in Frankfurt, Städel-Institut Nr. 101. Der Berliner Katalog 1891 bezeichnet die dortige Tafel als „ein Hauptwerk des Meisters aus seiner früheren Zeit“, das Frankfurter Gemälde als „Wiederholung von seiner Hand“. H. v. Tschudi hält das letztere Stück nur für „eine Werkstattwiederholung“ (Reperitorium XVII, 292). Nach Schnaase VIII, 177 rühren beide Exemplare von Schülerhand. — Im Jahre 1476 stiftete Battista de Agnelli aus Pisa ein Oratorium von Roger van der Weyden, „Das Leben des Johannes des Täufers“ enthaltend, in eine Kapelle der Jacobskirche zu Brügge. (James Weale:

Gerade solche Leistungen der Werkstatt, in denen sich die Hand des erfindenden Meisters nicht mehr so deutlich von dem nachahmenden Fleiss tüchtiger Gehilfen abhebt, haben die Würdigung und Wertschätzung des Künstlers schwer geschädigt.

Einigen modernen Beurteilern erschien Roger van der Weyden als der Heiligenmaler der ungebildeten Volksmenge. Sein Pinsel soll zur Erbauung geringer Leute gearbeitet haben, die in der Kunst nur eine Anregung ihrer schwerflüssigen Phantasie suchten, aber für die Reize einer subtilen Naturwiedergabe, für das Spiel des Lichts, den Schmelz der Farben kein Verständnis besaßen. Neben dem Fürstendiener Jan van Eyck soll er als Volkskünstler stehen; im Dienste der Kirche liefert er gesunde Nahrung für den grossen Haufen. Diese Charakteristik, welche höchstens auf etliche grosse Flügelwerke zutreffen könnte, ist allgemein gefasst nur der Ausdruck einer subjektiven Ansicht und findet in den Quellen nicht die nötige Bestätigung.

Die erhabensten und feinsinnigsten Schöpfungen des Jan van Eyck entstanden im Auftrage wohlhabender Bürger; Jodocus Vydts, der Tuchhändler Arnolfini, Jan de Leeuw, der Kanonikus Georg van der Pale sind Mitglieder schlichter Gesellschaftskreise, andererseits zählten nordische wie italienische Fürsten auch die minutiösen Tafeln Roger's zu den erlesensten Schätzen ihrer Sammlungen, die sie gewiegten Kennern mit berechtigtem Stolz zu staunender Bewunderung vorwiesen. Der Brüsseler Stadtmaler arbeitete für Lionello d'Este, Alphons von Aragonien, Francesco Maria Sforza, die Medici. Man fand späterhin seine Stücke in den Kabinetten vornehmer Kunstfreunde in Venedig und Genua, im Palast der Statthalterin der Niederlande in Mecheln.

Porträts ausgezeichneter Personen gingen aus seinem Atelier hervor, 1) Carel van Mander berichtet von dem reichen Lohn, den ihm der Herrendienst

Bruges et ses environs 133.) Zwei Fragmente der Berliner Tafel stammen aus der Sammlung des Königs Wilhelm der Niederlande, das dritte aus England. Das schwächere Frankfurter Gemälde wurde 1840 von Benucci angekauft und stammt „aus dem Mailändischen“. Photographien Hanfstängl und Braun. Klassischer Bilderschatz Nr. 421. — Auch das von Gustav Pauli (Zeitschrift für christl. Kunst XI, 273) besprochene Brustbild des dornengekrönten Christus nebst der Mater dolorosa gehört zu den beliebten oft wiederholten Erfindungen Roger's. Ob das Gemälde im Museum zu Varallo-Sesia wirklich ein Original Roger's ist, lässt sich nach der Abbildung nicht entscheiden.

1) Bildnisse Philipp's des Guten in der Art Roger's finden sich im Palacio real zu Madrid, im Antwerpener Museum Nr. 397 mit stark verzeichnetem linken Auge, in der Galerie zu Lille Nr. 213 u. s. w. Das Porträt Karl's des Kühnen in der Kollektion der Margaretha von Österreich kann nur ein Jugendbild gewesen sein.

einbrachte. Neben dem Herzog Philipp steht unter seinen Patronen der Kanzler Nicolaus Rolin, der Schatzmeister Peeter Bladelin, der Bischof Jean Chevrot von Tournay. So dürften denn die äusseren Verhältnisse, unter denen die beiden grossen Maler Jan van Eyck und Roger geschaffen haben, nicht so sehr unterschiedlich gewesen sein. Der Gegensatz liegt nicht hier, sondern im Temperament, in Roger's dramatischer Befähigung, die ihn zum Pathos des grossen Tragödiensstils hinzog. In den Gemälden des sog. Meisters von Flémalle aber sprüht ungehemmt dasselbe Feuer, regt sich der schroffe Naturalismus, die rück-

sichtslose profanierende Auffassungsweise einer Sturm- und Drangperiode. — Zur Ergründung schwer fassbarer Künstlercharaktere ist die historische Forschung oft schon zu den Wurzeln einer weitverzweigten Thätigkeit hinabgestiegen und hat in den frühen Werken das lautere Bild des Strebens und der Naturanschauung grosser Meister gefunden. Auch von dem überragenden Talente Roger's, seiner schätzenswerten malerischen Begabung und Vielseitigkeit werden wir erst dann eine rechte Vorstellung gewinnen, wenn wir auch die besten Erzeugnisse seines Jugendeifers mit in den Kreis der Betrachtung ziehen.

AUSSTELLUNG VON GEMÄLDEN DER LOMBARDISCHEN SCHULE IM BURLINGTON FINE ARTS CLUB

LONDON APRIL — JUNI 1898

VON GUSTAV PAULI

(Schluss.)

WENN uns bei Boltraffio die ehrliche Schlichkeit der Empfindung besonders angenehm berührt, so stösst uns Cesare da Sesto ab durch die entgegengesetzte Eigenschaft einer bis zur vollkommenen Affektation gesteigerten Geziertheit. Indessen ein solches ästhetisches Urteil ist dem Zeitgeschmack mehr oder minder unterworfen. Über ein sehr tüchtiges Können verfügte Cesare jedenfalls, und wir dürfen uns nicht darüber wundern, wenn in einem Zeitalter der geschminkten Grazie eine seiner gespreizten süsslich lächelnden Madonnen als ein Meisterwerk Leonardo's gefeiert wurde. Ich meine die *Vierge au bas-relief*, die in drei verschiedenen Versionen bekannt ist, von denen eine sich in Mailand, in der Brera, befindet, die andere in der Ermitage zu Petersburg, während die dritte und beste Version hier ausgestellt war aus dem Besitz des Earl of Carysfort. (Kat. 17.) Auch für seine Anbetung der Könige (gegenwärtig im Museum zu Neapel) hat Cesare dieselbe Madonnen-Gruppe benutzt. Alle diese Bilder entstammen der späteren Zeit des Malers, der auch das zweite grosse Gruppenbild angehört, das die Ausstellung von ihm aufwies, die Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers. (Kat. 16. Mr. Salting.) Auch diese Komposition hat zu ihrer Zeit solchen Beifall gefunden, dass sie des öfteren von Schülerhand kopiert und auch vom Künstler selbst wiederholt wurde. Eine solche ziemlich unerfreuliche Schulkopie war im Lesezimmer des Klubs (aus dem Besitz des Colonel Cornwall Legh) ausgestellt, eine andere befindet sich in der Hampton-Court-Galerie. (Kat. 241.) Eine weitere Version von der Hand des Meisters ist ein bekanntes Bild des Wiener Hofmuseums. Gewöhnlich, und sogar von dem Verfasser des Burlington-Kataloges, wird dieses Exemplar für das beste erklärt. Dagegen möchte ich auf einige Vorzüge des Londoner Bildes aufmerksam machen. Die Henkerfigur ist hier entschieden besser, auch der leichenhafte Charakter des abgeschlagenen Hauptes ist viel deutlicher wiedergegeben. In den

vollkommen ungerührten Mienen der Salome könnte man ja eine psychologische Feinheit erblicken, wenn nicht ein derartiger halblächelnder Mund, eine solche Kopfwendung mit dem fatalen Seitenblick der Augen, bei Cesare stereotyp wären. Bezeichnend ist übrigens bei diesem Bilde die Zusammenstellung der Verkaufspreise, die der Katalog giebt. Im Jahre 1805 für 1000 Guineen verhandelt, erzielte es 1855 nur noch 15000 Franken, um vier Jahre später schon für 388 Pfund 10 Schilling abzugehen. Ein grosses Hauptbild Cesare's im Besitze eines der Klubmitglieder, die Madonna zwischen den Heiligen Johannes Baptista und Mauritius (?) bei Sir Francis Cook, hatte leider wegen seines Umfanges in der Ausstellung keinen Platz finden können. An diesem sorgsam komponierten und ausgeführten Werke hätte man besonders deutlich eine Eigentümlichkeit des Malers erkennen können, die in der überlangen Bildung der Oberkörper besteht. Erfreulicher als in solchen grösseren Kompositionen ist meines Erachtens Cesare in seinen Einzelfiguren, von denen die Ausstellung zwei aufwies, beide den hl. Hieronymus darstellend. Das eine Bild aus der mehrfach genannten Sammlung Cook in Richmond (Kat. 18) ist bekannt. Eine schöne Rötelstudie zu dem Kopf des Heiligen brachte die Schönbrunner-Meder'sche Sammlung der Handzeichnungen alter Meister (Bd. II, Nr. 179). Der andere Hieronymus, der in halber Wendung nach links, mit einem Stein in jeder Hand, vor dem Kruzifix kniet, wurde im Katalog nur mit Vorbehalt unter Cesare's Namen angeführt. (Kat. 19. Bowe's Museum.) In der That erschwert auch die mangelhafte Erhaltung des Bildes das Urteil. Dennoch aber glaube ich, dass man angesichts der für Cesare durchaus charakteristischen Bildung der Ohren und Hände, die Hand des Meisters auch hier erkennen muss.¹⁾

1) Adolfo Venturi hält Solari für den Maler des Bildes. (L'arte I, p. 315 ff.)

Wie Ambrogio Preda und Bernardino dei Conti ist auch Giampietrino ein Geschöpf der modernen Forschung, ja die Kritik hat sich in seinem Fall ganz besonders anstrengen müssen, da nicht ein einziges seiner vielen Bilder bezeichnet war, so wenig wie die eines Melzi oder Salaino, von denen doch wahrscheinlich auch einiges auf uns gekommen ist. Skeptische Gemüter könnten daher auf den Einfall geraten, das

kunsthistorische Bild des Giampietrino ebenso wie das jener beiden anderen für eine fable convenue zu erklären. Indessen es wäre wirklich schade, die ganze Gruppe der auf ihn getauften Werke in die Namenlosigkeit zurückzustossen. Eine greifbare Künstlerpersönlichkeit offenbart sich in ihnen jedenfalls, wes Namens auch ihr Träger gewesen sein mag. So reich Oberitalien an den Werken seines Pinsels ist, so selten begegnet man ihm in den Galerien diesseits der Alpen — mit Ausnahme von England. Die Burlington-Ausstellung wies allein fünf Bilder von ihm auf. Leider fehlten unter ihnen die schöne Madonna aus der Sammlung der Mrs.

Murray und die Anbetung des Christkinds aus der Sammlung Cook in Richmond, die schon als Ganzfigurenbild des Meisters von höchstem Interesse gewesen wäre, wenn auch ihre Erhaltung zu wünschen übrig lässt. Soviel ich weiss, sind von Giampietrino sonst nur Halbfigurenbilder bekannt. Man erkennt sie leicht an ihrem eigentümlichen Schönheitstypus mit dem leisen träumerischen Lächeln, der länglichen schmalen Augenöffnung, an dem blassen, bräunlich modellierten Inkarnat, an ihrer Farbengebung, in der die herrschenden Töne ein tiefes Rot und daneben oft Orange gelb sind. Das schönste der ausgestellten

Bilder war wohl eine Madonna aus der Sammlung Cook (Kat. 55). Herr Ludw. Mond hatte eine Salome hergeliehen (Kat. 57), an der mir besonders ein Anklang an den Schönheitstypus Luini's auffiel, mit dem unser Maler oft verwechselt wurde. Solche Irrtümer enthalten ja, wie schon mehrfach bemerkt worden ist, ein Körnchen Wahrheit, und das wird in diesem Fall in dem Einfluss Luini's auf unseren Maler zu

suchen sein, der sich gewiss leichter erweisen liesse, als der Solari's, den der Katalog neben dem des Sodoma behauptet. Ausser einer hl. Familie aus dem Besitz des Captain Holford und einer Magdalena aus dem des Herrn Wickham Flower (Abb. 6) sahen wir dann noch eine Madonna Giampietrino's, die insofern besonderes

Interesse beanspruchte, als sie unvollendet war. Wenn es immerhin misslich ist, über ein unfertiges Bild ein Urteil abzugeben, so wurde das doch in diesem Falle erleichtert durch die Ähnlichkeit der Komposition mit derjenigen der schönen Madonna Giampietrino's in Oldenburg und mehr noch durch die völlige

Übereinstimmung

des Christusköpfchens mit dem gewöhnlichen Kindertypus des Malers. (Kat. 39.)

Wir verlassen mit Giampietrino den Kreis der näheren Gefolgschaft Leonardo's, und bevor wir uns denen zuwenden, die weniger rückhaltlos seinem Einfluss unterworfen waren, möchte ich einiger anonymer Bilder gedenken, die lediglich als Versionen leonardesker Entwürfe von Interesse waren. Das beste unter ihnen war eine mit Blumen bekränzte nackte weibliche Halbfigur, die mit vieldeutigem Lächeln ein Sträusschen in der Rechten erhebt. Der Ausdruck des Gesichtes und die Haltung erinnerten an jene



Abb. 6. Giampietrino, Magdalena; London, Mr. Wickham Flower.

Gruppe von Halbfiguren des Täufers, die unter dem Namen Salaino geht. Das Londoner Bild (aus dem Besitz des Herrn Charles Morrison) war jedoch besser als die meisten sogenannten Salainos. Waagen, der dem Bilde in seinen *Treasures of art* (IV, 305/306) eine liebevolle Würdigung angedeihen lässt, fühlte

Entwurfes befinden sich in der Ermitage und in Chantilly, erstere ein Gemälde, letztere eine Kohlenzeichnung.¹⁾ Auf dem Bilde Lord Spencer's liest man in der linken unteren Ecke die wohl aus dem 17. Jahrhundert stammende Aufschrift „La belle Gabrielle“. Der Schreiber scheint damit die Dargestellte in die Kate-



Abb. 7. *Andrea Solario, Verkündigung Mariä; London, Mr. Arthur Kay.*

sich dabei an Luini erinnert, dem sich jedoch das Bild ebensowenig zuschreiben lässt, wie einem anderen der bis jetzt bekannten mailändischen Künstler. — Earl Spencer hatte einen lebensgrossen weiblichen Halbakt hergeliehen, in dem man mit geringen Abweichungen die Haltung der Mona Lisa wiedererkannte. (Kat. 40.) Zwei andere und, wie wir gleich hinzusetzen wollen, bessere Versionen dieses merkwürdigen

gorie der professionellen Schönen verwiesen zu haben, und der Ausdruck der Dame widerspricht seiner Auffassung keineswegs. Als das Urbild der drei Akte müsste man meines Erachtens nicht sowohl das fertige

1) Die Zeichnung in Chantilly, entschieden die beste der drei Versionen, braucht durchaus nicht, wie der Burlington-Katalog meint, für eine Vorarbeit zu dem Petersburger Gemälde gehalten zu werden.

Gemälde der Mona Lisa, als eine verschollene Vorstudie Leonardo's zu dem Bilde ansehen. Dass Leonardo in seinem unablässigen Bemühen auch für ein Damenbildnis sich durch Aktstudien vorbereitet habe, ist keineswegs unwahrscheinlich. — Von der mehrfach erscheinenden Colombina sah man eine mittelmässige Version aus dem Besitz des Captain Holford. (Kat. 71.) Eine wohl kaum von italienischer Hand gemalte steife Madonna war eine freie gegenseitige Bearbeitung der Madonna Litta (Kat. 69). Dass von der Londoner Madonna in der Grotte gleich zwei Versionen nebeneinander ausgestellt waren, ist bei der Häufigkeit der Repliken des schönen Bildes nicht zu verwundern. Beide Bilder waren übrigens recht mässig, und die Zuweisung des einen (Kat. 43) an Martino Piazza nicht überzeugend. In zwei anderen kleinen Madonnenbildchen vernahm man schwache Nachklänge einer verschollenen, reizend gedachten Komposition Leonardo's, von der ein recht gutes Abbild in einer Zeichnung der Uffizien erhalten ist. (Kat. 59, 60.)

Eine der Perlen der Ausstellung hatte Andrea Solari beige-steuert, eine Verkündigung Mariae aus dem Besitz des Herrn Arthur Kay (Kat. 22). (Abb. 7.) Das schöne und wohl erhaltene Gemälde war ungemein charakteristisch für den Meister, der es auf der Höhe seines Lebens ein Jahr vor seiner Abreise nach Frankreich gemalt hatte. In der rechten unteren Ecke war es bezeichnet: Andreas de Solario. F. 1506. Mit der grössten Liebe hat der Maler sich in alle Einzelheiten des behaglichen Raumes vertieft, in dem die Jungfrau demütig vor einem frommen Buche knieend die Botschaft des Engels empfängt. Die peinliche Sauberkeit der Ausführung, die man hier unverhüllt durch Schmutz und Übermalung bewundern konnte, bringt unter allen lombardischen Meistern Solari dem Kunstgefühl des Germanen am nächsten, der sich auch an den Schwächen des Künstlers vielleicht weniger stossen wird als der Südländer, an der Plumpheit seiner Körperverhältnisse und an einer fast philiströsen kühlen Verständigkeit der Auffassung. Wenn man sich unter den übrigen Werken Solari's nach einem umsieht, das stilistisch der Verkündigung des Mr. Kay nahe verwandt wäre, so gerät man auf die Herodias in Oldenburg (Abb. 8), ein Bild, das freilich Morelli und der Katalog der Ausstellung nur für eine vlämische Kopie halten. Der Typus der Maria stimmt hier wie dort überein, ebenso wie die dominierende Geltung des Farbenkontrastes Grün-Rot. Wenn das Oldenburger Bild, das 1806 in Paris aus der Sammlung Bonnemaison erworben wurde, wirklich von einem Kopisten herrührt, so ist dieser Kopist jedenfalls ein trefflicher Maler gewesen, der seinen Solari gut verstand; leider muss er aber auch ein Betrüger gewesen sein, da er sein Machwerk mit der täuschend



Abb. 8. *Andrea Solario, Herodias; Oldenburg, Grossh. Gemäldesammlung.*

nachgeahmten Bezeichnung Solari's versah. Ein solcher Fall würde vereinzelt dastehen, denn soviel ich weiss, giebt es keine andere alte vlämische Kopie nach einem lombardischen Bilde mit einer so geschickt gefälschten Signatur.

Die beiden anderen Bilder, welche die Ausstellung von Solari aufwies, waren minder erfreulich. Eine das Christkind anbetende Madonna zwischen zwei musizierenden Engeln (Kat. 21, Dr. Richter), ein Bild der Frühzeit, verriet deutlich venezianische Einflüsse. Berenson sagt sogar, es sei „almost as Alvisesque as any other picture not actually by Alvise himself“. Leider nur war das Bild stark übermalt. Der dritte Solari schliesslich, eine Halbfigur der Madonna mit dem Kinde aus dem Besitz des Herrn George Salting, könnte bestenfalls nur als Kopie gelten.

Unter allen lombardischen Meistern war auf der Ausstellung am reichlichsten Bernardino Luini mit etwa zehn echten Bildern vertreten. Über ihn zu urteilen ist nicht leicht. Er ist uns nur aus seinen Werken bekannt und auch aus diesen unzulänglich, da sie trotz ihrer grossen Zahl wenig über den Entwicklungsgang ihres Meisters verraten. Wir kennen bisher keine unreifen Jugendwerke von ihm, nichts, das von den inneren Kämpfen bewegter Lehr- oder Wanderjahre erzählte. Wir vernehmen wohl hie und

da in seinen früheren Fresken aus der Casa La Pelucca Anklänge an Borgognone, dann hat Leonardo's Schönheitsideal einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht, im ganzen genommen aber erscheint uns Luini doch merkwürdig gleichförmig. Seine hervorragendste Gabe war ein Schönheitssinn, der ihn nie verliess, der aber einen fatalen Beigeschmack von Trivialität hatte, von jener Trivialität, die freilich für die breite Volkstümlichkeit unentbehrlich ist. Und volkstümlich ist Luini geworden unter dem Volk der Kunstschwärmer. Aber hat sich einer von denen, die seine lieblichen Angesichter rühmen, wohl einmal gefragt, wieviel Hirn hinter diesen glatten Stirnen verborgen sei? — Ich wüsste keinen anderen Künstler, der zugleich so schöne und so einfältige Menschen gemalt hätte. Man könnte daher leicht dazu kommen, Luini zu unterschätzen, fast so leicht, wie man ihn immer wieder überschätzt. Denn anzuerkennen ist bei ihm doch der naive Ernst der künstlerischen Auffassung und Darstellung, der ihn nie gewissenlos und flüchtig werden lässt.

Das bedeutendste unter seinen Bildern im Burlington House war eine leider ziemlich schlecht erhaltene Anbetung des Christkinds aus dem Besitz des Lord Windsor (Kat. 28). Diese schön komponierte Altartafel muss um die Zeit der Fresken in Saronno entstanden sein, an die auch das Engelkonzert zu Häupten des Christkinds erinnert. Herr Ludwig Mond hatte ausser einem schönen Catharinenbilde, dessen Wiederholung (Kopie?) sich in der Ermitage befindet, eine Madonna mit dem Christusknaben und dem kleinen Johannes hergeliehen. Die leuchtende Färbung des Gemäldes war leider zum Teil auf Rechnung der Übermalungen zu setzen. (Kat. 29 und 27.) Eine ähnlich farbenkräftige Verlobung Catharinae, die in der Komposition vage an das bekannte Bild der Sammlung Poldi-Pezzoli erinnerte, entstammte der Sammlung des Colonel Cornwall Legh. (Kat. 30.) Von den übrigen Luini's der Ausstellung möchte ich besonders ein allerliebste Genrebildchen hervorheben, die Halbfigur eines braunäugigen nackten Knäbleins, das mit schelmischer Miene dem Beschauer ein Taschenspielerstückchen vormacht. Es hält ein Paar jener Klapptäfelchen in den Händen, die sich durch eine sinnreiche Bandverschlingung nach beiden Seiten öffnen lassen. Eben zeigt es auf der einen Seite eine hinter das Band geschobene Gräte, die es beim abermaligen Öffnen verschwinden lassen wird. Die Besitzerin des kleinen Kabinetstücks ist Lady Carysfort. — Die Ausstellung bot auch die seltene Gelegenheit, Luini als Porträtmaler kennen zu lernen. Wenigstens meine ich, dass das sorgfältig gemalte Bildnis einer brünetten reichgekleideten Schönen, die mit der Linken ihre goldene Halskette berührt, sich keinem anderen Mailänder eher als Luini zuschreiben

liesse. Die sonst für den Maler ungewöhnlichen schlanken Finger sind eben eine Eigentümlichkeit des Modells. (Kat. 34. Mr. Benson.) Wenn eine halb nach links gewendete Magdalena in grünen Gewändern ebenfalls, wie der Katalog meint, ein Bildnis sein sollte, so haben wir in ihr das Urbild von Luini's Schönheitsideal leibhaft vor uns. (Kat. 35. Marquis of Lansdowne.)

Die übrigen Bilder, die der Katalog dem Meister zuwies, waren minder erheblich: drei Täfelchen mit der Legende dreier Märtyrer, in der für die Predellen charakteristischen leichtflüssigen Art gemalt, zu einem im Besitz des Duca Scotti befindlichen Bilde der Geburt Christi gehörig (Kat. 31—33), sodann drei auf Wolken stehende Engel, die wir uns vielleicht als den oberen Abschluss einer „Flucht nach Ägypten“ zu denken haben (Kat. 26), und schliesslich eine Verkündigung Mariae in Diptychonform aus der Sammlung der Mrs. Baillie-Hamilton. (Kat. 70.)

Von Luini zu Sodoma ist es ein weiter Schritt. Das wird man vielleicht immer zugegeben haben. Nur hätte man vor siebzig Jahren gemeint: ein Schritt abwärts, während wir heute ergänzen: aufwärts. Zwischen Luini und Sodoma besteht der Abstand, der einen braven vielbeschäftigten Akademieprofessor von einem zügellosen, aber eminent begabten Künstlergenius trennt. Albert Jansen hat ganz recht, wenn er in der Einleitung zu seinem allerdings nicht sehr kritischen Buche über den Künstler meint: Sodoma gehört nicht unter die grössten Maler seiner Zeit, allein wiederholt ist ihm das Grösste gelungen.

Selbst Vasari, der von giftigem Groll gegen den tollen Bazzi erfüllt war, muss ihn wider Willen immer wieder loben, wobei ihm zuweilen sogar ganz exaltierte Wendungen entschlüpfen. Und es ist wahr, wenn irgend einer, so war Sodoma von einem Schönheitssinn erfüllt, der ihm Werke von unwiderstehlicher Anmut gelingen liess. Er hat einen weiblichen Idealtypus geschaffen — mit feiner schmaler Nase, mandelförmigen Augen und einem eigentümlich holden Munde, der ihm ganz allein angehört, der in allen seinen Madonnen und heiligen Jünglingen wiederhallt, und den jeder als unvergesslichen Eindruck bewahrt, der ihn einmal erfasst hat. — Dabei aber hat Vasari auch wieder vollkommen recht, wenn er es Sodoma zur Schmach anrechnet, dass er sein köstliches Pfund oft übel verwaltet habe, indem er so vieles leichtfertig „di pratica senza studio“ hinpinselte. — Auch in der Burlington-Ausstellung konnte man dergleichen neben einem wundervollen Hauptwerk sehen. — In der Beurteilung, die Herbert Cook in der Einleitung zu seinem Kataloge dem Sodoma angedeihen lässt, verdient die Bemerkung besonders beachtet zu werden, dass bei ihm der Einfluss toskanischer Kunst im allgemeinen mehr, der besondere Einfluss Leonardo's

dagegen weniger, als es zur Zeit üblich sei, betont werden müsste. Einen starken Eindruck Leonardo's auf unseren Maler leugnen zu wollen, wird wohl keinem einfallen, angesichts einer Reihe leonardesker Zeichnungen und des Urbildes der Leda in der Borghese-Galerie.

Die Zahl von vier echten und charakteristischen Bildern des Meisters im Rahmen einer so kleinen Ausstellung war dazu angethan, die meisten grossen Galerien Europas, an ihrer Spitze die National Gallery, zu beschämen, in denen Sodoma sehr ungenügend vertreten ist. Drei der ausgestellten Bilder gehörten der früheren Periode des Künstlers an, den ersten sechs bis sieben Jahren seiner Thätigkeit in Siena. Das erfreulichste von ihnen war ein Rundbild aus dem Besitz des Captain Holford, die Heilige Familie mit dem am Boden sitzenden Christkindlein, das von dem Johannesknaben verehrt wird, hinter dem zwei Engel knien. (Kat. 36.) Das Antlitz der Madonna war von zartem Liebreiz, die Farbengebung von jener Intensität, die schon Vasari als das *colorito acceso* hervorhebt, das Sodoma aus der Lombardei mitgebracht habe. Dabei war auf die technische Ausführung eine Sorgfalt verwendet, an der es Sodoma nur zu oft fehlen liess. Ich erinnere an die zierlichen Säume am Kleide der Maria und die feinen Goldlichter auf den Gräsern. Ein anderes Tondo, aus High Legh Hall in Cheshire stammend, gleichfalls eine Heilige Familie, fiel daneben durch flüchtige Behandlung ab (Kat. 38). Ein drittes Madonnenbild, dieses in viereckigem Rahmen, hing im Lesezimmer des Klubs. Die liebliche blonde Madonna hält das Kind auf dem Schosse, das zur Mutter aufblickt, rechts neben dem Kinde der junge Täufer, links hinter der Madonna ein bejahrter Heiliger, wahrscheinlich Joseph. Schon durch seine bleichere Färbung unterschied sich das Bild von den beiden vorgenannten. (Rev. Clementi-Smith. Kat. 74.) Keines dieser Gemälde konnte sich an Wert annähernd messen mit dem letzten Sodoma der Ausstellung, den Sir Francis Cook hergeliehen hatte, mit dem hl. Georg. (Kat. 37.) Man ist, wie mir scheint, zu der Annahme vollkommen berechtigt, dass dieses das Gemälde sei, das der Gesandte des Herzogs von Ferrara bestellt hatte, und das der Maler in einem Briefe an den Herzog vom 3. Mai 1518 als zur Ablieferung bereitstehend bezeichnet.¹⁾ Wir sehen hier den Mattaccio auf der Höhe seiner Entwicklung — wenn auch vielleicht nicht ganz auf der Höhe seines Könnens, die er so selten erreichte. Der Reichtum der Erfindung ist zu bewundern. Mit unbezähmbarer Wut stürzen sich Ross und Reiter auf das phantastische Drachentier. Dass die Lanze beim ersten Anprall abgebrochen ist, erscheint nur natür-

lich, da sie offenbar viel zu dünn war. Über dem beinahe possierlichen Ausdruck der Kampfbegier in dem Pferdekopf mit seinen gefletschten Zähnen übersieht man gern die ungeheure Bildung des Rossleibes. Die verängstigte Prinzessin ist überaus zart und anmutig wiedergegeben. Die malerische Behandlung durchgehends geistreich und leicht. Die Schatten sind hier weicher, als in den früheren Gemälden des Malers, die Färbung harmonischer, die Gewandbehandlung fließender. Die ausgedehnte Hügellandschaft mit Motiven überreich gefüllt, erinnert, wie der Katalog mit Recht bemerkt, an den wundervollen Hintergrund der Sebastiansfahne in den Uffizien. — Alle diese Eigentümlichkeiten harmonieren durchaus mit der Annahme einer Entstehungszeit des Bildes gegen 1518.

Zu den Malern, die als Verwandte der mailändischen Schule in den Rahmen der Ausstellung aufgenommen waren, gehörten namentlich die Piemontesen. Noch ist die Zeit nicht gekommen, in der sich ihre Geschichte schreiben liesse, denn trotz Bruzza, Colombo und Bordiga ist das Material zu einer solchen noch allzu unvollkommen bearbeitet. Man kann den Kunstgelehrten ihr Versäumnis auch kaum verübeln, denn besonders anziehend sind diese Piemontesen in ihrer Mehrzahl nicht gerade. Sie haben fast alle etwas Provinziales, Altfränkisches, wie denn nur die beiden bedeutendsten von ihnen in Beziehungen getreten sind zur grossen Kunst Italiens. Diese beiden freilich hätten nie der Vergessenheit oder Nichtachtung anheimfallen dürfen, Macrino d'Alba und Gaudenzio Ferrari. Macrino nimmt in seiner Umgebung eine ähnliche Stelle ein, wie Foppa im Mailändischen. Morelli nannte ihn kurzer Hand einen Schüler Foppa's,¹⁾ Ugo Fleres²⁾ betont dagegen bei ihm den Einfluss einer römischen Reise und der toskanischen Maler, namentlich des Ghirlandaio.

Es wurden ihm hier zwei Bilder aus dem Besitz des Herrn Wentworth Beaumont zugeschrieben, Seitenflügel eines Altarwerks, die Heiligen Agathe und Laurentius darstellend (Nr. 23 und 24). Zwei weitere dahin gehörige Tafeln haben denselben Besitzer. Die streng männliche Kunst Macrino's vermochte ich in den Gemälden nicht zu erkennen, vielmehr schienen mir der allgemeine Charakter sowie einige Eigentümlichkeiten auf Defendente Ferrari, den jüngeren (?) Zeitgenossen und Landsmann Macrino's, hinzudeuten, der unverkennbar von jenem beeinflusst wurde. Der weibliche Idealkopf Defendente's mit länglichem, spitzem Gesichtsoval ist derjenige des Macrino. Nur wird bei dem Nachahmer der Habitus dahin übertrieben, dass die untere Gesichtshälfte gewöhnlich — und so auch

1) Vgl. *Ad. Venturi*. Galleria Estense. Modena 1882. S. 39. Anm. 2. *G. Frizzoni*. Arte italiana del rinascimento. Milano 1891. S. 156.

1) Die Galerie zu Berlin. (1893.) S. 122.
2) Le Gallerie naz. italiane III, S. 69 ff.

hier — geradezu kümmerlich und zusammenschwindend gebildet wird. Als weitere Charakteristika Defendente's, die in diesen Tafeln erscheinen, notiere ich die kleinen Finger mit erstarrtem oberem Gelenk, das simple System scharfgebrochener Parallelfalten links unten am Rock der Agathe. Auch fehlen bei den Gesichtern die Grübchen im Kinn, die Macrino, stärker oder schwächer, niemals versäumt anzudeuten.

Gegenüber diesen Gemälden hängen zwei Bilder des berühmten Verwandten Defendente's, des Gaudenzio Ferrari. Das eine von ihnen möchte ich unbedenklich als das Glanzstück der Ausstellung bezeichnen, die Anbetung des Christkinds aus Casa Taverna in Mailand, jetzt der Galerie in Dorchester House angehörig (Abb. 9). Als Gaudenzio diese Tafel malte, stand er auf der Höhe seines Lebens. Hinter ihm lagen einige seiner grössten und schönsten Werke, die seinen Ruhm weit umher in der Lombardei verbreitet hatten. Die grossen Fresken in Varallo, in der Franziskanerkirche und auf dem Sacro Monte, sowie die prächtigen Altarwerke in den Kirchen seines Namensheiligen zu Varallo und Novara. Ihn erwarteten weitere Aufträge monumentaler Kunst, namentlich die Fresken in San Cristoforo zu Vercelli. — Dies sagen uns freilich keine Urkunden, — das Gemälde des Captain Holford ist undatiert —, wohl aber deutlich genug die Werke selbst.

Die Fresken in der Cappella del Crocifisso, die 1523 vollendet waren,¹⁾ sind das Hauptwerk der so-

genannten maniera bionda des Künstlers. Er malte damals nur rötlichblonde oder weisshaarige Menschen. Sein weiblicher Idealtypus hatte statt der feinen zarten Züge der Madonna auf dem Altar in Arona (von 1511) oder auf dem Verkündigungsbild der Lady Layard vollere Formen angenommen. Seine Farbenskala, die er damals anwendete, wies als vorherrschende Töne rot, daneben gelb und blau auf, wogegen das

Grün nur eine bescheidene Rolle spielt. — Ganz anderen Charakter tragen die Hauptwerke der Verceleser Zeit, also die Fresken in San Cristoforo, die inschriftlich aus den Jahren 1532—1534 stammen, und das prachtvolle Madonnenbild im Chor derselben Kirche. Statt der goldblonden finden wir hier die brünette Complexion vorherrschend. Der Einfluss Luini's, dessen reifste Werke Gaudenzio eben damals in Saronno kennen lernte und ein Jahr lang vor Augen hatte, macht sich hie und da geltend. Sein Madonnenotypus bekommt zuweilen ein leonardeskes Aussehen. Sein Kolorit wird jetzt auf Jahre hinaus durch den Kontrast zwischen Grün und Rot be-



Abb. 9. Gaudenzio Ferrari, die Anbetung des Christkinds; London, Captain Holford, Dorchester House.

stimmt, neben denen Blau und Gelb untergeordneten Wert haben. Zwischen diesen beiden Gruppen von Malereien, die zeitlich etwa durch das Jahrzehnt von 1523 bis 1532 getrennt werden, liegt seinem künstlerischen Charakter nach die Anbetung des Christkinds aus der Sammlung Holford mitten inne. Die Krausköpfchen der Engel und die Maria haben noch das goldige Haar der maniera bionda. Der Typus der Jungfrau ähnelt dagegen stark dem in der Cappella dell' assunta zu San Cristoforo (datiert 1534). Die Farbenwirkung

1) S. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VIII. S. 270.



Abb. 10. Bernardino Lanini, *Madonna; Oldenburg, Grossh. Gemäldesammlung.*

sodann beruht auf dem (vielfach modifiziert erscheinenden) Rot und Grün (Röckchen des vorderen Engels und Mantel Josephs), der dunkelblaue Mantel Mariae kommt daneben wenig zur Geltung. Die Behauptung erscheint mir hiernach nicht zu gewagt, dass das fragliche Bild in den ersten Jahren von Gaudenzio's Aufenthalt in Vercelli, also gegen 1530, entstanden sei. Nach den trockenen kritischen Glossen vergönne man mir noch einen Augenblick bei dieser wirklich lieblichen Schöpfung zu verweilen. An einem milden Sommerabend wird der Kardinal Arcimboldi¹⁾ der holdesten Erscheinung gewürdigt. Maria und Joseph vereinigen sich mit ihm im Gebete vor dem Christusknaben. Aus dem Himmel hat die Heilige Familie fünf kleine Englein mitgebracht, von denen drei um den Gottessohn geschäftig sind, während die beiden anderen zu Häupten der Jungfrau aus einem Notenblatt ihr Hosiannah singen. Die Darstellung dieses Vorgangs ist von allem Pathos frei, dafür aber atmet sie den erquickendsten Geist des Friedens und einer heiteren Frömmigkeit. Zu der ernstesten Andacht in den Mienen der drei Erwachsenen

1) So nennt ihn nach Mitteilungen des Malers Vincenzo Balocco G. Bordiga in seinen Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari. Milano 1821, S. 46, und ebenso im Text zu dem Kupferwerk des Silv. Pianazzi. Milano 1835.

bildet das Gebaren der Kinder ohne zu stören das glücklichste Gegengewicht. Namentlich der kleine Bursche im grün-rot schillernden Seidenröckchen, der ehrerbietig zur Maria aufblickt, während er das Christkind stützt, ist so allerliebste frisch und lebendig, wie ihn nur Gaudenzio zu malen verstand. Man meint das hastige Flattern der kleinen bunten Flügel zu vernehmen.

Selten bereitet uns Gaudenzio einen so ganz ungetrübten Genuss, denn gewöhnlich muss man sich bei seinen grösseren Gemälden mit ein paar Absonderlichkeiten abfinden oder doch mit der Überfülle der Motive, die der Meister in seine Kompositionen hineinzustopfen liebte. Es kommt hinzu, dass diese Tafel, ein paar Abreibungen abgerechnet, sehr wohl erhalten ist. Das letztere gilt auch von dem anderen Gaudenzio der Ausstellung, einem kreuztragenden Andreas, der aus der früheren Sammlung Scarpa in La Motta vor zwei Jahren durch Vermittlung des Dr. J. P. Richter in den Besitz des Herrn Ludwig Mond übergegangen ist. (Kat. 53.) Der etwa in Dreiviertel der Lebensgrösse erscheinende Heilige, der in einen scharlachenen Mantel gehüllt vor einer gebirgigen Landschaft steht, scheint ein einzelnes Altarbild gewesen zu sein, etwa wie der S. Paolo von 1543 im Louvre oder der Hieronymus in San Giorgio al Palazzo in Mailand, die derselben Stilperiode des Künstlers angehören. Als eine Eigentümlichkeit der späten Manier Gaudenzio's möchte ich dabei die einzelnen weichen Haarsträhne bezeichnen, in die der Vollbart sich auflöst, eine von den Manieren des Meisters, die auf seinen Schüler Lanini in verstärktem Masse übergegangen sind. — Einen dritten Gaudenzio der Ausstellung, die Halbfigur einer Madonna mit dem Kinde aus dem Besitz des Herrn Henry Willett in Brighton (Kat. 54), hätte man füglich unter der Kategorie der Bilder belassen können, „so man apocrypha nennt“. Diejenigen, die das Bild für echt halten, erlaube ich mir zu fragen, welchen Platz sie ihm in einer chronologisch geordneten Reihe der gaudenzianischen Werke anweisen wollen.

Die vornehmste Aufgabe kunsthistorischer Arbeit ist meines Erachtens diejenige, das Gedächtnis grosser Künstler in der Nachwelt rein und lebendig zu erhalten. Die wichtigsten Mittel, deren sich die Forschung dabei bedient, sind unzweifelhaft die Auffindung und Würdigung der echten, sowie die unbarmherzige Ausscheidung der unechten Werke, die fälschlich einen grossen Namen tragen. Solche apokryphe Werke sind oft geradezu gefährlich, weil sie das historische Bild des Künstlers trüben, ihn vor der Nachwelt verunglimpfen. Man möge es mir aus diesem Gesichtspunkt erlauben, hier ein paar derartige sogenannte Gaudenzio's anzuführen.

So befindet sich in der Pfarrkirche zu Grignasco

(Valsesia) eine sogenannte Genealogie der Verwandten Christi, die seit Bordiga für Gaudenzio ausgegeben wird, dabei aber in Wahrheit ein mittelmässiges Machwerk der Giovenoneschule ist, von der sich ein Bild desselben Gegenstandes in S. Antonio zu Vercelli befindet. — Die Kreuztragung Christi in der Sammlung Borromeo zu Mailand (Kat. 49) ist eine nur wenig veränderte kleine Kopie von fremder Hand nach Gaudenzio's Kreuztragung in Canobbio.¹⁾ — In Morbegno ist nur das Lünettenfresko mit der Anbetung des Kindes an der Aussenwand der Kaserne echt, die acht Temperabilder aus dem Leben Mariae in der Chiesa dell' Assunta sind schwaches Schulwerk. Gänzlich apokryph und ohne jeden Zusammenhang mit Gaudenzio ist sodann die Heilige Familie in der Sakristei der Kirche San Giulio inmitten des Ortases. Die Kirche S. Antonio zu Quarona bewahrt ein nicht ganz reizloses Madonnenbild, das zu den frühesten Arbeiten des Malers gezählt wird, doch aber nur Schülerarbeit aus seiner Varalleser Zeit sein kann. Ähnlich steht es um die zehnteilige Ancona zu Santhià, die überall die Schule Gaudenzio's, aber nirgends seine Hand bekundet. Weitere Apokrypha sind in der Galerie zu Turin die Bekehrung Pauli (Nr. 651), in Varallo die Fresken der Panacea, Petri und des Täufers im Museum und die Pietà im Kreuzgang des Franziskanerklosters. In Vercelli, das doch zu stilkritischen Vergleichen der gaudenzianischen Werke ausgiebige Gelegenheit bietet, wird merkwürdigerweise immer noch in San Paolo dem Meister ein Altarbild der Anbetung des Christkinds zugeschrieben, das in allen Stücken und nicht zum mindesten in dem bleichen Kolorit sich als ein sehr charakteristischer Lanini kund thut. Einer früheren und besseren Zeit desselben Lanini gehört, wie schon Frizzoni und andere bemerkt haben, das grosse Fresko der Cena im Asilio infantile zu Vercelli. Lanini war damals noch nicht lange aus der Werkstatt Gaudenzio's ausgetreten und hatte sich viele seiner Manieren angewöhnt. Nicht viel später mag er die hübsche kleine Madonna gemalt haben, die sich gegenwärtig in der Oldenburger Galerie befindet (Nr. 40, Abb. 10), und die in den Typen der Madonna und der Engel besonders nahe steht der Ancona von 1539 in der Pfarrkirche zu Borgo-Sesia. Schliesslich mag noch eines Engels der Verkündigung gedacht sein, der aus dem Besitze des Herrn Eugen Schweitzer auf der diesjährigen Renaissanceausstellung der kunsthistorischen Gesellschaft zu Berlin zu sehen war, eines recht schwachen Machwerkes, möglicherweise einer Kopie nach Gaudenzio. Dieselbe Ausstellung enthielt eine goldechte, allerliebste Wasserfarbenstudie zu einem

anderen Engel der Verkündigung aus der Sammlung Beckerath, ein Blatt, das in seiner Technik meines Wissens ein Unikum unter den erhaltenen Studien Gaudenzio's ist.

Von Lanini war, soviel ich sehen konnte, kein Bild auf der Ausstellung. Der Katalog wies ihm allerdings ein kleines und ziemlich hässliches Madonnengemälde aus der Sammlung des Sir J. C. Robinson zu (Nr. 67) mit dem Bemerken, dass es ein frühes und gutes Beispiel eines Kabinetbildes von dem sonst als Grossmaler bekannten Künstler sei. Bei Gaudenzio hätte Lanini so klotzige Kinder gewiss nicht malen gelernt — vielleicht eher bei seinem ersten Lehrer in Abbiategrasso, von dem wir nichts weiter wissen, als dass er in latinisierter Form Baldassare de Cadighis



Abb. 11. Girolamo Giovenoue, Madonna mit weiblichen Heiligen; London, Mr. Herbert J. Cook.

1) Nicht viel besser steht es um die Echtheit der thronenden Madonna mit vier Heiligen in der Sammlung Poldi-Pezzoli, die ebenfalls nach einem Karton Gaudenzio's von Schülerhand ausgeführt sein mag.

genannt wurde.¹⁾ — Ein sehr gutes Bild der Gaudenzioschule hatte dagegen der verdiente Leiter der Ausstellung, Herr Herbert Cook, zur Verfügung gestellt, eine nahezu lebensgrosse Madonna mit dem Christuskind auf ihrem Schosse, verehrt von zwei weiblichen Heiligen, von denen die links stehende als Apollonia charakterisiert war. (Abb. 11.) Das mit dem vollen Namen des Giovenone bezeichnete Gemälde enthält in der Gruppe der beiden Hauptfiguren eine Variante zu dem Mittelbild des Triptychons in der Galerie Lochis zu Bergamo (Nr. 160), eines früheren Werkes desselben Meisters, das ausser dem Namen noch die Jahreszahl 1527 trägt. Interessant ist dabei, dass diese Komposition wiederum zurückgeht auf eine Idee Gaudenzio Ferrari's. Man vergleiche die Madonna Ferrari's mit den Heiligen Mauritius und Martin in der Galerie zu Turin (54 bis). Denselben Entwurf benutzte Ferrari noch einmal (unter Weglassung der Heiligen) für sein kleines Fresko in der Sakristei von S. Andrea zu Vercelli.²⁾ Giovenone hat diesen Entwurf Ferrari's im Gegensinne benutzt mit einigen Abänderungen, namentlich in der Armstellung des Kindes. Dass die Turiner Madonna Gaudenzio's vor 1527 entstanden

1) *Vesme*, Archivio storico dell' arte. III, 79.

2) Ein Bild, das von *C. Brun* im Repertorium f. K. VI, S. 413 ohne Not dem Lanini zugeschrieben wird.

sein müsse, scheint mir jedoch hieraus noch nicht hervorzugehen. Es ist sehr wohl möglich, dass Gaudenzio, der seine eigenen Entwürfe oft verwendete, auch in diesem Fall eine ältere Komposition benutzt hat, die uns verloren gegangen ist. Eine derartige Vorarbeit, eine Variante der genannten Gruppe, sehen wir in einer Zeichnung der Uffizien, die Braun (Nr. 702) photographiert hat.

Von den kleineren lombardischen Lokalschulen war die Brescianische mit einem gut gemalten und erhaltenen frühen Madonnenbild des Civerchio vertreten (Kat. 68. Mrs. Baillie-Hamilton) und die Schule von Lodi mit einigen Bildern der Piazza. Das beste von diesen war ein Johannes der Täufer, der, auf einem Felsen sitzend, aus einer flachen Schale Wasser trinkt (Kat. 64. Earl of Northbrook). Die Zuweisung an Martino Piazza war in diesem Falle überzeugender, als bei einem anderen kleinen, leicht und geistreich gemalten Johannesbildchen, das sich als die Variante eines leonardesken Entwurfes darstellt (Kat. 62. Earl of Crawford).

Es ist mir nicht möglich, die Feder aus der Hand zu legen, ohne noch einmal in dankbarer Anerkennung der sorgfältigen Bemühungen des Herrn Herbert Cook zu gedenken, denen ich manche lehrreiche und genussreiche Stunden zu verdanken hatte.

ZU DEN BILDNISSEN WINCKELMANN'S

VON JULIUS VOGEL

Die neue Auflage von Carl Justi's berühmter Winckelmann-Biographie, längst schon ein buchhändlerisches Bedürfnis und auch von den Fachgenossen mit Freuden begrüsst, wird manchem Veranlassung geben, dem Begründer der Kunstwissenschaft wieder näher zu treten und vielleicht mit einzelnen Kapiteln aus seinem Leben und seiner Wissenschaft eingehender sich zu befassen, obschon der gelehrte Verfasser des genannten dreibändigen Werkes der Forschung kaum noch ein nennenswertes Stück übrig gelassen hat. Bei dem gewaltigen Material, das Justi aus Quellen, die ihm oft nur allein bekannt waren, gesammelt und zu einer umfassenden Gelehrten-geschichte des achtzehnten Jahrhunderts verarbeitet hat, wird beinahe ein jeder Beitrag zur Lebensgeschichte Winckelmann's von so geringfügiger Art erscheinen, dass es kaum der Mühe zu lohnen scheint, den Lesern des

Werkes solche Kleinigkeiten zuzumuten. Die folgenden Ausführungen, nicht viel mehr als Vermutungen, die bei der letzten Winckelmann-Feier des Leipziger archäologischen Seminars mitgeteilt wurden, wollen aber in erster Linie, da sie sich mit Adam Friedrich Oeser in der Hauptsache befassen, daran erinnern, dass es am 18. März des laufenden Jahres hundert Jahre werden, dass der Leipziger Meister, der Freund Winckelmann's und Lehrer des jungen Goethe, das Zeitliche gesegnet hat.

Bei der Durchmusterung der ansehnlichen Porträt-sammlung, die die Leipziger Universitätsbibliothek in ihren Räumen aufbewahrt, fiel mir das Brustbildnis eines jungen, dem Anschein nach in der Mitte, höchstens am Ende der dreissiger Jahre stehenden Mannes auf, bei dessen näherer Untersuchung mir der Gedanke kam, es müsse Winckelmann in jüngeren



J. J. Winckelmann. Ölgemälde von Oeser. Leipzig, Universitätsbibliothek.

Jahren, d. h. aus der vorrömischen Zeit darstellen. Das Bildnis, 48 cm breit und 60 cm hoch, wohl erhalten, wenn auch durch öfteren Firnisauftrag stark rissig geworden, ist bisher so gut wie unbekannt geblieben. Niemand weiss, wann und wie es in den Besitz der Universitätsbibliothek gelangt ist, und Cornelius Gurlitt allein war es bei der Inventarisierung der Leipziger Bau- und Kunstdenkmäler vorbehalten, es als das Bildnis eines Unbekannten zu erwähnen, „das etwa das treffliche Werk des Dresdner Malers Christian Wilhelm Ernst Dietrich aus dem Jahre 1760 sein könne“. (Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Leipzig-Stadt, S. 283). Der Dargestellte, ein Mann von merkwürdig brauner Gesichtsfarbe, ist nach rechts gewendet; er trägt einen rotbraunen, mit Pelz verbrämten Hausrock, das Hemd ist auf der Brust geöffnet, die Linke hält ein Schriftstück, der Kopf, mit den dunklen Augen dem Beschauer zugewandt, trägt eine breite, mit rotbraunem Tuch ausgeschlagene Pelzmütze, unter der am Ohr und im Nacken graue Haare sichtbar werden; der Hintergrund ist olivgrün. Die bräunlichen, an Rembrandt'sches Kolorit erinnernden Töne mit einem merkwürdig ins Grünliche spielenden Inkarnat, die eigenartige rotbraune Farbe des Rockes und an der Mütze, die Behandlung des Hintergrundes, ja die Pinselführung, kurz alle sti-

listischen Merkmale weisen darauf hin, dass das Bildnis von Oeser's Hand stammt. Aber ein Porträt Winckelmann's von ihm ist uns litterarisch nicht bezeugt, so nahe es auch sonst liegt, die Existenz eines solchen vorauszusetzen.

Die Bildnisse, die uns von Winckelmann bekannt und teilweise erhalten sind, hat Otto Jahn in seinen „Biographischen Aufsätzen“ (Leipzig 1866) S. 70 ff. zusammengestellt. Es sind: 1) das von Anton Raphael Mengs, in Rom, aber vor dem Herbst 1761, wo Mengs nach Spanien ging, gemalt, im Jahre 1815 noch in der Sammlung der Fürstin Lubomirska in Wien, seitdem verschollen und nur in Nachbildungen bekannt, von denen der technisch mittelmässige Stich von C. Senff in Dorpat aus dem Jahre 1804 hier autotypisch nachgebildet ist. 2) eine Zeichnung von Zanetto Casanova in Form eines Medaillons, nach Jahn wegen der starken Abweichungen von allen anderen Porträts „erst nachher (d. h. als Casanova schon in Dresden war, nach 1764) aus dem Gedächtnis gezeichnet oder etwas willkürlich stilisiert“; 3) das bekannte Bildnis von der Angelika Kauffmann aus dem Jahre 1764, jetzt im Züricher Kunstverein, von der Künstlerin selbst im nämlichen Jahre als erster Versuch radiert; 4) das bekannte, wenig günstige Kniestück von Mengs' Schwager Anton Maron aus Winckelmann's Todesjahre, jetzt im Besitze des Grossherzoglichen Museums in Weimar, durch den das Original stark entstellenden



J. J. Winckelmann. Stich von Senff nach Mengs.

Stich von Bause am meisten bekannt geworden. Die genannten Bildnisse stammen sämtlich aus Winckelmann's römischer Zeit, aus den Jahren nach 1755. Bei aller Verschiedenheit in charakteristischen Einzelheiten zeigen sie äusserlich einen gemeinsamen Zug: das auf der Brust weit geöffnete Hemd, das also Winckelmann geliebt haben muss, ja offenbar von seiner deutschen Heimat her so gewohnt war. Dass er es selbst in Rom so trug, ist deshalb auffallend, weil er im Süden stark zum Frösteln geneigt war; denn er trug im Zimmer Pelzstiefeln, dazu einen schweren Pelzmantel, mit dem ihn Maron darstellte, und wegen seiner Empfindlichkeit drei Pelzmützen ineinander, um sich den Kopf nicht zu erkälten. Bildnisse aus der vorrömischen Zeit sind bisher nicht bekannt geworden. Zwar erinnert Jahn daran, dass das älteste Bildnis das von Oeser sein müsse: das kleine Medaillon, das sich auf dem von Oeser entworfenen Titelpuffer zu Huber's Übersetzung der Kunstgeschichte befindet, wegen der wenig prägnanten Auffassung offenbar nur eine dekorativen Zwecken dienende Phantasieschöpfung. Dass aber Oeser sich mit dem Gedanken getragen habe, ein Bildnis des Freundes zu malen, liegt nahe genug. Beide wohnten, als Winckelmann seine Stellung beim Grafen Büнау aufgegeben und in Dresden den seinen Lebensgang entscheidenden Übertritt zur katholischen Kirche vollzogen hatte, in Dresden zuerst in Rietschel's Hause auf der grossen Frauengasse im vierten Stockwerke zusammen. Winckelmann zog dann auch mit in eine neue Wohnung und teilte diese mit dem Freunde bis zur Abreise nach Italien im Herbst 1755. Liegt der Gedanke nicht nahe, dass Oeser bei diesem intimen Zusammensein ein Bildnis von dem scheidenden Freunde gemalt habe? Studien für ein Porträt muss Oeser wohl gemacht haben, denn nach dem Zeugnis des Schauspielers Grossmann vom Jahre 1772 hat sich Oeser mit dem Plane getragen, dem verstorbenen Freunde ein Denkmal zu setzen (Dürr, Oeser S. 60), das indessen nicht zur Ausführung kam. Das kleine Modell befindet sich in Privatbesitz in Leipzig, ein Abguss auf der dortigen Stadtbibliothek, die etwas abweichende Zeichnung dazu im Kupferstichkabinet des städtischen Museums: es zeigt einen trauernden Genius, der an ein mit der verschleierte Sonne geschmücktes Postament sich lehnt, auf dem ein mit Winckelmann's Reliefbildnis in Oval geziertes Sarkophag steht. Von dem oben beschriebenen, der Leipziger Universitätsbibliothek gehörigen Bildnis von Oeser müsste nun

der Beweis erbracht werden, dass es thatsächlich Winckelmann darstellt. Ein Gelehrter ist es offenbar: dafür spricht das Schriftstück in der einen und ein Griffel in der anderen Hand. Gemeinsam mit den übrigen Bildnissen Winckelmann's ist ihm die Tracht: das weit offenstehende Hemd, eine etwas legere Tracht, wie sie Künstlern und Gelehrten damals zu eigen war; gemeinsam hat das Leipziger Bildnis besonders aber eine ganze Reihe von Zügen mit dem Porträt von Mengs, das künstlerisch wohl den meisten Anspruch auf Bedeutung machen dürfte: Bildung der Nase und des Mundes, des Kinnes, des Halses und der Augen. In der Hauptsache stimmt damit die Schilderung überein, die Heinrich Füssli von dem Freunde giebt (vgl. Justi III, S. 254, Jahn a. a. O. S. 88): Die Gesichtsfarbe war bräunlich, die Stirn niedrig, die Nase etwas gebogen und spitz, die dunklen Augen klein und tief liegend; „aber um seinen Mund, obgleich er etwas starke Lippen hatte, schwebte ein anmutiger Zug. Wenn sein Gesicht auf ein anziehendes Gespräch oder durch frohe Laune belebt wurde, so war der Ausdruck desselben angenehm und harmonisch“. Auffallend sind bei dem Leipziger Bilde, das, wie gesagt, einen Mann von höchstens 35—37 Jahren darstellt, die weissen Haare, die unter der Pelzmütze am Ohre und im Nacken deutlich sichtbar werden. Auch hierfür wurde uns und zwar durch Winckelmann's eigenes Zeugnis die Erklärung gegeben. Denn in einem Briefe, den er später aus Rom schreibt (Justi I, S. 189), gedenkt er der grossen Anstrengungen, die ihm die Arbeit im Dienste des Grafen Büнау verursacht und dass ihm „der Anfang blutsauer geworden; und ich habe in den ersten Monaten alle grauen Haare bekommen, die ich noch habe“. Mit diesem Zeugnis stimmt auch überein, dass sich sein dunkles Haar frühzeitig schon zu lichten begann und er wohl hauptsächlich deshalb des Schutzes einer Mütze bedurfte. In der That dürfte alle Wahrscheinlichkeit dafür sprechen, dass wir in dem Leipziger Bildnis ein Porträt von Winckelmann besitzen, für uns besonders wertvoll deshalb, weil es von der Hand des eng befreundeten Oeser stammt und aus einer Zeit, aus der uns die Züge des grossen Mannes sonst nicht überliefert sind. Der überzeugende Beweis würde sich allerdings erst dann erbringen lassen, wenn es gelänge, einen bezeugten Stich nach dem Bildnis nachzuweisen. Das dürfte indessen wohl schwerlich möglich sein.

EINE GLÜCKWUNSCHADRESSE IN MARMOR

AUSGEFÜHRT VON LOUIS TUAILLON

VON FRANZ STUDNICZKA

VOR zwei Jahren feierten mit dem ganzen badischen Land auch seine Universitäten den siebenzigsten Geburtstag Grossherzog Friedrichs. In beiden war der Wunsch lebendig geworden, den Gefühlen dankbarer Treue gegen ihren Rektor Magnificientissimus in monumentalerer Form Ausdruck zu geben, als in der dem papierenen Säkulum eigenen der kalligraphischen Adresse mit feinem Einband. Beide haben zu diesem Zweck auf Vorbilder der griechischen Kunst zurückgegriffen, die wie keine andere gewöhnt und geübt war, alle festlichen Ereignisse des Lebens mit schlichter, verständlicher Bildersprache zu begleiten. In Heidelberg begnügte man sich, als Zeichen der Erfolge einer segensreichen Herrscherlaufbahn wieder einmal die unsterbliche alte Siegesgöttin hinzustellen (s. Kunstgewerbeblatt N. F. IX. S. 114). Die Freiburger wünschten etwas genauer zu sagen, um was es sich der Hochschule als solcher handelte, und nahmen sich altgriechische Reliefs zum Vorbilde.

Es kamen ihrer namentlich zwei Gattungen in Betracht, die vielfach ineinander übergehen. Erstens die Urkundenreliefs, die als stattliche Kopfleisten über längeren Steininschriften angebracht werden, um deren Inhalt in Kürze zu veranschaulichen. Als Beispiel diene Figur 1, die Hauptgöttin von Athen und die von Samos, Hera, im Handschlag verbunden, über einer Urkunde vom Jahre 405/4, mit der die Athener denjenigen unter den Samiern, die ihnen in den schweren Jahren am Ende des peloponnesischen Krieges treu geblieben waren, das Bürgerrecht verliehen.¹⁾ Diese Form kommt der modernen bildgeschmückten Adresse am nächsten. Aber sie unverändert herüberzunehmen verbot die zweckwidrige, verstimmende Gedankenverbindung, die für unsere heutige Erfahrung von der tektonischen Gestalt solcher hoher schlanker Urkundenpfeiler zu der uns allein geläufigen der Grabstele hinüberführt.

Dieses Bedenken entfiel bei der anderen Gattung, den Weihreliefs. Es sind in der Regel Bildtafeln

von mässiger Grösse, die auf selbständigen Pfeilern aufgestellt oder auf irgend eine im Heiligtum vorhandene Unterlage hingesezt oder an einer Wand befestigt wurden, also weit besser unseren Begriffen von beweglichem Zimmerschmuck entsprachen. Dem Nachteil, dass die einfache tektonische Umrahmung solcher Reliefs nur für kurze inschriftliche Zuthaten Raum bot, liess sich unschwer begegnen, wenn das notwendige Schriftfeld in Gestalt eines schlichten Unterbaues hinzugefügt wurde.

Der normale Bildtypus der hellenischen Votivtafeln, der sehr oft auch in die Urkundenreliefs übergeht, gab gleichfalls ein brauchbares Vorbild. Zu seiner Veranschaulichung diene ein mehr durch vollständige Erhaltung als durch ungewöhnliche Schönheit hervorragendes Stück aus Patras.¹⁾ (Fig. 2.) Ein sitzender Gott oder Heros — der Pferdekopf im Felde deutet auf ein unterweltliches Wesen hin — mit seiner Frau empfängt eine grosse Familie, die anbetend mit ihrem Opfertier heranschreitet. Sehen wir ab von der alten, naiven Vorstellung, dass die Unsterblichen das Menschengeschlecht an Wuchs überragen, so bewegen sich solche Darstellungen aus dem Kultus der humanen Götter Griechenlands in so menschenwürdigen Formen, dass diese auf die Huldigung von Unterthanen vor ihrem irdischen Herrn zu übertragen auch für die freieste Gesinnung nichts Erniedrigendes haben kann.

Von den Personen eines diesem Gedanken entsprechenden Bildes zu dem angeführten Zwecke war fraglos gegeben nur die des hohen Jubilars. Ihm als die Repräsentanten der Hochschule die thatsächlichen Überbringer ihrer Glückwünsche, Rektor und Dekane, gegenüberzustellen, das hätte nicht nur der Bescheidenheit, sondern auch dem eigentlichen Sinne des Bildwerkes schlecht entsprochen; nicht die zufällig eben fungierenden Jahresbeamten, sondern die dauernde Körperschaft war zu veranschaulichen. Und so etwas kann in Kürze immer nur auf antike Weise durch Idealgestalten ausgedrückt werden, deren ja gottlob

¹⁾ Vgl. Collignon, *Hist. de la sculpt. gr.* II. S. 117. Die Abbildung nach *Mitt. d. d. arch. Inst. Rom* 1889. IV. S. 69.

¹⁾ Nach Roscher, *Lexik. d. griech.-röm. Mythol.* I. S. 2571.

in dem ererbten Schatz unserer Anschauung immer noch eine Menge lebendig geblieben ist. Dazu gehören, für alle die es angeht verständlich, die vier Schwestern, welche viel besser, als es eine Einzelfigur vermöchte, die mannigfaltige Einheit der universitas litterarum veranschaulichen: die Fakultäten. Diese also sollten in feierlichem Zuge dem thronenden Grossherzog nahen. Weitere symbolische Mimik schien nicht von nöten.

Eine Grundfrage war die des Kostüms. Der Fürst selbst wäre am natürlichsten so dargestellt worden, wie er Untertanen zu empfangen pflegt, nämlich in Uniform. Aber auch für die Fakultäten moderne Frauentracht zu wählen war schlechterdings unmöglich. Trotz allen Tobiassen in Überzieher und Handschuhen oder Aposteln im Typus von Hauptmann'schen „Wabern“, an die uns hervorragende Meister zu gewöhnen streben, lässt sich unser Zeitalter nicht mehr zu der beneidenswerten unhistorischen Naivetät älterer Kunstperioden zurückschrauben, welche die Kulturformen ihrer Gegenwart unbefangen auf die Gestalten der Vergangenheit und der Ideenwelt übertragen. Eher hätte für unsere Fakultäten das Kostüm ihrer Gründungszeit in Frage kommen können. Aber dadurch wäre ihnen wieder der Stempel einer bestimmten Epoche aufgeprägt und ihr zeitloser, somit auch für die Gegenwart passender Idealcharakter gestört worden. Ihm entsprach, nach den uns beherrschenden Vorstellungen, nur die griechische Tracht, und zwar nicht nur deshalb, weil diese Figuren über die römischen „Disciplinae“ auf die Musen und andere Göttinnen zurückgehen, sondern noch mehr, weil die aus einfachen Tüchern zurechtgelegten, nicht vom

Schneider zugeschnittenen Gewänder der Hellenen wirklich etwas Zeitloses an sich haben, wie sie ja auch gleich oderähnlich bei sehr verschiedenen Völkern wiederkehren.

Die Unterscheidung der vier Fakultäten musste zu-



Fig. 1. Urkundenrelief aus Athen.

nächst durch gemeinverständliche Attribute bewirkt werden, zu der aber auch eine gewisse Individualisierung der Persönlichkeiten hinzutreten sollte. Die Theologie, im ungegürteten Priestertalar, wie ihn schon der Parthenonfries zeigt, durch das verhüllte Haupt an katholische Klosterfrauen erinnernd, stützt scepterartig den Kreuzstab des Täufers auf; die Juristerei hat, nach Art der griechischen Dike, das Schwert umgehängt und statt der nicht recht plastischen Wage eine Rechtsurkunde in der Hand; die Medizin, in praktisch einfachem Kleid, führt die Äskulapschlange mit der Schale heilkräftigen Trankes bei

sich; die Philosophie endlich hält „vitai lampada“, die Fackel der Erkenntnis.

Eine Darstellung dieser Art konnte, zumal bei dem vorgezeichneten, bescheidenen Massstab, an den unsere Marmorbildhauer so wenig gewöhnt sind, nur in einfachem, strengem Reliefstil gedacht sein, mit Verzicht auf alles Malerische, vor allem Landschaftliche. Dagegen sollte, ohne zarte Rücksicht auf die Gänsehaut, die immer noch die grosse Masse des Publikums gegenüber durchgeführter Polychromie überläuft, unser Relief diesen stilgemässen Schmuck nicht entbehren.

Was das Bildwerk nicht auszudrücken vermochte, mussten Worte ergänzen. Eine kurze Dedikationsinschrift giebt Empfänger, Anlass und Stifter der Widmung an. Und dazu kam, gleichsam als Anrede der klassischen Frauengestalten an den Grossherzog, statt irgend welcher selbstgebackenen Verslein der herrliche Segenswunsch, mit dem Iphigenie ihren Fürsten begrüss.

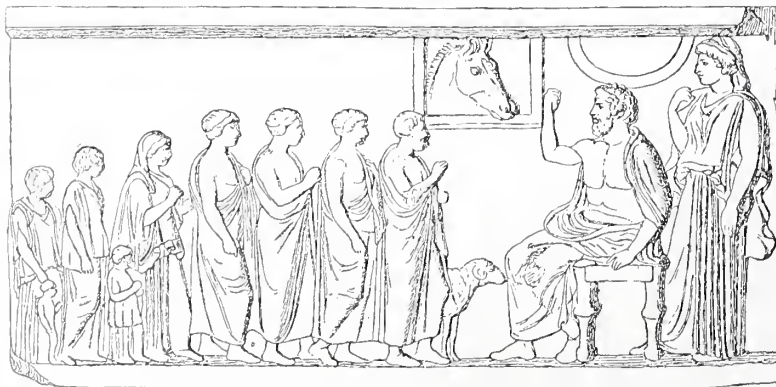


Fig. 2. Votivtafel aus Patras.

Das war der Gedanke, den sich die gelehrten Herren in Freiburg ausgedacht hatten. Um ihm Gestalt zu verleihen, bedurfte es eines ernstesten Künstlers, der andere Wege geht, als die der vulgären, barockisierenden Reliefstuccatur; eines Künstlers vor allem, der nach Art von

Adolf Hildebrand gelernt hatte, was ein Flachrelief in Marmor ist und wie es gemacht wird. Einen solchen Meister zu gewinnen war um so schwieriger, als Mittel und Arbeitszeit sehr beschränkt waren. Dennoch liess sich *Louis Tuailleon*, der soeben durch seine jetzt im Säulenvorhofe der Berliner Nationalgalerie aufgestellte Bronzestatue einer Amazone (s. die Abbildung in der Zeitschrift VII. S. 25) in die erste Reihe

geber und das Wollen der Künstler keineswegs in den Bahnen einheitlicher, lebendiger Tradition zusammengehen. Dies gilt auch von dem in moderner Steinskulptur ganz ungewohnten geringen Massstab der Tafel, die nur etwa 0,84 m breit ist.

Was Tuailleon unter diesen misslichen Umständen geschaffen, kann begreiflicherweise nicht zu einwandfreier Vollendung gediehen sein. Die Modellierung



Fig. 3. L. Tuailleon, Glückwunschtafel der Universität Freiburg für den Grossherzog von Baden.

unserer „Neuidealisten“ vorgerückt war, durch das künstlerische Interesse der Aufgabe bewegen, sie zu übernehmen. Und er hat sie rechtzeitig durchgeführt, so schwer es ihm, der gewöhnt ist, seine frei erdachten Werke in langjähriger Arbeit ausreifen zu lassen, fallen musste, in äusserst knapp bemessener Frist eines neuen, von aussen an ihn herangekommenen Themas Herr zu werden. Zumal da er sich fast ohne Ausnahme an den ihm vorgelegten Plan gehalten hat, ein schweres Opfer in einer Zeit, wo die Wünsche der Auftrag-

scheint uns bald etwas zu hart, öfter noch zu flau, wie namentlich an den geraden Steilfalten der Standbeine. Sie lässt manches gegenständliche Motiv nicht ganz zu seinem Rechte kommen. Als Beispiel sei angeführt, dass der Schwertriemen, der allein die militärische Erscheinung des Grossherzogs andeutet, in schlaffer Kurve beiseite geschoben fast mit den Gewandfalten zusammen fliesst, statt sich straff über die Brust zu spannen. Aber wenn man auch im einzelnen manches anders wünschen möchte, so muss das alles für

jeden, deraufs Ganze sieht, zurücktreten gegenüber den bedeutenden und keineswegs selbstverständlichen Vorzügen des Werkes. Die Gestalten sind zumeist gross und sicher erfasst, nicht nur in typischer Schönheit, auch in fein angedeuteter Individualisierung. Wohl gelungen ist vor allem die vom Künstler im Interesse der Einheitlichkeit des Bildes gegen den Vorschlag eines reinen Porträts in Uniform bevorzugte Darstellung des Grossherzogs, in der sich entschiedene Bildnisähnlichkeit nicht allein des Kopfes mit dem Idealkostüm aufs glücklichste verbindet, ein Verdienst, an dem freilich die wirkliche Erscheinung des Fürsten wesentlichen Anteil hat. Noch rühmlicher aber dünkt uns der sichere Wurf, mit dem die Figuren in das strenge Flachrelief projiziert, die Harmonie, mit der sie untereinander verbunden und dem wohl proportionierten und stilisierten antiken Rahmen eingefügt sind.

Diese Schönheiten des Werkes hebt und die Mängel seiner plastischen Ausführung mildert der reiche und doch zarte Farbensmuck. Die ganze Marmorplatte ist bräunlich getönt, die Schrift mit Rot ausgefüllt. Der schieferfarbige Reliefgrund einigt treff-

lich die mannigfaltigen Töne der Figuren, die zarte Karnation und die lebhafteren Farben der Gewänder: grün am Leibrock und Purpur am Mantel des Grossherzogs; violett bei der Theologie, rot am Chiton und dazu gelb am Mantel der Rechtswissenschaft, blau bei der Medizin und grün bei der Philosophie; es sind wirklich die Farben der Freiburger Fakultäten.

So schliesst sich unseres Erachtens alles Wesentliche zu klarem und festlichem Ausdruck des zu Grunde liegenden Gedankens zusammen und erweist die hohe Befähigung des Künstlers auch für solche Aufgaben.

Doch auch abgesehen von dem individuellen Werte des, wie berichtet, unter wenig günstigen Umständen zu stande gekommenen Werkes, wird dieser neuerliche Versuch, eine schöne antike Kunstform für die lebendige Gegenwart zurückzugewinnen, Beachtung verdienen und hoffentlich Nachahmung finden, wobei sich erst recht zeigen würde, wie sie sich dem verschiedensten Wirklichkeitsgehalt und gewiss auch anderen, selbst den modernsten Stilarten anpassen lässt.





KRITISCHE BEMERKUNGEN ZUR AMSTERDAMER REMBRANDT-AUSSTELLUNG ¹⁾

VON A. BREDIUS

Die schöne Zeit ist vorüber, während der man bei trefflicher Beleuchtung eine Auswahl von ca. 120 Werken des grossen Meisters geniessen, studieren und fortwährend vergleichen konnte. Sie hat belehrend und anregend gewirkt diese Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung und als Ergänzung zu ihr ist die Londoner Rembrandt-Ausstellung zu betrachten, die im Januar und Februar (leider den dunkelsten Monaten des dunklen London!) stattfand und über die ich später berichten werde.

Dass bei all dem Bewundern der Amsterdamer Ausstellung die Kritik nicht ausblieb, ist begreiflich. Es war, wie mir Dr. Hofstede de Groot, der Hauptorganisator der Ausstellung, versicherte, schliesslich kaum ein Bild mehr, dessen Echtheit dieser oder jener nicht bezweifelt hätte. Einige Bilder sind in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften bis in den Himmel erhoben und dann von anderen wieder als Fälschungen oder verdorbene Croûten in die untersten Tiefen herabgestürzt worden.

Vieles war zwar da, aber doch noch nicht genug, um den *ganzen* grossen Meister in all seinen Eigenarten, all seinen verschiedenen Malweisen vollständig erforschen zu können. Und viele, die sich veranlasst sahen zur Feder zu greifen, hatten doch nicht die nötigen Vorstudien gemacht, um diesen einzigen Maler, der uns, je mehr wir ihn kennen lernen, desto grösser

und mächtiger erscheint, vorurteilsfrei und erschöpfend nach diesen 120 Bildern beurteilen zu können.

Je länger man Rembrandt studiert, desto mehr findet man, dass man an ihm nie ausstudiert hat. Eigentlich kann und darf niemand über diesen Riesen der Malerei urteilen, der nicht alle seine Werke zu öfteren Malen gesehen hat. Eine unendliche Erleichterung zu diesem Studium bietet uns das grosse Bode'sche Rembrandtwerk, ¹⁾ zu dem die meisten Aufnahmen bereits gemacht sind; einige Säle waren mit diesen Reproduktionen gefüllt, aber die Zeit war leider doch noch zu kurz, um alles so zu bewältigen, wie man es wohl gemocht hätte.

Es ist meine Absicht, hier zunächst etwas über die Datierung der späteren Werke Rembrandt's im Ausstellungskataloge zu sagen und dann, der Reihe nach, einige der Bilder etwas näher zu betrachten, um schliesslich auch meine Bedenken gegen die Echtheit einiger weniger Bilder geltend zu machen.

Mein Freund Hofstede de Groot hat in einem „Eingesandt“ in der „Nieuwe Rotterdam'sche Courant“, worin er seine Ansicht über die Echtheit der Rembrandt's auf der Ausstellung darlegt, ein schönes Wort gesagt, das ich vorher auch hier anwenden möchte: „Es ist nicht meine Absicht, mit dem hier Gesagten einer abweichenden Kritik Schweigen auferlegen zu wollen. *Niemand ist überzeugter als ich von dem Mangelhaften eines jeden Meuschenwerkes und von der Möglichkeit es zu verbessern.*“

Und jetzt zu den unbezeichneten oder undatierten und spät datierten Werken der Ausstellung!

Mich dünkt, dass mehrere Bilder der späten Zeit Rembrandt's, welche auf der Ausstellung waren, im Katalog *zu spät angesetzt sind*. Es giebt leider nur sehr wenige Bilder Rembrandt's, welche eine ganz intakte, deutlich lesbare Jahreszahl nach 1663 tragen.

1) Die Abbildungen dieses Aufsatzes sind, soweit nichts anderes bemerkt ist, nach neuen Aufnahmen hergestellt, welche uns die Amsterdamer Verlagshandlung *Scheltema und Holkema* in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt hat. Sie wurden im Auftrage der genannten Firma während der Amsterdamer Ausstellung von Meisenbach, Riffarth und Comp. in Berlin gemacht und sind für die von den Herren Scheltema & Holkema veranstaltete grosse Rembrandtpublikation bestimmt, deren wir bereits in Nr. 14 der Kunstchronik ausführlich gedacht haben. Der Titel lautet: „*Rembrandt. 40 Photogravüren nach den schönsten Gemälden der Ausstellung in Amsterdam 1898. Mit Text von Dr. C. Hofstede de Groot.*“ (4 Lieferungen à 125 M.) Den Verlag und Vertrieb der Ausgabe mit deutschem Text hat A. Asher & Comp. in Berlin übernommen.

Weder die „Judenbraut“ aus der van der Hoop'schen Sammlung, welche nur die Ziffern 16.. sehen lässt, noch die „Familie“ in Braunschweig (in derselben breiten Mache gemalt), noch einige späte Werke der Ermitage weisen ein Datum auf. Desto mehr Gewicht muss man auf die paar Werke dieser Periode legen, welche mit einer Jahreszahl versehen sind. Als einen Markstein für die allerletzte Zeit des Meisters nahm man das herrliche Darmstädter Bild, die Geisselung Christi an, welches bei flüchtiger Lesart das Datum 1668 zu tragen scheint (Nr. 122. Abb. 1.) Aber bei näherer Betrachtung kommt es mir, und nicht mir allein, vor, als ob hier einmal etwas anderes, vielleicht 1658 gestanden hätte. *Es wäre sehr wichtig, diese Zahlen einmal vorsichtig prüfen zu lassen*; sie sind nicht deutlich lesbar, man hat daran gemalt und geändert.

Die Zeichnungen und Studien für dieses Bild (im Louvre und in Weimar in der Sammlung des Grossherzogs von Sachsen-Weimar) scheinen noch aus dem Ende der fünfziger Jahre zu stammen, sie sind noch weniger breit als die Studien für die „Staalmeesters“ von 1661/62, und die zum Teil noch sehr ausgeführte Malerei trägt noch das Gepräge vieler Bilder, welche aus den fünfziger Jahren stammen. Emile Michel glaubt auch 1658 zu lesen;¹⁾ und andere, ganz



Abb. 1. Rembrandt, Die Geisselung. Darmstadt, Grossherzogl. Gemäldegalerie.

1) In seinem Artikel über die Rembrandt-Ausstellung, Gazette des Beaux-Arts, Dezember 1898. In seinem „Rembrandt“ sagte Michel schon: „il faut reconnaître que, toute magistrale qu'elle soit, l'exécution semblerait indiquer une date un peu antérieure. Peut-être trouverait-on l'explication de cette anomalie dans ce fait que l'inventaire de Rembrandt dressé en 1656 mentionne deux *Flagellations*, l'une de sa main, l'autre une copie. Il est fort possible que l'un de ces tableaux étant resté en sa possession, il l'ait repris en y mettant la date 1668 au moment où il le finissait.“

Am Ende ist bei einer alten Restauration etwas mit dem Datum geschehen, und das Bild ist schon 1656 in Rembrandt's Sammlung gewesen. Wäre es nicht datiert, dann würden unsere sämtlichen Rembrandtkenner, gerade durch das Studium der *sicheren* aus den sechziger Jahren stammenden, datierten Bilder des Meisters, dieses Werk in die Mitte der fünfziger Jahre setzen. Die Kopie, welche 1656 noch im Rembrandt'schen Inventar vorkommt, steht am 23. Juli 1667 im

unabhängig von einander, lasen gleichfalls *ether* 58 als 68. Wie gesagt, die Malweise in den Köpfen, im Kostüm u. s. w. ist noch so sorgfältig, wie sie kaum zu der spätesten Zeit passt. Wie früh hat Rembrandt schon hier und da mit gewaltig breiten Pinselstrichen in seinen Bildern gewirtschaftet. Der Titus von Lord Crawford (Nr. 90) ist 1655 datiert: welche überwältigende Breite und Wucht der Technik wiegt hier schon vor. Nr. 85, der leider unter einem alten, fast undurchsichtigen Firniss noch hervorleuchtende nachdenkende Greis (im Besitze des Herzogs von Devonshire), dessen linke Hand auf der Stuhllehne ruht, ein Bild, dessen Herrlichkeit man nur ahnen kann, ist schon so breit gemalt wie z. B. „Saul und David“ und 1652 datiert.

Alle diese Werke sind noch sehr farbig. Der Greis des Herzogs von Devonshire in seinem roten Mantel mit weissem Pelzbesatz würde ein Wunder von Farbe sein, wenn er einmal von dem alten Schmutz gereinigt würde.

Eins der wundervollsten Bilder der Ausstellung ist das grossartige Selbstbildnis Rembrandt's von Lord Iveagh (Nr. 99). (S. die Heliogravüre.) So wird er uns allen unvergesslich bleiben, der Meister mit der Palette, seinen Pinseln und seinem Pinselstocke in der Hand, überzeugt von seinem Wert,

„every *!uch a King*“, ungebeugt durch Armut und Widerwärtigkeiten aller Art, — der Malerkönig aller Zeiten! Der Katalog setzt das Bild „um 1656“. Wie ist aber auch hier die weisse Mütze, die untere Partie des Bildes mit grossen Pinselstrichen aufgesetzt — ganz verwandt mit einigen Partien des Darmstädter Bildes!

Von einer anderen, späteren „Geisselung“ haben wir nirgends Kunde. Vielleicht hat Rembrandt das Bild noch mit einigen Änderungen versehen, 1668 verkauft und dabei neu datiert — aber mir ist es

Nachlass des *Thomas Asselyn* in Amsterdam verzeichnet als: „*Een copie naar Rembrandt, daer Christus wert ge-gecesselt.*“

ganz unmöglich, in dieser Arbeit ein Bild aus der allerletzten Zeit des Malers zu erblicken.

Dafür habe ich nachstehende Gründe.

Auf der Ausstellung befand sich ein deutlich und zweifellos echt 1663 bezeichnetes Bild Rembrandt's, *der*

Homer. Dieser besitzt nach meiner Meinung Eigenschaften, welche die letzte Zeit Rembrandt's viel eher erkennen lassen als das Darmstädter Bild. Im *Homer* erreicht Rembrandt alles mit wenig Farbe, d. h. mit sehr wenigen hervortretenden Farben. Nur der gelbe Überwurf, ein bisches Ziegelrot am Ärmel — sonst alles in bräunlichgrauen Tönen. Die Mache ist hier äusserst breit und kühn; der Hintergrund ist nur so hingewischt mit allerlei Farben, die noch auf der Palette waren, *vor allem ist nach dem seelischen Inhalt des Werkes gestrebt, nach dem Ausdruck in dem Kopf des abgehärmten, blinden, nachsinnenden Mannes*. Mit diesem Bild stimmt vollkommen überein *der verlorene Sohn* in St. Petersburg (s. Abb. 2), von Bode, als er den *Homer* noch nicht kannte, schon zu den spätesten Werken Rembrandt's gerechnet. Alles, was er in seinen „Studien“ über dieses Bild sagt, stimmt ganz zum *Homer*. „Energie und Breite der Behandlung; zum „Beriechen“ — wogegen sich Rembrandt einmal einem Beschauer gegenüber verwahrt haben soll — ist diese Leinwand nicht mehr Wie tief ergreifend ist diese hohe, gebrochene Greisengestalt Gegenüber den Bildern aus der Mitte der fünfziger Jahre herrscht hier *eine gleichmässige Beleuchtung* und eine kräftige Lokalfarbe, die in grossen Massen zusammengehalten ist die trockene Behandlung und die kühne, oft kaum vermittelte Führung



Abb. 2. Rembrandt, *Der verlorene Sohn* (Ausschnitt). St. Petersburg, Ermitage. Photographie von Braun, Clement & Co., Dornach.

des Borstenpinsels und *die Benutzung des Spachtels beim Malen*.“ Auf dem *Homer* ist dieses auch der Fall.

Als Bode seine „Studien“ schrieb, hatte er manche Bilder in englischen Schlössern nur bei schlechtem Licht gesehen und die Daten nicht entziffern können.

Erst später, als für sein grosses Werk diese Bilder in bestem Lichte photographiert wurden, fanden sich Bezeichnungen und Jahreszahlen. Und siehe da, einige dieser Daten sind weit früher als Bode zuerst geglaubt hatte. Einen Alten mit sorgenvollem Gesicht, in weisser Pelzmütze mit schmutzig rotbraunem Mantel und Rock (Herzog von Devonshire, Ausstellung Nr. 83) hielt Bode zuerst für sehr spät; er nennt ihn zugleich mit dem etwas apokryphen 1667 bezeichneten Greisenkopf von Lord Northbrook (Ausst. Kat. Nr. 121), er ist aber 16 Jahre früher, 1651, datiert. Vom Northbrook'schen Bild sagt er aber: „es ist durch Restauration jetzt jeder Wirkung beraubt, . . . für diese letzte Zeit verhältnismässig weich in der Behandlung.“ Ich fürchte, mit der „Restauration“ ist das Datum auch etwas verrestauriert, jedenfalls kommt mir dieses Northbrook'sche Porträt gar nicht vor wie eins der allerletzten Bilder des Meisters. — Für das Studium dieser letzten Epoche sind sehr wichtig das letzte Selbstbildnis des Künstlers aus dem Jahre 1669 — bei Sir John Neeld, Grittleton House, und ein ähnliches, der lachende Rembrandt, bei Herrn von Carstanjen in Berlin. Ersteres habe ich leider nie¹⁾ ge-

1) Soeben sah ich in London das Neeld'sche Bild. Der Katalog dort giebt als Datum 1660 (?) an, aber ehrlich gestanden, liest man doch eher 1669. Was mich im höchsten Grade wundert, ist, dass das Selbstbildnis, deutlich 1661 datiert, des Lord Kinnaird ganz ähnlich gemalt ist, aber der

sehen. Nach der Photographie sieht es merkwürdig durchgearbeitet aus, d. h. in dem Kopf scheint die Farbe sehr vertrieben zu sein. Das Berliner Porträt dagegen kenne ich genau, und möchte es höchstens ein paar Jahre früher datieren. Bode sagt ganz zutreffend: „ganz breit mit trocken impastierendem Pinsel hingeschrieben, mit den kräftigen zinnoberroten und gelben Tönen steht es dem grossen Gemälde des „verlorenen Sohnes“ in der Ermitage am nächsten.“

In diesen authentischen in und nach 1663 entstandenen Bildern treffen sich: die „gleichmässiger Beleuchtung“ (Bode, bei dem „verlorenen Sohn“) ein durchgehender, bräunlichgrauer Gesamtton mit nur wenigen Lokalfarben, wobei ein Citrongelb und Ziegelrot hervortreten. Ein überwiegendes Streben nach geistigem Ausdruck, eine für Rembrandt sehr beschränkte Palette.

Sehen wir uns nun die Werke an, die er kurz vor 1663 malte. Da sind zunächst seine 1661/62 gemalten „Staalmeesters“ (Nr. 116). Hier ist er meines Erachtens auf der höchsten Höhe seines Könnens angelangt: Vollkommeneres hat er weder vorher noch nachher geschaffen. Da die Eichenholztäfelung und das Schwarz und Weiss der Kostüme nur wenig Farbenzauber zuliessen, hat Rembrandt in den roten Smyrnateppich, *der äusserst pastos aufgetragen ist*, eine Glut gelegt, die das ganze Bild durchstrahlt. Dieser Teppich ist schon mit einer Breite, einem Impasto gemalt, welche nur noch in der „Judenbraut“ der Sammlung van der Hoop und in dem Braunschweiger Familienbilde übertroffen worden ist. Bode und wir alle mit ihm hielten bis jetzt diese zwei Bilder so ziemlich für die letzten Arbeiten Rembrandt's. Wenn wir sie aber mit den „Staalmeesters“ vergleichen, finden wir da nicht eine grosse Übereinstimmung? Im Kostüm auf den beiden zuerst genannten Werken finden wir noch ein Streben nach den raffiniertesten koloristischen Effekten, *eine reiche Palette*, kirsch- und purpurrot, gelbe, graue, schmutzige Farben, vereinzelte feine grüne Töne, ein zuweilen übertrieben scheinendes Impasto; die Köpfe aber sind in dem Amsterdamer Bilde sehr durchgeführt und verwandt mit den Köpfen auf den „Staalmeesters“. Das Braunschweiger Bild ist schneller gemalt, hat etwas skizzenhaftes, ist ein Meisterwerk der

Prima-Behandlung. Beide Bilder leuchten und strahlen von Farbenglut. Könnte man den Homer und den verlorenen Sohn neben die van der Hoop'sche Judenbraut und das Braunschweiger Familienbild hängen, so würden wir hier zwei sich deutlich trennende Gruppen erkennen: eine farbige, leuchtende, und eine dunklere, bräunlichgraue, weniger farbige. Das wäre eine wichtige Sache, wenn wir einmal das Dutzend authentisch datierter Werke nach 1661 bei einander sehen könnten!

Jedenfalls halte ich die Judenbraut und das Braunschweiger Bild eher um oder vor 1662 als nach 1663 gemalt.

Ein interessantes Werk, besonders was das Kolorit betrifft, ist der 1661 datierte Christus des Grafen Raczynski (auf Rogalin, Posen, Katalog Nr. 114). Die Beleuchtung ist hier noch nicht „gleichmässiger“, der Lichteffect noch sehr bedeutend, das feine Hell-dunkel in dem rötlichbraunen Ton des Gewandes besonders schön wirkend neben dem feinen, kühleren, grauen Hintergrund. Aber hier finde ich schon eine weniger farbenreiche Palette. Das Bild ist nur mit Braun, Grau und Weiss gemalt; es nähert sich in dieser Richtung schon dem Homer, der nur etwas braunrot und den citrongelben Überwurf dazu hat.

Ein Bild, welches meines Erachtens im Katalog viel zu spät (1665) datiert war, ist „Saul mit dem harfenspielenden David“ (Nr. 118). (Abb. 3.) *Der noch ganz sorgfältig ausgeführte Turban*, das leuchtende Zinnoberrot des David, *die ganze Farbenpracht des Werkes, die Art, wie z. B. der Kopf des David gemalt ist*, weisen auf die fünfziger Jahre, wenn auch vielleicht auf die zweite Hälfte derselben.¹⁾ Was nun die gewaltig breite Malerei des Mantels betrifft, so ist schon das Kostüm des bekannten Porträts von Jan Six mit wuchtigen Strichen aufgesetzt, und deshalb wollte Bode in seinen „Studien“ das Bild schon ganz nahe bei 1660 gemalt haben. Aber die Familienpapiere der Six haben bewiesen, dass dieses herrlichste aller Bildnisse Rembrandt's schon 1654 gemalt worden ist.

Ich möchte den Saul und David deshalb als um 1657—1658 gemalt betrachten.

Nr. 123, das grosse Bild mit Esther, Haman und Ahasverus (Besitzer der König von Rumänien), ist durch allerlei Unbill und störende Übermalungen schwer zu beurteilen. Der Kopf der Esther scheint ganz übermalt. Der farbenprächtige, sehr pastos gemalte Mantel, das transparente Rot des knieenden

Meister sieht bestimmt *älter* darauf aus. Es bleibt unerklärlich, dass dieses Neeld'sche Porträt, so sorgfältig ausgeführt, wirklich aus dem Todesjahr des Malers stammen sollte. Auch hier wäre eine Prüfung des *jedenfalls nicht deutlichen Datums sehr erwünscht!* Dagegen sind zwei Bilder auf der Ausstellung der Royal Academy, welche *genau wie das Darmstädter Bild gemalt sind*, mit ganz auffallenden Analogien, und die Data 1655 und 1657 tragen. Darüber hoffe ich aber später näheres zu berichten.

1) Im Januar 1659 taxiert Rembrandt's ehemaliger Schüler G. van den Eeckhout in Amsterdam eine Sammlung Bilder (von Willem Allertsz Eentgens, Ebenholzarbeiter (= Rahmenmacher) in Amsterdam). Dabei ist ein *Coningh Saul, na Rembrandt*, fl. 4. — Freilich könnte hier die Rede sein von dem ganz frühen Saul von Rembrandt im Städelschen Institut in Frankfurt a. M.

Haman, der starke Lichteffekt, das alles veranlasst mich anzunehmen, dass dies Werk auch noch aus den fünfziger Jahren stammt, wenn auch aus den letzten derselben.

Wichtig und uns zur Vorsicht mahnend bei all unseren Bestimmungen ist das wunderbare Frauenporträt von Lord Wantage (Kat. Nr. 113) mit dem Datum 1661. Wie ganz anders ist dieses Werk wieder gemalt als die *Staalmeesters*, als der *Christus* aus

Kraft auf den geistigen Ausdruck des Werkes. Wenn ich das hier Gesagte kurz resümiere, möchte ich die Behauptungen hinstellen:

1. Rembrandt hat in den letzten sechs Jahren seines Lebens nur wenig mehr gemalt, und die dann gemalten Bilder, leider, selten datiert.
2. Als Prototypen seiner allerletzten Manier gelten der echt 1663 datierte *Homer* und das ganz verwandte Bild: *„der verlorene Sohn“* in der *Ermitage*.



Abb. 3. Rembrandt, Saul mit dem harfenspielenden David. Haag, Dr. A. Bredius.

Posen — aus demselben Jahre! Jedenfalls ist dieses äusserst vollendete und durchgearbeitete Bildnis eine Lieblingsarbeit des greisen Künstlers gewesen, in der er sein Bestes geben wollte — und gab! Mit wie unendlich verschiedenen Tönen ist dieser Kopf durchgearbeitet! Aber wie sprechen diese ruhig blickenden Augen einer edlen, verständigen Frau von einem nützlichen, gut verwendeten Leben, von einem ruhigen, erhebenden Lebensabend! Dieses Bild weist auf einen der Hauptmomente seiner letzten Manier: ein Zurücktreten des farbigen Elementes, ein Konzentrieren aller

3. Es ist von grosser Wichtigkeit, die nach 1663 datierten Bilder auf Echtheit der Daten zu prüfen; namentlich das Darmstädter Bild, welches meines Erachtens gewiss nicht 1668, sondern noch vor 1660 gemalt ist.
4. Bis jetzt hat man viele bedeutende, undatierte Werke des Meisters mit Unrecht in die allerletzten Lebensjahre gesetzt.

Zum Schluss mache ich noch darauf aufmerksam, dass Bode das grossartige Bild in der Wallace'schen Sammlung, das *Gleichnis vom Schalksknecht*, nur

zögernd zu seinen letzten Arbeiten rechnete, und schrieb: „die kräftige, leuchtende und tiefe Färbung, mit ihren roten und gelben Tönen, und die energische, noch ziemlich fette Behandlung spräche sonst auch für die Entstehung in den fünfziger Jahren.“

Von der „*Jungen Frau am Fenster*“ (die Hendrickje Stoffels) in der Berliner Galerie (Nr. 828 B) heisst es im älteren Berliner Katalog: Charakteristisches Werk aus der letzten Zeit des Meisters (um 1666—1668). In der neuesten Auflage ist das verändert in „Charakte-

des Meisters, die Staalmeesters und die Nachtwache, durch treffliche Beleuchtungsmassregeln in bisher kaum gesehener Pracht zu betrachten waren.

Die allerfrüheste Zeit war durch das kleine Bildchen eines „*bei Kerzenlicht lesenden Alten*“ repräsentiert (Nr. 1, Fr. Xav. Mayer, Wien). Es stimmt ganz zu dem Berliner „*Geldwechsler*“, der 1627 datiert ist. Auch hier noch eine an Honthorst erinnernde Lichtwirkung, aber geschlossener und feiner. Die Ausführung ist noch sehr minutiös, Dou-artig, wes-



Abb. 4. Rembrandt, Die Erscheinung Christi an die Emmausjünger. Paris, Mad. Andre.

ristisches Werk aus der späteren Zeit des Meisters (um 1658/59).¹⁾

Die Auswahl der Bilder, die wir fast ganz Dr. Hofstede de Groot zu verdanken hatten, war eine vorzügliche. Man hatte gefürchtet, dass die Ausstellung vorzugsweise nur frühe Bilder Rembrandt's bringen würde, oder zum grössten Teil nur Sachen zweiten Ranges. Aber Rembrandt war in fast jeder Epoche, jeder Manier durch Hauptwerke vertreten, ganz abgesehen davon, dass die beiden grossartigsten Schöpfungen

1) Es steht nämlich fest, dass die Hendrickje 1663 oder 1664 gestorben ist.

halb man auch schon einmal früher das Bild mit einer falschen Bezeichnung Dou's versehen hat. Aber es wurde schon 1727 im Haag als Rembrandt verkauft (*een Kaarsgezigtje door Rembrand van Ryn, hoog 5 1/2 duim, breed 5 duim, 105 Gulden*),¹⁾ die Masse stimmen so ziemlich. Der deutsche Kaiser hatte seinen in der Kunstgeschichte allgemein bekannten „*Simson und Delila*“ von 1628 geschickt (Nr. 2), trotz der Übertreibung in den Gebärden schon viel bedeutender, mit feinem Helldunkel und Farbenempfindung. Aus derselben

1) Bemerkung im „*Weekblad de Amsterdamer*“ vom 31. Dezember 1898 von Ihr. Flug van Aspermont.

Zeit stammt wohl auch „*die Erscheinung Christi an die Emmausjünger*“ der Mad. André, Paris, Nr. 8 der Ausstellung. (Abb. 4.) Auch hier noch etwas Theatralisches, aber die Auffassung ist merkwürdig ergreifend, der edle Blick des Heilandes, der glückliche Gedanke, den einen Jünger vor ihm knieend darzustellen, die merkwürdige Beleuchtung, das alles ist so etwas Neues und Aussergewöhnliches, dass es sich gleich weit erhebt über alles bis dahin in Holland Dagewesene. Wie unbedeutend sind dagegen Werke von Lastman, Pynas und Konsorten!

Ein merkwürdiges Bild ist auch der „*Judas*“ des Barons von Schickler, Paris (Nr. 5). Es ist das von Huygens in seiner Handschrift über die Maler seiner Zeit so hoch gerühmte Gemälde. Ich finde es sehr ungleich gemalt, aber man erkennt den jungen Rembrandt sofort in dem Stillleben links, schön beleuchtet, mit dem Teppich in gelbgrün und etwas rot. Die Komposition schliesst sich noch den Vorgängern an; der Judas ist noch etwas theatralisch, einige Köpfe sind glatt geraten und zum Teil schwach im Ausdruck. Der Judas erinnert an eine Figur des Lastman auf *der Heilung des Gichtbrüchigen* im Ryks-Museum. Das Bild ist gewiss noch sehr früh, um 1628.

Von den frühesten Köpfen war merkwürdig *der jugendliche Rembrandt mit offenem Munde* Nr. 9, schon aus der Radierung eines Anonymus (Bartsch, Rembr. II, S. 143, Nr. 87) bekannt, aber seit längerer Zeit verschollen. Ich fand das Bild beim Prinzen Lubomirski in Lemberg wieder, der sich auch sofort bereit erklärte, es zur Ausstellung zu senden. Rembrandt hat sich auch selbst ähnlich radiert. Bode setzt das ganz ähnliche Selbstporträt in Kassel um 1627. Aus derselben Zeit, vielleicht ein Jahr später, wird wohl die „*Mutter Rembrandt's*“ (Nr. 4 des Katalogs) sein, die er auch in ähnlicher Weise radierte. Von seinem Vater waren mehrere Porträts ausgestellt; das bedeutendste ist wohl das dem Herrn Fleischmann in London gehörige (Nr. 18), mit der schon breit und geistreich gemalten goldenen Kette um den Hals, den Beschauer lebendig anblickend. Das Bild ist 1631 datiert, aber der Vater starb bereits 1630. Vielleicht war der Kopf noch nach dem Leben gemalt und Rembrandt vollendete das Bild erst nach des Vaters Tode. Es hat nicht mehr den kühlen, grünlichen Ton der frühen Gemälde, wenn auch viel von dem jetzigen Goldglanz dem gelben Firnis zuzuschreiben ist.

Ein paar wundervolle Bildnisse waren aus jener ersten Zeit zu sehen, wo Rembrandt als Modeporträtmaler in Amsterdam auftrat (1632). Eins der ersten bestellten Porträts war wohl das des *Nic. Ruts*, noch 1631 datiert (Nr. 18 bis). Ruts war ein angesehener Kaufmann in Amsterdam. Als am 18. März 1636 Susanna Ruts, Wittve von Joannes Boddens, sich mit Mr. Pieter van der Hagen verheiratete, besitzt sie auch „t conterfeytsel

van Nicolaes Ruts, by Rembrant gedaen“. Das ist wohl eins der ältest beglaubigten Werke Rembrandt's! Noch etwas Pose, aber welche Lebendigkeit hat der energische Kopf, wie leuchtend ist das Bild in der Farbe! Ein Jahr später, 1632, malte Rembrandt den *Maerten Looten* (Nr. 20), auch ein reicher Kaufmann Amsterdams. Der Kopf erinnert sehr an Dr. Tulp aus der Anatomie (ebenfalls von 1632), aber wie vortrefflich ist dieser Kopf erhalten! In diesen frühen Porträts — es war auch der elegante *Kavalier* von 1633 aus der *Portalès'schen* Sammlung da (Nr. 24) — sieht man noch deutlich den Einfluss eines Thomas de Keyser, ja auch des van der Voort und Elias. Nur ist bei Rembrandt das Helldunkel feiner, der Ausdruck häufig noch lebendiger; die Köpfe heben sich prächtig von dem meist grauen, kühlen Hintergrunde ab. Aus den Jahren 1632 und 1633 fanden sich mehrere Bildnisse von Rembrandt's Schwester vor; sehr ausführlich behandelt ist die „*Toilette d'une jeune fille*“ des Fürsten Liechtenstein (1632); hier fällt die ungeheure Sorgfalt der Malerei auf, wie sind z. B. die Hände hier vollendet! Nur im Kostüm ist die Behandlung eine breitere (Nr. 21).

Unbekannt war das kleine Porträt der Schwester, wohl das früheste, um 1630 gemalt, von Dr. C. Hofstede de Groot, der es in einer Kölner Auktion, unter Flinck's Namen, erwarb (Nr. 13). Es wirkt vornehmlich als Farbenreiz und ist in der Mache, besonders des Kostümlichen, sehr verwandt dem Bildnisse von Rembrandt's Mutter in meinem Besitz.

Ob Nr. 22, das Frauenporträt im Profil nach links, die Schwester darstellt? Em. Michel hat seiner Zeit schon behauptet, es sei das früheste Porträt der Saskia. In der That sieht es ihr weit ähnlicher als der Schwester. Dieses Bildnis ist noch nicht offiziell gemalt; 1632 waren die jungen Leute noch nicht verlobt, Rembrandt wohnte noch bei Hendrick Uylenborch, wer weiss, ob nicht während der Arbeit an eben diesem Porträt die Liebe zwischen den beiden entstand, welche 1633 zu einem Verlöbniß, 1634 zu der Ehe führte, die bis zum Tode der Saskia eine glückliche gewesen zu sein scheint.¹⁾ Wie oft hat er

1) In einem Aufsatz über die Rembrandt-Ausstellung in der „Deutschen Rundschau“, Januar 1899, hat kürzlich Professor Seeck einige unrichtige Hypothesen über Rembrandt's Verhältnis zu Saskia vor der Ehe niedergelegt. Saskia gehörte einer guten Familie an, und es wäre nicht möglich gewesen für den jungen Künstler, längere Zeit in unehelichem Verhältnis mit ihr zu leben. Kam einmal ein „Unglück“ vor, dann wurde sofort die Ehe vollzogen. Die Inschrift auf der Zeichnung in Berlin: „*den derden dach als wy getrouit waren*“ bedeutet einfach: am dritten Tage nach unserer Verlobung. In alten Akten, wo von einer Verlobung die Rede ist, fand ich erzählt, dass feierlich der Verlobungsring gewechselt wurde, wobei der junge Mann seine Braut küsste und ausrief: *Nu syn wy getrouit!* Damit wird die ganze Hypothese des Prof. Seeck hinfällig.

seine Saskia gemalt! Hier hat sie etwas Ernstes, fast etwas Gelangweiltes durch das Stillesitzen vor dem Maler. Aber wie lustig sehen wir sie auf dem Dresdener Bild, wo sie auf dem Schosse ihres von Lebenslust übersprudelnden Gatten sitzt! Wie schelmisch blickt sie auf dem Dresdener Bilde mit der Nelke, wie lustig und zufrieden auf dem Kasseler, wo Rembrandt sie so kostbar aufgeputzt hat. Wir wissen es ja aus den alten staubigen Akten, welche kostbaren Perlen und Juwelen Rembrandt's Frau besessen. Auf dem grossen, umfangreichen *Doppelbildnis* des Ehepaares *aus dem Buckingham Palace* (Nr. 36) sehen wir Saskia eben damit beschäftigt, sich mit ihren Schätzen zu schmücken. Was für einen kostbaren Mantel hat er ihr umgehängt; das schimmert alles von Gold! Offen gestanden hat dieses Bild manche, und auch mich, hier, bei diesem guten Lichte, etwas enttäuscht. Der Gedanke will mich nicht verlassen, dass dieses Werk, mit einer sicher nicht echten Bezeichnung: *Rembrandt fecit*, nicht ganz die Arbeit des Meisters ist. In Petersburg befindet sich genau dieselbe Saskia vor ihrem Spiegel, nur mit ganz geringen Änderungen in den Details, aber wieviel schöner und mehr Rembrandt! Das Petersburger Bild soll 1657 bezeichnet sein. Aber das ist unmöglich. Die Malweise lässt an das Ende der dreissiger Jahre denken. Es ist wohl kurios, dass ich, auf das Faksimile im Katalog nicht achtend, daneben schrieb: um 1640. Und wirklich mich gar nicht darauf besinnend, im Amsterdamer Ausstellungskatalog das: Peint vers 1635 durchstrich und 1640 daneben kritzelte. Ich setze jetzt voraus, dass ich nur *Konjekturen* folgen lasse; aber ich für mich lege mir die Sachen so zurecht:

Rembrandt malte seine Saskia um 1640, vielleicht auch kurz vorher — eben das Petersburger Bild. Einer seiner Schüler, sagen wir *Ferd. Bol*, malte in seines Lehrers Ateliers das grosse Londoner Bild, dabei die Rembrandt'sche Saskia kopierend, seinen Lehrer aber, etwas hölzern, sehr „posierend“ — „bitte den Kopf recht gerade zu halten“ daneben. Da der Schüler zum Schluss mit dem Mantel nicht recht fertig wird, malt Rembrandt diesen schliesslich selbst dazu. Das Bild bleibt in Rembrandt's Atelier; vielleicht bis zum Tode des Meisters. Ein Kunsthändler des 18. Jahrhunderts fügt die Bezeichnung hinzu. Könnte das nicht Wahrheit sein? Das Bild hat etwas Leeres, Mattes und grosse unbedeutende Flächen, was ich bei keinem ähnlichen Werke Rembrandt's kenne, der Rem-

brandt selbst ist öde, unbedeutender als jedes andere Selbstbildnis, möchte ich sagen. Das Ganze als Rembrandt's Arbeit zu acceptieren vermag ich nicht.

Nr. 31 lässt uns wiederum die Saskia sehen, in der Art der „Judenbraut“ von Buccleugh und Petersburg mit Blumen im Haar geziert. Aber wieviel härter und weniger intim! Ich werde bei diesem Porträt fortwährend, nolens volens, an die Hirtinnen von Flinkc erinnert, will das Bild aber Rembrandt nicht absprechen.

Auch auf dem „Dianabade“ (1635) sehen wir die Saskia (Nr. 32). Bei diesem lustigen, etwas derb aufgefassten Bilde fiel mir ein, wie verschieden Rembrandt hier ist, von dem glatten, doch etwas sehr geleckten Poelenburgh, der ja diesen Gegenstand so oft malte. Der Meister mag durch dessen Arbeiten auf dieses Bild gekommen sein, bleibt aber hier urholländisch, während Poelenburgh sich eleganteren italienischen Vorbildern anschliesst.

Aus demselben Jahre, 1635, stammt das Porträt einer nicht schönen, alten Dame (Nr. 35, Sanderson, Edinburgh), welches viele, meines Erachtens mit grossem Unrecht, dem Meister absprechen. Ich leugne nicht, dass manches Abweichende darin vorkommt. Zunächst eine für Rembrandt sehr dünne, oft sehr flüchtige Malerei; die Hände sind etwas Hals-artig gemalt, was sogar junge Maler veranlasste, es diesem zuzuschreiben. Aber man hätte nur einen Hals daneben zu hängen brauchen, um das Unrichtige dieser Attribution einzusehen. Es ist farbiger wie Hals; die etwas übertriebenen Stirnrunzeln sind Rembrandt um 1635 gerade eigen, man denke an die 83jährige Alte in der National Gallery und an einige Kasseler Studienköpfe, an den Kopf bei Herrn Goldschmidt (Nr. 34 der Ausstellung, auch 1635 datiert) und ähnliche Bilder. Jac. Backer hat diese Manier sich zu eigen gemacht; an ihn erinnert das Bild jedenfalls eher als an Hals; aber es geht nicht an, dieses (auch echt bezeichnete) Bild dem Meister abzusprechen. Es ist, glaube ich, schnell fertig gemalt; am Ende interessierte das Modell den Maler nicht gerade, und das Bild musste rasch fertig werden.

Nr. 40 „junge Frau vor dem Spiegel“, könnte doch wohl, wie Bode meint, eine Phantasie nach der Saskia sein; aber die dunkelbraunen Augen hatte Saskia nicht. Das Bild strahlt uns entgegen, und der Kopf ist sehr schön beleuchtet, die Hände dagegen sind schwach und etwas langweilig in der Haltung.

(Schluss folgt.)

CHIAROSCURI IN DEN STANZEN RAFFAEL'S¹⁾

VON ERNST STEINMANN

ÜBER die Entstehung der Sockelbilder, welche in der Stanza della Segnatura unter den grossen Wandfresken entlang laufen, hat uns Vasari ausführliche Angaben hinterlassen.²⁾ Perino del Vaga hat im Auftrage Pauls III. diese kleinen Szenen entworfen, als die Wandtäfelung des Fra Giovanni da Verona entfernt wurde, seine Schüler und Gehilfen haben sie ausgeführt. Was den Inhalt der Miniaturgemälde betrifft, die alle in einförmigem Bronzeton ausgeführt sind, so hat auch schon Vasari hervorgehoben, dass die Themata, welche in den Hauptgemälden behandelt werden, sich in den Chiaroscuro fortsetzen, und wer sich die Mühe nehmen will, einmal diese unscheinbaren, überdies arg übermalten Freskobildchen zu prüfen, wird bald erkennen, dass sich Darstellungen wie die Vision des hl. Augustin,

1) Vorgetragen in der Adunanz vom 10. Februar im Kaiserl. Deutschen Archäologischen Institut in Rom. Die hier reproduzierten Photographien aus den Stanzen sind von Domenico Anderson, der im vorigen Sommer mit Erlaubnis der päpstlichen Palastverwaltung in den Stanzen arbeitete, nur für diese Arbeit angefertigt worden und werden im Handel nicht erscheinen. Ich kann dem verdienten Photographen den Ausdruck aller Dankbarkeit und Anerkennung hier nicht vorenthalten, der alle Mittel seiner Kunst aufgewandt hat, der Nachwelt die halb zerstörten Fresken zu erhalten.

2) Vasari ed. Milanese V, p. 623. Der Kamin, welcher, wie Vasari erzählt, bei dieser Gelegenheit aus der „Camera del Fuoco“ in die Stanza della Segnatura gebracht wurde, ist später wieder an seinen ursprünglichen Platz zurückversetzt worden, wo wir ihn noch heute sehen. Vasari's Erzählung wird durch einen bis jetzt unbeachtet gebliebenen Eintrag der *Introitus et Exitus Pauls III.* bestätigt, nach dem der Maler Francesco Salviati am 29. Juli 1541 15 Dukaten erhielt für den König Pipin, den er an Stelle des Kamins gemalt hatte. (A. von Zahn, *Notizie artistiche dall' Archivio secreto Vaticano im Arch. stor. Ital. Ser. III. Bd. VI. 1867. p. 188*). Als dann der Kamin in die Stanza dell' Incendio zurückversetzt wurde, verschwand auch König Pipin, aber eine auf ihn bezügliche Inschrift blieb stehen. Morelli (Die Galerien Borghese und Doria Pamphili, p. 179) und Dollmayer (Raffaels Werkstatt, p. 16) irrten also, wenn sie unter der „Camera del Fuoco“ Vasari's die Stanza d'Eliodoro verstanden.

die Gesetzgebung des Moses, der Tod des Archimedes zwanglos auf Disputa, Überreichung der Dekretalen und Schule von Athen beziehen lassen. Auch Autor und Inhalt der fingierten Reliefs unter dem Parnass sind uns seit kurzem bekannt. Niemand anderes als Raffael selbst hat, wie Wickhoff behauptet, diese seltsamen Begebenheiten aus dem ersten Buch der Memorabilien des Valerius Maximus gemalt, die mit dem Dichterparadies darüber ein enger innerer Zusammenhang verbindet, und die überdies eine sinnvolle Anspielung auf Sixtus IV. litterarische Thätigkeit enthalten.⁴⁾

Dagegen ist es bis heute noch niemandem eingefallen, einmal die überreich geschnitzten Läden zu entfernen, die Leo X. in den geräumigen Fensterischen sämtlicher Stanzen anbringen liess. Noch unter Julius II. müssen hier die Wandflächen unverdeckt gewesen sein, sie waren jedenfalls sichtbar, sobald man die Läden schloss. Konnte man da die breiten Mauern ohne Zierat lassen, mussten hier nicht wenigstens dekorative Malereien zu finden sein, wie sie etwa Pinturicchio's farbenreicher Pinsel in den Fensterischen des Appartamento Borgia im unteren Stockwerk gemalt hat?

Es sind uns in der That in beiden Stanzen hinter den Fensterläden höchst merkwürdige, nicht nur dekorative, sondern auch figürliche Wandmalereien erhalten, die fast alle noch zur Zeit Julius II. entstanden, vor den späteren Sockelmalereien den Vorzug haben, ein Teil des umfangreichen, ursprünglichen Gesamtplanes zu sein. Allerdings ist ihr künstlerischer Wert gering. Die Zeichnung ist flüchtig von wenig geübten Händen in den Kalkbewurf eingekratzt, die dünn aufgetragenen Farben sind zum Teil zerstört. Es ist das Gegenständliche allein, das diesen jahrhundertlang vergebessenen Freskobildern Bedeutung verleiht.

Haben wir im opus Alexandrinum der Stanza della Segnatura den Namen Julius' II. neben den Impresen Leos X. gefunden, so kann es uns nicht wunder

1) Vgl. Franz Wickhoff, *Die Bibliothek Julius' II. im Jahrb. d. Kgl. Pr. Kunstsammlungen. XIV, p. 63.*

nehmen, das Roverewappen in der Laibung, das Suave iugum der Medici an den Wänden der Fenster niche unter dem Parnass zu entdecken. Die Dekoration dieser Wandflächen, weil augenscheinlich erst unter Leo X. ausgeführt, als die Malereien der Segnatura längst vollendet waren, wird darum weniger die Aufmerksamkeit erregen. Sie ist überdies fast völlig zerstört, und wenn wir mühsam Apoll und Marsyas, Paris als Schönheitsrichter, Apollo und Daphne erkennen, so sehen wir, dass sich hier unten auch die Gedanken weiterspinnen, welche oben im Parnass verherrlicht werden.

Einheitlicher und unendlich viel bedeutungsvoller ist die Dekoration der breiteren und tieferen Fensteröffnung nach dem Hof des Portugallo. Hier giebt das Roverewappen der Laibung treulich auch die Entstehungszeit der Malereien an den Wänden an, welche entsprechend dem Fensterkreuz in eine kleinere obere und eine grössere untere Hälfte gegliedert sind. Ein figuriertes Bronzerelief füllt stets die obere Hälfte aus, während man unten auf blauem Grunde ein zierliches Grotteskenornament erblickt mit einer figürlichen Darstellung auf einem Bronzetäfelchen in der Mitte. Die gemalten Reliefs der oberen Felder werden uns im folgenden beschäftigen; die zierlichen Grottesken der unteren Felder haben nur dekorativen Wert.

Die Gerechtigkeit mit Schwert und Wagschale an der Decke giebt das Thema an. Unter ihr an der Wand über dem Fenster thronen die schwesterlichen Kardinaltugenden Kraft, Klugheit und Stärke. Links neben dem Fenster auf der kleineren Fläche sieht man, wie Justinian dem Trebonian seine Gesetzesammlung überreicht, rechts gegenüber thront Julius II. als Papst Gregor und überreicht die Dekretensammlung einem knieenden Konsistorialbeamten. Solche Verherrlichung von Gerechtigkeit und Recht entspricht aufs beste dem Zwecke, welchem die Camera della Segnatura dienen sollte, und der ihr zugleich den Namen gab. Wollte doch der Papst mit seinen Kardinälen selber rechtsprechen in diesem Heiligtum der Kunst und hier an jedem Donnerstag die Signatura gratiae abhalten, die Innocenz VIII. von der Signatura iustitiae geschieden hatte.¹⁾ Darum thront die Iustitia hoch über ihren Schwestern, darum werden geistliches und weltliches Recht hier in ihren höchsten Äusserungen verkörpert, darum hat man selbst für die Reliefs der Fensterwände hochbedeutsame Zeugnisse und Vorbilder einer Rechtsprechung gewählt, gegen

welche es, weil von Christus selber eingesetzt, keine Berufung giebt.

Wer würde nun jemals oben hinter dem Fensterladen auf der Seite des Gregorbildes in der gemalten Reliefdarstellung eine in der Kunstgeschichte einzig dastehende Illustration der Lehre von den zwei Schwertern vermutet haben, die Bonifaz VIII. in jener weltberühmten Bulle „Unam sanctam“ (18. November 1302) der Welt zum erstenmal verkündigt hat? Zwei Schwerter hat Gott verliehen, so etwa heisst es hier, beide „in potestate ecclesiae“. Ruht das eine ganz in den Händen der geistlichen Gewalt, so führt das andere der weltliche Herrscher im Dienst der Kirche. Denn jede menschliche Kreatur ist unterthan dem römischen Pontifex.¹⁾

1) Der Passus in der Bulle lautet wie folgt: *uterque (gladius) ergo est in potestate ecclesiae, spiritualis scilicet gladius et materialis. Sed is quidem pro ecclesia, ille vero ab ecclesia exercendus. Ille sacerdotis, is manu regum et militum sed ad nutum et patientiam sacerdotis. Oportet autem gladium esse sub gladio et temporalem auctoritatem spirituali subici potestati.* — Ideen aus der Bulle *Unam sanctam* hat Hettner bekanntlich auch in der Stanza dell' *Incendio* verkörpert sehen wollen. Doch wurde diese Behauptung mit Recht von Springer abgelehnt. (Raffael und Michelangelo. 2. Aufl. I. p. 341.) Dass aber das Papsttum der Renaissance die Ansprüche Bonifaz VIII. nicht vergessen hatte, beweist die Schrift Sadolet's: *Interpretatio in locum*



Abb. 1. Rom; Stanza della Segnatura. Raffael und seine Schule. Die Lehre von den zwei Schwertern.

1) Ich bin schon vor drei Jahren in der Beilage der Allgemeinen Zeitung (Jahrg. 1896, Nr. 42) in einer Besprechung des dritten Bandes der Geschichte der Päpste von Pastor für die Richtigkeit dieser Entdeckung Julian Klaczko's mit Nachdruck eingetreten. Ich habe dieselbe auch in meine Bearbeitung der Stanzen Raffael's in der siebenten Auflage des Cicerone aufgenommen.

Die unerschütterliche Grundlage, auf welcher solche Ansprüche ruhen, ist niemand anderes als Christus selbst. Wir sehen ihn, eine Gestalt, die allein noch in diesen Chiaroscuro den Genius Raffael's in Minen und Gebärden verkündet, zwischen seinen Jüngern dahinschreiten, mit der Rechten auf zwei gekreuzte Schwerter weisend, die zu seinen Füßen liegen. Die Bibelstelle ist nicht treu interpretiert, sondern der Tendenz entsprechend umgestaltet. Dort sagen die Jünger (Lucas 22, v. 38): Domine, ecce duo gladii hic und weisen den Herrn erst auf die Existenz der Schwerter hin; hier bietet Christus seinen Jüngern die Schwerter dar, indem er mit dem Zeigefinger auf sie deutet, wie er Petrus auffordert: Weide meine Lämmer. (Abb. 1.)

Das ebenfalls in Bronzefarben von derselben Hand gemalte Fresko der Fensterwand gegenüber zeigt uns den weltlichen Richter schon in voller Thätigkeit. Man hat einen, wie er selbst in einen Harnisch gekleideten Jüngling vor seinen Thron geführt; ältere Männer durch ihre Beinkleider als Barbaren, aber wohl auch als Leute aus dem Volke charakterisiert, nahen sich beschwörend ihrem Herrscher, der mit der Rechten auf den Jüngling, mit dem Zeigefinger der Linken auf sein linkes Auge deutet. Was mag dieser Vorgang bedeuten? (Abb. 2.)

Als Zaleucus, welcher der Stadt Locri die heilsamsten Gesetze gegeben hatte — so erzählt Valerius Maximus¹⁾ — den eigenen Sohn des Ehebruchs überführt sah, der nun nach dem Gesetz beide Augen verlieren musste, zögerte er lange, als ihn die ganze Stadt beschwor, dem Jüngling die Strafe zu erlassen. Dann liess er sich endlich durch die Bitten des Volkes erweichen, und indem er erst sich selber, dann dem Sohne ein Auge ausreissen liess, erhielt er beiden das Gesicht.

Die Deutung dieser Scene, von deren Richtigkeit ein Blick auf das Fresko ohne weiteres überzeugt, war nicht schwer zu finden, nachdem Wickhoff einmal festgestellt hatte, dass die Darstellung der gemalten Marmorreliefs gegenüber aus derselben Quelle ge-

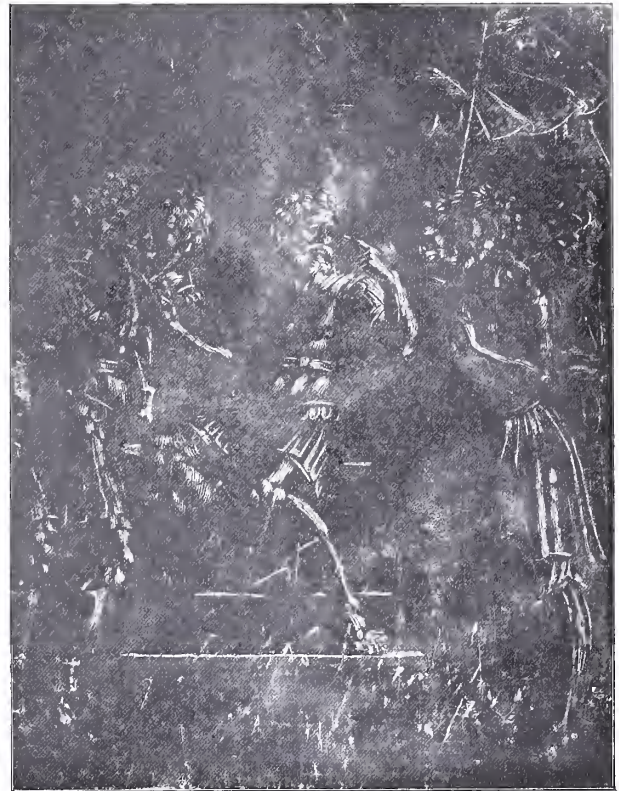


Abb. 2. Stanza della Segnatura. Schule Raffael's. Der Richterspruch des Zaleucus.

schöpft ist.¹⁾ Aber es ist von höchster Bedeutung für dies Exemplum iustitiae und die beiden noch dem Raffael selber zugeschriebenen Fresken, in Valerius Maximus die gemeinsame Quelle gefunden zu haben, wodurch auch innerlich die Gleichzeitigkeit der Entstehung dieser Fresken erwiesen ist.

Wie erst es in der Camera della Segnatura mit dem Hinweis auf den zukünftigen hohen Zweck genommen wurde, dem diese Stanze dienen sollte, beweist endlich der Umstand, dass auch auf den Langtäfeln der unteren Felder mitten zwischen den Grottesken sich die Verherrlichung gerechten Gerichtes fortsetzt. Ist oben an der Decke als glorreichster Akt jüdischer Rechtsprechung das Urteil des Salomo dargestellt, so erblickt man hier unten in winzigen Figuren rechts das Erscheinen Susannas vor dem Richter und links die Steinigung der beiden lüsternen Alten.

1) Ich habe schon im Cicerone (p. 781) darauf hingewiesen, dass derselbe Vorgang, welchen Wickhoff in der Stanza della Segnatura erklärt hat, auch in den merkwürdigen Fresken des Giulio Romano dargestellt ist, die einst die grosse Halle der Villa Lante auf dem Gianicolo zierten und sich heute in der Sammlung von Miss Harry Hertz in Rom befinden. Aus Valerius Maximus, der damals den Künstlern sehr vertraut gewesen sein muss, hat Giulio Romano auch den Stoff für den grössten Teil der übrigen dieser Fresken geschöpft.

evangelicum de duobus gladiiis. — Giov. Palazzi, Fasti Cardinalium omnium Venetiis 1703, Tom. II, p. 363 führt als Wahlspruch des Kardinals Giuliano della Rovere eben diese Lukasstelle an: ecce due gladii hic. Ob die Wahl dieses Spruches, wie die der meisten übrigen, willkürlich oder historisch begründet ist, habe ich nicht ermitteln können.

1) Valerii Maximi factorum et dictorum memorabilium libri novem ed. Carolus Kempf. Lipsiae 1888, p. 301. Das Fresko des Zaleucus ist von allen diesen Chiaroscuro das einzige, welches nicht überpinselt wurde. Obwohl nur in Umrissen flüchtig entworfen, zeigt es doch überall eine grosse Kraft und Sicherheit der Zeichnung; wir beobachten hier noch einmal in unverfälschten Zügen die Kunst desselben Raffaelschülers, der gegenüber die Jünger Jesu gemalt hat.

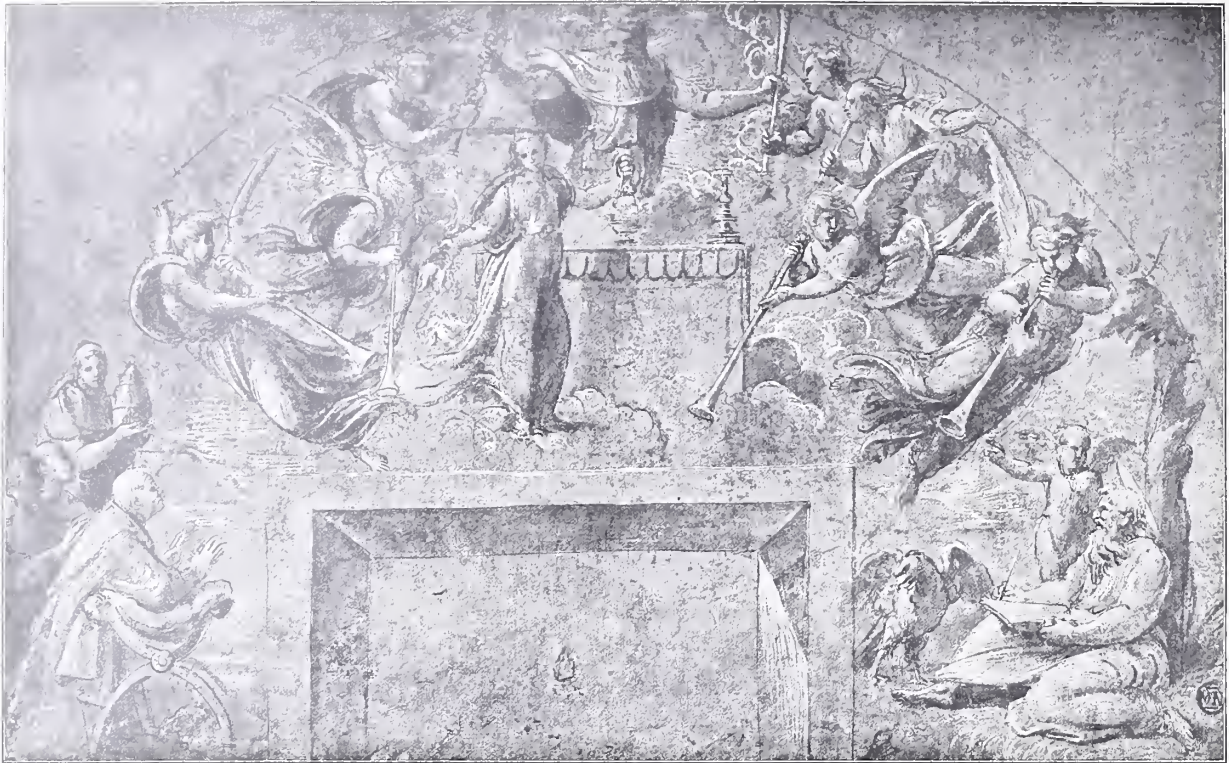


Abb. 3. Paris, Louvre-Zeichnung der Schule Raffael's; älterer Entwurf für die Fensterwand der Messe von Bolsena.

Von geringerer Hand entworfen, mutwillig zerstört und wahrscheinlich gelegentlich der berüchtigten Stanzenrestauration durch Maratta entsetzlich übermalt sind die gleichfalls in hellem Bronzeton ausgeführten Fresken der Fensterischen in der Stanza d'Eliodoro. Aber ihre Bedeutung für das Verständnis des inneren Zusammenhanges der ganzen Freskenreihe ist so gross, dass Nachdenken und Forschungstrieb aufs höchste angespannt werden, mag auch das Auge sich verletzt fühlen. Den Zwiespalt, welcher von jeher bestand zwischen dem, was Peruzzi¹⁾ an der Decke und Raffael an den Wänden gemalt, was Julius II. geplant und Leo X. vollendet hatte, werden uns die jahrhundertlang vergessenen und verachteten Chiaroscuro lösen helfen. Wir werden jetzt die Entstehungsgeschichte der Fresken des Heliodorzimmers fast mit der ruhigen Sicherheit erzählen können wie eine Reihenfolge thatsächlicher Ereignisse, gegen welche es keinen Einwand giebt.

Die Gliederung der Fensterwände ist im Heliodorzimmer dieselbe wie in der Segnatura, und die Grotteskenmalerei im unteren Compartimento schliesst

1) Man wird wohl auch den neueren Einwüfen gegenüber an der Autorschaft Peruzzi's, was die Decke der zweiten Stanze anlangt, festhalten dürfen. Die Behauptung Wickhoff's ist bekanntlich durch Dollmayer aus den Zeichnungen Peruzzi's überzeugend begründet worden. Zeitschrift für bildende Kunst 1890, p. 292.

sich im Stil eng an die Dekoration des Fensters unter der Justitia an. Nur haben hier die winzigen Bronzefüßchen keine Bedeutung für den grossen Bilderzyklus. Sie stellen, rein dekorativ behandelt, die Anfänge des neuen Bundes dar, unter der Messe von Bolsena rechts die Verkündigung und links die Geburt Christi, unter der Befreiung Petri rechts Jesus im Tempel lehrend, links den Versuch der Juden, Jesum zu steinigen. Den bronzefarbig ausgeführten Malereien in den oberen Feldern haben wir also allein unsere Aufmerksamkeit zu schenken.

Am Ende des Jahres 1510 hatte sich der kriegführende Papst im Lager von Mirandola den Bart wachsen lassen, und eine vielgenannte Zeichnung im Louvre für eine der Fresken des Heliodorzimmers, wo Julius II. ohne Bart erscheint, muss also noch vor der Abreise des Papstes aus Rom, d. h. vor dem 17. August desselben Jahres, entstanden sein.¹⁾ Und warum sollte Raffael nicht schon die Fresken für die Stanza d'Eliodoro entworfen haben, als er noch in der Stanza della Segnatura malte?

1) Dagegen kann die Überreichung der Dekretalen in der Segnatura, wo Julius zum erstenmal mit dem Bart erscheint, erst nach seiner Rückkehr nach Rom am 26. Juni 1511 gemalt worden sein. Am 16. August desselben Jahres war dies Bild Sr. Heiligkeit „dal natural con la barba“ bereits vollendet. Vgl. Lucio, Federico Gonzaga im Arch. della soc. Romana IX. 1886, p. 569 und p. 525.

Wir haben überhaupt die Inangriffnahme der Fresken des Heliodorzimmers früher anzusetzen, als es gewöhnlich geschieht, und wie in der Stanza della Segnatura das Datum 1511 in beiden Fensterlaibungen den Termin der Vollendung bezeichnet, so bezieht sich auch die Jahreszahl 1512 unter der Messe von Bolsena eher auf die Vollendung wenigstens eines Teiles der Arbeit als auf den Beginn.

Die Louvrezeichnung (Abb. 3), welche das achte Kapitel der Apokalypse illustriert, dachte man sich bis heute ursprünglich für die Wandfläche bestimmt, auf der man jetzt die Befreiung Petri sieht. Die Zeichnung aber, welche uns ein Zufall nur in der Kopie eines Schülers erhalten hat, giebt uns vielmehr den ersten Entwurf zum Schmuck der gegenüberliegenden Wand. Denn nur hier unter der Messe von Bolsena stimmen die Verhältnisse genau überein mit der Zeichnung, wo auch das Fenster ziemlich weit nach links verschoben ist, während es in der Befreiung Petri genau die Mitte einnimmt.¹⁾

Hiermit fällt dann auch die Behauptung von einem inneren Zusammenhang der Wand- und Deckengemälde, wie sie bisher gefasst wurde, zusammen. Denn wie man zwischen der Opferung Isaaks an der Decke und der Messe von Bolsena an der Wand als verbindenden Gedanken das in der Messe sich vollziehende Kreuzesopfer Christi erkennen durfte, welches in der Opferung Isaaks vorgebildet ist, so konnte man im Traum Jakobs gegenüber das typologische Vorbild erkennen für die apokalyptische Vision des Johannes. Wie aber solche Behauptungen aufrecht erhalten, wenn unumstösslich feststeht, dass ursprünglich das achte Kapitel der Apokalypse unter der Opferung Isaaks dargestellt werden sollte und dass die Messe von Bolsena erst später eingeschoben wurde?

Aber was kann natürlicher, was kann folgerichtiger sein, als einen grossen zusammenhängenden Plan, der Deckenbilder und Wandgemälde gleichmässig umfasst, auch in der Stanza d'Elidoro zu suchen, wenn man in der Stanza della Segnatura eben erst sogar in den Chiaroscuro der Fensternischen unlösbare Glieder des einen grossen Ganzen erkannt hat? Wenn alles ineinander greift in der Stanza della Segnatura, wenn alle Töne hier zusammenklingen in einer einzigen unendlich klar und festgefügt Harmonie, müssen dann nicht gleiche Gesetze wenigstens im Entwurf auch für das Heliodorzimmer aufgestellt gewesen sein?

1) Indem ich mich auf die Autorität meines unvergesslichen Lehrers Anton Springer gründete, habe ich stets in der Louvrezeichnung den älteren Entwurf für die Befreiung Petri erkannt und daran eine Reihe von Schlussfolgerungen geknüpft, welche jetzt nicht mehr zutreffen. Oskar Fischel, Raphael's Zeichnungen, p. 75 hat also recht, wenn er die Zeichnung als Entwurf für die Fensterwand der Messe von Bolsena gelten lässt.



Abb. 4. Stanza d'Elidoro. Schule Raffael's.
Scene aus der Apokalypse.

Mussten wir die Louvrezeichnung als ursprünglichen Entwurf für die Wand der Befreiung Petri werfen, so können wir Darstellungen aus der Apokalypse als ersten Plan nicht nur für die Komposition dieser Mauerwand, sondern sogar für den ganzen Bilderkreis des Heliodorzimmers bestätigen. Die bronzenfarbigen Bildchen in den oberen Compartimenti der Fensternische legen noch an Ort und Stelle Zeugnis ab von dem vergessenen Urthema der Malereien im Heliodorgemach. Hier ist zunächst links in verkürzter Schilderung, wie es die schmale Wand gestattete, das erste Kapitel der Apokalypse behandelt. Johannes liegt, das Haupt von der schrecklichen Erscheinung abgewandt, wie ein Toter am Boden, und auf einem von brennenden Kerzen flankierten Thron erscheint der „Eine“, der, eines Menschen Sohne gleich, in seiner Rechten die sieben Sterne hält, während aus seinem Munde ein zweischneidiges Schwert hervorgeht (Kap. 1, Vers 12—20). (Abb. 4.)

Weniger zerstört, aber völlig übermalt ist das Fresko gegenüber, die Illustration der ersten beiden Verse des 10. Kapitels. Vers 1. „Und ich sahe einen starken Engel vom Himmel herabkommen, der war mit einer Wolke bekleidet und ein Regenbogen auf



Abb. 5. Stanza d'Eliodoro. Schule Raffael's.
Scene aus der Apokalypse.

seinem Haupt und sein Antlitz wie die Sonne und seine Füße wie Feuerpfiler; Vers 2: und er hatte in seiner Hand ein Büchlein aufgethan; und er setzte seinen rechten Fuss auf das Meer, und den linken auf die Erde.“ Vor diesem Engel knieend, der seine Rechte auf den Himmel hebt, empfängt Johannes das Buch, das er im nächsten Augenblick verschlingen wird. (Abb. 5.)

Drei Trümmerstücke eines einheitlichen Planes sind uns also noch in der Louvrezeichnung und den zwei Fensterfresken erhalten, und alle drei gehen auf die Apokalypse als Quelle zurück; liegt da nicht die Vermutung nahe, dass wir hier das Thema gefunden haben, das Julius II. in monumentaler Bildersprache in der zweiten Stanze ausgedrückt wissen wollte? Welch ein gewaltiger Stoff für diesen gewaltigen Papst, welcher eine erhabene Fortsetzung der vier Visionen an der Decke, die ebenfalls noch vom ersten Plan und Entwurf übrig geblieben sind! Was sehen wir denn oben anders als lauter Wunder und Erscheinungen des alttestamentlichen Jehovah, der selbst mit starker Hand in die Geschehnisse seiner Knechte eingreift? Was würden die Darstellungen aus der Apokalypse anderes bedeuten als den letzten,

gefährvollen aber siegreichen Kampf der Kirche gegen alle feindlichen Mächte? Man beachte nur, wie einheitlich an der Decke der Preis der Wunder erweisenden Gnade Gottes, wie einheitlich aber auch der visionäre Gedanke durchgeführt worden ist, — wird ein ebenso einheitlicher Plan nicht auch den niemals ausgeführten Wandbildern zu Grunde gelegt worden sein? Wieviel herrliche Zeugnisse von der Güte Gottes sieht man dort oben, wenn Jehovah dem Noah befiehlt, sich in die Arche zu retten, wenn er Abrahams mörderische Rechte aufhält, wenn er Jakob erscheint, dem Fremdling auf fremder Erde, wenn er den Moses durch die Berufung nach langen Jahren der Sühne wieder in Gnaden annimmt? Als gnädigster Freund seiner Freunde sollte Gott an der Decke verherrlicht werden, als furchtbarster Feind seiner Feinde musste er an den Wänden in den Bildern aus der Apokalypse erscheinen. Und gleichzeitig wurde nach alten, ehrwürdigen Mustern den grössten Offenbarungen Jehovahs im alten Bunde die erhabenste Vision des neuen Testaments gegenübergestellt.¹⁾

Gewiss in solcher Wahl des Stoffes spiegelt sich der Glaubensmut des heroischen Papstes in den furchtbaren Kriegsgefahren der Jahre 1510 und 1511 aufs deutlichste wieder. Er selbst ist Noah, er selbst ist Abraham, Jakob und Moses, und das Gezücht der Schlangen und Drachen, welche der Himmel in der Apokalypse bekämpft und besiegt, wer ist es anders als seine Feinde, der römische Kaiser, der französische König, die Bentivogli, die Este und wie sie alle heissen?

Ein merkwürdiges Buch,²⁾ welches schon im Jahre 1480 in Genua gedruckt wurde und den Giovanni Nanni, einen Predigermönch aus Viterbo, zum Verfasser hat, rechtfertigt nicht nur im allgemeinen einen Bilderkreis aus der Apokalypse im päpstlichen Palast, es giebt uns auch über den Inhalt des Dargestellten die wertvollsten Aufschlüsse. Das Buch wurde während der Einnahme von Otranto durch die Türken (am 11. August 1480) geschrieben, es nennt sich Glossa

1) Die grosse Frage, ob auch stilkritisch sich ein Zusammenhang nachweisen lässt zwischen den Deckenmalereien der Stanza d'Eliodoro, der Zeichnung im Louvre und den Chiaroscuro aus der Apokalypse, möchte ich wenigstens aufwerfen, kann sie aber vorerst noch nicht beantworten.

2) Ich habe die erste Ausgabe von 1480 der Inkunabeln der Vatikanischen Bibliothek benutzt, die mir von dem hochwürdigen Präfecten der Vaticana P. Ehrle freundlichst zur Verfügung gestellt worden ist. (Cod. Inc. Vat. IV, 329.) Auch die Barberina besitzt zwei Ausgaben des Johannes Viterbensensis, die eine vom Jahre 1480, die andere vom Jahre 1507. (Cod. Barb. BBB. II, 21. Cod. Barb. A. 1, 78.) Vgl. Pastora. a. O. II, p. 529, welcher die Exemplare der Münchener Staatsbibliothek benutzt hat, unter denen sich eine Ausgabe von 1480 nicht findet. Über Giovanni auch Annio da Viterbo handelt ausführlich Apostolo Zeno in den *Dissertazioni Vossiane*, Venezia 1753 Tom. II, p. 186ff.

super Apocalipsium¹⁾ und verherrlicht in prophetischem Ton die in der Offenbarung des Johannes geweissagten Triumphe der Christen über Türken und Saracenen. Als Mahomed II., dessen baldiges Ende Giovanni Nanni mit grösster Bestimmtheit vorausgesagt hatte, in der That schon im Sommer 1481 eines plötzlichen Todes starb, muss der Glaube an die Weissagungen des prophetischen Mönches schnell erstarkt sein, welcher sich im Jahre 1498 durch die Herausgabe von siebzehn angeblich alten Autoren einen berühmten und berüchtigten Namen machte und unter Alexander VI. als Maestro del sacro Palazzo in Rom gestorben ist. Die zahlreichen Auflagen, welche das Sixtus IV. gewidmete Büchlein noch unter Julius II. erlebte, legen auch für den Erfolg der Apokalypse ein kräftiges Zeugnis ab.

Der Inhalt der Schrift, soweit er für den Bilderkreis der Stanza d'Eliodoro in Betracht kommt, ist nun etwa folgender: Alle Doktoren, welche überhaupt jemals eine Worterklärung der Apokalypse versuchten, haben einmütig bekannt, das ganze Buch behandle weiter nichts als die vier grossen Epochen der Kirche von St. Johannes bis ans Ende der Welt. Die erste Epoche steht unter dem Zeichen der sieben Siegel, welche die sieben Christenverfolgungen bedeuten bis auf die Zeit Konstantins. Die zweite Epoche steht unter dem Zeichen der sieben Posaunen, welche die sieben hauptsächlichsten Häresien bedeuten, von denen die letzte diejenige Mahomeds ist, welche das alte und das neue Testament verfälscht hat. Die dritte Periode steht unter dem Zeichen der sieben Schalen des Zornes Gottes, welche die sieben letzten Plagen bedeuten, welche die Kirche schon durch die Bestie Mahomed erlitten hat. Der vierte und letzte Zustand steht unter dem Zeichen der Verdammung der grossen saracenischen Hure und bedeutet den Triumph der gesamten Christenheit.²⁾

1) Der ursprüngliche Titel des Buches lautet einfach: *De futuris Christianorum triumphis in turchos et saracenos. Ad beatissimum pontificem maximum Sixtum quartum et reges, principes ac senatus christianos.*

2) Vgl. *Cod. Vat. Inc. IV, 329, p. 267.* Ich führe diesen Passus der Wichtigkeit halber wörtlich an.

Sciendum est igitur quod omnes doctores litterales unanimiter aiunt hunc librum exponendum esse ad litteram de solo temporali statu quadruplici ecclesiae a tempore sancti Johannis usque ad finem mundi.

Quorum primus status fuit sub apertione septem sigillorum, quae jam praecesserunt sub septem praecipuis persecutionibus usque ad tempus Constantini.

Secundus status ecclesiae fuit sub clangore septem tubarum quae fuerunt septem hereses potissime, quarum ultima fuit heresis bestiae Maumethane qui depravavit tam vetus quam novum testamentum.

Tertius status ecclesiae dicitur sub phialis, quae sunt septem plagae novissimae ut ipsemet Johannes exposuit, quas

Hiermit ist in grossen Zügen das Thema der ganzen Abhandlung gegeben, das nun im einzelnen mit grosser Spitzfindigkeit an den Kapiteln der Apokalypse der Reihe nach durchgeführt wird. Stets wird betont, dass in der Apokalypse alle Gefahren der Kirche vorgebildet sind und dass die Türkengefahr die vornehmste von allen sei. Mit triumphierender Sicherheit wird aber dann die Errettung der Kirche geweissagt: der neue Himmel und die neue Erde bedeuten weiter nichts als eine neue, glorreiche Epoche der Kirche und ihrer Gemeinde. Denn Christus und sein Vikar, der Pontifex Maximus, sind nach göttlichem Recht die vornehmsten Fürsten der Erde. Das lehrt das ganze Buch der Apokalypse, dass die Herrschaft Christi auf Erden wohl bekämpft und bedroht werden kann unter den Zeichen der sieben Siegel, der sieben Posaunen und der sieben Schalen des Zornes Gottes, aber Gott wird seine Gerechsamkeit keinem anderen Volke geben, und das Reich Christi auf Erden kann nimmermehr zerstört werden.

Mit der direkten Weissagung auf eine unmittelbar bevorstehende Befreiung von aller Türkengefahr schliesst das seltsame Buch, dessen Inhalt durch den Tod des Grosstürken so glänzend gerechtfertigt wurde.

Vier Epochen der Kirchengeschichte unterscheidet Giovanni Nanni, vier Wandflächen galt es in der Stanza d'Eliodoro auszumalen. Ging auch der Entwurf des Hauptbildes an der Wand der Befreiung Petri verloren, die beiden Chiaroscuro in den Fenstern, die einleitenden Kapitel der Apokalypse behandelnd, bezeugen unwiderleglich, dass ursprünglich die erste Periode der christlichen Herrschaft „sub apertione septem sigillorum“ an dieser Wand verherrlicht werden sollte. Der Entwurf für die ursprünglich geplante Darstellung an der Fensterwand gegenüber aber ist in der Louvrezeichnung erhalten. (Abb. 3.) Die sieben Engel, denen von Gott die sieben Posaunen gegeben werden, stellen die zweite Epoche des Christentums dar — *status ecclesiae sub clangore septem tubarum* —, in welcher, wie es an einer anderen Stelle heisst, die Lehre überall gefälscht und nur der Glaube des Athanasius richtig war.¹⁾ Konnte die Anspielung auf Julius II. deutlicher sein, den wir in der Louvrezeichnung betend und unerschüttert am Faldistorium knien sehen, während die Posaunenstimmen der Engel über ihm die ganze Welt mit Häresien erfüllen?

a bestia passa est iam sancta ecclesia ut in expositione litterae dicemus.

Quartus et ultimus status ecclesiae dicitur sub damnatione meretricis magnae saracenicae in triumpho universali Christianae gentis.

1) *Similiter in secundo statu ecclesiae communis opinio falsa erat. Solius Athanasii opinio vera erat. (Cod. Vat. Inc. IV, 329, p. 268b.)*

Von den Glaubenshelden des Alten Bundes, die Peruzzi an der Decke gemalt hat, werden wenigstens Noah und Abraham ausdrücklich als Hüter und Bewahrer der reinen Lehre gepriesen, wo sie rings von Unglauben umgeben waren. Der Gottesglaube, heisst es hier, war allgemein verderbt, Abraham allein hat nach der Sintflut die reine Lehre bewahrt.¹⁾ Und wenn wir erwägen wollen, dass gerade unter dem Bilde Abrahams die Louvrezeichnung zur Ausführung gelangen sollte, so kann der Zusammenhang zwischen dem Vater des Glaubens im Alten Bunde und dem Athanasius des Neuen Bundes, Julius II., nicht klarer zum Ausdruck gelangen.

Zu einem Entwurf für die dritte und vierte Epoche des christlichen Weltreiches an den zwei Hauptwänden des Heliodorzimmers ist es vielleicht überhaupt nicht mehr gekommen, denn die Weissagungen des Giovanni Nanni, welche auf die Türkengefahr bezogen, sich so wunderbar schnell erfüllt hatten, trafen auch, auf die inneren und äusseren Feinde Julius II. angewandt, mit überraschender Sicherheit ein. Der Neffe Sixtus IV. musste sich in seiner Anhänglichkeit an die Ideen und den Glauben seines Oheims bestätigt und belohnt fühlen.²⁾ Als eben erst die Deckenbilder fertig und man daran war, die Fensterwand nach dem Belvederehof auszumalen, wandelte sich schon das Kampfgeschrei in Siegesjubil.

Julius, dem eben noch abtrünnige Kardinale mit einer Reformation der Kirche auf eigene Hand gedroht hatten, den Ludwig XII. öffentlich auf der Bühne als l'homme obstiné, als Heuchler und Simonisten verspottet liess, er hatte nach der furchtbaren Niederlage bei Ravenna am Ostersonntag 1512 einen Triumph an den anderen zu reihen, und die ganze Halbinsel jauchzte dem Befreier Italiens zu.

So objektiv in der ersten Stanze die höchsten Menschheitsideale verherrlicht werden, so subjektiv beziehen sich die Wandbilder der zweiten Stanze auf

1) Nam tempore diluvii cum cepissent homines multiplicari supra terram veritas archani dei uni soli hominum Noe credita fuit, ut sacra bene narrat hystoria. Et post diluvium in lege naturae communis opinio simulacrorum falsa erat, particularis autem Abrahae vera erat. (Cod. Vat. Inc. IV, 329, p. 268b.)

2) Sixtus IV. erscheint neben Innocenz III. unter den Kirchenlehrern der Disputa, seine Weisheit wird in den Fresken aus Valerius Maximus verherrlicht, der Inhalt eines ihm gewidmeten Buches sollte in der Stanza d'Elodoro zur Darstellung gelangen. Man erinnert sich sofort des Zeugnisses des Paris de Grassis, dass Julius in allen Dingen seinem Oheim nachzustreben suchte — quod in multis quasi omnibus imitari studeat Sixtum patrum. (Vgl. das Diarium des Paris im Cod. Vat. 5635, p. 61a.)

Dass man übrigens unter Julius II. schon so weit ging, an eine Bekehrung aller Muhamedaner zu glauben, beweist die Vorrede der *Mirabilia urbis Romae* Albertinis (ed Schmarsow p. XX).

die Lebensführungen Julius II. War es schon die vom 16. Mai 1511 datierte Berufung eines Konzils nach Pisa durch neun abtrünnige Kardinäle, welche den Anlass gab, das ursprüngliche Programm fallen zu lassen? Spiegelte sich jetzt in den Schrecknissen der Apokalypse nicht mehr deutlich genug die doppelte Gefahr, der zwiefache Kampf wieder, den das Papsttum zu bestehen hatte? Wir wissen heute, dass Julius schon auf seinem ersten Zuge gegen Bologna im Jahre 1506 das *santissimo Corporale* in Orvieto verehrt hatte; aber einen inneren Grund, warum er gerade das Wunder der blutenden Hostie wählte, seinen Glaubensmut dem zweifelnden Priester gegenüber verherrlichen zu lassen, können wir heute nicht mehr erkennen. Jedenfalls aber ist es der felsenfeste Glaube des rechtmässigen Pontifex an Gott, an sich selbst, an seine erhabene Stellung, der den Abtrünnigen seines Hauses gegenüber mit Nachdruck betont werden soll.¹⁾ „*Dominus mihi adiutor, non timebo quid faciat mihi homo*“, ist der Wahlspruch Julius' II. gewesen; wir können ihn ablesen von den fest geschlossenen Lippen, von dem klaren, furchtlosen, durchdringenden Blick seines Auges.

Als Julius II. am 22. Juni 1512 die Freudenbotschaft von der endlichen Vernichtung der Franzosen erhielt, sprach er sogleich die Absicht aus, am folgenden Tage seine Titelkirche S. Pietro in Vincoli, die er als Kardinal besessen, zu besuchen, und am 23. Juni hat er hier in der That dem Apostelfürsten seine Dankgebete dargebracht. Dort mussten seine Augen, wenn er am Altar kniete, die Reliefs des Bronzeschreines treffen, den er selber einst hierher gestiftet hatte, die heiligen Ketten des Apostelfürsten aufzubewahren. Wunderbar! Hier sieht man noch heute die Befreiung Petri in ganz ähnlicher Weise dargestellt wie im Vatikan, die beiden Momente der Befreiung und das Hinausgeleiten durch die Finsternis sind in derselben Weise erfasst! Hat sich Julius in jenem feierlichen Augenblick, das Herz voll überquellenden Dankes, gelobt, in seinem Palast von Raffael's Hand durch die Befreiung Petri den Dank für seine eigene Errettung zu verewigen? Jedenfalls ist die Befreiung Petri unmittelbar nach der Messe von Bolsena, wenn nicht vorher entstanden, das beweisen schon die älteren Fresken in der Fenster niche. Ein Mann wie Julius II. hat erst dem Apostelfürsten seine Gelübde gelöst, ehe er in der Vertreibung Heliadors, in der Verjagung Attilas an die Verherrlichung seiner eigenen Triumphe

1) Ludwig Pastor, dessen tief eindringenden Forschungen, die er in seiner Papstgeschichte niedergelegt hat, man sich immer aufs neue verpflichtet fühlt, so oft man an eine Frage der Renaissancekunst in Rom herantritt, hat zuerst auf den Besuch Julius II. in Orvieto aufmerksam gemacht. Geschichte der Päpste III, p. 798.



Abb. 6. Stanza d'Eliodoro. Schule Raffael's.
Allegorie auf die Bewältigung des Schisma durch
Julius II.

dachte über das versprengte Konzil, über die endlich aus Italien vertriebenen Barbaren.¹⁾

Die beiden so merkwürdigen, aber bis heute ebenfalls völlig unbekannt gebliebenen Chiaroscuro unter der Messe von Bolsena drücken gleichsam das Bestätigungssiegel auf das eben Ausgeführte. Sie werden

1) Herman Grimm hat zuerst die Befreiung Petri auf Julius II. bezogen. Pastor (III, p. 804) schliesst sich ihm mit neuen Beweisgründen an. Ich fügte endlich noch im Cicerone den Hinweis auf das Altarrelief in S. Pietro in Vincoli hinzu, und indem nun auch die Fresken der Apokalypse den Zusammenhang mit der Messe von Bolsena oder vielmehr mit der Louvrezeichnung herstellen, darf die frühe Inangriffnahme der Befreiung Petri als unumstösslich angesehen werden. Es ist überhaupt unbegreiflich, wie dies Fresko so lange auf Leo X. bezogen werden konnte, wo doch die Rovere den Kardinalstitel von San Pietro in Vincoli seit 1467, also mehr als 40 Jahre, innegehabt haben! — Das Wappen Leos X. in der Fensterlaibung mit der Jahreszahl 1514 ändert nichts an der Thatsache. Wie begierig war noch Paul III., sein Wappen in der Sistina zu sehen. Und was ein Michelangelo schroff verweigern konnte, musste ein Raffael willig zugestehen. Er hat die Eiche der Rovere durch die Palle der Medici ersetzt, wie in der Flucht Attila's der heroische Julius dem geschmeidigen Leo Platz machen musste.

gleichzeitig mit der Inschrift der Fensterlaibung: Julius II. Ligur. Pont. Max. Ann. Christ. MDXII Pontificat. sui VIII, im Herbst des Jahres 1512 entstanden sein und ziehen in sinnreicher Allegorie die Summe der glorreichen Regierung des zweiten Rovere-Papstes.

Die Darstellung rechts führt uns noch einmal in die Gedankenkreise der Apokalypse zurück. Sie ist der bildliche Ausdruck des Jubelrufes: sie ist gefallen, sie ist gefallen, Babylon, die grosse, und eine Behausung der Teufel geworden. Julius selber in vollem päpstlichen Ornat, die Tiara auf dem Haupt, in das weite Pluviale gehüllt, dessen Schleppe zwei Candorii tragen, bindet hier der Hydra das Maul, d. h. er überwältigt das Schisma, welches in der Apotheose des Papstes wenige Monate später, ebenso auf ein Bild aus der Apokalypse sich gründend, durch eine Hydra symbolisiert worden ist.¹⁾ (Abb. 6.)

Die Darstellung links huldigt dem greisen Priesterkönig als Befreier Italiens in der Schenkung Constantins, wie sie später von der Schule Raffael's in ganz ähnlicher Weise im Constantinssaale nebenan gemalt wor-

1) Vgl. Lucio, Federigo Gonzaga im Arch. della Soc. Romana IX, 1886, p. 580, und A. Ademollo, Il Carnevale di Roma, p. 58. Offenb. Johannis Kap. 20, Vers 2.



Abb. 7. Stanza d'Eliodoro. Schule Raffael's.
Allegorie auf die Befreiung Italiens durch Julius II.

den ist. Nur symbolisiert hier nicht, wie dort, eine Statue der Roma die kaiserliche Gabe, sondern die Tiara — eine Anspielung auf jenen sonderbar phantastischen Gedanken Kaiser Maximilians, auf dem eigenen Haupte das Zeichen höchster weltlicher und höchster geistlicher Würde zu vereinigen? ¹⁾ Vor dem thronenden Pontifex erscheint knieend der lorbeer-gekrönte Imperator, dessen Streitross neben ihm ein junger Kriegermann hält. Und mit beiden Händen bietet Constantin dem Sylvester, der wiederum Julius' II. Züge trägt, das *Triregnum* dar, das heisst, er macht ihn, wie es in der Schenkungsurkunde lautet, zum Herrn und Herrscher über ganz Italien. (Abb. 7.)

An einem Februartage des Jahres 1513, während Julius II. im Sterben lag, bewegte sich die Apotheose

1) Das *Triregnum*, welches Constantin dem Papst Sylvester geschenkt haben soll, wurde jahrhundertlang im Lateran bewahrt und am 22. November 1484 gestohlen. Vgl. *Infessura, diaria rer. Rom. ed Tommasini*, p. 178.

des Papstes durch die Strassen Roms, ein Festzug, wie die ewige Stadt seit den Tagen der römischen Kaiser nichts ähnliches gesehen hatte. Unter den zahllosen Allegorien, die hier aufgeführt wurden, erblickte man einen mächtigen Obelisk, auf dem in ägyptischer, griechischer, hebräischer und lateinischer Sprache das Programm des unerhörten Gepräuges zu lesen stand: *Jul. II. Pont. Max. Italiae Liberatori et Scismatis Extinctori*. In der Stanza d'Eliodoro sieht man noch heute dasselbe Thema durchgeführt, es ist aber schon das zweite, welches für den Gemäldecyklus dieses Raumes entworfen wurde. Und wenn wir sehen, wie scharf und prägnant dies zweite Programm in der Fensternische unter der Messe von Bolsena zum Ausdruck gelangt ist, wie deutlich sich in Verbindung mit der Louvrezeichnung in den Chiaroscuro gegenüber der erste Plan des Werkes wieder spiegelt, so ist die Bedeutung dieser nun fast seit 400 Jahren vergessenen Gemälde damit wohl für alle Zeiten festgestellt.

JOHN EVERETT MILLAIS

VON WERNER WEISBACH



Abb. 1. Millais, Selbstporträt. Florenz, Uffizien.
Photographie Alinari.

ALS im Anfang des Jahres 1898 die Royal Academy ihren verstorbenen Präsidenten John Everett Millais durch eine Kollektivausstellung seiner Werke feierte, zeigte der Erfolg des Unternehmens, welcher Beliebtheit sich der Künstler bei seinen Landsleuten zu erfreuen hatte. Fast ein Menschenalter hindurch hatte er in London im Mittelpunkt des künstlerischen und gesellschaftlichen Lebens gestanden. Seine Werke waren nicht nur Gemeingut der oberen Kreise geworden, die die Ausstellungen besuchten und ihn mit Aufträgen auszeichneten, sondern auch in unzähligen Reproduktionen, namentlich

durch die illustrierten Zeitungen verbreitet, in das Volk gedrungen. Er war bei seinen Lebzeiten unstreitig der populärste Maler Englands. Als er auf der Höhe seines Ruhmes stand, beschäftigte sich eine gelesene Zeitschrift mit der Frage: Why is Millais our popular painter? ¹⁾

In der Wertschätzung des Künstlers seitens der ersten Kritik gingen die Ansichten, namentlich in der letzten Zeit seines Lebens, ziemlich auseinander. Während auf der einen Seite seine Bedeutung als eine unantastbare hingenommen wurde, suchte man ihn auf der anderen lediglich als Modemaler hinzustellen, dessen Ruhm sein Leben nicht überdauern würde.

Die Ausstellung, die fast das ganze Lebenswerk Millais' enthielt, bildete einen Prüfstein für sein Wirken. Es war ein Akt nicht nur der Pietät, sondern auch der Gerechtigkeit, denen, die ihn nur aus seinen letzten Arbeiten kannten und danach ihr Urteil gebildet hatten, einen Überblick über sein gesamtes Schaffen zu geben. Solchen gegenüber wurde der Künstler dadurch zum Teil rehabilitiert. Deutlich genug trat zu Tage, dass die letzte Periode seines Lebens nicht den Höhepunkt seines Könnens bildete. Will man ihn gerecht beurteilen, so muss man seine Leistungen in ihrer Gesamtheit berücksichtigen. Dann kommt die Persönlichkeit zu ihrer vollen Geltung.

Der freudige, lebensfrohe Zug, der Millais' ganze Kunst durchweht, ist wohl nicht zum geringsten den glücklichen Verhältnissen zu verdanken, in denen er aufwuchs, und die ihn fast bis an sein Ende begleiteten.

Als Sohn wohlhabender Eltern hatte er von Jugend auf eine gesicherte Existenz. In jungen Jahren war es ihm beschieden, an einem Kampfe der Geister teilzunehmen, der auf alle in ihm schlummernden Kräfte spornend und anfeuernd wirkte und für sein ganzes Leben von unschätzbare Bedeutung war. Er ging als Sieger aus dem Kampfe hervor, und von da an war sein Dasein eine Reihe von Erfolgen. Alle Freuden, alle Güter des Lebens wurden ihm zu teil. Von

1) Fortnightly Review, July 1882.

Glanz und Reichtum umgeben, schloss er im Jahre 1896 die Augen als Baronet von England. Bis zu der schweren Krankheit der letzten Jahre hatte er zugleich mit einer ungebrochenen Schaffenskraft die Fähigkeit behalten, die Lebensfreuden zu geniessen. Seine Natur war von Jugend auf eine gesunde, kernige. In den Leibesübungen war er Meister und huldigte leidenschaftlich den sportlichen Vergnügungen. So war er ein echtes Kind des englischen Volkes und der englische Künstler par excellence.

Seine Begabung zeigte sich schon in frühester Jugend. Als Knabe erregte er durch sein Zeichentalent Aufsehen. Mit elf Jahren hatte er die Reife für die Academy erlangt und wurde im Jahre 1840 mit der Prüfungsarbeit, einer Zeichnung nach der antiken Gruppe des Menelaos mit dem Leichnam des Patroklos, als Schüler aufgenommen. Schon damals fehlte es seinen Leistungen nicht an Anerkennung. Noch nicht 15 Jahre, wurde ihm die erste Medaille in der Antikenschule verliehen. Im Jahre 1846 beschiedte er zum erstenmal die Ausstellung der Royal Academy, mit dem „Sieg Pizarros über die Inca“ und erhielt ein Jahr später die goldene Medaille, die höchste Auszeichnung, die die Academy zu vergeben hatte.

In der englischen Akademie wurde damals wie fast allenthalben dem Historienbilde in Anlehnung an die nachraffaelischen Meister gehuldigt. Eine Lehrmethode, wie sie durch die Eklektiker an der bolognesischen Akademie aufgebracht war und sich weiter vererbte, war auch hier in Geltung. Die jungen Leute wurden vor allem auf anmutigen Linienschwung, wozu das Studium der Antike diente, und auf reiche und tiefe Schattengebung hingewiesen. Die Bilder sollten von vornherein den Ton alter Gemälde zur Schau tragen. Der junge Künstlergeist wurde somit in ein bereits vorhandenes Schema gezwängt, der freie Flug der Phantasie gehemmt.

Es ist leicht erklärlich, dass begabte Schüler mit stark entwickeltem Naturgefühl, die es liebten, mit freiem Blick den Schöpfungen der Natur gegenüberzutreten, bei einem solchen System kaum Befriedigung finden konnten. Auch Millais mag dies schon früh empfunden haben. In eine bestimmte Richtung wurde sein Gedankenkreis erst gelenkt durch den Verkehr mit zwei jungen Malern, welche die Lehrmethode der Akademie als unerträglichen Druck empfanden: William Holman Hunt und Dante Gabriel Rossetti.

Mit Hunt war Millais durch einen Zufall bekannt geworden. Als jener einmal im South Kensington-Museum kopierte, zog Millais ihn vor seinem Bilde in eine Erörterung über technische Dinge. Die Übereinstimmung ihrer künstlerischen Anschauungen trat im Laufe des Gespräches schnell zu Tage. Die zufällige Begegnung wurde Anlass zu einer dauernden Freundschaft.

Durch Hunt lernte Millais Rossetti kennen, der das auf ihm lastende Joch mit seinem Austritt aus der Akademie abgeschüttelt und sich zu dem Maler Madox Brown in die Lehre gegeben hatte, dessen von grossen Gedanken getragene und technisch frei und unabhängig durchgeführte Werke ihm eine durchaus selbständige Stellung unter den damaligen Künstlern sicherten.

Das Triumvirat sollte für die englische Kunst von entscheidender Bedeutung werden.

Die jungen Leute stimmten darin überein, dass die Mittel, die man ihnen auf der Akademie an die Hand gegeben hatte, zur Verwirklichung ihrer künstlerischen Ideen gänzlich ungeeignet waren. Ihr Streben ging daher auf eine völlige Reorganisation der englischen Kunst.

Es lagen zudem Elemente in der Luft, die solchen Wünschen entgegenkommen mochten.

In jener Zeit war bereits ein Buch erschienen, das geeignet war, empfängliche Wesen auf neue Bahnen zu leiten, indem es durch nachdrücklichsten Hinweis auf die Natur als Quelle jeder künstlerischen Inspiration eine bestimmte ästhetische Grundlage zu schaffen suchte. Das Buch hiess „Modern painters“, der Verfasser John Ruskin.

Manche Anregung mögen die drei Freunde jenem Buche verdankt haben, das, wie wir bestimmt wissen, Hunt damals schon mit grosser Begeisterung gelesen hatte. Vieles darin deckte sich mit ihren eigenen Anschauungen, bestätigte die Richtigkeit ihrer Bestrebungen.

Mit stets wachsendem Enthusiasmus suchten sie in gemeinsamen Zusammenkünften dem Ziele näher zu kommen, der Malerei eine neue, ihren Ideen entsprechende Formensprache zu leihen.

Rossetti, der sensitivste von den drei Jünglingen, war das eigentlich treibende Element der Bewegung. Heisseres, italienisches Blut rollte in seinen Adern. Auf seinem Elternhause ruhte der Geist Dante's, seines grossen Landsmannes, den sein Vater zum Gegenstand seiner Studien gemacht, der ihm selbst den Namen gegeben, und der ihm teurer war als jeder andere Dichter. Er selbst war stark poetisch veranlagt und schwankte beständig zwischen dichterischer und künstlerischer Produktion. Seine impulsive Natur wünschte eine revolutionäre Bewegung zu entfesseln, um mit den neuen Ideen vor die Welt zu treten, für die man nur einen gemässen Ausdruck noch nicht gefunden hatte.

Ein Zufall trug wesentlich dazu bei, ihre Gedanken in eine bestimmte Richtung zu lenken und wirkte fördernd auf die Formulierung eines Programmes. Im Hause Millais' fiel ihnen bei einer ihrer Zusammenkünfte ein Band mit Stichen nach den Fresken Benozzo Gozzoli's im Campo Santo zu Pisa

in die Hände. Die frische Natürlichkeit des Ausdruckes bei den Figuren, die ungekünstelte und doch anmutige, wenn auch etwas befangene Formgebung liess sie in den Schöpfungen jener vergangenen Zeit ein ungeahntes Können wahrnehmen. Dazu kam bei Rossetti ein ganz besonderes Interesse, indem er in den Werken des Quattrocento die Ideenwelt, die ihm ganz besonders teuer und vertraut war, verkörpert fand. Jene vorraffaelischen Malereien schienen ihnen also allen Forderungen zu genügen, die man an wahre Kunstwerke zu stellen habe. Dort fand man noch nichts von der Pose, von der Absichtlichkeit, wodurch Raffael's Schule einen so unheilvollen Einfluss für alle folgende Zeit gewonnen hätte. Diese Meister, die die Natur allein zur Lehrmeisterin gehabt hätten, galt es als Vorbilder anzusehen, ihnen galt es nachzustreben.

Ein Kampfname war für die Bewegung gewonnen: Präraphaelite Brotherhood. Unter diesem Banner wollte man ausziehen, mit Thaten an die Öffentlichkeit treten und sich Beachtung erzwingen.

Zunächst wurde beschlossen, dass jeder der drei nach den neuen Grundsätzen ein Bild anfertigte, dessen Vorwurf demselben Stoffkreis entnommen sein sollte, und zwar wurde dafür Keats' Gedicht „Lorenzo und Isabella“ gewählt. Dabei blieb es jedoch nicht. Hunt und Rossetti wandten sich anderen Stoffen zu. Nur Millais blieb dem Gedanken treu.

Es ist bewunderungswürdig, mit welchem Eifer der junge Maler, der, durch akademische Auszeichnungen geehrt, es nach Ansicht der massgebenden Kreise schon früh so herrlich weit gebracht, daran ging, das Werk nach den neuen Prinzipien zu bearbeiten. „Es hingen noch eine ganze Reihe von Werken in seinem Atelier,“ schreibt Holman Hunt in seiner später veröffentlichten Schilderung dieser Vorgänge,¹⁾ „die der Ausführung in der alten Manier harften, aber er brannte darauf, die Zeichnung für das neue Bild zu beginnen, und plötzlich, an einem Novembertage, veränderte sich die ganze Atmosphäre in seinem Atelier und eine neue weisse Leinwand prangte auf seiner Staffelei.“ Derselbe Verfasser schildert ihn in jenen Tagen als voll von edlem Enthusiasmus: „ein Feuergeist mit dem Ungestüm, alles, was er für gut hielt, gleich in Angriff zu nehmen, was einem schon in jedem Zuge seines Gesichtes entgegenleuchtete und es, wie sich Rossetti einmal ausdrückte, wie ein Engelsgesicht erscheinen liess“.

Auf der akademischen Ausstellung des Jahres 1849 erschien Millais' neues Bild „Lorenzo und Isabella“ zugleich mit Hunt's „Rienzi“, während Rossetti mit seinem Programmgemälde nicht zur Zeit fertig geworden war und es daher privatim ausstellen musste.

Der Ballade von Keats, die dem Künstler den Vorwurf lieferte, liegt eine Novelle des Boccaccio zu Grunde: Lorenzo und Isabella lieben sich. Aber da die Brüder Isabellas die Absicht haben, die Jungfrau mit einem reicheren und mächtigeren Manne zu vermählen, sind sie ergrimmt, als sie die Liebe der beiden gewahren. Sie beschliessen deshalb Lorenzo umzubringen, töten ihn heimlich auf einer Jagd und vergraben den Leichnam. Isabella ist untröstlich und kann den Geliebten nicht vergessen. Da wird ihr im Traume die Stelle, an der der tote Körper vergraben ist, gewahrt. Sie begiebt sich dorthin, gräbt das Haupt aus, birgt es in einem Blumengefäss und lässt Tag und Nacht ihre Thränen auf die Pflanze rinnen, die dabei üppig gedeiht und emporblüht. Die Brüder nimmt das wunder. Sie forschen nach dem Inhalt und finden das Haupt des ermordeten Lorenzo. Entsetzt fliehen sie von dannen, das Haupt mit sich führend. Und Isabella stirbt an demselben Tage, an dem es ihr nicht mehr vergönnt ist, über dem Haupte des Geliebten ihre Thränen zu vergiessen. — Dies in aller Kürze der Inhalt der Ballade, aus der der Künstler sich eine Scene gewählt hat. Dargestellt ist ein Gastmahl, bei dem die Liebesglut von Lorenzo und Isabella wie der Groll der Brüder zum Ausdruck kommen sollte. (Abb. 2.) An einer Tafel sitzen zwölf Personen, im Vordergrund zunächst auf der einen Seite Lorenzo und Isabella, auf der anderen die beiden Brüder. Lorenzo reicht der Geliebten eine Schale mit Orangenschnitten, von der sie eine Scheibe nimmt. Ein sehnsuchtsvoller Blick, in dem sich verhaltene Leidenschaft und drückende Schwermut ausspricht, heftet sich auf das Mädchen. Welch Meisterstück psychologischer Vertiefung! Jedem, der einmal das Bild gesehen, muss dieser Blick unvergesslich bleiben. Gesenkten Hauptes bemüht sich Isabella züchtig dem verzehrenden Blicke des Mannes auszuweichen, aber man empfindet, dass auch ihr Herz nicht unbeteiligt ist. Auf der anderen Seite sehen die Brüder mit offenbarem Grimm auf diese Scene. Zähnefletschend knackt der eine eine Nuss auf und giebt dabei dem Hunde seiner Schwester einen Stoss mit dem Fusse, dass das arme Tier seinen Kopf bang in dem Schosse der Herrin birgt, die es liebevoll streichelt. Während so der Groll des einen Bruders sich gewaltsam Bahn bricht, unterdrückt der andere den seinigen nur mit Mühe. Er beisst an den Nägeln der linken Hand und starrt auf das gefüllte Weinglas, das er eben zum Munde führen will. Das Verhalten der vier Hauptpersonen zu einander ist unübertrefflich geschildert. Es ist nicht nur eine beliebige Scene, sondern der Kernpunkt der ganzen Ballade zur Darstellung gebracht, der das Vorhergegangene vermuten, das Kommende ahnen lässt. Die übrigen Personen der Tafelrunde geben sich unbekümmert den Freuden des

1) Contemporary Review 1886, S. 482.

Mahles hin. Ein Diener steht hinter Isabella in echt serviler Stellung mit köstlicher Bedientenmiene. Sämtliche Köpfe der Figuren sind Porträts, einem Grundsatz der präraffaelitischen Brudergemeinde folgend, die Kostüme der Zeit entsprechend. Im Ton ist das Gemälde, bei dem nur reine Lokalfarben verwendet sind, von einer strahlenden Lichtheit wie nur je ein Werk der italienischen Frührenaissance. Alle tieferen Schatten sind gänzlich vermieden, der frühere braune Galerieton völlig aufgegeben. Als

geführten Wirklichkeitstreue des Vorganges. Jede Absicht, schön zu komponieren, steht dem Maler fern. Wahr zu sein, ist das, worauf es ihm ankommt. Unter ausschliesslicher Berücksichtigung dieses Momentes weicht er selbst vor offenbaren Härten in der Anlage der Komposition nicht zurück. Welch anderer Künstler würde gewagt haben, ein ausgestrecktes Bein von solcher Länge wie das des einen Bruders vorn in die Mitte des Bildes zu stellen. Und wer wollte es leugnen, dass die Reihe der steif neben-



Abb. 2. Millais, Lorenzo und Isabella.

eine bemerkbare Eigentümlichkeit fällt auf, dass alle Köpfe mit Ausnahme des des Lorenzo in scharfes Profil gestellt sind. Dieser bekommt so ein Übergewicht in der Komposition, er wird zum Mittelpunkt der Handlung gemacht in geradezu überraschender Weise. Dem Gemälde wird dadurch ein ganz eigener Charakter verliehen. Vielleicht lässt diese starke Bevorzugung der im Quattrocento so beliebten Profilstellung auf ein eingehenderes Studium der alten Italiener von seiten Millais' schliessen, als man im allgemeinen annimmt.

Abgesehen von der koloristischen Behandlung liegt das Neue des Bildes in der rücksichtslos durch-

einander sitzenden Esser, Kopf an Kopf gedrängt, nicht als die beste Lösung für diese Aufgabe erscheint und noch einen starken Zug von Befangenheit offenbart. Indessen stand der Künstler erst in seinem neunzehnten Lebensjahr. Berücksichtigen wir dies und denken wir daran, wie zu gleicher Zeit ähnliche Szenen in Deutschland etwa von den Düsseldorfern oder in Frankreich von Delaroche und seiner Schule zur Darstellung gebracht wurden, so werden die Vorzüge des Bildes deutlich genug fühlbar. Nichts von der platten Süßlichkeit der einen oder dem hohlen Pathos der anderen. Während diese Werke unser heutiges Empfinden nicht mehr anzusprechen

vermögen, weht uns aus Millais' Bilde noch immer ein Zauber von Jugendlichkeit entgegen.

Von den drei Gemälden, die noch im Jahre 1849 in Angriff genommen und im folgenden zur Ausstellung gegeben wurden, behandelt das eine, „Ferdinand und Ariel“, wiederum einen poetischen Stoff. Ihm ist die zweite Scene des ersten Aktes aus Shakespeare's Sturm zu Grunde gelegt. Ferdinand schreitet über eine Wiese und wird von Ariel und seiner Schar angelockt.

Hier zeigt der Künstler, wie er sich der Wiedergabe der Landschaft gegenüber zu verhalten dachte. Es war einer der Hauptpunkte des präraffaelitischen Programms, geeignete Darstellungsmittel für die Naturformen zu finden. Man vertiefte sich zunächst in das Studium der einzelnen Objekte. Auch Ruskin hatte auf diese Notwendigkeit schon mit Nachdruck hingewiesen: Wer nicht mit der Gewissenhaftigkeit des Botanikers sich dem Pflanzenleben zuwandte, der würde niemals dazu gelangen, eine naturgetreue Landschaft zu schaffen. So bemühte man sich, jede Blume bis auf das kleinste Staubfädchen genau wiederzugeben.

Bei dem zuvor erwähnten Bilde Millais' begegnet uns diese minutiöse Darstellungsweise. Im hellsten Sonnenschein liegt die Wiese vor uns, wo jeder Halm, jedes Gräschen unter den Strahlen des mittäglichen Lichtes zu voller Erscheinung kommt. Ohne irgend welche Schatten oder Abschwächungen leuchtet uns das saftige Grün des Bodens entgegen. Auch hier ist die Märchenstimmung gut getroffen: Ariel, ein Fabelwesen mit grünem Körper und durchsichtigem, grünem Schleiergewande, von einer Reihe kleiner, täppischer, fledermausartiger Gnomen getragen, eine Traumerscheinung der grünen Wiese, flüstert dem dahinschreitenden Ferdinand ins Ohr.

Von einer ganz anderen Seite lernen wir den Künstler in dem gleichzeitigen Bilde „Grossvater und

Enkelkind“ kennen, das sich ein völlig neues Problem stellt: die Wiedergabe zweier Menschen in einem hell beleuchteten Zimmer. In einem roten Lehnstuhl sitzt der alte Herr, die Füße bequem auf ein Fussbrett gestützt, das neben ihm stehende blonde Grosstöchterchen in weissem Kleidchen, das sich auf sein Knie stützt und mit grossen blauen Augen in die Welt blickt, im Arm haltend. Das Interieur mit seiner gesamten Einrichtung, den goldgerahmten Bildern an den Wänden, dem Porzellanschrank, dessen Inhalt in seiner Mannigfaltigkeit zu erstaunlicher Wirkung gebracht ist, den Tischen mit den daraufstehenden Gegenständen ist mit unübertrefflicher Frische dargestellt. Eine köstliche Farbenfreudigkeit spricht zu uns aus dem Bilde. Der historischen Betrachtung erweist sich eine solche Darstellungsweise in der englischen Kunst als durchaus neu.

Es ist bemerkenswert, wie Millais hier durch den Präraffaelitismus zum ausgesprochenen Realismus geführt wurde. Dass jede wahre Kunst auf realistischer Grundlage ruhen müsste, das heisst, dass die Objekte an sich zum Ausgangspunkt des Studiums zu machen wären, davon waren die Präraffaeliten fest durchdrungen, ja es war ein Hauptmoment ihrer künstlerischen Überzeugung. Aber die blosser Wiedergabe der Natur erschien ihnen noch nicht als Zweck und Ziel der Kunst. „Ich glaube,“ schreibt Holman Hunt,¹⁾ „die Kunst würde aufgehört haben, für einen von uns Dreien das leiseste Interesse zu haben, hätte es sich nur darum gehandelt, eine reale Naturerscheinung mehr oder weniger sorgfältig wiederzugeben.“ — Der bildende Künstler sollte zugleich auch Denker sein und in seinen Werken die Tiefe seiner Gedanken bekunden.

1) Contemporary Review 1886, S. 740.

(Fortsetzung folgt.)

BÜCHERSCHAU

Karl Otto Erdmann, *Alltägliches und Neues*. Gesammelte Essays. Verlegt bei Eugen Diederichs. Florenz und Leipzig, 1898.

Man nimmt zumeist mit Misstrauen eine Sammlung von vermischten Aufsätzen zur Hand, deren innerlich vereinigen-des Band bloss in der Persönlichkeit des Autors liegen soll; lieber liest man ein Buch, dessen Einheit durch den Stoff bedingt wird, und das unser Wissen positiv und materiell fördert. Aber bei Karl Otto Erdmann's Essays fühlt man sich in der That vom Autor gefesselt. Die Spannweite seiner Kenntnisse und Reflexionen ist nicht gering; sie reicht von der Politik und dem ganzen Komplex socialer Fragen hinüber in die aktuellen Kunstprobleme. Erdmann ist wesentlich eine philosophische Natur; es ist ihm mehr um Klarheit und Korrektur der Ideen und Prinzipien, als um historische Erzählung und Gestaltung zu thun. Er hat viel gelesen, gesehen und selbständig beobachtet; er besitzt die schöne Gabe, mit drastischen Beispielen seine Gedanken veranschaulichen zu können; er ist in nicht geringem Grade wirklicher Menschenkenner, gebildeter Psychologe. Ein wenig Schulmann oder sagen wir ohne boshafte Absicht: Pedant, ist er allerdings noch in der Form; die Eleganz und Rundung, die der Essay nun einmal fordert, gelingen ihm nicht immer; er bedient sich noch gern eines 1), 2) und 3), um sich auseinanderzusetzen oder zusammenzufassen, was wohl nicht der künstlerischen Essayform entspricht. Aber sein gesunder Sinn, der sich weniger in der Neuheit und Originalität der Gedanken als in der Negation, in der überzeugenden Kritik modischer Verirrungen in Kunst, Lehre und Leben bekundet, sichert ihm die Aufmerksamkeit des Lesers. Auch die Abwehr und Richtigstellung verbreiteter Irrtümer hat ihren Wert. Hier an dieser Stelle sei besonders auf die zweite Hälfte des Buches hingewiesen, die sich mit ästhetischen Prinzipienfragen, allgemeinen Erörterungen über das Verhältnis des Publikums zur Kunst („Einbildung, Heuchelei und ihr Nutzen für die Kunst“), des Künstlers zur Kunstkritik („Kennen und Können“) u. s. f. beschäftigen. Einen sehr instruktiven Aufsatz bietet der sechste Essay: „Moralunterricht in Frankreich“, der gegenwärtig noch besonders aktuell ist. Karl Otto Erdmann ist ein moderner Mensch im besten Sinne: erfüllt vom socialen Geiste der Zeit, aber ein nüchterner Kritiker jener Tagesparolen, die bald da, bald dort ausgegeben werden. M. NECKER.

Josef Wastler, *Das Kunstleben am Hofe zu Graz unter den Herzogen von Steiermark, den Erzherzogen Karl und Ferdinand*. Graz, 1897. IV, 241 S. 8^o.

Ein zweiter Schnaase, hat der Professor der Geodäsie an der Technischen Hochschule zu Graz, der auch den Lesern dieser Zeitschrift wohlbekannte Hofrat Wastler, sein Leben lang hingebend im Dienste der Kunst gestanden, als Förderer aller darauf gerichteten Bestrebungen der engeren Heimat Graz und als Forscher auf dem weiteren Gebiete der Geschichte der steirischen Kunst überhaupt. Die Kunsthistoriker von Fach werden sein Steirisches Künstlerlexikon und die muster-gültige Monographie über das Landhaus in Graz dauernd schätzen; sie werden es ihm auch Dank wissen, dass er sich der Mühe unterzog, die Resultate seiner sonstigen, in den verschiedensten Zeitschriften zerstreuten Forschungen wenigstens für die Zeit, in der Steiermark einen selbständigen Regentenhof besass, zusammen zu fassen und ein Bild dieses

mit dem Beginne der Renaissance in Österreich einsetzenden Kunstlebens zu geben. In einem einleitenden Abschnitte behandelt Wastler kurz die Denkmäler aus der Zeit vor dem Regierungsantritte des Erzherzogs Karl (1564—1590). Es liessen sich hier leicht Zusätze und Korrekturen, vor allem auch Nachweise dafür beifügen, dass diese Zeugen der ältesten steirischen Kunst einen hervorragenden Platz in der Entwicklung der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts beanspruchen dürfen, und in ihren Wurzeln bis in das 13. Jahrhundert zu verfolgen sind. Wastler kann an die Spitze seiner eigentlichen Arbeit einen grossen Namen, den des Peruzzi setzen. Der Sohn des Baldassare, Salustio wurde 1569 in Graz als Festungsbaumeister angestellt. Mit diesem Namen ist nun gleich die natürliche Richtung gegeben, in der sich auch in Steiermark die neue Kunst bewegte. Es sind italienische Künstler, die für die grösseren und kleineren Arbeiten berufen oder den eingewanderten Familien entnommen wurden. Nur die Erzgiesser, die Goldschmiede und Plattner waren und blieben Deutsche. Die de Lallo und Pietro de Pomis haben dem Kunstleben der damaligen Zeit ihren Stempel aufgedrückt. Man wird die aus der umfassenden Kenntnis der Gesamtkultur des Landes geschriebene Darstellung Wastler's mit wachsendem Interesse lesen, an den wechselnden Schicksalen der Kunst immer wärmeren Anteil nehmen und schliesslich mit lebhaftem Bedauern vor dem jähen Abschlusse stehen: innerhalb weniger Jahre starben die Hauptträger der höfischen steirischen Kunstthätigkeit, Pietro de Pomis 1633, Fürst Hans Ulrich von Eggenberg 1634, Kaiser Ferdinand II. 1637, womit die im Buche behandelte Periode ihren naturgemässen Abschluss fand. Der Leser, vom Autor gefesselt, verlangt, über die weiteren Schicksale unterrichtet zu werden. Möchte es Wastler selbst noch vergönnt sein, diesem Wunsche Rechnung zu tragen, möchte er dem vorliegenden Buche einen ersten Band über die deutsche Kunst des Mittelalters in Steiermark vorausschicken, einen dritten aber über die Schicksale der steirischen Kunst bis in unsere Tage nachfolgen lassen. Sein Name wird auch ohne diese Ausbauten eines grossen Ganzen dankbar geachtet sein, von den Zeitgenossen, wie von den Jungen, welche als Fachleute den Spuren eines Vertreters der aussterbenden Generation der Liebhaber nachgehen werden. STRZYGOWSKI.

Die Baukunst Frankreichs. Von C. Gurlitt. (Gilbers, Dresden.) Lfg. 5.

Die fünfte Lieferung bringt wieder viel, dem Historiker wertvolles Material. Die den Reproduktionen zu Grunde liegenden photographischen Aufnahmen sind auch in dieser Lieferung meisterhaft, scharf bis ins kleinste Detail und zum Teil von grossem malerischen Reize. Hervorgehoben sei die Gesamtansicht der als malerische Silhouette so wirksamen Kathedrale von Bayeux nebst einer gut gewählten Innenaufnahme (Vierung), die Ansicht der leider immer mehr verfallenden alten St. Étiennekirche zu Caën, von deren Innern hoffentlich noch Details folgen, das überreiche Chorgestühl von Amiens (Kathedrale), die Renaissance-Deckenmalereien von Albi, eine weitere Ansicht aus dem köstlichen Hôtel du Bourgtheroulde zu Rouen (Frührenaissance), das bekannte Grabmal des Louis de Brégé, aus der Kathedrale zu Rouen, der Nanziger Uhrturm mit der köstlichen Brunnenanlage von 1732 u. a. m. M. SCH.







Abb. 1. Die Kirche San Francesco in Assisi; die Unterkirche vom Eingang gesehen. Photographie Alinari.

DIE MALERISCHE DEKORATION DER S. FRANCESCOKIRCHE IN ASSISI

VON ANDREAS AUBERT

I. Die künstlerische Wertschätzung und die „zwei Entwicklungslinien“.

WENN man sieht, wie die Urteile mit den Zeiten wechseln, könnte man geneigt sein, der ästhetischen Wertschätzung jeden wissenschaftlichen Wert abzusprechen. Aber erstens trägt die Kunstgeschichte auch ein Moment ästhetischer Kritik in sich, es ist eine ihrer Aufgaben, zwischen den höheren und geringeren Werten zu sondern und den höchsten Werten die höchste Wertschätzung zu geben. Es haftet immer etwas Subjektives an diesen Urteilen, selbst an den Urteilen ganzer Zeiten. Durch diese charakterisieren sich sowohl der Einzelne wie die Zeit.

Zweitens ist die künstlerische Wertschätzung zugleich für die wissenschaftliche Forschung eine treibende Kraft.

Der verstorbene grosse Kunsthistoriker des Nordens Julius Lange fand den Schwerpunkt des Kunstwertes in des Künstlers Liebe zu seinem Stoff. Der kunstgeschichtlichen Forschung gilt etwas ähnliches. Die Gleichgültigkeit ist ein lauer Forscher, die Liebe macht klarsehend und aushaltend — wenn sie nicht bisweilen auch blind macht. Die Liebe ist es, welche sich den Stoff zur Forschung aussucht, und sie hält auch das Feuer brennend unter der Arbeit. Die höchsten Werte erwecken die grösste Liebe. Die Kunstwissenschaft kann somit nicht der künstlerischen Wertschätzung entbehren.

Aber deshalb spielt auch das subjektive Moment eine so grosse Rolle in der Kunstgeschichte. Die Kunstgeschichte als Wissenschaft ist von den künst-

lerischen Strömungen der Zeit abhängig, mehr vielleicht als die meisten bemerken. Die Richtungen und die Ideale, welche die Kunst der Zeit leiten, prägen sich auch in ihren Kunstforschungen aus. Die Kunstforschung und die Kunst einer bestimmten Epoche haben in manchem die Einseitigkeit gemein, wie sie auch die Stärke miteinander teilen.

Es findet zwischen beiden eine Wechselwirkung statt. Wie die tiefe und echte Kunstforschung für die Kunst oft ein Führer zu grösseren Zielen, auf besseren Wegen geworden ist, so können auch die Kunst und die künstlerischen Strömungen einer Zeit der Kunstforschung neue Anregungen und erweiterten Blick geben und sie zu neuen Aufgaben führen.

Nicht die Kunst dieses Jahrhunderts allein ist in der Einseitigkeit befangen gewesen, das Hauptinteresse auf die bildliche Darstellung — das Bild, besonders das Staffeleibild — zu legen, nicht sie allein ist in ihrem Sinne für die dekorativen und monumentalen Werte abgestumpft. Dieselbe Einseitigkeit prägt auch teilweise die Kunstgeschichte unseres Jahrhunderts aus.

Es herrscht zwar ein inniger Verband zwischen der bildlichen Darstellung und dem monumental Dekorativen. Beides sind ja nur verschiedene Seiten der einen und selben bildenden Kunst. Und die grossen Kunstzeiten, die Zeiten, welche die verschiedenen Formen der bildenden Kunst in reichem vollen Zusammenspiel entfalten, treiben auch das Bild und die Dekoration gleichzeitig zur Blüte empor in einheitlichem monumentalem Geiste.

Und doch sind diese beiden Formen der bildenden Kunst schon von ihrem ersten psychologischen Ursprunge an geteilt: die eine geht ja aus der Lust zum Schmücken hervor, die andere aus dem Triebe, sich in der bildlichen Darstellung eine lebendige sichtbare Sprache zu schaffen.

Daher entwickeln sich beide Formen auch nicht immer parallel. Der monumentale Geist und der dekorative Sinn können in Zeiten hoch stehen, welche noch die bildliche Darstellung in kindlichem Tasten zeigen. Wie umgekehrt zu anderen Zeiten eine hoch entwickelte bildliche Darstellung mit abgestumpftem Sinne für monumental-dekorative Wirkungen verbunden sein kann. Selbstverständlich wird eine Zeit, deren dekorativer Sinn mit Recht abgestumpft genannt werden muss, leicht ungerecht als Kunstrichter der früheren, naiveren Zeiten, so dass sie dadurch deren stilschaffende Kraft übersieht.

Dass die Kunstgeschichte unseres Jahrhunderts unter dieser Einseitigkeit gelitten hat, wird besonders einleuchtend, wenn wir vor einem Werke wie der San Francescokirche in Assisi mit ihrer primitiven Kunst und ihrer ausgeprägten monumental-dekorativen Wirkung stehen. Selbst die Kunsthistoriker, welche mit der grössten Begeisterung sich dem Studium dieses

einzigstehenden Monumentalwerkes widmeten, haben nicht seinen monumental-dekorativen Werten ihr volles Recht gegeben. Sie bleiben beim Bilde — bei der bildlichen Darstellung — stehen, ohne ein entsprechendes Interesse für die dekorativen Teile zu hegen, welche doch, ausser ihrem eigenen Kunstwerte, auch zur Erläuterung dunkler Punkte in der malerischen Entwicklung der Kirche verwertet werden können.

Andere sind zum Studium entweder trocken katalogisierend getreten, oder sind den Fehlern früherer Kunsthistoriker mit negativer Kritik begegnet, und haben somit nicht einmal die Voraussetzungen der Liebe und der Begeisterung zum Verstehen gehabt.

Wird erst die Kunstgeschichte von dem Umschwunge völlig durchdrungen, welcher sich schon in der Kunst der Zeit offenbart: in erweitertem Sinne, in grösserem Interesse für die monumental-dekorativen Wirkungen und für den Wert der Farbe in der Baukunst als Polychromie, dann wird ohne Zweifel die primitive Kunst in der Francescokirche eine vollere, vielseitigere Wertschätzung erreichen.

Wir haben hier ein monumentales Werk in völlig durchgeführter Polychromie. Es findet sich in den zwei grossen Kirchen, in der Oberkirche wie in der Unterkirche, kein einziges Glied, welches nicht ursprünglich durch die Farbe in irgend einer Weise in das monumental-dekorative Zusammenspiel aufgenommen war. Von diesem Gesichtspunkte aus wird der ältesten Malerkunst gewiss nicht die geringere Wertschätzung gegeben werden. Vor Giotto finden wir Formen der Kunst und Glieder der malerischen Entwicklung von mächtiger Schönheitswirkung, ungerecht von diesem bahnbrechenden Werke in Schatten gestellt.

In der San Francescokirche zu Assisi sehen wir die italienische Malerkunst in einer der wichtigsten Kulturepochen Italiens sich in ununterbrochenem Zusammenhange entwickeln, von aussen beeinflusst, mit reichlichem Zugange byzantinischer Überlieferungen. Trotz allem, was vom Byzantinismus geliehen, ist es doch kein Byzantinismus mehr. Die Entwicklung vollzieht sich auf italienischem Boden und gehört somit Italien selbst an.

Durch drei bis vier Generationen sehen wir in der Entwicklung Glied an Glied sich reihen, wie eine zusammenhängende Kette. Mit Bildern von einem halb greisenhaften, halb kindlich tastenden Stile sehen wir zuerst in der Unterkirche die Maler die schweren Mauern schmücken und mit Linienmuster und Rankenwerk den runden Bogen der dunklen Wölbung folgen, um in der Dunkelheit die architektonischen Formen hervorzuheben in genialer Harmonie mit dem strengen Geiste des Bauwerkes (vgl. Abb. 1 u. 2). Ferner sehen wir, wie sich ein Ausläufer dieser frühen Malerkunst unter der hellen Decke der Oberkirche versucht, wo die Sonne durch die hohen Spitzbogen der



Abb. 2. Die Kirche San Francesco zu Assisi; die Unterkerche gegen die Apsis gesehen. Photographie Anderson.

Fenster in reicher Fülle in die Kirche hineinströmt, allein von der Farbenpracht der Glasgemälde gedämpft.

Dieser Ausläufer aber hält sogleich beim ersten Versuch in der Kreuzwölbung des rechten ¹⁾ Querschiffes an.

Hier — unter der Galerie — tritt eine neue Generation mit einer mächtigen Persönlichkeit ein, die durch Querschiff und Chor in einem neuen Dekorationsstile und einer veränderten bildlichen Darstellung die folgende Entwicklung beherrscht — auch diejenige eines jüngeren Künstlerkreises, welcher die oberen Bilderreihen des Langhauses geschaffen hat — bis auf die Wölbung des letzten Joches und den grossen Bogen, der die Wand mit der Fensterrose über dem Hauptportal umschliesst (vgl. Abb. 3).

In dieser Kreuzwölbung und in diesem Bogen verkündet sich eine neue Zeit. Wir folgen der neuen Kunst zuerst in der Oberkerche in der Bilderreihe, welche unter den Fenstern des Langhauses die Legende des hl. Franziskus schildert, — ferner wieder in die Unterkerche herunter, in die später zugebauten Kapellen,

durch deren Bau die ältesten Fresken halb zerstört sind, und welche durch ihren neuen gotischen Stil mit Gewalt die grosse Harmonie des Bauwerkes beeinträchtigt haben, — bis endlich Giotto als gereifter Künstler in der Wölbung der Vierung über dem Hochaltar, zur Verherrlichung der Ordensgelübde des hl. Franziskus, eins seiner Hauptwerke schafft (vgl. Abb. 4). So souverän überlegen stellt er sich in seiner neuen Kunst zu dem älteren romanischen Stilgefühl, dass er sogar an den architektonischen Linien des Bauwerkes Gewalt übt: die breiten einfachen Rippen des Kreuzgewölbes, welches so wenig mit seinem mageren ornamentalen und dekorativen Stile harmoniert, haut er durch einen Einschnitt längs den rechtwinkligen Rändern zu, um sich Rahmen von leichterem und reicherer Gliederung um seine Fresken zu bilden.

Bei aller Bewunderung für Giotto's Genie und für den Adel seiner Bilder müssen wir dennoch zugeben, dass die mächtigen Fortschritte, welche die bildliche Darstellung durch drei bis vier Generationen gemacht hat, nicht von einem entsprechenden Fortschritte des dekorativen Gefühls und des monumentalen Geistes begleitet ist. Das Bauwerk hat durch Giotto's Fresken über dem Hochaltar nicht gewonnen,

1) Rechts und links wird immer vom Hauptportale gerechnet.

obwohl sie dem Gedanken, der dasselbe errichtet hat, einen reichen Ausdruck geben. Die ursprünglich blaue Wölbung mit den grossen Sternen und die breiten Bänder der Rippen mit ihren grossen Mustern, von denen wir unter Giotto's Fresken tief unten noch Reste entdecken, haben sich ganz anders in die architektonischen Linien des Bauwerkes hineingefügt und seinen schönen, strengen Ernst hervorgehoben.

Folgen wir dieser Entwicklung durch die drei bis vier Generationen, den Veränderungen des ornamental-dekorativen Stiles dieselbe geschärfte Aufmerksamkeit wie der bildlichen Darstellung widmend, so wird das Studium dieser grossen zusammenhängenden Entwicklung sich seine eigene Methode schaffen. Es wird sich zeigen, dass auf den Punkten, wo der entschiedene Wechsel des ornamental-dekorativen Stilgepräges eintritt, eben auch da die bildliche Darstellung wechselt. Wir haben somit Gelegenheit, die Entwicklung in einer parallelen Doppellinie zu verfolgen: in der bildlichen Darstellung und in dem monumental Dekorativen.

Jedesmal, wenn wir finden, dass in beiden Linien zu gleicher Zeit der Wechsel folgt wie die Glieder einer Kette, wird es sich als eine Probe der Richtigkeit unserer Beobachtungen erzeigen. Durch diese Methode — welche wir „die Methode der zwei Linien“ nennen können — gewinnen wir ein sichereres Mittel, um Licht auf die Entwicklung der Malerkunst zu werfen, erstens und vor allem in der Francescokirche in Assisi, und wenn wir an die typische Bedeutung dieses einzigstehenden Monu-

ments denken, auch auf vieles in der Geschichte der ganzen italienischen Malerei. Zeigt es sich, wie ich glaube, dass die Methode fruchtbar ist, so wird sie von anderen Forschern mit reicheren kunstgeschichtlichen Voraussetzungen benutzt, dazu verhelfen können, die Lösung dunkler Fragen weiter vorwärts zu führen, als ich persönlich hoffen darf.

Die Linien fest und sicher zu ziehen, ist um so wichtiger, weil die Überlieferung uns im ganzen hilflos

und ratlos lässt. Erst wenn wir vor Giotto's Fresken über dem Hochaltar stehen, können wir mit voller Sicherheit den Künstlernamen nennen.

Es ist das grosse Verdienst Wickhoff's, ¹⁾ durch eine eingehende und feine Kritik über Vasari und seine Quellen wie über neuere Kunstforscher und ihre Hypothesen die Untersuchungen wieder auf sichereren Grund hinübergeführt zu haben. Er ist zu Rumohr's Methode zurückgekehrt, allein auf dem eigenen Stilgepräuge der Kunstwerke und auf sicheren Aktenstücken und Inschriften zu bauen. Auch in der Beziehung ist er der Nachfolger des geistvollen Rumohr geworden,

dass das interessanteste und bedeutungsvollste Glied der ganzen Entwicklungskette — die „Cimabue“-Reihe, wie sie getauft worden ist — nicht im stande gewesen ist, ihn in tieferem Sinne zur wirklichen künstlerischen Wertschätzung zu führen. Während Rumohr diese Bilderreihe ganz unbeobachtet liegen liess, weil er es nicht der Mühe wert hielt, ihre

1) Franz Wickhoff: „Über die Zeit des Guido von Siena“, in den Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschungen X (1889).



Abb. 3. Die Kirche San Francesco in Assisi; die Oberkirche.
Photographie Alinari.

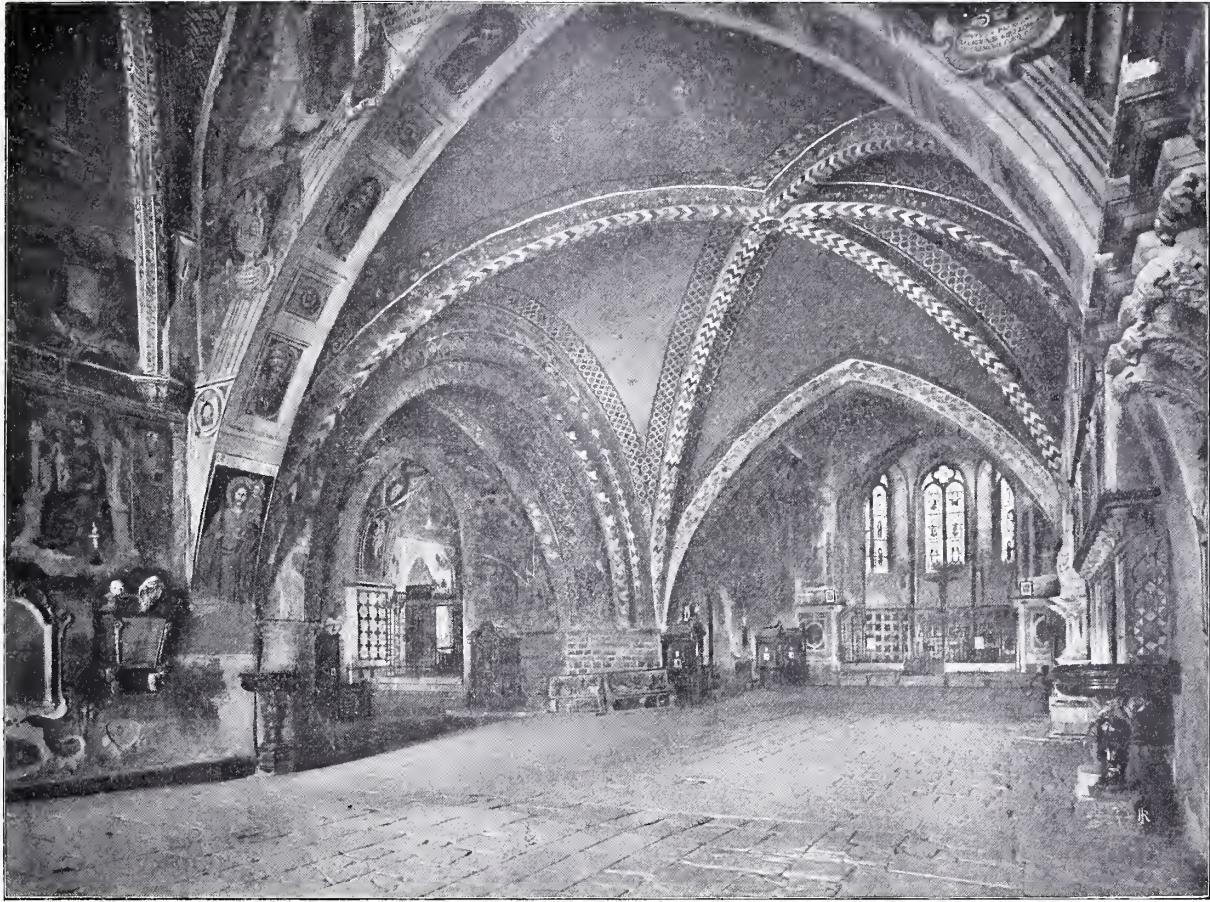


Abb. 4. Die Kirche San Francesco in Assisi; die Vierung der Unterkirche. Photographie Anderson.

traurig entstellten Züge zu deuten, hat Wickhoff ihnen eine Art Untersuchung fühlloser, kritischer Kälte gewidmet. Auf dem einen Punkte, wo er etwas Positives leisten will, indem er eine chronologische Ansetzung der Freskenreihe versucht, verfällt er in denselben Fehler, vor welchem er bei dem Missverständnis eines anderen gewarnt¹⁾ hat.

Die Aktenstücke sind ebenso sparsam wie die Mittel zur Vergleichung anderer Monumentalfresken aus dem 13. Jahrhundert arm sind, wir müssen daher bis auf weiteres in unseren Ansprüchen auf Klarheit genügsam sein. Etwas wäre schon erreicht, falls wir durch eine sicherere Methode grössere Klarheit über die Entwicklungslinie und ihre Einzelglieder gewinnen könnten. Würde es zugleich der Kunstforschung gelingen, die rechten Künstlernamen auf die rechten Punkte in der Entwicklungslinie einzusetzen, so wäre auch das selbstverständlich von grossem Werte. Ungleich wichtiger aber als einen Künstlernamen zu kennen würde es für die Kunstgeschichte sein, falls sie die Thatsache buchen könnte,

dass die italienische Malerkunst unmittelbar vor dem bahnbrechenden Auftreten Giotto's Kräfte gehabt habe, welche Zeugnis ihrer Macht hinterlassen und Formen der Schönheit geschaffen haben, wie wir sie vergebens in Giotto's Kunst suchen. Ob der grosse Unbekannte Cimabue hiess, oder ob er einen anderen Namen getragen hat, wird im Verhältnis zu dieser grossen Thatsache eine relativ untergeordnetere Frage sein.

Die Bedingungen, welche das 13. Jahrhundert der Kunstgeschichte darbietet, ähneln somit in gewissem Grade den Verhältnissen, die uns in der griechischen Kunst begegnen: wir müssen versuchen, die Entwicklungslinien klar zu legen, wo die Künstlernamen unbekannt oder unsicher sind. Diese Bedingungen sind nicht unbedingt ungünstig für die Kunstgeschichte: sie fordern sie auf, das Hauptgewicht auf das Hauptsächliche zu legen.

Es wäre aber vielleicht doch zu hoffen, dass eine strengere methodische Untersuchung der Entwicklungslinien in den Bilderreihen der Assisikirche die Lösung auch der verhältnismässig untergeordneteren Frage des Künstlernamens näher führen könne. Können wir durch eine strenge Verfolgung der zwei

1) Wickhoff a. a. O. S. 283 f.

Linien — durch die bildliche Darstellung und durch den monumental-dekorativen Stil — die Hauptglieder der Entwicklungskette chronologisch ansetzen, sind wir dadurch indirekt dem Künstlernamen näher gerückt. Dies gilt besonders der dunklen „Cimabuefrage“. Sich auf Vasari und die Tradition stützend, sehen Thode ¹⁾ und Strzygowski ²⁾ in den Bilderreihen, welche den Chor der Oberkirche — und auch das ganze Querschiff — schmücken, das Werk Cimabue's und legen diese Fresken in die achtziger Jahre des 13. Jahrhunderts. Wickhoff findet, wie sie, denselben Stil und wohl auch einen und denselben Künstler in allen diesen Fresken; indem er sie aber bis zu den fünfziger Jahren zurückführt, spricht er sie dem Cimabue ab, da dieser zu jung gewesen wäre, um diese Bilderreihen in dieser Zeit schaffen zu können; in der Regel wird seine Geburt um 1240

1) Henry Thode: Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin 1885. Namentlich S. 286.

2) Josef Strzygowski: Cimabue und Rom. Wien 1888.

angesetzt, und wir wissen mit Sicherheit, dass er noch 1302 lebte. Sollte es sich nun zeigen, dass Wickhoff sich in seiner Beweisführung irrt, und könnte es dargelegt werden, dass diese Fresken jünger sind, als er sie ansetzt, steht mindestens die Möglichkeit offen, den Namen Cimabue auf diesen Punkt in die Entwicklungslinie einzusetzen und in ihm den grossen Unbekannten zu ehren.

Möglich wäre es ja auch, dass eine vergleichende Untersuchung der „zwei Linien“ dazu verhelfen könnte, zugleich Giotto's Kunst klar zu legen: mit grösserer Sicherheit zu zeigen, wo wir am frühesten seinen Namen in der Entwicklungslinie zu suchen haben, und die chronologische Reihe seiner Werke festzustellen, beides Aufgaben, welche auf ihre Lösung warten. Aber besonders die letzte Frage würde die Untersuchungen weit über die Grenzen der San Francesco-kirche in Assisi hinausführen, und ausserdem habe ich persönlich bei meinen Studien in Assisi das Hauptgewicht auf die Entwicklung vor Giotto gelegt. Die künstlerische Wertschätzung einer ungerecht zurückgesetzten Kunst ist eine treibende Kraft gewesen.

(Fortsetzung folgt.)



Abb. 5. Rembrandt, Landschaft mit dem barmherzigen Samariter. Krakau, Museum Czartoryski.

KRITISCHE BEMERKUNGEN ZUR AMSTERDAMER REMBRANDT-AUSSTELLUNG

VON A. BREDIUS

(Schluss.)

ES war interessant, die beiden Landschaften aus Pest und Krakau beieinander zu sehen. Sie stammen beide aus dem Jahre 1638. Die Krakauer (Nr. 42, Abb. 5) ist bei weitem die bedeutendere. Welch kräftiger, ergreifender Lichteffect! Wie erhöht die grossartige Naturstimmung die dramatische Wirkung des Vorgangs — die Geschichte des barmherzigen Samariters — im Vordergrund. Die Gebirgslandschaft des Herrn Rath in Pest (Nr. 41) ist in der Komposition noch etwas maniert, aber das Streben nach malerischer Beleuchtung ist glücklich. Ich wundere mich immer darüber, dass Rembrandt, der in seinen Zeichnungen solche herrliche Skizzen aus seiner Umgebung machte, der solche prächtige Radierungen ganz nach der Natur schuf, Bauerngehöfte, Ansichten aus der nächsten Nähe von Amsterdam, ganz einfach, naturwahr, ohne gelbliche künstliche Addenda, in seinen landschaftlichen

Gemälden immer so phantastisch ist und meist Landschaften wählt, die er selbst nie sah, Gebirge aus ihm unbekanntem Ländern u. s. w. Nur drei Bilder sind Ausnahmen: die herrliche Mühle vom Marquis of Landsdowne, eine kleine Landschaft bei James Reiss und die kleine Winterlandschaft in Kassel — und wie weit stehen die über all den anderen! Gekonnt hat er es schon, aber wohl nicht gewollt! Er hat gewiss leider eingesehen, dass dieser Zweig der Malerei damals am wenigsten eintrug; seine Porträts wurden ja zuweilen mit 500 Gulden bezahlt, während Ruisdael vielleicht kaum 50 Gulden für eine Landschaft bekam, und van der Neer's Mondscheinlandschaften nach seinem Tode auf 3 Gulden pro Stück taxiert wurden! Auch Lord Northbrook schickte eine feine kleine Landschaft mit einer reizenden Fernsicht rechts (Nr. 50).

Schöne Stilleben hatte die Ausstellung auf-

zuweisen. Vor allem *die prächtigen Pfauen des Mr. Cartwright* (Nr. 49). Welche gewaltige Malerei, breit und felsensicher, und welche feine Farbenharmenien, eine Skala von grün nach braun durch grau und rötlichbraun. Wie schön ist die Lichtwirkung auf die Vögel. Die Figur links ist nur ganz flüchtig angedeutet; der Maler sah wohl im letzten Augenblick ein, dass etwas den grossen leeren Raum füllen musste. Das Bild ist bloss *Rembrandt* bezeichnet und wahrscheinlich zwischen 1640—1645 gemalt. Für die paar Kenner, welche einen Augenblick daran zweifelten, ob das wirklich Rembrandt's Arbeit sei (und ein hervorragender Kenner äusserte mir diesen Zweifel), sei hier erwähnt, dass 1685 im Inventar des Amsterdamer Tobias van Domselaer, dessen Witwe Sara Vertangen hies, vorkommt: *een groot schildery met twee paenven van Rembrandt*. Dass das Bild an den Dresdener Reiter erinnert, brauche ich wohl kaum zu erwähnen.

Von den beiden *geschlachteten Ochsen* war das Glasgower Bild (Nr. 76) weithin das bedeutendste, doch ist das nicht ausgestellte Louvre-Bild, mit demselben Sujet, das schönste von allen. Der Hintergrund auf dem Bild aus Glasgow ist wunderbar in seinen Abtönungen, alles ist mit grösster Virtuosität gemalt. Das andere Bild (Nr. 43, Herr Rath, Pest) trägt eine sehr verdächtige Bezeichnung R. 1639. Rembrandt hat wohl in der frühesten Zeit — bis 1631 — das aus R. H. L. geformte Monogramm (Rembrandt Harmensz Leydensis) benutzt, aber ich kenne nicht eine echte Bezeichnung mit einem blossen R. Auch auf der Pester Landschaft ist das R gewiss nicht von Rembrandt selbst. Dann kommt mir das Datum zu früh vor. Der Louvre-Ochse ist vom Jahre 1655, der Glasgower gewiss auch aus den fünfziger Jahren. Auf dem Pester Bilde ist genau derselbe am Boden liegende Ochsenkopf wie auf dem Glasgower Gemälde. Und Rembrandt's Schüler malten teilweise denselben Gegenstand in der Art ihres grossen Lehrers. Ein ähnliches Werk, ganz warm im Ton, breit und geistreich gemalt, war noch im Sommer 1898 in Scheveningen ausgestellt. Ich hielt es für Flinck. Thörichterweise hatte ein Fälscher die Signatur J. Steen's darauf gesetzt.

Aus den vierziger Jahren gab es eine Reihe schöner Bildnisse. *Das Ehepaar vom Herzog von Westminster* (1643), er mit einem Falken, sie mit dem Fächer, sind wohl die schönsten denkbaren Beispiele aus dieser mittleren Zeit (Nr. 58. 59). Mit seltener Liebe und Geduld ist alles hier vollendet; Licht und Wärme strahlt aus diesen Bildnissen dem Beschauer entgegen. Der Fächer der Dame hebt sich von der Leinwand ab wie die Hellebarde auf der Nachtwache. Derselbe freigebige Besitzer hatte die zwei Porträts vom Jahre 1647, welche irrtümlich lange den Namen: Berchem und seine Frau trugen, eingesandt (Nr. 65. 66). Wenn auch nicht so interessant wie die

anderen, sind es dennoch ein paar Prachtbilder; die Frau noch am schönsten, trotz der kleinen Verzeichnung des rechten Auges. Welch blühender Teint, welcher pfirsichartige Sammet der Haut. Bei der Dame scheint man leider den Hintergrund einmal ganz schwarz angestrichen zu haben; sonst sind sämtliche vier Bilder von wundervoller Erhaltung.

Noch von 1642 ist die *Dame*, welche Lord Iveagh besitzt (Nr. 54). Wie lässt der Künstler uns hier durch die Haltung, die harmonische Färbung und die Lebendigkeit der Darstellung das sehr unbedeutende Gesicht dieser Frauensperson vergessen. Über die „*Lady with the fan*“ aus Buckinghampalace, die sich auch hier wieder „behauptete“, brauche ich nichts mehr zu sagen (Nr. 51).

Dreimal finden wir Rembrandt's Bruder Adriaen, den unglücklichen, wohl dem Trunke ergebenen Müller aus Leiden. Ein viertes, aus dem Sterbepjahr, 1654, hängt in der Ermitage, ein fünftes ist verschollen, eine alte Kopie hängt unter anderem Namen bei Lord Northbrook, ein sechstes befindet sich auf dem grossen Bilde „der Schalksknecht“ in der Wallace'schen Sammlung.

Nr. 73 zeigt uns den *Adriaen Harmensz van Ryn* mit einer Kneifbrille in der schön gemalten rechten Hand, nach rechts schauend. Das Bild hat mich früher stets befremdet; es ist nicht bezeichnet, ebensowenig wie das sehr Maes-artige Pendant, eine nach links blickende alte Frau (Nr. 74). Ich bin aber hier zur Erkenntnis gekommen, dass wir doch wohl Werke des Meisters selbst hierin zu sehen haben. Die Frau erinnert aber sehr stark an eine alte Frau des Maes im Museum zu Montpellier. Die sehr flott gemalte *Studie nach dem Bruder* aus dem Mauritshuis (Nr. 72) hat die Eigentümlichkeit, dass der Meister den Kopf zuerst mit einem leichten braunen, transparenten „frottis“ anlegte und dann die Lichter hineinsetzte. Dieses giebt dem meisterhaft gemalten Kopf etwas ganz Apartes; nur ist der braune Untergrund etwas nachgedunkelt, so dass der Kopf schwärzer aussieht, als er ursprünglich gewesen sein mag.

Bei dem „*Bruder mit dem Helm*“, jetzt in der Berliner Galerie, ist der Helm sehr die Hauptsache (Nr. 75). Man sieht, dass es eigentlich das meisterhaft gemalte Stilleben eines Helmes ist; der Maler sagte sich dann: da muss doch eigentlich ein Kopf darunter! und malte den etwas dunklen und gewiss auch nachgedunkelten, finster dreinblickenden Bruder dazu. Aber wie einzig gemalt ist der Helm, ein schönes Stück aus des Malers kostbarer, eigenen Sammlung, die er leider bald nachher verschleudern musste, wie kühn sind diese Impastos, wie schön ist die Feder, das Licht auf dem eisernen Kragen u. s. w. behandelt.

Nr. 77, der grosse „*Barnherzige Samariter*“ (Porgès, Paris), hat etwas Leeres, die Figuren sind ein wenig roh, aber die Landschaft ist grossartig, und überall

sehen wir doch den Meister in den Details. Wenn wir aber an den herrlichen „Samariter“ im Louvre zurückdenken, kommt uns doch die Frage auf die Lippen: ist dieses nicht das Bild, das in Rembrandt's Inventar (1656) in „de Sydelcaemer“ erwähnt wird als een schilderye van een Samaritaen, door Rembrandt geretukeert. Das Bild mag aus der ersten Hälfte der fünfziger Jahre stammen.

Wir müssen doch wohl annehmen, dass einige Bilder, die wir für Werke Rembrandt's halten, vielleicht nur von ihm zum Teil überarbeitete Bilder tüchtiger Schüler sind. Aber, wieder Meister nun einmal war, wenn er an die Arbeit ging, da blieb nicht viel „unretouchiert“! So erklären sich vielleicht kleine Schwächen und Abweichungen in einzelnen Bildern, die uns zuweilen stutzig machen.

Nr. 78, „der Besuch im Weinkeller“ (Bonnat, Paris), gehört zu den Bildern, die Rembrandt auf der Ausstellung am meisten abgesprochen wurden. Meines Erachtens mit Unrecht. Es ist ja nur eine flotte, zum Scherz dahin gestrichene „Pochade“; aber wenn man das Bild öfters ruhig und unbefangen betrachtet, findet man überall den Meister wieder. Zum Beispiel der feine Gesamton, das schöne Stückchen Luft, der trotz aller Flüchtigkeit ausdrucksvolle

Kopf rechts, das Richtige in der Haltung und Bewegung — ich glaube fest an dieses Ding, und lasse mir diesen Glauben nicht nehmen.

Nr. 83, „der Mann im Pelz“ (Herzog von Devonshire) aus dem Jahre 1651, mag wohl ein Freund des Malers gewesen sein, der sich so anziehen liess. Der Eindruck des Alters, mit dem eingefallenen

Mund u. s. w., ist grossartig erreicht. Nr. 70, das *Portrait eines Malers* (irrtümlich nannte man ihn immer Bramer), könnte das Bildnis von J. van de Cappelle sein — mit dem Alter würde es stimmen, und van de Cappelle besass laut seinem Inventar, sein Portrait, von Rembrandt gemalt. Man hat das Bild mit Recht in das Ende der vierziger Jahre verlegt; der Marinemaler war ca. 1624 geboren und also ungefähr 25 Jahre alt. Es ist sehr prima gemalt; man



Abb. 6. Rembrandt, Titus; Earl of Crawford and Balcarres, Haigh Hall, Wigan.¹⁾

sieht überall die kaum präparierte Leinwand durchschimmern.

Nr. 85 nannte ich schon: den nachdenkenden Greis aus der Sammlung des Herzogs von Devonshire. Die Haltung ist wunderschön; der rechte Arm stützt

1) Herr Charles Sedelmeyer hat uns die Photographie, welche für das grosse Bode'sche Rembrandtwerk aufgenommen wurde, in freundlichster Weise zur Verfügung gestellt.

den sinnenden Kopf, der, wie die Hände, herrlich gemalt ist. Das Kostüm ist mit breiten Strichen hingesezt; wie schön wird das Rot und Weiss sich hervorthun, wenn einmal die dicke braune Sauce, die dieses Kunstwerk ersten Ranges ganz und gar entstellt, entfernt ist!') Das Datum 1652 auf diesem Werke ist von höchster Wichtigkeit — man würde das Bild, wäre es undatiert, gewiss in das Ende der fünfziger Jahre setzen.

Die als *Titus van Ryn* angegebenen Porträts waren zahlreich. Das herrlichste ist mir immer noch der als Page gekleidete 14jährige Junge aus der Sammlung R. Kann (Nr. 89). Er blickt noch so lebensfroh und heiter mit seinen schönen dunklen Augen in die Welt, das Kostümliche ist köstlich breit und geistreich behandelt; man sieht es der Malerei nicht an, dass Wolken von finanziellen Sorgen sich über dem Haupte des armen Vaters zusammenzogen — das Bild ist vom Jahre 1655 —, aber das Bild blieb gewiss 1656 unverkauft! Im selben Jahre malte Rembrandt den Sohn noch einmal; in Gedanken versunken sehen wir den jungen Titus über seiner Arbeit vor dem Pulte (Lord Balcarras, Nr. 90, Abb. 6). Auch dieses Werk ist mit erstaunlicher Breite gemalt. Aus dem Titus ist übrigens nie ein Künstler geworden, wenn wir auch im Inventar Rembrandt's schon ein Paar Werke des damals 15jährigen Knaben erwähnt finden (*drie hondekens, nae 't leven, van Titus van Ryn, und: een geschildert boeck, van denselven; auch noch: een Marias ironie van denselven*). Es wäre interessant, wenn wir diese Arbeiten des Titus noch auffinden könnten! Noch ein Jahr, und all die Herrlichkeit war dahin; das Haus, die Kunstschatze fort; kein Geld vorhanden! Da musste Rat geschafft werden, und aus einem noch nicht von mir veröffentlichten Dokument geht hervor, dass der Sohn schon vor 1660 ein Antiquar-Geschäft, eigentlich eine Art Pfandleih-Anstalt hatte. Wir wissen ja, dass Ende Dezember 1661 Titus mit der treuen Hendrickje einen Kunsthandel errichtete, um dem stets von Gläubigernverfolgten Künstler Ruhe zur Arbeit und eine verhältnismässig sorgenfreiere Existenz zu verschaffen.

Mr. Porgès schickte auch seine prächtige „lesende Alte“, ein ebenfalls unbezeichnetes Bild (Nr. 71). Die alte Frau ist ganz versunken in ihre Lektüre; der Kopf, auch ein Maes-ähnlicher Kopf!, ist im Gegensatz zu dem äusserst breit hingestrichenen Gewand, das in allerlei goldig grünen und braunen Tönen leuchtet, wie nur Rembrandt sie mischen konnte, sehr fein ausgeführt. Die eine Hand ist wie unfertig und nicht gerade schön. So ganz stimmt dies Bild nicht zu irgend einem anderen Werk Rembrandt's. Aber

1) Auf der Londoner Ausstellung kam das Bild, vorsichtig gereinigt, in voller Farbenpracht wieder zu seinem Rechte!

wie gesagt, wer konnte das schimmernde Kostüm so malen und diese Farbenstimmung erzielen? Das Bild möchte um 1650 entstanden sein.

Es war eine Freude den geharnischten Mann aus der Glasgower Galerie in Amsterdam zu begrüßen (Nr. 86). Hier, wie auf dem Bruder mit dem Helm in Berlin, ist der Kopf Nebensache. Zweifellos war auch dieser Harnisch und Helm in Rembrandt's Besitz, und er hat nur hier zeigen wollen, wie meisterhaft er es verstand, den blitzenden Stahl zu malen. Wie das schillert und schimmert! und wie ist das schön *gemalt!* Das ähnliche Petersburger Bild ist auch echt, aber wieder etwas anders, heller wie dieses. Die Datierung „um 1654“ ist wohl richtig.

Nr. 92, die sogenannte Köchin Rembrandt's, eine hässliche, rohe Frau, wurde auch angezweifelt, sehr mit Unrecht. Aber erfreulich ist das Bild nicht, und trotz der trefflichen Malerei können wir uns mit der widerwärtigen Alten nicht recht befreunden. Das Bild, übrigens schön erhalten, hat den Besitzer gewechselt und ist jetzt in London.

Eins der wundervollsten Bilder der Ausstellung war die alte lesende Frau des Herzogs von Buccleuch (Nr. 93). Das andächtige Lesen ist auf dem mit fein studierten Reflextönen malerisch beleuchteten, ehrwürdigen Kopfe herrlich ausgedrückt.

Nr. 94, der „Polnische Reiter“ des Grafen Tarnowski (Abb. 7), war ein fast gänzlich unbekanntes Meisterwerk Rembrandt's, welches jetzt wieder allgemeine Bewunderung erregt. Bei Abendstimmung — schon ist die Sonne untergegangen, aber noch wird der Reiter deutlich beleuchtet — trabt ein in bunter polnischer Tracht gekleideter junger, martialisch aussehender Mann auf seinem Schimmel in einer phantastischen Landschaft seinem Ziele zu. Der Kopf des Pferdes ist prächtig; der Reiter in einem Anzug, worin rot und gelb und gelbliche Töne vorwiegen. Die eigentümlichen Waffen sind brillant gemalt, und das Ganze ist von aparter Wirkung. Wahrscheinlich war ein Pole in Amsterdam und hatte sein Nationalkostüm mitgebracht. Die eigenartige Kuppel auf dem Hintergrunde hat Rembrandt öfters angebracht. Das Bild trägt noch Spuren einer Bezeichnung und ist wohl um 1654 gemalt.

Das Knabenporträt, welches Lord Spencer geschickt hatte (Nr. 95), wurde bald auf der Ausstellung „*der Velazquez-Rembrandt*“ getauft. In der That, auf den ersten Anblick erinnert der auffallende, feingraue Ton dieses mit höchster Meisterschaft breit gepinselten Porträts sehr an Velazquez. Es war Rembrandt nur um den Kopf zu thun; das übrige beschränkt sich auf wenige Striche. Aber Welch einen Zauber wusste er diesem reizenden Jungen zu geben! Welch eine unvergleichliche Farbenwirkung hat dieses Meisterstück! Das Bild war ein Liebling des ganzen Publikums

nicht weniger der Laien als der Künstler und Kunstkenner.

Über Nr. 96 habe ich eine interessante Geschichte zu erzählen. Leider darf ich nur einen Zipfel des Schleiers lüften, der darüber hängt. Diesen Engelskopf: *Étude d'ange* — hiess ihn der Katalog — sah ich *vor vielen Jahren* in der Sammlung Sellar zu London. Herr Sellar sagte mir: „Dieser Kopf ist aus

London nach dem übrigen Stück, welches Manoah und seine Frau darstellen sollte. Erst kürzlich tauchten Gerüchte auf, das andere Stück hätte sich gefunden, sei aber *nicht* von Rembrandt. Es ist mir jetzt gelungen, den Manoah und seine Frau aufzufinden. Das Bild ist bestimmt *nicht* von Rembrandt, aber von *Barent Fabritius*. Aber nun das Rätselhafte: der Engel ist viel besser gemalt als das übrige. Dass



Abb. 7. Rembrandt, der polnische Reiter; Graf Tarnowski, Dzikow (Galizien).

einem grösseren Bilde Rembrandt's herausgeschnitten; das grosse Bild ist unbedeutend, doch der Kopf des Engels gefiel mir so sehr, dass ich ihn ausschneiden liess. Der Rest des Bildes muss sich noch irgendwo hier in London befinden.“ Ich will nicht leugnen, dass ich den Kopf damals unbedingt als Rembrandt anerkannt habe. Auch später auf einer Londoner Ausstellung und jetzt wieder habe ich keinen Anstand genommen, dieses Bild als Werk des Meisters um 1650 zu betrachten. Vergeblich suchte ich in

aber die beiden Werke einmal *ein* ganzes ausmachen, steht fest. Hat Rembrandt nun den Engel in das Fabritius'sche Bild hineingemalt, oder ist Fabritius hier mehr denn je Rembrandtisch?

Nr. 98, das Bildnis des Arnold Tholinx, im Besitz von Mad. André in Paris, gehört zu den ausserordentlichsten Bildnissen Rembrandt's der späteren Zeit. Hier ahnen wir (1656) schon die Staalmeesters, die fünf Jahre später entstehen sollten; alles Leben, das ein Maler nur einem Porträt zu verleihen vermag, ist

hier wiedergegeben, scheinbar mit den einfachsten Mitteln. Auch hier wieder, wie so häufig bei Rembrandt, ein etwas geöffneter Mund, als wolle der Mann gerade etwas sagen.

Nr. 100, die sehr kräftig gemalte Studie einer alten Frau (R. Kann, Paris), ist von grosser Leuchtkraft, aber unangenehm im Ausdruck; 1657 datiert. Die ähnliche Studie, Nr. 88, ist flauer in der Farbe, aber der Ausdruck des Kopfes stimmt fein zu den nur flüchtig angedeuteten Händen, welche in betender Haltung sind.

Das Selbstbildnis von 1659 (Nr. 102, Duke of Buccleuch) gehört zu den schönsten. Es ist von einem titanenhaften Ausdruck; freundlich blickt er hier nicht, aber selbstbewusst und stark sieht er aus, trotz allem Elend um ihn herum. Was machte diesem Künstler Armut und Ärger? Wenn er nur vor der Staffelei sitzen und malen kann, dann ist er zufrieden. Der Kopf ist erst ohne Bedeckung gemalt; später malte er über die Haare hin die Mütze. Während der Kopf stark impastiert ist, erscheint der untere Teil des Bildes, Hände und Mantel, sehr dünn und transparent. Das Bild geniesst man fast noch mehr in der unglaublich schönen Photogravüre, welche das obengenannte Prachtwerk über diese Ausstellung zieren wird, denn es ist mit einer dicken Firniskruste bedeckt, welche nur starkes Sonnenlicht zu durchdringen vermag.

Das Rath'sche Frauenporträt (Nr. 104) hat manches sehr Abweichende, besonders die fast glatt gemalten Hände. Ist das Bild einmal stark geputzt — hie und da sieht man den Holzgrund durchscheinen — oder ist es sehr flüchtig gemalt, auf fast ungründertem Holze? Im Haar, im Mund sieht es doch recht aus wie Rembrandt in seiner Spätzeit. Der Katalog setzt es um 1660; es könnte auch noch einige Jahre später sein.

Nr. 105, Jakob mit dem blutigen Rocke Josephs, ist ein Vorwurf, den Rembrandt mehr wie einmal verwendet hat. Das Petersburger Bild ist viel bedeutender als das ganz anders komponierte des Earl of Derby. Es hat wohl gelitten; hie und da scheinen Köpfe im Hintergrunde übermalt zu sein. Aber wie man es Rembrandt hat absprechen wollen, verstehe ich nicht. Wer könnte diese dramatische Kraft entwickeln, wie z. B. in dem hinstürzenden Jakob; wie lebendig ist die Gruppe, bis zu dem bellenden Hunde, der so gar nicht begreift, was geschehen ist. Manches ist auch skizzenhaft geblieben, vielleicht hat Rembrandt es unfertig gelassen, und die Nebenfiguren sind Arbeiten von anderer Hand. Deshalb könnte es auch unbezeichnet geblieben sein. Das Datum 1647, welches man im Katalog vorschlägt, kommt mir ziemlich richtig vor; eher zu spät als zu früh.

Ein mir unsympathisches Spätbild des Meisters ist die „Flora“ des Earl of Spencer (Nr. 106). Der



Abb. 8. Rembrandt, Titus (?); Captain Holford, London.

Kopf ist für Rembrandt sehr ausdruckslos. Alles ist hier auf Farbenstimmung berechnet, aber das gelbe Kostüm und die prächtigen weissen Ärmel sind allerdings von meisterhafter Malerei. Es mag doch wohl schon um 1655 entstanden sein.

Nun kommen wir zu einer anderen Frage. Ist Nr. 107 (Captain Holford), der herrliche, feine, kränkliche Kopf, wirklich Titus? (Abb. 8.) Zwei ähnliche Bilder im Louvre gelten seit einiger Zeit als Porträts desselben. Aber dieser Kopf ist fast datiert durch die Malerei, welche schlagend ähnlich ist dem 1658 bezeichneten Bruyningh in Kassel. Und dann wäre Titus hier nur drei Jahre älter als auf dem Kann'schen Porträt von 1655, wo er noch ein ganz knabenhaftes Äussere hat. Die Frage sei hier noch offen gelassen; aber es scheint, dass dieser junge Mann ein anderer ist als Titus. Dr. Hofstede de Groot meint in einem 1660 datierten Porträt des Herzogs von Rutland, augenblicklich auf der Londoner Ausstellung, den 19jährigen Titus zu erkennen. In diesem Falle sind das Holford'sche Porträt und die Louvre-Bilder gewiss keine Porträts desselben.

Der wehmütige, sinnende Christuskopf des Herrn M. Kann, Paris (Nr. 109) ist meines Erachtens doch früher als 1660, und um 1656. Es ist merkwürdig, wie viele Christusköpfe Rembrandt in seiner Spätzeit gemalt hat. Einer der feinstempfundenen, aber fast ganz un-

bekannt, ist im Schlosse zu Pawlowsk bei Petersburg, ein Bildchen — es ist nur klein — von tiefstem seelischen Ausdruck. (Bez.: Rembrandt f. ohne Datum.) Es erinnert an den grossen, mächtigen Christus des Grafen Orloff Davidoff in Petersburg, aber es ist noch feiner im Ausdruck. Auch diese beiden Köpfe mögen um 1656—1658 entstanden sein.

Ganz verwirrend sind die zwei unbezeichneten Porträts des Fürsten

Youssouppoff in Petersburg.

(Nr. 110 u. 111.) Diese stattlichen Bilder, welche die Bewunderung aller Besucher der Ausstellung erregten, sind unbezeichnet und undatiert. Vielleicht sind

Bezeichnung und Datum übermalt? Jedenfalls gehören sie der Spätzeit Rembrandt's an. Sie sind auffallend farblos, etwas schwärzlich und kalt im Ton und in den Schat-

ten. Aber welch herrliche Malerei, wie breit und meisterhaft ist diese Pinselführung (wie könnte man z. B. einen Straussfederfächer schöner malen?), und wie lebenswahr ist der Ausdruck! Bei einer Rentoilierung in Petersburg haben die Hände durch sehr ordinäre Übermalung, besonders beim Manne, etwas gelitten; vielleicht ist auch der Hintergrund übermalt. Jedenfalls sind diese Werke nach 1660 entstanden, und beweisen, dass Rembrandt damals doch noch einzelne vornehmere Personen zu malen bekam.

Den Aschaffburger „auferstandenen Christus“ (1661, Nr. 112) konnte man hier auch in Musse bewundern. Pastos gemalt; der Kopf gewinnt sehr bei öfterer Betrachtung.

Wie soll man Worte finden, die „Alte Dame“ des Lord Wantage (1661 datiert, Nr. 113) nach Gebühr zu loben? Rembrandt hat diese Frau, welche zweifels-

ohne auch den höheren Kreisen angehörte, mehrfach gemalt. Die grossartige Neuerwerbung der Londoner National Gallery stellt dieselbe Frau, etwas älter aussehend, aber in grösserem Format dar. Auch eine Zeichnung Rembrandt's scheint für ein Porträt dieser Dame gedient zu haben, und ich sah mehrere alte Kopien nach dem Wantage'schen Bilde, das ich oben schon eingehender besprach. Auch den interessanten



Abb. 9. Rembrandt, Christuskopf; Graf Raczyński, Rogalin (Posen).¹⁾

Christuskopf des Grafen Raczyński (Nr. 114) von 1661, den wir anbei abbilden (Abb. 9), habe ich früher (S. 164) schon ausführlich behandelt.

Die Beschneidung bei Lord Spencer (Nr. 115) ist in bösem Zustande und würde bei sorgfältiger Reinigung sehr gewinnen. Hier ist der dominierende Ton das Citronengelb, welches Rembrandt um 1663

¹⁾ Eine Photographie wurde uns in freundlichster Weise von dem Besitzer des Bildes zur Verfügung gestellt.

mit Vorliebe anwendete. Ich halte es eher für später, wie 1661 (Katalog), als früher. Rembrandt hat eine Beschneidung um 1661 gemalt, das scheint aber ein grösseres Bild gewesen zu sein.

Jetzt noch eine heikle Aufgabe: meine Meinung über einige mir zweifelhafte oder unechte Bilder offen auszusprechen. Zunächst und vor allem habe ich Rembrandt's Hand nie zu erkennen vermocht in dem auffallend falsch: *Rembrandt f. 1644* bezeichneten „Christus mit der Ehebrecherin“ (Nr. 62). Ich habe das Bild sehr oft gesehen, auch schon früher in London. Ich habe mich fast zwingen wollen, des Meisters Hand darin zu finden, vergebens! Zuerst die zusammengestoppelte Komposition, mit dem van Dyck-artigen jungen Mann links, dem öden Christus mit dem sonderbar gemalten Haar; dann vor allem die *Maleri des Fleisches*, die eine Pinselführung verrät, die sich auf keinem anderen Rembrandt wiederfindet. Einige halten wenigstens das Datum für echt. Aber das Bild würde nur einigermassen zu Rembrandt's späteren Werken, um 1655, stimmen. Überdies: die Ehebrecherin der National Gallery ist auch 1644 datiert; dies Bild galt in Holland im 17. Jahrhundert als *eins der schönsten Werke Rembrandt's* und wurde schon im Jahre 1657 in Amsterdam, als es sich im Besitz des Kunsthändlers de Renialme befand, durch einen Maler (Camerarius) auf *1500 Gulden* taxiert. Wäre es so wunderbar, dass man deshalb später auch einmal eine *falsche* „Ehebrecherin“ machte und zur Bestätigung der „Echtheit“ das gleiche Datum 1644 daraufsetzte? „Damals malte Rembrandt ja auch seine *berühmte* Ehebrecherin!“ Es existiert eine Radierung nach diesem Bilde aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts, wie mir Dr. Hofstede de Groot mitteilte. Aber um 1730 wurde leider im holländischen Kunsthandel schon grossartig gefälscht. Die Figur der Ehebrecherin auf dem Bilde des Herrn Ed. F. Weber ist übrigens *fast genau kopiert nach dem Bilde der National Gallery*, nur ist die kleine Originalfigur unendlich geistvoller, ferner ist die ausgestreckte, aber sehr schwach gezeichnete, grosse Hand offenbar eine Imitation der Hand des Banningh Cock auf der „Nachtwache“. Der Kopf der Ehebrecherin aber ist geradezu hässlich, ohne Ausdruck und ganz reizlos.

Für mich ist der Hauptpunkt eben dieses: in den Köpfen, *in allen*, liegt eine *Ausdruckslosigkeit*, welche ich in keinem so grossen, umfangreichen Werk Rembrandt's kenne. Vielleicht ein „would be“ Ausdruck, der uns total indifferent lässt. Das einzige bessere im Bild sind einige schön gemalte Stellen im Kostüm, besonders der Ehebrecherin. Ich wüsste keinen Schüler Rembrandt's, dem ich das Bild zuschreiben könnte. Ich kann mir nur denken, dass ein geschickter Künstler einmal ein solch Rembrandtartiges Werk

zusammengemalt hat: nie werde ich aber glauben, dass *der Meister* dieses seelenlose Bild geschaffen hat.

Nr. 120, ein Greisenkopf aus dem Grossherzoglichen Museum zu Schwerin, hiess früher, glaube ich, Ribera. Schon der erste Anblick hat nichts Rembrandt'sches. Das Helldunkel ist ein italienisches oder spanisches, es ist nicht Rembrandt's Helldunkel, und das Bild fiel aus den echten Rembrandt's vollständig „heraus“. Dabei ein merkwürdiger, ganz blauer Ton in dem Schatten, welcher zum Teil durchweg ganz aus feinen, gleichmässigen, spitzigen Strichelchen, parallel nebeneinander gesetzt, besteht. Die Stirn, mit dem krassen Licht darauf, das Stückchen Mantel haben allenfalls Ähnlichkeit mit Rembrandt's Manier, aber das Ganze erinnert doch nur oberflächlich an ihn. Es ist fast nichts, was Analogien bietet mit Bildern der spätesten Zeit! (Der Katalog setzte das Bild „um 1665.“) Schliesslich mache ich drei Fragezeichen bei einem kleinen, allerdings ausserordentlich Rembrandtisch gemalten Greisenkopf aus Paris (Nr. 57), ein Bild, das ich sehr genau kenne! denn ich hatte es eine kurze Zeit in meinem eigenen Hause. Die Bezeichnung „Rembrandt 1643“ ist *in die nasse Farbe hinein gekritzelt*; und die „4“ ist eine solche, wie Rembrandt sie nie machte, *und wie sie überhaupt im 17. Jahrhundert in Holland nie gemacht wurde*. Dem Bilde fehlt die Leuchtkraft eines Rembrandt, auch ist der sehr warme Ton nur der Farbe selbst, nicht einem alten Firnis zuzuschreiben. Indessen ich will noch nicht fest behaupten, dass dieses Bild unmöglich von Rembrandt sein könne. Es könnte aber eher eine geschickte englische Imitation aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts sein.

Unter den übrigen Bildern waren noch einige wenige, welche etwas befremdend wirkten; wo man, vielleicht durch einen weniger günstigen Zustand, einen Augenblick leisen Zweifel verspürte; aber ich glaube kaum, dass sonst noch irgend etwas Falsches dabei war. Vielfach ist eine kleine geistreiche Studie für die berühmte Radierung Rembrandt's „Jan Six am Fenster“ (Nr. 68, Bonnat, Paris) angezweifelt worden. Ich glaube ganz mit Unrecht. So kann man nicht fälschen. Die mit grösster Sicherheit hingesezte Figur verrät durchaus Rembrandt's Pinsel und Meisterschaft.

So haben wir denn wieder eine reiche Ernte für unsere Kenntnis Rembrandt's dieser herrlichen Ausstellung zu verdanken, und dabei den unvergesslichen Eindruck bekommen von seinen zwei Meisterstücken „Die Nachtwache“ und „Die Staalmeesters“, welche bei günstigstem Seitenlicht erst recht zur Geltung kamen.

Und bald darauf konnten wir in London unsere Studien vervollständigen. Über die mehr denn 90 Rembrandt's, welche dort ausgestellt waren, in den nächsten Nummern einige kritische Bemerkungen.



Abb. 1. Landschaft; Originalradierung von Goethe. Leipzig, Universitätsbibliothek.

NEUES ÜBER GOETHE ALS RADIERER

VON KARL KOETSCHAU

„Das Scheidewasser war nicht so lind als der Pinsel. Doch freut mich zu sehr wie's worden ist, denn es ist immer wie's ist.“

Goethe an Frau v. Stein, 3. Juni 1777.



Abb. 2. Etikette, radiert von Goethe. Leipzig, Universitätsbibliothek.

DAS Kapitel „Goethe und die bildende Kunst“ kann bis jetzt noch nicht in abschliessender Darstellung geschildert werden. Allerdings ist man mit einer Reihe ergebnisreicher Studien in den letzten Jahren diesem Ziele näher gerückt, nicht am wenigsten dadurch, dass Ruland das reiche Material des Goethe-Nationalmuseums in sehr verdienstlicher Weise zu veröffentlichen begonnen hat, aber eine lange Reihe von Einzeluntersuchungen wird noch zu leisten, manches Thema, das man bisher noch gar nicht beachtet hat, eingehend zu untersuchen sein. Nichts darf hier dem Forscher unbedeutend und nebensächlich erscheinen. Denn die bildende Kunst, für die Goethe lange Jahre sich recht eigentlich bestimmt glaubte, hat für ihn eine Bedeutung

gewonnen, dass man ohne genaue Kenntnis seines Verhältnisses zu ihr keinen rechten Massstab für die Stärke und Weite seines geistigen Lebens gewinnen kann.

Was ich heute den Lesern dieser Zeitschrift biete, ist nur ein kleiner Beitrag zu dem grossen Thema. Dass ich den Sonderabschnitt, den ich herausgegriffen habe, damit erschöpfte, behaupte ich nicht. Ich hätte mehr Funde machen müssen, als ich gemacht habe, wenn ich es thun wollte. Immerhin dürfte doch etwas die Kenntnis von Goethe's Thätigkeit als Radierer gefördert werden, da man sie bisher nur nach zwei Blättern beurteilen konnte, und auch nach ihnen, zweien Seltenheiten, mit Leichtigkeit erst, seitdem Wust-

mann im 4. Jahrgang der neuen Folge dieser Zeitschrift sie in trefflichen, von den noch erhaltenen Platten genommenen Neudrucken weiteren Kreisen bekannt gemacht hatte.

Auf der Goethe-Ausstellung, die 1849 in Leipzig stattfand, waren dem Katalog zufolge „5 Blatt Landschaften, darunter eine doppelt“ zu sehen,¹⁾ die von Goethe's Hand radiert waren. Wie wohl fast alles übrige Material der Ausstellung, entstammten auch diese Blätter der reichen Goethe-Sammlung Salomon Hirzel's, die nach dessen Tod in den Besitz der Kgl. Universitätsbibliothek zu Leipzig übergegangen ist. Vier von den damals vorhandenen fünf Blättern werden hier noch aufbewahrt: die beiden bekannten Radierungen nach Thiele, von denen die dem Dr. Hermann gewidmete in zwei Abdrücken, einem auf weissem und einem auf blauem Papier, vorliegt, und eine Landschaft, die ich hier in Abbildung 1, dank der gütigen Erlaubnis der Kgl. Universitätsbibliothek,²⁾ zum erstenmal veröffentlichen kann. Wo ist aber das fünfte Blatt geblieben? Ich vermute, es war jenes, welches Chr. Schuchardt als ein Geschenk von Hirzel in seiner Einleitung zur Ausgabe der italienischen Reise³⁾ erwähnt und welches er, um einem Verluste vorzubeugen, in die Goethe'sche Familiensammlung gestiftet haben will. Leider ist trotzdem, wie mir Herr Geheimrat Ruland freundlichst mitteilte, das Blatt in Weimar bisher nicht aufzufinden gewesen. Ist meine Annahme richtig, so hätte jene Radierung „eine Landschaft mit einem verfallenen Thor und einer verfallenen Stadtmauer“ dargestellt, wäre also das Blatt, welches Hüsgen⁴⁾ als das Erzeugnis eines Frankfurter Aufenthaltes — es kann wohl nur der auf die Leipziger Studienzeit folgende gemeint sein — bezeichnet. Der junge Künstler hatte bei der Arbeit, die unvollendet blieb, kein rechtes Glück gehabt; von der Mühe, welche ihm in der frei erfundenen Komposition die Verteilung von Licht und Schatten machte, kann das Nähere in „Dichtung und Wahrheit“ nachgelesen werden.⁵⁾ Trotzdem ist es zu beklagen, dass uns dieses Blatt nicht mehr vorliegt, da ein selbst erfundener Vorwurf aus dieser frühen Zeit sicherlich von grossem Interesse für das Mass der künstlerischen Gestaltungskraft Goethe's gewesen wäre. Von einer anderen, ebenfalls von Hüsgen⁶⁾ erwähnten Radierung, die in Weimar entstanden sein und „eine Scheuer mit

lustigen Bauern-Auftritten“ dargestellt haben soll, habe ich weder sonstwo eine Nachricht noch irgend eine Spur finden können.

Bei einer Zusammenstellung der Goethe'schen Radierungen waren zunächst die bei ihm selbst auffindbaren litterarischen Hinweise als Führer zu benutzen. Leider sind ihrer nur wenige. Bei Schuchardt kann man sie in der erwähnten Einleitung am vollständigsten verwandt finden;¹⁾ durch ein paar kurze Angaben aus den Briefen und den Tagebüchern lassen sie sich noch vermehren. Der Gewinn ist nicht gross. Ausser den Bemerkungen über die nach Thiele radierten Blätter und jenem missglückten Frankfurter Versuch hören wir nur hie und da einmal, dass Goethe auch später in Weimar noch zur Radiernadel griff,²⁾ dass er an die Frau von Stein,³⁾ dann wieder ein andermal an Merck⁴⁾ Abdrücke schickte, aber über den Gegenstand dieser Thätigkeit bleiben wir völlig im Dunkeln. Nur dass er die Absicht hatte, die für die Freundin mit soviel Eifer gefertigten Zeichnungen von der Wartburg zu radieren,⁵⁾ kann man zunächst als einen verheissungsvollen Ausgangspunkt für die Forschung ansehen, um freilich beim Weiterschreiten zu bemerken, dass auch hier sehr bald sich der Weg ins Unbestimmte verläuft. Von anderen litterarischen Nachrichten aber kommt nur die von Hüsgen mitgeteilte, auf die alle anderen zurückgehen, in Betracht. Wie wenig auch sie bietet, wissen wir schon.

Der andere Weg, um zum Ziele zu gelangen, war, die Bestände von Goethe-Sammlungen, namentlich von älteren, zu durchmustern. Noch war es mir nicht möglich, ihn in seiner ganzen Ausdehnung zu durchwandern. Aber vielleicht machen diese Zeilen andere auf ihn aufmerksam. Goethe's eigene Sammlung barg nur eine Radierung von ihm,⁶⁾ jenes dem Dr. Hermann gewidmete Blatt. Es ist in das Goethe-Nationalmuseum übergegangen und dort um das seinem Vater gewidmete vermehrt worden. In der Hirzel'schen Sammlung fanden sich, bis auf eine, die 1849 ausgestellten Landschaften und zwei kleine Blättchen, die Goethe in Leipzig für C. G. Schönkopf und wohl auch für Kätchen geätzt hatte. Die erstere Platte, von der Hirzel noch Neudrucke nehmen liess und die auch für Otto Jahn's Buch⁷⁾ zu einer Schlussvignette benutzt wurde, war 1849 mit ausgestellt, ist aber jetzt

1) Goethe-Ausstellung in Leipzig am 28. August 1849, S. 8.

2) Für die freundliche Unterstützung meiner Studien möchte ich auch an dieser Stelle der Bibliothek-Direktion bestens danken.

3) Goethes Italiänische Reise, hrsg. von Chr. Schuchardt, Stuttgart 1862, Bd. 1. S. 14.

4) Nachrichten von Franckfurter Künstlern und Kunst-sachen. Franckfurt am Mayn, 1780. S. 206.

5) Weimarer Ausgabe, Bd. 27, S. 213; Hempel'sche Ausgabe, XXI, 124.

6) a. a. O.

1) a. a. O. S. 13, 14, 38.

2) So z. B. im Tagebuch I. S. 40.

3) Schuchardt, a. a. O. S. 38 giebt das Citat.

4) Briefe (Weimarer Ausgabe) III. S. 206. (Der nachfolgende Satz scheint mir dafür zu sprechen, dass G. eigene Platten meinte.)

5) Schuchardt, a. a. O.

6) Goethe's Kunstsammlungen, beschrieben von Chr. Schuchardt. Jena 1848, S. 142.

7) Goethe's Briefe an Leipziger Freunde. Leipzig 1867, S. 130. Über G. als Radierer äussert sich Jahn S. 48.

nicht mehr aufzufinden gewesen. Ich gebe hier von den ganz im Geschmack der Zeit gehaltenen, leicht und anmutig komponierten und technisch sehr sauber und aufmerksam behandelten Blättchen, nach den auf der Universitätsbibliothek in Leipzig aufbewahrten Abdrücken, zwei Reproduktionen (Abb. 2 und 6).¹⁾ Das eine mag dem Vater Schönkopf als Etikette für seine Weinflaschen, das andere vielleicht Kätchen als Exlibris gedient haben. Dabei möge W. v. Biedermann's²⁾ Irrtum, den G. v. Loeper³⁾ übernommen hat, berichtigt werden: den Versuchen Goethe's, in Holz zu schneiden, die zur Verfertigung „verschiedener kleiner Druckstöcke nach französischen Mustern“⁴⁾ führten, seien die „Etiketten für den Gastwirt Schönkopf“ zu danken.

Wichtiger ist die in Abbildung 1 wiedergegebene, schon vorhin erwähnte Landschaft der Sammlung Hirzel.⁵⁾ Sie ist auf graublauem Papier gedruckt, wie es Goethe in Weimar so gern benutzte, und mit dessen Namen am Rande mehrere Male, einmal von der Hand Hirzel's, bezeichnet.⁶⁾ Wenn nun auch diese gewiss wertvolle Beglaubigung nicht vorhanden wäre, die Annahme von Goethe's Urheberschaft würde sich auch durch stilistische Kriterien rechtfertigen lassen. Denn die Behandlung des Baumschlages, der Wolken und des Erdbodens gleicht der auf den frühen bezeichneten Blättern, nur dass mir hier die Hand in der Führung der Nadel sicherer und leichter geworden zu sein scheint. Freilich weist sie deswegen noch nicht, wie es auch bei allen anderen Radierungen der Fall ist, die Gewandtheit auf, welche die besseren Stücke unter den gezeichneten und getuschten Blättern oft genug erkennen lassen. Fleissigen Übungen im Zeichnen, die Goethe bis in seine sechziger Jahre hinein bei jeder möglichen Gelegenheit fortsetzte, dankte er jene Freiheit der Technik, ohne die eine reine künstlerische Wirkung nicht denkbar ist; die mehr Zeit kostende und deshalb nur selten vorgenommene, auch nicht allerorten ohne weiteres ausführbare Arbeit auf der Kupferplatte hat hingegen Goethe niemals zur Herrschaft über das spröde Material kommen lassen: so bleibt er hier immer Dilettant, während er mit seinen Handzeichnungen unter die zeitgenössischen Künstler wohlgenut und ohne Furcht, gegen sie bei einem Vergleich abzufallen, treten darf.

Ich glaube, dass sich diese Ansicht auch halten lassen wird, wenn unsere Kenntnisse von der bildenden Kunst des vorigen Jahrhunderts, die mit Ausnahme der Werke jener Meister, welche dem modernen Empfinden wie Chodowiecki und Graff näher stehen, noch recht wenig durchforscht ist, endlich einmal etwas gründlicher und reifer geworden sein werden. Freilich wird auch dann noch Goethe mit besonderem Massstab zu messen sein: denn beim Betrachten seiner Blätter wird man unwillkürlich nach den Fäden suchen, die zu seinen litterarischen Werken, zu seinen Lebensverhältnissen hinüberleiten, man wird sie nicht aus einer einseitigen Anlage, sondern aus dem Ganzen seiner Persönlichkeit heraus sich zu erklären versuchen müssen. Ich hoffe, Gelegenheit zu finden, ein andermal darauf des näheren eingehen zu können. Jetzt bitte ich den Betrachter, mit mir zu dem Blatte zurückkehren zu wollen. Ist hier die Arbeit, wie wir sahen, auch mit grösserer Sicherheit ausgeführt, so haftet ihr doch immer noch ein gewisser Grad der Befangenheit in der Strichführung, eine gewisse Unsicherheit in der Beurteilung der Wirkung des Scheidewassers an. Trotzdem bleibt es meines Erachtens die wirkungsvollste Arbeit der Goethe'schen Radiernadel. Gewiss hat der von rechts in die Landschaft hereinragende Baum etwas Konstruiertes an sich, die Durcharbeitung des Hintergrundes, wo die einzelnen Teile sich nicht deutlich genug voneinander abheben, ist sicher nicht hinreichend geglückt, und gegen das den Burgweg herabschreitende Paar lässt sich, wie überhaupt gegen das Figürliche bei Goethe, mancherlei einwenden: einen eigentümlichen Reiz behält das Blatt doch. Mag er zum Teil der Romantik des Burggemäuers zuzuschreiben sein, im wesentlichen beruht er auf der glücklichen Lösung des Beleuchtungsproblems, das sich der Künstler z. B. in den durch den Thorweg hindurchfallenden Lichtstrahlen nicht ohne Feinheit gestellt hat. Das führt mich zu der Frage: haben wir es hier etwa mit einer frei komponierten Landschaft zu thun? Oder hat Goethe nach der Natur gearbeitet, oder hat er schliesslich nach dem Werk eines anderen radiert? Eine sichere, auf einen Beweis sich stützende Antwort kann ich auf keine der drei Fragen geben. Die letzte möchte ich verneinen, weil das Blatt so unmittelbar zum Beschauer spricht, dass es einem schwer wird zu glauben, man habe, sozusagen, eine landschaftliche Ansicht aus zweiter Hand vor sich. Eine Zeitlang konnte ich mich der Vermutung nicht erwehren, das Blatt gefunden zu haben, welches Goethe nach den Wartburg-Zeichnungen, wie er an Frau von Stein schreibt, hatte radieren wollen. Aber der jetzige Schlosshauptmann der Wartburg, Herr von Cranach, belehrte mich auf meine Anfrage, dass so auch im vorigen Jahrhundert der Eingang nicht ausgesehen haben könne, und so muss ich denn die

1) Masse: die Platte mit C. G. Schönkopf 48 mm hoch, 48 mm breit, das andere 43 mm hoch, 48 mm breit.

2) W. v. Biedermann, Goethe und Leipzig I. S. 103.

3) In den Anmerkungen zu „Dichtung u. Wahrheit“. Hempel'sche Ausgabe XXI, S. 331 f.

4) Dichtung und Wahrheit. Weimarer Ausgabe, 27. Bd. S. 181, Hempel'sche Ausgabe XXI, S. 105.

5) Die Bildfläche misst in der Höhe 144 mm, in der Breite 213 mm, die Platte hingegen 176 und 238 mm.

6) Leider hat der Photograph die Radierung nicht so aufgenommen, dass der Plattenrand mit reproduziert werden konnte.

Frage nach der Örtlichkeit leider offen lassen. Auch für die zeitliche Bestimmung habe ich einen sicheren Anhaltspunkt nicht finden können. Nur dass wir es, der reiferen Technik nach zu schliessen, mit einem Blatt aus der Weimarer Zeit, etwa aus dem Ende der siebziger Jahre, da wir später nichts mehr von Radierversuchen Goethe's hören, zu thun haben, das glaube ich behaupten zu dürfen.

Über Goethe's Beziehungen zu dem Prinzen August von Gotha,¹⁾ jenem feingebildeten, die deutsche wie die französische Litteratur mit lebendigstem Anteil verfolgenden Fürsten, sind wir neuerdings durch Sulphan's Abhandlungen genauer unterrichtet worden.²⁾ Der Verkehr war lange Jahre zwischen Weimar und Gotha äusserst rege.

Um so mehr ist es zu beklagen, dass auf ausdrücklichen Befehl des Prinzen sein ganzer litterarischer Nachlass, der gewiss noch manchen wichtigen Aufschluss erteilt hätte, verbrannt werden musste.³⁾

Doch ist diesem Schicksal glücklicherweise eine kleine Sammlung entgangen, die eben nicht als „litterarischer Nachlass“ zu betrachten war.

Noch heute findet sie sich unter der Bezeichnung Cod. Chart. A. 1065 auf der Herzoglichen Bibliothek⁴⁾ zu Gotha und enthält neben einigen nicht uninteressanten Goethe'schen Handzeichnungen von verschiedenem künstlerischen Werte, zwei noch unbekannt, von ihm herrührende Radierungen. Sie

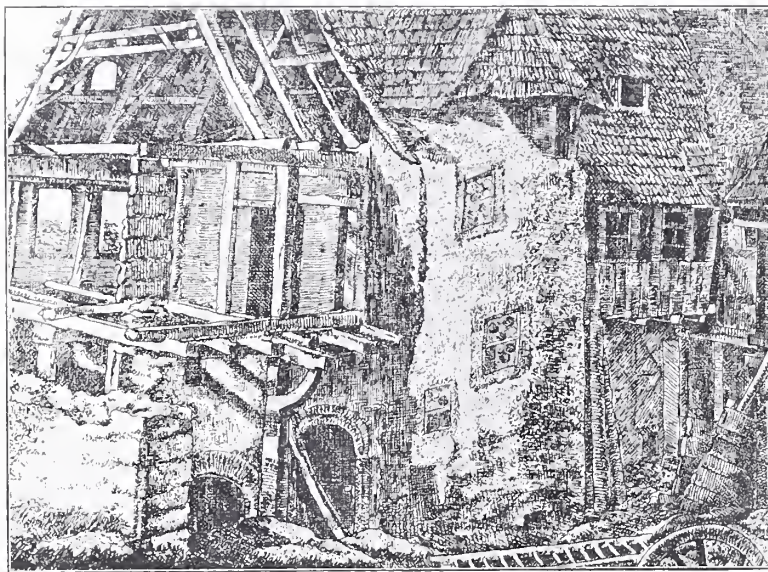


Abb. 3. Originalradierung von Goethe; Gotha, Herzogl. Bibliothek.

sind beide durch Bemerkungen von des Prinzen Hand gut beglaubigt.

Auf der Rückseite des ersten Blattes, welches Abbildung 3 wiedergiebt, lesen wir: „Goethe 1776 nach der Natur unmittelbar geätzt. 10. Dec: 90 erhalten.“ Es stellt die Brandstätte eines Bauernhofes dar. Aus dem Tagebuch des Jahres 1776 erfahren wir nun, dass Goethe öfters von Weimar aus zu Feuersbrünsten in die Umgegend geeilt war.¹⁾ Über den einen Brand in Ilmenau berichtet er ausführlicher an Karl August,²⁾ und über den in Neckerode ist in einem Brief an Auguste Gräfin zu Stolberg³⁾ eine wahrhaft künstlerische Schilderung uns erhalten geblieben. Hier heisst es unter dem 24. Mai: „Mittwoch Nachmittag brach

ein Feuer aus im Hazfeldischen 5 Stunden von hier der Herzog ritt hinaus biss wir hinkamen lag das ganze Dorf nieder, es war nur noch um Trümmern zu retten und die Schul und die Kirche. Es war ein groser Anblick ich stand auf einem Hause wo das Dach herunter war und wo unsre Schlauchspritze nur das untre noch erhalten sollte, und sieh Gustgen und hinter und vor und neben mir Feine

Glut, nicht Flamme, tiefe hohlaugige Glut des niedergesuncknen Orts, und der Wind drein und dann wieder da eine auffahrende Flamme, und die herrlichen alten Bäume um's ort inwendig in ihren hohlen Stämmen glühend und der rothe Dampf in der Nacht und die Sterne roth und der neue Mond sich verbergend in Wolken. Wirkamen erst Nachts zwey wieder nach Hause.“

Ich glaube, dass mit diesem Brande, der den Künstler in Goethe so stark ergriff, unsere Radierung in Verbindung zu bringen ist. Die Bemerkung des Prinzen „nach der Natur unmittelbar geätzt“ darf gewiss nicht wörtlich genommen werden; sie soll wohl nur besagen, dass das Blatt eine „Originalradierung“ Goethe's sei. Denn für diese Auffassung der Notiz finden wir, wenn es überhaupt dessen bedürfen sollte, eine Unterstützung in einer Zeichnung

1) Bruder Ernst's II. von Sachsen-Gotha-Altenburg, lebte von 1747—1806.

2) Im Goethe-Jahrbuch von 1885, S. 27 ff.: Goethe und Prinz August von Gotha; ferner: Friedrich's des Grossen Schrift über die deutsche Litteratur. Berlin 1888, S. 36 ff.

3) Briefwechsel zwischen Goethe und Knebel. Leipzig 1851. II. S. 100.

4) Für die Überlassung des Materials schulde ich Herrn Geh. Hofrat Dr. Pertsch, dem Direktor der Bibliothek, herzlichen Dank. — Goetheforscher wird es interessieren, dass sich auf derselben Bibliothek eine Reihe von Schreibkalendern des Prinzen erhalten hat, Cod. Chart. B. 1399—1411, die einjige Notizen über Goethe enthalten. P. v. Ebart hat sie im Gothaischen Tageblatt 1897, Nrn. 290—306 in einem Aufsatz „Prinz August v. S.-G.-A. und seine, sowie des Gothaischen Hofes Beziehungen zu Goethe“ verwertet.

1) Die betreffenden Stellen finden sich im 1. Band der Tagebücher auf S. 11, 12, 13, 14, 15 und 27.

2) Briefe. 3. Band, S. 56.

3) Ebenda, S. 69.

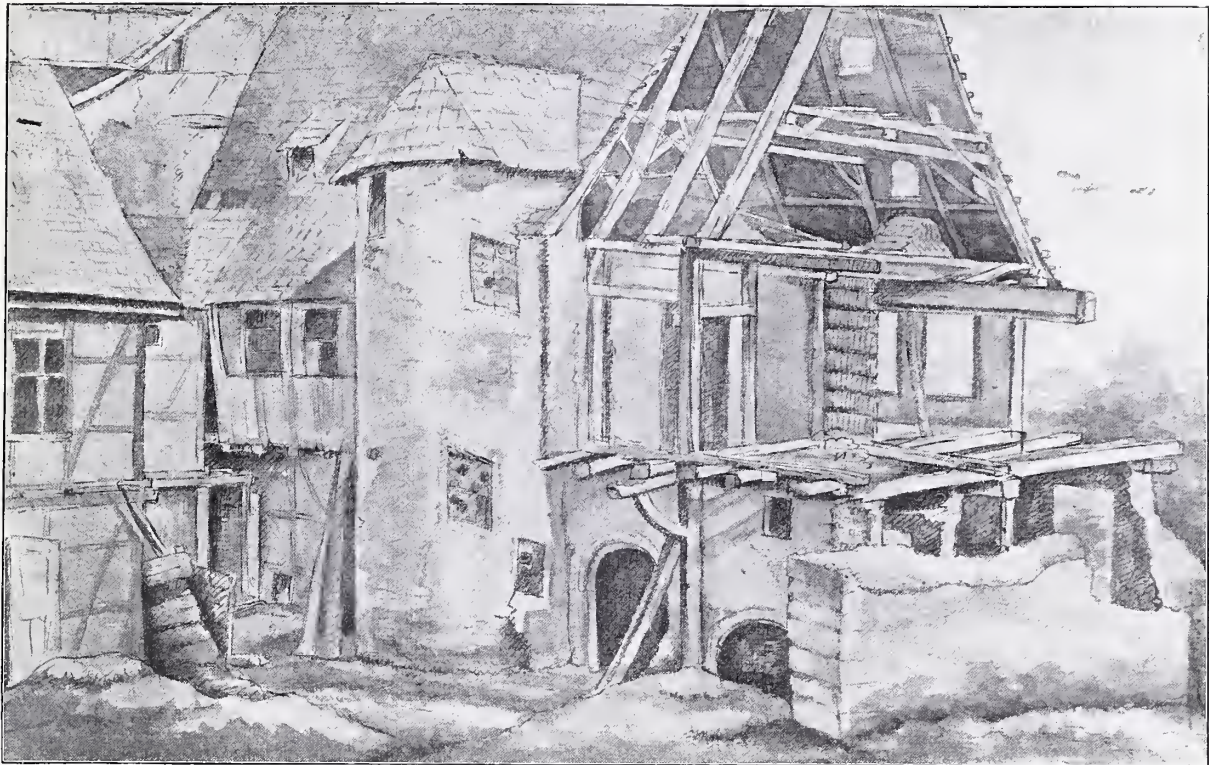


Abb. 4. Handzeichnung von Goethe; Weimar, Nationalmuseum.

des Goethe-Nationalmuseums.¹⁾ Nach ihr, die auf Abbildung 4 zu sehen ist, hat Goethe in verkleinertem Masstab und im Gegensinne das Gehöft radiert.²⁾ „Ich stand auf einem Hause wo das Dach herunter war und wo unsre Schlauchspritze nur das untre noch erhalten sollte“: es ist schwer nicht zu schliessen, dass diese Worte des Briefes mit der Zeichnung in Verbindung zu bringen sind. Der Dichter wollte eine Erinnerung an das Schauspiel, welches ihn so gefesselt hatte, festhalten, und er that es, zunächst vielleicht in flüchtiger Skizze und bei hereinbrechendem Abend, um dann daheim das Blatt sauber mit Feder und Pinsel auszuführen. Wahrscheinlich hat er, wie alles, was für ihn Bedeutung gewann, so auch diese Zeichnung der geliebten Freundin mitgeteilt. Ob aber deswegen, die unterm 3. Juni im Tagebuch eingetragene Notiz³⁾ „der Stein die Feuerzeichnungen“ hierauf zu beziehen ist, wage ich nicht zu entscheiden, zumal die damit zusammenhängenden Briefstellen⁴⁾ ebenso wohl eine andere Deutung zulassen. Freilich hätte

diese Kombination für mich den Wert, meine Vermutung zu stützen, dass Goethe, da er kurz nach dem Neckeroder Brande „Feuerzeichnungen“ an Frau von Stein schickt, dort auch wirklich gezeichnet hat. Leider hat die Arbeit bei der späteren Übertragung auf die Platte nicht gewonnen. Die einzelnen Teile des Gehöftes heben sich hier weniger gut von einander ab, namentlich ist der Winkel, wo die Gebäude zusammenstossen, missglückt. Denn hier, wie auch an anderen Stellen fehlt es an der nötigen Abstufung und Vertiefung in den Schatten. Die Hand arbeitet ängstlicher wie auf dem Hirzel'schen Blatte, und die Wirkung des Ätzwassers ist noch weniger glücklich berechnet wie dort. Fast ist man da versucht, die Stelle aus dem freilich erst im Juni 1777 geschriebenen Billet an Frau von Stein¹⁾ auf dieses Blatt anzuwenden, die ich diesem Aufsatz als Geleitwort deswegen vorgesetzt habe, weil sie mir den von Goethe selbst empfundenen Erfolg seiner Radierversuche im allgemeinen gut zu charakterisieren scheint. Das Datum brauchte nicht unbedingt gegen diese Zusammenstellung zu sprechen, da sehr wohl die Zeichnung erst später, um sie zu radieren, wieder vorgenommen worden sein kann. Aber abgesehen von den erwähnten technischen Mängeln hat die Radicrung darunter zu leiden, dass Goethe die Ansicht so stark beschnitten hat. Da man den

1) Masse: 205 mm hoch, 320 mm breit. — Die Kenntnis des Blattes hat mir Herr Geheimrat Ruland, der mich aufs liebenswertigste bei meinen Studien im Goethe-Nationalmuseum unterstützte, vermittelt. Es sei mir gestattet, ihm auch an dieser Stelle herzlich zu danken.

2) Masse der Platte: 97 mm hoch, 131 mm breit.

3) a. a. O. S. 13.

4) a. a. O. S. 73 Nr. 470 u. S. 76 Nrn. 477 und 478.

1) a. a. O. S. 158, Nr. 611.

Ausblick ins Freie vermisst, den Dachgiebel, das eine Seitengebäude und den Hof beträchtlich verkürzt sieht, so erscheint hier eng und gedrückt, was auf der Zeichnung in gutem Verhältnis, frei und natürlich sich darbietet. Daneben kann die kleine Verbesserung, dass ein Geräte menschlicher Tätigkeit — die Leiter und der angedeutete Wagen im Vordergrund — die Öde und Verlassenheit des Gehöftes noch stärker hervortreten lässt, kaum zur Wirkung kommen.

Auf dem zweiten Blatte¹⁾ — Abbildung 5 — hat Prinz August vermerkt: „Goethe 1778 geätzt. 10. Dec. 1790. erhalten.“ Da er bei dieser offenbar gleichzeitig mit der des vorhergehenden Blattes gemachten Notiz nicht sagt „unmittelbar nach der Natur“, so könnte man vielleicht, wenn man nicht den flüchtigen Charakter solcher Bemerkungen dagegen anführen will, schliessen, dass wir hier die Radierung nach dem Werk irgend eines anderen Meisters, keine Originalarbeit vor uns haben. Ich habe mich vergebens bemüht, eine Vorlage zu finden. Sollte auch wirklich Goethe in dieser von Geschäften wie von eigenen

1) Masse der Platte: 108 mm hoch, 128 mm breit.

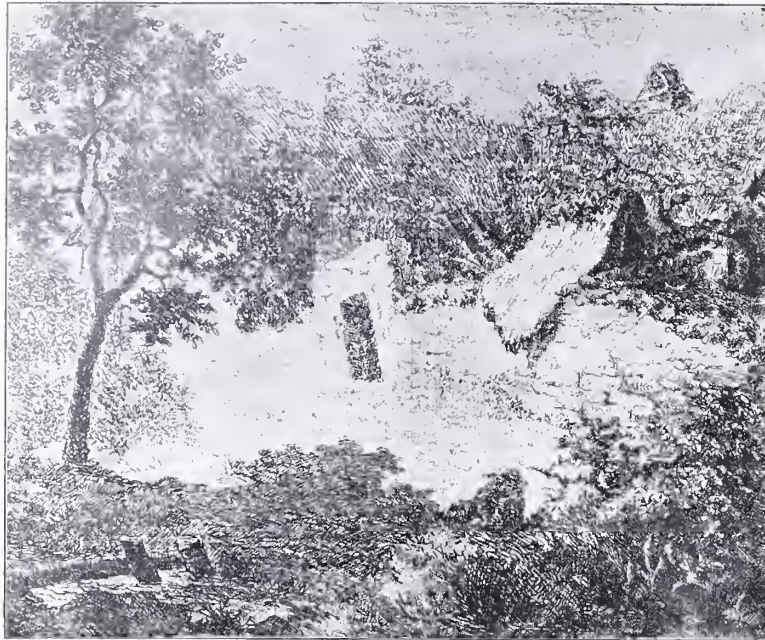


Abb. 5. Originalradierung von Goethe; Gotha, Herzogl. Bibliothek.

festgehalten haben mag. Der Lichteffect wird ihn dann vielleicht zur Übertragung auf die Kupferplatte veranlasst haben. Freilich scheiterte gerade hieran sein Können. Denn es gelingt ihm kaum, die Mauer von dem Boden des Mittelgrundes loszulösen, und eine richtige Verteilung der Schatten, ihre nötige, wohl abgewogene Vertiefung sucht man — besonders in den Partien der Strohdächer — vergebens. Trotzdem ist das Blättchen in seiner Anspruchslosigkeit nicht ohne freundliche Wirkung, und in seiner Auffassung giebt es sich deutlich als ein Erzeugnis jener Zeit zu erkennen, der wir heutzutage nur gerecht zu werden vermögen, wenn wir den historischen Massstab an sie anlegen, nicht den modernen.

Produktionen völlig ausgefüllten Zeit Musse dazu oder auch nur das Bedürfnis nach Nachbildung gefunden haben, noch dazu von einem so schlichten Vorwurf? Wahrscheinlicher ist mir, dass uns das Blatt den Anblick eines von windschiefer Mauer umschlossenen thüringischen Bauernhofes bietet, der Goethe einmal auf seinen Reisen im Lande in seiner sonnenbeschiedenen, friedlichen Einsamkeit für kurze Zeit

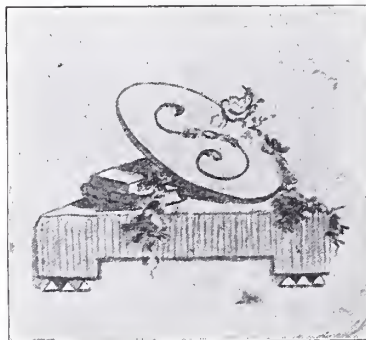


Abb. 6. Radierung (Ex libris?) von Goethe; Leipzig, Universitätsbibliothek.



Vergrösserte Inschrift des auf Seite 206 unter Nr. 1 abgebildeten Zinntellers.

EINE NEUENTDECKTE ARBEIT VON CASPAR ENDERLEIN?

VON HANS DEMIANI

IN einem interessanten Aufsatz „Zinnstempel und Zinnmarken“¹⁾ bespricht Julius Zöllner mit grosser Ausführlichkeit den kleinen Zinnteller, welcher auf der diesen Zeilen beigegebenen Abbildung (Seite 206) unter Nr. 1 dargestellt ist. Zöllner nimmt an, dass der-

1) In der Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrg. IX, S. 150ff., Jahrg. X, S. 97ff., 122ff. Die Überschrift „Zinnstempel und Zinnmarken“ ist nicht glücklich gewählt. Wer sich eingehender mit den bezüglichen Quellen, insbesondere mit den aus der Blütezeit des Zinggiesserhandwerkes (etwa 1550 bis 1650) stammenden Zinggiesserordnungen, beschäftigt hat, weiss, dass dieselben das, was wir heutzutage „Zinnstempel“ heissen, selten „Stempel“, sondern zumeist „Marke“ oder „Zeichen“ nennen, dass aber gleichwohl in jenen massgebenden Urkunden diese drei Worte eine und dieselbe Bedeutung haben. Es ist daher nicht richtig, zwischen ihnen, wie Zöllner es thut, einen Unterschied zu machen und nur „mancherlei Auszeichnungen von mehr zufälligem Charakter, die aber durch lokale oder persönliche Beziehungen, welche sie ausdrücken, für die Bestimmung der betreffenden Gegenstände wichtig werden können“, als „Zinnmarken“ aufzufassen und zu bezeichnen. Wie wenig eine derartige Unterscheidung dem Sprachgebrauch entspricht, beweist deutlich Zöllner selbst, indem er z. B. ganz unbefangen von Gehalts„marken“ redet, obgleich diese nach der von ihm beliebten Benennungsweise zu den Zinn„stempeln“ gehören. Trotzdem verfährt Zöllner sehr kritisch und erklärt beispielsweise den von mir gebrauchten Ausdruck „Qualitäts-

selbe ein Werk von Caspar Enderlein, mir anscheinend unbekannt geblieben und wohl deshalb nicht unter den Zinnarbeiten des genannten Meisters aufgeführt

stempel“ für „insofern nicht entsprechend, als er sich auf die allgemeine Beschaffenheit, welche auch die Güte der Arbeit einschliesst, bezieht, letztere aber hier noch nicht in Betracht kommt“. Was mit dem von Zöllner für „Qualitätsstempel“ angewendeten Worte „Gehaltsmarke“ gewonnen sein soll, ist nicht recht ersichtlich, da nach unserem Sprachgebrauch ja nicht nur vom Metallgehalt, sondern eben so gut vom künstlerischen Gehalt eines Werkes die Rede sein kann. Der Ausdruck „Qualitätsstempel“ (d. i. Merkmal der Zinnbeschaffenheit bez. des Zinngehalts eines Gegenstandes) ist vollkommen klar und verständlich und überdies bereits schon so eingebürgert, dass Zöllner selbst wiederholt von „Qualitätsmarken“ spricht (IX, S. 164, 166 seines Aufsatzes). Meine von Zöllner bemängelte Ansicht, dass es auf Zinngeräten „Beschaumarken“ nicht gebe, noch eingehender, als dies bereits in meinen Buche (S. 6, 8 Anm. 92 und 105) geschehen, zu begründen, muss ich einer späteren ausführlichen Darlegung vorbehalten. Hier sei einstweilen zur Widerlegung von Zöllner's Argumenten nur folgendes bemerkt. Seine blosse Vermutung, dass es bezüglich der Beschaustempel bei den Zinggiessern ebenso gehalten worden sei, wie bei anderen Handwerkern, z. B. den Edelmetallarbeitern, ist um so gewisser nicht beweiskräftig, als sich in vielen Fällen das gerade Gegenteil darthun lässt. „Der pallier platner vud kantngiesser ordnung“, erlassen am 15. März 1550 in Augs-

Nr. 3.



Nr. 1.

Nr. 2.

Drei Nürnberger Kurfürstenteller, 1. Hälfte des XVII. Jahrhunderts. Sammlung Demiani, Leipzig.

sei, welche mein Buch „François Briot, Caspar Enderlein und das Edeltin“ (Leipzig, Hiersemann, 1897) behandelt. Diese Vermutungen treffen nicht zu. Der fragliche Teller rührt nicht von dem bekannten Nürnberger Künstler her, wie schon daraus erhellt, dass die Bezeichnung unter der Unterschrift des Mittelteils nicht mit Zöllner als C E, sondern als C I zu lesen ist. Es lag daher für mich keine Veranlassung vor, dieses Stück, das ich genau kenne und schon seit Jahren besitze, bei den Schöpfungen Enderlein's zu erwähnen.

Dass tatsächlich C und I (nicht C und E) an der angegebenen Stelle stehen, zeigt die über diesem Artikel befindliche Abbildung, welche nach einer vergrößerten photographischen Aufnahme hergestellt ist. Der in der Inschrift, unter welcher sich diese beiden Zeichen befinden, dreimal (darunter einmal in zerdrückter Form) wiederkehrende Buchstabe E lässt deutlich erkennen, dass man es in der fraglichen Bezeichnung an zweiter Stelle nicht mit einem E zu thun hat. Obwohl nun Caspar Enderlein in der Regel auf seinen Werken, auf einigen sogar mehrmals, seine Initialen angebracht hat, könnte man ja annehmen, dass er dies in dem einen oder dem anderen Falle unterliess. Dass er aber statt C E plötzlich C I (ein enragierter Zweifler könnte vielleicht C L, niemals aber C E lesen!) signiert haben sollte, ist doch wohl keinesfalls anzunehmen.

Wenn nun auch bereits durch die vorstehenden Feststellungen die Ansicht Zöllner's, dass der fragliche Teller eine Arbeit Enderlein's sei, hinfällig geworden sein dürfte, so möchte ich doch noch kurz auf die weiteren Gründe eingehen, die Zöllner für seine Meinung anführt. Er erblickt „in der Zeichnung der Figuren, im Stil der Ornamentik, endlich auch in der Technik des Schnittes so viel Übereinstimmung mit dem hübschen Teller . . ., welcher im Mittelstück die Darstellung der Erschaffung Evas, auf

burg, traf z. B. keine Bestimmungen über Beschauzeichen, erhielt aber schon am 2. Juli 1562 einen Zusatz, welcher solche für die Plattner vorschrieb, während es hinsichtlich der Zinngiesser („kantengiesser“) beim Alten blieb. Will man urkundliche Belegstellen heranziehen, so sind dieselben, wenn sie überhaupt zu finden sein sollten, den während der Blütezeit des Zinngiesserhandwerks (1550—1650) erlassenen bez. gültig gewesenen Vorschriften zu entnehmen, nicht aber, wie Zöllner für ausreichend erachtet, zwei aus den Jahren 1473 und 1487 herrührenden, ganz vereinzelt Satzungen von lediglich lokaler Bedeutung. Um eine Einrichtung zutreffend zu beurteilen, muss man sie nach dem Höhepunkte ihrer Entwicklung und nicht nach ihren meist ziemlich unklaren Anfängen bemessen. Übrigens irrt sich Zöllner bei seiner Annahme, dass zuerst Rosenberg die Anwendung des Ausdrucks „Beschauemarke“ bei Zinnarbeiten verworfen habe und dass ich ihm in dieser Beziehung gefolgt sei. Rosenberg hat auch bei Zinn stets von „Beschauzeichen“ gesprochen. Vgl. seinen Artikel „Beschauzeichen“ im Kunstgewerbeblatt v. J. 1886, S. 160ff. in Verbindung mit S. 355 seines Werkes „Der Goldschmiede Merkzeichen“.

dem Rande in vier ovalen Medaillons Bilder der vier Jahreszeiten enthält, ebenfalls auf dem Rande mit C E bezeichnet und 1621 datiert ist¹⁾, dass jener (das in Rede stehende Stück) mit Fug und Recht auch als eine Enderlein'sche Arbeit angesehen werden mag“.

Wenn nicht die völlig gleiche, so doch nahezu ganz dieselbe Zeichnung der Figuren und fast die nämliche Behandlung der Extremitäten finden sich auf den beiden, auf der beigegebenen Abbildung (Seite 206) unter Nr. 2 und 3 reproduzierten Tellern wieder, die Enderlein zuzuschreiben nicht die geringste Veranlassung vorliegt. „Bäurisch plumpe und ungraziöse“ Gestalten, „unorganisch angebammelte“ Füße u. s. w. (Zöllner X, S. 102) sind zwar Kennzeichen handwerksmässiger nachlässiger Arbeiten, nicht aber ausschlaggebende Merkmale der Werke eines Meisters wie Enderlein.

Was den Stil der Ornamentik anbelangt, so erinnern die Masken in den Randzwischenfeldern des auf Seite 206 unter Nr. 2 abgebildeten, mit Enderlein in keinem Zusammenhange stehenden Tellers nicht weniger an die Dekorationselemente der Marsplatte,²⁾ wie die Verzierungen, insbesondere die Schnecken, in den Zwischenräumen zwischen den Randmedaillons des von Zöllner dem berühmten Nürnberger zugeschriebenen Exemplars. Die Marschüssel war, wie ich in meinem Buche nachgewiesen habe,³⁾ gerade diejenige französische Edeltinarbeit, deren Einzelheiten am meisten kopiert worden sind: von den verschiedensten Personen, zu den verschiedensten Zeiten und in den verschiedensten Gegenden. Anklänge an die Marsplatte beweisen mithin ohne das Hinzutreten weiterer unterstützender Momente nichts.

Als von wesentlichem Belang kann endlich auch der von Zöllner besonderer Aufmerksamkeit empfohlene „granulierte Fond“ nicht angesehen werden, welcher bei dem fraglichen Stück und dem vorerwähnten Enderlein-Teller von 1621 „völlige Übereinstimmung“ zeigen soll. Man kann dies ruhig zugeben, ohne einen Schritt weiter zu kommen. Denn denselben gekörnten Grund findet man auf dem auf Seite 206 unter Nr. 2 ersichtlichen und einer Anzahl anderer Tellern, an deren Entstehung Enderlein nicht den geringsten Anteil hat. Aus Artikel 18 der Nürnberger Zinngiesserordnung vom 7. März 1578 ersehen wir, dass es den Zinngießern, Rot schmieden, Geschmeidmachern, Schreibern und sonstigen Handwerkern, „die der Kandel giesser Werkzeuge machen können“, untersagt war, derartige Werkzeuge an ausserhalb der Stadt Nürnberg wohnende Zinngiesser zu verkaufen oder überhaupt abzugeben.⁴⁾

1) Vgl. Tafel 38 meines Buches unter Nr. 1.

2) Vgl. Tafel 24 meines Buches.

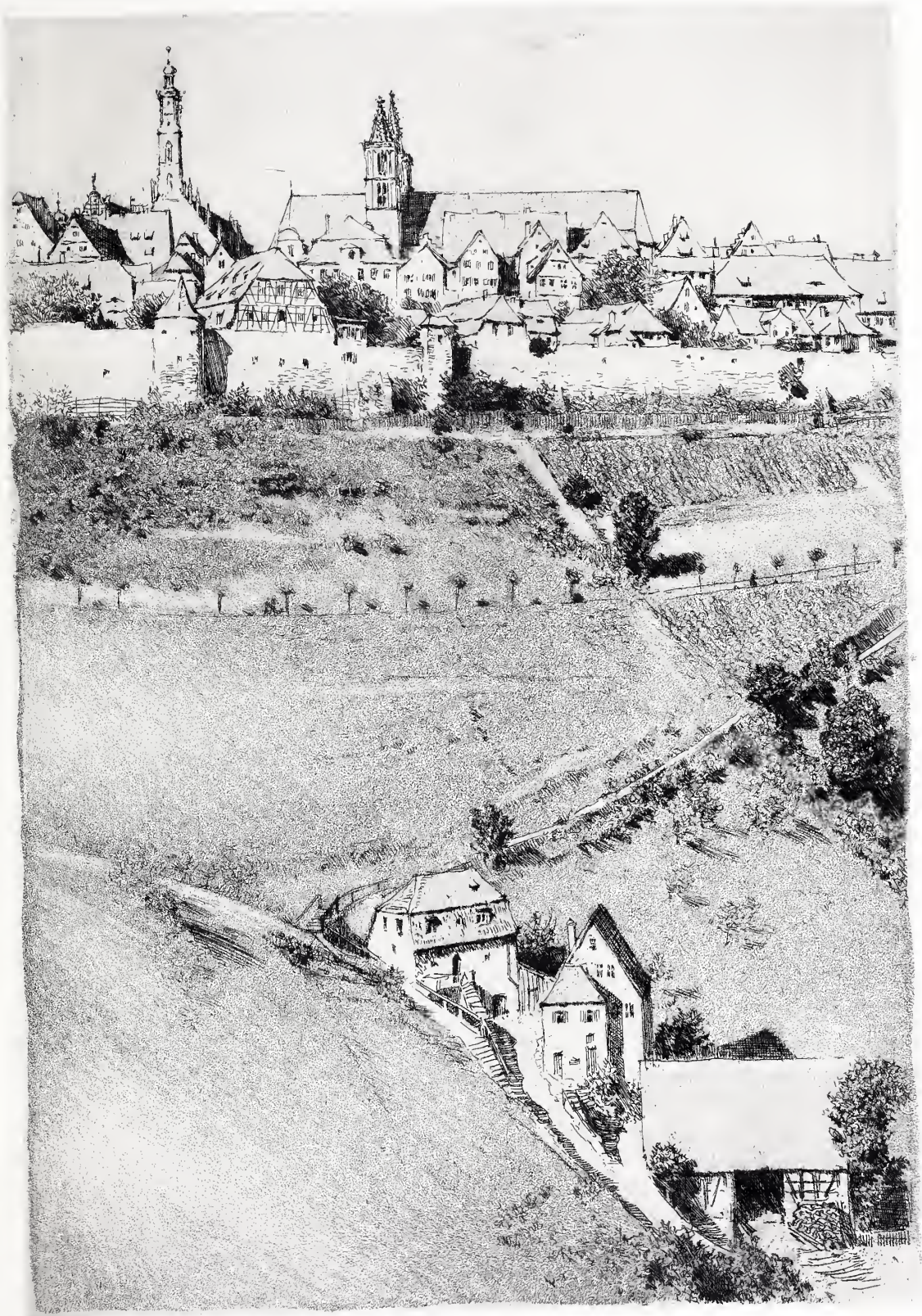
3) S. 50, 53ff.

4) Vgl. S. 68 meines Buches.

Die vielfachen, in ganz geringfügige Einzelheiten sich verlierenden Ausnahmen von diesem Verbote beweisen, wie zahlreich und verschiedenartig die von den genannten Personen angefertigten Zinngiesserinstrumente gewesen sein müssen. Unter letzteren befanden sich wohl auch zur Hervorbringung granulierter Fonds bestimmte Punzen. Besaßen und benutzten aber verschiedene Nürnberger Zinngiesser oder Formschneider solche gleich in grösserer Menge und in derselben Beschaffenheit hergestellte und verkaufte Punzen, so ergab sich bei der schon an sich rein mechanischen und wohl auch noch durch eine ge-

wisse handwerkliche Übung bestimmten Weise der Ausführung gekörnter Gründe als ganz natürliche Folge in dieser Hinsicht eine Übereinstimmung, die gar nichts Auffallendes oder Bemerkenswertes hat.

Übrigens täuscht sich Zöllner, wenn er dem fraglichen Teller einen Durchmesser von 18,5 cm giebt (der Diameter beträgt knapp 18 cm) und wenn er sagt, dass auf dem Rande sieben Rundmedaillons mit Bildern stehender Kurfürsten angebracht seien (ein Medaillon zeigt hinter dem Wappenschild mit dem doppelköpfigen deutschen Reichsadler den auf dem Throne sitzenden Kaiser).





DON JUAN CARREÑO DE MIRANDA, DIE GRÜNDUNG DES TRINITARIER-ORDENS.
NACH DEM GEMÄLDE IN DER GALERIE DER K. K. AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE



Holzschnitt aus einem Leben Christi von 1495 in der Nationalbibliothek in Lissabon.

DER MEISTER E S VON 1466 IN PORTUGAL

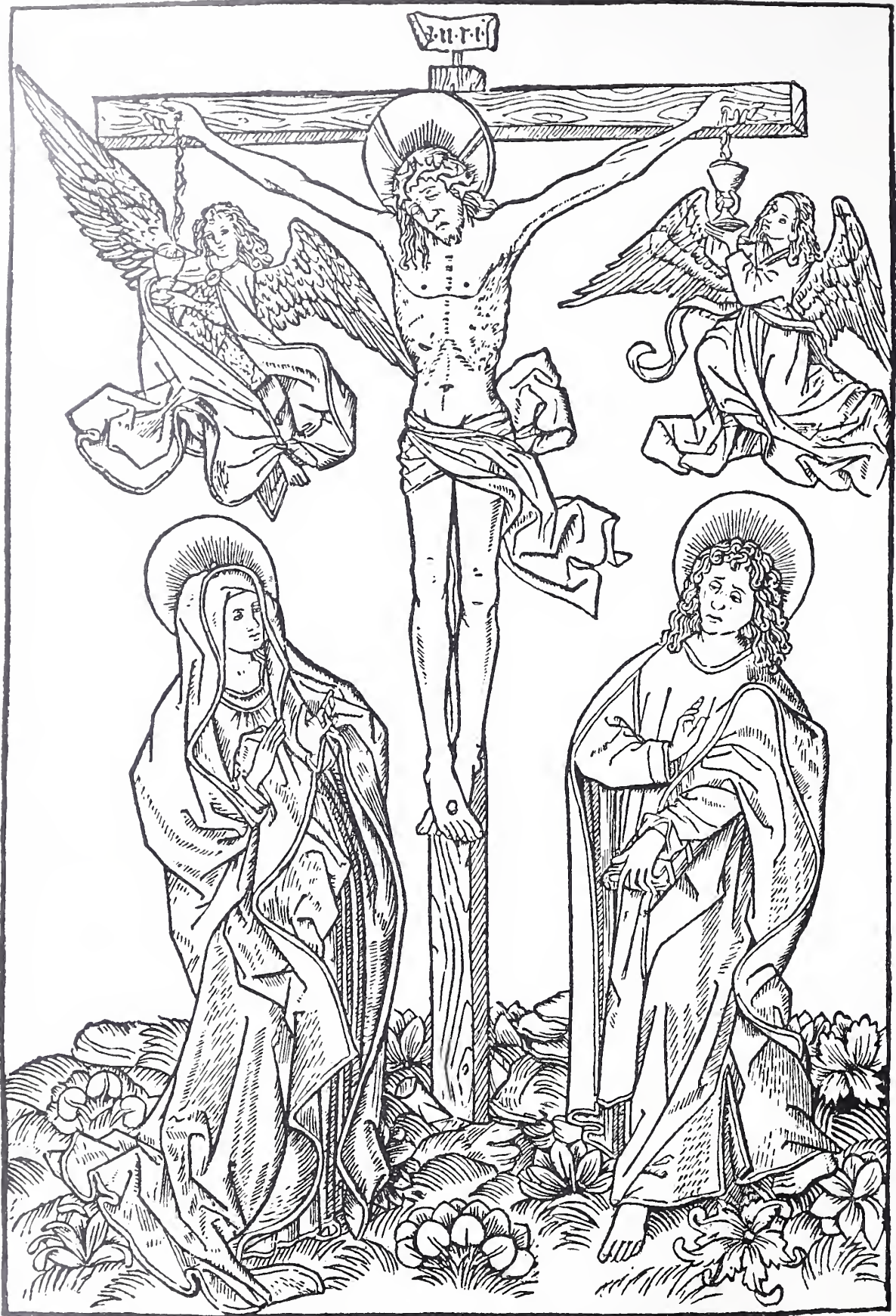
VON S. R. KOEHLER

Das erste in portugiesischer Sprache in Portugal gedruckte und mit einem Datum versehene Buch ist das Leben Christi vom Jahre 1495, welches, wie die Schlusschrift besagt, „der ehrwürdige Meister Ludolfo, Prior des sehr geehrten Klosters von Argentina des sehr ausgezeichneten Ordens der Karthause“ nach der Ordnung der evangelischen Geschichte zusammengestellt hat. Das Buch wurde 1445 aus dem Lateinischen übersetzt durch Bruder Bernardo von Alcobaca, auf einen von der Infanta Dona Jsabel an den „an Tugenden sehr armen Herrn Abt des Klosters von St. Paul“ erlassenen Befehl. Später wurde die Übersetzung von den Minoritenvätern von Emxobregas durchgesehen, und endlich gedruckt, wie die schon erwähnte Schlusschrift besagt, „in der sehr edlen und immer getreuen Stadt Lissabon, der ersten der Reiche von Portugal, durch die geehrten Meister und Genossen Nicolaus von Sachsen und Valentin von Mähren, auf Befehl des sehr erlauchten Herrn, des Königs Dom Johann II, und der sehr erleuchteten Königin Dona Leonor, seiner Gemahlin“. Beendet worden wäre der Druck, nach dem Kolophon des vierten Teils des Buches, am 14. Mai 1495, jedoch zeigen die verschiedenen Teile

verschiedene Daten, und zwar der erste 14. August 1495, der zweite 7. September 1495, der dritte 20. November 1495.

Über Nicolaus von Sachsen bringt Dr. Venancio Deslandes, der treffliche Chef der Nationaldruckerei in Lissabon, in seiner Dokumentensammlung zur Geschichte der Druckerei in Portugal¹⁾ nur wenig, hauptsächlich wohl deswegen, weil er noch ganz dem 15. Jahrhundert angehörte, also ausserhalb des Rahmens der angeführten Arbeit fiel. Nach Dr. Deslandes reichte die Thätigkeit des Nicolaus, der später wieder für sich allein druckte, bis 1498. Reichlicher fliessen die Quellen über Valentin, oder Valentin Ferdinand (Valentim Fernandes) von Mähren. Nach dem genannten Autor übte er die edle Druckerkunst in Lissabon, bald allein, bald zusammen mit anderen (ausser Nicolaus von Sachsen werden noch genannt Johann Peter von Cremona und Hermann von Campos), vom Jahre 1495 bis 1516. Er muss ein sehr

1) Documentos para a historia da typographia portugueza nos seculos XVI e XVII publicados per Venancio Deslandes, Correspondente da Real Academia de Sciencias Moraes e Politicas de Madrid. Lisboa, Imprensa Nacional, 1888.



Christus am Kreuz; Holzschnitt aus einem Leben Christi von 1495 in der Nationalbibliothek in Lissabon.



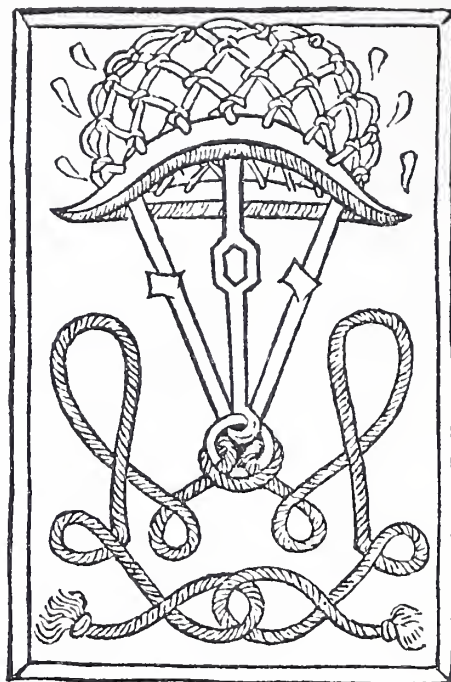
Christus am Kreuz; Stich des Meisters E S von 1466.



Devise des Königs Johann II. von Portugal.

energischer, kenntnisreicher Mann gewesen sein, der sich in seiner neuen Heimat eine, nach den Begriffen der Zeit, geachtete Stellung erlang. Nicht nur druckte er die Werke anderer, sondern er gab auch mehrere von ihm selbst gefertigte Übersetzungen aus dem Spanischen und dem Italienischen ins

des Titels, welcher sich an der nämlichen Stelle der vier Teile immer wiederholt. Als ich in der Nationalbibliothek zu Lissabon die alten portugiesischen Druckwerke durchsah, deren Studium der lebenswürdige Direktor der Bibliothek, Herr Gabriel Pereira, mir auf alle mög-



Devise der Königin Leonor von Portugal.

Portugiesische heraus, darunter die Reisebeschreibung des Marco Polo, die am 4. Februar 1502 zu Lissabon im Druck beendet wurde. Ausserdem war er Stallmeister (escudeiro) der Königin Dona Leonor, und wurde zum Mäkler und Notar ernannt, um in ersterer Eigenschaft bei den Spezereigeschäften zwischen deutschen und portugiesischen Kaufleuten fungieren zu können, während er in der zweiten speciell den deutschen Kaufleuten bei ihren Geschäften unter sich dienen sollte.

Auf der Schlussseite des erwähnten Lebens Christi — wie Dr. Deslandes nicht mit Unrecht bemerkt, „sicherlich eines der typographischen Wunderwerke des 15. Jahrhunderts“ — erscheinen oberhalb der Schlusschrift die Devisen des Königs Johann II. und der Königin Leonor, — erstere der Pelikan, der sich zum besten seiner Brut die Brust verwundet, mit der Umschrift: „Pola lei e pola grei“ („Durch das Gesetz und durch das Volk“), letztere ein Netz, jedoch verkehrt eingesetzt, so dass das Netz zu steigen scheint wie ein Ballon. Unterhalb dieser Schlusschrift aber ist das Zeichen der beiden Drucker angebracht, — ein nacktes Knäblein, welches zwei leere Schilde hält, über denen, in einer Ornamentverschlingung, die Buchstaben *N* und *V* zu lesen sind. Um dieses Druckerzeichen zieht sich die lateinische Legende: „Ne projicias (sic!) me in tempore senectutis cum defecerit virtus mea ne derelinquas me. Adiuvaa nos deus salutaris noster.“ (Abb. S. 212 u. 213.)

Von besonderem Interesse für uns jedoch ist der grosse Holzschnitt, Christus am Kreuz zwischen der Jungfrau und Johannes darstellend, auf der Rückseite

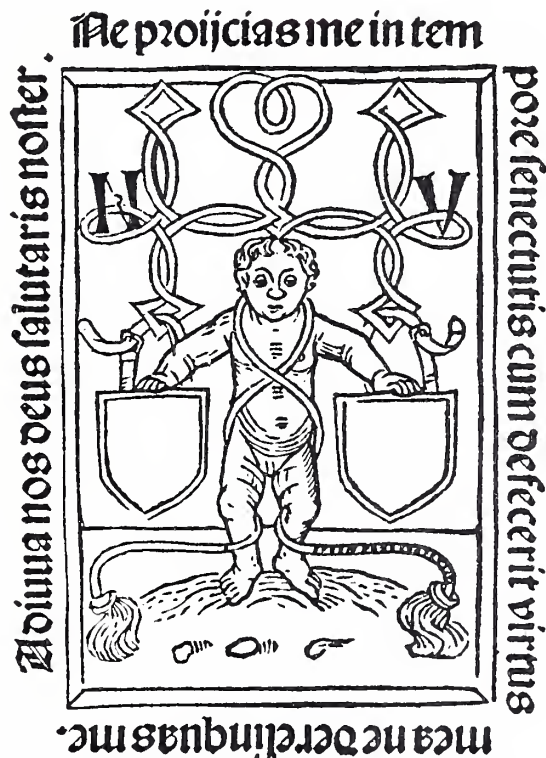
liche Weise erleichterte, fiel mir sofort, beim ersten Anblick dieses Holzschnittes, die Stilverwandtschaft mit den Werken des Meisters E S auf. Ich machte daher Durchzeichnungen der Hauptteile des Blattes und schickte dieselben an Herrn Prof. Dr. Lehms in Dresden. Er bestätigte meine Vermutung und es stellte sich sogar heraus, dass der Schnitt in dem Buche weiter nichts ist als eine sehr genaue Umsetzung des Stiches P II, Seite 52, Nr. 132, aus der Intaglio-Technik in die Relief-Technik. Die beigefügten Reproduktionen (S. 210 u. 211) setzen den Leser in den Stand, sich über die Genauigkeit der Umsetzung selbst ein Urteil zu bilden. Der Reproduktion des Schnittes in der „Vita Christi“ liegt eine Photolithographie zu Grunde, welche Herr Dr. Deslandes die Güte hatte, für mich in der Nationaldruckerei in Lissabon herstellen zu lassen, derjenigen des Stiches eine Heliogravüre nach dem Exemplar der Sammlung v. Rothschild in Paris. Unter dem Schnitt in der „Vita“ erscheint ein zweiter, in Breitformat, den König und die Königin mit Gefolge betend darstellend. (S. 209.) Er mag wohl speciell für das Buch gezeichnet worden sein, verrät aber auch deutschen Ursprung. Nähere Untersuchung oder weiterreichende Kenntnis meinerseits würde wohl auch für den kleinen nackten Burschen des Druckerzeichens ein deutsches Vorbild ergeben. Wenn man die Thatsache in Betracht zieht, dass die Drucker des Buches beide Deutsche waren, so liegt natürlich an und für sich in dieser Anlehnung an deutsche Vorbilder nichts Merkwürdiges. Interessant ist es aber immerhin, einen Stich des Meisters E S von 1466 schon im Jahre 1495 im fernen Por-

tugal verwertet zu sehen. Natürlich waren die Arbeiten dieses Stechers damals weit verbreitet. Heute sind, nach Mitteilung des Herrn Prof. Dr. Lehrs, nur drei Exemplare des betreffenden Stiches bekannt, und zwar in Dresden, in Berlin und in Paris (Sammlung v. Rothschild).

Von der „Vita Christi“ befinden sich, ausser einem kompletten Exemplare, in dem nur das erste Titelblatt ergänzt ist, noch mehrere inkomplette Exemplare auf Papier und eines auf Pergament in der Nationalbibliothek zu Lissabon. Ich machte den Versuch, eines dieser Exemplare käuflich zu erwerben, doch wurde mir bedeutet, einen Verkauf erlaube das Gesetz nicht. Solche überschüssige Exemplare dürften nur an andere Bibliotheken des Landes abgegeben werden. Das ist allerdings ein sehr weises Gesetz!

Die Nationalbibliothek erfreut sich auch noch des Besitzes eines anderen von Valentin von Mähren gedruckten, illustrierten Werkes, und zwar in diesem Falle eines Unikums, — des einzigen bekannten, leider nicht ganz kompletten Exemplares der „Estoria de muy noble Vespasiano emperador de roma“, vollendet in Lissabon am 20. April 1496. Klein Quart. Gotische Lettern. (Die „Vita Christi“ ist Folio, ebenfalls gotisch.) Meine Notizen besagen darüber: „Mit Schnitten von circa $3\frac{3}{4} \times 2\frac{5}{8}$ Zoll, verschiedener Qualität, manche wiederholt verwandt. Wohl deutsch? Der Doppeladler kommt auf Fahnen und Schilden vor.“

Eine weitere Verwendung hat der betreffende Stich des Meisters E S in Spanien gefunden. Eine freie Kopie desselben findet sich, wie mir Herr Prof. Dr. Lehrs mitteilte, auf der Innenseite des linken Flügels eines spanischen Altarwerkes, welches um 1500 anzusetzen ist und im Frühjahr 1894 bei Lepke in Berlin zur Auktion kam. (Katalog Pedro Añes, Nr. 43, mit Lichtdruck.) Hier sind die Engel etwas verändert, und im Hintergrunde ist eine Landschaft hinzugefügt. Da in der spanischen Ausgabe der „Vita Christi“, Valencia 1496 bis 1513, die Nachbildung des E S-Stiches sich nicht findet, so ist die Vermutung des Herrn Prof. Dr. Lehrs, die spanische Malerei werde wohl dem portugiesischen Holzschnitte ihre Inspiration verdanken, nicht unbegründet. Zwar fehlte in dem Exemplar, welches ich in der Pariser Bibliothèque Nationale nachsah, Folio I der Teile 1 bis 3, so dass der Schnitt welcher die Rückseite dieses Blattes einnimmt, nur im vierten Teil, vom Jahre 1513, erscheint. Es ist aber mehr als wahrscheinlich, dass derselbe Schnitt, in allen Teilen verwandt wurde. Er stellt allerdings auch Christus am Kreuz dar, aber ausser Maria und Johannes sieht man noch die Magdalene am Fusse des Kreuzes und zu dessen Seiten die beiden Schächer, jedoch in viel kleinerem Massstabe als die übrigen Figuren.



Druckerzeichen des Nicolaus von Sachsen
und des Valentin von Mähren.



Abb. 3. Millais, Christus im Hause seiner Eltern, oder die Zimmermannswerkstatt.

JOHN EVERETT MILLAIS

VON WERNER WEISBACH

(Fortsetzung.)

WAS Millais betrifft, so mochte sich Hunt vielleicht getäuscht haben. Wir sehen ihn schon hier mit froher Schaffensfreude einen Vorwurf aufgreifen und aufs liebevollste durchführen, der ihm lediglich Gelegenheit gab, sein künstlerisches Können zu zeigen, frei von allen stimmungsmachenden poetischen Gedanken.

Dass er sich mit einem solchen Stoff weit besser abzufinden wusste als mit einem im Sinne der Hunt und Rossetti echt präraffaelitischen, zeigt das Hauptbild des Jahres 1850: Christus im Hause seiner Eltern oder die Zimmermannswerkstätte (Abb. 3). Hier sollte mit einer frei erfundenen Scene aus dem Leben der Heiligen Familie zugleich die Erfüllung der Verheißung beim Propheten Sacharja dargestellt werden (XIII, 6): „Und einer wird zu ihm sagen: Was sind das für Wunden an Deinen Händen, — dann wird er antworten: Die, mit denen ich im Hause meiner Lieben verwundet ward.“ Diese Worte sind dem Bilde als Motto von dem Künstler beigegeben. Die Symbolik begreift natürlich nur derjenige, dem durch eine schriftliche Erläuterung die geheimnisvollen Beziehungen klar gemacht sind.

Der Christusknabe hat sich in der Werkstätte des Vaters an einem Nagel die linke Hand verletzt. Barfüßig, mit langem Kleidchen, steht er im Vordergrund. Die Mutter ist neben ihm in die Kniee gesunken und berührt mit ihrem schmerz erfüllten Antlitz zärtlich das Gesicht des Kindes, während dieses dem rechts neben dem Hobeltisch stehenden Vater Zimmermann die verwundete Hand darreicht. Zur Linken macht sich ein Gehilfe, der nur einen Schurz um den nackten Leib trägt, an dem Tische zu schaffen, und unterstützt die hinter diesem stehende heilige Anna, die sich bemüht, den Nagel, die Ursache der Verletzung des Kindes, aus dem Tische zu ziehen. Der kleine Johannes bringt von rechts eine Schale mit Wasser zur Kühlung der Wunde.

Der Vorgang ist ganz in das Bereich des Alltäglichen gerückt. Millais wusste nicht wie Rossetti seinen Gestalten jenes Übersinnliche des Ausdruckes zu verleihen, dass sie bei aller Realität den Eindruck machten, als wären sie nicht von dieser Welt. Diese Zimmermannsfamilie unterscheidet sich von gewöhnlichen Sterblichen nur durch eine gewisse Gesuchtheit in ihrem ganzen Gebaren. Dem Maler fehlte jeder spiritualistische Zug, der ihn befähigt hätte, Tran-

scendentes unter Anwendung sinnlich greifbarer Formen überzeugend zur Darstellung zu bringen. Dafür macht sich eine gewisse Manieriertheit als sichtlicher Ausdruck solchen Unvermögens geltend. Wie sonderbar wirkt es, dass Josef, als er die Wunde des Sohnes betrachten will, seinen Standpunkt nicht verlässt, sondern sich (einer symmetrischen Komposition zuliebe) in höchst unbequemer Stellung über den Tisch neigt, so dass bei dieser Manipulation die Gründlichkeit der Untersuchung entschieden leiden muss. Im Gegensatz dazu steht der verzweifelte Schmerz der Maria, der bei der geringfügigen Verwundung kaum gerechtfertigt erscheint und sich wohl nur dadurch erklärt, das sie die Nägelmaße des künftigen Herrn vorausahnt.

Mit den vorhergehenden Bildern teilt auch dieses die Vorzüge in der formalen Behandlung, sowie in der liebevollen Ausführlichkeit bis ins kleinste Detail. Was die Farbenwirkung betrifft, macht sich indessen eine gewisse Aufdringlichkeit bemerkbar. Die Lichtpartien sind herausgetrieben und setzen scharf gegen die Schattenpartien ab. Die atmosphärische Luft wirkt nicht als milderndes Fluidum mit.

Die Präraffaeliten gingen ja vom Studium der Form aus. Sie in ihrer natürlichen Erscheinung zu ergründen, erschien ihnen als erste und heiligste Aufgabe. Weiter erstreckten sich jedoch ihre Bestrebungen nicht, etwa zu beobachten, wie das Objekt im umgebenden Raum je unter verschiedenen Bedingungen sich ausnimmt. Auf rein formalem Gebiet wirkten sie innerhalb der Entwicklung der englischen Kunst fördernd und bahnbrechend. Auf diesem Gebiete lagen ihre Vorzüge. Darüber hinaus waren ihnen Schranken gesetzt. Daraus erklären sich auch gewisse Mängel, die sich bei den besprochenen wie bei späteren Arbeiten Millais' geltend machen.

Hatten die „präraffaelitischen Brüder“, denen sich mittlerweile noch einige andere Gesinnungsgenossen angeschlossen hatten, geglaubt, sie würden in siegreichem Ansturm durch die Wirkung ihrer Bilder unmittelbar eine revolutionäre Strömung in Fluss bringen, so sahen sie sich darin zunächst getäuscht. Sie riefen anfangs gar keine weiter um sich greifende Bewegung hervor. Millais' „Lorenzo und Isabella“ gefiel sogar und wurde sofort verkauft. Um sich eindringlicher bemerkbar zu machen, schritt man dann zur Gründung einer Zeitschrift „The Germ“, die, nachdem einige Nummern erschienen waren, den Titel „Art and Poetry“ führte und bald einging. Sie war das Organ der präraffaelitischen Bewegung, erläuterte und verteidigte ihre Ziele und Anschauungen. Nun erregte man bald die allgemeine Aufmerksamkeit. Den Leuten wurde klar, was die rätselhaften Buchstaben P. R. B. auf den Bildern der jungen Männer bedeuteten, und es entfesselte sich der Sturm gegnerischen Unwillens. Schon im Jahre 1850 hörte man harte Verdammungs-

urteile. Noch stärker schwoll die Entrüstung im folgenden Jahre an.

Millais sandte die Bilder „Des Holzhauers Tochter“, „Die Rückkehr der Taube zur Arche“ (Abb. 4) und „Mariana“ in die Royal Academy.

Das letztere ist entschieden das bedeutendste. Der Stoff ist Tennyson entlehnt. Folgende Verse bilden die Grundlage für das Verständnis:

„She only said, 'My life is dreary —
He cometh not!' she said;
She said, 'I am aweary, aweary —
I would that I were dead!'“

In gotischem Gemache steht Mariana in einem blausammetenen Kleide von einer gewaltigen Leuchtkraft und Kühnheit der Farbe. Ein silberner Gürtel bildet den einzigen Schmuck des Gewandes, das den Körper in all seinen Formen hervortreten lässt. Gewiss ist die Stellung nicht „schön“. Die Arme in die Hüften gestützt, reckt und dehnt sich das Weib in seinem Lebensüberdruß, und der Busen presst sich gegen das eng anliegende Gewand, als wollte er es sprengen. Vor ihr auf dem Tische liegt, in weisses Linnen eingespannt, eine buntfarbige Stickerei. Die gotischen Fenster enthalten Glasgemälde, ein Wappen und die Verkündigung an Maria darstellend; durch die geöffneten unteren Scheiben hat der Herbstwind welke Blätter in das Zimmer geweht, ein Symbol der Stimmung der Bewohnerin. Ihr zurückgeworfenes Haupt mit dem leuchtenden, glatt gescheitelten blonden Haar hebt sich von einer goldgepressten Ledertapete ab. Hinter ihr steht ein Schemel, dessen brennend roter Überzug einen köstlichen Gegensatz zu dem blauen Gewande bildet. In der dunklen Tiefe des Hintergrundes bemerkt man einen Tisch mit einem Flügeltälchen und Blumengefäßen. Das Dunkel ist hier unterbrochen durch ein kleines buntes Glasfenster, das Licht einläßt, und eine brennende Ampel.

Dies Bild ist eine der stimmungreichsten und farbenprächtigsten Arbeiten, die Millais je geschaffen. In koloristischer Beziehung geht es, wenn wir von den grossen Landschaftsmalern absehen, über alles hinaus, was in den vorhergehenden Jahren in England geleistet war. Mit kühner Verve sind die zu höchster Brillanz gesteigerten Farben, ungeschwächt durch Lasuren, aufgesetzt. Da offenbarte sich zum erstenmal in seiner ganzen Kraft Millais, *der Maler*.

Dem damaligen Publikum, das an eine so urwüchsige Malweise nicht gewöhnt war, blieben derartige Werke völlig unverständlich. Es fand kein Verhältnis zu ihnen und wies sie deshalb schroff zurück. Nur mit Mühe wurden im Jahre 1851 die präraffaelitischen Bilder vor gewaltsamer Entfernung von der Ausstellung, die man forderte, gerettet. — Seitdem blieb Millais' Kunst vor Angriffen von aussen verschont.

Im weiteren Verlauf seines Lebens kam er aller-

dings auch dem allgemeinen Geschmack immer mehr entgegen. — Dass er kein überzeugungstreuer Präraffaelit blieb, erscheint bei seiner ganzen künstlerischen Veranlagung nur natürlich. Der mystische Hang, der den Hauptvertretern des Präraffaelitismus eigen war, lag, wie wir gesehen haben, seiner Sinnesart völlig fern. Er besass von Jugend auf, wie Hunt schreibt, jenen „sterling English commonsense“, der ein schwärmerisches Gefühlsleben nicht in ihm aufkommen liess. Auch jener strenge, archaistische Zug, den wir mit dem Begriff Präraffaelitismus zu verbinden pflegen, der den Werken eines Rossetti und Burne Jones anhaftet, und der uns auch bei Millais' Lorenzo und Isabella und den nächstfolgenden Bildern entgegentritt, schwindet bald völlig aus seinen Arbeiten. Das Präraffaelitentum bildete nur ein Übergangsstadium im Verlaufe seiner Entwicklung.

Während er sich im Anfang mit Begeisterung an die präraffaelitische Bewegung angeschlossen hatte, entfernte er sich allmählich immer mehr von deren Tendenzen. Das gesteigerte Mass von Reflexion, das Hunt und Rossetti gleichsam im Blute lag, war ihm doch mehr aufgezwungen. Er fühlte sich dabei nicht in seinem Elemente. Wollte er wohl sich selbst oder den Präraffaelitismus überhaupt ironisieren, als er jene humoristische Federzeichnung schuf, die sich auf der Ausstellung befand und einen Maler darstellt, höchst karikiert, im Freien bei der Arbeit, während ein Windstoss seinen Hut und Malschirm davonweht, mit der Unterschrift: Praeraphaelite sketching inconvenience in windy weather?

In den Kreisen der eigentlichen Präraffaeliten hat man Millais seinen Abfall niemals vergessen. Hart genug hat sich Burne Jones über ihn ausgesprochen.¹⁾

1) cf. William Sharp, E. Burne Jones. Fortnightly Review, August 1898.

Als man ihn einmal fragte, ob er glaubte, dass Millais die gleichen Erfolge errungen haben würde, wenn er den präraffaelitischen Prinzipien treu geblieben wäre, antwortete er: „Vielleicht nicht, aber er wäre ein grösserer Künstler geworden.“ Und weiter bemerkte er, dass in Millais der Künstler erstorben wäre, als er als Mensch erst zu seiner eigentlichen Reife gelangte, und nur der glänzende Virtuose übrig blieb.

Das Publikum jedoch erklärte ihn bald zu seinem auserwählten Liebling. Sobald er sich dem Einflusse seiner früheren Genossen entzogen hatte, wusste er in seinen Bildern einen so allgemein verständlichen Ton anzuschlagen, mit Vermeidung aller Härten und Absonderlichkeiten, unterstützt durch ein aussergewöhnlich feines Farben- und Formgefühl, dass der allgemeine Beifall nicht ausbleiben konnte.

Auch die Akademie säumte nicht, ihn, nachdem ihm seine Jugendsünden verziehen waren, mit ihren Ehren auszuzeichnen. Im Jahre 1853 wurde er zum Associate und 1864 zum ordentlichen Mitgliede der Royal Academy ernannt, die ihn im Jahre 1896 nach Leighton's Tode zu ihrem Präsidenten erwählte.

Im Laufe seines langen Lebens entfaltete er eine erstaunliche Produktivität. Je mehr er an Jahren zunahm, desto ausgedehnter wurde sein

Schaffenskreis. Auf fast allen Gebieten der Malerei bethätigte sich sein reger Geist.

Wir können seine Werke in drei Gruppen gesondert betrachten. Historische oder Genre-Darstellungen, Porträts und Landschaften. Natürlich verbietet es sich dabei von selbst, alle die äusserst zahlreichen Werke auch nur oberflächlich berühren zu wollen. Ein Verzeichnis seiner sämtlichen Arbeiten ist dem von seinem Freunde Spielmann kürzlich veröffentlichten Büchlein „Millais and his works, Edinburgh und London 1898“ beigegeben.



Abb. 4. Millais, Die Rückkehr der Taube.

Auf dem Gebiete der *Historien- und Genremalerei* ist Millais mit ziemlich gleichmässigem Gelingen bis zum Jahre 1865 thätig gewesen. Ich möchte diese Periode für jene Gattung von Darstellungen als die erfolgreichste seines Lebens ansehen.

Einer der Hauptvorteile dieser Art von Bildern liegt in ihrer koloristischen Wirkung. Millais' Palette ist von einer fast niemals versagenden Reichhaltigkeit. Im Kombinieren von Farben offenbart er einen Geschmack, wie ihn nur wenige moderne Künstler besessen. Er bevorzugt saftige, leuchtende Töne; stumpfe wendet er gar nicht an. Obwohl von lebhaftester Buntheit, wirken die Bilder doch nicht schreiend und aufdringlich. Eine vornehme Zurückhaltung ist bei aller Kühnheit des Farbensauftrags gewahrt.

Was die Stoffe betrifft, so gelangen ihm am besten Szenen, die einen Zustand der Ruhe schildern, ohne lebhaftere Aktion der Beteiligten. Eins seiner bekanntesten und berühmtesten Gemälde ist „Der Hugenott“ (Abb. 5), daran lauschigem Platz, vor einer Mauer, mit inniger Umarmung von der Geliebten Abschied nimmt, ehe er in den Kampf für seinen Glauben hinauszieht. Sie schlingt eine Binde um seinen Arm, ein Zeichen, das ihn vor dem nahenden Verderben retten soll. Er jedoch streift diese mit sanfter Gebärde zurück, entschlossen zu siegen oder zu sterben. In dem Verhältnis der beiden schlichten Menschenkinder zu einander liegt eine Innigkeit, eine Wärme des Gefühls, die unmittelbar zu Herzen geht. Unübertrefflich ist die Schilderung des beiderseitigen Seelenvorganges. Es ist ein rührendes Denkmal menschlicher Liebe, über Ort und Zeit hinausgerückt in das Bereich ewiger und allgemeiner Geschehnisse. Das Bild bedeutet einen Höhepunkt in dem künstlerischen Schaffen des Meisters. Nur selten noch hat er mit so feiner Empfindung den zartesten Regungen des menschlichen Herzens Ausdruck zu geben gewusst.



Abb. 5. Millais, *Der Hugenott*.

Menschen in engstem Zusammenhange mit der sie umgebenden Natur schildert das Bild: „Herbstblätter“. In abendlicher Dämmerung umstehen vier frische junge Mädchen verschiedenen Alters einen Haufen welker Blätter, den sie in Brand setzen. Sie sind selbst ein Stück Natur, dem Boden, auf dem sie stehen, entsprossen, urwüchsige Geschöpfe, deren ganzes Sinnen und Trachten auf die Scholle gerichtet ist, die für sie die Welt bedeutet. Nur auf der Höhe seines Schaffens wusste er solche Töne anzuschlagen.

Wenig glücklich ist er da, wo es darauf ankommt, leidenschaftliche Erregung zu veranschaulichen. Nur selten wählte er deshalb solche Stoffe. Seiner kühlen Natur lag es fern, in der Menschenbrust tobende Leidenschaften, die sich gewaltsam Bahn brechen, überzeugend wiederzugeben. „Das Entkommen der Ketherin“ (1856), die von ihrem als Mönch verkleideten Geliebten dem Gefängnisse entrissen wird, ist lediglich theatralisch und ohne tiefere Wirkung.

Den Ritt ins alte romantische Land hat er öfter mit bestem Gelingen angetreten. Im Jahre 1856 entstand „Sir Isumbra an der Furt“ (Abb. 6): der treuerzige Rittersmann mit den freundlichen Augen, der in der Abenddämmerung auf seinem Ross zwei arme Kinder durch die Furt mitnimmt, einen Knaben und ein Mädchen, die mit einem köstlichen Gemisch von Zagen und freudigem Staunen dreinschauen. Das Bild ist von feinem poetischem Reiz und koloristisch meisterhaft durchgeführt. — Das hervorragendste Gemälde dieser Art ist vielleicht „St. Agnes' Abend“ (1863), dem ein Gedicht von Keats, das eine Sage behandelt, zu Grunde liegt. Am Agnes-Abend können, einer alten Mär zufolge, die Mädchen das Bild ihres Geliebten gewahr werden. Wir sehen eine liebliche Jungfrau in ihrem Schlafgemache, das von den Strahlen des Mondes durchzittert wird, halb entkleidet und eben im Begriff, die letzten Hüllen von ihrem schönen

Leibe abzustreifen, von der überirdischen Erscheinung gebannt. Die Stimmung, die über dem Bilde schwebt, ist eine so geheimnisvoll schauerliche, der Moment der Spannung so vortrefflich wiedergegeben, dass jeder Beschauer unmittelbar davon ergriffen wird. Die koloristische Behandlung ist meisterhaft, von feinstem poetischem Zauber das Spiel der Mondstrahlen in dem nächtlichen Gemach. Es ist eine Arbeit, auf die der Künstler volle Sorgfalt und Liebe verwendet hatte, und ein grosser Wurf war ihm damit gelungen.

von ganz allgemeiner Art sind. Nicht ein einziges Bild offenbart ein tieferes Eindringen in den Geist vergangener Zeit.

Genrehafte Darstellungen, zunal wenn sie mit einer gewissen Anmut und Liebenswürdigkeit vorge-tragen sind, dürfen immer auf Erfolg beim grossen Publikum rechnen. Man konnte sich in England an Millais' Bildern gar nicht satt sehen. Der beispiellose Erfolg wirkte schädigend auf sein Künstlerbewusstsein. Immer skrupelloser wurde er in der Wahl



Abb. 6. Millais, *Sir Isumbras an der Furt.*

Geschichtsbilder in grossem Stil hat Millais niemals geschaffen. Nur das Episodische in der Geschichte zog ihn an und lieferte ihm Motive für seine Bilder. So führt er uns unter dem Titel „Die Römer verlassen Britannien“ einen Krieger vor, der von seiner britischen Geliebten Abschied nimmt, ein höchst unerfreuliches Bild, flüchtig behandelt, unwahr und übertrieben im Ausdruck. Historische Persönlichkeiten dienen ihm nur als Kostümfiguren und erscheinen in Situationen, die nicht ihrem speziellen Wesen und Charakter entsprechen, sondern

seiner Stoffe. Seine einzige Richtschnur war das, was gefiel. Mehr und mehr verflachte sich daher sein Repertoire. Rührsame Geschichten in der Art, wie sie bei uns in den Künstlern der Düsseldorfer Schule ihre Interpreten fanden, und die bei der Menge niemals Eindruck zu machen verfehlen, treten immer mehr in den Vordergrund. Da finden wir den „schwarzen Braunschweiger“, den die Geliebte zurückhalten will, in den Kampf zu ziehen, die Söhne König Eduards IV. im Tower, die rührsame Scene, wie Joan of Beaufort, die Geliebte König Jakobs I.,

diesem Blumen durch das Kerkerfenster reicht u. a. Da es allen diesen Darstellungen an Ernst in der künstlerischen Durchbildung fehlt, da das Stoffliche zu sehr in den Vordergrund tritt, die malerische Ausführung aber zu kurz kommt, so steht der feinere Beobachter dieser Art von Bildern nahezu eindrucklos gegenüber.

Schuld daran trug zum Teil die masslose Steigerung

angedeutet wurde, auf dem besprochenen Gebiete ein beständiges Nachlassen der Kräfte bemerkbar. Selbst das berühmte Bild „Die nordwestliche Durchfahrt“ vom Jahre 1874 in der Tate-Gallery (Abb. 7) steht trotz all seiner Vorzüge nicht auf der Höhe der bis in die Mitte der sechziger Jahre geschaffenen Werke. Das Kraftvolle, Markige, Urwüchsige seines Jugendstiles ist einer wenig individuellen malerischen Routine



Abb. 7. Millais, die nordwestliche Durchfahrt.

der Arbeit in den späteren Jahren. Um die Mittel für den glänzenden Haushalt, den er mit seiner Gattin, der geschiedenen Frau John Ruskin's, führte, bestreiten zu können, sah er sich zu solcher Überproduktion genötigt. Der Wert seiner Arbeiten hatte naturgemäss darunter zu leiden.

Etwa seit dem Jahre 1865 macht sich, wie schon

gewichen. Bilder, die er am Ende seines Lebens malte, wie z. B. „Die Kindheit der heiligen Theresa“, würde man, mit denen seiner besten Zeit verglichen, kaum als Werke der gleichen Hand erkennen. Sie scheinen keinem künstlerischen Schaffensbedürfnis zu entspringen, sondern wirken als Phrasen eines Mannes der nichts Reales mehr zu sagen weiss.

(Schluss folgt.)

DÜRER'S ÄSTHETISCHES GLAUBENSBEKENNTNIS¹⁾

VON KONRAD LANGE

(Fortsetzung.)

ALLERDINGS soll der Künstler bei Anwendung solcher Hässlichkeiten und Anomalien zweierlei beachten, nämlich erstens, dass die einzelnen Teile des Körpers zu einander passen, und zweitens, dass die Veränderungen nicht über die Grenzen der Möglichkeit hinausgehen, d. h. dass die Figuren menschlich bleiben. Die erste Regel, die man als die der Harmonie bezeichnen könnte, und die auch Alberti und Leonardo wiederholt aussprechen, wird in folgender Weise formuliert: „Und so ein Jedlichs für sich selbs wohlgeschickt gut soll sein, also soll es sich in seiner ganzen Versammlung wol zusammen vergleichen. Darnach soll der Hals sich wol zum Haupt reimen, weder zu kurz, noch zu lang, noch zu dick oder dünn sein“ (223, 29). „Und dass die Art durch den ganzen Leib gleichförmig wär, auch in allen Bilden, es sei in härter oder linder Art, fleischchtig oder mager. Nit dass ein Teil feist, der ander dürr sei, als ob du machtest feiste Bein und mager Arm und Widersinns, oder vorn feist, hinten mager und wiederum. Auf dass sich all Ding vergleichlich reimen und nit fälschlich zusammen versammelt werden. Dann vergleichliche Ding acht man hübsch. Deshalb soll auch in einem jedlichen Bild in all seinen Theiln der Glieder ein gleichmässig Alter angezeigt werden. Und nit dass das Haupt von ein Jungen, die Brust von ein Alten, und Händ und Füss von ein mittelmässigen Alten abgemacht werde. Und dass das Bild nicht vorn jung, hinten alt und auch dem Widersinns gemacht wirdet. Dann so es der Natur entgegen ist, so ist es bö. Darum gebührt sich, dass ein jedlich Bild durchaus von einer gleichen Art sei, eintweters jung, alt oder mittelmässig, mager oder feist, lind oder hört“ (224, 8, vgl. 362, 5). „Und wiewol man von vielerlei Menschen zusammen versammeln soll, so soll man doch von einerlei Art der Menschen zu einem Bild brauchen. Und wie vorgemeldet ist der Gleichheit halben, so brauch im Abmachen zu einem jungen Bild eitel jung Menschen, zu ein alten alte, zu ein mittelmässigen mittelmässig Menschen. Desgleichen thu mit magern,

feisten, linden und härten Menschen, stark oder schwach. Ein jedliche Art brauch besunder in sundern Bildern. Und welcher sich in diesen Dingen fleisst, eigentlich ein jedlichen Theil im Menschen sunderlich zu durchsuchen, der wirdet alle Notdurft zu seinem Werk finden, mehr dann er ausrichten kann“ (225, 14). „Und diese Ding, so ein idlichs Ding für sich selbs gut gemacht ist, also solln sie dornoch alle sunderlich Theil wöl zusammenbracht werden, auf dass sie sich zusammenreimen und vergleichen. Und dass die Art durch den ganzen Leib gleichförmig sei. Es sei nit, dass ein Theil fleischig, der ander mager sei. Das mein ich also, dass nit die Arm glatt und eben seien und die Schenkel mit viel Art durchsucht (mit viel Einzelheiten, Unebenheiten u. s. w. versehen), also auch in den andern Dingen. Und wie es not thüt, als vor gesagt, dass die allerkleinsten Theil im Bild fleissig durchsucht werden, also thut not, dass die ganz Versammlung des Bildes wol zusammenverfügt werd in härter oder linder Art, fleischig oder mager . . . Dann man rechet ein Ding gut, so es natürlich wol zammen gleicht. Dorum welcher do will ein Bild machen, der machs van einer gleichen Art durchaus, eintweters mager oder feist, jung oder alt oder mittelmässig, ebne oder unebne Nacket“ (360, 29, vgl. 246, 1. 226, 15). „Item auf einem langen dünnen Hals ist das Haupt anderst dann auf einem dicken kurzen Hals“ (214, 1). „Und eben wie ein idlichs kleins Dingle im Haupt an ihm selbs wolgeschickt soll sein, also soll auch die ganz Versammlung des Haupts beieinander wolgeschickt sein und ganz lieblich gegeneinander vergleicht“ (360, 18).

Die zweite Bedingung für die Darstellung anormaler Formen ist die, dass man dabei innerhalb der Grenzen bleibt, die durch die Einheit der Gattung und des Geschlechts gegeben sind. Der Mann soll nicht so verändert werden, dass er weiblich, das Weib nicht so, dass es männlich erscheint, der Mensch soll trotz aller Veränderungen immer Mensch bleiben. Er darf wohl in seinem Äusseren bestimmten Tieren vergleichbar sein, aber seine Formen sollen darum doch nicht tierisch werden. Denn die Individuen einer Gattung weichen zwar voneinander ab, aber

1) Siehe Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. IX. S. 121 ff. und 187 ff.

die Gattung selbst ist doch in sich wieder einheitlich und unterscheidet sich von anderen Gattungen. „Item all Menschen und all Hund und dergleichen Ding sind gleich in ihrem Geschlecht aneinander, darum dass sie Menschen oder Hund sind. Aber in der Gestalt, die die Moss antrifft (d. h. was ihre Proportion anbetrifft), sind sie ungleich aneinander. Und dorum gibt die unterschieden Moss nit, dass ein Mensch ein Hund sei und wiederum“ (372, 28). „Und doch als ich sag, was weiblich oder männlich Art sei, ist also zu verstehn, dass man ein Mann oder ein Weib nit also verändere, dass die Art im Mann nimmer männlich zu erkennen sei, desgleichen im Weib nimmer weibisch. Denn ahn das mag grösse Unterschied gemacht werden (auch ohne das kann man grosse Unterschiede machen). Des ist ein solichs Exempel zu nehmen, dass alle Menschen oder andre Thier sind in ihrem Geschlecht gleich aneinander, noch erkennt man den meisten Theil unter ihnen Weib und Mann. Also müssen Weib und Mann mit allen Dingen in ihren Unterschieden menschlich bleiben. Bei den Thieren sieht man, dass kein Lew nimmermehr also entfällt wirdet, dass man ihn für ein Esel anseh, noch dass ein Fuchs für ein Wolf ersehen wirdet. Darum soll kein Geschlecht der Creatur nach Ordnung von seiner Natur gewendet werden. Aber dass man zu Zeiten spricht: Der Mensch sieht lewisch oder als ein Bär, Wolf, Fuchs oder Hund, wiewol er nit vier Füss hat als dasselb Thier: Aus Solchem folgt nit, dass solche Gliedmass des Thiers da sei, sunder des Menschen auswendig Erzeugung (Äusseres), die ein solch Gmüt (Charakter) eins solchen Thiers nach unserm Bedunken in einem Menschen anzeigt. Solche Vergleichung, die wir in uns schöpfen, trifft die Gliedmass nit an, deshalb wirdet keins in das ander gemischt. Darum die Vergleichung der Unterschied, davon ich red, mag zum Theil dem hündischen Geschlecht zugeeignet werden. Dann die Ungeleichheit ist fast gross unter ihnen (nämlich den Hunden), dann sie sind ein Theil fast gross, die andern gar klein, sie sind mehr dann tausendfalt in Proportionen durch alle Gliedmass ganz unterschiedner Gestalt, sie sind glatt von Hor oder ganz zottet und ganz manicherlei Farben. Und sie sind untereinander selb mehr geschieden in ihrer Gestalt dann ein Wolf und Fuchs, nochdann (dennoch) sieht man allweg, das sie weder Wölf noch Fuchs sind. Aus Solichem ist offenbar, dass die Verkehrung der Gestalt die Natur nit eins in das ander macht. Dann man kennt ein Hund oder ein wild Thier wol voreinander“ (214, 18, vgl. 371, 11). „Doch hüt sich ein Jedlicher, dass er nichts Unmüglchs mach, das die Natur nit leiden künn. Es wär dann Sach, dass Einer Traumwerk wollt machen. In solchem mag Einer allerlei Creatur untereinander mischen“ (219, 22, vgl.

357, 13). Diese Anspielung auf Traumwerk, d. h. Spukgestalten in der Art derjenigen des H. Bosch, P. Flötner, später Breughel, Teniers u. s. w. ist der einzige Fall, wo Dürer auf übernatürliche und phantastische Gegenstände zu sprechen kommt. Er, der doch in seiner Jugend, wie die Apokalypse und das „grosse Glück“ zeigen, auch dem Phantastischen einen gewissen Platz in seinem Schaffen gewährt hat, hält es in seinem Alter kaum für nötig, das Wunderbare und Phantastische als Gegenstand der Malerei zu erwähnen. Das stimmt vollkommen zu den oben (IX. S. 134) citierten Äusserungen, die er Melanchthon gegenüber gethan hat, und zeigt wieder einmal recht deutlich, wie verkehrt es ist, wenn man Dürer als einen besonders phantastischen Künstler hinstellt. Gewiss hat er nicht dem banausischen Grundsatz gehuldigt, dass der Maler nur darstellen dürfe, was er wirklich gesehen habe, das zeigen schon seine Engel- und Teufelgestalten. Aber auch bei diesen übernatürlichen Wesen ist sein Hauptaugenmerk immer darauf gerichtet, sie möglichst glaubwürdig zu schildern. Er steht hierin auf demselben Boden wie Rembrandt, Rubens, Böcklin u. s. w., kurz alle grossen Künstler germanischen Blutes. Nicht das Phantastische als solches macht den Künstler zum Künstler, sondern die glaubwürdige Art, wie er das Phantastische darstellt. In diesem Sinne ist auch die berühmte Stelle aufzufassen: „Ach wie oft sich ich grosse Kunst und gut Ding im Schlof, desgleichen mir wachend nit fürkummt. Aber so ich erwach, so verleurt mirs die Gedächtnus“ (305, 19). Auch hier handelt es sich nicht um seltsame und wunderbare Träume, die mit der Natur nichts zu thun haben, sondern um das nächtliche Walten der erregten Formenphantasie, die dem Künstler im Schlaf die Naturgebilde vorzaubert, mit denen er sich im Wachen abgemüht hat. (Vgl. auch die Bemerkung von Pirckheimer über Dürer's Träume in seinem Brief an Ulrich Varnbühler, H. Grimm, Kunstwerke und Künstler II, p. 150.)

Die Erörterungen über die Verschiedenheit der Hunderassen und über das tierische Aussehen gewisser Menschen sind ästhetisch durchaus nicht wertlos. Sie zeigen vielmehr, dass Dürer ein klares Bewusstsein hatte von den Gesetzen, die sich aus der Einheit der Gattungen und Arten ergeben. Wenn auch die einzelnen Individuen einer Gattung, z. B. des Menschen, in Formen und Proportionen stark voneinander abweichen, so halten sich doch diese Abweichungen immer innerhalb bestimmter Grenzen. Das ergiebt sich einfach daraus, dass wir die einander körperlich nahestehenden Individuen zu Gattungen und Arten zusammenfassen. Warum wir das thun — aus welchen logischen und wissenschaftlichen Gründen — mag hier dahingestellt bleiben, genug dass es der Fall ist. Wenn wir also sagen: Alle Menschen müssen mit ihren Proportions-

varianten innerhalb gewisser Grenzen bleiben, so sagen wir damit nichts anderes als was wir schon gesagt hatten, als wir sie zu einer Gattung, der Gattung „Mensch“, zusammenfassten. Ihre proportionelle Ähnlichkeit ist nicht die Folge irgend eines kosmischen oder ästhetischen Proportionsprinzips, das, gewissermassen als platonische Idee, über der Welt schwebte, sondern nur eine umgekehrte Formulierung des Satzes: Alle Wesen dieser bestimmten Form, die unter diesen bestimmten Bedingungen leben und sich untereinander fortpflanzen, fassen wir unter dem Gattungsnamen „Mensch“ zusammen. Mehr will auch Dürer mit dieser Auseinandersetzung nicht sagen.

Da nun die Individuen einer Gattung mit ihren Proportionen nur innerhalb gewisser Grenzen variieren können, so kann man auch durch Messung einer grösseren Zahl von Individuen diese Grenzen ungefähr feststellen und aus den gefundenen Massen die Durchschnittsmasse der Gattung ausrechnen. Dies ist zunächst nur eine mathematische Operation. Indem man das Variieren der Verhältnisse durch eine bestimmte Zahlenreihe veranschaulicht, ergeben sich auf beiden Seiten dieser Reihe Extreme und zwischen diesen Extremen zahlreiche Übergänge. Die äussersten Extreme werden sich offenbar bei den Krüppeln, Riesen und Zwergen finden. Die ersten kommen als krank für die Frage der Schönheit nicht in Betracht, die letzteren beiden sind ebenfalls so anormal, dass man sie bei der Berechnung aus dem Spiel lassen kann. Aber auch wenn man das thut, bleiben noch ziemlich grosse Abweichungen übrig, mit denen man sich abzufinden hat. Da ist es nun zunächst rein logisch klar, dass die Gattung besser durch das Mittel als durch die Extreme repräsentiert wird. Und da nun ferner die Extreme in der Regel von der Mehrzahl der Menschen nicht für schön gehalten werden, so erhält diese mathematische Operation zugleich eine gewisse ästhetische Bedeutung, indem man von vornherein geneigt sein wird, das Schöne etwa in der Mitte zwischen diesen Extremen zu suchen. Wir würden damit auf den Begriff des ästhetischen Mittelwertes kommen, der neuerdings die Ästhetik wiederholt beschäftigt und in der Schrift von Helwig (Theorie des Schönen 1897) sogar eine allerdings sehr zweifelhafte mathematische Formulierung gefunden hat. Ich kann auf eine Kritik dieser neuen Theorie hier nicht eingehen¹⁾ und will nur erwähnen, dass dem ästhetischen Mittelwert meiner Ansicht nach eine gewisse, wenn auch beschränkte Bedeutung zukommt. Die Thatsache, dass uns die an der äussersten Grenze der Arten liegenden Proportionen hässlich erscheinen, weil sie uns ungewohnt sind, drängt unser Gefühl naturgemäss nach der Mitte zwischen diesen Extremen und

lässt uns das Schöne ungefähr in der Region suchen, wo wir von beiden Extremen gleichweit entfernt sind. Die Frage ist nur die, ob wir unbedingt einen bestimmten dieser mittleren Werte als „den“ ästhetischen Mittelwert, d. h. „das Schönste“ bezeichnen müssen, oder ob auch die der Mitte benachbarten Werte die gleiche ästhetische Bedeutung haben.

Dürer hat sich dies schwierige Problem in seiner Weise schon mit voller Klarheit gestellt. Allerdings hatte ihm die antike Ästhetik in dieser Beziehung vorgearbeitet. Nach der Auffassung der Alten soll die Kunst die Natur idealisieren, indem sie ihre hässlichen Einzeltzüge ausscheidet und das Schöne allein herausucht. Der Maler soll das einzelne Modell nicht unmittelbar kopieren, sondern aus zahlreichen Modellen diejenigen Züge auswählen, die bei jedem die schönsten sind. Als charakteristisches Beispiel für dieses Verfahren erzählte man die Geschichte von Zeuxis, der sich, als er den Krotoniaten eine Helena zu malen hatte, die schönsten Jungfrauen der Stadt Kroton vorführen liess und von jeder das Schönste, was sie hatte, nahm und seiner Musterschönheit einverlebte.

Wir missbilligen heutzutage ein solches eklektisches Verfahren, weil wir der Ansicht sind, dass durch eine äusserliche Zusammenfügung von Gliedern verschiedener Personen niemals ein organisches und glaubwürdiges Ganze hervorgebracht werden kann. Wir geben aber zu, dass das Verfahren des Zeuxis — wenn er es wirklich angewendet hat — insoweit eine gewisse Berechtigung hat, als es darauf ankommen kann, aus einer grösseren Zahl von Varianten die weniger schönen auszuseiden und die schöneren übrig zu behalten.

Dürer ist derselben Ansicht. Auch er giebt zu, dass das Schöne in der Natur nur selten vollkommen anzutreffen sei, dass man es vielmehr zusammensuchen müsse. „Und dass wir aber zu einer guten Mass möchten kommen, dardurch die Hübschheit eins Theils in unser Werk bringen, darzu bedunkt mich am Allerdienstlichsten sein, dass du von viel lebendiger Menschen dein Mass nimmest. Aber such Leut darzu, die da hübsch geacht sind, und derart mach mit allem Fleiss ab. Dann aus viel manicherlei Menschen mag durch ein Verständigen etwas Guts zusammengelesen werden durch alle Theil der Glieder. Dann selten findet man ein Menschen, der da alle Gliedmass gut hab, dann ein Jedlicher hat ein Mangel“ (225, 5, vgl. 351, 11. 361, 30). „Nachdem aber nit wol möglich ist, dass in einem einigen Körper alle Vollkommenheit der Hubschheit sei“ (261, 11). „Willt Du aber etlich Mass eines Bildes brauchen und dasselbig dornoch künstlich machen, so nimm für dich lebendig Menschn, so schön du die gehalten magst, und derselben viel, so magst du destmehr guts Dings zusammenklauben“ (246, 10). „Item dir würd not than, dass du viel Menschen abmalst und das Allerschonest aus ihn allen nimmest

1) Vgl. Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, 1898, S. 409 ff.

und vermesst und das in ein Bild bringest... Item es ist nit möglich, dass du ein schön Bild von einem Menschen allein kannst abmachen, dann es lebt alls kein schon Mensch auf Erd, er möcht allweg noch schöner sein“ (290, 15, vgl. 300, 6. 303, 15). „Item aus viel Stucken, geklaubt aus viel schöner Menschen, mag etwas Guts gemacht werden“ (291, 3). „Wöll wir sie (die Schönheit) in unser Werk bringen, so kommt uns das gar schwer an, müssen das weit zusammentragen, und sunderlich in der menschlichen Gschalt durch alle Gliedmoss vorn und hinten. Man durchsucht oft zwei- oder dreuhundert Menschen, dass man kaum eins oder zwei schöner Ding an ihn findet, die zu brauchen sind. Dorum so thut not, willst du ein gut Bild machen, dass du van Etlichen das Haupt nimmest, van Anderen die Brust, Arm, Bein, Händ und Füß, also durch alle Gliedmass alle Art ersuchest. Dann van viel schöner Ding versammelt man etwas Guts, zu gleicher Weis wie das Hönig aus viel Blumen zusammengetragen würd“ (300, 21, vgl. 304, 1. 306, 19).

Auch nach Dürer ist das Schöne wenigstens in vielen Fällen ein ästhetischer Mittelwert. „Doch sollt du kein Ding gar zu lang, kurz, dick, dünn, breit oder schmal machen“ (220, 21, vgl. 358, 2). „Aber in solchen Dingen halt ich die vergleichlichen (d. h. die gemässigten) Ding für die schönsten. Wiewol die andern abgesehen (d. h. extremen) Ding Verwunderung bringen, so sind sie doch nit alle lieblich. Deshalb ist ein Exempel zu nehmen bei den obgemeldten Anzeigen, dass man mag sagen: Kein spitzig Haupt, auch kein

flachs sei wolgestalt, aber ein rund Haupt ist hübsch geacht, darum dass solchs ein Mittel zwischen den andern ist. Durch das ist darum nit beweis, dass ein jedlich Mittel zwischen allen Dingen das Best sei, allein nimm ich dies für in etlichen Dingen zu brauchen (ich will dies nur für einige Fälle gelten lassen), als so man spricht: Das ist ein zu langs oder zu kurz Angesicht, desgleichen in Theilen: das ist ein zu lange, kurze, beulete oder grubete Stirn“ (211, 13; vgl. 370, 12). „Zwischen zu viel und zu wenig ist ein recht Mittel,

des fleiss dich zu treffen in all dein Werken“ (300, 32). „Hüt dich vor Überfluss“ (301, 29, vgl. 304, 12. 305, 6). „Und mittel die Ding recht, dann du hast allweg ein rechts Mittel zwischen zu viel und zu wenig, des vergiss in keim Werk“ (306, 24). „Item das merk sunderlich, ein idlich übernöt Ding steht nit wol. Dorum thu keinem Ding zu viel, auch nit zu wenig. Dann der Mangel verderbt und macht faul Geberd, es wär dann dass Einer willig (d. h. mit Absicht) etwas Schläfrigs wollt machen“ (377, 21).

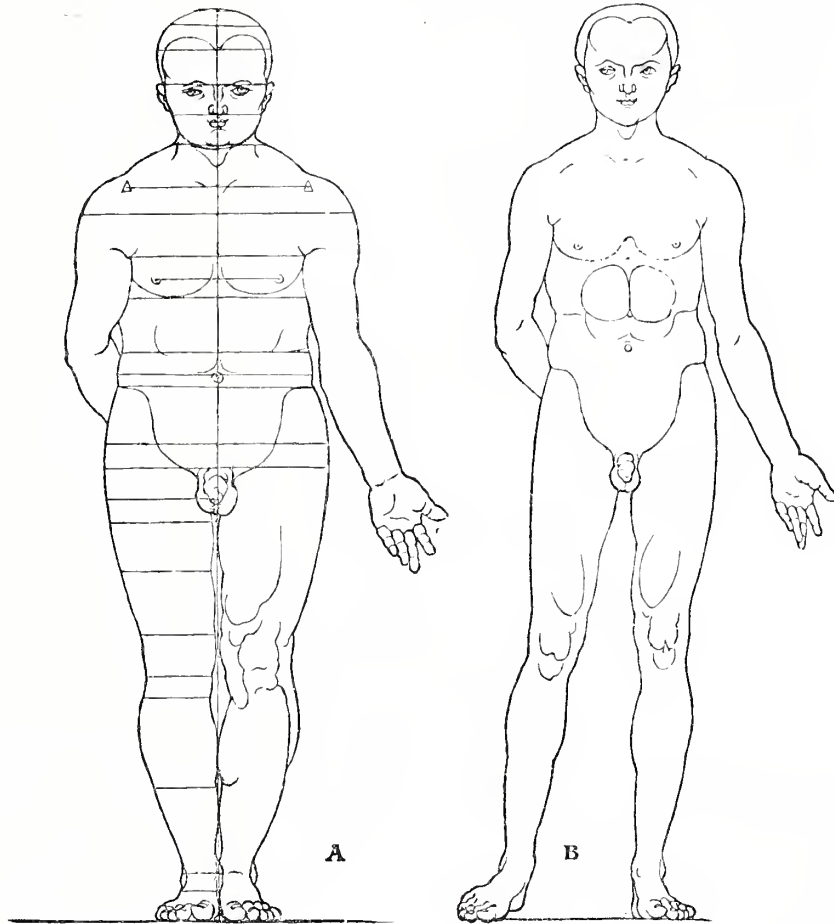


Abb. N. 1. Der „bäurische“ Mann von sieben Hauptlängen (A im ersten Buch).

Abb. N. 2. Der erste Mann von acht Hauptlängen (B im ersten Buch).

ja nun freilich die Frage, was denn eigentlich der Mittelwert sei, d. h. was das heissen solle: „zu viel“ und „zu wenig“? Es ist klar, dass damit allein noch gar nichts gesagt ist. Denn diese Bezeichnungen setzen ja doch eine bestimmte Schönheitsnorm als gegeben voraus, mit der das Hässliche verglichen wird. Welches ist nun aber diese Schönheitsnorm? Das soll ja gerade erst bewiesen werden, wir dürfen es also nicht als bewiesen voraussetzen. Und vor allen Dingen gilt es zu entscheiden, ob wir wirk-

lich genötigt sind, eine einheitliche Schönheitsnorm anzunehmen. Wie verhält sich Dürer diesen Fragen gegenüber?

Wir sind damit auf den Kernpunkt des ganzen Problems gestossen, nämlich die Frage, ob ein Künstler von der ausgesprochen naturalistischen Sinnesart Dürer's, der ein so feines Verständnis für die individuellen Verschiedenheiten der Natur hat, der die Künstler seiner Zeit immer wieder auf möglichst charakteristische Darstellung der Natur hinweist, wirklich an eine ästhetische Normalproportion geglaubt habe. Dass die Alten an eine solche glaubten, ist in hohem Grade wahrscheinlich. Zwar besaßen die griechischen Bildhauer, wie wir längst wissen, keinen einheitlichen Kanon, aber bedeutende Bildhauer und Maler wie Polyklet, Euphranor u. s. w. hatten sich einen individuellen Kanon ausgebildet, dem sie, wenn wir der Überlieferung trauen dürfen, eine allgemeine Gültigkeit zusprachen. Und wir wissen, dass spätere Künstler den individuellen Kanon ihrer Vorgänger mit Bewusstsein änderten, weil sie — wahrscheinlich in Folge genauerer Messungen nach der Natur oder auf Grund ihres persönlichen Geschmacks — zu der Überzeugung gekommen waren, dass jener der Natur oder dem allgemeinen Schönheitsgefühl nicht entsprach.

Es ist nach Dürer's Bemerkungen sehr wahrscheinlich, dass auch Barbari einen solchen Kanon hatte und dass er in ihm das eigentliche Geheimnis der Schönheit zu besitzen glaubte. Man darf daraus wohl mit Bestimmtheit schliessen, dass auch Dürer in seiner Jugend, solange er in persönlichen Beziehungen zu Barbari stand, die Ermittlung eines solchen Kanons für möglich hielt. Die Frage ist nur die, ob er diese Idee bis zum Ende seines Lebens festgehalten hat oder

nicht vielleicht gerade durch seine selbständigen Studien zu einer anderen Überzeugung gekommen ist. Das letztere kann man nun, wie ich glaube, bestimmt nachweisen, und zwar durch eine einfache Analyse des Proportionswerkes.

Zunächst ist hervorzuheben, dass Dürer in seinem ganzen Proportionswerk keinen bestimmten Typus als den schönsten hinstellt, keine der von ihm gezeichneten Proportionsfiguren als Kanon proklamiert. Das ergibt sich schon bei einem flüchtigen Überblick über sein Buch. Dürer giebt nämlich nicht eine, sondern zunächst im ersten Buch fünf Normalfiguren:

- A den „dicken bairischen“ Mann von 7 (genauer $6\frac{1}{2}$) Kopflängen,
- B den Mann von 8 (genauer $7\frac{1}{2}$) Kopflängen,
- C einen ähnlich proportionierten, aber doch verschiedenen Mann von 8 Kopflängen,
- D den Mann von 9 (genauer $8\frac{1}{2}$) Kopflängen,
- E den Mann von 10 (genauer $9\frac{1}{2}$) Kopflängen.

Jedem der fünf Männer (Abb. N. 1—5) ist ein entsprechendes Weib von ähnlichen Verhältnissen beigegeben.

Streng genommen handelt es sich aber schon hier nicht um fünf, sondern um sieben verschiedene Typen, weil den Typen D und E je eine Kopfvariante hinzugefügt ist, durch die z. B. die Zahl ihrer Kopflängen verändert wird.

Zu diesen fünf (oder sieben) Typen des ersten Buches kommen nun aber im zweiten Buch noch acht weitere männliche (Abb. P. 1—7) (und zehn weibliche) hinzu, die durch ein anderes Masssystem gewonnen sind und auch in ihren Proportionen keineswegs mit denen des ersten Buches übereinstimmen. Während Dürer nämlich im ersten Buch als Massstab die Gesamthöhe des Körpers benutzt und die Länge der einzelnen

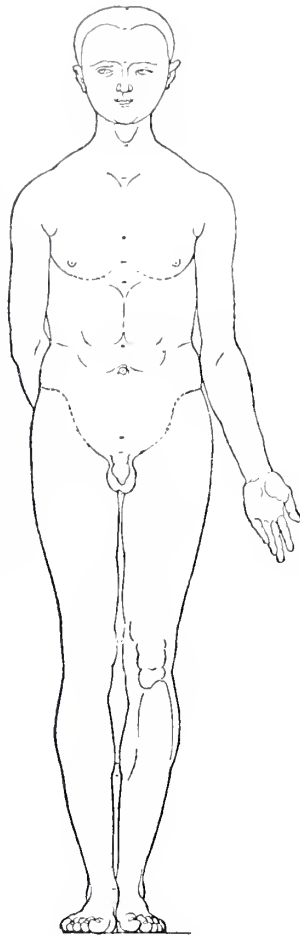


Abb. N. 3. Der zweite Mann von acht Hauptlängen (C im ersten Buch).



Abb. N. 4. Der Mann von neun Hauptlängen (D im ersten Buch).

Körperteile nach Bruchteilen ($\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{9}$ und $\frac{1}{10}$) dieser Gesamthöhe angeht, misst er die Figuren des zweiten Buches nach einem bestimmten Modul, nämlich dem sechsten Teil der Gesamthöhe, indem er diesen „Massstab“ in zehn „Zahlen“, jede Zahl in zehn „Teile“, jeden „Teil“ in drei „Trümlein“ teilt.

Diese auffallende und im Grunde unorganische Zusammenstellung zweier verschiedener Verfahren in einem und demselben Proportionswerke lässt sich meines Erachtens nur durch die Annahme erklären, dass Dürer in der früheren und späteren Epoche seiner theoretischen Thätigkeit verschiedene Messungsverfahren angewendet hat und dass er nun bei der Publikation seiner Studien auf seine früheren Messungen nicht vollständig verzichten und sich doch auch nicht die Mühe machen wollte, sie umzurechnen. Um nun zu entscheiden, welches von den beiden in der Proportionslehre vorliegenden Verfahren das ältere sei, muss zuerst darauf hingewiesen werden, dass ein aus beiden gemischtes Verfahren schon vor Dürer bei den Italienern gebräuchlich war. L. B. Alberti legt bei den Proportionsregeln seiner Schrift *de statua* (ed. Janitschek S. 181) einen Massstab (*exempeda*) zu Grunde, der die Höhe des zu messenden Körpers hat, in sechs Fuss (*pedes*) geteilt ist und bei dem jeder Fuss wieder in 10 Zoll (*uncoelae*), jeder Zoll in zehn Minuten (*minuta*) zerfällt. Dürer's Einteilung unterscheidet sich von dieser also nur durch die Zahl der „Trümlein“, die auf einen „Teil“ fallen (drei statt zehn). Es wäre nun sehr wohl möglich, dass Dürer eines seiner Verfahren von Barbari gelernt hätte. Jedenfalls ist das Verfahren des ersten Buches schon der einfacheren und übersichtlicheren Schreibung wegen viel rationeller, und dass Dürer auf dasselbe mehr Wert legte, ergibt sich wohl auch daraus, dass er es an die Spitze stellte.

Nun lässt sich aber durch andere Erwägungen nachweisen, dass die Messungen des zweiten Buches teilweise aus früherer Zeit stammen als die des ersten. So veranschaulichen z. B. die Figuren Fol. **I**₄, **R**, **R**, **L**, **L**₃, **L**₄, **M**₂ und **M**₄ die Einzeichnung des mit ausgestreckten Armen dargestellten Menschen in einen Kreis, die Figur Fol. **G**₄ b die Einzeichnung in ein Quadrat, also zwei von Vitruv angegebene Konstruktionen. Ausserdem stimmt die Figur Fol. **I**₄ in ihren Höhen-

dimensionen wenigstens annähernd mit den von Vitruv angegebenen Verhältniszahlen überein, wie man sich durch Nachmessen leicht überzeugen kann. Der Einwand, dass diese Figur viel zu schlank sei, um den Kanon des Vitruv zu repräsentieren, kann deshalb unberücksichtigt bleiben, weil Vitruv ja nur die Höhenmasse angeht, also die Breitenmasse ganz in das Belieben des Künstlers stellt. Gerade diese Schlankheit entspricht nun aber dem Proportionskanon des Barbari, dessen Figuren in seinen früheren Stichen sich ja durch ihre übertriebene Dünne, ihren „schwankelen“ und „schläfrigen“ Charakter, wie Dürer sagen würde, auszeichnen. Wenn nun Dürer selbst sagt, dass er von Vitruv und Barbari seinen „Anfang genommen“, so wird die Vermutung nicht zu umgehen sein, dass sich grade im zweiten Buch die frühesten im Anschluss an die Antike und die italienische Renaissance angeestellten Proportionsstudien Dürer's erhalten haben.

Dürer wird sich wohl sehr bald davon überzeugt haben, dass diese dürre, hochbeinige und kleinköpfige Gestalt durchaus nicht die Bedeutung eines allgemeingültigen Kanons für sich in Anspruch nehmen könne. Denn in seinen Bildern und Stichen lässt sich diese Proportion, wie schon oben angedeutet, sonst nicht nachweisen. Auch hat er später, wo immer er auf die Masse des Vitruv zurückkommt (s. IX. S. 126 ff.), breitere Körperverhältnisse gewählt.

Da schon die Masse der oben (IX. S. 128) besprochenen, von 1513 stammenden Bremer Zeichnung ebenso wie die der Proportionsfiguren des ersten Buches in Gestalt von Bruchteilen der Gesamtlänge angegeben sind, so muss Dürer jedenfalls spätestens in der mit 1512 einsetzenden Arbeitsperiode das Messungsverfahren des ersten Buches ausgebildet haben. Gleichzeitig beweist aber diese Zeich-

nung, dass auch im zweiten Buche Figuren aus dieser Zeit Platz gefunden haben. Denn die Figur auf Fol. **R**₄ entspricht fast genau, die auf Fol. **I**₄ wenigstens ziemlich der Proportionsfigur in Bremen, nur mit dem Unterschied, dass bei der auf Fol. **I**₄ die Schienbeine kürzer gemacht sind, also der Fehler der Bremer Figur verbessert ist.

Aus dem ersten Buche stimmt mit den Massangaben des Vitruv verhältnismässig am meisten die Figur D überein, doch kann man sich durch Nachmessen leicht überzeugen, dass die Übereinstimmung bedeutend

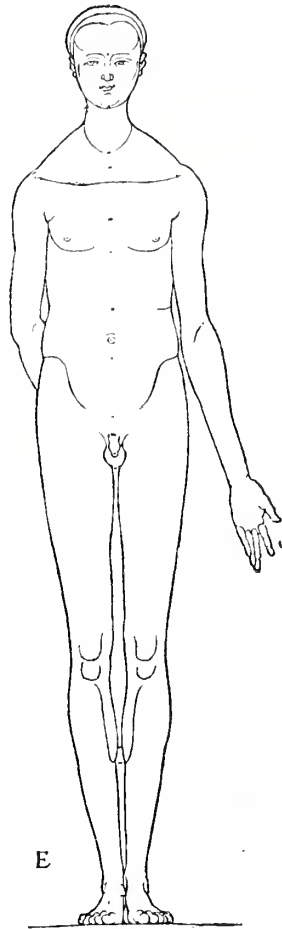


Abb. N. 5. Der Mann von zehn Hauptlängen (E im ersten Buch).



Abb. O. Entwurf zu dem Kupferstich Adam und Eva in der Albertina zu Wien (Lippmann 1733).

geringer ist als die von Fol. 34. Man kann also wenigstens so viel mit Bestimmtheit sagen, dass das zweite Buch bedeutend mehr vitruvianische Elemente enthält als das erste, also im ganzen wohl auf frühere Messungen zurückgeht, ohne dass darum behauptet werden könnte, seine Proportionsfiguren stammten alle aus Dürer's erster Periode.

Ist diese Kombination richtig, so haben wir auch in dem Verhältnis der beiden ersten Bücher zu einander eine Bestätigung von Dürer's Aussage zu erkennen, dass er an Stelle der Studien nach Barbari und Vitruv später sein „eigen Ding für sich genommen“ habe. Denn es spricht sich auch in ihm eine stufenweise zunehmende Entfernung von Vitruv aus.

Wenn wir nun nach demjenigen Typus suchen, der dem persönlichen Schönheitsideal Dürer's am meisten entsprechen möchte, so zeigt schon ein Vergleich mit seinen Werken, dass dabei nicht nur eine, sondern mehrere Proportionsfiguren in Betracht kommen. Dürer hat offenbar in seiner künstlerischen Praxis keinen einheitlichen Proportionskanon gehabt, und selbst diejenigen seiner Werke, bei denen man einen solchen noch am ersten vermuten könnte, der Kupferstich Adam und Eva (1504) (Abb. O) und die beiden Bilder Adam und Eva (1507), zeigen zwei verschiedene Körperauffassungen, eine breitere muskulösere und eine schlankere weichere. Beide entsprechen am meisten, wenn auch nicht ganz genau, den beiden Figuren B und C des ersten Buches, bei denen von vitruvianischem Einfluss so gut wie gar nicht mehr die Rede sein kann. Von denjenigen Figuren des zweiten Buches, die nicht unter dem Einfluss Vitruv's entstanden sind, ist die auf Fol. 64 abgebildete den beiden Adamtypen am ähnlichsten. Wir hätten also in diesen drei Figuren diejenigen von Dürer's selbständig entwickelten mittleren Typen zu erkennen, die sich in die Ehre teilen müssten, seine individuelle Schönheitsnorm zu vertreten. Und selbst wenn man die Figur des zweiten Buches ihres etwas unausgeglichnen Charakters wegen für einen früheren Versuch halten und deshalb ausscheiden wollte, so blieben doch immer noch zwei Typen (B und C) übrig, die in dieser Beziehung gleichberechtigt wären.

Können wir also selbst in dem reiferen ersten

Buch keinen einzelnen Typus nachweisen, der sich durch Vergleich mit Dürer's Werken als seine absolute Schönheitsnorm darstellte, so können wir uns auch nicht darüber wundern, dass Dürer selbst keinen seiner dreizehn und mehr Typen als den schönsten bezeichnet hat. Das ist überhaupt eine Thatsache, die sich jedem Leser des Proportionsbuches zu allererst aufdrängen muss (die aber freilich nur von Thausing ausdrücklich hervorgehoben worden ist), dass es Dürer sorgfältig vermeidet, irgend eine seiner Proportionen als „die schönste“ hinzustellen. Im Gegenteil, er hat sich „furchenommen, funferlei unterschiedlich Proportion zu beschreiben, damit ein Igllicher finden mag, das ihm gefall: Stark, dick, dünn, lang oder kurz Bildnuss in Mannen und Weibern, oder aus den allen ein Vermischung seins Gefallens“ (261, 14, vgl. 346, 22. 347, 15). Es stehen also bei ihm die 5 (oder 7) Typen des ersten Buches und die 8 (oder 10) des zweiten vollkommen gleichberechtigt nebeneinander. Denn wenn auch die Figuren des zweiten Buches in ihrem Typus teilweise denen des ersten ähnlich sind, so ist doch hervorzuheben, dass keine von ihnen in ihren Massen genau mit den entsprechenden des ersten Buches übereinstimmt. Es handelt sich also bei Dürer thatsächlich um 13 (oder 15 oder 17) verschiedene Typen, die er den Malern in gleicher Weise zur Verfügung stellt.

Streng genommen sind es sogar noch mehr, nämlich doppelt soviel. Denn Dürer will für jede dieser Proportionen zwei verschiedene Arten der Behandlung frei geben. Diese bezeichnet er mit den Worten „härte“ und „lind“, d. h. kräftig (muskulös) und weich (glatt). Der Unterschied wird am besten veranschaulicht durch

einen Vergleich des Adams auf dem Kupferstich mit dem auf dem Bilde. Ein ähnlicher Gegensatz besteht zwischen Figur B und C des ersten Buches und den beiden dicken und bäurischen Männern der beiden Bücher. Der „härte“ Mann hat bei sonst gleichen Proportionen einen kräftigeren Knochenbau und eine stärker markierte Muskulatur. Dürer kommt auf diesen Unterschied wiederholt zu sprechen. „Und das merk sunderlich, dass du ein idlich Nacket magst härte oder lind machen. Aber doch ziemt es sich bass, dass ein dick stark nacket Bild van härtem Gebrech (Knochen-

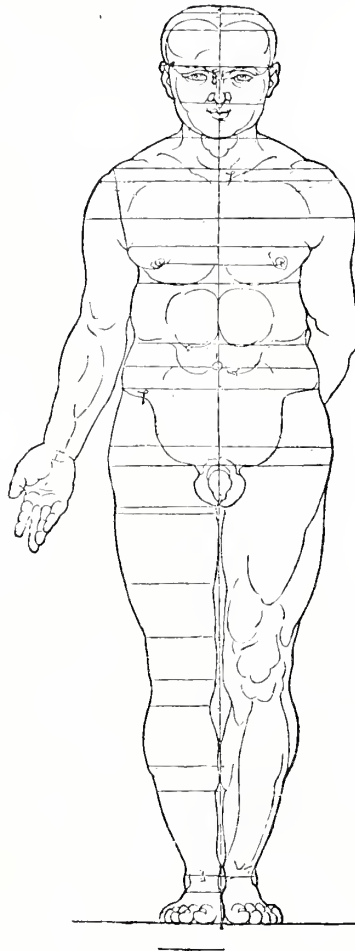


Abb. P. 1. Der „blockete“ Mann
(Bl. 61 im zweiten Buch).

bau) gemacht werd und viel qualleter dann ein subtil dünn schwankel naked Bild. Dann die subtilen sollen lind und süß gemacht werden. Aber doch mag „härte“ und „lind“ in allen Nacketen gebraucht werden. Dann man mag alle Nacket feister oder mägrer machen und sich dobei gebrauchen der Jugend oder des Alters“ (245, 20). „Deshalb begehrt Mäncher, ein Bild zu machen van härter Art und viel Gebrechs dorin, der Ander nimmt für, ein lind Bild zu machen van wenig Gebrechs . . . Doch mag einer beede, lind und härte, gebrauchen, wo er will“ (362, 26).

Nach der Sitte der Zeit bringt Dürer diese verschiedenen Proportionen und die verschiedene Art der Körperausbildung mit den Temperamenten oder „Komplexionen“ in Verbindung. Man glaubte ja damals, dass jeder Mensch nach seiner körperlichen und geistigen Beschaffenheit einer der vier Komplexionen angehöre, d. h. entweder Melancholiker oder Phlegmatiker, Sanguiniker, Choliker sei, resp. einen aus mehreren dieser Komplexionen zusammengesetzten Charakter habe. Die Komplexionen brachte man dann wieder mit den Planeten und Elementen in Verbindung, indem man jeder Komplexion ein (oder zwei) Elemente und ebenso einen oder mehrere Planeten zueignete. Der Unterschied der Temperamente spiegelt sich nun nach Dürer in der Verschiedenheit der Proportionen wieder. Und er erklärt es geradezu für die Aufgabe des Malers, welcher Menschen von verschiedener Komplexion zu malen hat, dabei auch verschiedene Proportionen anzuwenden. Nach unserem ästhetischen Sprachgebrauch würde das heissen: Dürer stellt die Proportionen nicht in erster Linie in den Dienst des Schönen, sondern in den des Charakteristischen. Die Frage nach der schönsten Proportion tritt für ihn vollkommen zurück

gegenüber der Aufgabe, jeder Figur die ihrem Charakter am meisten entsprechende Proportion zu geben.

„Aus solcher manicherlei Verkehrung der menschlichen Gestalt wirdet gefunden, welche die Stärkeren oder Schwächeren, die Behendern oder Langsamern, frei oder schwer sind“ (216, 10). „Item durch den Gebrauch der Messung magst du ein idlich Bildung, wie dir die fürgeben würd, recht machen, es sei zornig oder sänfte Gestalt und dergeleichen Unterschied“

(250, 24, vgl. 291, 15, 364, 18). „Also findet man unter den Geschlechtern der Menschen allerlei Art, die zu manicherlei Bilden nutz zu brauchen sind, nach der Komplexion anzusehen. Also haben die Starken härter Gebrech in ihrem Leib wie die Leuen. Aber die Schwachen sind linders Gebrechs und nit so quallet als die Starken“ (226, 10). „Item so du gelehrt würdest, durch was Mittel ein menschlich Bild zu messen sei, so würd dir das dienen, zu was Geschicklichkeit der Menschen du willst. Dann es sind vielerlei Kumplex der Menschen, wie dich des die Fisycy berichten kunnen, dieselben all magst du ermessen durch die Mittel, die hernoch gesetzt werden“ (290, 9). „Item wir haben manicherlei Gestalt der Menschen,

Ursach der vier Kamplexen. Aber so wir ein Bild sollen machen, das in unseren Gewalt gschstellt würd, so soll wir das auf das Schönest machen, so wir können, nach Gelegenheit der Sach, wie sich das geziemt. Dann es ist nit ein kleine Kunst, viel guter *unterschiedlicher* Gestalt der Menschen zu machen“ (306, 12, vgl. 299, 24, 303, 10). „Aus Solchem folgt, dass sich kein gewaltiger Künstler auf ein Art allein geben soll, sunder dass er in vielerlei Weg und zu allerlei Art geübt und darin verständig sei. Daraus kummt dann, dass er machen würdet welcherlei Geschlecht der Bild, die man von

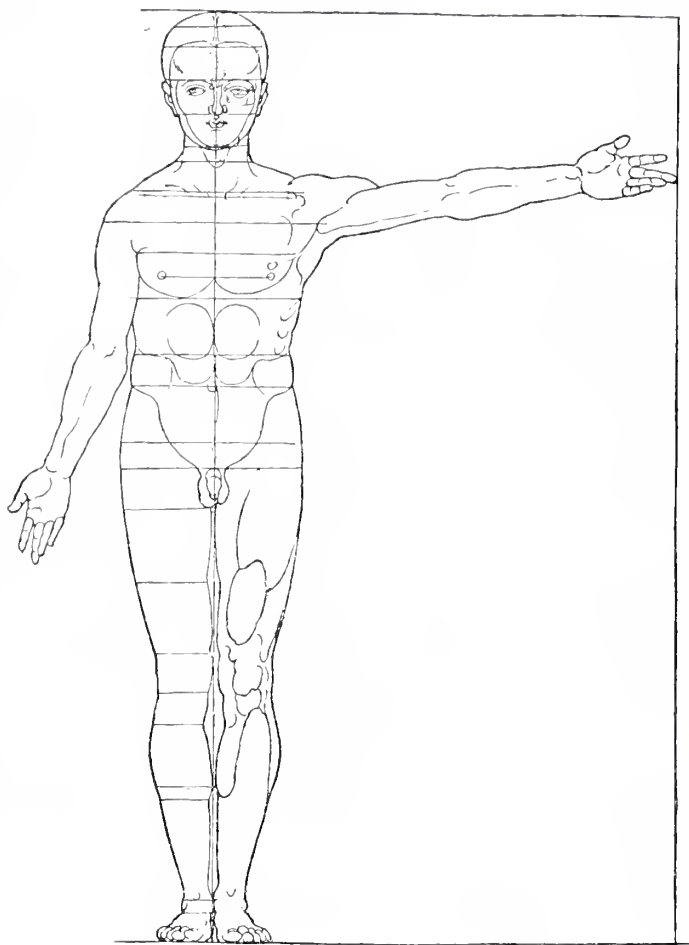


Abb. P. 2. Der in das Quadrat eingezeichnete Mann (Bl. 6₁ im zweiten Buch).

ihm begehrt. Und alsdann aus den obgemeldten Meinungen (nach den oben angegebenen Proportionen) mag einer zornig, gütig und allerlei Gestalt wissen zu machen, und ein jedliche Gestalt kann für sich selbst gut gemacht werden (d. h. charakteristisch schön sein). So dann Einer zu dir kummt und will von dir haben ein untrens saturninisch oder martialisch Bild oder eins, das Venerem anzeigt, das lieblich holdselig soll sehen, so würdest du aus den vorgemeldten Lehren, so du der geübt bist, leichtlich wissen, was Mass und Art du darzu brauchen sollt. Also ist durch die Mass von aussen allerlei Geschlecht der Menschen anzuzeigen, welche feurig, lüftig, wässrig oder irdischer Natur sind“ (228, 18). „Item würst du die Ding, davan ich oben gesagt hab, fleissig brauchen, so hast du daraus gar leichtlich zu machen allerlei Gestalt der Menschen, sie seien ja van welchen Komplexionen sie wollen, Melancolici, Flegmatici, Colerici oder Sanguinici. Dann man kann wol ein Bild machen, dem der Saturnus oder Venus zu den Augen herausscheint, und sunderlich im Gemäl der Farben halben, also mit andern Dingen auch“ (247,7). Schon die Erwähnung der Farben und des Gesichtsausdrucks, die doch nichts mit den Proportionen zu thun haben, zeigt, dass Dürer hier nicht streng bei der Sache bleibt. Er meint offenbar etwas ganz Richtiges, schießt aber in der übertriebenen Bedeutung, die er den Proportionen beilegt, etwas über das Ziel hinaus. Offenbar ist er dazu durch die oben IX.S. 135 citierte Anschauung veranlasst worden, dass die Alten für jede ihrer Göttergestalten eine besondere Proportion gehabt hätten. Doch meint er durchaus nicht, dass nur die von ihm abgebildeten Proportionen als charakteristisch für die verschiedenen Temperamente gelten sollen, sondern er will den Malern auch alle möglichen Zwischenstufen freigeben. „Und dorum will ich all mein vorbeschrieben Ding . . so ganz frei setzen, so man will, dass man kein Ding lass, wie es angezeigt ist“ (357, 9). „Viel Ding, die do nit ausgesprochen werden, die magst du durch die Mittel als ermesen und gerechtiglich finden“ (371, 6, vgl. 301, 6). „Item so du würst sagen, die Mass, die ich beschrieben hab, seien fehl und die Schöne sei nit dorin begriffen, so nimm das zu Sinn, dass sie nit weit dovan kann

sein, und dass sie bei dieser Mass erfunden mag werden“ (248, 1).

Die vollkommen gleichwertige Behandlung der über 13 verschiedenen Proportionen sowie aller zwischen ihnen denkbaren Zwischenstufen ergab sich also, wie wir gesehen haben, aus dem ästhetischen Prinzip des Charakteristischen. Für Dürer als Realisten stand dieses natürlich von vornherein höher als das der absoluten Schönheit. Nach der Auffassung der realistischen Ästhetik hat ja eine bestimmte Form, ein bestimmtes Verhältnis an sich selbst nur eine geringe Bedeutung und wird erst dadurch ästhetisch wertvoll, dass es etwas Bestimmtes bedeutet, in einem bestimmten Zusammenhang auftritt.

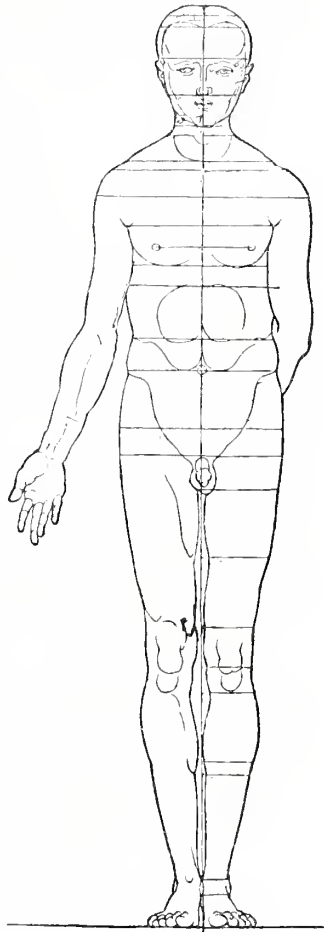


Abb. P. 3. Der Mann
Bl. 11, im zweiten Buch.

Für den realistischen Ästhetiker ist eine beliebige Figur auf einem Bilde nicht deshalb schön, weil sie bestimmte Verhältnisse, bestimmte Formen hat, einem bestimmten Typus entspricht, sondern weil sie etwas Bestimmtes darstellt, die Illusion von etwas Bestimmtem erweckt. In diesem Sinne und nur in diesem Sinne ist ja auch das Hässliche in der Kunst berechtigt. Die Frage nach der Naturschönheit steht prinzipiell auf einem ganz anderen Blatte. In der Natur kann eine Form hässlich erscheinen, die in der Kunst schön erscheint, weil sie im letzteren Fall charakteristisch ist, d. h. das ausdrückt, was sie nach der Intention des Künstlers ausdrücken soll. Dies ist offenbar der ästhetische Kern der citierten Äusserungen Dürer's. Dieser hat allerdings den wesentlichen Unterschied zwischen Natur- und Kunstschönheit nicht klar erkannt. Denn immer wieder bricht in seinen Äusserungen, die sich auf die charakteristische Schönheit beziehen, die Frage nach der Naturschönheit unver-

sehens durch. Aber diesen Fehler teilt er mit der ganzen älteren Ästhetik, und gefühlt hat er das Richtige sicher. Für ihn als realistischen Künstler gab es z. B. in einer Anbetung der Könige nicht eine, sondern verschiedene Schönheiten, eine des Kindes, eine andere der Mutter, des Greises, Mannes, Jünglings, des Mohren, Ochsen, Esels u. s. w. Sie alle lassen sich allerdings unter den einen Begriff der charakteristischen Schönheit subsumieren, aber als Naturtypen können und müssen sie alle verschieden sein. Dürer hat sein Proportionsbuch für Maler geschrieben, er musste also darauf dringen,

dass der Maler lerne, allen diesen Möglichkeiten gerecht zu werden.

Wenn wir uns nun fragen, wie Dürer zu diesen über 13 verschiedenen Proportionstypen gekommen ist, so zeigt sich hier der charakteristische Unterschied zwischen der italienischen und deutschen Ästhetik. Der Italiener Alberti sucht nach einer idealen Schönheit, indem er aus einer grösseren Zahl von Körpern unter ausdrücklicher Berufung auf das Verfahren des Zeuxis die schönsten auswählt, sie nachmisst und aus ihnen den mittleren

Durchschnitt nimmt. Dabei bedient er sich solcher Körper, die „bei den Erfahrenen für schön gehalten werden“, verwirft diejenigen, die nach der einen oder anderen Seite über eine gewisse Grenze hinausgehen, und zieht alsdann aus den übrigbleibenden das Mittel.¹⁾ Auf diese Weise erhält er natürlich nur einen Typus, den schönsten, den Normaltypus. Der Deutsche Dürer stellt ebenfalls Messungen nach der Natur an. „Dorum ist not, dass man findt, wie ein Mensch aufs Gnäuest der Natur gmäss künn und müg abgemessen werden. Dann durch recht Gemessens würd Künstlichs gemacht“ (260, 7, vgl. 345, 22 und 346, 15). „Dorum hab ich ihm nachgedocht und find, dass man die menschlichen Bild

auf das Genäuest soll messen. Dann aus derselben vielen mag man wol etlich hübsche Ding zusammen in Eins verfügen“ (345, 3). Aber er misst nicht nur die nach dem Urteil irgend welcher Menschen schönsten Körper, sondern Körper des allerverschiedensten Charakters, dicke, dünne, mittlere, „härte“, „linde“ u. s. w. Dabei gab es für ihn nur zwei Möglichkeiten: Entweder er mass von jedem Typus ein ihm besonders

charakteristisch erscheinendes Beispiel und trug es einfach in sein Proportionsbuch ein, oder er suchte sich für jeden Typus eine grössere Zahl von Körpern aus, denen er diejenigen Züge, die am häufigsten vorkamen, entlehnte.

Das erstere wäre nicht besonders verdienstvoll gewesen, denn das hätte jeder Maler nach Bedarf auch gekonnt. Dürer hat also wahrscheinlich das letztere Verfahren angewendet, wie ja schon aus seinen Bemerkungen über das eklektische Zusammensuchen der Schönheit (s. oben S. 222) hervorgeht. Er hat sicher viele Hunderte von Menschen gemessen, sagt er doch selbst: „Man durchsucht oft zweihundert und

dreihundert Menschen“ . . . (vgl. oben S. 223). Diese zahllosen Messungen hat er natürlich nach verschiedenen Haupttypen gruppiert. Er hat dreizehn, ursprünglich vielleicht noch mehr Gruppen gebildet, deren jede eine grössere Zahl ähnlich proportionierter Körper enthielt. Aus diesen Körpern, deren Proportionen natürlich nur innerhalb enger Grenzen variierten, konnte er leicht durch Berechnung der Mittelmasse einen Proportionsdurchschnitt gewinnen, wobei die individuellen Abweichungen sich gegenseitig aufhoben. Und diese Proportionsdurchschnitte sind es offenbar, die wir in seinen Musterfiguren vor uns haben.

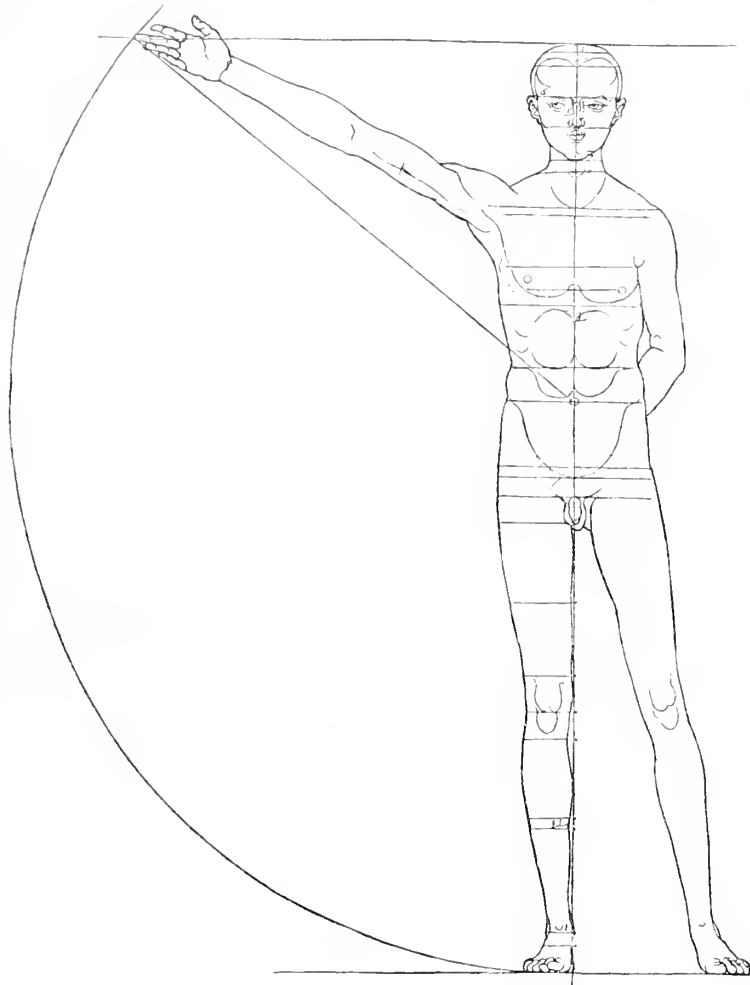


Abb. P. 4. Der in den Kreis eingezeichnete Mann
(Bl. 3, in zweitem Buch).

1) Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften, herausgegeben von Janitschek. S. 201: Sic nos plurima quae apud peritos pulcherrima haberentur corpora delegimus et a quibusque suas desumpsimus dimensiones, quas postea, cum alteras alteris comparassemus, spretis extremorum excessibus, si qua excederent aut excederentur, eas excepimus mediocritates, quas plurimum exempedarum consensus comprobasset.

Natürlich stand es ganz in seinem Belieben, wie viel solcher Durchschnitte er berechnen wollte, und er sagt ja auch ausdrücklich, dass er den Leser nicht an die zufällig von ihm gewählte Typenzahl binde, sondern ihm auch alle möglichen Zwischenstufen freigebe. Damit hat er aber das eklektische Verfahren der Griechen und Italiener in sehr charakteristischer Weise umgebildet. Die letzteren wollten durch das Zusammensuchen der Züge „die Schönheit“ ermitteln, Dürer dagegen hat es auf das Charakteristische jedes Typus abgesehen. Wir haben es also hier gewissermassen mit einer Übersetzung einer Phrase der griechisch-italienischen Ästhetik ins Deutsche zu thun. Diese Proportionsfiguren sollen keine Vorbilder für die Künstler sein, bestimmt, von ihnen einfach nachgeahmt zu werden, sondern vielmehr Beispiele verschiedener Proportionscharaktere, gewissermassen Fixpunkte, die ihnen zur Orientierung beim Studium der Natur zu dienen haben.

Mit diesen über 13 Typen des ersten und zweiten Buches sind nun aber nach Dürer die Möglichkeiten der menschlichen Proportionen noch keineswegs erschöpft. Denn im dritten Buch will er anzeigen „wie man die vorbeschriebenen Masse ändern und verkehren mag, nach eines Jedlichen Willen all Ding mehr oder mindern, dadurch ein Ding unbekannt würd, gar nichts bei seiner vorigen Gestalt und Mass bleibt“. (Fol. 0.) Diese Veränderungen finden ihren Ausdruck in den Gegensätzen: gross und klein, lang und kurz, breit und schmal, dick und dünn, jung und alt, feist und mager, lieblich und hässlich, härt und lind, krumm und schlecht, eben und uneben, hoch und nieder,

rund und ecket, spitz und stumpf, geben und nehmen, viel und wenig, rechts und links, vorn und hinten, oben und unten. Dabei handelt es sich nicht um eine Änderung der absoluten Grösse, denn dadurch würde der künstlerische Eindruck nicht verändert werden, sondern um eine Änderung der relativen Grösse, des Verhältnisses der Teile zu einander. „So man aber etlich Theil grösser, die andern kleiner macht, dann so würd das Ansehen desselben Dings anderst, als so du ein Bild ob der Gürtel gross machst und unter der Gürtel hinab kleiner. In Solchem sind die Veränderung unendlich viel. Dies mag ein Jedlicher soweit brauchen, so fer er das bedarf.“ (Fol. 0 b.)

Diese Veränderungen denkt sich Dürer nach Belieben fortgesetzt. „Welcher nun fürbass will, der mag ein jedlich vorbeschrieben Mass der Bild, die da verkehrt sind worden, abermalen anderst verkehrn, in sunderlichen Teilen oder ganz. Du magst auch alle vorgemachte Bilder durcheinandermengen aus ihren Massen, wie das am geschicktesten geschehen mag, bis dass du dir und Andern etwas Ge-

fällig findest. Aber solche Vermischung gibt seltsame Ding“ (216, 15).

Um nun aus den in den zwei ersten Büchern gegebenen Figuren durch Veränderung der Proportionen andere konstruieren zu können, ohne doch immer in der Natur entsprechende Modelle aufsuchen und messen zu müssen, wendet Dürer gewisse Hilfsfiguren bzw. Instrumente an, den „Verkehrter“, „Wähler“, „Zwilling“, „Zeiger“ und „Fälscher“. (Abb. Q) Damit stellt er dann jene übertrieben plumpen und gestreckten Gestalten her, die von jeher das Entsetzen jedes Lesers der

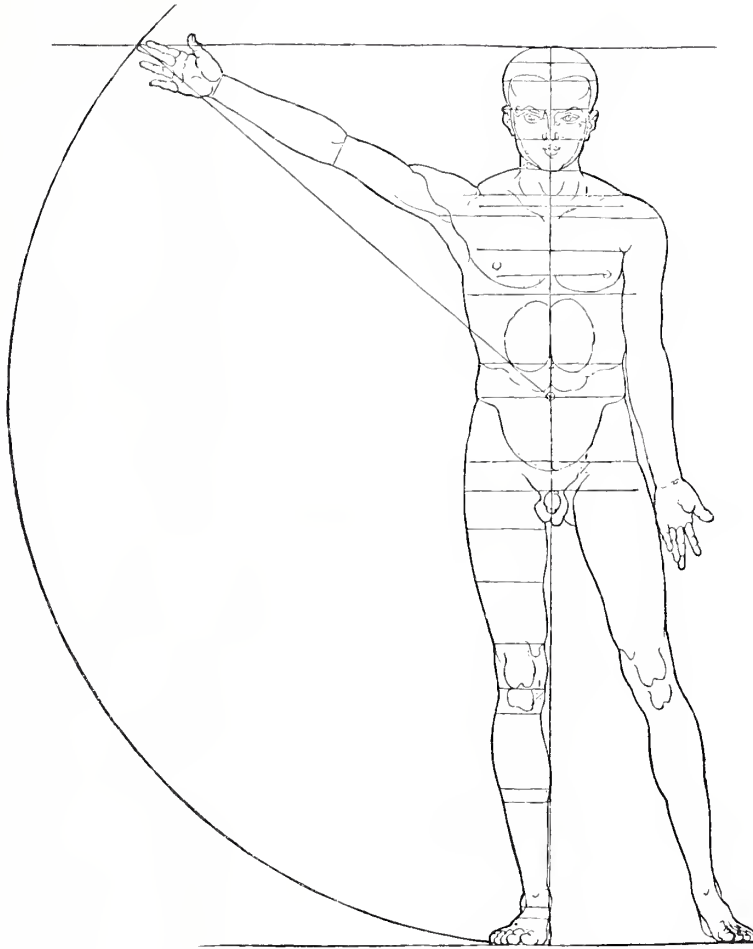


Abb. P. 5 Der in den Kreis eingezeichnete Mann
(Bl. 0 des zweiten Buchs).

Proportionslehre gebildet haben und die auch jetzt noch das Urteil über das Werk allzusehr beeinflussen. Es ist kein Zweifel, dass wir es hier mit einer mathematischen Spielerei ohne wissenschaftlichen Wert zu thun haben. Denn die Abnormitäten der Natur entstehen nun einmal nicht durch gesetzmässige Veränderungen der Proportionen auf mathematischem Wege.

Das ästhetisch Interessante dabei ist aber das, dass Dürer diese Abnormitäten durchaus nicht als Karikaturen aufgefasst wissen will.

„Aber all die Massen, die ich hie hernach beschreib und aufreiss, dovan will ich mit Niemand disputiren, ob man solch Menschen findet oder nit. Ich mach sie abr dorum also, dass ich hoff, ich wöll Ursach sein, dass ihr Viel kummen werden, die do werden durch diesen Weg anzeigen, wie die Menschen gestalt sind und wie sie müssen sein und wie sie möchten sein. Dorum such ein Jdlicher hieraus die Wahrheit und Nutz der Natur, oder Kunst und Schönheit, oder sein eigen Wohlgefallen, worzu ihn dann sein Begierd trägt“ (261, 1). „Ob ich aber hie dorum angezogen würde, ich

stellet selbs besunder seltsame Massen der Bilder, um das will ich mit Niemand streiten. Aber dannacht sind sie dorum nit unmenschlich. Ich setz sie aber dorum so weit van einander, dass ein Jdlicher Ursach doraus nehm und Acht hab, wo ihn bedünk, dass ich ihm zu viel oder zu wenig thu wider die natürlichen Gestalt, dass er dasselbe meide und der Natur folge. Dann man findet mäncherlei Unterschied in allerlei Landen. Wer weit reiset, der würd es also finden und selbs vor Augen sehen“ (351, 26). Allerdings warnt er vor Übertreibung. „So aber Einer beschreiben will, so fleich er die Ungestalt, die da

aus der zu viel Fälschung worden ist. Dann diese Ding nimm ich nit für, dass sie also und nit anderst sein sollen, sunder zu einer Lehr hab ich sie so gar aus der rechten Art gestellt, auf dass man aus solicher grober Unterscheid merklich erkenn, dass man alle diese vorbeschriebne Ding zu Notdurft und nit zu Verderben brauchen soll . . . Und hüt Dich, dass aus deiner Verkehrung nit Wechselbälg werden“ (215, 30). Er entschuldigt sich wohl, dass er bei seinen Verkeh-

rungen etwas sehr ins Extrem gegangen sei. Aber das habe er gethan, weil in dem kleinen Massstab seine Meinung deutlicher zu Tage trete. Im grossen Massstab müsse man natürlich vorsichtiger sein und jede Übertreibung vermeiden. „Aber dass ich in diesem Büchlein hievorn so weit voneinander gefahrn bin, hab ich darum gethan, dass mans in kleinen Dingen dest bass spüren mög. Wer aber mit in ein Grösse fahrn will, der folg dieser meiner Härte nit nach, sunder mach sein Ding linder, auf dass es nit thierisch werde, sunder dass es künstlich zu sehen sei. Dann die Unterschieden sind nit gut

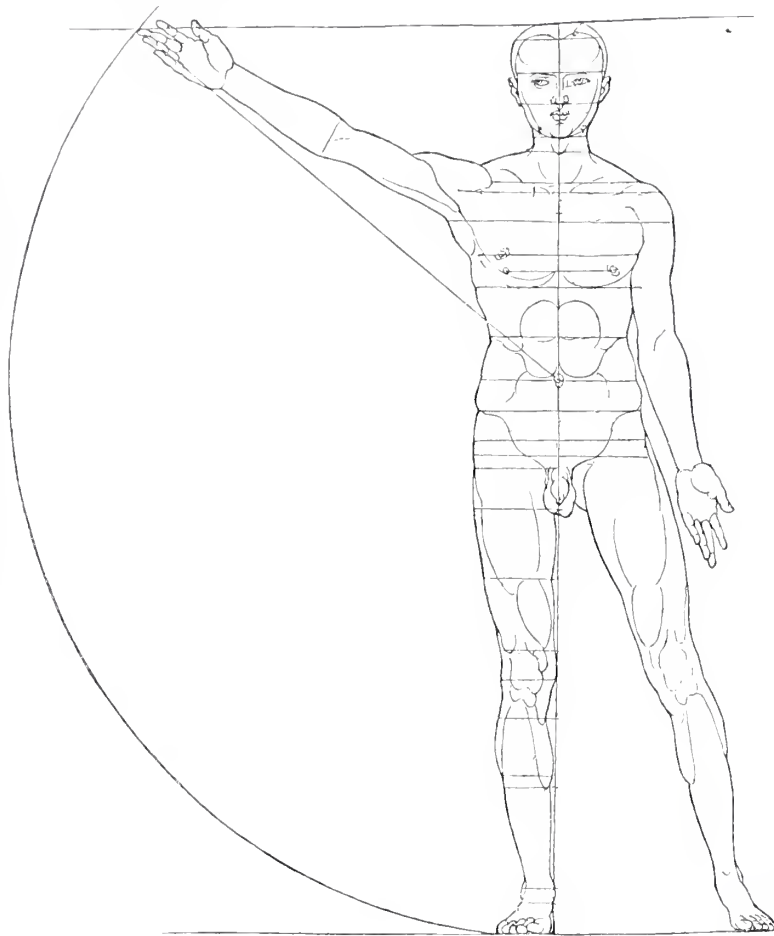


Abb. P. 6. Der in den Kreis eingezeichnete Mann (Bl. 2₁ des zweiten Buchs).

zu sehen, wenn sie unrecht und nit meisterlich gebraucht werden“ (218, 2, vgl. 350, 18. 356, 2). „Und darum will ich all mein vorbeschrieben Ding, auch das ich verändert hab (d. h. auch die scheinbaren Karikaturen des dritten Buchs) einem Jedlichen so ganz frei setzen, ob man will, dass man kein Ding lass, wie es angezeigt ist. . . Doch hüt sich ein Jedlicher, dass er nichts Unmöglichs mach, das die Natur nit leiden künn“ (219, 18). „Doch thu keim Ding gar zu viel, dann die Natur leidts nit“ (245, 17). „Daraus kummt, wer etwas Rechts will machen, dass er der Natur nichts abbrech und leg ihr nichts Untrüglichs auf. Aber

Etlich wöllen der Veränderung so gar wenig thon, dass mans nicht wol merken kann. Solchs soll nichts (hat keinen Zweck), so mans nit prüfen (merken) kann, und zuviel taug auch nichts, ein recht Mittel ist das best“ (217, 32, vgl. 355, 32). Das heisst also: Man soll mit der Unterscheidung der in demselben Bilde verwendeten Typen nicht zu ängstlich sein, da sich sonst die Figuren nicht genug voneinander abheben. Aber man soll sie auch nicht übertreiben, da sonst die Gefahr vorliegt, dass man über die Grenzen der Natur hinausgeht. In dem Satz: „Aber Etlich wöllen der Veränderung so gar wenig thon“ kann man nur eine versteckte Polemik gegen diejenigen Künstler erkennen, die allzusehr nach einem bestimmten Kanon arbeiten. Dazu gehörte z. B. Barbari, und gewiss auch mehr als ein antiker Künstler. Denn es ist bekanntlich ein Hauptproportionsprinzip der Antike (vielleicht sogar ihr einziges von allgemeiner Bedeutung), dass sie die individuellen Abweichungen innerhalb der Gattung in einen engeren Kreis einschliesst als sie in der Natur eingeschlossen sind. Darauf ist es z. B. zurückzuführen, dass sie die Frauen langbeiniger darstellt als sie in Wirklichkeit sind, dass sie die Proportionen der Kinder denen der Erwachsenen annähert u. s. w. Und bei Künstlern wie Polyklet tadelten schon die Alten, dass sie ihre Gestalten zu sehr nach einer Schablone (paene ad exemplum) gearbeitet hätten. Gerade bei der unter den Welschen verbreiteten Neigung, die natürlichen Gegensätze abzuschwächen, sah Dürer sich veranlasst, den deutschen Künstlern durch möglichst starke Hervorhebung der Extreme das Gewissen für die mannigfachen Unterschiede der Natur zu schärfen.

Wir müssen also strenggenommen, wenn wir von Dürer's Proportionstypen reden, auch diese „verkehrten“ Figuren mit in die Reihe aufnehmen, und man sieht leicht, dass dadurch die Zahl der von ihm für die künstlerische Darstellung in Betracht gezogenen Möglichkeiten geradezu ins Unendliche wächst. Und wenn man dem gegenüber bedenkt, dass zwei von den Typen der ersten Reihe, B und C, offenbar dem subjektiven Schönheitsideal Dürer's am meisten entsprechen, so ist es doppelt erstaunlich, dass er nicht den geringsten Versuch macht, gerade sie den Künstlern als Normalproportionen anzupreisen, sondern im Gegen-

teil immer den Schwerpunkt auf die volle Freiheit der Wahl, auf die grösste Mannigfaltigkeit der Charaktere legt.

Dies ist nun durchaus nicht, wie man denken sollte, ein Zeichen einer gewissen Unsicherheit des Urteils, sondern entspricht durchaus den ästhetischen Anschauungen, die Dürer's ganzes Schaffen beherrschen. Und es lässt sich aus dem grossen ästhetischen Exkurs und zahlreichen Entwürfen dazu ganz bestimmt nachweisen, dass Dürer wenigstens in seinen späteren Jahren mit vollem Bewusstsein dem Streben nach einer Normalproportion entsagt und sich zu einer ganz individualistischen Naturanschauung hindurchgerungen hat. Diesen Beweis zu führen ist jetzt unsere Aufgabe.

Zunächst einige Stellen, die seinen negativen Standpunkt gegenüber der sogenannten Normalproportion ganz unzweideutig bekunden: „Ich weiss nit zu setzen, welches das hübscht Bild gemessen soll werden, dann der Unterschied sind ahn Zahl . . . Und welcher mir mit Woehrheit kann anzeigen, wie das hübschest Bild zu machen sei, den will ich für den grössten Meister halten“ (353, 4). „Aber ich weiss nit anzuzeigen ein sunder Mass, welches zum hübschesten mocht nahen“ (359, 16, vgl. 222, 8). „Aber unmöglich bedunkt mich, so Einer spricht, er wisse die beste Mass in menschlicher Gestalt anzuzeigen. Dann die Lügen ist in unsrer Erkenntnuss und steckt die Finsternuss so hart in uns, dass auch unser Nachtappen fehlt“ (222, 23). „Aber ein Ding in menschlicher Gestalt aufs Schonst ganz recht ahn Fehl zu machen, gedunkt mich unmöglich. Dann wir sind voll Irrtums“ (359, 23). Und nicht ohne einen gewissen Hohn: „Dorum findt sich Einer, der do beweisen kann mit grundlicher Woehrheit, die schönste Gestalt

des Menschen durch Moss anzuzeigen, den will ich für den grössten Meister halten und sein Ursach gern hören“ (359, 26).

Wer soll überhaupt über das Schöne Richter sein, der Einzelne oder die Masse?

Jeder Mensch hat allerdings ein bestimmtes Schönheitsideal, aber dieses Schönheitsideal ist doch immer nur subjektiv. „Aus Natur ist unserem Gesicht ein Gestalt und Bildnuss viel lieblicher und angenehmer dann die ander. Dorum durch Ursach der Schon (Schönheit) sicht oft ein Mensch das ander geren, und je schöner

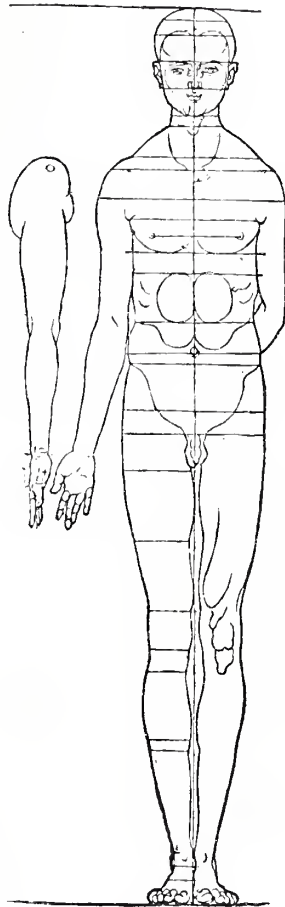


Abb. P. 7. Der dünne schmale Mann (Bl. II im zweiten Buch).

es ist, je mehr Freud dir das gibt“ (240, 20, vgl. 294, 24. 309, 28). „Aber ein Idlicher sech zu ihm selbs, dass ihm die Lieb nit ein blind Urteil geb. Dann einer idlichen Mutter gefällt ihr Kind wol.

allein folgen, die irren gewöhnlich“ (352,9, vgl. 301,16). „Keiner gelaub ihm selbs zu viel. Dann Viel merken mehr dann Einer. Wiewohl das auch möglich ist, dass etwan Einer mehr versteht dann ander Tausend,

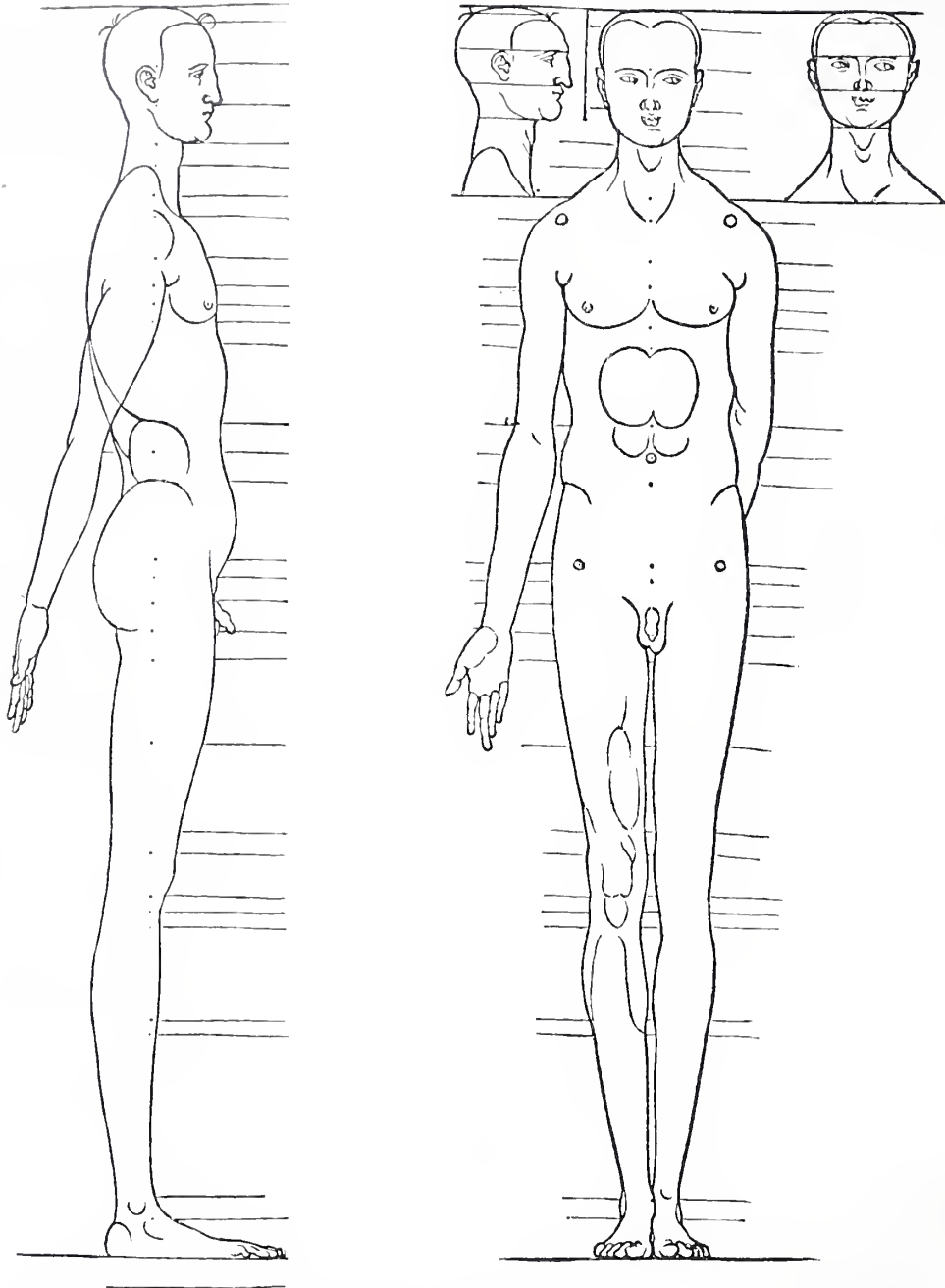


Abb. Q. Ein „lauglecht dünn schmal Bild“, ans dem Maun D im ersten Buch durch Veränderung mit dem „Zwilling“ gewouneu (Bl. R, im dritten Buch).

Dorum kummt, dass viel Moler machen, das ihn gleich ist“ (304, 22).¹⁾ „Wir haben eigen unterschiedlich Sinn, und der meiste Theil, die ihrem Wohlgefallen

1) Dieser Gedanke findet sich auch wiederholt bei Lionardo.

so geschicht es doch selten“ (301, 24, vgl. 304, 29. 305, 1). „Wann Vielen ist müglicher ein Ding gnau suchen denn Eim allein. Wann das geschaffen Geschirn von Gott mitsamt seiner Gnad ist weit ausgebreit“ (347, 12). „Auch lebt kein Mensch auf Erdrich, der do beschlössen sprechen möcht: Also muss sein die

allerschönest Gestalt der Menschen“ (303, 20, vgl. 300, 9). „Darum glaub ihm Keiner selbs zu viel, auf dass er nit irrig in seinem Werk werd und verfehl“ (229, 4. 304, 31).

Etwas besser als gewöhnliche Menschen können ja freilich Künstler über die Schönheit urteilen. „Das Urtheil der schon Gestalt ist glaubhafter bei einem kunstreichen Moler dann bei den, die ein natürlich Wohlgefallen nehmen. Dann ein kunstreich Mensch mag etwan Ursach anzeigen, worum ein Gestalt hübscher sei weder die ander“ (240, 24). „Item die schonen Ding zu erforschen, dorzu dient wol ein guter Rat. Doch soll derselb genummen werden van den, die do gut Werkleut sind mit der Hand. Dann den anderen Ungelernten ist es verborgen wie dir ein fremde Sprach“ (289, 7). „Solichs Urteil der schön Geschalt steht bass in eines künstreichen Malers Verstand denn in der Anderen. Dann sie haben mehr Verstandes, alle sichtige Ding zu urteilen dann die anderen Menschen“ (294, 28, vgl. 297, 8. 309, 31. 313, 3). „Die Kunst des Molens kann nit wol geurteilt werden, dann allein durch die, die do selbs gut Moler sind“ (297, 22, vgl. 240, 35. 295, 5). „Aber wer do Rat in den Künsten nimmt, der nehm ihn van Einem, der solcher Ding hochverständlich sei und das mit der Hand anzeug“ (305, 23, vgl. 302, 7).

Aber auch das Urteil der Laien ist nicht ganz zu verachten, wenigstens soweit es sich auf die Fehler erstreckt. „Darum ist aber nit verworfen, so Einem ein Unverständiger ein Wahrheit sag, dass mans darum nit glauben sollt. Dann es ist müglich, es sag dir ein Bauer den Irrthum deines Werks, aber er kann dich darum nit berichten und lernen, wie du denselben bessern sollst“ (229, 27). „Idoch das mag ein Idlicher than und ist gut: So du ein Werk deines Gefallens gemacht hast, so stell das für grob unverständlich Leut, lass sie darübr urteilen. Dann sie ersehen gewöhnlich das Allerungeschicktest, wiewöl sie das Gut nit verstehn. Findst du dann, dass sie ein Wahrheit sagen, so magst du dein Werk besseren“ (302, 9, vgl. 289, 11. 305, 25).

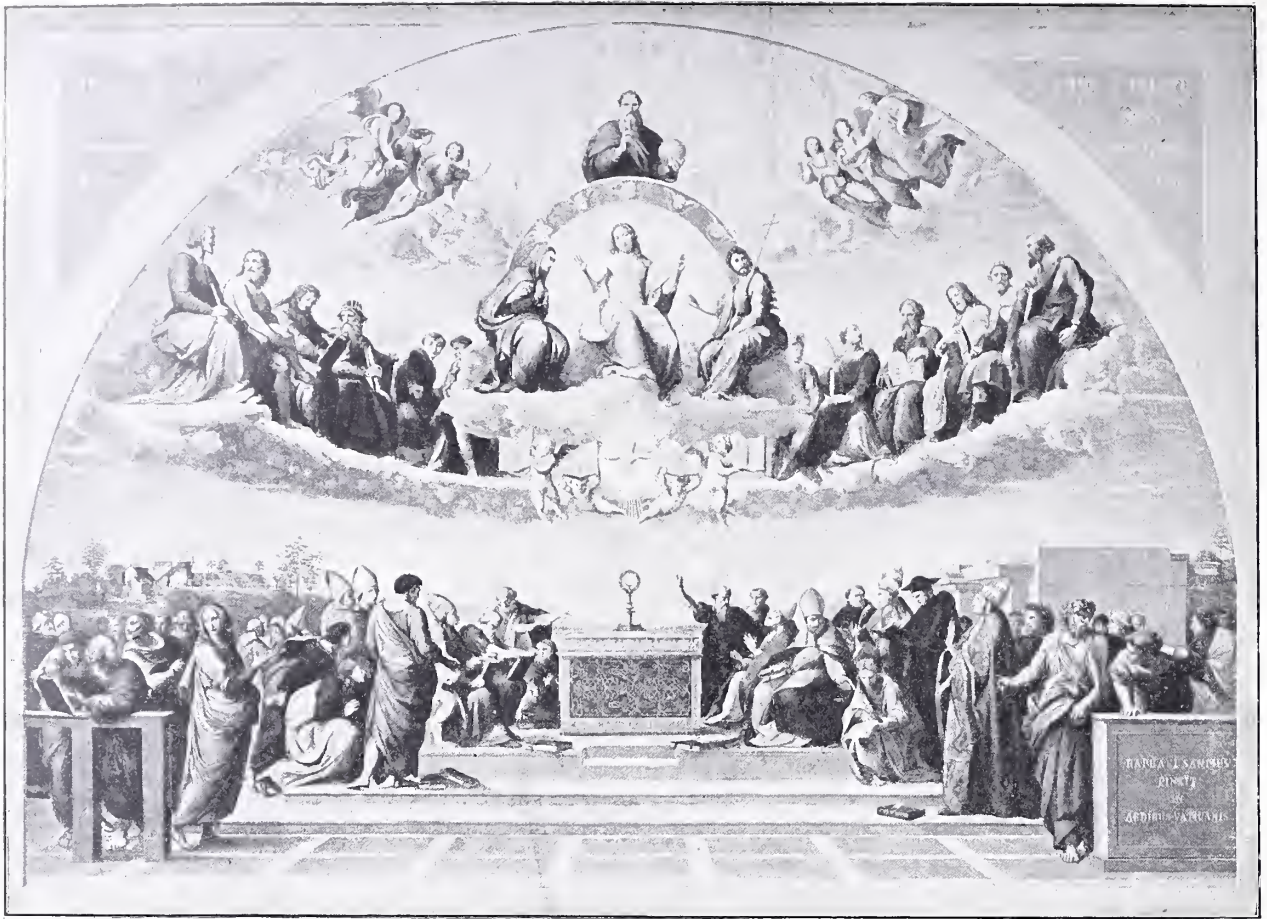
Auch das Studium guter Kunstwerke kann das Urteil über die Schönheit bilden. „Deshalb ist fast nütz dem, der mit Solchem umgeht, dass er mancherlei guter Bild sech und oft, die von den berühmten guten Meistern gemacht sind worden, und dass man auch dieselbigen darvon hör reden. Aber jedoch dass du allweg ihrer Fehl wahrnehmst und der Besserung nachdenkest. Und lass dich nit allein zu einer Art reden, die ein Meister führt. . . Aber so du ihr viel vernimmst, so nimm das Best heraus zu deinem Brauch“ (229, 6). „Dann die menschlich Natur hat noch nit also abgenommen, dass ein Ander nit auch etwas Bessers erfinden möge“ (207, 21). Freilich wird sich da immer die Frage erheben: Welches sind die

guten Meister und welche ihrer Werke sind gut, welche weniger gut?

Unsicher ist auch die Berufung auf das Urteil der grossen Menge. Allerdings schreibt Dürer ihm eine gewisse Bedeutung zu. „Idoch will ich hie die Schönheit also für mich nehmen: Was zu den menschlichen Zeiten van dem meinsten Teil schön geacht würd, des soll wir uns fleissen zu machen“ (288, 27). „Etwas ‚schön‘ zu heissen, will ich hie also setzen, wie etliche ‚Recht‘ gesetzt sind. Also was alle Welt für recht schätz, das halten wir für recht. Also do auch, was alle Welt für schön acht, das wöllen wir auch für schön halten und uns des fleissen zu machen“ (301, 1, vgl. 304, 14). „Allein welcher der gemein Schätzung der Menschen, das sie für hübsch achten, noch will machen, der mag durch vorangezeigten Weg ihrem Willen nochkommen“ (353, 6). Aber zuletzt ist er doch zu der Überzeugung gelangt, dass die vox populi nicht die vox dei ist. „Nachdem aber gewöhnlich allen Menschen jedem insonderheit ein Anders dann dem Anderen gefällt...“ (261, 11). „So wir aber fragen, wie wir ein schön Bild sollen machen, werden Etlich sprechen: Nach der Menschen Urteil. So werdens dann die Andern nit nachgeben und ich auch nit. Ahn ein recht Wissen, wer will uns dann des gewiss machen? Dann ich glaub, dass kein Mensch leb, der da in der mindesten lebendigen Creatur sein schönstes End möcht bedenken (d. h. auch nur für das niedrigste Lebewesen den Höhepunkt der Schönheit, den es zu erreichen vermag, bestimmen könnte), ich geschweig dann in einem Menschen, der da ein besunder Geschöpf Gottes ist, dem ander Creaturen unterworfen sind. Das gib ich nach (das gebe ich zu), dass Einer ein hübschers Bild betracht und mach und des Gut natürlich Ursachanzeigen der Vernunft einfällig dann der Ander (dessen Gründe für das Gute der Vernunft mehr einleuchten als die des Anderen). Aber nit bis zu dem Ende, dass es nit noch hübscher möcht sein. Dann Solichs steigt nit in des Menschen Gemüt“ (221, 22, vgl. 359, 1).

Dazu kommt, dass der Geschmack der Menschen selbst ein sehr wechselnder, die Schönheit ein ganz relativer Begriff ist. „Nun kummen wir wie vorge-meldet wieder zu der Menschen Urteil. Die achten etwan zu einer Zeit ein Gestalt hübsch, zu der andern Zeit erwählen sie ein andre dafür“ (222, 13). „Hieneben ist zu bedenken, dass etlich Gestalten der Menschen zu einer Zeit mehr geliebt und gelobt werden dann zu der andern Zeit, der Willen noch (nach deren Willen) sich viel Meister ihre Werk fleissen zu machen“ (359, 20). „Dann wir sehen in etlichen Dingen ein Ding fur schon an, in ein anderen wär es nit schon“ (290, 27, vgl. 300, 14. 303, 25). „Diese Urteil vergleichen sich selten miteinander“ (219, 17).

(Fortsetzung folgt.)



Stanza della Segnatura. Die Disputa. (Aus Steinmann, Rom in der Renaissance.)

ROM IN DER RENAISSANCE

WENN Abbé Pierre Froment in Zola's „Rome“ der Stadt den Rücken kehrt, beschleicht ihn das Gefühl, als ob Rom, das auch nur eine Etappenstation auf dem grossen Zuge der Menschheit gewesen sei, nunmehr ein abgestorbenes Dasein führe und jeden Berührungspunkt mit der modernen Welt mehr und mehr verloren habe. Gewiss kann praktisch genommen Rom einmal so gut wie Babylon und Persepolis von Grund aus zerstört und verwüstet werden. Dennoch gibt es ein Gefühl in uns, das sich gegen diesen Gedanken emporlehnt und sagt, dies wird und darf nicht sein. Ein Gefühl des Ewigen, des Unvergänglichen beschleicht uns an dem Orte, den die Römer *urbs*, „die Stadt“, schlechthin nannten, den wir so gern als „ewige Stadt“ zu bezeichnen pflegen. Man braucht kein Romantiker zu sein und wird doch gleich Herman Grimm das allmächtige Heimatsgefühl nicht leugnen, das alle ergreift,

die je seinen Boden berührten. Solange noch ein Stein auf dem anderen steht werden die Geschlechter nach Rom pilgern, um seine unvergänglichen Herrlichkeiten zu schauen. Es scheint daher ganz selbstverständlich, dass immer wieder versucht worden ist, Rom und seine Denkwürdigkeiten dem Wanderer zu schildern und verständlich zu machen. Denn nur ein ganz gereifter Forscher würde allein sich dorten zurechtfinden. Bekennt doch selbst Goethe in seiner „Italienischen Reise“, dass er sich glücklich preisen würde, hätte er die Hauptstadt der Welt schon früher in guter Begleitung, angeführt von einem recht verständigen Manne, gesehen. Es werde dem Betrachter anfangs schwer zu entwickeln, wie Rom auf Rom folgt, und nicht allein das neue auf das alte, sondern die verschiedenen Epochen des alten und neuen selbst aufeinander.

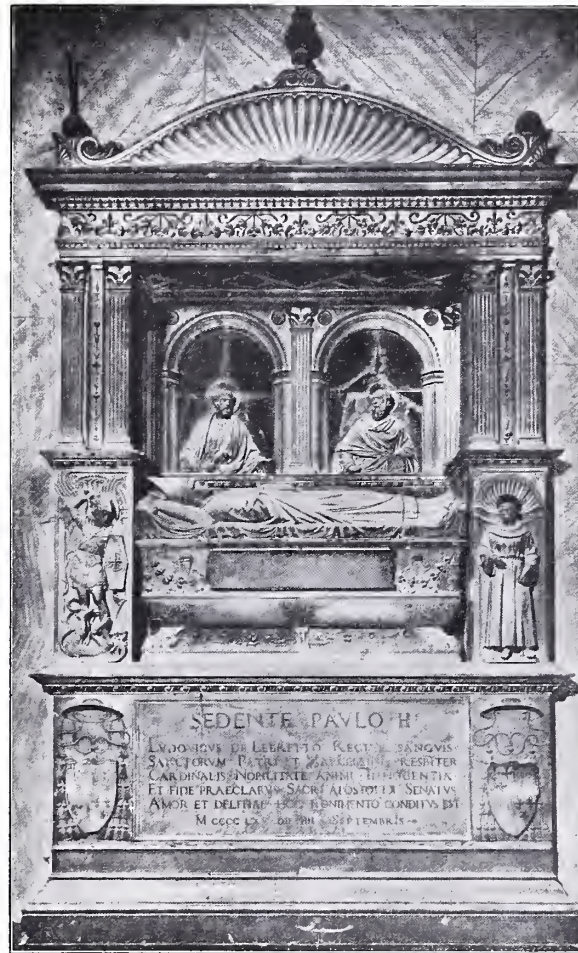
Am besten ist der künstlerischen Schönheit Roms

wohl Burckhardt in seinem „Cicerone“ gerecht geworden. Allein dies Buch hat für die Reise doch den einen Nachteil, dass es die Entwicklung der Kunstwerke in historischer Folge schildert und vielfach zusammenbringt, was räumlich weit auseinander liegt. Am einzelnen Orte ist es oft weniger von Nutzen, und es war daher eine dankenswerte Neuerung der Verlagshandlung von E. A. Seemann, dass sie mit den „Berühmten Kunststätten“ begann, handliche, reich illustrierte Führer in räumlicher Abgrenzung für die einzelnen Kunstcentren herauszugeben. Dieselben wollen versuchen, dem Leser die Vorbildung zu geben, die das Geniessen von Werken der bildenden Kunst meist überhaupt erst ermöglicht. Rom selbst konnte freilich nicht in einem Bändchen erledigt werden. Während daher Eugen Petersen in zuverlässigster Weise das Werden und Wachsen des alten Rom schildert, indem er geschickt Topographisches mit Geschichtlichem zu verbinden weiss, hat Dr. Ernst Steinmann, der seit Jahren in Rom weilt und durch seine Mit Hilfe bei der Neubearbeitung des Cicerone zu der Arbeit besonders geeignet schien, die Darstellung des Neuerstehens der Stadt in der Renaissance, genauer in der Zeit von Nikolaus V. bis auf Julius II., übernommen. 1) Nikolaus V. hat begonnen, in grösserem Umfange aus den Ruinen der Antike ein neues Rom wieder aufzurichten. Unter der Regierung Julius II. hat die Bewegung, die wir als Wiedergeburt der Kunst zu bezeichnen pflegen, ihre schönste Blüte erlebt. Steinmann führt den Leser langsam hinauf bis zur Höhe und zeichnet das Bild der Stadt, wie sie von Julius II. neu errichtet in unvergleichlicher Herrlichkeit sich vor unseren Augen ausbreitet. Die veränderte Stimmung in der Zeit Leo's X., die Entwicklung der Hochrenaissance und des Barockstils, der überwiegend

den Charakter des modernen Rom bestimmte, hat er einer weiteren Darstellung vorbehalten.

Der Text selbst ist mit zahlreichen Illustrationen ausgestattet. Dieselben sind alle sorgsam ausgewählt; namentlich haben recht gelungene Detailaufnahmen eine entsprechende Wiedergabe gefunden. Allerdings scheinen viele der Abbildungen bei ihrer verhältnismässigen Kleinheit und der Ungleichwertigkeit, wie sie bei dem heutigen Stand der reproduzierenden Technik nicht zu vermeiden ist, mehr geeignet, dem noch Uneingeweihten das Auffinden der Kunstwerke an Ort und Stelle zu erleichtern, als sie selbst eine getreue Anschauung von den Originalen zu geben vermögen.

Im ersten Abschnitt werden von Steinmann die Anfänge der Frührenaissance geschildert. In den Grotten von St. Peter, wo das Grabmal Nikolaus V. in lichtfremdem Gewahrsam gehalten wird, finden sich die ersten Leistungen des Zeitalters einer neuwerdenden Kunstblüte. In der Stadt selbst ist die Zahl der Monumente, die heute noch an den ersten Renaissancepapst erinnern, auffallend gering im Vergleich mit dem Ruhmestitel, mit welchem ihn seine Zeitgenossen als zweiten Romulus gepriesen. Doch hat sich im Vatikan, von den Stanzen Raffael's nur durch ein Seitengemach getrennt, wenigstens jene berühmte Kapelle erhalten, die nach Nikolaus V. ihren Namen



S. Maria in Araceli. Andreas Bregno. Grabmal Lebretto. (Aus Steinmann, Rom in der Renaissance.)

trägt und ihm vielleicht sogar einmal als Arbeitszimmer diente. Hier hat Fra Angelico, den nach echter Renaissancesitte ein inniges Band tief persönlichen Verständnisses mit dem Papste verband, die sinnigsten Legendenschilderungen entworfen, die vielleicht je einer Künstlerhand gelungen sind. Da er zugleich seine Hintergründe statt mit monotonen Hügellandschaften mit Kirchen und Palästen, Säulenhallen und Festungsanlagen füllte, hat er dem baulustigen Papst und seiner Zeit ein eigenartig erdachtes, unvergängliches Denkmal gesetzt. Nikolaus V. ist Pius II. wirkungsvoll gegenübergestellt, dessen Phan-

1) Ernst Steinmann, Rom in der Renaissance. (Berühmte Kunststätten Nr. 3.) Leipzig, E. A. Seemann, 1899. Kart. 4 M.

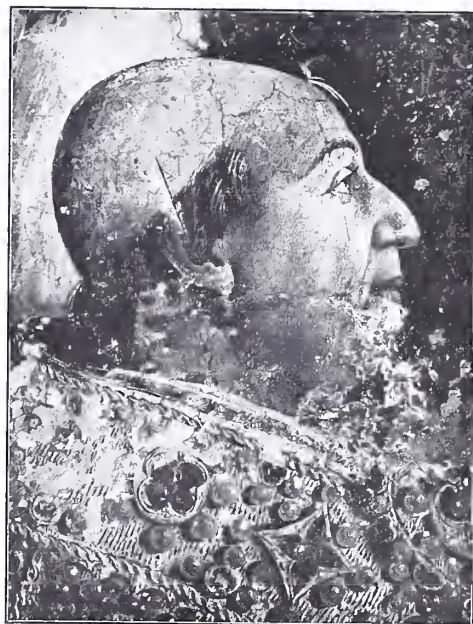
tasie nicht ein neu zu gründendes Rom, wohl aber die versunkene Pracht des alten beschäftigte. Er hat zwar Malern und Architekten keine grösseren Aufgaben gestellt, doch hat sich unter seiner Regierung zuerst in der Skulptur eine römische Lokalschule entwickelt.

Der Plastik, insbesondere der Grabskulptur, ist das folgende Kapitel gewidmet. Dem Isaia von Pisa gebührt der Ruhm, im Monument Eugen's IV. zuerst den Typus aufgestellt zu haben, der mehr als ein halbes Jahrhundert für die römische Grabskulptur massgebend blieb. Die stolzen Prälaten liegen bequem auf marmorner Ruhebette ausgestreckt, unter sich am Sockel die ruhmheischende Inschrift, über sich die Gottesmutter und all die Schutzpatrone, denen der Tote einst sein ewiges Heil empfohlen hatte. Mino da Fiesole, Andrea Bregno, Dalmata und Capponi, das sind die Meister, die für die Fortbildung von entscheidendem Einfluss waren. Die Fülle charakteristischer Momente, die sie in Wiedergabe des menschlichen Körpers, in Behandlung des Marmors und Durchbildung der einzelnen Typen aufweisen, werden von Steinmann sicher hervorgehoben und damit die Leser zum Weiterforschen und Vergleichen richtig angeleitet. Namentlich Andrea Bregno, der zum Römer gewordene Lombarde, dessen wenig entwicklungsfähige, aber tüchtig geschulte Hand sich fast 30 Jahre lang in der ewigen Stadt verfolgen lässt, erfreut sich eingehender Behandlung. Steinmann gelingt es, ihn als selbständige künstlerische Persönlichkeit loszulösen, indem er ihm und seiner Schule zum erstenmal eine ganze Reihe von Werken zuschreibt, die bis dahin als solche noch nicht bekannt waren.

So nachhaltig Andrea Bregno und die Seinen die römische Grabskulptur auch bestimmt haben, die Florentiner Künstler gewannen den Lombarden schliesslich doch den Vorrang ab. In den Riesengräbern, die Pollajuolo für Sixtus IV. und Innocenz VIII. schuf, liegt die gehaltene Schönheit, der geschlossene Charakter der Frührenaissance-Skulptur begraben. Die Malerei hat sich viel länger auf der niemals wieder erreichten Höhe erhalten, bei ihr hat die ewige Roma bewiesen, welche heroischen Kräfte sie den Künstlern einzuflössen vermochte, die in ihren Mauern für sich und ihren Genius die Heimat gefunden hatten.

Die Entwicklung der monumentalen Freskenzyklen, die unser Auge in Rom am meisten fesseln, wird von Steinmann mit Recht im Anschluss an die Namen Sixtus IV., Innocenz VIII., Alexander VI., wie Julius II. geschildert. Erwachen und Blüte der Renaissancekultur ist nur im Zusammenhang mit den Zeitereignissen zu verstehen, welche die Tage dieser Päpste ausfüllten. Beginn und Ende ihrer Regierung sind Marksteine für die Entwicklung der Kunst geworden. Wer heute die Strassen der ewigen Stadt durchstreift, dem begegnet immer wieder das viel-sagende Wappen der Rovere, dessen Auge trifft immer wieder auf die Namen Sixtus IV. und Julius II., die der alten Roma ein neues Dasein geschenkt haben.

Doch mehr als jede andere Schöpfung hat seine Palastkapelle den Namen des ersten Roverepapstes bei der Nachwelt bekannt gemacht. Die Fresken der sixtinischen Kapelle repräsentieren in einzigartiger geschlossener Weise die Entwicklung der Malerei von Perugino und Botticelli bis auf Michelangelo, und wenn sie auch später um Anfang und Ende gebracht wurden, so sind sie doch nichtsdestoweniger der grossartigste Gemäldezyklus der italienischen Frührenaissance geblieben. Während man in dem seither überlieferten Bilderkreis Thatsächliches Thatsächlichem vorgebildet hatte, ist hier dank des erwachenden Kultus der Persönlichkeit das Individuum herausgegriffen und Moses, der Gesetzgeber, wird Christus, dem Ver-



*Pinturicchio, Porträt Alexanders VI.
(Aus Steinmann, Rom in der Renaissance.)*

künder des Evangeliums, in allen Hauptbegebnissen seines Lebens als Prototyp gegenübergestellt. Die Deutung der einzelnen Bilder ist Steinmann bei seiner umfassenden Kenntnis der Zeitereignisse, aufkeimenden Ideen und geistigen Strömungen trefflich gelungen; ich verweise nur auf die Feststellung der Beziehungen zwischen dem „Reinigungsopfer der Aussätzigen“ von Botticelli und der Vollendung des durch Sixtus gegründeten Spitals von S. Spirito oder die Deutung des nackten Jünglings im Vordergrund auf dem „Testament des Moses“ als Stamm Levi, der allein von den Stämmen Israels arm sein soll und kein Erbteil besitzen.

Von dem prächtigen Bilderkreis an den Wänden der Sixtina wendet sich Steinmann zur Regierungszeit Innocenz VIII., in der die tüchtigsten Vertreter der oberitalienischen, toskanischen und umbrischen Maler-

schule sich in Rom berührten, und zu den Jahren, in denen der wilde Borgia herrschte, der seine Privatgemächer von Pinturicchio mit unerhörter Farbenpracht ausmalen liess. Pinturicchio wird von ihm nicht nur als Weiterentwickler der Grottesken, die ihren Namen nach antiken Wandgemälden in neuausgegrabenen Ruinen, den sogenannten Grotten, erhielten, sondern im Anschluss an die erhaltenen Fresken auch als Porträtist, Landschaftler und grosser Kulturschilderer, der durch Schönheit von Form und Farbe den Mangel an Empfindung fast vollkommen zu ersetzen wusste, mit warmen Worten gepriesen.

Die Träume der Frührenaissance waren indessen langsam zur That geworden. Mit der Pietà eines jungen Florentiners, in der sich die heiligsten Menschheitsgedanken verkörperten, ist die neue Kunstentwicklung im Begriff, ihren Höhepunkt zu erreichen. Ein Heldenzeitalter war mit der Regierung des Papstes angebrochen, der im vatikanischen Palaste fast all das geschaffen hat, was wir heute dort bewundern, der weiter nichts im Kopfe zu haben schien als Riesenpläne und mit Einsetzung seiner ganzen Persönlichkeit dem erhabensten, höchsten Ziele entgegenstrebte. Wie sehr er auch Bramante mit Reichtümern überschüttete, wie sehr er Raffael bewunderte, ein tief persönliches Verhältnis hat Julius II. doch nur mit dem dritten seiner grossen Künstler, mit dem ihm kongenialen Michelangelo, verbunden. Um Michelangelo's willen wird der kleine Tempel in den Mauern des Vatikans als das herrlichste Heiligtum der Erde gepriesen, um seinetwillen strömen die Nationen hier zusammen. Wie dem priesterlichen Helden, der seinem Künstler ganz einfach aufgetragen hatte, zu schaffen, was er wolle, als höchster Triumph seines thatenreichen Daseins der Anblick dieser herrlichen Kunstschöpfung zum erstenmal zu teil ward, so hat es nach ihm all die welt- und menschenmüden Seelen, die seines Geistes einen Hauch verspürten, nach dem schmucklosen Kapellenraum gezogen, wo Menschenhände Göttliches vollbracht haben.

In der Erläuterung des gedanklichen Inhalts der Volta Michelangelo's wie in der dann folgenden Schilderung der Stanzen Raffael's ruht der Hauptwert von Steinmann's Buch. Sind wir in den vorhergehenden

Kapiteln vermöge einer gewissen Willensanstrengung seinen Ausführungen gefolgt, so werden wir nunmehr ganz widerstandslos fortgerissen, um in der Lektüre nicht eher zu enden, als bis wir zum Schlusse des Buches gekommen sind. Aus dem zuverlässigen und anregenden Führer wird hier ein begeisterter Schilderer, der gründliche eigene Studien mit den Resultaten älterer Forscher glücklich zu einem einheitlichen Ganzen zu verbinden weiss. Die logische Einfachheit von Michelangelo's grossem Plane wird verständlich dargelegt, die einzelnen Gruppen werden voneinander losgelöst, ihre wechselseitigen Beziehungen festgestellt und aus den Darstellungen selbst abgelesen, wie der Plan des Riesenwerkes entworfen wurde, das die Ge-

schichte des Menschen von seiner Schöpfung bis auf Joseph, den Gatten Maria's, umfasst. Steinmann zeigt, wie der Prozess des Wachsens vom Grossen ins Erhabene, vom Zusammengesetzten ins Einfache, vom mannigfach Bewegten zum leidenschaftlich Getragenen nicht nur in den eigentlichen Deckenbildern, sondern auch an den köstlichen „Ignudi“, an den Propheten und Sibyllen zum Ausdruck kommt.

Äusserst wirkungsvoll stellt er sodann den Gedankengang der Decke Michelangelo's und den Ideengehalt der Stanzen Raffael's einander gegenüber. Die Welt und ihre Schönheit ist durch die Sünde zerstört, und nur die ungestillte Sehnsucht nach Erlösung blieb als einzige,

kaum verstandene Tröstung der trauernden Menschheit zurück, das ist die herzerschütternde Klage, in welche die Schöpfungsgeschichte der Sixtina ausklingt. Die Erde ist noch heute ein Paradies, weise regiert durch milde Gesetze, befreit von allen zerstörenden Elementen durch das Forschen und Finden ihrer Philosophen, schönheitsverklärt durch die Gesänge ihrer Dichter, geheiligt endlich als Schöpfung der unergründlichen Weisheit Gottes, das ist das Evangelium, welches Raffael verkündet. Das Wissen-Wollen in der Schule von Athen, das Glauben-Sollen in der Disputa, dazwischen das beglückende Land der Dichtungen und Gesänge, das sind die Hauptmomente, die den Fresken der ersten Stanze zu Grunde gelegt wurden. Während diese Malereien in der Stanza della Segnatura durch *einen* Willen hervorgerufen wurden, finden



*Stanza d'Eliodoro. Porträt Julius II. aus der Messe von Bolsena.
(Aus Steinmann, Rom in der Renaissance.)*

sich in der Stanza del Eliodoro die Bilder zweier Päpste. Gnadenbeweise Gottes an seine erwählten Diener, das ist der einheitlich visionäre Gedanke, der die Deckengemälde Peruzzi's beherrscht. Den hier entworfenen grossen Offenbarungen Jehovas aus dem alten Bunde sollte an den Wänden die erhabenste Vision des neuen Testaments gegenübertreten. Diesen ursprünglich ausgedachten Plan hat Steinmann an Hand der nach Vollendung seines Buches über Rom entdeckten Chiaroscuro der Fensternischen in Verbindung mit der vielbesprochenen Zeichnung aus dem Louvre, die eine Scene aus dem VIII. Kapitel der Apokalypse darstellt, scharfsinnig entwickelt. Der plötzliche Glückswechsel im Leben des Papstes hat die Ausführung der ersten Entwürfe verhindert. Warum dann unter dem Einfluss der neuen Stimmung das Wunder der blutenden Hostie verherrlicht wurde, ist heute nicht mehr recht ersichtlich. Für die Wahl der Befreiung Petri an der anderen Wand lässt sich leichter eine Andeutung finden. Auf die Jubelbotschaft von der Vertreibung der Franzosen wallfahrtete Julius in seine alte Titelkirche von San Pietro in Vincoli, um dem Apostelfürsten seine Dankgebete darzubringen. Hier mussten, wie Steinmann im Anschluss an eine erste Andeutung Pastor's feinsinnig ausführt, seine Augen das Bronze-relief der Befreiung Petri treffen, das er selbst einstens gestiftet hat. In dem siegreichen Pontifex mag vielleicht damals zuerst der Gedanke aufgestiegen sein, von Raffael im Vatikan denselben Stoff behandeln zu lassen und durch das Wunder der Befreiung Petri wie in einem Votivgemälde seine eigene wunderbare Rettung zu verherrlichen. In der Vertreibung Heliodor's und der Flucht Attila's wird dann das angestimmte Siegeslied fortgesetzt. Das letztgenannte Fresko wurde erst unter Leo X., dem Mediceer, vollendet, als bereits ein Wechsel



Palazetto di Venezia. Giovanni Dalmata,
Wappen Pauls II.
(Aus Steinmann, *Rom in der Renaissance*.)

in den Kunstschauungen sich fühlbar machte. Mit dem Tode des grossen Roverepapstes endet die Zeit der Frührenaissance. Michelangelo hat in dem Moses, den er im Schmerz um den Heimgang des Papstes formte, den gewaltigen Schlussstein jener grossen Epoche gelegt, die in Julius II. ihren Gipfelpunkt erreicht hat.

Wie oft haben sich Anschauungen, Geschmack und Neigungen der Menschen geändert, wieviel ist beiseite gelegt und vergessen worden in der langen Zeit, die uns von Raffael's glücklichen Schaffenstagen trennt. Und doch fühlen wir uns ganz zu Haus in der idealen Welt jener grossen Künstler, wo Form und Inhalt eins geworden ist. „In Rom, glaube ich, ist die hohe Schule für alle Welt“, hat Winckelmann vor mehr als hundert Jahren an Franke geschrieben.

Dies hat sich auch heute noch nicht geändert. Solange die Menschen nicht aufhören können, über sich selbst hinaus zu denken, zu dichten und zu sehnen, solange werden sie nach der ewigen Stadt pilgern, um in Sixtina und Stanzen mit heimlichem Erschauern sich selbst wiederzufinden. Den grossen Künstlern der Renaissance war es vergönnt, echte Volkskunst zu schaffen, bei welcher der einfache Mann freudige Erquickung findet und der veranlagte Künstler oder Forscher sich immer wieder zu neuen Gedanken ange-regt fühlt. Steinmann's Buch kann allen denen, die sich nach der ewigen Roma sehnen, nicht genug empfohlen werden. Wer dann, geleitet von seiner kundigen Führung, ihre Schätze bewundern, in ihre Schönheit sich vertiefen darf, in dem werden vielleicht ähnliche Gefühle wach, wie jene, die Goethe in die Worte ausbrechen liessen:

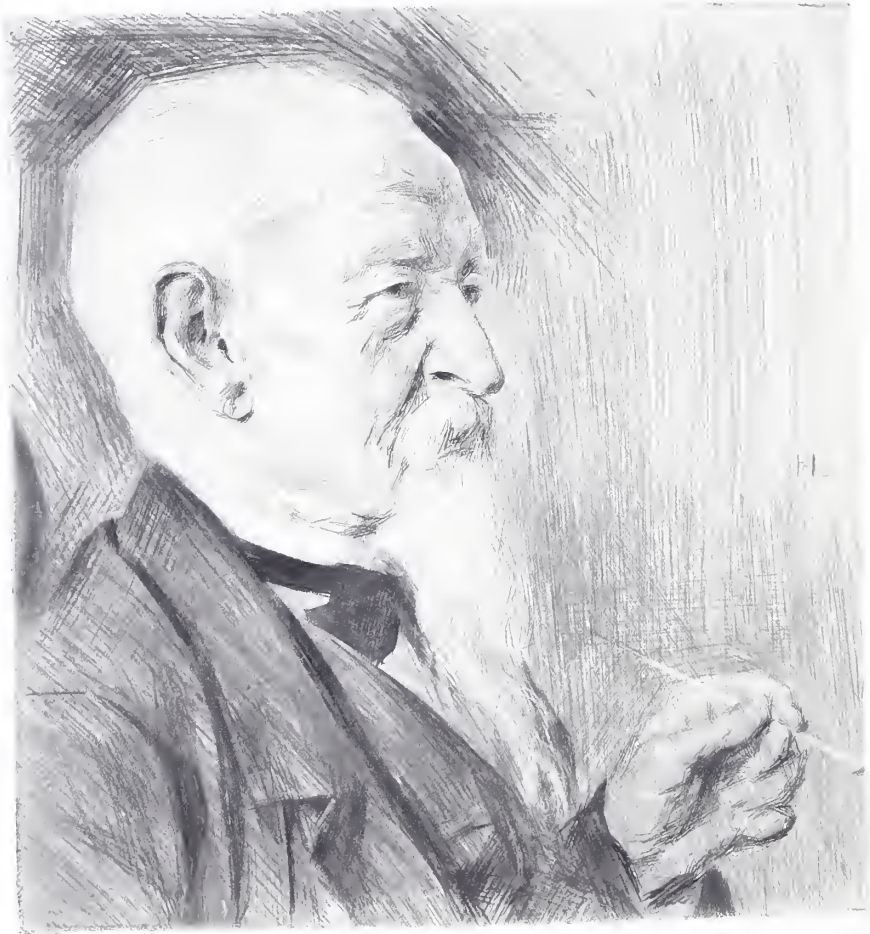
Hohe Sonne du weilst und du beschauest dein Rom.
Grösseres sahest du nicht und wirst nichts Grösseres sehen,
Wie es dein Priester Horaz in der Entzückung versprach.

CHRISTIAN ECKERT.

BERICHTIGUNG.

In dem Artikel „Kritische Bemerkungen zur Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung“ ist im letzten Hefte der Zeitschrift S. 196 eine falsche Unterschrift zu der Abbildung gegeben worden. Dieselbe muss heissen: *Abb. 8. Rem-*

brandt, Titus; Rud. Kann, Paris. Infolgedessen fällt auch der Hinweis „(Abb. 8)“ auf derselben Seite Sp. 2 Z. 8 von oben fort und ist auf S. 194 Sp. 1 Z. 13 von oben einzusetzen.



ZWEI GRIECHISCHE SILBERSCHALEN AUS HERMOPOLIS

VON ERICH PERNICE

Die beiden S. 242 und S. 243 abgebildeten Silberschalen sind die zwei Hauptstücke einer der jüngsten Erwerbungen des Antiquariums der Königlichen Museen zu Berlin — eines Silberschatzes, der auf dem Gebiete des alten Hermopolis am westlichen Nilufer bei der heutigen Bahnstation Rôda vor kurzer Zeit gefunden worden ist. Ursprünglich aus zahlreichen goldenen und silbernen Gefässen bestehend, wurde dieser Schatz wegen seines angeblich sehr zerbröckelten Zustandes gleich nach seiner Auffindung zum grössten Teil eingeschmolzen, und nur einem besonderen Glückszufall ist es zu danken, dass die beiden Schalen und mit ihnen eine Anzahl geringerer Gefässe und Fragmente nicht dem gleichen Schicksal verfielen. Wie die erhaltenen Spuren deutlich erkennen lassen, war der Schatz, als er für das Altertum verloren ging, hastig und schonungslos in grobe Sackleinwand eingeschlagen gewesen, sein Besitzer hatte ihn, wie es scheint, in einem Augenblicke höchster Gefahr vor unberechtigten Händen verbergen wollen, um ihn später wieder hervorzuholen.

Das ist um die Wende des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts geschehen. Denn dieser Zeit gehört die mit Tinte geschriebene, auch in der Abbildung sichtbare Aufschrift an (Abb. 1), durch welche der letzte Besitzer die grössere Schale verunstaltet hat. Aus dem Inhalt dieser Aufschrift, welche Preis- und Gewichtsangaben enthält, dürfen wir schliessen, dass damals die Silberschalen als altes Silber zum Verkauf standen. Schon in der ersten Kaiserzeit war altes Silber hochgeschätzt, besonders wenn sich eine bestimmte Tradition an ein einzelnes Stück knüpfte, und Plinius d. Ä. giebt seinem Unwillen über diese mit Leidenschaft betriebene Liebhaberei mehr als einmal Ausdruck.

Die Schalen sind in einer durch die verwandten Stücke der Silberfunde von Hildesheim, Boscoreale und Bernay bereits bekannten Technik hergestellt. In der Mitte der einfachen glatten Schale ist ein Emblem befestigt, das aus dünnem Silberblech getrieben und dann von oben nachgearbeitet worden ist.

Das dünne Relief wurde, um es gegen Druck zu schützen, mit Blei gefüttert. Solche Bleifütterungen sind auch bei den feinen anmutigen Reliefs verwendet worden, mit denen die Griechen vom vierten Jahrhundert an die Flächen ihrer Klappspiegel schmückten. Die störende Lötspur zwischen Schale und Relief wird durch einen einfach gegliederten Ring verdeckt, der das Bild wie ein besonderer Rahmen umgiebt.

Die grössere der beiden Schalen zielt der Kopf des jugendlichen Herakles. (Abb. 1/2.) Die Ausführung ist mehr in grossen Zügen als ins Einzelne gehend. Überall, in der Bildung des Löwenfells, an dem die Haare rasch und flüchtig angelegt sind, in der Behandlung des Gesichts, in welchem die Flächen ohne Glättung und fast hart aneinanderstossen, lässt sich erkennen, dass der Künstler das Wesentliche seiner Aufgabe nicht in weitgehender Detaillierung sah. Durch die kräftige Unterschneidung an dem glatten vorderen Rande des Löwenfells, durch die Zerlegung des Haupthaars in einzelne kleine Büschel, durch die auffallende Vertiefung der Augenhöhle entsteht ein lebendiger Wechsel heller Lichter und tiefer Schatten, der eine starke malerische Wirkung hervorbringt.

Sehr verwandt ist die Kunstauffassung, aus welcher heraus der Frauenkopf — sei es eine Mänade, eine Ariadne oder wer sonst — gearbeitet ist, welche die Mitte der anderen Schale schmückt (Abb. 3/4), verwandt in der Anordnung des Bildes, in der Bildung der Gesichtsformen, in der malerischen Behandlung des Reliefs. Aber die Züge des Frauenkopfes sind gemildert gegenüber den gewaltsamen Zügen des Herakles. Weich und zart ist das Profil des vollen Gesichts mit dem leicht geöffneten Munde. Aus dem wellig fließenden Haar über der freien Stirn, das am Hinterkopf zu einem Knoten verschlungen ist, tauchen hier und dort die Blätter einer eingeflochtenen Epheuranke hervor, welche vorn in einer grossen Blüte zu endigen scheint; kleine losgelöste Löckchen spielen leise bewegt um Hals und Wange. Auf dem Scheitel liegt das Haar fester an und lässt den fein und lebendig gezeichneten

ihr ursprüngliches Vorhandensein ist durch deutliche Spuren sichergestellt, und die Embleme waren genau so gross, wie die vorhandenen. Auch die Technik der Schalen in allen Einzelheiten und ihre Grösse ist völlig übereinstimmend. Das Gegenstück der Heraklesschale ist aus weniger feinem Silber gegossen, wie diese, und nur leicht gewölbt, die andere Schale ist durch Treiben hergestellt, wie die Schale mit dem Frauenkopf, aus reinem Silber und von der gleichen Tiefe wie diese.

Es überrascht zunächst bei der kleinen Anzahl von Gefässen des Schatzes, die auf uns gekommen sind, zweimal zwei als Gegenstücke gearbeitet zu sehen. Aber wenn wir mit den Monumenten zugleich die literarische Überlieferung verfolgen, so stellt es sich deutlich heraus, dass die Sitte, kostbare Gefässe mit der Absicht einer dekorativ wirkungsvollen Aufstellung in zwei Exemplaren herstellen zu lassen, durch den Hellenismus zwar nicht aufgekommen, aber zur höchsten Ausbildung gelangt ist, wie sie denn dem stark ausgeprägten dekorativen Sinn dieser Zeit durchaus natürlich ist. Unter den Werken von Künstlern dieser Zeit, die Plinius namhaft macht, treten überall Gefässe paarweise auf. Unter den Geschenken, welche König Seleukos II. und sein Bruder Antiochos um 246 v. Chr. dem Heiligtum des Apollon von Didymoi stiftete, werden zwei kostbare grosse sogenannte Rhyta erwähnt — offenbar Gegenstücke. Aus späthellenistischer Zeit besitzen wir für die Herstellung kostbarer Prachtstücke in zwei Exemplaren, die als Gegenstücke wirken sollten, einen schlagenden Beleg in dem um das Jahr 100 v. Chr. verfassten, für die alexandrinische

Kunst ganz besonders wichtigen Brief des Aristeas, in welchem er die Geschenke des Ptolemäus an den Tempel in Jerusalem aufzählt und unter denen je zwei goldene und je zwei silberne gewaltige Kratere die Hauptbewunderung des Schriftstellers hervorrufen.

Auch unter den kostbaren Geräten, welche bei dem berühmten feierlichen Aufzug des Ptolemäus einhergetragen wurden, sind die meisten als dekorative Gegenstücke in zwei Exemplaren hergestellt gewesen. In den hellenistischen Wänden zweiten Stils in Pompei finden wir dieselbe Gewohnheit wieder. Hier sind häufig in die Architektur je zwei Vasen gesetzt, die in silberigem Ton gehalten sind und wie Silber- oder Glasgefässe wirken sollen. So wie diese Vasen gemalt sind, pflegte man in Wirklichkeit Prachtgefässe in zwei Exemplaren zu dekorativer Wirkung aufzustellen.

Die Prachtentfaltung unter den Diadochenfürsten, besonders unter den Ptolemäern, hat diese Gewohnheit, die wir bis in das Ende des fünften vorchristlichen Jahrhunderts zurückverfolgen können, besonders gefördert. Stellte man überhaupt grosse Prunkgefässe aus Edelmetall her, so ergab sich die Zusammenordnung zweier gleicher Gefässe ganz natürlich in einer Zeit, in welcher die dekorative Wirkung eines Kunstwerkes in der Umgebung ebenso wichtig erschien als sein künstlerischer Wert.

Der griechische Gebrauch hat der römischen Zeit als Vorbild gedient und so schliessen sich auch in der Zusammensetzung des Ensembles die grossen bekannten Silberschätze an den älteren hellenistischen Schatz von Hermopolis aufs engste an. Unter den Gefässen von Boscoreale finden wir nicht weniger



Abb. 5/6. Die Attisschale des Hildesheimer Silberfundes.

als zehn Paare von Bechern aller Arten, Näpfen, Krateren und Schalen. Der Hildesheimer Silberfund zeigt trotz seiner unorganischen Zusammensetzung, trotz des fragmentierten Zustandes, in den er bei der Ausgrabung geraten ist, Becher, Schalen und Näpfe in zwei Exemplaren — in einem Falle waren vier Schalen gleichartig gebildet. Zu einer weiteren Reihe

von Gefäßen desselben Fundes haben ehemals Gegenstücke existiert; selbst der zierliche Dreifuss, der künstlich aus den Fragmenten wieder hergestellt werden konnte, ist, wie die Inschrift beweist, noch einmal vorhanden gewesen. Auch in Bernay sind vielfach die Gefäße paarweise als Weihgeschenke dargebracht worden.



Abb. 7. Die Athenaschale des Hildesheimer Silberfundes.

JOHN EVERETT MILLAIS

VON WERNER WEISBACH

(Schluss.)

DAS *Portrait*, dem er sich besonders seit dem Ende der sechziger Jahre zuwandte, liess ihn den schädigenden Wirkungen des Genre nicht ganz erliegen und gab ihm von da an einen gewissen künstlerischen Halt. Seine glücklichste Zeit dafür reicht bis in den Anfang der achtziger Jahre.

Dass auf diesem Gebiete seine künstlerischen Fähigkeiten länger Stand hielten, erklärt sich vielleicht daraus, dass der Gegenstand zu intensiverem Sich-versenken in das darzustellende Objekt zwang, während beim Genre, das der Intuition einen weiteren Spielraum lässt, die Selbstkontrolle keine so unmittelbar bedingte war.

Schon in seinem ersten präraffaelitischen Bilde führte Millais, wie wir gesehen, eine Reihe von Bildnissen aus seinem Freundeskreise ein. Die Scene des alten Herrn (Mr. James Wyatt, Verleger in Oxford) mit seinem Enkelkind entstand im zweiten Jahre seiner präraffaelitischen Periode. Für die überzeugungstreuen Präraffaeliten (Rossetti oder Burne Jones) war das Porträtieren nur eine sekundäre Beschäftigung. Ihnen diente das Bildnis weniger als Selbstzweck denn für Studieninteressen. Ausgeführte Porträts dieser Künstler sind ausserordentlich selten. Millais dagegen, dessen Entwicklung immer mehr von dem idealistischen Präraffaelitismus sich abwandte, pflegte das Porträtfach mit Vorliebe und gelangte

darin zu einer Höhe der Leistungen wie vielleicht auf keinem anderen Gebiete.

Zunächst begann er mit Kinderbildnissen. Seine eigenen Kinder dienten ihm vielfach als Modelle. Die frischen, saftigen Töne, die seiner Palette damals eigen waren, befähigten ihn besonders zur Darstellung kräftiger, gesunder Kinder. Mit Vorliebe malt er kleine Mädchen im Alter von vier bis sechs Jahren, die mit grossen, leuchtenden Augen in die Welt blicken. Seine Genrebilder aus jener Zeit sind vielfach nichts anderes als Kinderporträts, denen irgend ein Genremotiv zu Grunde gelegt ist: Die reizenden Bildchen „My first sermon“ und „My second sermon“ (1863), ein kleines Mädchen, das bei dem Hören der ersten

Predigt gespannt und mit neugierig interessiertem Ausdruck auf der Kirchenbank sitzt, bei der zweiten aber schon sanft entschlummert ist. Auf dem farbenprächtigen Bilde „Leisure hours“ sind zwei Kinder mit brennend roten Sammetkleidchen höchst wirksam auf dem Boden liegend dargestellt, wie sie den Goldfischen in einer Schale vor ihnen zuschauen. Mit ungemeiner Liebe vertiefte sich der Künstler in das Studium des Kinderlebens. Er beobachtete die Kleinen im Bettchen beim Schlafen oder beim Erwachen (Asleep, Just Awake 1867), beim Vergnügen des Tanzes (Menuet 1866) oder im Freien (Sisters 1868). All diese Werke sind von frischer, unmittelbarer



Abb. 8. Millais, *Ein Andenken an Velasquez*.

Wirkung und dem Leben sorgsam abgelauscht. Seine Laufbahn als Porträtist begann Millais also in erster Linie als Kindermaler. Die „Grossen“ sollten bald folgen.

Fast volle drei Jahrzehnte ist er der bevorzugte Porträtmaler der vornehmen Welt gewesen und zwar in gleicher Weise für Herren wie für Damen. Frauen voll Anmut und Liebreiz, Männer von Bedeutung und Ansehen haben durch ihn mit Vorliebe ihre Züge der Nachwelt überliefern lassen. Um den Ansprüchen, die damit an ihn gestellt wurden, zu genügen, ging er immer mehr darauf aus, seinen malerischen Stil zu vervollkommen. Es konnte ihm nicht verborgen bleiben, dass seinem technischen Verfahren Mängel anhafteten, über die er auf dem bisher eingehaltenen Wege nicht hinauszukommen vermochte. Seine Malweise war hart und kalt. Die Wirkungen von Luft und Licht auf die menschliche Haut, wodurch diese Leben, Glanz und Wärme erhält, das sind Faktoren, die von ihm zu wenig in Betracht gezogen waren. Da fand er Belehrung, wo er es früher wohl am wenigsten erwartet hatte, bei den Alten.

In der Diploma Gallery der Royal Academy hängt ein Bild von Millais, das er, wie jeder Akademiker, bei der Aufnahme in die Akademie zu stiften hatte. Es stellt ein kleines Mädchen mit langem, blondem Haar in prächtigem, aus Schwarz und Rot zusammengesetztem Kleidchen, am Boden sitzend, dar und trägt die Unterschrift: A Souvenir of Velasquez.

Was hat das zu bedeuten? Ist es eine Künstlerlaune? Wollte er, der einstige Abtrünnige, der Akademie durch den Gegenstand schmeicheln? Hat er einen schon von Velasquez benutzten Vorwurf wieder verwertet? Oder ist es ein Glaubensbekenntnis?

Das Bild (Abb. 8), das mit breitem Pinsel gemalt, mit gewaltigen Strichen auf die Leinwand geworfen ist, so dass es erst in einiger Entfernung zu voller, dann aber desto eindringlicherer Wirkung kommt, bildet nicht etwa eine Ausnahme im Verlaufe der Thätigkeit des Malers. Andere gleichzeitige Bildnisse sind ihm eng verwandt. Alle legen sie Zeugnis ab von der veränderten künstlerischen Auffassungs- und Darstellungsweise gegenüber früheren Leistungen. Und alle zeigen sie uns, dass der Künstler ein Vorbild vor Augen hatte, dem er nachstrebte, dessen Leitung er sich von nun an anvertraute. Das war Velasquez.

Ob er auf der grossen Ausstellung zu Manchester im Jahre 1857, die die Hauptwerke des spanischen Meisters aus englischem Privatbesitz vereinigte, oder ob er auf andere Weise die ersten Anregungen durch seine Werke empfangen, das zu untersuchen bleibt den Biographen Millais' überlassen. Sicher ist jedenfalls, dass sein Einfluss seit den sechziger Jahren in seinen Bildnissen sich geltend macht.

Die beiden Gemälde „Stella“ und „Vanessa“ aus dem Jahre 1868 liefern neben dem Diploma-Bilde die klarsten Beweise dafür. Wir ziehen auch hier wieder solche Werke mit heran, die, als Genrebilder, unter Schaffung einer bestimmten Situation, gedacht, doch nichts anderes sind als Porträts von meist noch nachweisbaren Persönlichkeiten. Jene zwei Bilder stellen dasselbe schöne, schwarzhaarige Mädchen in reichem Rokokokostüm dar, nur in verschiedener Stellung und mit verschiedenem Ausdruck. Die malerischen Qualitäten bei beiden sind völlig die gleichen. Meisterhaft ist die Behandlung des farbenprächtigen, grossblumigen Kostüms. Hatte der Künstler früher mit ängstlicher Sorgfalt alles, aus nächster Nähe gesehen, bis ins Detail abgerundet und geglättet, so ist er jetzt zu einer wahrhaft grosszügigen Pinselführung vorge-schritten. Die Empfindung für malerische Valeurs ist bei ihm in hohem Masse lebendig geworden. Gross und breit angelegte Flächen sind nebeneinander gesetzt. In der Nähe gesehen, bedeuten seine Bilder jetzt nur Anlagen, die dem einen Zwecke dienstbar gemacht sind, ihnen für die Betrachtung von dem angemessenen Standpunkt die richtige und beabsichtigte Wirkung, ihnen den Schein wirklichen Lebens zu verleihen.

Für die Art der Beleuchtung kam Velasquez als Muster ganz besonders in Betracht, wie sein Biograph es treffend bemerkt hat. „Die Beleuchtungsart, welche ihm mehr als irgend etwas die Aufmerksamkeit und Achtung der modernen Maler verdient hat, die, worin er keine Nebenbuhler hat, ist die Darstellung im allverbreiteten reflektierten Tageslicht mit dem Gegensatz warmer und kalter Massen.“¹⁾ Das ist auch das Problem, das Millais, durch sein Vorbild beeinflusst, aufgreift.

Als Huldigung für den grossen Spanier ist also das Diploma-Bild zu verstehen. Den Velasquez legte er auch seinem Freunde, dem Maler Holl, ans Herz, als dieser sich auf eine Studienreise nach Spanien begeben wollte, und gab ihm den Rat mit auf den Weg, ihn sich gut anzusehen und zu studieren.²⁾

Auch darin gleichen sich der englische und der spanische Maler, dass jeder in demselben Sinne ein nationaler Künstler gewesen ist. Das England seiner Zeit wird uns aus Millais' Bildern lebendig, wie das Spanien des 17. Jahrhunderts aus denen des Velasquez. In ihrem Auftreten und Gebaren hat er seine Landsleute unübertrefflich und mit feinem Gefühl für ihre Eigenheiten geschildert. Die Bildnisse seiner besten Zeit sind von höchster Natürlichkeit, ohne jede theatralische Pose. Jede Persönlichkeit wusste er von der günstigsten Seite aufzufassen. Kaum jemand dürfte

1) Justi, Velasquez II, p. 282.

2) Spielmann, Millais and his works. S. 61.

sich je darüber beklagt haben, unvorteilhaft dargestellt zu sein.

Und welcher Fülle von Schönheit und Liebreiz hatte er bei den von ihm porträtierten Frauen gerecht zu werden. Wie nur wenigen modernen Malern ist es ihm gelungen, die Harmonie in der weiblichen Erscheinung zu voller Geltung zu bringen.

Einen für die Gesamtwirkung nicht unwesentlichen Faktor stellt dabei das Kostüm dar, das für ihn stets ein ernstes malarisches Problem bildet. Er wusste der raffiniertesten Eleganz der Damen vollauf Genüge zu thun. Vor keinem Toilettenkunststück wich er zurück. Dabei kommt das geistige Element keineswegs zu kurz, so dass seine weiblichen Porträts niemals etwa nur den Eindruck von Modejournal-Damen machen.

Die siebziger Jahre bezeichnen für ihn den Höhepunkt auf dem Gebiete des Porträtfachs. Eine noch mehr verfeinerte Malweise als bei Stella und Vanessa tritt uns in der „Frau des Spielers“ 1869 entgegen, einem zarten, jungen Geschöpf, das mit wehmütigem Blick an einen Tisch tritt, auf dem einige Karten liegen als Zeugnisse des eben stattgefundenen Spieles. Die Halbschatten sind noch sorgfältiger gegeneinander abgestimmt, und der Übergang der Töne ohne jede Glätte doch von grösster Weichheit. Einen der grössten Triumphe des Künstlers bezeichnet das im Jahre 1871 entstandene Bild „Yes or no?“ (Abb. 9). Es stellt die Schwägerin des Malers, Mrs. Stibbart, dar. Die Frage bezieht sich auf das Bildnis eines Mannes, das die schöne, junge Frau soeben mit einem Briefe erhalten hat. Der Künstler liebte es, und es lag im Geschmack des englischen Publikums, den Bildern eine solche Pointe zu geben. Die Haltung des schlan-

ken Körpers mit den rückwärts zusammengelegten Händen, in denen die Photographie des Mannes ruht, ist von ungezwungener, höchst vornehmer Eleganz. Das von links kommende Licht beleuchtet die scharfe Profillinie und lässt einige Strähnen des rotgoldenen Haares hell erglänzen. Wunderbar ist der unbestimmte, träumerische Blick getroffen. Koloristisch ist es die feinste Valeurmalerei, die dem Künstler je gelungen.

Im Gegensatz zu diesem auf einen tiefen Ton

gestimmten, duftig zarten Frauenbildnis zeigt das nächste

Gemälde, drei Schwestern beim Whist (Hearts are Trumps 1872), die hellste Farbenfreude. Vor einem japanischen Wandschirm sitzen drei junge Mädchen (Misses Armstrong), umgeben von üppiger Blumenpracht. Ihre Gedanken sind mit Eifer auf das Spiel gerichtet. Eben hat die eine ausgespielt und lässt den Blick prüfend auf der Schwester ruhen, die das Auge aus dem Bilde heraus auf den Beschauer lenkt, als wollte sie ihn in der kritischen Lage um Rat fragen; die dritte, deren feines Profil sich von den Blumen im Hintergrunde abhebt, über- schaut, um nach dem



Abb. 9. Millais, *Ja oder Nein?*

Zuge der Schwester vorbereitet zu sein, noch einmal ihr Spiel. Man kann den Vorgang kaum feiner psychologisch motivieren. Die Handlung ist auf einen Punkt konzentriert und die spannungsvolle Erwartung teilt sich dem Beschauer mit. Und zudem — Herz ist Trumpf. — Für die Komposition benutzte Millais als Vorbild die „Waldgraves“ von Josuah Reynolds. Es war alles von ihm so auf die Gesamtwirkung berechnet, dass sogar die Kostüme nach seinen Zeichnungen angefertigt worden waren. Denkt man an die Schwierigkeiten, die das Gruppenbild den Malern bietet und denen sich nur die grössten

unter ihnen gewachsen zeigen, so wird man der Leistung seine Bewunderung nicht versagen können. Angesichts solcher Arbeiten kann man der Verurteilung Millais' in Bausch und Bogen seitens einiger moderner Kritiker nicht scharf genug entgegenreten.

Im gleichen Jahre (1872) entstand das kraftvolle Bildnis einer alten Dame (Mrs. Heugh). Die beinahe reliefartig aufgetragenen und kaum verriebenen Farben geben dem Gesicht eine ausserordentlich plastische, derb lebenswahre Wirkung. Was die malerische Behandlung betrifft, so steht diesem Bildnis das des Sir John Fowler (1868) ausserordentlich nahe. Sollten sie beide vielleicht durch Ferdinand Gaillard beeinflusst sein, an dessen Porträts ihre Technik auffallend erinnert¹⁾?

Vielleicht den grössten Ruhm unter allen Millais'schen Porträts erlangte das der Mrs. Bischoffsheim (Abb. 10). Eine üppige, siegesgewisse Frauenschönheit mit schwarzem Haar, in reichem Damast-Kostüm à la Watteau, steht sie vor einer schweren Portiere und scheint im Dämmerlicht ihres Toilettenzimmers, die Hände vorn zusammengelegt, noch einen letzten prüfenden Blick in den Spiegel zu werfen. Alles ist hier in weichen, duftigen Tönen gehalten. Eine fein empfundene Harmonie schwebt über dem Bilde, das eine wohlthuende Wärme ausstrahlt.

Es kann hier nicht die Aufgabe sein, die ganze Reihe vortrefflicher Frauenporträts vorzuführen. Als die hervorragendsten seien nur noch folgende erwähnt: 1875 „No“, auch dies die Antwort eines jungen Mädchens auf einen empfangenen Brief, 1876 „Stich, Stich, Stich“, höchst interessant durch das Spiel des Lichtes auf dem feinen Gesichte des nähernden Mädchens, und die Zwillingstöchter des Herrn T. R. Hoare, beide in originellem Jagdkostüm und von verblüffender

¹⁾ Vgl. die beiden Porträts Gaillard's im Musée du Luxembourg, von denen das des M. de Ségur im Jahre 1866 im Salon ausgestellt war, das der alten Dame (Mme. de R.) 1871 datiert ist.

Schärfe des Ausdrucks, aber schon ein wenig glatt behandelt, auf voller Höhe dann wieder im Jahre 1879 das Porträt der Mrs. Jopling, von höchster Grazie und feinsten malerischer Qualität, und im Gegensatz dazu im Jahre 1880 das der Mrs. Perugini, ein gross behandeltes Werk von packender Energie.

Als Herrenporträtist ist Millais nicht gleich glücklich gewesen. Was bei den Frauenbildnissen eine grosse Rolle spielte, das Kostüm, die Haltung, überhaupt die ganze Art sich zu geben, trat hier mehr zurück. Bei dem modernen Manne konzentriert sich

fast die ganze Summe des Charakteristischen im Kopf. Die Physiognomie ist das in erster Linie Bestimmende. Die ganze Umgebung wurde daher von Millais in seinen Männerporträts ziemlich nebensächlich behandelt. Das Interieur deutete er meist nur flüchtig an, so etwa einen Schreibtisch, an dem ein Gelehrter sitzt u. a. Die Kleidung fand hier der Durcharbeitung des Kopfes gegenüber nur eine summarische Wiedergabe. — Repräsentationsbilder in schlechtem Sinne, auch wenn die Gemälde für Repräsentationszwecke bestimmt waren, hat er niemals geschaffen.

Aber es ist ihm nicht gelungen, jene Konzentration auf den Kopf so durchzuführen, dass sich die ganze Persönlichkeit darin kondensiert. Die Züge sind nicht markant genug, die Farbgebung

ist zu weich, oft sogar weichlich, was bei Frauenbildnissen eher am Platze erscheint. Es fehlt diesen Männerporträts jeder grosse Zug. Der Künstler steht den Persönlichkeiten etwas zu kühl, zu objektiv gegenüber. Er geht mehr den äusseren Formen des Gesichtes nach, als dass er in die Tiefen der Seele hinabzusteigen und dort schlummernde Geheimnisse an die Oberfläche zu zaubern versuchte. In diesem Sinne etwa die künstlerische Höhe eines Watts zu erreichen, blieb Millais versagt. Wohl hatte er Gelegenheit, neben einer Anzahl von Leuten, die sich vornehmlich des guten Tones wegen von ihm malen liessen, eine Reihe wirklich bedeutender Persönlich-



Abb. 10. Millais, Porträt der Mrs. Bischoffsheim.

keiten zu porträtieren. Grosse Gelehrte, Staatsmänner und Künstler haben ihm gegessen. Der Mangel an jener durchdringenden psychologischen Vertiefung macht sich bei den meisten bemerkbar. Zu den besten Leistungen dürften zu zählen sein: Sir John Fowler (1868), Sir John Kelk (1870), George Grote (1871), Sir James Pagett (1872), Sir William Sterndale Bennett (1873), Earl of Shaftesbury (1877), Gladstone (Abb. 11) u. a.

Besser als alle diese ist ihm indessen das Bildnis des alten Towerwächters in seinem scharlachroten, altmodischen Ornat gelungen, der, seiner Würde bewusst, auf seinen Stock gestützt, dasitzt, ein Motiv, das sich allerdings wieder dem Genre nähert, und bei dem eine Reihe von Äusserlichkeiten bedeutend mitpricht. (Abb. 12.)

Es kam jedoch eine Zeit, da auch im Porträtfach ebenso wie im Genre ein starker Rückgang des Künstlers deutlich genug zu Tage tritt. Als die Aufträge sich häuften, die Produktion immer mehr ins Masslose stieg, da sank die Qualität der Bilder auf ein Niveau, das über ein allgemeines Mittelmass nicht hinausragte. Waren die grossen Meister der Valeurmalerei, wie etwa Rembrandt, Hals, Velasquez, in ihrem Alter zu einer immer grosszügigeren, immer breiter angelegten Malweise vorgeschritten, die die Verschmelzung der Farbenflächen dem Auge des Beschauers überlässt, so ging Millais vielmehr dazu über, die Töne durch Lasuren ineinander überzuleiten und abzuschwächen, so dass er schliesslich in eine glatte und konventionelle Manier verfiel, die lediglich auf das banal Gefällige ausging. Bildnisse wie die der Marquise von Salisbury (1883), der Mrs. Stuart Wortley

(1887), des Mr. Wertheimer (1888) u. a. liefern den besten Beweis für diese Behauptung. Was Hermann Hefner einmal fein und treffend von einem der späteren Frauenbildnisse gesagt hat: Millais hätte ihrer Natur mehr einen Steckbrief ausgestellt, kann man überhaupt auf die meisten der letzten Porträts anwenden.

Ein merkwürdiges und psychologisch höchst interessantes Problem in Millais' künstlerischer Laufbahn haben wir darin zu erkennen, dass er nacheinander den verschiedenen Gebieten der Malerei sein Hauptinteresse zuwendet, und, wenn er auf dem einen in seinen Leistungen nachzulassen beginnt, sich auf ihm gleichsam erschöpft hat, mit desto grösserer Intensität sich auf ein neues wirft und alle ihm innewohnenden Kräfte darauf zu konzentrieren scheint. So begannen seine Erfolge als Porträtmaler, als er im Genre den Höhepunkt seines Könnens überschritten. Und als das Porträt immer mehr und mehr einer schablonenhaften Manier verfiel, da fand er in dem *Landschaftsbilde*

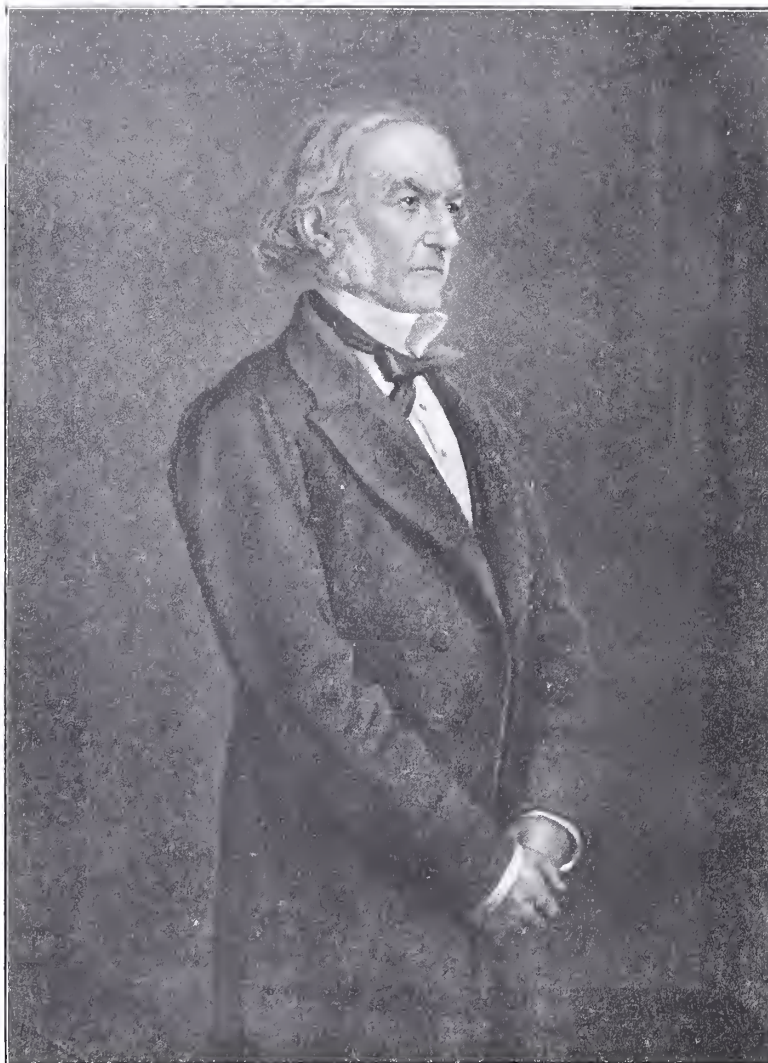


Abb. 11. Millais, Porträt des Mr. Gladstone.

er gegen Ausgang seines Lebens sein Herz hing, und auf dem er noch manches Vortreffliche leistete.

Wie bereits bemerkt wurde, hatte er in seiner ersten präraffaelitischen Zeit das Bestreben, jedes einzelne Objekt in der Landschaft seiner Form nach möglichst korrekt und bis ins Kleinste wahrheitsgetreu wiederzugeben. Ein krasses Beispiel dafür bietet das Bild „Ophelia“ in der Tate Gallery, wo alle Gegenstände des Vorder- wie des Hintergrundes in gleich minutiöser Weise ohne Berücksichtigung der atmosphärischen Luftverhältnisse zur Darstellung ge-

bracht sind, so dass das Ganze etwa einen mosaikartigen Eindruck hervorbringt. Eine Landschaft in ihrer Totalität zu erfassen, ist ihm damals noch nicht gelungen. In einzelnen seiner Genrebilder wusste er allerdings durch Einführung farbiger Kontraste in der Art der Beleuchtung (Sonnenuntergang, Abenddämmerung) sich gewisser Stimmung erzeugender Momente zu bedienen, die bei seinem Gefühl für malerische Effekte ihre Wirkung nicht verfehlen (Autumn leaves, The Vale of Rest, Sir Isumbras). — Es folgte die Zeit, da er sich hauptsächlich den Menschen zum Gegenstand seines Studiums erkor. Die landschaftlichen Hintergründe, die sich auf seinen Porträts vorfinden, sind häufig nur flüchtig und wenig liebevoll durchgeführt, teilweise in Anlehnung an die Meister der altenglischen Schule Reynolds und Gainsborough.

Doch ihn, der jedes Jahr gen Norden zog, der sich nirgends wohler als in den schottischen Bergen fühlte, wo er bei Jagd und Fischfang in unmittelbare Berührung mit der Natur trat, reizte es bald, sich im selbständigen Landschaftsbilde zu versuchen. Ein Gefühl für das, was an der Landschaft darstellenswert war, mit Rücksicht auf seine besondere künstlerische Begabung, entwickelte sich bei ihm stärker und stärker. Sein Verhältnis zur Natur wurde ein subjektiveres, im Gegensatz zu dem mehr botanisch formalen Interesse, mit dem er sie zuvor betrachtete. Es fehlte ihm jedoch jener höchste Grad von Sensitivität, der ihn befähigt hätte, die Natur in ihren geheimsten Offenbarungen zu belauschen, ihre nur dem feinfühligsten Auge zugänglichen Effekte zur Darstellung zu bringen. Kein starkes, übermächtiges Temperament begehrte sich in der Landschaft auszuspochen, das ihr innewohnende Stimmungselement seiner ureigenen Veranlagung gemäss zu reproduzieren.

Wie weit es ihm gelang, eine stimmungsvolle Landschaft zu malen, zeigt das im Jahre 1870 entstandene Bild „Chill October“ (Abb. 13). Ein trüber Herbsttag. Inmitten eines schilfreichen Sumpflandes steht eine

Baumgruppe, über die der Sturm hinfegt. Über eine weite Fläche schweift der Blick zu den Bergen im Hintergrunde, eine traurige, trostlose Öde. Was der Künstler auf die Rückseite dieses Bildes geschrieben hat, erscheint bezeichnend für die Absichten, die er verfolgte, und gleichsam programmatisch. Ich will versuchen, es in der Übersetzung wiederzugeben: „Chill October“ wurde nach einem stillen Wasser des Tay gerade hinter Kinfauns bei Perth gemalt. Die Scenerie, einfach wie sie ist, hatte schon Jahre bevor ich sie malte Eindruck auf mich gemacht. Der Reisende zwischen Perth und Dundee kommt an der Stelle, wo ich stand,

vorbei. Gefahr auf beiden Seiten — die Flut, die schon einmal meine Tafel fortgetragen hatte, und die Eisenbahnzüge, die mein Werk in den Fluss zu blasen drohten. Ich wählte den Gegenstand *um der Stimmung willen*, die er stets in mir erweckte, und ich bin glücklich, daran zu denken, dass die künstlerische Übertragung das Publikum in gleicher Weise berührte, obwohl eine Anzahl meiner Freunde damals kaum zu verstehen vermochte, was ich eigentlich an solcher Scenerie malenswert fand. Ich machte keine Skizze dafür, sondern malte jeden Strich nach der Natur auf die Leinwand selbst, unter belästigenden Anfechtungen von Wind und Regen. Die Studie allein entsprach der Wirkung.“



Abb. 12. Millais, *Der Towerwächter*.

Sicherlich ist dem Bilde ein bedeutender Stimmungsgehalt nicht abzusprechen, der vielleicht stärker als bei irgend einer anderen Landschaft Millais' sich geltend macht. Auch dieses giebt indessen keine nur momentane Stimmung wieder. Es wirkt nicht, wie überhaupt keines der Millais'schen Gemälde, wie ein einmaliges Erlebnis. Die fertige Arbeit bildet gleichsam den Niederschlag einer Reihe von Eindrücken; Eindrücke, welche sich in der Phantasie des Künstlers zu einer bestimmten festen Vorstellung verdichteten, der er Ausdruck zu leihen versucht hat. Dem Impressionismus hat er fern gestanden. — Zur Bekräftigung des eben Gesagten dürfen wir vielleicht auch einen Passus des oben angeführten Bekenntnisses heranziehen: „Ich wählte den Gegenstand um der Stimmung



Abb. 13. Millais, Oktoberkühle.

willen, die er *stets* in mir erweckte.“ Nicht ein augenblicklicher Impuls, hervorgerufen durch momentane Licht- und Farbeneffekte, bietet die Veranlassung für die Wahl eines Motives, sondern der formale Charakter der Landschaft ist zunächst *stets* das Primäre, das den Künstler zur Darstellung reizt.

Seit dem Jahre 1870 begegnen uns Landschaftsbilder, in geringen Abständen, bis an das Lebensende des Meisters, fast ausschliesslich Herbst- und Winterlandschaften, da Millais, wie die meisten Engländer, vornehmlich diese Jahreszeiten auf dem Lande zuzubringen pflegte. Scenerieen, die ihm Gelegenheit bieten, sein grosses koloristisches Talent zu verwerten, üben immer wieder die Hauptanziehung auf ihn aus. Welche Anregung bot ihm da die herbstliche englische Landschaft mit ihrem Reichtum an Laubbäumen, ihren reizvollen Farbenkontrasten. Baumgruppen am Ufer eines Baches, deren buntes Laub die Strahlen der Herbstsonne durchleuchten, so dass ein mannigfaltiges Farbengewühl entsteht, in der klaren Luft ungeschwächt durch mildernde atmosphärische Einflüsse, zeigt uns „Flowing to the river“ 1871. Auch die winterliche Landschaft giebt dem Künstler Gelegen-

heit zur Anwendung wirksamer farbiger Gegensätze. Da sehen wir in dem Bilde „Blow, blow, thou winter wind“ eine Wiese am Rande eines Waldes von blendend weissem Schnee bedeckt. In der Mitte ragt eine einzelne Fichte, von der der Wind den Schnee abgeschüttelt hat, schwarz und gigantisch in die Lüfte. Dunkles Gestrüpp steigt hier und dort aus dem glänzenden Boden hervor. Die kleinen Figuren dienen nur als Staffage: eine Frau mit ihrem Kind im Arm, die den Unbilden der Witterung nicht zu trotzen vermag, ist vorn niedergesunken. Der Mann verlässt sie. Ihm bellt ein Hund nach, der bei der Herrin auszuharren scheint.

Stets sind es grosse Ausschnitte aus der Landschaft, die der Künstler giebt, Übersichten über weite Flächen. Irgend ein beliebiges kleines Stück Land auf seine intimsten künstlerischen Reize hin zu beobachten, lag seiner Sinnesart ferner. Er liebte es, sich im Grossen zu ergehen und wählte auch meist ein stattliches Format für derartige Bilder. Häufig fehlt es diesen Naturausschnitten an bildmässiger Geschlossenheit.

Seine perspektivischen Wirkungen erreicht er



Abb. 14. Millais, *Am Rande des Moors*.

mehr dadurch, dass er durch entsprechende Verteilung fester Objekte das Auge in die Tiefe zu ziehen sucht, als durch Anwendung einer reichen Skala von Tonwerten in modern malerischem Sinne. Bei den Vordergrunden macht sich noch öfter die Neigung zu allzu reicher Detaillierung bemerkbar. Dagegen sind die Hintergründe meist etwas summarisch behandelt und stehen nicht recht im Einklang mit den vorderen Partien, so dass sie gleichsam als tote Stellen aus dem Rahmen des Ganzen herausfallen. Der Gesamteindruck hat darunter zu leiden.

Das Gesagte veranschaulicht vielleicht am besten das im Jahre 1874 entstandene Bild *The Fringe of the Moor* (Abb. 14), das eine grüne Berghalde darstellt: vorn ein Zaun und braunes Gestrüpp, in der Mitte zwei gewaltige Bäume, Bergzüge in der Ferne. Ein Bild, reich an wirkungsvollen farbigen Effekten und ungewein frisch in der Auffassung, dem ein Duft würziger Bergluft zu entquillen scheint. Je mehr sich das Auge jedoch in die Tiefe versenkt, desto sichtbar wird das Unvermögen des Künstlers, den unter dem Schleier der Ferne verschwimmenden Horizont mit seinen malerischen Mitteln glaubhaft und wirklichkeitsgetreu zu veranschaulichen.

Allmählich wurde er auf dem Gebiete immer vielseitiger. Unablässig fortschreitend suchte er seine technischen Fähigkeiten mehr und mehr zu vervollkommen. Er wandte sich Aufgaben zu, die ihn vorher gar nicht beschäftigt hatten. In dem Bilde

The moon is up and yet it is not night (1890) sehen wir ihn sich in die geheimnisvollen Reize nebeligen Dämmerlichtes versenken, das alle Kontraste sich mildern, alle Formen sich auflösen lässt. Ein grauer Dunstschleier liegt über der Waldlichtung, in der sich Hirsche tummeln. Der Versuch, mit feiner abgestimmten Tönen zu arbeiten, ist ihm hier gelungen. Endlich gelangte er dazu, auch schmalere Naturausschnitte koloristisch zu verwerten. Ein Motiv, das einen Farbenpoeten wie Harrison reizen könnte, hat er, noch im Jahre 1892, in dem Bilde *Halcyon Weather* vortrefflich zur Darstellung gebracht. Hochragende Bäume mit spärlichem Herbstlaub erheben sich unter klarem Himmel am Ufer eines dunklen Teiches und spiegeln sich in dem ruhigen Wasser, auf dessen Oberfläche bunte Blätter schwimmen; das alles in einen prächtigen Farbenaccord zusammenklingend.

Die auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei in rastlosem Streben erlangten Fähigkeiten machen sich noch in den religiösen Bildern der beiden letzten Lebensjahre, *St. Stephan* 1895 und *The Forerunner* 1896, vorteilhaft bemerkbar. Das war für ihn ein unverlierbares Gut.

Diese letzte Seite seiner künstlerischen Bethätigung wird jedenfalls mit dazu beitragen, einen Begriff von seiner ausserordentlichen Vielseitigkeit zu geben. Nimmt man hinzu, dass er auch als Illustrator mit Erfolg tätig gewesen ist, so wird man seiner künstlerischen

Potenz auf den verschiedensten Gebieten die gebührende Achtung nicht versagen können. Dass zugleich mit dieser Vielseitigkeit verbunden und teilweise durch sie begründet gewisse Mängel und Unvollkommenheiten sich geltend machen, ist gebührend hervorgehoben worden. Nichts hat Millais in seiner Wertschätzung mehr geschadet als das für einen Mann seiner Begabung beinahe beispiellose Sinken der Kräfte in der letzten Epoche seines Lebens, in der deutlich genug die Tendenz hervortritt, lieber allgemein Gefälliges und Verständliches als künstlerisch Reifes und Durchdachtes darzubieten. Die Seichtheit dieser letzten Produktionen ablehnen zu wollen, kann keinem ernsten Kritiker in den Sinn kommen. Das veranlasste auch Robert de la Sizeranne in seinem geistvollen Buch über die modernen englischen Maler, sicherlich zu hart, Millais' Entwicklungsgang in den Satz zusammenzufassen: De Ruskin au Pears soap.¹⁾

1) Das bezieht sich auf ein Bild „The Bubbles“, das

Am ehesten wird man, glaube ich, dem Künstler Millais gerecht werden, wenn man ihn, wie wir es zu thun versucht haben, in der ersten Epoche seines Lebens als Genremaler, in der zweiten als Porträtist, in der dritten als Landschaftler würdigt. Er ist keiner von den bahnbrechenden Geistern gewesen, die, unbeirrt ihren eigenen Weg schreitend, auf Generationen hinaus bestimmend wirken, aber er hat seine Nation, ihrem Geschmacke sich — teilweise vielleicht zu sehr — anpassend, mit einer Fülle von Schönheit, durch echte Kunst ins Leben gerufen, beschenkt, dass sie ihm billigerweise ihre Dankbarkeit nicht versagen kann. Durch ein Denkmal, das ihm vor der Tate Gallery errichtet werden soll, sucht sie zu bekunden, dass sie ihn unter die Grossen dieses Jahrhunderts zu rechnen gewillt ist.

Millais im Jahre 1886 auf Bestellung der Seifenfirma Pears als Vorlage für ein Plakat gemalt hatte.

DÜRER'S ÄSTHETISCHES GLAUBENSBEKENNTNIS

VON KONRAD LANGE

(Schluss.)

VOR allen Dingen ist es aber ganz unmöglich, den höchsten Grad der Schönheit zu bestimmen. Selbst ganz verschiedene Dinge können uns unter Umständen gleich schön erscheinen. „Unterschiedliche Ding, die beide schon sind, sind nit leichtlich zu erkennen, welches schoner sei“ (291, 1). „Dann es ist wol möglich, dass zwei unterschiedliche Bild gemacht werden, keins dem anderen gemäss, dicker und dünner, dass wir nit wol urteilen können, welches schöner sei“ (300, 16, vgl. 303, 29). „Aber die Hübschheit ist also im Menschen verfasst und unser Urteil so zweifelhaftig dorinnen, so wir etwan finden zween Menschen, beide fast schön und lieblich, und ist doch keiner dem andern gleich in keim einigen Stück oder Teil, weder in Mass noch Art, wir verstehn auch nit, welcher schöner ist, so blind ist unser Erkenntnuss. Deshalb, so wir darüber Urteil geben, ist es ungewiss. Aber in etlichen Teilen mag dannacht Einer den Andern ubertreffen, und obs uns gleich unkanntlich ist“ (228, 9, vgl. 352, 23. 364, 10). „Dann es lebt Keiner uf Erdrich, als wir gedenken, der do alle Wolgestalt an ihm hab. Dann ist Mancher schon, nochdann findt man ein Anderen, der in anderen Dingen noch schoner ist dann der, wiewol ihn Jener in etlichen Teilen mag ubertreffen“ (364, 5, vgl. 352, 13).

So kommt denn Dürer, nachdem er sich redlich abgemüht und die Frage von allen Seiten untersucht hat, zur vollen Resignation, nämlich zu dem Resultat: „Die Schönheit was das ist, das weiss ich nit, wiewol sie viel Dingen anhangt“ (300, 19, vgl. 303, 33. 288, 27). Und in echt platonischer Weise (s. oben IX, 136) kleidet er das in die Form, dass nur Gott die höchste Schönheit kenne und besitze. „Van der hübschten Gestalt der Menschen roten wir (d. h. es ist Sache des Ratens, welches die hübscheste Gestalt sei). Aber der Macher der Welt weiss, wie die in einer Perschan sein sollt, wir kümmern schwerlich van Weitem ein wenig hinzu, wenn es wol gerät“ (352, 5). „Niemand's weiss das dann Gott, die Schon zu urteilen“ (290, 25, vgl. 300, 12. 303, 22). „Aber Gott weiss Solichs allein, wem ers offenbarte, der wessst es auch. Die Wahrheit hält allein innen, welch der Menschen schönste Gestalt und Mass

kinnte sein und kein andre“ (221, 35, vgl. 359, 10).¹⁾ „Und der Verstand der Menschen kann selten fassen, das Schön in Creaturn recht abzumachen. Und obgleich wol wir nit sagen können von der grössten Schönheit einer leiblichen Creatur, so find wir doch in den sichtigen Creaturen ein soliche übermässige Schönheit unserm Verstand, also dass soliche unser Keiner kann vollkommen in sein Werk bringen“ (225, 26). Das heisst mit andern Worten: Obwohl wir nicht behaupten können, irgend ein Wesen, irgend eine Proportion sei die schönste, so finden wir doch in der Natur selbst, unter den wirklichen Menschen so schöne, dass wir ihre Schönheit mit unserer Kunst nicht einmal annähernd erreichen können.

Damit hat Dürer das entscheidende Wort gesprochen: Keine Proportion ist die schönste. Überhaupt ist die Schönheit nichts Objektives, Begriffliches, sondern etwas Individuelles. Sie thront nicht als Prinzip in erhabener Höhe über der Welt, sondern ist auf dieser Erde vorhanden, legt sich in zahlreiche einzelne Schönheiten auseinander. Und diese einzelnen sichtbaren Schönheiten repräsentieren für unsere Erkenntnis den Höhepunkt der Schönheit überhaupt.

Dürer ist sich wohl selbst nicht ganz klar darüber gewesen, dass er sich damit auf einen prinzipiell anderen Standpunkt stellt als die antike und italienische Ästhetik. Wie himmelweit verschieden ist diese Auffassung von derjenigen, die sich in dem eklektischen Verfahren des Zeuxis und des Alberti ausspricht oder gar von der platonischen idea, von der Rafael dem Baldassare Castiglione gegenüber behauptete, dass er von ihr ausginge, wenn er ein schönes Weib malen wollte! Denn was hat es für einen Zweck, nach einem allgemeinen Schönheitsideal zu streben oder das Schöne eklektisch aus zahlreichen Einzelercheinungen zusammensuchen, wenn man in der Natur selbst so schöne Wesen finden kann, dass es der Kunst unmöglich ist, auch nur annähernd ihre Schönheit zu erreichen?

Manchmal scheint es auch, als ob Dürer sich

1) Der Gedanke findet sich übrigens auch in Pacioli's Divina proportione.

dieses Gegensatzes zu seinen italienischen Vorgängern wenigstens dunkel bewusst gewesen wäre. Denn auf wen anders als auf sie, speziell auf Jacopo de' Barbari sollen sich die Worte beziehen:

„Und ich halts dafür, je genauer und geleicher ein Bild den Menschen ähnlich gemacht würdet, je besser dasselb Werk sei . . . Aber Etlich sind einer andern Meinung, reden darvan, wie die Menschen sollten sein. Solchs will ich mit ihnen nit kriegen. Ich halt aber in Solchem die Natur für Meister und der Menschen Wahn für Irrsal. Einmal hat der Schöpfer die Menschen gemacht, wie sie müssen sein, und ich halt, dass die recht Wolgestalt und Hübschheit unter dem Haufen aller Menschen begriffen sei. Welcher das recht herausziehen kann, dem will ich mehr folgen dann dem, der ein neu erdichtte Mass, der die Menschen kein Theil gehabt haben, machen will“ (351,9).

Es ist dies wohl die treffendste und entschiedenste Absage, die jemals ein deutscher Künstler der griechisch-italienischen Ästhetik mit ihrer Idealisierungstheorie hat zu teil werden lassen. Die Kunst hat ihrem Wesen nach die Tendenz der Individualisierung. Sie strebt nicht danach, eine Idee der Schönheit darzustellen, die Welt schöner zu machen als sie ist, sondern das einzelne Schöne, was Gott geschaffen hat, in der Natur aufzufinden und nachzuahmen. Das ist die Überzeugung, zu der sich Dürer nach über 30jährigem Suchen hindurchgerungen hat. Jahrelang hatte er unter dem Einfluss jener griechisch-welschen Ästhetik gestanden. Mit dem Feuer jugendlicher Begeisterung und dem Ernst des reifen Forschers hatte er nach dem Stein der Weisen gesucht, dessen Besitz ihn zum Herrn des Schönheitsgeheimnisses machen sollte. Er hatte ihn nicht gefunden. Da bäumt sich seine angeborene deutsche Empfindung, sein naiver und gesunder Realismus gegen all diese Phrasen von der Verschönerung der Natur auf. Er will nichts davon wissen, dass der menschliche Leib einem Idealtypus zustrebt. Gott hat die Menschen vielmehr geschaffen, wie sie sein sollen, und der Maler kann nichts besseres thun als sie ganz einfach so darzustellen, wie sie sind.

Das schliesst ja natürlich nicht aus, dass der Maler, wo einmal ein Modell für den betreffenden Zweck nicht so recht passt, ein anderes mit zu Hilfe nehmen oder aus der Erinnerung charakteristische Züge hinzufügen darf. Und in diesem Sinne behält der Satz von der eklektischen Nachahmung der Natur immerhin eine gewisse Gültigkeit. Aber auch da darf man sich nicht mit einem äusserlichen Zusammenlesen begnügen, sondern muss vor allen Dingen suchen, die innere Glaubwürdigkeit zu wahren, den Schein des individuellen organischen Lebens hervorzubringen.

Damit kommen wir aber ganz von selbst auf die realistische Naturnachahmung als Ersatz für das verloren gegangene oder geleugnete Schönheitsideal.

Wenn der Reiz der Kunst nicht in bestimmten Formen, bestimmten Proportionen liegt, oder wenigstens nicht in erster Linie in ihnen liegen kann, so kann er nur in der Darstellung der Natur als solcher, das heisst in der Glaubwürdigkeit, in der Illusion liegen.

Und das ist es auch in der That, was Dürer immer betont, wo er Anweisungen über die Art der Benutzung und Veränderung seiner Normalproportionen giebt. Stets ist es die Natur, auf die er als das höchste Vorbild, als Regulativ und Korrektiv hinweist. Nachdem er die Wirkung der verschiedenen Komplexionen erörtert und betont hat, dass man die Unterschiede dick und dünn, lind und härt überall, wenn auch nicht gar zu extrem („wiewol man den Mägeren und Feisten in Bildern etwas nach muss geben“) anwenden soll, fährt er fort: „Aber das Leben in der Natur gibt zu erkennen die Wahrheit dieser Ding. Darum sich sie fleissig an, richt dich darnach und geh nit von der Natur in dein Gutgedunken, dass du wöllest meinen, das Besser von dir selbs zu finden; dann du wirst verführt. Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie. Überkummt du sie (d. h. lernst du sie richtig kennen) so wirdet sie dir viel Fehls nehmen in deinem Werk . . . Aber je genauer dein Werk dem Leben gemäss ist in seiner Gestalt, je besser dein Werk erscheint. Und dies ist wahr. Darum nimm dir nimmermehr für, dass du Etwas besser mügest oder wellest machen dann es Gott seiner erschaffnen Natur zu würken Kraft geben hat. Dann dein Vermügen ist kraftlos gegen Gottes Geschöff (Schaffen). Daraus ist beschlossen, dass kein Mensch aus eignen Sinnen nimmermehr kein schön Bildnuss künn machen, es sei dann Sach, dass er solchs aus viel Abmachen sein Gemüt voll gefasst [hab]. Das ist dann nit mehr Eigens genannt, sunder überkummen und gelernte Kunst worden, die sich besamt, erwächst und seins Geschlechts Frücht bringt. Daraus wirdet der versammelt heimlich Schatz des Herzen offenbar durch das Werk und die neue Creatur, die Einer in seinem Herzen schöpft in der Gestalt eins Dings. Das ist die Ursach, dass ein wohlgeübter Künstler nit zu einem jedlichen Bild darf lebendige Bilder abmachen, dann er geusst gnugsam heraus, was er lang Zeit von aussen hineingesammelt hat. Solicher hat gut machen in seinem Werk, aber gar wenig kummen zu diesem Verstand. Aber der sind viel, die da mit grosser Mühe viel Unrechts machen. Darum welcher aus rechtem Verstand ein guten Gebrauch erlangt hat, dem ist wol möglich, ahn allen Gegenwurf (ohne jedes Modell) etwas Guts zu machen, so viel unser Vermügen ist. Doch wirdet es allweg besser, so er sich des Lebens im Abmachen gebrauchet.“ (S. 226, 20 bis 227, 23. 362, 32.)

Ich habe die Stelle in ihrem ganzen Umfang hierher gesetzt, weil ihr Sinn nur durch den Zusammenhang vollkommen klar wird. Die Vertreter der idealistischen Ästhetik, die in der Kunst nur das freie Schaffen, die Individualität des Künstlers gelten lassen (bekanntlich gehört auch unsere jüngste Kunstkritik dieser Richtung an) betonen in diesem Gedankengang natürlich besonders diejenigen Sätze, in denen Dürer das Sichfreimachen vom Modell hervorhebt. Sie klammern sich an Ausdrücke wie den „versammelt heimlich Schatz des Herzens“ und die „neue Creatur, die einer in seinem Herzen schöpft“. Und v. Zahn begleitet die Stelle mit folgender Reflexion: (S. 84): „In diesen Worten liegt wohl einer der schönsten Aussprüche, den je ein Künstler über die eigene Thätigkeit gethan, und zwischen den Zeilen empfinden wir die Erhebung, mit welcher gerade ein Meister wie Dürer sich in der Gemeinschaft mit der Schöpferkraft Gottes weiss. Ein „heimlicher Schatz des Herzens“ ist für ihn die treffendste Bezeichnung des innerlichen Gestaltenreichtums, dessen gesamte Ergüsse im Kunstwerk sich als „neue Creaturen“, als die im Geist empfangenen und geborenen, nicht äusserlichem Anlass entstammenden oder von fremdem Vorbild abhängigen Äusserungen einer ganzen Künstlernatur bekunden.“

Allein Dürer will genau das Gegenteil von dem sagen, was v. Zahn ihn sagen lässt. Wie jeder grosse Künstler betrachtet er das, was der Künstler aus seinem Eignen zur Natur hinzuthut, als etwas Selbstverständliches, das keiner grossen Worte bedarf und worüber man keine Regeln geben kann. Dagegen ist ihm als dem Lehrer seiner Zeitgenossen die Natur die einzige Quelle des künstlerischen Schaffens. Er ist allerdings nicht so borniert zu glauben, dass ein Künstler bei Allem, was er schafft, auch bei flüchtigen Entwürfen, immer die Natur vor Augen haben müsse. Er hält vielmehr ein Arbeiten aus dem Kopf für möglich.¹⁾ Aber er will sagen, dass auch das scheinbar Neue und Selbständige, was der Künstler in solchen Werken schafft, im Grunde nichts anderes als früher Empfangenes, Nachahmung bestimmter Natureindrücke ist. Denn unter dem „versammelt heimlichen Schatz des Herzens“ versteht er nicht etwas selbständig vom Menschen Geschaffenes, sondern, wie wir nach heutigem psychologischen Sprachgebrauch sagen würden, die Summe der Erinnerungsvorstellungen, die Apperceptionsmasse, die dem Künstler infolge langer Naturnachahmung zu Gebote steht, gewissermassen das Reservoir, in dem die Quellen der Natur zusammengeströmt sind, um nun nach Belieben in

das künstlerische Schaffen hineingeleitet werden zu können. Nur in diesem Sinne ist auch die Stelle zu verstehen: „Dann ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und obs müglich wär, dass er ewiglich lebte, so hätt er aus den inneren Ideen, dovan Plato schreibt, allweg etwas Neus durch die Werk auszugiessen“ (295, 13, vgl. 298, 1. 218, 15. 241, 7), wobei nur die Erwähnung Platos irreführend ist, weil Plato unter den „Ideen“ bekanntlich etwas ganz anderes als Dürer versteht. Und eine sehr deutliche Bestätigung dieser Auffassung sehe ich in den Worten: „Deshalb ist beschlossen, dass ein Mensch aus eignen Sinnen nimmermehr ein schön Bildnuss künn machen, es sei dann Sach, dass du dein Tag aus viel Abmachens schöner Bilder, die du van aussen eingefasst hast, daraus du kannst durch gelernte Kunst neu Theilung daraus finden, also dass du anzeigest, was heimlichen Schatz, den du gesammelt hast, in dir verborgen leit, an Tag gibt. Das ist die neue Creatur, die du der Gestalt halben in deinem Herzen schafft“ (363, 14). Und es ist sehr bezeichnend, dass er die Gabe, ohne Naturvorbild zu schaffen, nur den allergrössten Künstlern zuerkennt und auch bei ihnen die Benutzung eines Modells für das Bessere und Erfolgreichere hält.

Vorschriften, die auf die möglichst genaue Naturnachahmung hinauslaufen, haben wir von Dürer eine ganze Menge. „Dann je genäuer ein menschlich Bild dem lebendigen natürlichen Wesen nachgemacht würd, je besser dein Werk erscheint zu einem solichen Gebrauch, dorzu du sein notdorftig bist, auserwählt“ (246, 28). „Dann das ist für gut zu achten: je gnäuer man einer hübschen Gestalt (d. h. hübsch nach individuellem Geschmack) aus dem Leben und Natur mit Abmachen nachkummt, je besser und künstlicher dasselb Werk würd“ (355, 19, vgl. 249 1 und 363, 9). Wiederholt warnt er davor, sich mit der blossen „Mass“, d. h. der geometrischen Konstruktion der Figur zufrieden zu geben. Die „Mass“, das Proportionsschema, giebt nur die Abstände der einzelnen Punkte und Linien von einander an. Die Linien selbst muss man nach der Natur hinzufügen, indem man sich ein lebendiges Modell aussucht, das zu der Proportion, die man gerade braucht, passt. „Dorum wer Solchs will machen, der nit hohen Verstand hat, dem thut Not, dass er lebendig Perschan für sich stell und Sölchs dornoch absech und van ihm nehm“ (251, 10). So hat es auch Dürer, wie er Fol. A₁ sagt, selbst gemacht: „So ich nun alle Länge, Dicke und Breiten ordentlich bei den dreien aufrechten Linien beschrieben und bezeichnet hab, alsdann zeuch ich die Gestalt mit Linien nach meinem Gutbedunken darein. Oder so ich das haben mag, stell ich einen gleichmässigen (mit der Proportion übereinstimmenden) Menschen für mich und zeuch die Linien nach ihm. Das wirdet allweg besser weder nach eignem Sinn gemacht.“ Und in

1) „Bist du aber so gewiss in deinem Gebrauch, den du durch lang und viel Kunterfetten (Nachahmen) erlangt hast, dass du alle Ding auswendig weisst, wie ein idlicher Mensch sein soll, dass du Niemands dorzu bedarfst, so ist es so viel dest besser“ (246, 32).

dem grossen ästhetischen Excurs sagt er: „Darum welcher nach diesen Büchlein Bilder würdet aufreissen und der Sachen nit wol bericht ist, den würdet erstlich die Sach schwer ankommen. Aber derselb stell alsdann ein Menschen für sich, der zu derselben Mass beiläufig (ungefähr) tüglich sei. Darnach zich er dann die äussern Linien, so viel er kann und versteht. Dann das ist gut geacht: So Einer genau dem Leben mit Abmachen nachkummt, dass es ihm gleich sech und der Natur ähnlich würdet, und sunderlich wenn das abgemacht würdet hübsch ist, so würdet es kunstlich gehalten und, als es wert ist, wol gelobt“ (217, 11, vgl. 355, 14).

Am meisten aber kommt Dürer's Realismus zum Ausdruck, wo er von der malerischen Durchführung im Einzelnen redet. Ebenso scharf wie er die Unterschiede der körperlichen Charaktere bezeichnet (s. oben IX, 190), ebenso entschieden weist er den Künstler auf das genaueste Naturstudium, das „Durchsuchen“ des Modells auf seine Einzelheiten hin. „Und dass wir wieder kummen, wie ein besser Bild gemacht werd, so muss wir erstlich das ganz Bild wol und herrlich ordnen mit allen Gliedmassen. Und dass darnach ein jedlichs Glied sunderlich wolbeträchtlich geschickt gemacht würdet in den allerkleinsten Dingen als in den grössten, ob wir des Schönen, das uns geben würdet, herausziehen möchten, auf dass wir dest näher zum rechten Ziel kummen. So dann wie vorgemeldet ein Mensch ein Stück ist, das von vielerlei Teil zusammengesammelt ist, und wie ein jedlicher derselben sein sunder Art (seinen besonderen Charakter) hat, so muss man gar fleisslich aller solcher Ding eben Acht nehmen, womit sie verderbt mögen werden, dass man dasselb fleich und dass man der rechten natürlichen Eigenschaft gar fleissig anhang, nicht darvon weich nach unserm Vermügen. Das Löblich machen zu sehen, darzu gehört mit hoher Aufmerkung grosser Fleiss. Dann so man das Haupt erstlich fürnimmt, was seltsamer Rundung es hab, desgleichen die andern Ding, was seltsamer Linien all Ding bedarf, die man durch kein Regel ziehen kann, allein von Punkten zu Punkten gezogen muss werden. Und also fleissig soll die Stirn, Backen, Nasen, Augen, Mund und Kinn mit ihrem Ein- und Ausbiegen und sunderlichen Gestalten gezogen werden, auf dass das allermindest Dinglein nit hingelassen werde, das da nit sunderlich fleissig wolbetracht gemacht würde . . . Also hab man weiter Acht, dass man fleissig einziech die Brust, Bauch, den Rucken und Hintern, die Bein, Füss, Arm und Händ mit allem ihrem Inhalt, auf dass die allerkleinsten Dinglein wolgeschickt und auf das Best gemacht werden. Und diese Ding sollen auch im Werk auf das Allerreinst und Fleissigst ausgemacht werden, und die allerkleinsten Runzelein und Ertlein¹⁾ nit ausgelassen,

1) Wir würden erwarten: Äderlein. Doch scheint das

so viel das müglich ist. Dann es gilt nit, dass man obenhinlauf und uberrumpel ein Ding. Es wär dann Sach, dass man ein Bild ganz behend muss haben, so müsst man sich benügen lassen“ (223, 4 bis 224, 6, vgl. auch 350, 25). „Ein Mensch ist ein Bild und das soll auch in seim ganzen Leib aller Ding wol geschickt sein und hab viel sunderlicher Ding und Teil in ihm begriffen. Dieselbn sunderlichen Teil muss ein idlicher sunderlich fleissig mit seiner rechtn Art und mit seiner natirlichen Eigenschaft künstlich durchsucht und nach unserm Vermügen auf das Hübschest gemacht werden. Dann so Einer ein Bild, loblich zu sehen, will machen, dass er das nach seim Vermügen auf das Best mach. So man dann nun das Haupt erstlich anfächt zu machen, muss man bedenken, wie gar es so ein seltsam Rundirung auf alle Ort herum hab, die do mit kein Zirkel kann gezogen werden. Desgleichen die Stirn, dass sie wolgestalt sei, die Nasen mit ihren Löchlen. Es soll nit ein Lidle an ein Aug hingelassen werden, noch viel minder Mund, Backen und Kinn, das do nit vorhin fleissig betracht soll werden . . . Also muss man Acht haben, dass man die Brust, sunderlich den Bauch, Rucken und Arsbacken, die Bein und Fuss, Arm und Händ, desgleichen die kleinsten Ding als Finger und Zehen und die kleinsten Ding, idlichs sunderlich für sich selbs wolgeschickt und auf das Best gemacht werd“ (360, 1). Wie genau sind ferner seine Anweisungen zum Zeichnen der Hände und Füsse! (261, 19).

Das klingt freilich ganz anders als die Lehre unserer Modernsten, die sich mit den Nachzüglern einer abgestandenen idealistischen Ästhetik zu der Überzeugung vereinigen: Die Kunst ist überhaupt gar nicht Darstellung der Natur, sondern nur Ausdruck eines Gefühls, einer Stimmung! Allerdings spricht sich in Dürer's scharfer Betonung des sorgfältig durchgeführten Details eine Einseitigkeit und Übertreibung seiner Kunst aus, die keineswegs geleugnet werden soll. Sie hängt zusammen mit dem damals fast allgemein in der deutschen Kunst herrschenden Mangel an malerischem Sinn, der Unfähigkeit, das Einzelne zu einer einheitlichen Wirkung zusammenzufassen. Aber es liegt seinen Worten immerhin das richtige Gefühl zu Grunde, dass die Kunst die denkbar höchste Illusion der Natur anzustreben hat. Die spätere Entwicklung der Malerei hat uns gelehrt, dass dazu die peinlich sorgfältige Nachahmung der Einzelheiten nicht gehört, ja dass diese sogar in den meisten Fällen die entgegengesetzte Wirkung hat. Dürer und seine Zeitgenossen wussten das noch nicht und das hat sie eben gehindert, als Maler die höchste Stufe zu erreichen. Sie wollten das Richtige, aber mit den falschen Mitteln. Und Wort mit mhd. örtelin zusammenzuhängen = Spitzchen, Eckchen, d. h. also hier Detail.

Dürer selbst hat dies, wie seine Äusserungen Melanchthon gegenüber beweisen, wohl gefühlt, wengleich er auch in seinem reiferen Alter nicht zur klaren Erkenntnis des malerischen Problems vorgedrungen ist.

Nun könnte man ja freilich auch von dieser Seite der Dürer'schen Ästhetik behaupten, dass sie aus der antiken oder italienischen Litteratur übernommen sei. Denn auch die Alten waren bekanntlich — und in noch weiterem Sinne als wir — von der Überzeugung durchdrungen, dass Kunst Nachahmung der Natur sei. Und bei Alberti, Lionardo, Vasari und andern Italienern wird die treue Naturnachahmung bekanntlich immer als das höchste gepriesen. Aber hier sind wir nun doch in der Lage, aus Dürers Kunstwerken selbst beweisen zu können, dass diese Anschauung durchaus seine eigene war, in dem tiefen Boden seines germanischen Kunstgefühls wurzelte. Bei den Italienern wird die naturalistische Tendenz immer durch das Suchen nach der normalen Schönheit verdunkelt und abgelenkt, bei Dürer tritt sie wenigstens in seiner künstlerischen Praxis fast ganz rein und konsequent hervor. Der Kultus der Proportionen, die Bewunderung der Antike, die eklektische Auffassung des Schönen, die wir bei dem Theoretiker Dürer finden, das sind Dinge, auf die er nicht von selbst verfallen ist, die ihm durch äussere Einflüsse, durch die Kulturbedingungen der Zeit zugetragen worden sind. Wir können das Datum dieser Beeinflussung bei ihm noch genau angeben. Aber wir sehen aus seinen Schriften, wie er sich in fortwährendem geistigen Ringen mit diesen äusserlich aufgenommenen Stilprinzipien auseinandergesetzt und wie schliesslich sein einfaches und naives deutsches Kunstempfinden den Sieg über die fremde Ästhetik davongetragen hat. Das ist das Lehrreiche in den allgemeinen Erörterungen seines Proportionsbuchs.

Um den Charakter der Dürer'schen Lehre ganz zu verstehen, muss man noch festhalten, dass er keineswegs der Ansicht war, man müsse bei allen Darstellungen menschlicher Körper messen und konstruieren. Das ist ja überhaupt nicht der eigentliche Wert der theoretischen Unterweisung, die bei der Kunsterziehung in Frage kommt, dass die Zahlen und Masse und Konstruktionen, um die es sich dabei handelt, unmittelbar in die künstlerische Arbeit übertragen werden. Kein Maler wird auf den Gedanken kommen, einen neugepflügten Acker oder die leicht bewegte Fläche des Meeres perspektivisch zu konstruieren. Er wird vielmehr die Schollen und Wellen nach dem Augenmass aus der Natur abschreiben resp. aus der Erinnerung zeichnen. Allein es ist für das Gelingen seines Bildes nicht gleichgiltig, ob er in seiner Jugend perspektivische Konstruktionen ausgeführt hat oder nicht. Denn ohne Zweifel wird durch die häufige Ausführung perspektivischer Konstruktionen das Gefühl für perspektivische Verkürzung im allgemeinen ganz wesent-

lich gesteigert. Das war es auch, was Michelangelo damit meinte, wenn er sagte, der Künstler müsse den Zirkel nicht in der Hand, sondern im Auge haben. Ebenso wollte Dürer seine Proportionslehre verstanden wissen. Sie sollte den Sinn des Künstlers für die verschiedenen in der Natur vorkommenden Typen wecken, seine Beobachtungsgabe schärfen, sein Gedächtnis ausbilden. „Nun möcht man sprechen: ‚wer will allwegen die Mühe und Arbeit haben mit Verzehrung langer Zeit, bis dass er allein ein einzig Bild also mess, darauf viel Mühe lege, so es doch oft darzu kummt, dass Einer in kurzer Zeit etwan zweinzig oder dreissig unterschiedliche Bild muss machen?‘ In Solchem ist mein Meinung nit, dass Einer zu allen Zeiten all sein Ding soll messen. Aber so du wol messen hast gelernt und den Verstand mitsamt dem Brauch überkummen, also dass du ein Ding aus freier Gwissheit kannst machen und weisst einem jedlichen Ding recht zu thon, alsdann ist nit allweg Not, ein jedlich Ding allweg zu messen, dann dein überkumme Kunst macht dir ein gute Augenmass, alsdann ist die geübt Hand gehorsam. Dann so vertreibt die Gewalt der Kunst den Irrtum von deinem Werk und wehret dir die Falschheit zu machen. Dann du kannst sie und würdest durch dein Wissen unverzagt und ganz fertig deines Werks, also dass Du keinen vergeben Strich oder Schlag thust. Und diese Behendigkeit macht, dass du dich nit lang bedenken darfst, so dir der Kopf voll Kunst steckt. Und durch Solichs erscheint dein Werk künstlich, lieblich, gewaltig, frei und gut, wirdet löblich von Männiglich, dann die Gerechtigkeit ist mit eingemischt“ (230, 11, vgl. 208, 9. 250, 4. 289, 20 und 353, 19).

Sehr bezeichnend ist es auch für Dürer's realistischen Standpunkt, dass er den Ausdruck für wichtiger hält als die Richtigkeit der Proportionen. „Und es sei ein Gliedmass so gut sie wöll, hängt man ihr ein ubel Geberd an, so würdet sie geschwächt. Also kann ein minder Gliedmass durch ein gut Geberd würdig geacht werden“ (232, 5). Doch hatte er natürlich in der Proportionslehre keine Veranlassung darauf näher einzugehen.

Wenn man die Lehre Dürer's mit neueren anatomischen Arbeiten vergleicht, die sich speciell auf die Proportionen des menschlichen Körpers beziehen, so bemerkt man bald zwei durchgreifende Unterschiede. Einmal legen die neueren Anatomen, wie das ja natürlich ist, noch mehr Wert auf das entwicklungs-geschichtliche Moment, indem sie z. B. Durchschnitts-Masse für die verschiedensten Altersstufen des Menschen angeben. Dann aber haben sie fast alle eine Neigung, bei Menschen eines bestimmten Alters, also z. B. Männern von 25 bis 35 Jahren, bestimmte Normalproportionen anzunehmen. Sie heben zwar hervor, dass die Proportionen in der Natur und die Massangaben früherer

Forscher von einander abweichen, aber sie schlagen diese Abweichungen im Ganzen sehr gering an. Und sie kommen meistens zu dem Resultat, dass „nach dem Vorbild besonders normal gebauter Menschen und der besten Antiken“ ein Mensch von 25 bis 35 Jahren so und so viel Kopflängen haben, dass sein Rumpf sich zu seinen Beinen so und so verhalten müsse u. s. w. Und sie sind sich nicht immer bewusst, dass sie damit eigentlich einen Zirkelschluss machen, indem sie das, was sie erst beweisen wollen, voraussetzen.

Man sieht, dass diese Auffassung von derjenigen Dürer's grundverschieden ist. Die modernen Gelehrten, die mehr oder weniger unter dem Einfluss der antiken Kunst und der idealistischen Ästhetik stehen, haben eine ausgesprochene Neigung, die Proportionsvarianten in möglichst enge Grenzen einzuschliessen, Dürer's ganze Proportionslehre läuft letzten Endes auf den Nachweis hinaus, dass diese Varianten ziemlich gross sind. Wir Modernen haben eben eine „Idee des Schönen“, Dürer hat nur eine Anschauung der Natur. Ich brauche nicht zu sagen, welchen Standpunkt ich für den richtigen halte.

Sein nüchterner Wirklichkeitssinn und seine umfassende Kenntnis der Natur haben Dürer auch vor der Gefahr bewahrt, seinen Proportionen ein mathematisches Prinzip zu Grunde zu legen. Denn der Satz, dass die Proportionen nicht in infinitum verändert werden können, so lange die betreffende Figur überhaupt menschlich bleiben soll, beruht nicht auf mathematischen Gesetzen, sondern wie schon oben ausgeführt auf der Thatsache der Einheit des Menschengeschlechts. Ein mathematisches Prinzip dagegen würde z. B. die Proportion des goldenen Schnitts sein, wonach der ganze Körper und seine Glieder immer so geteilt wären, dass das Ganze sich zum grösseren Teil verhielte wie dieser zum kleineren. Bekanntlich hat der Philosoph Zeising in seiner durchaus unwissenschaftlichen und von dogmatischen Voraussetzungen ausgehenden Schrift über die Proportionen des menschlichen Körpers (1851) den goldenen Schnitt als höchstes Proportionsprinzip zu erweisen versucht. Natürlich musste ihm dabei die nüchtern empirische Betrachtungsweise Dürer's ein Dorn im Auge sein. Dürer's Bestimmungen bieten seinem „wissenschaftlichen Sinn nicht die geringste Befriedigung, denn es prägt sich in ihnen durchaus kein inneres einheitliches Gesetz aus. Jede einzelne Angabe steht als Ergebnis einer einzelnen Beobachtung für sich da. Es ist keine darunter, aus der sich alle übrigen als notwendige Konsequenzen entwickeln liessen“. Nur an einer Stelle der Proportionslehre findet Zeising etwas wie ein geometrisches Prinzip angedeutet, nämlich bei der Messung des „dicken bäurischen Mannes“ A. (Fol. \mathfrak{A}_3 verso): „So ich nun den Leib des Bildes nach der Länge bis zu End der Hüft gemessen hab, will ich nach-

folgend das Knieglied an seinen Ort stellen. Und wirdet das Bild also dreierlei ungleicher Länge geben, nämlich: der Leib von der Höhe des Halsgrübchens bis zu End der Hüft ist die erst und längst, die ander vom End der Hüft bis mitten in das Knie ist kürzer, die dritt aus Mitten des Knies bis zu End des Schienbeins ist die aller kürzest. Denn die hintern Glieder sollen länger und stärker sein, dann die vordern, wie das in den Menschen zu merken ist. Diese drei Längen sollen sich vergleichlich gegeneinander halten. Also wie sich des Leibs Länge gegen dem öbern Bein hält, also soll sich die Länge des öbern Beins gegen die Länge des Schienbeins halten. Doch brauch ich das nit in allen Bildern.“

Mit diesem Proportionsgesetz, von dem sich bei Dürer schon 1513 eine Spur nachweisen lässt (s. oben IX, 128), hat es nun aber eine eigene Bewandnis. Es passt nicht einmal für die Figur, bei deren Besprechung es Dürer vorbringt (wenn man nicht statt der „Mitte des Knies“ sein unteres Ende einsetzt) und es passt, wie er selbst ausdrücklich sagt, auf die anderen Figuren überhaupt nicht. Es ist also kein Gesetz, sondern nur eine einzelne Beobachtung, ein vorübergehender Gedanke, auf den Dürer wohl noch öfter zu sprechen gekommen wäre, wenn er irgend einen Wert darauf gelegt hätte.¹⁾ Aber es passte Zeising ganz gut, schon bei Dürer den Hinweis auf eine Proportion zu finden, die er selbst, und zwar in einer noch specielleren Formulierung, der ganzen Körpertheilung zu Grunde legen wollte.

Der richtige Kern des Dürer'schen „Gesetzes“ besteht nur in den Worten: „Denn die hintern Glieder sollen länger und stärker sein dann die vordern.“ Denn es ist in der That ein organisches Gesetz, dass die Glieder, die dem Rumpf, d. h. dem Ernährungscentrum, näher stehen, länger und dicker sind als diejenigen, die ihm ferner stehen. Eine bestimmte mathematische Proportion ist aber dafür bisher meines Wissens nicht nachgewiesen worden, und wenn das in Zukunft einmal geschehen sollte, so könnte es sich auch nicht auf die Längen, sondern nur auf Gewicht und Volumen der Glieder beziehen.

Dass Dürer bei seinen Messungen von keinem mathematischen Prinzip ausgegangen, sondern einfach empirisch verfahren ist, sagt er wiederholt selber: „Auch würd ich in aller meiner dargebrochten Proporzten durch das ganz Büchlein auch nachfolget kein Ursach anzeigen mügen noch können, worum ich sie also mach, allein dass ichs also darthu“ (255, 18). Und wo er von den Gesichtscharikaturen (den „verrückten“ Gesichtern) spricht, bei deren „Verkehrung“ er be-

¹⁾ Ich habe schon oben IX, 136 angedeutet, dass vielleicht der Hinweis Platos auf die stetige Proportion die Anregung zu dieser Bemerkung gegeben hat.

kanntlich auch gewisse organische Bildungsgesetze befolgt,¹⁾ sagt er ausdrücklich: „Solche Ding halt ich für unergründlich. Wiewöl Etllicher möcht unterstehn (versuchen) ein Zahl dorin zu finden, dem ich nit noch will folgen“ (243, 24).

Wenn also Zeising in Dürer's Proportionslehre ein einheitliches Gesetz vermisst, das dem „wissenschaftlichen“ Sinn Genüge leistet, so schliessen wir vielmehr aus dem Fehlen eines solchen Gesetzes bei ihm, dass er in hohem Masse wissenschaftlichen Sinn besessen habe. Er ist eben von den Thatsachen ausgegangen und hat in ihnen ein mathematisches Gesetz nicht finden können. Wir aber sind jetzt glücklicherweise über die Zeit hinaus, wo man, irregeleitet von einer spekulativen Naturphilosophie, erst die kosmischen Gesetze erfand, nach denen das ganze Weltall gegliedert sein sollte und dann die Thatsachen, die man gewissermassen zum Überfluss nachträglich noch hinzugefügte, diesen Gesetzen in willkürlicher Weise anpasste. So ist denn auch die neuere Wissenschaft längst über Zeising's Lehre vom goldenen Schnitt zur Tagesordnung übergegangen, während Dürer's Proportionslehre unseren Anatomen noch immer als Fundgrube wichtiger Thatsachen und Beobachtungen dient.

Was aber Dürer's ästhetische Überzeugung im Ganzen betrifft, so glaube ich nachgewiesen zu haben, dass sie trotz gewisser durch seine Entwicklung bedingter Widersprüche viel einheitlicher und logischer ist als man gewöhnlich annimmt. Es kommt in der That nur darauf an, seine Äusserungen richtig zu verstehen und inhaltlich zu gruppieren um zu der Überzeugung zu kommen, dass Dürer's Ästhetik bei weitem das Tiefste und Bedeutendste ist, was die Kunsttheorie der Renaissance — selbst Leonardo nicht ausgenommen — hervorgebracht hat. Und ich denke ja, dass sie ihres echt deutschen Charakters wegen auch unserer jungen deutschen Kunst einmal wieder ein Leitstern sein wird, wenn diese erst die Kinderkrankheiten, an denen sie jetzt noch leidet, glücklich überwunden hat.

Zum Schluss will ich noch eine kurze Charakteristik der wichtigsten bisherigen Litteratur über Dürer's Proportionslehre geben. Man wird daraus, wie ich denke, ersehen, dass die vorhergehende Untersuchung nicht überflüssig war.

Über *Zeising's* seltsame Behandlung des Dürer'schen Buches habe ich schon das Nötige gesagt. Noch schiefer als sein Urteil ist dasjenige des Wiener Akademieprofessors *J. J. Trost*, dessen Schrift: „Die Proportionslehre Dürer's nach ihren wesentlichen Bestimmungen in übersichtlicher Darstellung“ (Wien 1859), viel Unheil angerichtet hat. Trost missversteht die

Intentionen Dürer's so sehr, dass er aus den verschiedenen Typen, die Dürer aufstellt, einen Durchschnittstypus, das Dürer'sche Normalmass berechnet! Und dieses ganz aus seinem Kopf entsprungene Normalmass, von dem sich Dürer nicht das Geringste hat träumen lassen, vergleicht er dann mit den Proportionen der vorzüglichsten Antiken, gemessen nach Clarac's Musée de sculpture (!), und findet, dass es mit ihnen ungefähr übereinstimmt.

Für dieses Verfahren hat *A. v. Zahn* (Dürer's Kunstlehre und sein Verhältnis zur Renaissance, Leipzig 1866) kein Wort des Tadels. Dürer soll ebenso wie die italienischen Renaissancetheoretiker in den antiken Formprinzipien der Proportion, Harmonie, Eurhythmie u. s. w. das eigentliche Wesen der Kunst erblickt haben, während er von den antiken Theorien über die Nachahmung der Natur ziemlich unberührt geblieben sei. Sein eigentliches — leider unerreichtes — Ziel sei die Aufstellung von Normen gewesen, an denen die Nachwelt wie an den klassischen Denkmälern der antiken und der vollendeten italienischen Kunst Vorbilder der Schönheit für alle Zeiten verehren könnte. Ich habe schon oben darauf hingewiesen, dass Zahn teilweise geradezu die Worte Dürer's, z. B. die Stelle von dem „versammelt heimlichen Schatz des Herzens“ falsch verstanden hat.

Thausing (Dürer II 2, S. 318) hat zwar Trost's Bemühungen, eine Dürer'sche Normalproportion zu ermitteln, zurückgewiesen und mit vollem Recht betont, dass Dürer den idealen Formalismus, den er einst bei Barbari bewundert, später bekämpft habe. Aber trotzdem steht er noch so sehr unter dem Einfluss der Zahn'schen Auffassung, dass er behaupten kann, Dürer's Kunst sei weit entfernt, mit seinen theoretischen Ergebnissen und Vorschriften in Einklang zu stehen oder gar durch sie bedingt zu erscheinen.

Auch *Robert Vischer* (Studien zur Kunstgeschichte 1886, S. 156ff.), der sonst vieles Treffende über Dürer's Stil sagt, hält daran fest, dass Dürer in seiner Proportionslehre (als Ganzes genommen) nach einer normalen Schönheit suche, woraus sich dann die Widersprüche zu seiner praktischen Kunstübung ergeben, auf die wiederholt hingewiesen wird. Obwohl Vischer die Berechtigung des Hässlichen bei Dürer anerkennt, sucht er ihn doch immer wieder wegen seines „bedingungslosen“ Naturkultus zu entschuldigen und die Ecken und Kanten seines Stils aus der Einwirkung der Quattrocentisten und den Einflüssen der verschiedenen in jener Zeit verarbeiteten Materialien zu erklären.

Wenn man *W. M. Conway* (Literary remains of Albrecht Dürer 1889, S. 166 f.) glauben dürfte, so wäre der eigentliche Grund für Dürer's formalistische Bestrebungen sogar ein religiöser gewesen. „Er glaubte, dass Gott Adam und Eva vollkommen

1) „Und so man Solchs brauchen will, muss man Acht haben, was man der Stirn an der Tiefen nimmt, das legt man an der Höhe der Nasen zu. Und das thut man auch Widersinns . .“ (369, 20).

an Leib und Seele geschaffen, dass der Sündenfall die Unvollkommenheit der Seele mit sich gebracht und diese die Unvollkommenheit des Körpers unmittelbar nach sich gezogen habe . . . Seine Anstrengungen waren nun darauf gerichtet, unter den in Nürnberg lebenden Nachkommen Adams und Evas die Spuren der vollendeten Formen Adams und Evas vor dem Sündenfall wieder aufzufinden.“ Obwohl er von der eigentlichen Verschönerung der Natur nichts habe wissen wollen, habe er doch gehofft, in Zukunft einmal „einen sozusagen mathematisch genauen Ausdruck der idealen vollendeten Form zu finden und die verschiedenen dem Temperament entsprechenden Charaktere durch geometrische Konstruktion aus dieser Normalfigur, diesem vollkommenen Adam abzuleiten“. Für diese dogmatische Auffassung, der sich auffallenderweise auch *A. Springer* (Albrecht Dürer, S. 112) angeschlossen hat, lässt sich aus den Worten Dürer's auch nicht der Schatten eines Beweises beibringen.

Janitschek's Behandlung der Proportionslehre (Geschichte der deutschen Malerei 1890, S. 368 f.) ist zu kurz, um erkennen zu lassen, ob der Verfasser den germanischen Charakter der Dürer'schen Ästhetik im Gegensatz zu der italienischen vollkommen erkannt hat. Für Dürer, so meint er, bestehe „die Erhöhung (?) der Natur nicht in der Verklärung und Steigerung der Form einer Erscheinung, sondern in der höchsten Wahrheit des Ausdrucks ihres Lebensinhalts“, d. h. also in der Kraft und Lebendigkeit der Illusion. Darum habe auch Italien „die Wurzel seines Schaffens nicht angreifen“ können. Dürer habe „über Zufall und Willkür hinaus das Gesetzmässige der Organisation der Naturerscheinung zu erkennen“ gesucht. Das ist wohl richtig. Nur hätte Janitschek noch deutlicher hervorheben müssen, dass dies Gesetzmässige für Dürer nicht in einem bestimmten Formenkanon, sondern in der gleichen Berechtigung aller der Einzelercheinungen bestand, die innerhalb der durch die Einheit der Gattung gegebenen Grenzen möglich sind.

Einen Teil der hier vorgetragenen Gedanken habe ich schon in einer Recension des Springer'schen Buches (Grenzboten 1892, S. 393 ff.) ausgesprochen. Andere wie v. Eye, W. Schmidt, Ephrussi, Woermann,

Kaufmann, Cust u. s. w. gehen auf Dürer's theoretische Forschungen nicht genauer ein.

Ganz neuerdings, nachdem der grössere Teil dieser Abhandlung schon gedruckt war, erschienen noch einige Schriften, in denen Bemerkungen über Dürer's Kunsttheorie stehen:

Ludwig Justi hat in seinem Aufsatz Jacopo de' Barbari und Albrecht Dürer (Repertorium 1898, S. 346 ff. und 439 ff.) das Verhältnis zwischen beiden Künstlern gegenüber der bisherigen Auffassung, der auch ich mich angeschlossen hatte, geradezu umgekehrt. Barbari soll nicht auf Dürer, sondern Dürer auf Barbari, und zwar erst in den Jahren 1503—1505 eingewirkt haben, eine Kenntnis Barbari's seitens Dürer's in den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts soll nicht bestehen, das „Ding“ in dem zweiten venezianischen Briefe sich nicht auf die Kunst Barbari's beziehen. Ich sehe nach der Lektüre dieses Aufsatzes keinen Grund, meine Ansicht zu verändern. Justi muss, um seinen Beweis führen zu können, Jahreszahlen, die von Dürer's Hand geschrieben sind, als irrtümlich hinstellen, und manche andere Gewaltsamkeiten besonders gegen die schriftliche Überlieferung begehen. Dürer soll mit Barbari erst 1503, also mit 32 Jahren, in künstlerischen Austausch getreten sein, während er doch selbst sagt, dass Barbari ihm seinen Proportionskanon gezeigt habe, als er noch jung war und nichts von dergleichen Dingen gehört hatte! Der ganze Beweis stützt sich auf sehr subjektive stilistische Vergleichen, und es ist ein seltsames Zusammentreffen, dass *Haendcke* gleichzeitig (Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen 1898, Heft III) durch ebensolche stilistische Vergleichen gerade zu den entgegengesetzten Resultaten gekommen ist. Da Justi überdies einen prinzipiellen Unterschied zwischen Dürer's Schaffen und dem der italienischen Cinquecentisten nicht macht, kann er natürlich auch das Wesen der Dürer'schen Ästhetik nicht verstehen.

Zum Schluss freue ich mich, konstatieren zu können, dass *A. Philippi* (Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden 1898, S. 269 f.) einen im wesentlichen meiner Darstellung entsprechenden Standpunkt einnimmt.

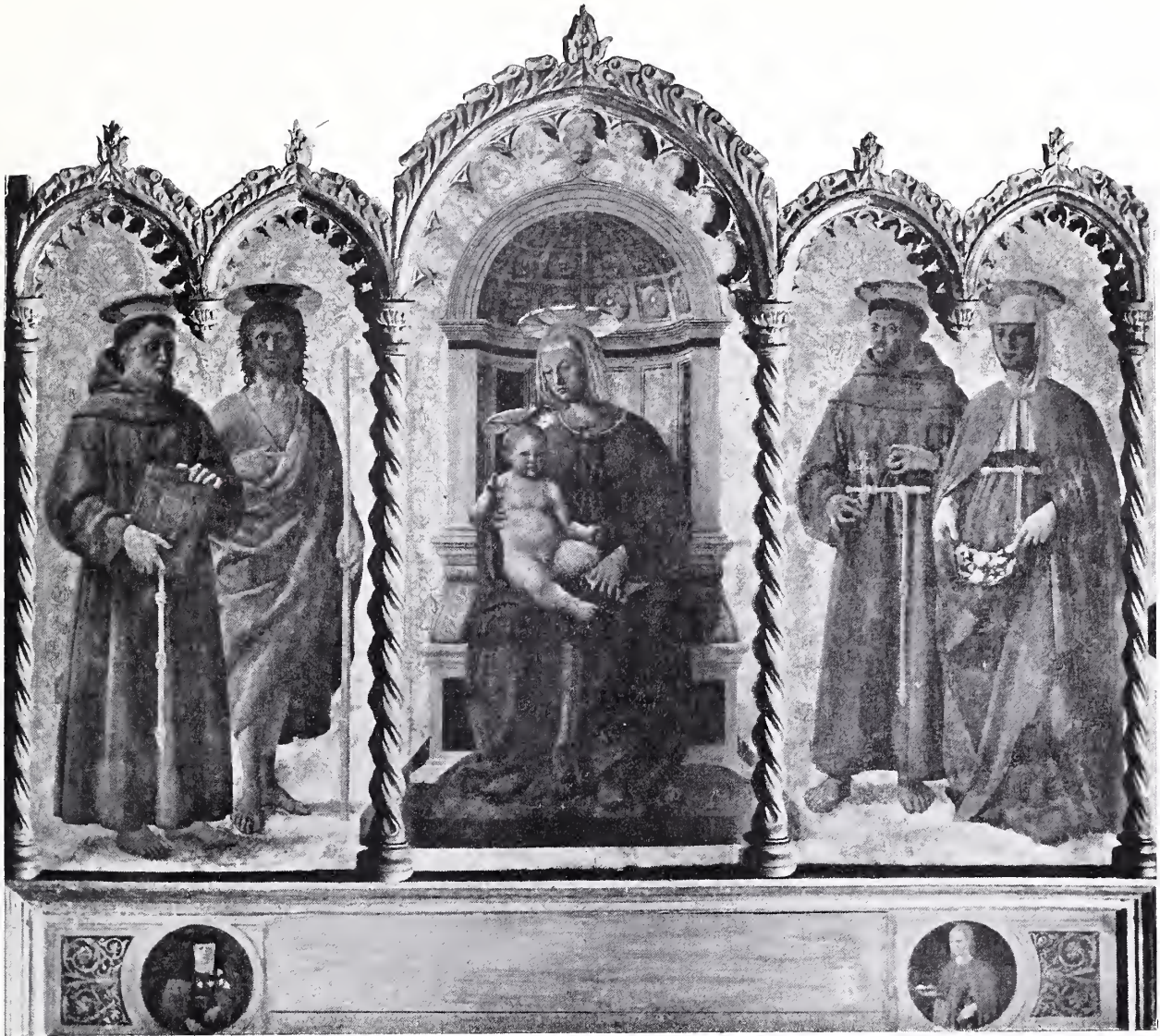


Abb. 1. Piero dei Franceschi, Mittelbild und Predella der Madonna mit dem Kinde und Heiligen. Pinacoteca Vannucci in Perugia. Phot. Alinari.

BEMERKUNGEN ÜBER DAS ALTARWERK DES PIERO DEI FRANCESCHI IN PERUGIA

WIE bekannt, befindet sich in der Pinacoteca Vannucci in Perugia ein Altarwerk von Piero dei Franceschi, welches von der dortigen Kirche Sant Antonio stammt: eine Madonna mit dem Kinde und vier Heiligen darstellend, von einer Verkündigung — späteren Datums? — gekrönt, und mit einer verstümmelten Predella versehen. (Abb. 1 u. 2.) Daneben hängen drei Täfelchen, die von einigen für die ursprüngliche Predella des Altarwerkes gehalten werden, so auch neuerdings von Felix Witting in seiner „Kunsthistorischen Studie“ über Piero dei Franceschi. Strassburg, J. H. Ed. Heitz, 1898.

Dass man alle diese Teile, selbst die drei Täfelchen, dem Künstler von Borgo San Sepolcro zuschreiben muss, darin bin ich mit Felix Witting einverstanden. Am wenigsten kann man daran zweifeln, dass das teilweise nachgedunkelte Hauptbild ein Werk des Piero sei, es trägt alle seine Stilmarken und bietet dazu das besondere Interesse, dass es, wie Piero's Altarwerk der Misericordienbrüderschaft in Borgo San Sepolcro, die nahe Verwandtschaft mit seinem Lehrer Domenico Veneziano zeigt. Es wirkt daher befremdend, die „Verkündigung“ allein als des Künstlers Werk von Bernhard Berenson aufgeführt zu finden

in seinem „Index to the works of the principal central Italian painters“ vom vorigen Jahre. Sollte wirklich dieser genaue Kenner der italienischen Renaissancekunst den geringsten Zweifel an Piero's Autorschaft dem Hauptbilde gegenüber hegen?

Viele Rätsel aber, die sich an dieses Altarwerk knüpfen, warten noch auf ihre Lösung. Die Versuche, die Felix Witting gemacht hat, scheinen mir nicht eben alle glücklich.

Über einen Punkt — welches die ursprüngliche Predella sei — lässt sich schon jetzt Klarheit erreichen. Dass die jetzige eben die ursprüngliche ist, kann mit Evidenz bewiesen werden.

Felix Witting fasst die Sachlage anders auf: er giebt die drei Täfelchen, die neben dem Hauptbilde hängen, diesem als ursprüngliche Predella. Wie er dann die jetzige verwendet, lesen wir ausführlich Seite 120f., wo er von der „Verkündigung“ spricht, die das Hauptbild krönt: „Zu diesem Bilde der Verkündigung, das abgetrept ausgeschnitten schon frühzeitig zum Aufsatz degradiert ward, gehört die Predella, welche sich jetzt unter dem alten Tafelwerke befindet. Das Mittelstück derselben ist entfernt und nur noch auf beiden Seiten die Halbfiguren zweier weiblichen Heiligen in einem Rund auf blauem, jetzt dunkelgrün gewordenem Grunde erhalten. Der Charakter der Gestalten, der hl. Anna (!) in Nonnentracht mit Buch und Lilienzweig in den Händen links, der hl. Agata, die ihre Brüste auf einem Teller trägt, rechts, der helle Ton der Farben, das Ornament, welches sich in den kleinen Feldern zum Rahmen der Predella hin einspannt, lassen deutlich erkennen, dass dieselbe zugleich mit dem Bild der Annunziata oben entstand . . .“

„Diese Predella beweist, dass das Bild der Verkündigung, ehe es so abgetrept ausgeschnitten ward und zum Aufsatz umgewandelt ward, einst als ein selbständiges Stück auf einem Altar in S. Antonio zu Perugia sich befand, woher es stammt.“

Dieses ist doch nur eine Hypothese, und dieselbe wird sich als nicht stichhaltig zeigen.

Als ich im Herbst des Jahres 1897 das Bild in Perugia gründlich studierte, blieb mir noch ein Zweifel übrig: welches die ursprüngliche Predella sei? Ich hatte nur die Bildoberfläche angesehen. Als ich aber im letzten Sommer das Bild wiedersah, betrachtete ich auch die Rückseite desselben.

Da zeigte es sich, dass die verstümmelte Predella mit den zwei heiligen Frauen auf *demselben Grunde, wie das Hauptbild gemalt ist*, auf einer sehr dicken hölzernen Platte. (Vgl. Abb. 1.) Der fehlende mittlere Teil ist durch eine dünnere Holzplatte ersetzt.

So einfach und schlicht ist der wirkliche Sachverhalt oft, wo die Kunstwissenschaft subtil wird und sich in schöne Hypothesen verliert.

Wenn die jetzige Predella somit dem Hauptbilde wiedergegeben ist, wie steht es dann mit der behaupteten Selbständigkeit der „Verkündigung“? Und wie steht es weiter mit der Zeitbestimmung der beiden Bilder? Das Hauptbild setzt Felix Witting in die fünfziger Jahre, wie es scheint, beinahe um ein Jahrzehnt später als das im Jahre 1445 bestellte Misericordienbild in Borgo San Sepolcro, mit welchem es in dem ganzen Aufbau und in der altertümlichen Ausstattung mit Goldgrund und gotischem Rahmenwerk wie in seinem Farbenton und dem stilistischen Charakter soviel Verwandtschaft hat.

Die „Verkündigung“ setzt er, hierin Schmarsow folgend, wieder um ein Jahrzehnt später, nach 1468.

Nicht allein das grosse Interesse des Künstlers an architektonischen Gebilden, das in der Verkündigung sich zeigt, führt Felix Witting zu dieser späten Datierung, sondern namentlich „die Qualität des Lichtes . . ., die Fülle der Helligkeit“, welche gegen den Ton des darunter befindlichen Bildes — des Hauptbildes — wie überhaupt gegen „den schweren bräunlichen Ton der Frühbilder Piero's“ — so stark kontrastiert. In dieser Helligkeit findet er „vor allem ein Indicium“ dafür, dass das Bild der Verkündigung erst in einer so späten Zeit entstanden sei.

Indem er aber der Verkündigung die ursprüngliche Predella des Hauptbildes gegeben, hat er selbst dadurch die Verkündigung, welche, wie er bemerkt, schon zu Vasari's Zeit dem Hauptbilde als Aufsatz diente, dem Hauptbilde näher gerückt: „Der Charakter der Gestalten . . ., der helle Ton der Farben, das Ornament, welches sich in den kleinen Feldern zum Rahmen der Predella hin einspannt, lassen deutlich erkennen, dass dieselbe zugleich mit dem Bilde der Annunziata oben entstand“.

Ich bin auch in der That geneigt anzunehmen, dass die Verkündigung vielleicht nicht als ein selbständiges Bild komponiert, sondern in irgend einer Form anders und besser arrangiert wie jetzt — als Schmuck für das Hauptbild gemalt sei. Nicht nur die Übereinstimmung mit dem Ornamente der Predella führt mich zu dieser Annahme, es finden sich auch Berührungspunkte zwischen dem Hauptbilde und dem Bilde der Verkündigung, z. B. in der Ausstattung der architektonischen Glieder wie in den Gewändern der Jungfrau und der Mutter, und besonders in dem Typus der beiden, der wieder dem frühen Misericordienbild in Borgo San Sepolcro sehr nahe steht.

In dem Aufbau der Linien haben die beiden Bilder als Altarwerk gewiss nie eine glückliche, einheitliche Wirkung gehabt. Auch die Farbenharmonie der beiden Teile — die wunderbare sanfte Helligkeit, das freie strömende Licht des oberen und die tiefere altertümliche Farbenkomposition des unteren, wo der Goldgrund eine andere Stimmung giebt — muss



Abb. 2. Piero dei Franceschi, Mittelbild und oberer Aufsatz der Madonna mit Kind und Heiligen. Pinacoteca Vannucci in Perugia. Phot. Anderson.

immer wenigstens eine *geteilte* Harmonie gebildet haben. Aber aus diesem Grunde eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit der beiden Teile ohne weiteres abzulehnen, wäre vielleicht voreilig. Diese Dissonanz zwischen dem altertümlichen Geschmack in dem Hauptbilde und dem modernen Renaissancegeist in dem Aufsätze kann vielleicht als ein Kompromiss zwischen Besteller und Künstler aufgefasst werden. Der letztere, welcher sich als ein ausgeprägter Renaissancekünstler schon in dem Thron der Maria auf dem Hauptbilde zeigt, kann sich in diesem dem Wunsche des Bestellers gefügt haben, um desto freier in dem Bilde der Verkündigung seiner eigenen Herzenslust zu folgen.

Ob das obere Bild zur selben Zeit wie das Hauptbild komponiert wurde, oder ob es vielleicht ein späterer Zusatz ist, auch darüber darf ich nur eine unentschiedene Meinung äussern.

Eins scheint mir aber doch ziemlich gewiss: dass auch das Bild der Verkündigung einer verhältnismässig frühen Zeit des Künstlers angehöre. Mit seiner wunderbar schönen Totalwirkung zeigt es bei näherer Betrachtung doch eigentlich keine überlegene Handfertigkeit. Es bietet freilich keine so augenfälligen Ungeschicklichkeiten wie das Hauptbild zum Beispiel in den Händen des S. Francesco, aber die Hände auf dem Bilde der Verkündigung sind auch nicht besonders gut. Die Stärke des Bildes liegt hier, wie so oft, in des Künstlers Auge. Gross ist es eben, durch eine verhältnismässig unentwickelte Handfertigkeit so Vieles und so Schönes zu erreichen. Vor allem aber deutet der Typus der Jungfrau auf eine frühe Entstehung.

Die drei Täfelchen, die neben dem Bilde hängen, sind in Bezug auf die Ausführung sogar sehr gering, dazu flüchtig gemalt und schlecht gehalten, und doch sind sie, wie auch Felix Witting bemerkt, dem Farbengenie des Piero dei Franceschi entsprechend. Der Künstler zeigt sich hier feinsinnig wie ein Corot des Quattrocento, dem realistischen Farbensinn der Delfterschule schon um zwei Jahrhunderte vorauseilend. Welch anderer Künstler könnte diese Täfelchen gemalt haben als derjenige, welcher den Traum Konstantin's in Arezzo oder die Auferstehung in Borgo San Sepolcro komponiert hat, eine der genialsten Farbenkompositionen, die die Welt kennt?

Dass auch die drei Täfelchen in irgend einem Zusammenhange mit dem Hauptbilde stehen, scheint mehr als wahrscheinlich: drei von den vier Heiligen, die um den Thron der Madonna des Hauptbildes stehen, Sant Antonio, San Francesco, Santa Elisabetta, erscheinen wieder in den drei Täfelchen, wo von jedem eine Geschichte ihrer Legende erzählt wird.

Sollte vielleicht schon früh die ursprüngliche Predella durch einen Unfall verdorben worden sein, oder hat man aus irgend welchem anderen Grunde eine neue Predella für wünschenswert befunden, welche Piero dei Franceschi dann als ein mehr entwickelter und freierer Künstler mit flüchtigerer Hand gemalt hat, um die ursprüngliche Predella zu decken?

Diese Frage wie die anderen dürfen näheren und vielseitigen Prüfungen unterworfen werden.

Filigare bei Firenzuola, August 1898.

ANDREAS AUBERT.

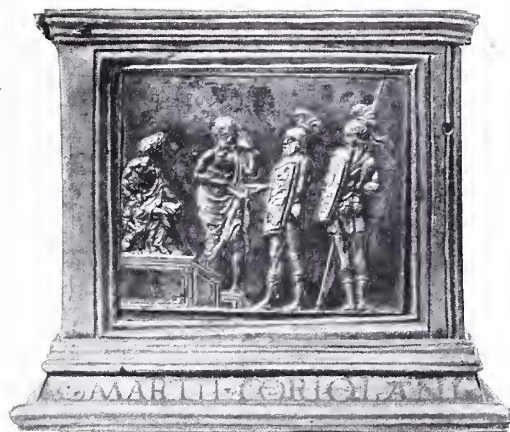


Abb. 1. Plakette von Giovanni delle Corniole.

PLAKETTEN VON GIOVANNI DELLE CORNIOLE

VON A. B. SKINNER

DER Kunst der italienischen Bronzgießer im 15. und 16. Jahrhundert ist in den letzten Jahren ein immer steigendes Interesse entgegengebracht worden. Die Thätigkeit der Sammler erstreckt sich nicht nur auf figürliche Darstellungen, sondern auch auf Bronzegeräte, wie Lampen und Tintenfässer und ganz besonders auf Medaillen und Plaketten. Wozu haben die Plaketten gedient? Man erklärt sie wohl am besten, wenn man sie beschreibt als kleine gegossene Reliefplatten, die zur Dekoration von allen möglichen Gegenständen verwendet wurden. Aus solchen Platten setzte man Kästen zusammen, man benutzte sie als Zierat auf Schwertknöpfen, oder machte aus ihnen Abzeichen, die man mit sorgsam gearbeiteten Rahmen umgab. War einmal nach dem Wachsmo-
 dell eine Form gemacht worden, dann war es leicht, zahlreiche Abgüsse herzustellen. Daher erklärt sich die grosse Menge von Repliken, die sich bis auf unsere Tage erhalten hat.

Manche dieser kleinen Reliefplatten rühren von Steinschneidern her, und man vermutet, dass sie deshalb in Bronze gegossen worden wären, weil man eine dauerndere Form als die Wachsmo-
 dell aufzubewahren wünschte. Durch neuere Untersuchungen ist einiges Licht über die Plakettenkünstler und ihre Werke aufgegangen. Zu den geschicktesten dieser Künstler gehörte Giovanni delle Corniole, gebürtig aus Pisa, aber in Florenz thätig. Das wenige, was wir von dem Leben des Mannes wissen, erfahren wir aus Vasari und aus den Bemerkungen, die Gaetano Mila-

nesi dazu gemacht hat (*Le Opere di G. Vasari*. Firenze 1880. t. V. pp. 368, 369). Vasari erwähnt ein Intaglio mit dem Bildnis des Fra Girolamo Savonarola. Wichtiger ist, was wir von Milanesi lernen. Nach ihm war Giovanni delle Corniole der Sohn von Lorenzo di Pietro, der einer Familie „delle Opere“ angehörte; er wurde um 1470 in Pisa geboren. Er lernte in jungen Jahren bei einem Steinschneider Antonio. 1495 erfahren wir, dass er gemeinsam mit den Goldschmieden und Juwelieren Michelangelo di Viviano und Silvestro d'Antonio dell' Avacchia Juwelen und Edelsteine im Besitze der Erben von Lorenzo il Magnifico zu schätzen hatte. Dann im Juni 1505 urteilt er gemeinsam mit Lorenzo di Credi und Pietro Perugino gegen Monte del Fora und David del Ghirlandajo über einen Kopf in Mosaik des San Zanobi, der für die Opera del Duomo in Florenz bestimmt war. Endlich am 6. Januar 1516 machte Ser Filippo Cioni Giovanni's Testament und fügte am 27. desselben Monats ein Kodizill bei. Es ist wahrscheinlich, dass der Künstler nicht viel länger lebte. Molinier (*Les Plaquettes*, t. I. pp. 86—98) hat ein Verzeichnis von 25 bezeichneten oder ihm zugeschriebenen Plaketten aufgestellt. Zweien — den Nummern 143 und 146 — wusste er keine genauen Titel zu geben. Jetzt aber sind wir in der Lage, die Bedeutung der auf diesen Plaketten dargestellten Vorgänge richtig zu erklären; denn ein Tintenfass aus dem Besitze von Sir Thomas D. Gibson Carmichael, Bart. M. P., das gegenwärtig im Victoria and Albert-Museum in London



Abb. 2. Plaketten von Giovanni delle Corniole.

ausgestellt ist, zeigt dieselben Plaketten mit einer längeren Inschrift.

Dies Tintenfass ist aus vergoldeter Bronze und an seinen Seiten geschmückt mit vier Plaketten des Giovanni delle Corniole mit der Darstellung von Szenen aus der römischen Geschichte. Die vierte Plakette (Abb. 3) dient zur Identifikation der übrigen, denn sie zeigt die Begegnung Coriolan's mit seiner Mutter, seiner Frau, den Kindern und römischen Matronen. Dass alle vier Plaketten sich auf die Geschichte von Coriolan beziehen, geht hervor aus einer Inschrift in Silberniello, die um die Basis wie ein Band sich legt. Sie lautet:

·C·MARTII·CORIOLANI·PIETAS·IN·MATREM·S·P·Q·R··OBSESSVM··AB·HOSTIBVS·LIBERAVIT. Was bedeuten nun die Szenen auf den übrigen drei Plaketten? Auf der ersten (Abb. 1) ist ein römischer Krieger auf einem erhöhten Sitz dargestellt, neben ihm überreicht ein Beamter zwei behelmten Kriegern ein Dokument: es handelt sich offenbar um die Verbannung Coriolan's. Die zweite Plakette (Abb. 2) zeigt die Reise in das Land der Volsker. Auf der dritten Plakette (Abb. 2) ist die Schlacht der Römer gegen die Volsker dargestellt. So hat Giovanni delle Corniole die während der Renaissance verbreitete Legende in seiner Weise künstlerisch verwertet.

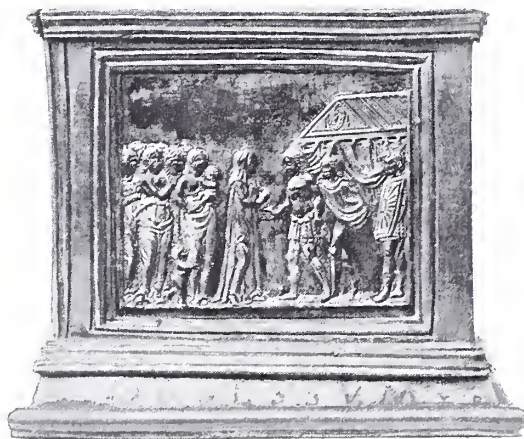


Abb. 3. Plakette von Giovanni delle Corniole.

BÜCHERSCHAU

Lectures on the National Gallery by J. P. Richter.

Longmans, Green and Co. London 1898.

„Endziel öffentlicher Museen und Galerien ist es, nicht sowohl zu unterhalten als zu belehren“, so beginnt der Verfasser die erste seiner drei Vorlesungen, und jedermann wird ihm zustimmen in der Theorie. Aber wenn man Tag für Tag die Völkerscharen mit grossen, blinden Augen durch die öffentlichen Sammlungen eilen sieht, dann muss man bekennen, dass thatsächlich den meisten Leuten die Museumsräume noch immer weiter nichts bieten als die Gelegenheit, müssige Stunden müssig auszufüllen. Allerdings hat sich in den letzten Jahren die Zahl derer, die es ernst nehmen mit ihren Kunststudien, vor allem in Deutschland, überraschend vermehrt, aber nur in England hat man bis heute ernstlich daran gedacht, auch auf solche Leute Rücksicht zu nehmen. Für die Anordnung der Gemälde im Louvre wird es immer verhängnisvoll bleiben, dass ein Königsschloss in ein Museum verwandelt wurde, aber ist es nicht tadelnswert, dass an allen Wochentagen die besseren Bilder von den Kopisten belagert sind, und dass es auch dem dienst-eifrigsten Galeriedienstler fast unmöglich gemacht ist, einem Kunstbesseren einen Stuhl zu besorgen? In Berlin wird weniger kopiert, die Rahmen sind den Bildern meistens im Stile angepasst, aber die Stühle sind nicht weniger rar. Was aus den Florentiner Galerien werden wird, in denen mehr als ein Kunsthistoriker seine schönsten und reichsten Erfahrungen gesammelt hat, bleibt abzuwarten, bis einmal nach langen Jahren die so oft verheissene und auch jetzt erst zum kleinsten Teil vollzogene Neuordnung zur That geworden ist. Es wird sich schwerlich etwas gegen die Behauptung einwenden lassen, dass heute die Nationalgalerie in London die bestgeordnete öffentliche Sammlung in Europa ist. Nur zwei oder drei Tage in der Woche arbeiten die Kopisten, so hat der Bilderfreund Gelegenheit genug, die Studien zu vertiefen, und überall ist für seine Bequemlichkeit in zweckmässigster Weise gesorgt. Und wie prächtig präsentieren sich die einfach meist dunkel umrahmten Gemälde, in den weiten, lichtgesättigten Räumen nicht übereinander, sondern nebeneinander aufgehängt. Alle Grundbedingungen für Galeriestudien sind also in der englischen Nationalgalerie erfüllt, was Wunder, dass man gern über sie geschrieben hat. In die eigenen früher veröffentlichten Studien, in die Arbeiten von Frizzoni und Schmarsow reiht sich nun das neue Buch J. P. Richter's ein, das sich, sagen wir es gleich, schon durch einen Einband vornehmsten Geschmacks empfiehlt, den wir uns in Deutschland in der Ausstattung von Buchdeckeln noch erst zu erringen haben. — In seiner ersten Vorlesung, welche wie die folgenden über die italienische Schule handelt, geht der Verfasser mit den Trecentisten ins Gericht, welche in London besonders zahlreich vertreten sind. Die schwächlichen Nachfolger Giotto's fahren schlecht

genug, dagegen werden dem Duccio vier Tafelbilder zuerkannt. Welch eine Häresie aber, die allgemein anerkannte Madonna Cimabue's ein Schulbild desselben Duccio zu nennen! Was wird denn nun das Publikum dem Kunsthistoriker überhaupt noch glauben, wenn sich die unbarmherzige Kritik sogar an Cimabue's grössten Ruhmestitel wagt, wenn Richter ihm mit wohlwogenden Gründen das Altarbild in der Rucellai-Kapelle in S. Maria Novella abspricht, um es ebenfalls dem grossen Begründer der Sienesischen Schule zuzuschreiben? So hätte uns Vasari wieder einmal schmählich betrogen, der den Triumph beschreibt, mit dem die guten Florentiner Bürger ihr neues Kleinod zur Kirche geleiteten? Der ruhig sachliche Ton ist ein besonderer Vorzug der kritischen Erörterungen Richter's, er zeichnet auch die zweite Vorlesung aus, die über den Ursprung der venezianischen Malerschule und insbesondere über Giovanni Bellini handelt. Hier verdient die Publikation einer bis dahin unbekannteren Zeichnung Giovanni Bellini's beim Duke of Devonshire Beachtung, in welcher der Verfasser einen Entwurf Bellini's für den rechten Flügel des bezeichneten Altarbildes Mantegna's in S. Zeno in Verona erkannt hat. Besonders eingehend handelt dann Richter über eine der schönsten Perlen der Kunst Giovanni Bellini's, das kleine Tafelbild, den stehenden Christus darstellend mit dem Kreuz im rechten Arm. Man wird ihm ohne weiteres zustimmen, wenn er diesen „Salvator Mundi“ eins der frühesten bekannten Werke des grossen Venezianers nennt, dagegen wird man in der im einzelnen durchgeführten mystischen Deutung des Bildes vielleicht zurückhaltender sein. Merkwürdig ist der Hinweis auf einen Holzschnitt in dem Traktat Savonarola's über die Demut. Sollte aus diesen Quellen auch Michelangelo die Anregung geschöpft haben für seine Christusstatue in der Minerva? — Botticelli ist noch immer der Liebling der englischen Kunstenthusiasten, ihm und seiner Schule ist daher mit Recht die dritte und inhaltvollste Vorlesung gewidmet. Es knüpfen sich ja mehr als eine ungelöste Frage an die Botticelli's oder Nicht-Botticelli's der Londoner Galerie. Dr. Richter macht zunächst seine Hörer und Leser mit einigen der neueren wichtigen Resultate der Botticelli-Forschung in Deutschland bekannt und erklärt ihnen das merkwürdige Reinigungsoffer des Aussätzigen in der sixtinischen Kapelle; dann bespricht er der Reihe nach die Bilder der Nationalgalerie, ohne allerdings das ausdrucksvolle Jünglingsporträt zu erwähnen, sicherlich eins der ausgezeichnetsten Bildnisse des Künstlers. Sich den dunklen Entwicklungsgang des jungen Botticelli zurechtzulegen, stellt der Verfasser seinen Lesern selbst anheim und mit Recht; denn kaum ein Künstler des Quattrocento ist von jeher subjektiver aufgefasst und erklärt worden wie der Schüler Fra Filippo's. So fühlt man sich gleich versucht, gegen die Würdigung des Mars- und Venus-Bildes ebensowohl wie des Ma-

donnen-Rundbildes Einspruch zu erheben, und der Vorschlag, das letzte Bild dem Giuliano da San Gallo zuschreiben zu wollen, mag bei einem so vorsichtigen Kritiker wie J. P. Richter überraschen. Das Mars- und Venus-Bild, dessen Deutung hier zum erstenmal und mit vollem Recht aus der neuerdings von Del Lungo so geistvoll erläuterten Giostra des Giuliano de' Medici von Polizian gegeben wird, scheint in seinem Wert als Kunstwerk überschätzt; das tiefempfundene Tondo, welches viel plastischer modelliert und besser gezeichnet ist, werden auch intime Kenner Botticelli's nicht aufhören, als eigenhändige Arbeit des Meisters zu bewundern. Dagegen wird sich der Verfasser in seiner Ansicht über das grosse Palmieri-Gemälde mit den meisten Botticelli-Forschern begegnen. Man wird sich in der That entschliessen müssen, hier einen auch dem Cosimo Rosselli nahestehenden Schüler zu erkennen, der Zeichnung und Entwurf des Meisters häufig mit recht schwachen Mitteln ausgeführt hat. Von den drei Anbetungen der Könige, die Botticelli nahestehen, bespricht Dr. Richter nur das Tondo, das er trotz seiner Verwandtschaft mit dem Medici-Gemälde in den Offizien dem Botticelli abspricht. Man wird diesen Verlust verschmerzen können, aber durfte der Verfasser in einer anderen Anbetung der Könige, die nicht weit von der berühmten Geburt v. J. 1500 hängt, seinen Lesern vielleicht Ersatz bieten? Hier geht die Anbetung in einer verfallenen Hütte in grossartiger Berglandschaft vor sich, und Zeichnung, Kolorit und Ausdruck lässt uns eine Arbeit Botticelli's aus späteren Jahren erkennen. Das Bändchen regt so viele Fragen an, löst manche Probleme so glücklich, dass man wünscht, die Fortsetzung dieser Lectures möchte nicht lange auf sich warten lassen.

E. ST.

Der Hamburger Meister vom Jahre 1435, in elf Lichtdrucktafeln herausgegeben von *Johannes Nöhring*. Mit kunstgeschichtlichen Erörterungen von *Friedr. Schlie*. Lübeck. (Ohne Jahr.)

Die kürzlich von Johannes Nöhring in Lübeck herausgegebene Mappe mit elf Lichtdrucktafeln macht weitere Kreise mit einer Künstlerindividualität der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bekannt, die innerhalb der Typik ihrer Zeit merkwürdig ausgeprägte Züge zeigt. Die Schweriner Galerie, deren Bedeutung sonst auf dem reichen Schatze von guten holländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts beruht, besitzt neun merkwürdige altdeutsche Tafeln, die bei allgemeiner Verwandtschaft mit den Schöpfungen des sogenannten Meisters Wilhelm von Köln durch Selbständigkeit, kühne Freiheit und dekorativen Reiz den historisch gebildeten Kunstfreund ebensowohl zu belehren wie zu entzücken geeignet sind. Die erläuternden Angaben Friedrich Schlie's, die der Publikation beigegeben sind und die glücklich ergänzt werden durch einen kleinen von Adolph Goldschmidt im Repertorium für Kunstwissenschaft (XXI, S. 116) veröffentlichten Aufsatz, geben die Grundlage zur historischen Würdigung des unvergleichlichen Monumentes. Die 1862 für die Schweriner Galerie erworbenen Tafeln gehören zu einem sehr umfangreichen Altarwerk, das bis zum Abbruch der Hamburger St. Johanniskirche im Jahre 1834 in der Kapelle der Englandsfahrer, an der Südseite des Chores dieser Kirche stand. Die Englandsfahrer kauften 1435 die Kapelle und haben vermutlich den Altar, der dem hl. Thomas von Canterbury geweiht wurde, bald darauf aufgestellt. Das Datum 1435 hat also als terminus post quem für die Entstehung der Bilder zu gelten. Von einer alten Abbildung des Hamburger Altares, auf der einige der Schweriner Tafeln zu erkennen sind, empfangen wir die Vorstellung von dem

ursprünglichen Zusammenhang. Der Altar war kein einfacher Flügelaltar, sondern er besass zwei Flügelpaare derart, dass nach dem Aufklappen des eines Flügelpaares noch nicht die Kerntafel, vielmehr ein zweites Flügelpaar sichtbar wurde. Die vier Flügel aber waren auf beiden Seiten bemalt und zeigten je zwei, nahezu quadratische Darstellungen übereinander, so dass ausser der festen Mitteltafel und der Predellenleiste, auf der Christus und die zwölf Apostel in Brustbildern dargestellt waren, nicht weniger als 16 Darstellungen das Malwerk ausmachten, von denen mindestens acht dem Leben und Leiden Christi, wenigstens vier der Legende des hl. Thomas von Canterbury gewidmet waren. Dabei nehme ich an, was Schlie nicht anzunehmen scheint, dass das erste, das äussere Flügelpaar, dessen Innenseiten die alte Abbildung zeigt, auch aussen, wie das innere Flügelpaar, mit Malerei geziert war. Vollkommen erhalten in acht von den neun Schweriner Tafeln ist das innere Flügelpaar, das zersägt worden ist. Die neunte Tafel in Schwerin aber ist ein Fragment, die Ecke unten links von der Mitteltafel, auf der die Kreuzigung Christi dargestellt war. Goldschmidt hat diese Annahme bestätigt durch den interessanten Nachweis, dass diese Darstellung mit Johannes und den trauernden Frauen kopiert ist in einem Kreuzigungsbilde aus Preetz in Holstein, das sich im Museum zu Kopenhagen befindet, und hat uns damit eine Anschauung von dem Ganzen dieses Mittelfeldes verschafft. Offenbar ist die Preetzer Tafel eine ziemlich genaue Wiederholung des Hamburger Kernbildes, ausgeführt von einem Schüler oder doch Nachfolger des Meisters von 1435. Dass der Maler des reichen Altares der Englandsfahrer in Hamburg ansässig war, wird dadurch fast zur Gewissheit, dass die Petrikirche dieser Stadt noch heute ein Werk von ihm besitzt, nämlich den Christus als Schmerzensmann, der in der Hamburger Kunsthalle ausgestellt ist. Diese Tafel, die reifste und am sorgsamsten durchgeführte Schöpfung des Meisters, wird in einem wohlgelegenen Lichtdruck der Nöhring'schen Mappe reproduziert, ebenso wie ein Gemälde des Leipziger Museums, das dasselbe Motiv in nahverwandter Weise gestaltet zeigt und zweifellos auch von dem Hamburger Meister herrührt. Goldschmidt deutet den Weg an, auf dem das Leipziger Bild aus Hamburg entführt worden sein kann und deutet noch auf ein steinernes Bildwerk im Museum Hamburgischer Altertümer hin, in dessen Zeichnung Lichtwerk den Stil unseres Malers zu erkennen glaubt. Aus welcher Schulung der im Norden thätige Maler die Kraft zu seinen grossen Schöpfungen gezogen hat, ob aus Westfalen, wie Goldschmidt vermutet, darüber wage ich nichts zu sagen. Das Vergleichungsmaterial ist zu gering. Von Köln abgesehen, sind Malereien derselben Stilstufe leider gar zu selten. Wer nicht mehr die Zeiteigenschaften mit den Lokaleigenschaften verwechselt — zuerst wird jedermann in diesen Fehler verfallen — wird den Zusammenhang der Hamburger Tafeln mit den gleichzeitigen oder etwas älteren kölnischen Werken als recht schwach und locker erkennen und keinesfalls den Mut finden, auf die Herkunft des Hamburger Meisters daraus Schlüsse zu ziehen. Die Darstellungen von den Aussenseiten der erhaltenen Hamburger Flügel unterscheiden sich in der Behandlung des Grundes deutlich von den rückseitigen Szenen. Mit einer wundervollen Begabung für farbige Dekoration hat der Meister aussen den Grund rot angelegt und mit goldenen sechsstrahligen Sternen in dichter, gleichmässiger diagonaler Ordnung geschmückt. In den eigenartig stilisierten Himmel hinein ragen landschaftliche Formen, Felsen und Bäume, wie auch die hellen, grossen scheibenförmigen Nimben. Nur in der Anbetung des Christ-

kindes durch Maria, der köstlichen Komposition, die an weit Entferntes, nämlich an Fra Filippo's Tafel in der Berliner Galerie erinnert, nur hier sind das Haupt Mariä und das Christkind von Strahlenglorien anstatt von Scheibennimben umgeben. Die Heiligenscheine auf dem Kreuzigungsbilde des Mittelfeldes waren ebenso behandelt wie auf den Aussen-seiten der inneren Flügel. Hingegen sind auf den Innenseiten dieser Flügel die Nimben äusserst fein gepunzt in Gold, und der Grund ist ebenso behandelt; eine scharfe dunkle Linie aber trennt den Heiligenschein hier von dem Grunde. In der Gestaltung der Komposition erweist der Meister eine erstaunliche Freiheit und Kühnheit. Er darf wagen, über das Herkommen hinaus die Szenen mit Figuren reich zu füllen. Es liegen, hocken und sitzen um das Grab, dem Christus entsteigt, mehr Soldaten, als der Sinn der Scene fordert. Die Gestaltungslust kann sich bethätigen, da der Maler über eine relativ hoch entwickelte Raumanschauung verfügend, die Tiefendimension zu beherrschen beginnt. Die kühnen Stellungen, die excentrischen Bewegungen, die Überschneidungen, das rücksichtslose Vor- und Hintereinander, oft zum grössten Teil verdeckter Gestalten, sind um so erstaunlicher, wie der Maler in der Kenntnis des Körperbaues seine Zeitgenossen nicht wesentlich übertrifft. Die Durchbildung der Form im einzelnen macht dem mit der Leichtigkeit und Schnellfertigkeit der gotischen Dekorationsmaler schaffenden Meister geringe Sorge. Die Formensprache im Nackten ist weichlich und strukturlos. Darin, wie in der Parallelität und Symmetrie der geschwungenen und rundlich geführten Faltenlinien, ist am meisten Zeitstil und am wenigsten Persönlichkeit. Die Individualität des wahrhaft grossen Meisters spricht stark genug aus der reichen, drastischen, zuweilen visionären Erzählung. Die Geschichte der Hamburger Malerei, deren Material Lichtwerk in nachahmungswerter Bemühung zusammengetragen hat, beginnt mit diesem Meister so glanzvoll, dass auf alles Spätere, von dem Westen abhängige, ein langer Schatten fällt.

FRIEDLÄNDER.

Forschungen zur Sicilia Sotterranea. Von *Joseph Führer*. (Aus den Abhandlungen der Kgl. bayer. Akademie der Wissenschaften. I. Cl. XX. Band; III. Abt. München 1897. 191 S.)

Unser Interesse wird sich immer mit besonderer Lebhaftigkeit der Geschichte jener Länder zuwenden, die, schon in ihrer Lage bevorzugt, mit den Anlagen für eine reiche Entwicklung ausgestattet, nach verschiedenen Seiten hin starken fremden Kultureinflüssen offen gestanden haben. Je zahlreicher und je verschiedenartiger diese Kräfte sind, desto mehr fesseln die Denkmäler, die auf solchem Boden entstanden sind; fliessen ausserdem noch die litterarischen Quellen dürftig, versagen diese sogar auf weite Strecken völlig, so wird der Wert der monumentalen Zeugnisse noch erheblich grösser. In Sicilien haben sich nicht nur in hellenischer und in normanisch-staufischer Zeit die verschiedenartigsten Kultureinflüsse gekreuzt. Wie spärlich aber sind für ganze Zeiträume die geschichtlichen Nachrichten! Wie geringe Kenntnis besitzen wir von der christlichen Geschichte der ersten Jahrhunderte! Es ist darum schon seit langer Zeit einer der lebhaftesten Wünsche der christlichen Altertumswissenschaft, die altchristlichen Monumente Siciliens im weiteren Umkreise wieder ans Licht gebracht zu sehen. Die letzten Jahre haben einen bedeutenden Anfang der Erfüllung gebracht. Cavallari's Arbeiten in vergrössertem Umfang fortsetzend, hat Paolo Orsi, der rührige, vielseitig unterrichtete Direktor des Syrakusaner Museums, erfolgreiche

Nachforschungen angestellt und Ausgrabungen geleitet. Zur Seite ist ihm, bekannt durch seine eindringende Untersuchung der Felicitaslegende, Joseph Führer getreten; wie gemeinsam mit Orsi und in Verfolg von dessen Ausgrabungen, so ist er in eigenem, von Erfolg begünstigtem Entdecken in der unterirdischen Welt der Gräber vorgedrungen. In ganz ungeahnter Ausdehnung breitet sich jetzt schon das altchristliche unterirdische Sicilien vor uns aus! Während wir noch vor wenigen Jahren die altchristlichen Grabstätten hier an den Fingern abzählen konnten, sind allein für Ostsicilien jetzt über 70 Grabanlagen bekannt. Die wichtigsten, die drei Hauptkatakomben im Stadtgebiete des alten Syrakus, behandelt Führer in seinen „Forschungen zur Sicilia sotterranea“ (aus den Abhandlungen der Kgl. bayer. Akademie der Wissenschaften. I. Cl. XX. Bd., III. Abt. München 1897. 191 S.). Die trefflichen Beobachtungen, die V. Schultze 1880 angestellt hat, soweit das Terrain erschlossen war, sind hier, nachdem der weitaus grösste Teil der Grabstätten von S. Maria di Gesù, Vigna Cassia und S. Giovanni ausgeräumt worden ist, weitergeführt, ergänzt, teilweise auch berichtigt worden. Unsere Kenntnis ist damit in dankenswerter Weise bereichert worden. In mühevoller Arbeit, die er wiederholt anschaulich beschreibt, hat der Verfasser die Topographie und Architektur der einzelnen Katakomben festgestellt und die Entwicklung klar gelegt. Die Grabanlagen haben im Laufe der Zeit starke Zerstörung erfahren. Trotzdem ist es Führer in sorgfältigster Verwendung der Reste gelungen, eine deutliche Vorstellung von der architektonischen Ausstattung der Räume zu geben. Vor allem bietet er eine peinlich genaue Registrierung und Beschreibung der erhaltenen Freskobilder und der Werke der Kleinkunst und eine genaue Verarbeitung der Inschriften. Unterstützt wird der ausserordentlich sorgfältige Text durch genaue Vermessungen und durch die von ihm selbst hergestellten exakten Grundrisse, Sektionszeichnungen und Photographien, die in vorzüglicher Reproduktion, in Lichtdruck und Heliogravüre vorliegen. Sehr willkommen sind namentlich die instruktiven architektonischen Aufnahmen, in denen die merkwürdige Struktur der syrakusanischen Katakomben deutlich vor die Augen tritt. Bei den Freskobilddern möchte ich gern der Zeichnung ihr Recht eingeräumt sehen. Sie empfiehlt sich, wenn nicht das Bild gut erhalten oder der Gegenstand wichtig ist; lässt der Zustand des letzteren eine klare photographische Abbildung nicht zu, so gebe man der mechanischen Aufnahme noch eine verdeutlichende Skizze bei. Im vorliegenden Werke ist eine solche z. B. bei Taf. IX unerlässlich. Wie es dem Verfasser in sorgsamster Beachtung und Placierung der oft kärglichen Reste gelungen ist, ein Bild der gesamten Ausstattung zu geben, so ist auch dank vorsichtiger, allseitiger Erwägungen in durchaus überzeugender Weise die Chronologie festgelegt. Wir haben in den ältesten Teilen ein Werk des ausgehenden dritten Jahrhunderts, in S. Giovanni eine Anlage aus der Zeit der mächtig gewordenen Staatskirche vor uns, die aber noch mehrere Jahrhunderte lang benutzt worden ist. Wenn die Lokalgeschichte von den Ergebnissen besonderen Nutzen zieht, wenn wir hier z. B. etliche in der Syrakusaner Gemeinde besonders verehrte Gräber kennen lernen, so beanspruchen die Resultate ein allgemeines archäologisches und geschichtliches Interesse: die ausgiebige Verwendung antiker Bauten, Aquädukte und Cisternen für die Katakombenanlagen, der Brunnenschachte als Lichtgaden; die Entwicklung der Gräber von den einfachen älteren Ruhestätten mit der an Rom erinnernden Struktur bis zu dem grossartigen Gräberkomplex von S. Giovanni mit seinen breiten Gängen, und den mächtigen Saalrotunden, mit den in den Fussboden

eingeschnittenen oder unter Bogenwölbung in den Felsboden hintereinander (bis zu 20 an der Zahl) angelegten Gräbern, mit den aus dem lebendigen Gestein ausgesparten oder aufgemauerten freistehenden Sarkophagen; und dementsprechend der Fortschritt von der älteren einfacheren künstlerischen Ausstattung bis zur reicheren in jüngerer Zeit mit Marmorinkrustation und Flächenverzierungen, reicherem musivischem Schmucke; die Thatsache, dass man in Syrakus viel länger herab die Toten in Katakomben beisetzte; dazu einige sehr lehrreiche Beispiele des Totenkultus in Anbringungen zur Spendung für die Toten (auf dem Grabe der fromm verehrten Peregrina sind Glasgefäße immer wieder erneuert worden; an einer Verschlussplatte eines anderen Grabes sind Bronzesiebe befestigt, um in das Grab Spenden träufeln zu können); auch Amulette sonderbarster Form haben sich gefunden. Andererseits steht der künstlerische Schmuck nicht im vollen Verhältnis zu der Mächtigkeit der Anlagen. Vieles ist zerstört worden, aber das ursprünglich Vorhandene ist ohne Frage auch bei Weitem nicht so reich wie in den römischen Katakomben gewesen. Syrakus war doch auch zur Zeit der Nachblüte eine nur mässig grosse Provinzialstadt. So hat sich zu dem — auch um seiner wohl erhaltenen Polychromie willen — vielbehandelten figurenreichen Sarkophage der Adelfia kein zweiter ähnlicher gefunden; ein anderer Sarkophag ist nur mit zwei flach und grob gearbeiteten Büsten versehen, sonst ist von Werken der christlichen Plastik nur eine kleine Tierfigur zu Tage gekommen. Jener grosse Sarkophag aber ist aus Rom importiert. Fand also hier das anderwärts reich verwendete christliche Sarkophagrelief keine, die Skulptur überhaupt nur sehr geringe einheimische Pflege, begnügte man sich vielmehr mit der Inkrustierung der grossen Sarkophage natürlichen Gesteins, so hat die Malerei doch eine Heimstätte gehabt und weist eigene Züge auf. Das Mosaik ist allerdings nur durch wenige Reste vertreten; interessant ist bei der Ausschmückung einer Grabnische die musivische Dekoration mit der Freskomalerei verbunden zu sehen. Bei den Freskobilddern wird man auch nicht durch den Reichtum scenischer Darstellungen überrascht: von den bekannten typischen Motiven aus der Schrift sind einige nur in zwei Grabkammern verbildlicht, und die Krönung der in Syrakus verehrten Deodata fällt nicht aus dem Kreise ähnlicher Darstellungen heraus; es überwiegen durchaus die dekorativen und symbolischen Einzelsujets, besonders das Vegetabilische und Animalische. Eine Bereicherung des altchristlichen Bilderkreises weist die Ausschmückung eines Kindergrabes auf, in der That eine Darstellung von besonderem Interesse: ein Mädchen, sich wendend zu einer rechts von ihr sitzenden weiblichen Gestalt — nicht Christus, wie der Verfasser will —, die in der

linken Hand eine Palme, in der rechten den mit rotem Weine gefüllten Becher hält; über diesem ein gekerbtes Brot; blumiger Grund deutet auf das Paradies. Die Beziehung auf die Eucharistie scheint hier deutlich und damit die Verwendung der Abendmahls-elemente in ihrer Wirkung auf den Tod — jene im christlichen Altertume überaus verbreitete Anwendung des Abendmahls, das aber in den Gräbern fast immer nur verhüllt dargestellt ist. An dem Kopfe des Weibes auf diesem Bilde tritt auch, wie sonst in dem völlig jüdischen Gesichte Christi, das Individuelle der lokalen Auffassung entgegen, während das Gros der Sujets wie der Ausführung durchaus seine Analogien ausserhalb von Syrakus hat. Je schärfer erkennbar an den einzelnen Zügen das archäologische Bild wie das geschichtliche der Entwicklung wird, desto mehr drängt sich gegenüber den Denkmälern der überallhin offenen Trinakria, bei den Bildern, bei der Architektur, nicht anders bei den Inschriften eine Reihe Fragen auf: wie viel das indigene Element beteiligt gewesen, wie weit es von östlichen Einflüssen verstärkt worden ist; die Fussbodengräber, die Umrahmung der Gräber, das Überwiegen der symbolisch-dekorativen Einzel-elemente, die Zeitrechnung weisen nach dem Osten; wie weit Afrika, wie stark Rom zu den verschiedenen Zeiten eingewirkt hat; für den Anfang des hier dargestellten Zeitraumes weist nach Rom die Ähnlichkeit der Grabformen, für die spätere Zeit der Sarkophag, die Darstellung der Apostelfürsten. Der Verfasser hat in richtiger Selbstbescheidung diese Frage zurückgestellt. Denn um hier entscheiden zu können, ist die Verarbeitung des gesamten monumentalen Bestandes erforderlich. Es ist deshalb sehr zu wünschen, dass die vorliegenden Forschungen ihre Fortsetzung finden. Von besonderem Werte, auch für die Erkenntnis der geschichtlichen Zusammenhänge, wird die Untersuchung der vom Verfasser erwähnten Grabstätten in Syrakus sein, die aus den zwei ersten Jahrhunderten der christlichen Gemeinde stammen. Dass die Arbeiten in der Sicilia sotterranea so energisch betrieben werden, ist sehr erfreulich. Ohne umfassende und gründliche Forschungen an Ort und Stelle kann die Archäologie das nicht leisten, was jetzt gerade das wissenschaftliche Bedürfnis verlangt: das deutliche archäologische Bild der verschiedenen Kulturprovinzen zu geben, wie sie mit individuellen Eigentümlichkeiten bei aller Gemeinsamkeit der Geschichte und der Kultur im christlichen Altertume nebeneinander bestanden haben. Erst wenn hier grössere Fortschritte erreicht sind, werden sich die grossen geschichtlichen Fragen nach den Einwirkungen einer Kultur, einer Kunst auf die andere mit Sicherheit beantworten lassen.

JOHANNES FICKER.



ALTHOLLAND IN WÖRLITZ

VON FRANZ DÜLBERG

EINE reiche und späte, unter den Zeichen der Lavater und Matthisson emporgewachsene Gartenkunst, in der verfeinerte Menschen die eigenen Seelenstimmungen den Bildungen der lebenden Natur aufzuprägen liebten, und eine jugendliche Malerei, die vor allem vor der gegebenen Erscheinung der Wirklichkeit Respekt hat und durch überraschend gesehene Einzelheiten uns auch da anzieht, wo kirchlich-höfische Erfordernisse und Unfertigkeit des Handwerks sie behindern: diesen reizvollen Gegensatz bietet Wörlitz, die Schöpfung und der Sommersitz des Anhalt-Dessauischen Herzogshauses. Treten wir aus den schönen Parkanlagen in das seltsam zusammengehäufte, als das Gotische Haus bekannte gelbe Gebäude, so finden wir in der stattlichen Bildersammlung eine wohl vornehmlich den oranischen Beziehungen der Anhaltiner ihre Anwesenheit verdankende Reihe von Gemälden aus dem ersten Jahrhundert der holländischen Ölmalerei, in der die führenden Meister teils durch denkwürdige Zeugnisse ihres Einflusses, teils durch Werke der eigenen Hand vertreten sind.

Der teure älteste Name im holländischen Quattrocento, Aelbert Ouwater, gewann Gestalt, seitdem Scheibler und Bode die berühmte Auferweckung des Lazarus in einer von Italien her gesendeten Photographie erkannten und das Urbild, das dem alten van Mander zu sehen versagt war, in die Berliner Galerie brachten; er gewann eine Seele, als Bayersdorfer die tiefgestimmte Kreuzabnahme des Brüsseler Museums für ihn in Anspruch nahm. Ich weiss, dass die zweite Zuschreibung im Privatgespräche der Kunsthistoriker bestritten wird: man vergleiche aber, nachdem man beide Bilder gesehen, ihre Photographien — die Übereinstimmung an den Hals- und Rumpffalten des nackten Körpers, den ziemlich fleischigen Händen, den Röhrenfalten der Gewandung, den pelzverbrämten Ärmeln und dem krystallinen Schwertgriff ist schlagend. In die Nähe zumal des Brüsseler Bildes möchte ich nun hier in Wörlitz die mit geistreicher Feinheit ausgeführte kleine quadratische Kreuzigung (Nr. 1499) setzen, die bisher dem „Jacometto von Venedig“ oder dem Memling zugeschrieben wurde;¹⁾ nicht etwa als

ein drittes Original Ouwater's, wohl aber als die Arbeit eines unmittelbaren Nachfolgers. (Abb. 1.) Am Kreuz ist Christi Haupt mit den schwarzen Haaren leicht nach links hin gesunken, wo die Mutter nach hinten über fällt, in grauer Kleidung, gehalten von Maria Kleophas, in schwarz, und Johannes, weinrot. Gegen die erregte Gruppe stechen die ruhigen Gestalten zweier Frauen ab: die eine in Rückansicht führt das Tuch ans Auge, die andere steht in starrer Feier vorn zur Seite, die Hände über dem Schoss gefaltet. Jene in blauem Gewand mit olivengrüner Stola, der Kopf mit einem blauen Wulst bedeckt, über den der Zopf herabhängt; diese in schwarz-gelbem Brokat mit feuerrotem Mantel und hohem weissen, buntgemusterten Turban. Einen neuen Kontrast zu beiden giebt Magdalena: nur im weissen durchsichtigen Büsserhemd ist sie herbeigeeilt und ringt die Hände zum Himmel empor. Rechts vom Kreuz die Reitergruppe auf etwas hölzernen, schweren Tieren. Der Vornehmste, blau gekleidet, mit pelzdurchsetzten Ärmeln und hoher, nach oben zurückgeschlagener Pelzmütze, zeigt mit dem Scepter hinauf. Ein Zweiter reitet mit geschulterter Lanze, noch eben zurückblickend, ab. Die Rechte leicht erhebend, spricht der Dritte zum — vom Rücken gesehenen — Vierten, der ein Schriftstück emporhält. Zwischen ihnen steht aufblickend ein junger Ritter mit treuem Gesicht, in voller Rüstung, einen Stab in der Hand. Ganz vorn zwei Knechte in Rückenansicht; der eine stemmt den tierkopfgeschmückten Schild an, der andere hält einen Bogen. Zum Blau ihres Führers bringen die Anderen hauptsächlich Olivengrün und zwei rote Töne hinzu. Hinter dem Kreuz sieht man auf zwei Wegen, die um einen Hügel zur Stadt führen, Reiter in verschiedener Gangart und Fussgänger. Die Erhebungen sind von rundlichem Umriss und etwas geschnittenem Erdreich, stark braun, mit spärlichen, gut individualisierten Bäumen. Im fernen Thal die Stadt mit zahlreichen befestigten, einfach gehaltenen Bauten, dahinter ein grüner Hügel und leicht blaue Ferne. Der Himmel hellblau mit einigen leicht gegebenen Wolken. Das Bild entspricht der Art Ouwater's zunächst durch die ziemlich runden Gesichter mit glatten, breiten Stirnen, dreieckigen, etwas herausstehenden Nasen und dicken Lippen, dann durch die Behandlung des Pelzwerks des blaugekleideten Reiters, die Röhrenfalten am Rock

¹⁾ Katalog in W. Hosäus' Wörlitz, 2. Aufl. Dessau 1883. S. 32—57.

der stehenden Knechte und den holländischen Turban der weiblichen Seitenfigur, endlich durch die sehr weitgehende Ähnlichkeit des Hintergrundes mit der Landschaft auf der Brüsseler Kreuzabnahme. Im einzelnen stimmt noch die ihr Tuch ans Auge führende Frau in Haltung und Tracht mit der Maria Salome auf dem Brüsseler Bilde überein. Gegen eine Zuweisung an Ouwater selbst spricht schon die abweichend von dessen hellgelblichem Fleishton durchgängig leicht kaffeebraune Karnation, vor allem aber

der nicht allein durch den Umfang bedingte, im Vergleich zu der grosszügigen Kompositionsart des Haarlemers etwas miniaturhafte Gesamteindruck. Über Ouwater geht der Meister unseres Bildes aber hinaus durch die allen Personen erteilte wunderbare Belebung des Auges.

Ein Schüler Ouwater's war der jung verstorbene Gerrit tot St. Jans. Van Mander's Urteil, dass er den Lehrer in der Kunst der Komposition, Trefflichkeit der Figuren und im Ausdruck seelischer Erregung,



Abb. 1. Richtung Ouwater's, Kreuzigung Christi. Wörlitz, Gotisches Haus.

aber nicht in der Sauberkeit und Schärfe der Ausführung übertroffen habe, wird uns heute durch seine Werke — den Flügel seines Johanniteraltars in Wien, die Anbetung der Könige im Prager Rudolphinum, das Sühnopfer des Alten und Neuen Bundes in Amsterdam und den Schmerzensmann im erzbischöflichen Museum in Utrecht — nur bestätigt.

Der geistreiche süd-holländische Sonderling Hieronymus Bosch ist nur durch eine bunte und schreiende Kopie nach dem Antoniusaltärchen Nr. 3b der Brüsseler Galerie vertreten (Nr. 1592. 1611). Auch Cornelis Engebrechtsz, der gestaltungskräftige und warmherzige, in den Typen leider oft plebejische Leydener, fehlt in Wörlitz. Dagegen besitzt eine andere an-

Durch vielgliederige, bewegte Anordnung zahl-

reicher Gestalten und durch breite, mit Mischfarbenarbeitende Malweise eröffnet er, der nach der Inschrift eines Stiches des Theodor Matham selbst aus Leyden stammte, die Leydener Malerschule der Cornelis Engebrechtsz und Lucas van Leyden. Jenes weibliche Gesicht von äusserst langem Oval, mit dreieckiger Nase, niedergeschlagenem Auge und weichem, strähnig herabfliessendem Haar, das uns aus Gerrit's Amsterdamer Bilde bekannt ist und das auf dem Prager Gemälde so wirkungsvoll zwischen dem stehenden Mohren und dem Stützbalken des Strohdaches hervortritt, finden wir hier an einer reizvoll archaischen, bisher den bequemen Sammelnamen Jan van Eyck führenden Maria im Rosenhag (Nr. 1325). (Abb. 2.) Kerzengerade sitzt sie wie eine Zauberprinzessin vor der grünen Laube, in dunkelblauem Kleid und karminrotem, in wenigen aber scharfen Ecken fallendem Mantel. Die Rechte hält sie an den Fuss des Kindes, die Linke vor seinen Leib. Es streckt beide Händchen eckig von sich und wendet das etwas dickschädelige Köpfchen verwundert nach rechts. Oben halten fünf Engel in orange, violett und grünlich schillernden Gewändern die Krone. Die Ausführung des Bildchens gehört, nach den Schillerfarben und den auf den Haaren sitzenden Lichtern zu urteilen, erst einem etwas älteren Zeitgenossen des Engebrechtsz an.



Abb. 2. Richtung Gerrits tot St. Jans, Maria mit Kind und den schwebenden Engeln. Wörlitz, Gotisches Haus.

haltische Sammlung, das Amalienstift in Dessau, 1) eine mittelgrosse Kreuzigung (Nr. 152) von einer Hand, die zwischen Engebrechtsz und dem von ihm und Gerrit als Maler abhängigen, aber durchgängig kunstgewerblicher gerichteten Amsterdamer Jacob Cornelisz vermittelt. Die Tafel ist unten übermalt und nach beliebter Sitte mit dem Monogramm Dürer's versehen; der Katalog sagt „Cölnische Schule“. Links stösst ein Knecht im Verein mit einem brokatgekleideten Alten die Lanze in Christi Seite. Im Vordergrund erscheint Maria in Seitenansicht, unter dem rechten Arm von Magdalena, die das Tuch ans Auge führt und dem — von vorn gesehenen — Johannes unterstützt. Dahinter noch drei stehende Frauen. Rechts der Träger des Ysop, in weisslichem Hemd. Er stemmt sich mit dem Bauch gegen das Kreuz. Eine Flasche hängt ihm um den Leib. Weiter Gruppe von vier Reitern. Der vorderste, im Harnisch, ist vom Rücken gesehen, einer, in hermelinbesetzter Mütze, erhebt

die Linke. Ganz vorn ein bärtiger Mann in rosa Turban und blaugrünem Rock, bei verkniffenem Ausdruck der Augen auf das Kreuz zeigend, dem er das Gesicht abwendet. Bei ihm steht ein Bartloser in malerisch umgeschlungenem rosa Mantel. Dahinter

1) Katalog von 1877, auf den Bestimmungen des Dresdener Galerie-Inspektors Gustav Müller beruhend.

einer, der sich die Hand vors Auge hält. — Hinter dem Kreuz teilt sich das Erdreich: links eckig aufragende hellfleischbraune Felsen, rechts ein olivengrüner Hügel. Dahinter bläuliches Wasser mit Inseln und einer blaugrünen Anhöhe. Die Gegend wird belebt dicht hinter dem Kreuz durch die Kreuztragung, bei der Christus in Vorderansicht erscheint, links durch die Grablegung im Felsen und weiter durch Reiter in einem Weg. Das Bild schliesst sich durch die rohe Bildung der Hände Christi und die derbe Gestalt des Mannes mit dem Ysop unverkennbar dem Engebrechtsz an, während die Farbgebung in rosa und blaugrün ganz den Gewohnheiten des Jacob Cornelisz entspricht. Der Künstler hat aber seine eigene Formensprache für die Gesichter, die er mit rundlichem Umriss, breit endenden Nasen und merkwürdig einfallenden Wangenschatten bildet. Als Laubwerk wählt er kugelrund auf dem Boden sitzende Sträucher.

Jacob Cornelisz selbst glänzt in Wörlitz durch ein scharfkantig in der Weise seiner Mittelzeit¹⁾ gemaltes, emailartig leuchtendes Hauptwerk, das bereits durch L. Scheibler²⁾ nach Autor, Entstehungszeit und Gegenstand richtig bestimmt wurde: Christi Abschied von seiner Mutter (Nr. 1598). (Abb. 3.) Maria erscheint rechts in Seitenansicht, in graugrünem Kleid mit weissem Schleier. Halb hinsinkend ergreift sie mit beiden vorgestreckten Händen die Hand Christi, der sie ansieht, den rechten Fuss zurücksetzt und mit der Pedanterie eines Schulmeisters die rechte Hand segnend erhebt. Magdalena unterstützt die Gottesmutter unter den Achseln und zeigt uns das Gesicht von vorn mit den aufgeworfenen Lippen und den Thränen, die beiden Frauen als aufgemalte Perlen über die Wangen rinnen. Ihr Kopfschmuck, der in drei halbmondförmigen Aufsätzen von Stirn und Wangen ausgeht, entfaltet so recht das beliebte Distelornament des Meisters; das Gewand besteht aus hellfleischrosa Ärmeln und einer Schürze von fast rein goldenem Brokat. Hinter Christus steht Johannes in gotisch ausgeschwungener Stellung, die linke Hand vor die Brust legend, die rechte senkend und vorstreckend, und das linke Bein vor das rechte stellend. Beide Männer haben die echten Köpfe unseres Meisters mit den emporgeschwungenen Nasen und gedrehten Locken. Johannes hebt die schlicht braungraue Tracht des Heilands durch sein feuerrotes Gewand. Hinter Maria stehen noch Joseph, bartlos, mit hängendem

1) In seiner Spätzeit nahm der Meister, wie im Ryksmuseum die datierten Bilder Saul bei der Hexe von Endor (1526 oder eher 1529) und der Porträtkopf von 1533 beweisen, eine flüssigere von stark rötlichem Fleischtönen und schillerndem Blau beherrschte Malweise an.

2) Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen III (1882). S. 13 ff.

Kinn, die Hände faltend und vorgebeugt, in roter Kleidung, und eine Matrone, die eine Hand auf den Leib legt und mit der anderen das Auge wischt. Dort erheben sich zwei Thorbogen hintereinander mit farbig steinernen und metallenen Verzierungen in wildester falscher Renaissance: Bekrönung mit einer Lünette, in der Kain den Abel totschlägt; darüber Perseus mit dem erlegten Drachen und als Gipfel eine Frau, die einen Stern hält. Hier sind schon durchaus die mythologischen Verrenkungen eines Heemskerk vorgebildet. Der Boden des Vordergrundes ist stumpf gelbbraun gehalten. Zwischen Maria und Christus erhebt sich ein hoher dünner Baum. Links ziehen in zwei Plänen die Jünger einen Burgberg mit seltsam unwahrscheinlich überhängenden Felsen hinan. Der rechte im vordersten Paar kratzt sich gerade auf dem Rücken, Petrus, als dritter, steht zu Christus zurückgewendet. Die übrigen sind in lebhaftem Gespräch, einige sehen sich ungeduldig um. Im Thale sieht man die Stadt Jerusalem, am Horizont vergrünende Berge. Der tief blaugrüne Himmel wird nach unten grauer, von einzelnen scharf aber gut aufgesetzten weissen Wolken belebt. Das Bild ist in Durchführung und Erhaltung vorzüglich, aber in welchem Abstand steht es mit all seiner schreienden Theatralik und schnell erlernten Renaissancezier zu dem weit kleineren Bilde des gleichen Vorganges von Cornelis Engebrechtsz, das, bisher seinem Meister noch nicht zugeschrieben, seit einiger Zeit im Saal der ältesten Niederländer des Ryksmuseums hängt und mit der innig verschlungenen Gruppe der beiden Abschiednehmenden und dem bedeutungsvoll durch die reichbelaubten Bäume brechenden Abendrot aufs tiefste ergreift!

Auf ein Werk der Frühzeit des Jacob Cornelisz scheint eine ungemein verbreitete Komposition der Anbetung der Könige zurückzugehen. In den mannigfachsten Variationen auftretend, wird sie an einigen durchgehenden Familienzügen: charaktervolle, oft karierte Männerköpfe, reiche metallisch verzierte Tracht und Architektur, rot-grün-braune Farbenskala, erkannt. Abgesehen von ihrem sporadischen Vorkommen in den Museen von Alkmaar, Brüssel, Köln, Hannover, in der Berliner Sammlung Wesendonck u. s. w. ist sie im Erzbischöflichen Museum in Utrecht und hier in Wörlitz nicht weniger als je dreimal vorhanden (hier: Nr. 1414, 1602, 1613). In Wörlitz sind die Nummern 1602 — durch das süßliche Lächeln, mit dem der zweite König seinen Pokal präsentiert, und die lebensvollen Gestalten der beiden links stehenden Trabanten — und 1414 — ein Triptychon von sehr leuchtender, aber später Ausführung — immerhin beachtenswert.

Im Mittelpunkt der ganzen holländischen Kunstgeschichte bis auf Rembrandt steht Lucas Hugen,



Abb. 3. *Jacob Cornelisz, Abschied Christi von Maria. Wörlitz, Gotisches Haus.*

weltbekannt als Lucas van Leyden. Eine schwächere Gestalt als die grossen Deutschen Dürer und Holbein, muss er doch neben ihnen genannt werden und hat vor beiden die weiter greifende Wirkung voraus. Durch sein umfangreiches Stecherwerk, seit seinen

Lebzeiten bei den Sammlern populär, ist er der einzige unter den primitiven Holländern, der in unserem Zeitalter wenigstens nicht gänzlich neu entdeckt zu werden brauchte. In Wörlitz glaube ich ihn als

Bildnis-maler begrüßen zu dürfen.¹⁾ Unter den von ihm geschaffenen Porträts kann man höchste Durchführung nur dem von warmem Leben durchzitterten Braunschweiger Selbstbildnis und dem wunderbar vollendeten Stuch eines melancholischen Junkers mit dem Totenkopf im Mantel (B. 174) zusprechen. Erfreulicher als der etwas matte und mässig erhaltene, aber von Soutman 1644 mit dem Namen des

1) Dankend verzeichne ich eine Anregung des Herrn Dr. Ad. Goldschmidt in Berlin, der mir erzählte, ein Porträt, das viel von Lucas van Leyden habe, im Gotischen Hause gesehen zu haben.

Künstlers gestochene „Kaiser Maximilian“ des Wiener Hofmuseums und der im Beiwerk übermalte grosse „Graf Edzard“ im Oldenburger Augusteum, den ich trotz Bode's Zweifeln¹⁾ wegen des klaren Umrisses der Züge, der hellen Gesamthaltung und der eigen-

artigen Herausarbeitung der Ornamente aus dem grünen Grund Lucas lassen möchte, wirken die ziemlich zahlreichen Porträtzeichnungen, besonders die in schwarzer Kreide ausgeführten, unter denen neben einem weiblichen Brustbild im Sammelbande des Britischen Museums und dem intimen Kniestück einer Lesenden auf der Albertina zumal drei Brustbilder junger Männer in Vorderansicht und mit dreimasterartigen Mützen (im Stockholmer Nationalmuseum, von 1521, bei

Herrn Archivar Dr. Dozy in Leyden, vom gleichen Jahre, und im Louvre) sich durch Grösse und Unmittelbarkeit der Auffassung auszeichnen. Gerade diesen Blättern ist in Tracht und Haltung hier das etwa



Abb. 4. Lucas van Leyden, Männliches Porträt. Wörlitz, Gotisches Haus.

1) W. Bode, Die grossherzogliche Galerie zu Oldenburg. Wien 1888. S. 67.

70 cm hohe, etwa 50 cm breite „männliche Porträt mit Landschaft“¹⁾ Nr. 1197, verwandt. (Abb. 4.) Das etwas nach links gewandte Gesicht hat leicht orange-bräunlichen Ton, es wird durch herabgekämmtes aschblondes Haar eingefasst und endigt in ein Kinn von welliger, ein wenig spitzer Modellierung. Die Augen sind braun, von länglichem Oval und blicken etwas trocken. Die Nase, mit breiter Wurzel, wohlgeformt und gebogen. An der Oberlippe Spur des Bartflaumes, die Lippen schmal und blassrot. Der Ausdruck ist nicht unbedeutend, etwas resigniert ruhig. Die Hände sind ineinander gelegt, sie sind blass, mit den für den Meister charakteristischen Hautfalten zwischen Daumen und Zeigefinger. An der Rechten ein Ring mit grünem Stein. Ein schief sitzendes Barett, gekreuzter grauer Pelzmantel, chokoladenfarbene aufgeschnittene Oberärmel, unter denen geschlitzte schwarze Ärmel hervorsehen, bilden die Kleidung; ihre Durchführung steht wieder hinter der des Kopfes zurück. Die belebte Behandlung des herauskommenden weisen Hemdkragens erinnert an das Braunschweiger

Selbstporträt. Im Hintergrund lässt eine graue einfach

profilierte marmorne Fenstereinfassung den Blick frei auf leichtwellig gebirgige, zart grünblaue Landschaft: ein Fluss, runde Bäume, rechts ein weisser Turm. Der obere Himmel ist von starkem, vielleicht verdorbenem Blau. Karnation und Aufbau der Landschaft haben viel Verwandtschaft mit dem 1522 datierten, durch van Mander bestens beglaubigten Votivbild der Münchener Pinakothek: Madonna mit dem durch Magdalena empfohlenen Stifter, und dies dürfte, zu-

1) Ob die Archive einmal etwas über den Dargestellten verraten werden?

sammen mit der Analogie der vorerwähnten Handzeichnungen und der Abwesenheit des beliebten gotischen Astwerks in der Architektur, die Entstehung unseres Bildes in den Anfang der zwanziger Jahre setzen lassen.

Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass das Amalienstift in Dessau unter Nr. 435 eine der allenthalben grassierenden bunten Kopien nach Stichen unseres Künstlers besitzt: diesmal ist es die Klage vor Potiphar aus dem Josephcyklus.



Abb. 5. Lucas Cornelisz (van Leyden) (?), Männliches Porträt; Wörlitz, Gotisches Haus.

Ein zweites, aber viel kleineres männliches Porträt (Nr. 1294) wird in Wörlitz dem Namensvetter unseres Meisters: „Lucas Cornelisz (v. Leyden)“ zugeschrieben (Abb. 5), also jenem Sohne des Engebrechtsz, der nach van Mander in seiner Heimat sich als Koch durchschlagen musste und schliesslich auf den Ruf von der lebhaften Kunstpflege Heinrichs VIII. mit Weib und Kind nach England zog, von Neueren obendrein in einem in der Teppichfabrik Ercole's II. von Ferrara beschäftigten Niederländer vermutet wird. Ich gestehe: es ist dies der einzige unter den vier durch van Mander erwähnten Zeit- und Heimatsgenossen

des Lucas van Leyden, dessen künstlerische Persönlichkeit ich bisher nirgends anpacken zu können vermeinte.¹⁾ Eine Spur des Künstlers als Porträtmaler in

1) Den immer schlecht bezahlten Glasmaler Pieter Cornelisz, den Lerngenossen des grossen Stechers, glaube ich in einer das bei Lucas so beliebte Thema „Vergil im Korbe“ behandelnden Federzeichnung des Amsterdamer Kabinetts von 1523 und in fünf die Werke der Barmherzigkeit darstellenden Zeichnungen von 1524 und 1532 zu erkennen, die im Berliner Kupferstichkabinet unter dem seltsamen Namen „Custos Decker“ bewahrt werden. Für den zeitweise nach Brügge auswandernden Cornelis Cornelisz Kunst möchte ich das bedeutende Temperabild „Kaiser

England findet sich in einer Quelle des 18. Jahrhunderts (Vertue-Walpole); kleine Bildnisse wurden ihm auf der Manchester-Ausstellung 1857 und jetzt in Hamptoncourt zugeschrieben. Auf dem Wörlitzer Bild, dessen Attribution ja auf eine alte Angabe zurückgehen mag, zeigt uns der Dargestellte, von vorn gesehen, grosse energisch blickende Augen, eine stumpfe Nase und sehr reichliches schwarzes Haupt- und Barthaar. Die Hand birgt er im Mantel. Er trägt ein schwarzes Barett. Grüner Grund. Die Malweise ist ziemlich breit, etwas fleckig. Es kann sich sehr wohl um die Arbeit eines Niederländers handeln, der in England in den Spuren Holbein's wandelte.

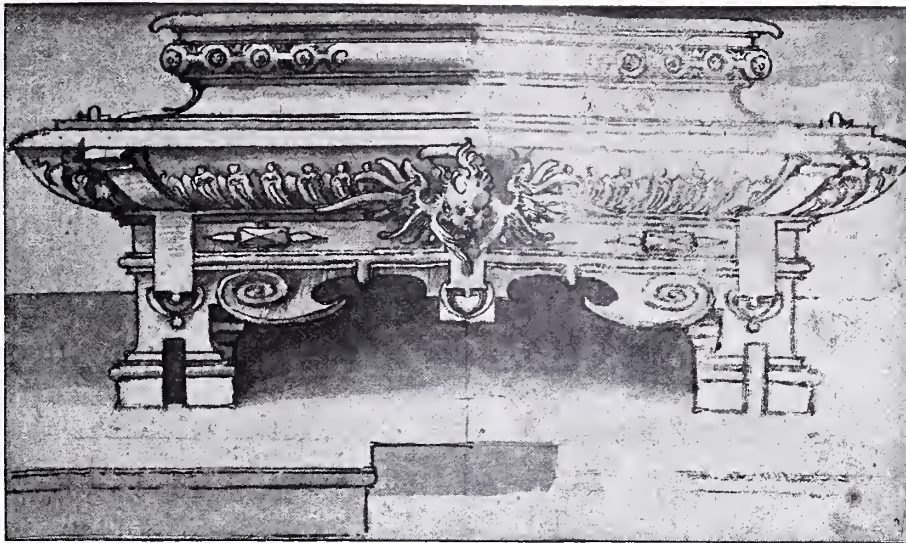
Ein Beispiel einer kunsthandwerklichen Bethätigung, die nach den Urkunden und alten Auktionslisten die Meister der Leydener Schule wohl pflegten, möchte man fast in drei kleinen runden, nur in braunviolett mit etwas gelb ausgeführten geätzten Glasscheiben sehen, die im Gotischen Hause ins Fenster des neunten Zimmers, des „Geistlichen Kabinetts“, eingelassen sind. Dargestellt ist ein zusammenhängender, jedenfalls alttestamentlicher Vorgang, vielleicht die Geschichte Abrahams. Zumal der weibliche Gesichtstypus und Kopfputz, dann besonders in der Schlusscene der echte Pöbelkopf des Kameltreibers entsprechen durchaus dem Stil des Cornelis Engebrechtsz. Leider vertragen Einzelheiten wie das schematisch ausgezackte Barett und der Kragen der männlichen Hauptperson einen die alte Tracht nicht mehr recht verstehenden späten Nachahmer: es wird sich also wieder um ein Erzeugnis jenes nicht ganz erfreulichen Kultus handeln, den Hendrik Goltzius mit der Kunstart des Lucas van Leyden trieb, so Absonderlichkeiten, wie

Augustus und die Sibylle“, Nr. 568 der Wiener Akademie, in Anspruch nehmen, das unverkennbare Kopftypen der Leydener Schule mit einigen in den Werken des Herri de Bles häufigen kostümlichen Eigenheiten verbindet. Mit Recht weist Bredius (Meisterwerke des Ryksmuseums S. 126f.) derselben Hand zwei allerdings schwächere, aus Goes unweit Middelburg stammende Altartafeln in Amsterdam (Nr. 536. 536a) zu. — Von den Folioblättern, die Aertgen van Leyden, der durch van Mander trefflich geschilderte gemüthlich verkommene Quartalstrinker, um billiges Geld als Vorlagen fortgab, glaubt man in Holland mit gutem Grunde zwei in einer Heilung des Lahmen im Amsterdamer Kabinet und einem Abendmahl im Museum Boymans in Rotterdam zu besitzen; ich möchte als drittes eine Anbetung der Könige in der Albertina (Breitblatt; Feder mit Sepia, hellrosa und weiss) hinzufügen und die Frage zur Diskussion stellen, ob wir nicht ein Frühwerk des nach dem alten Biographen in Architekturen ausgezeichneten, zuerst an Engebrechtsz sich anschliessenden, dann aber zu Scorel und Heemskerck abfallenden Meisters in dem in reicher offener Halle büssenden Hieronymus des Berliner Museums (Nr. 626) haben, der in der Buntfarbigkeit der Baulichkeiten und dem warmen Ton des Erdreichs der Art des Engebrechtsz entspricht, in der Muskelfülle und dem brandigen Ton des Körpers aber bereits den Einfluss der Romanisten verrät.

die zwecklos überfüllten Kompositionen des Nicolas de Bruyn, hervorruhend. So ist ja wohl auch die Glascheibe der Mailänder Ambrosiana, Davids Triumph, nur ein untergeschobenes Werk, wie zumal die kleinliche Behandlung des Hintergrundes im Vergleich mit dem Stiche, den Saenredam nach dem berühmten in Goltzius' Besitz befindlichen Originale ausführte, vermuten lässt; — „Der echte Ring, vermutlich, ging verloren!“

Abseits vom grossen Strome der Kunstentwicklung steht, landschaftlich tüchtig, aber oft gewaltsam archaisierend, jener späte holländische Nachfolger Gheeraert Davids, dem G. F. Waagen das Unrecht anthat, ihn für den kühnen und grossen Haarlemer Jan Jansz. Mostaert zu halten. In Wörlitz scheint ein kleines, natürlich „Albrecht Dürer“ genanntes Bild des Sündenfalls (Nr. 1324), in der Komposition wohl von Mabuse's in Hamptoncourt und Berlin (Nr. 661) vorkommendem Werke abhängig, in den metallischen Lichtern am Kopfe Adams und der detaillierten Landschaft seine Hand zu verraten.

Zum Schlusse sei noch erwähnt, dass die Nebenteile eines grossen, schwer bestimmbareren altholländischen Werkes, das aber in Dresden in unmittelbarer Nachbarschaft von Holbein's Morette und Dürer's noch eine gute Figur macht, sich während langer Jahre im Gotischen Hause befunden haben: es ist dies die Gefangennahme Christi als Nachtstück, Nr. 841 der Dresdener Galerie, dessen Flügelbilder — Engel mit den Leidenswerkzeugen — im vorigen Jahrhundert verschwanden und erst 1874 wieder in Wörlitz entdeckt wurden, worauf sie dann bald wieder durch Austausch zu ihrem Hauptstück zurückkehrten. Das sorgfältig durchgeführte tiefgefärbte Bild erinnert mich einerseits an die Jugendwerke des ja vielfach in Holland thätigen Mabuse, andererseits in den grossen Köpfen mit grossen wohlgeformten gebogenen Nasen und dem grossen Wurf der Gewandfalten an die vornehm statuarischen Figuren des als „Franz von Bochoff“ bekannten Stechers. Ein ähnliches, aber fast noch reizvolleres Bild des gleichen Gegenstandes brachte der Pariser Kunsthändler Durand-Ruel kürzlich auf einige Zeit nach Berlin: die einzige nähere Analogie bieten auch hier die Werke eines Stechers, diesmal die aufgeregten Passionsszenen des Meisters von Zwolle. Mit gewaltigster Wucht stürmen die von rechts andringenden Häscher heran, den ganzen Vordergrund erfüllend. In starrem Profil erscheint das äusserst charaktervolle Gesicht des Judas. Links die Malchusscene; am runden bartlosen Gesicht des Niedergeworfenen sieht man die Wunde. Oben Engel in grosser Helle. Mit erstaunlichster Einfachheit ist die gespenstische Wirkung des Fackellichts dadurch erreicht, dass das ganze Bild auf Goldgrund gemalt wurde, der überall wie hindurchglühend hervorkommt. Fürwahr, eine eigenartige Blume auf einem abgelegenen Pfade der Kunstentwicklung!



Wendel Dietterlin, Originalzeichnung zu Fol. 40 der *Architectura*.
(Nürnberg, B. Caymox, 1598.)

DIE ORIGINALZEICHNUNGEN WENDEL DIETTERLIN'S ZU SEINEM ARCHITEKTURBUCH

VON GUSTAV PAULI

VOR mir liegt ein Foliant mittleren Umfanges, dessen vergilbte Bätter vom ersten bis zum letzten beklebt sind mit Zeichnungen architektonischer und dekorativer Entwürfe. Der Kodex bildet eines der wertvollsten Stücke in der an solchen Schätzen nicht eben reichen Sammlung der Akademie der bildenden Künste zu Dresden, denn er enthält die Originalzeichnungen Wendel Dietterlin's zu den allermeisten Tafeln seiner einst weitverbreiteten „*Architectura*“. Noch 1862 veranstaltete der Brüsseler Verleger Charles Claesen eine neue Ausgabe des seltenen Werkes in lithographierten Kopien. Seitdem ist freilich die deutsche Renaissance aus der Mode gekommen. Unsere Schreiner und Drechsler wussten mit den krausen Erfindungen des wackeren Dietterlin nicht mehr viel anzufangen. Wir haben aufgeräumt mit den alten Stilen, reiben uns die Augen, um die Natur wieder einmal unbefangen anzuschauen und schöpfen aus ihrer Betrachtung die Eingebung zu neuen Formen. Aber indem wir so thun, ähneln wir da nicht den alten Renaissancemeistern weit mehr, als indem wir sie nachahmten? — Und wenn heutzutage besonnene Gemüter den allzu hitzigen Erfindern Mass predigen und Rücksicht auf das Material, lassen sich ihre Bedenken nicht gerade auch gegen Dietterlin äussern,

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. X. H. 11.

den Maler, der eine Architektur lehren wollte, die eigentlich gar keine war? —

Sein Name führt uns auf die Höhe der deutschen Renaissance, in die letzten Jahrzehnte des sechzehnten Jahrhunderts, nach Strassburg. Eben damals war das Kunstleben in der schönen alten Stadt neu belebt worden. Der Baumeister und Ingenieur Daniel Specklin ist weit bekannt. Neben ihm hat man neuerdings Hans Schoch und Paul Maurer, den Meister des Heidelberger Friedrichsbaues wieder zu Ehren gebracht. Schon der Umstand, dass hier der Hauptsitz der deutschen Bauhütte war, musste manchen tüchtigen Steinmetzgesellen nach Strassburg ziehen, wenn es auch am Münsterbau nicht mehr viel zu thun gab. Neben den Steinmetzen gab es Kunstschreiner ersten Ranges, von denen drei, Veit Eck, Jakob Guckeisen und Hans Jakob Ebelmann, ihre Entwürfe in Büchern veröffentlichten. Das Goldschmiedgewerbe stand in hoher Blüte. Als Maler finden wir einen der bekanntesten seiner Zeit in Strassburg beschäftigt, Tobias Stimmer. Dieser Künstlerschar reiht sich Dietterlin an.

Verschiedene stilistische Einflüsse kreuzten sich hier. Rheinaufwärts wanderten italienische Formen, rheinabwärts niederländische. Nur zu häufig über-

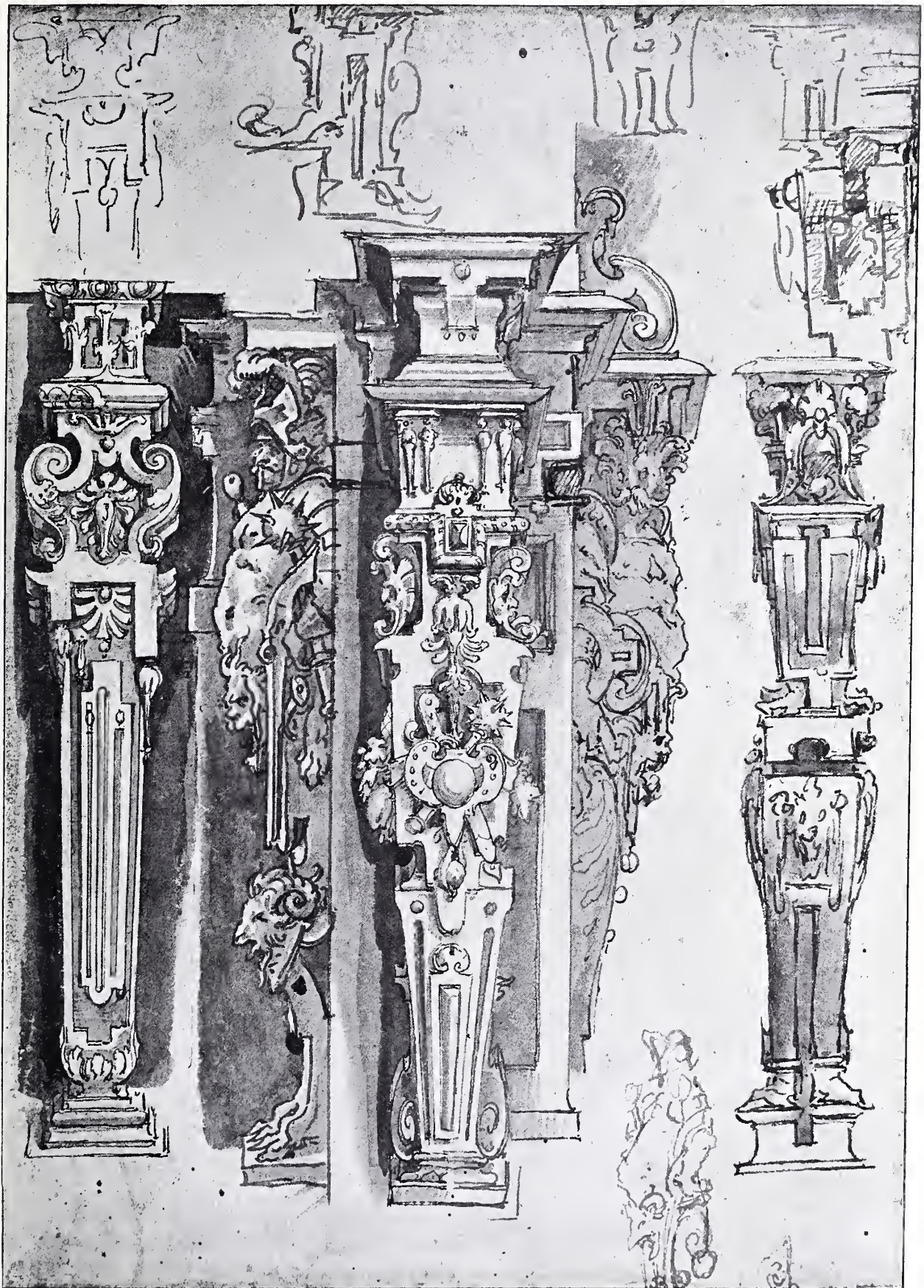
schätzt man bei der ausgereiften deutschen Renaissance die Einwirkung Italiens, während man derjenigen der Niederlande nicht gerecht wird. So ist es auch Dietterlin ergangen. Sein jüngster Bearbeiter schickt ihn auf eine Studienreise nach Italien.¹⁾ Die Betrachtung eines einzelnen, kühn concipierten Deckenbildes gab den Grund zu dieser Hypothese. Ein Blick auf die Gesamtheit von Dietterlin's hinterlassenen Werken hätte davon abhalten können. Dieser tolle Überschwang der Formen ist undenkbar bei einem, der respektvoll zu den Bauten und Dekorationen Italiens aufgeblickt hat, die selbst in barocker Willkür den Adel ihrer Abstammung nicht verleugnen. Nur ein schwacher Nachklang italienischer Kunst tönt uns aus Dietterlin's Entwürfen entgegen. Natürlich geht er in seiner Theorie der Säulenordnungen auf Umwegen bis zu Vitruv zurück. Das ist aber auch alles. Weniger weit ist dagegen der Weg von ihm bis zu den Niederländern. Namentlich der bedeutendste der niederländischen Architekturzeichner, Jan Vredeman de Vriese, muss unserem Dietterlin wohl bekannt gewesen sein. Freilich war die Darstellung Vredeman's durchgehends massvoller, von den Unterschieden der stilistischen Entwicklungsstufen, auf denen sie beide standen, zu geschweigen. Immerhin waren sie in der Auffassung ihrer künstlerischen Aufgaben einander nahe verwandt. Dietterlin gruppiert seinen Stoff nach dem Vorbilde Vredeman's, und zweifellos beruhen gewisse Eigentümlichkeiten seines Stils auf Anregungen des Vriesen. Dahin rechne ich namentlich den Charakter seiner Rustica, die er bei der toskanischen Ordnung anwendet, ferner die Anordnung von Nischen zwischen gepaarten Stützen (Pfeilern oder Säulen), sodann die phantastischen Aufsätze in Korbform mit schlanker Spitze, die auf den bekrönenden Teilen mehr schweben als ruhen, schliesslich auch die im Bandwerk steckenden Figuren. — Ein anderer Niederländer hat offenbar für den menschlichen Idealtypus Dietterlin's, namentlich die weiblichen Figuren, das Vorbild abgegeben. Diese allzu muskulösen Geschöpfe mit dem Kirschenmündchen und den runden Augen in ihren widerlich gespreizten Stellungen verraten unverkennbar ihre Abstammung aus der Schule des Hendrik Goltzius, der schon damals einen weitreichenden, uns schwer begreiflichen, Einfluss ausübte. — Dass Dietterlin ferner für den theoretischen Teil seiner Darstellungen in reichlichem Masse Hans Blum und in einzelnen Fällen auch Dürer benützt habe, hat Dr. Karl Ohnesorge nachgewiesen.²⁾ — Diese verschiedenartigen Einflüsse schmolzen nun aber bei Dietterlin in den Gluten einer fieberhaft thätigen Phantasie zu-

sammen, so dass alles, was er schliesslich produzierte, doch sein eigenstes Werk war. Wohl schüttet er eine Fülle neuer, origineller, manchmal bizarrer, dekorativer Einfälle vor uns aus, dennoch aber besteht die historische That seines Lebens nicht sowohl in der Erfindung neuer Formen, als in dem gesteigerten Leben, mit dem er die überlieferten Formen erfüllt, um dadurch ihre Wirkung in bisher unerhörter Weise zu heben. Mit Recht stellt man ihn daher an die Spitze eines deutschen Barockstils, eines Stils, den mit dem italienischen Barock freilich nur eine gewisse Verwandtschaft der Gesinnung eint.

Doch zurück zu unserem Folianten! Er umschliesst — das unterliegt keinem Zweifel — den wertvollsten Teil von Dietterlin's künstlerischer Hinterlassenschaft. Seine Gemälde an den Wänden der Strassburger Monumentalbauten und am Stuttgarter Lusthaus sind verloren gegangen.¹⁾ Seine radierten Einzelblätter, ein paar Bildnisse, heraldische Entwürfe und biblische Darstellungen, würden den Namen ihres Meisters nicht berühmt machen. Somit bleibt als sein bester Ruhmestitel das Architekturwerk übrig. Es ist einst weit verbreitet gewesen, von 1593 bis 1655 in vier — oder fünf? — Ausgaben.²⁾ Wenn es trotzdem jetzt zu den Seltenheiten gehört, so mag die Ursache davon vielleicht darin liegen, dass die Exemplare weniger in die Bibliotheken gelehrter Herren als in die Werkstätten der Tischler und Steinmetzen gelangten, wo sie im Gebrauch verdarben. Als graphische Kunstwerke betrachtet, sind diese roh und hastig radierten Tafeln nicht viel wert. Die Handzeichnungen, die ihnen zu Grunde gelegen haben, sind dagegen in ihrer Art vortrefflich. Zum allergrössten Teil sind sie aus freier Hand entworfen, indem die Reisschiene nur für lange Grade zu Hilfe genommen wurde. — Das technische Verfahren Dietterlin's war dabei folgendes. Er entwarf zunächst mit Bleistift eine leichte Konturzeichnung — gewöhnlich nur halbseitig, da es sich in den meisten Fällen um Aufrisse mit symmetrischen Hälften handelte. Die Umrisse wurden sodann mit der Feder und schwarzer Tusche übergangen. Darauf wurde das Blatt — vermutlich auf der Rückseite — angefeuchtet, in der Mitte zusammengeklappt und unter eine Presse gebracht, so dass die Zeichnung auf die weisse Fläche des Bogens umgedruckt wurde. — Nun wurden mit bläulicher oder schwarzer, seltener mit brauner Tusche, die Schattenpartien laviert und das Ganze mit der Feder überzeichnet, wobei gewöhnlich die beiden Hälften mit Varianten ausgestattet wurden. Nur ausnahmsweise finden wir eine Federzeichnung ohne

1) *K. Ohnesorge*, Wendel Dietterlin. Leipzig 1893. S. 53.
2) a. a. O. S. 33 ff.

1) Die Stiche Matthaues Greuter's nach Dietterlin's Bildern geben keine genügende Unterlage für das Urteil ab.
2) Vgl. *Zahn*, W. Dietterlin's Säulenbuch in Naumann's Archiv f. d. z. Künste. IX. S. 98 ff.



Wendel Dietterlin, Studien zu Fol. 51 der Architectura. (Nürnberg, B. Caymox, 1598.)

Anwendung des Pinsels. Zuweilen ist eine Korrektur auf einem aufgeklebten Papierblättchen nachgetragen, zuweilen auch eine bezeichnete Stelle mit Bleiweiss gedeckt. Einige Ausstellungen am fertigen Entwurf notierte sich Dietterlin auch schriftlich. So steht auf der Zeichnung zu dem wunderlichen Elefantofen (*Architectura*, Fol. 18)¹⁾ neben einer Giebelvolute: „Dis ist ist (sic!) zu klotz“ und neben dem Papageienring in der Hand eines Negers: „zu gross“. In der Radierung sehen wir dann auch diese Mängel verbessert.

Die vertieften Linien über allen Umrissen weisen darauf hin, dass Dietterlin diese Entwürfe mit einem Metallgriffel auf die Kupferplatte durchgezeichnet hat. Dabei behielt er sich immer noch die Freiheit vor, in den Einzelheiten Änderungen vorzunehmen. Seine allzeit geschäftige Phantasie erlaubte ihm offenbar keine schlichte Kopistenarbeit. In der That ist nicht eine einzige Radierung eine durchaus getreue Wiedergabe der Vorlage. Natürlich wäre es sehr verkehrt, hieraus etwa einen Zweifel an der Eigenhändigkeit der Radierungen oder der Zeichnungen abzuleiten. Auch der geringe Unterschied in den Massverhältnissen beider ist unbedenklich. Wenn die Radierungen, kaum merklich, um ein paar Millimeter verkleinert erscheinen, so beruht das auf dem Zusammenschrumpfen der Blätter beim Trocknen, nachdem sie angefeuchtet durch die Kupferdruckpresse gezogen waren.

A. v. Zahn, der in Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste (IX. S. 105 ff.) zuerst auf diese Zeichnungen aufmerksam gemacht hat, erkannte nicht bei allen ihre Beziehungen zu den Radierungen des Architekturbuches. Ausserdem ist sein Verzeichnis der Blätter veraltet, weil der Klebeband, in dem sie schlecht genug aufgehoben waren, nunmehr aufgelöst werden soll. Eine sonderliche Pietät brauchte er uns nicht einzuflöschen, denn die Annahme Zahn's, dass er vielleicht von Dietterlin selbst angelegt sei, wird durch nichts unterstützt. Alles weist vielmehr darauf hin, dass ein Sammler nach des Meisters Tode seine hinterlassenen Zeichnungen zur *Architectura* an sich gebracht und in dieser Weise geordnet habe. Dabei

1) Ich citiere hier wie im folgenden nach der Ausgabe der *Architectura*, die 1598 bei Balthasar Caymox in Nürnberg erschien. (*Architectura* | von | Aussheilung, Symmetria und Proportion der | Fünff Seulen | . . . Getruckt zu Nürnberg, in verlegung | Balthasar Caymox. | 1598.) Denn hier erscheinen zuerst alle Tafeln vollständig und fortlaufend numeriert. Dietterlin ist dabei von der Anwendung der früheren Ausgaben insofern abgewichen, als er immer hinter jede Abteilung des früheren ersten Buches einschaltete.

nahm er sich die komplette Ausgabe von 1598 zur Richtschnur, versah sich aber manchmal in der Anordnung und klebte einmal auch einen Entwurf verkehrt ein, das unterste zu oberst. Wenn einige Blätter auf der Rückseite der vorhergehenden Untersatzbogen abgefärbt haben, so beweist das nicht etwa, wie Zahn meinte, dass die Tusche auf ihnen kaum getrocknet sei, als man sie eingeklebt habe, vielmehr erklärt sich das ganz einfach daraus, dass die Tusche wieder etwas Feuchtigkeit annahm, als die Blätter auf ihrer Rückseite bekleistert wurden.

Auf 171 Bogen verteilen sich die Zeichnungen. 160 davon enthalten Studien und Vorlagen zum Architekturwerk, dazu kommen sechs weitere unveröffentlichte, zum Teil figürliche Kompositionen Dietterlin's und fünf Bogen mit wesentlich schwächeren Rissen seiner Schule. Die Blätter zur *Architectura* beziehen sich auf folgende Tafeln der Ausgabe von 1598: 6, 11, 14, 15 (zwei Entwürfe), 16, 17 (zwei E.), 18—20, 24—27 (zwei E.), 29—31, 33, 34, 36—38, 40—43, 47—51, 53—58, 60, 61, 64, 65 (zwei E.), 66, 70, 72, 73 (drei E.), 74—77, 79 (zwei E.), 80, 83 (zwei E.), 84—88 (zwei E.), 89—92, 95—100 (zwei E.), 101, 102, 105—113 (zwei E.), 114, 116—118, 120, 122—125 (zwei E.), 126, 127, 129—131 (zwei E.), 132, 133, 136, 137 (zwei E.), 138, 140—143, 145—152, 154, 155, 160, 162, 163 (zwei E.) 164, 166, 167—173, 178 (zwei E.), 181, 183, 187—194, 196, 197 (zwei E.), 198, 199 (zwei E.), 200, 201, 204, 206, 208.

Folgende sind die übrigen eigenhändigen Zeichnungen Dietterlin's in der Sammlung. (Nr. 161.) Entwurf zu einem dreigeteilten Bogenfenster, zur toskanischen Ordnung gehörig. Zum Teil zerrissen. 250 : 176 mm (Blattgrösse).

(Nr. 162.) Entwurf zu zwei übereinander angeordneten, reich dekorierten Fenstern, zur korinthischen Ordnung gehörig. 260 : 146 mm.

(Nr. 163.) Entwurf zu einem Grabdenkmal. Die heiligen Frauen nahen von drei Seiten dem Grabe Christi, auf dem der Engel sitzt. 255 : 180 mm.

(Nr. 164.) Reicher Bilderrahmen, von sechs kleineren Rahmen umgeben. 255 : 177 mm. (Ähnlich Tafel 129 der *Architectura*.)

(Nr. 165.) Orpheus, an einen Baumstamm gelehnt, geigend. Um ihn her die lauschenden Tiere. 237 : 177 mm.

(Nr. 166.) Geteilte Komposition für ein halbrundes Bogenfeld. Links eine symbolische Darstellung der Dreieinigkeit nach der Apokalypse. Rechts das Abendmahl Christi. 205 : 308 mm.

Die Abbildung zweier Zeichnungen möge für die Trockenheit dieser Katalognotizen entschädigen.

DIE MALERISCHE DEKORATION DER S. FRANCESCOKIRCHE IN ASSISI

VON ANDREAS AUBERT

II. Die ältesten Fresken und ihre künstlerische Wertschätzung.

Die ältesten Fresken in S. Francesco, die zwei Bilderreihen in dem Langhause der Unterkirche, sind nur Ruinen. Dass noch so viel erhalten blieb, als die Mauern, des Anbaues der gotischen Kapellen wegen, durchbrochen wurden, hat einen doppelten Grund. Die schweren Mauern haben ursprünglich kleine rundbogige Fenster gehabt, wie sich noch ähnliche in der halbrunden Apsis finden, die so mystisch schön die Kirche jenseit des Hochaltars und des westlichen Querschiffes abschliesst (vgl. die Abb. Seite 185). Diese Fensteröffnungen nahmen in jedem Joche den mittleren Teil der Mauer ein und gaben somit nur zu den beiden Seiten den Fresken Platz, daher berührte die Verwüstung beim Durchbruch die Fresken nur teilweise ohne sie ganz zu zerstören. Dazu kommt, dass dieser Teil immer dunkel gewesen ist, und daher von Anfang an kein zwingender Grund vorhanden war, die zerstörten Fresken durch neue zu ersetzen.

Es ist oft gesagt worden, dass Giotto die Mauern durchbrochen habe, um die Kapellen zu bauen.¹⁾ Jedenfalls sind sie von dem neuen Geiste, welcher Giotto's Kunst durchdrang — in dem gotischen Stil gebaut worden. Giotto

¹⁾ Nach einigen Glasfenstern zu beurteilen, scheinen die Kapellen älter als Giotto zu sein.

selbst — wie wir wissen — hegte keine Scheu in die architektonischen Linien des Bauwerkes hineinzugreifen (vgl. Abb. 5).

Der bildlichen Darstellung dieser alten Fresken ist die volle künstlerische Wertschätzung von Henry Thode zu teil geworden. Er sieht nicht hinfalliges Stümperwerk in ihnen wie Cavalcaselle; zu hoch sogar scheint er sie zu schätzen, wenn er sagt: „Es ist fast nichts mehr von dem Schematismus der älteren Kunst zu bemerken, sondern alles spricht von Naturbeobachtung, so befangen die Zeichnung im einzelnen noch

ist“. Diese übertriebene Wertschätzung der bildlichen Darstellung Thode's hängt ohne Zweifel mit der Auffassung zusammen, welche ihm Vasari suggeriert hat, dass vielleicht schon Cimabue als junger Mann sich an den besten dieser ältesten Fresken der Unterkirche beteiligt habe.

Inwiefern diese zwei Bilderreihen, rechts die Kreuzigung und der Tod des Heilandes, links Schilderungen aus der Legende des S. Francesco das Werk von einem oder, wie Thode will, von zwei Meistern sei, ist eine verhältnismässig untergeordnete Frage. Die beiden Bilderreihen sind gleichzeitig; die malerische Dekoration des Langhauses ist ein einheitliches dekoratives Monumentalwerk. Und das sicherere Gepräge, welches wir unlegbar in der



Abb. 5. Rest der älteren Dekoration unter Giotto's Fresken. Assisi, Unterkirche. (Phot. Carloforti.)

Bilderreihe des Heilandes finden, erklärt sich vielleicht durch die Tradition des uralten wohlbekannten Stoffes ebenso gut als durch eine fortgeschrittenere Kunstentwicklung. Die Überlieferung war dem Künstler hier eine Stütze, während er für den neuen Stoff, welcher ihm in der S. Francescolegende begegnete, neue Formen suchen musste. Bei der Verschiedenheit der beiden Reihen in Typen und Formen ist doch die Ähnlichkeit vorherrschend; besonders augenscheinlich wird diese, wo auch die Bilderreihe des S. Francesco überlieferte Typen darstellt, wie z. B. in der Kopfform und dem Gesichte des Serafims auf der Stigmatisationsfreske (vgl. Abb. 6 mit Abb. 7).

Jedenfalls hat ein einziger Maler die ganze monumentale Dekoration geleitet und durch sie die architektonischen Formen geschmückt und hervorgehoben: er und die Genossen, die er vielleicht gehabt hat, dürfen zu den ersten Künstlern ihrer Zeit gerechnet werden und sind gewiss nicht lokal umbrische Meister gewesen, wie Strzygowski meint, der in diesen Bildern „nicht mehr finden“ kann, „als handwerksmässige Arbeiten“. — „Die Rahmen der Bilder, die Gurte, Rippen und Einfassungen der Gewölbe sind mit romanischen Ornamenten verziert: meist geometrischer Art, wie Zickzacklinien, Schachbrettmuster, Rosetten, daneben auch stilisierte Blätter und Ranken.“ Das ist alles, was Thode über die monumental dekorativen Teile der Fresken im Langhaus sagt, ohne mit einem Worte ihren künstlerischen Wert hervorzuheben. Und doch tragen diese monumental dekorativen Teile wesentlich zu dem herrlichen Gesamteindruck des Bauwerkes bei, den niemand mit wärmerer Begeisterung geschildert hat als eben dieser feinsinnige Kunstforscher.

Durch die ganze Stimmung des Bauwerkes werden

wir auf die Knie gezwungen, doch ohne dass wir uns unter den niedrigen dunklen Gewölben bedrückt fühlen; denn die Schönheit desselben mildert die Strenge. Zu diesem schönen Eindruck trägt die alte Malerkunst ebenso bei, wie das Orgelgebräus, die Kirchenhymnen und die Sonnenstrahlen. Der Geist des Bauwerkes ist trotz seiner Strenge doch mit der milden, reinen, schönheitsliebenden Seele des S. Francesco verwandt.

Würde es einmal gelingen den Plan auszuführen, den Thode mit so grosser Wärme empfohlen hat, ein Prachtwerk über die S. Francescokirche in Assisi und alle ihre Fülle von Kunst zu veröffentlichen mit allen technischen Mitteln unserer Zeit ausgestattet, dann würden die Reproduktionen dieser alten, dekorativen Kunst zu dessen wertvollsten Blättern gehören. Die Unterkirche in Assisi darf unter die edelsten Denkmäler Italiens gerechnet werden, ihre älteste malerische Dekoration zu der vorzüglichsten architektonischen Polychromie, die uns von der Vorzeit überliefert ist; unsere Zeit kann viel von ihrer



Abb. 6. Detail aus dem Stigmatisationsfresko. Assisi, Unterkirche. (Phot. Carloforti.)

schlichten männlichen Kraft lernen.

Die Pflanzenmotive und die geometrischen Ornamente sind die absolut vorherrschenden, aber nicht die einzigen. In der dunkelsten Kreuzwölbung unten in den Dreiecken zwischen den Gurtbögen und den Rippen haben sich dekorative Motive anderer Art so wohl versteckt, dass sie, wie es scheint, von keinem Kunstforscher bemerkt worden sind: in einer Ecke sehen wir eine grosse Menschenhand eine Urne haltend aus den Ranken emporwachsen. In anderen Ecken tragen Männer Vasen unter der Last die Knie beugend, in halb komischer Weise aufgefasst. Somit begegnen wir in den malerischen Dekorationen der Kirche schon auf dieser ersten Entwicklungsstufe einem Mo-

tive, welches unter wechselnden Formen durch die folgende Entwicklung in dem ganzen Gewölbe der Oberkirche herrschend bleibt.

Eine dieser tragenden Gestalten in der Unter-

Die Abbildung (Seite 189) lässt sie uns nur ahnen. Somit finden wir auch dies erste vordere Joch mit Fresken desselben alten, dekorativen Stiles geschmückt, wie die drei übrigen Joche des Langhauses, obwohl



Abb. 7. Detail aus dem Kreuzigungsfresco. Assisi, Unterkirche. (Phot. Carloforti.)

kirche steht im volleren Lichte uns gleich gegenüber in dem ersten Joche des Langhauses, wenn wir durch das östliche Querschiff in die Kirche hineintreten.)¹⁾

1) Eine tragende Hand lässt sich im rechten Zwickel auf Abb. 8 entdecken. Assisi 20. Mai 1899.

die romanischen Formen des Baustiles hier im ersten Joche mit gotischen und halbgotischen vertauscht sind. Diese alten Fresken schmücken sowohl die Rippen des Kreuzgewölbes wie die Spitzbogen, welche sich auf die beiden Querschiffe öffnen, ja selbst an der Ostwand mit ihren spitzbogigen Nischen (vgl. Abb. 9),

finden sich Reste nicht allein ornamentaler Motive, sondern auch bildlicher Darstellungen in dem Stile der ältesten Fresken.

Wir stehen hier vor einer der vielen dunklen Fragen in der Geschichte des Bauwerkes, welche eine gründlichere bautechnische Erörterung verlangt.

Ist dies vordere halbgotische Joch (vgl. die Abb. Seite 189 und Abb. 10) ursprünglich, also mit den übrigen romanischen Jochen des Langhauses gleichzeitig? Oder ist es erst später hinzugebaut — in beiden Fällen also doch eher als diese uralten Fresken gemalt wurden, welche ursprünglich alle vier Joche bedeckt haben.

Die erste dieser zwei Hypothesen stellt sich als die natürlichste dar, wo wir vor einem so entschiedenen Wechsel der künstlerischen Stilrichtung — vom Romanischen zum Gotischen — stehen. Die Einwendungen, welche Thode gegen diese Hypothese — Papini gegenüber — vorführt, sind kaum stichhaltig, am wenigsten diese: „wie sollte man sich dann den Unterbau für die Oberkirche hier denken?“ Man könnte wohl vielmehr annehmen, dass dies erste Joch späterhin zugebaut wäre, eben aus Rücksicht auf die Oberkirche, um dieser eine grössere Ausdehnung als ursprünglich geplant war, zu geben, — um so mehr als vieles darauf deutet, dass der Bau der Oberkirche vom Chor aus angefangen und mit dem Langhaus ostwärts gegen das Hauptportal fortgesetzt sei. Auf diese Weise könnte eine verhältnismässig geraume Zeit vergangen sein, ehe man den Plan zur Verlängerung des oberen und unteren Langhauses fasste.

Könnte es dargelegt werden, dass das vordere Joch mit seinem Übergangsstile nicht ursprünglich sei, sondern ein später zugefügtes Glied,¹⁾ und dass

1) Jetzt bei erneutem Besuch der S. Francescokirche zeigen mir Brüche in dem Mauerwerk der zwei halben Rundpfeiler, welche die ersten kräftigen Quergurte tragen, zur Evidenz, dass wir hier vor einer späteren Erweiterung

also ein Wechsel der künstlerischen Stilrichtung eingetreten sei, noch früher als die Oberkirche fertig war, so würde vielleicht die Schlussfolgerung nahe liegen, dass auch gleichzeitig ein Wechsel des Baumeisters eingetreten sei, dass die untere und obere Kirche nicht einen sondern zwei Baumeister gehabt habe, und dass der Künstler, welcher die Oberkirche mit ihrem durchgeführten gotischen Stile gebaut, schon in der Unterkirche seine Wirksamkeit angefangen habe

durch den Bau des vierten — vorderen — Joches, gerade im Zusammenhange mit einem neuen erweiterten Plan für die Oberkirche.

In Bezug auf die alten Fresken, welche so ganz mit dem streng romanischen Geiste der Unterkirche übereinstimmen, könnten wir vielleicht sogleich einen Zeitpunkt für die Grenze ihrer Entstehung gewinnen. Die früheste Zeitgrenze ihrer Ausführung müsste nach einem etwaigen Wechsel des Baustiles und des Baumeisters fallen. Doch dieser Wechsel wieder könnte ziemlich früh in der Geschichte der Kirche eingetreten sein. Denn der Franziskaner Frate Filippo di Campello, welcher noch im Jahre 1253 den Bau leitete und dem im selben Jahre der Papst Innocenz IV., um die Kirche würdig zu vollführen und zu schmücken,

die Erlaubnis gab Geld zu sammeln, derselbe soll schon um 1232 als der Architekt der Kirche genannt worden sein, also vier Jahre nachdem Gregor IX. den Grundstein zur Unterkirche gelegt hatte, und nur zwei Jahre nachdem der Leichnam des S. Francesco in das neue Heiligtum, welches zu seiner Ehre errichtet wurde, übergeführt worden war.

Das folgende Glied der Entwicklungskette, die monumental-dekorative Malerei, die sich im rechten

des Bauplanes stehen. (Vgl. die Abb. Seite 185.) Assisi 20. Mai 1899.

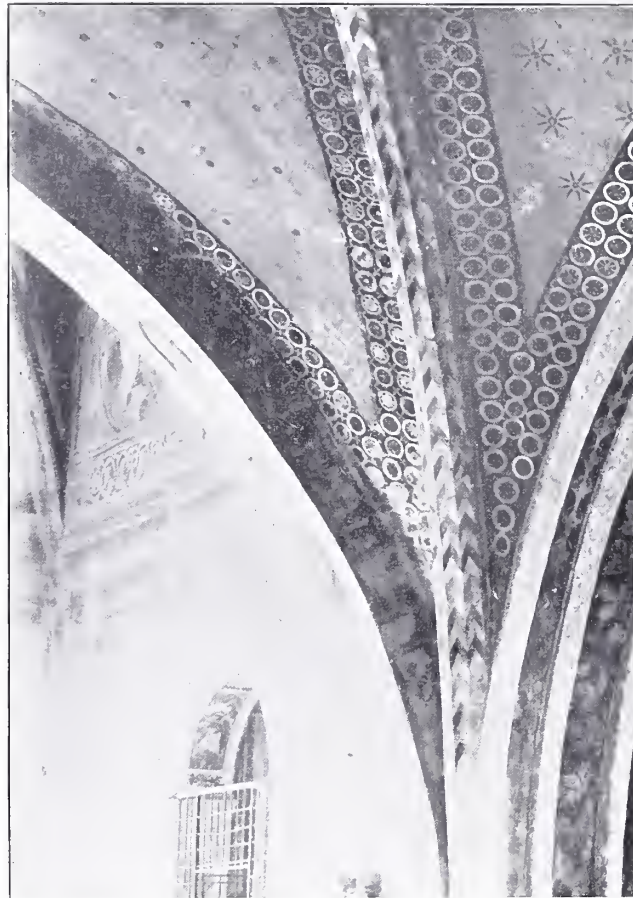


Abb. 8. Detail vom ersten Joch der Unterkirche in Assisi. (Phot. Carloforti.)

Querschiff der Oberkirche findet, ist bis jetzt kaum hinlänglich berücksichtigt worden. Diese Malerei umfaßt allein die Wölbung und die Galerie, nicht die Wände darunter und zeichnet sich eben dadurch als eine *abgebrochene* Entwicklung aus, dass sie durch ein eigentümliches älteres Stilgepräge von der ganzen, übrigen dekorativen Malerei der Oberkirche sich vollständig absondert. (Vgl. Abb. 11.)

In allem erkennen wir einen Ausläufer der älteren Kunst wieder. Wir haben dieselbe Kunst (kaum denselben Künstler), wie in der Unterkirche mit den breiten derben Formen des romanischen Stiles, intelligent aufgefasst: die Akanthusranke mit ihren grossen Phantasieblumen hoch droben in der Leibung des Bogens, welche die Transfigurationsfreske umfasst, könnte unmittelbar von einem antik-römischen Marmorfriese übernommen worden sein. Wir finden die rechtwinkligen Mäanderwindungen der Unterkirche wieder, wie auch Weinblätter, sowohl hier als unten verhältnismässig wenig stilisiert. In der Wölbung hier finden sich, als unterer Abschluss der Kappen, statt der Vasenträger und der Menschenhand, Köpfe von Greisen mit hoher Stirn und wallendem Bart.

Die dekorative Farbwirkung ist jetzt nachgedunkelt; die Farben scheinen aber schon ursprünglich dunkler gestimmt gewesen zu sein als sonst in den Wölbungen der Oberkirche, wie auch der

Untergrund teilweise ursprünglich dunkler gewesen zu sein scheint. Die ganze Farbenstimmung hat ohne Zweifel eine eigene, reiche und schwere Pracht gehabt.

Doch es scheint als habe sich diese Kunst nicht in den neuen architektonischen Formen zurecht gefunden. Die Harmonie, mit dem Geiste des Bauwerkes in der Unterkirche so tief ergreifend, hat der Künstler hier oben unter den hellen und leichten Linien der gotischen Bogen nicht wieder gefunden. Er versucht sich ihnen zu fügen — nicht indem er zuerst und vor allem seinen ornamentalen

Stil ändert durch die Auflösung der Borden und Einfassungen in regelmässig wechselnde Einzelglieder, wie es später seinem grossen Nachfolger gelang, sondern durch eine unmittelbare Nachahmung der vorliegenden gotischen Formen. Auf beiden Seiten des grossen Fensters hat er, die gotischen Formen desselben nachahmend, nischenähnliche Rahmen um zwei Kolossalfiguren, rechts einen König, links einen Propheten gemalt. Hoch oben in der Lünette, dem Chor am nächsten, der Transfigurationslünette gegenüber, sehen wir Reste eines gotischen Thrones, ursprünglich von den vier Evangelistensymbolen umgeben. Über den kleinen Thüren in den Mauerpilastern, welche die verschiedenen Teile der Galerie in Verbindung miteinander setzen, sind Spitzbogen mit Krabben und Fialen gemalt. Ein ähnliches Motiv ist zum Hauptschmuck der Galerie über den kleeblattförmigen Ar-

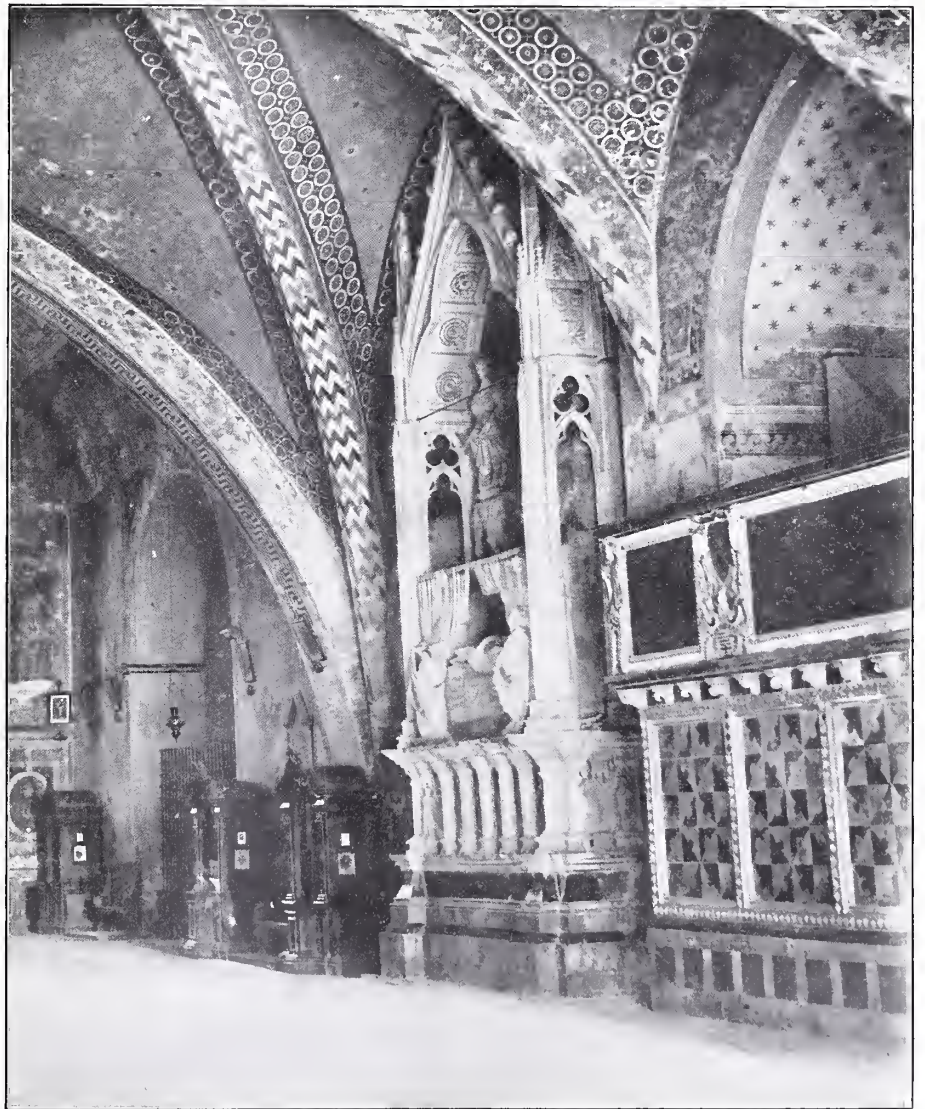


Abb. 9. Die Rückwand des ersten Joches des unteren Langhauses in Assisi. (Phot. Carloforti.)

kaden verwendet, nur dass wir hier imitierte Spitzgiebel als architektonischen Abschluss der wirklichen Bogen haben (vgl. Abb. 11). Zu beiden Seiten der Galerie hat der Maler zwischen den sechs Giebeln fünf Brustbilder von Engeln in Medaillons gemalt. Das ganze Motiv hat nur geringen dekorativen Wert, erst sein Nachfolger verstand es, die Teile zu sammeln und zur vollen monumentalen Wirkung umzubilden. Hinter den Arkaden des rechten Querschiffes ist links und rechts, an die Hauptwand selbst, eine Reihe von sechs steifen, sehr länglichen Gestalten gemalt, ohne Zweifel die zwölf Apostel vorstellend. Jede Figur ist durch einen wechselnden blauen und roten Grund hervorgehoben — dies gilt im mindesten von denen der linken Seite, dem Chore am nächsten — und dieser Hintergrund wieder ist mit Rosetten von ursprünglich vergoldetem Stuck geschmückt, das Ganze einem schweren, reichen Teppich ähnlich. (Abb. 11.)

Cavalcaselle, der in seiner ersten (englischen) Ausgabe diese Dekoration der Wölbung und der Galerie des rechten Querschiffes zu den ältesten Freskenreihen in der Oberkirche rechnete, kam merkwürdigerweise später zu einer anderen Auffassung. Diese hat er in seiner italienischen Ausgabe von 1875 in einer Note ¹⁾ dargelegt, in der er von der Malerei des linken Querschiffes (Abb. 12) und von der Entwicklung, welche das ursprüngliche Motiv durch einen jüngeren Künstler hier erreicht hat, spricht:

„Wir sehen jetzt“, schreibt er, „dass diese malerischen Formen“ — im linken Querschiff — „viel besser als diejenigen des rechten Querschiffes mit dem architektonischen Stil der Kirche selbst harmonieren, welche etwa von der Mitte des 13. Jahrhunderts stammt, während der Spitzgiebel — l'architettura cuspidale — erst gegen das Ende des Jahrhunderts gebräuchlich wurde. Diese Thatsache macht es uns

klar, dass die erste Malerei“ — die des rechten Querschiffes — „später ausgeführt ist, als die andere. Und wir werden in dieser Auffassung nur bestärkt, wenn wir die Reste untersuchen, welche sich im rechten Querschiffe von den Engeln in Halbfigur, in den Medaillons, und von den Aposteln und Propheten auf der Rückwand der Galerie finden. Diese zeigen ein ganz anderes Gepräge als das, welchem wir in den Fresken des linken Querschiffes und im Chor begegnen. Die beiden letzteren Reihen, welche Giunta und Cimabue zugeteilt werden, scheinen entschieden einer anderen und früheren Epoche zu gehören als diejenigen des rechten Querschiffes.“

Cavalcaselle hat hier den wirklichen Sachverhalt auf den Kopf gestellt. Dies gilt sowohl von dem Figurenstile als dem monumental Dekorativen. Er hat also nicht gesehen, dass der Künstler des rechten Querschiffes bei der Dekoration der Fensterwand nichts anderes gethan hat, als das gotische Rahmen-



Abb. 10. Detail vom ersten Joch des unteren Langhauses in Assisi.
(Phot. Alinari.)

1) Seite 264.



Abb. 11. Dekoration des rechten Querschiffes der Oberkirche in Assisi. (Phot. Carloforti.)

werk, welches die Glasgemälde des grossen Fensters einfasst, beinahe mechanisch abzuschreiben. Auch hat er nicht bemerkt, dass wir hier in der Oberkirche in ihren ältesten Werken, welche zweifelsohne älter sind als alle folgenden Bilderreihen, in den Glasgemälden des linken Querschiffes¹⁾ schon Spitzgiebeln mit Krabben und Fialen über kleeblattförmigen Bogen begegnen, wie auch der altertümliche Papstthron im Chor von einem gotischen Spitzgiebel mit Krabben gekrönt ist (vgl. Abb. 13). Sowohl in den Galeriedekorationen des rechten Querschiffes als an den erwähnten Glasgemälden haben die Fialen eine wenig entwickelte Form; es fehlen ihnen alle Merkmale des ausgeprägten gotischen Stiles, die wir gegen das Ende des Jahrhunderts in den Fialen der Fresken um die Fensterrose finden (vgl. Abb. 14, S. 294). Diese viereckigen Türmchen mit rundbogigen Fenstern und schrägem, wenig steilem Dache (vgl. Abb. 11) zeigen sich als eine äussere nicht angeeignete Nachahmung von

1) Die rechts befindlichen, welche Nischen für Heilige bilden, von Thode in seinem Werke Seite 548 „als noch altertümlicher als Cimabue“ aufgeführt. — Auch die Glasgemälde der Francescokirche dürften gründlicher studiert werden.

etwas Fremdem und Halbverstandenen und gehören somit vielmehr der Mitte als dem Ende des Jahrhunderts an.

Es ist richtig was Cavalcaselle bemerkt hat: dass der Maler des linken Querschiffes viel besser als der frühere Künstler des rechten Querschiffes verstanden hat, seinem Werke eine einheitliche Wirkung zu geben und es in Harmonie mit der Stimmung des Bauwerkes zu bringen; doch dies hat er *nicht* durch Nachahmung der gotischen Formen erreicht; dieser Künstler — „Cimabue“, oder wie er heisse, — hängt an der älteren romanischen Formensprache, ganz oder wesentlich von der von aussen hineindringenden Gotik unberührt.

Cavalcaselle hat bis zu einem gewissen Grade auch darin Recht, dass der Figurenstil dieses ersten Entwicklungsgliedes in der malerischen Dekoration der Oberkirche nicht mit dem Figurenstile der folgenden Reihe zusammenfällt. Dieser Unterschied, der doch einen so wertvollen Fingerzeig giebt, um die Zeitfolge der ganzen Kette festzustellen, scheint bis jetzt nicht hinlänglich berücksichtigt zu sein. Alle Fresken in diesem Querschiffe, auch die Bilder unter der Galerie, werden gewöhnlich als das Werk eines einzigen Künstlers aufgefasst. Die Kunstforscher haben



Abb. 12. Dekoration des linken Querschiffes der Oberkirche in Assisi. (Phot. Carloforti.)

entweder, wie z. B. auch Cavalcaselle in seiner ersten Ausgabe, das ganze Werk dem Giunta zugeschrieben und dadurch alle diese Fresken, — auch diejenigen *unter* der Galerie — in eine frühe Zeit zurückgelegt, in die erste Hälfte des Jahrhunderts, oder sie haben, wie Thode¹⁾, gemeint, dass „alle Fresken von ein und derselben Hand sind“ — Cimabue's — und somit sogar die malerische Dekoration der Wölbung und der Galerie ein gutes Stück vorwärts, in die letzte Hälfte des Jahrhunderts, gelegt.

Über den Figurenstil der Apostelreihe hinter den Arkaden ein sicheres Urteil auszusprechen ist insofern schwer, als diese Fresken schon im Begriff sind, sich in schwarzes Pulver aufzulösen. Sie haben aber durchgängig längliche und schlaffe Formen, welche sich bestimmt von der gedrängten Kraft des nachfolgenden Künstlers unterscheiden. Deutlicher finden wir in den Typen der Engel eine ältere Entwicklungsstufe als in den folgenden Freskenreihen, sie haben nicht das edelgeformte Oval des „Cimabue“. Und

endlich haben die zwei Kolossalgestalten auf den beiden Seiten des Fensters eine so schlaffe Haltung und einen so unentwickelten Figurenstil, dass man über ihr relatives Alter nicht mehr zweifeln darf.

Eine genaue Untersuchung der beiden Reihen des Figurenstiles und des monumental Dekorativen führt uns denn zu der Schlussfolgerung, dass wir hier vor den ältesten Fresken der Oberkirche stehen. Die Dekorationen der Wölbung und der Galerie des rechten Querschiffes sind ein *selbständiges* Glied in der Entwicklungskette; es fällt weder unmittelbar mit dem früheren Gliede unten in der Unterkirche zusammen — mit dem es doch in Geist und Auffassung den nächsten Zusammenhang hat — noch mit dem nachfolgenden Gliede; im Verhältnis zu diesem zeigt es sich vielmehr als eine unterbrochene Entwicklung. Die Teilung der Entwicklungsreihe — und ein Wechsel von Kunst und Künstler — schneidet hier im rechten Querschiffe der Oberkirche ein, zwischen den Dekorationen der Galerie und den Fresken unter derselben. Was sich oberhalb dieser Teilung findet, deutet seinem wesentlichen Gepräge nach auf die erste Hälfte des

1) Siehe sein Werk Seite 225.

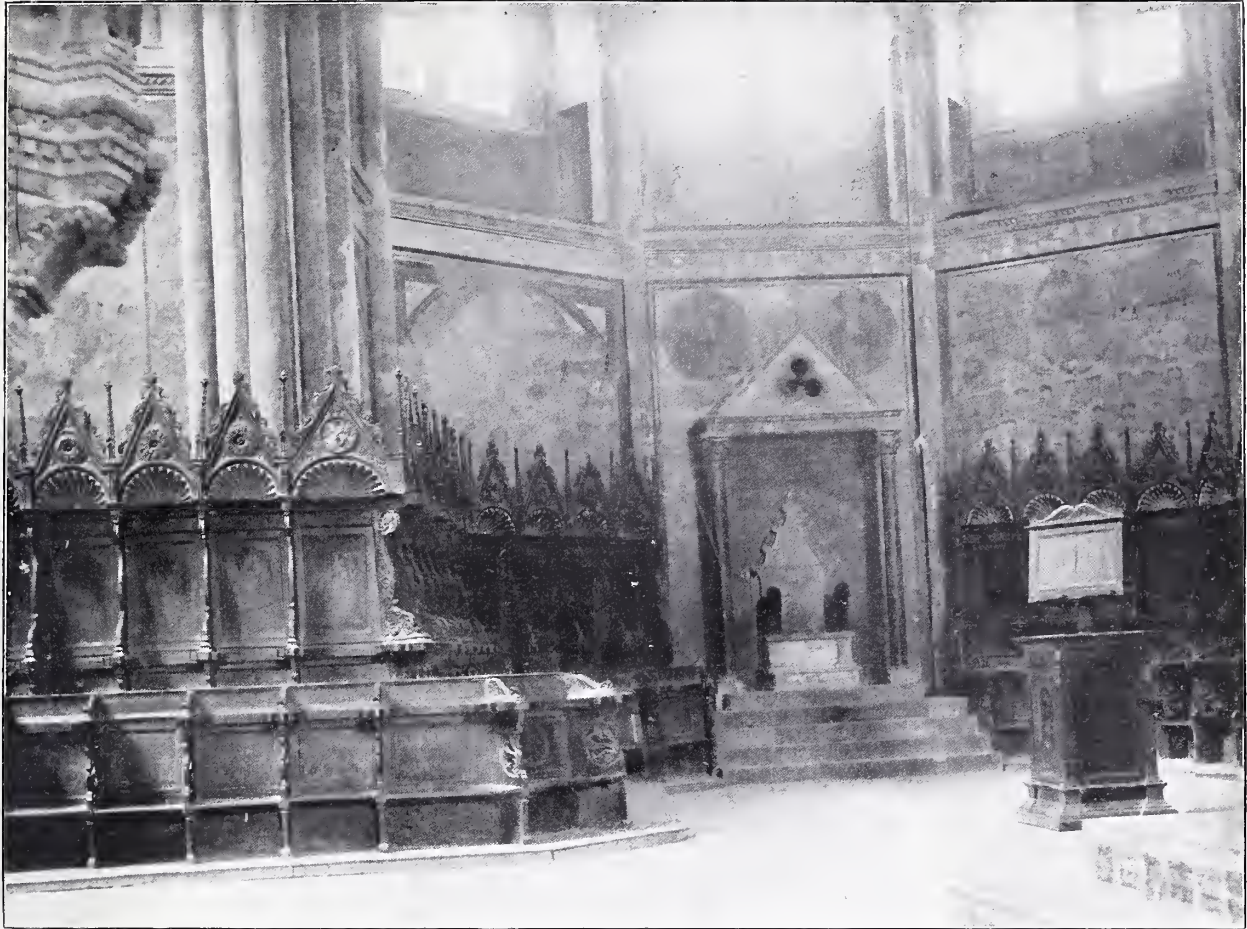


Abb. 13. Chor der Oberkirche in Assisi mit dem Papstthron. (Phot. Carloforti.)

Jahrhunderts zurück: hinunter in die Unterkirche mit ihrer älteren Strenge. *Unter* dieser Teilung wird — mit der „Cimabue-Reihe“ — eine Entwicklung eingeleitet, welche uns in ununterbrochenem Zusammenhange vorwärts führt bis gegen das Ende des Jahrhunderts.

Als Cavalcaselle im Jahre 1875 die italienische Ausgabe seines Werkes veröffentlichte, hätte er wohl bessere Gelegenheit gehabt, die Fresken der Oberkirche zu studieren, als irgend ein Kunstforscher sowohl vor ihm, als nach ihm. Die italienische Regierung hatte ihm nämlich die Aufsicht über deren Restauration anvertraut.

Dass dieser fleissige und energische Kunstforscher, der sich so grosse Verdienste um die Geschichte der italienischen Malerei erworben hat, hier in der Assisi-

kirche, trotz der seltenen Gelegenheit zur Untersuchung, so viele und so grosse Fehler machen konnte, rührt ohne Zweifel daher, dass er keine tiefere Sympathie für die älteren und ältesten Bilderreihen gefühlt hat; diese sind ihm kaum mehr als alte Bilder zur Katalogisierung gewesen, und an diese Katalogisierungsarbeit ist er mit einer Oberflächlichkeit gegangen, die ihm nicht einmal immer Zeit gegeben hat, den klaren Inhalt der Bilder zu deuten.

Dies hervorheben, heisst nur die Einseitigkeit der Kunstgeschichte unseres Jahrhunderts hervorheben.

Denn sollen wir eine kunstgeschichtliche Methode als typisch für eine einseitige Wertschätzung des Bildes mit Rücksetzung des monumental Dekorativen nennen, dann ist es diejenige des Cavalcaselle.

Filigare bei Firenzuola, September 1898.

(Fortsetzung folgt.)

BÜCHERSCHAU

Tristan und Isolde, Bilder zu Richard Wagner's Tondichtung, so betitelt sich ein von Fischer & Franke (Berlin) verlegtes Werk, dessen Veröffentlichung soeben erfolgte. Ein junger Berliner Künstler, *Franz Stassen*, ist durch das musikalische Drama des Bayreuther Meisters zu Zeichnungen inspiriert worden, welche in schönen, verschiedenfarbig getönten Reproduktionen eine weite Verbreitung zu finden bestimmt sind. Gewinnt doch in ihnen eine feine Begabung ihren ersten eigentümlichen und bedeutenden Ausdruck. Mag auch Stassen's Phantasie, wie die so mancher anderer jüngerer Strebenden, anregende Eindrücke von der englischen Malerei und Illustrationskunst erhalten haben, so gelangt doch schon in diesen Blättern ein ungemein fesslendes Persönliches, welches dem Künstler eine besondere Stellung im deutschen Kunstleben sogleich sichert, zum Siege. Frei von jeder Neigung zu theatralischen Effekten, ja von jeder Beziehung zur Bühnendarstellung absehend, giebt er die Bilder wieder, welche aus der Tiefe seines intensiven Nachempfindens der Geheimnisse der Dichtung ans Licht drängen. Ihnen associierte Vorstellungen, gleichfalls nach anschaulicher Erscheinung verlangend, formen sich zu symbolischen Zeichen in den Ornamenten, zu allegorischen Gleichnissen in dem figürlichen Schmucke des Rahmens. Ja, einmal, in „Frau Minne“, erobert sich der poetische Begriff, zur Gestalt geworden, den Ehrenplatz der Darstellung. Wie in seinem Verhältnis zu dem Drama selbst, so zeigt sich Stassen auch in seiner Verwertung von Symbol und Allegorie als Künstler, indem er beides unterordnet und zu unmittelbarem Gefühlsverständnis erhebt, nicht, wie es so häufig in der neueren Kunst geschieht, durch aufdringliche und doch unlösbare Rätselfragen den unkünstlerischen Verstand beschäftigt. „Frau Minne“ als durchaus berechnete, bedeutungsvolle Ausnahme bestätigt nur das vom

Zeichner mit feinem künstlerischen Sinne erwählte Prinzip. Gewiss muss man nun behaupten, dass die Dichtung Richard Wagner's durchaus nicht ihren reinen Widerschein in diesem Bildercyklus gewonnen hat; ihre einzig den Tragödien des Äschylos vergleichbare erhabene Einfachheit, Strenge und Kraft, welche durch alle wogende, unendliche Fülle von musikalischem und sprachlichem Ausdruck nicht erschüttert, sondern nur innerlich erfüllt wird, finden wir in den Kompositionen und Gestalten Stassen's nicht. Aber wer möchte angesichts von allem, was Stassen

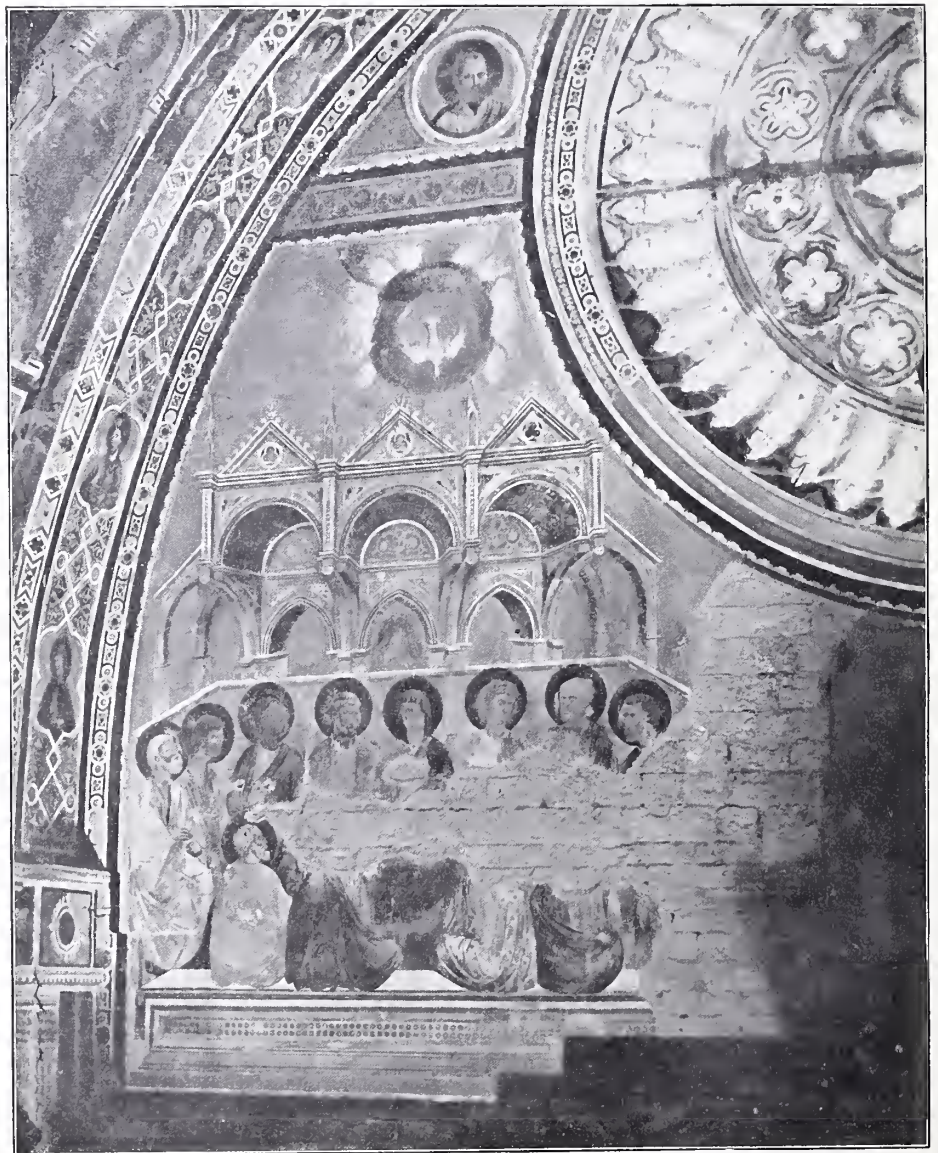


Abb. 14. Teil der Fresken um die Fensterrose der Oberkirche in Assisi.
(Phot. Carloforti.) (Zu S. 291.)

giebt, ihm deswegen einen Vorwurf machen? Seine Wahrhaftigkeit in der Äusserung dessen, was er bei der Versenkung in des Meisters Werk erschüttert empfunden hat, eine innere Erfahrung, welche, wie gesagt, selbst überkommene Formen mit neuem Gehalt beseelt und, sie durchbrechend, Neues schafft, schützt ihn vor solchen Einwendungen. In dem Gemütvollen beruht die Bedeutung seiner Schöpfung. Deren Charakter aber wird für den, welcher Schiller's Abhandlung im Gedächtnis hat, am kürzesten, verglichen mit dem „Naiven“ des Richard Wagner'schen Werkes, als „sentimentalisch“ zu bezeichnen sein. Der Gefühls- und Stimmungsgehalt und zwar nach der Seite des Leidenden, Widerstandslosen, nicht nach der des Heroischen, Leidenschaftlichen wird das Vorwiegende, ein Verlorengehen in Schwärmerei und Träumerei, in schmerzreicher Liebeshingebung! Hierin liegt der Zauber der Mehrzahl dieser von keuscher Sinnlichkeit beseelten Darstellungen, hierin aber auch die Einseitigkeit und der Mangel an Stil in angedeutetem Sinne, verglichen mit der Tondichtung, begründet. Zu den eindrucksvollsten Erfindungen des Zyklus gehört gleich das erste Blatt: „Mir erkoren, mir verloren“, Tristan am Steuerruder. Regungslos, verschleierte Blickes, ja wie ein Erblindeter nur nach innen lebend wird die jugendliche, vornehme Gestalt, vom Fluge weisser Wolken begleitet, durch sanfte Fluten dahingetragen. Schon aber schwindet des Tages trügerischer Schein: hinter dem Bilde thut sich die Meeresunendlichkeit auf, in welcher die Sonne versinkt. — Des Mannes lautlose Sehnsuchtsklage klingt als wortlose Sehnsuchtsfrage in der Seele der Frau fort. Die Antwort heisst: der Tod. „Kennst du der Mutter Künste nicht?“ Besorgt beugt sich Brangäne über die auf dem Lager ruhende, vor sich hin starrende Herrin. (II. Bild.) Durch die Bilder der Vergangenheit: Morold's Ende, des verwundeten Tristan's Pflege und die vom Blicke des Helden gehemmte That gewahrt Isoldens verlangendes Auge das Ende, das aller Zukunft wehrt. Menschliches Wollen — „dich trink' ich sonder Wank“ — aber wird zu nichte an der Allgewalt des Weltwahnens. Es giebt — die Gestalten im Rahmen des III. Bildes deuten das Geheimnis an — kein Entrinnen aus den Armen der blinden Natur seit jenem ersten Menschenpaar, welches, die Frucht vom Baume der Erkenntnis brechend, Liebe und Tod verkettet hat. Der Trank des Todes wandelt sich den in stummem gegenseitigen Schauen Verlorenen zum Liebes-trank. Frau Minne wird in sternenklarer Nacht zur Herrscherin. (IV. Bild.) Milde schaut sie, in püppiger Fülle träumenden Daseins aus Blütenwellen sich erhebend, auf alle, die ihrem Schutze sich anvertrauen, hernieder und pflückt für sie die goldenen Äpfel des Lebens. Die Erfüllung ihres Gebotes wird uns (im Rahmen) gezeigt: die Fackel ist erloschen, und der wallende weisse Schleier weist dem Geliebten den Weg durch das Dunkel. Noch einmal taucht des Tages Bild auf, die „öde Pracht“ des Thrones, auf den König Marke's Werber Isolden geführt (V. Bild), dann aber „birgt im Busen sich die Sonne“ und die Welt erbleicht. Vom Mondstrahl geweckt schimmern weisse Blütenkerzen, von der Warte erschallt Brangäne's Ruf, zwei Sterne blinken aus ewiger Höhe über den sich in Liebe Umfängenden. (VI. Bild.) Und das Ewige, Unendliche senkt sich herab und nimmt sie in ungemessenen Räumen des Sternenhimmels auf. Nicht mehr Tristan, nicht mehr Isolde! Befreit von irdischen Hüllen, unlösbar sich umschlingend, die Erdsphäre zu ihren Füßen, sind sie aus Raum und Zeit entrückt. „So starben wir, um ungetrennt, ewig einig ohne End' — ganz uns selbst gegeben, der Liebe nur zu leben.“ (VII. Bild.) Das jähe Erwachen ist erfolgt, der Trug des Tages hat das

Schicksal entschieden. In das Heimatland trägt auf seinen treuen Armen Kurwenal den siechen Helden, der sich von Melot's Waffe den Weg in das „dunkel nächt'ge Land“ hat bahnen lassen. (VIII. Bild.) Die alte Weise erklingt von neuem. „Sehnen! Sehnen! im Sterben mich zu sehnen, vor Sehnsucht nicht zu sterben.“ (IX. Bild.) Die Weise, die erklang, als er sterbend im Kahn zu Irlands Kind über die Wellen getragen ward. (Bild im Rahmen.) Die Schatten-gestalten der Nornen halten das zerrissene Seil, Kurwenal birgt das Haupt an seiner Brust, aber sein im Schmerze verückter Blick sucht nur eins: die ferne Ärztin. — Und er erreicht sie, „wo ihre Segel sich blähen, wo vor den Winden mich zu finden, von der Liebe Drang befeuert, Isolde zu mir steuert.“ Unverwandt ihrem Ziele entgegenschauend, von den Lüften getrieben, umweht von fliegenden Wolken, erscheint auch unserem Auge sie, hoch aufgerichtet am Bugspriet, das, von ihren Händen umklammert, ihrer Sehnsucht zur Wehr wird. (X. Bild.) „Zu ihr, zu ihr“ — in ihren Armen bricht er zusammen, in einem letzten Schauen „verlischt die Leuchte“. Dunkle Wolken Schatten breiten sich über das Meer. (XI. Bild.) Durch sie aber dringt der goldene Strahl der scheidenden Sonne, den brechenden Blick Isoldens verklärend, die sanft in den Armen Brangäne's niedersinkt. „Ertrinken — versinken — unbewusst — höchste Lust.“ (XII. Bild.) Mit Ergriffenheit ist man dem Künstler gefolgt. Vermag in einzelnen Fällen das Gefühl ihm nicht zuzustimmen, wie vor allem in der missglückten greisenhaften Auffassung König Marke's, den Richard Wagner als einen Mann in noch voller Kraft sich gedacht hat, und in der fast pathologisch wirkenden Schilderung des sterbenden Tristan, fordern manche Eigentümlichkeiten der Zeichnung zur Kritik heraus, so erleidet die Bewunderung und erregte Teilnahme für die Schöpfung dadurch doch keine starke Einbusse, so viel des Stimmungsvollen und Fesselnden ist in den Bildern, wie nicht minder in den Ornamenten gegeben. Denn letztere, von feinfühligster Hand in sanftem Schwunge gezeichnet, häufig aus den Linien der hinzugefügten Noten sich entwickelnd, bald ein romanisches Rankengewebe, bald ein leichtes Blütenspiel, sind in ihrer sensitiven Ausdrucksfähigkeit so innig und sinnreich mit den Darstellungen verwoben, dass diese gar nicht ohne sie gedacht werden können. Sie ergeben mit ihren kleineren figürlichen Szenen die Einheit des Ganzen. Einzelnes aus diesem mit besonderer Auszeichnung hervorzuheben, wäre nicht leicht, doch dürfte sich vielleicht am stärksten und nachhaltigsten der Zauber der Zeichnungen: „Frau Minne“, „Barg im Busen sich uns die Sonne“, „Tristan am Steuer“ und „Isoldens Fahrt“ bewähren. Ein zusammenfassendes Urteil aber kann nur aussagen, dass zartes Gefühl, dichterische Phantasie und feiner Geist in ihrer gegenseitigen Durchdringung ein Werk gestaltet haben, welches in seiner Art einzig genannt werden darf.

HENRY THODE.

Bernhard August Freiherr von Lindenau als Kunstfreund von A. Procksch. Altenburg 1899, bei Steph. Geibel.

Mit der Geschichte zweier Museen ist der Name des Kgl. Sächs. Ministers Bernh. von Lindenau aufs ehrenvollste verknüpft: die Dresdener Galerie ehrt ihn als einen Neuordner und Donator und das Alterburger Museum als seinen Begründer und Stifter. Das sind Verdienste, die noch unserer Gegenwart zu gute kommen; im übrigen war der Vergessenheit anheimgefallen, was er den Künstlern und Kunstgelehrten der dreissiger und vierziger Jahre gewesen ist, wie lebhaft anregend und fördernd er während seiner Ministerthätigkeit in den Jahren 1829—43 das Kunstleben

Dresdens und später das seiner Vaterstadt Altenburg beeinflusst hat. Er war es, der Künstler wie E. Rietschel, E. Hähnel, L. Richter als Professoren der Kunstakademie und Gottfried Semper als Direktor an die Bauschule nach Dresden berief. Und die freundschaftlichsten Beziehungen pflegte er mit Peter Cornelius, Rauch, Drake, Xaver Schwantaler und den Kunstgelehrten Passavant, von Olfers, von Quandt und H. W. Schulz. All dies vergegenwärtigt uns das fein und klar und mit warmer Begeisterung für diesen wahren Mäcen geschriebene Buch und bringt als höchst interessante Belege eine Auswahl Briefe von Rauch, Rietschel, Drake, Semper, H. W. Schulz und von Quandt aus der erst vor kurzem aufgefundenen reichhaltigen Kunstkorrespondenz des Herrn von Lindenau. Auf Grund dieses authentischen Materials giebt der Verfasser auch einen intimen Einblick in die Entstehungsgeschichte der Lindenau'schen Kunstsammlung und zeigt uns im einzelnen, wie einen feinen und systematisch vorgehenden Sammler vor 50—60 Jahren infolge der socialen Depression bei der Erwerbung von Kunstwerken hinsichtlich der Qualität und Billigkeit geradezu beneidenswerte Verhältnisse begünstigten. — Dieses Buch, das uns mit grösster Anschaulichkeit und Treue ein Stück Kunstleben und Kunstsammeln der dreissiger und vierziger Jahre vorführt und so vielerlei Neues bringt, sei hiermit besonders empfohlen.

B.

Piero di Cosimo. Sein Leben und seine Werke. Von *Fritz Knapp*. Halle, W. Knapp, 1898.

Die Zahl der biographisch behandelten Quattrocento-maler mehrte sich in erfreulicher Weise. Es liegen umfassende Arbeiten über Masaccio, Botticelli, Signorelli, Melozzo, Pinturicchio, kleinere Arbeiten über Piero della Francesca, Benozzo Gozzoli, Filippo Lippi, Giovanni Santi vor, wir erwarten neue Darstellungen der Kunst eines Mantegna, eines Verrocchio. Von diesen spezifisch der Quattrocento-kunst gewidmeten Arbeiten unterscheidet sich der neue Beitrag, den Fritz Knapp in seiner Biographie Piero di Cosimo's anbietet, insofern schon dem Stoff nach, als es sich um einen Künstler handelt, dessen Arbeit schon stark von dem Flügelschlag des neuen Jahrhunderts umrauscht wird, der also nicht mehr eigentlich zu den „Priestern der Form an sich“ gerechnet werden darf. Knapp setzt die Arbeiten eines Morelli, Frizzoni und Ullmann fort und hat das Ver-

dienst, den stilkritischen Ertrag dieser Vorarbeiten zu einer biographischen Gesamtdarstellung abgerundet zu haben, die einem so sehr verkannten und mit fremdem Ballast schwer behängten Künstler wie Piero di Cosimo sehr zu gönnen war. Das Entscheidende in Piero's Sonderart, seine phantastische Natur, seine koloristische Begabung, mit der er alle Quattrocentisten ohne Ausnahme weit hinter sich lässt, seine Vorliebe für das Landschaftliche, seine allem Neuen sich willig hingebende Proteusnatur, ist mit Unterstützung eines sehr reichlichen Abbildungsmaterial vortrefflich dargestellt worden. Besonders wertvoll scheint mir auch der unverdrossene Hinweis auf die Niederländer, namentlich auf Hugo van der Goes, dessen Einwirkung vielleicht noch höher anzuschlagen ist als die der Mailänder, Leonardo eingeschlossen. Ob Knapp's Reihenfolge der Bilder, in der er sich häufig von Ullmann trennt, eine unbedingt glückliche genannt werden kann, muss ich bezweifeln. Es geht meines Erachtens nicht an, den Tod des Prokris (London) so spät anzusetzen, während der Hylas sicher in die erste Frühzeit gehört. Die Maria mit Kind und Taube im Louvre (Abb. 16) gehört doch wohl in das IV. Kapitel, da der mailändische Einfluss (nicht bloss der Leonardo's) schon sehr deutlich ist. Im einzelnen mag folgendes erwähnt werden dürfen: Das Porträt der Simonetta hätte mit den so getauften Köpfen Botticelli's verglichen werden sollen, um den plastischen Charakter Piero's zu dieser Zeit hervorzuheben. Woher kommt die mit Recht als ganz unflorentinisch bezeichnete Raumbehandlung auf den tondi in der Eremitage resp. der Galerie Borghese? Die Gebärde des Josef auf der Berliner Anbetung ist falsch gedeutet; sie wird durch Giotto's bekannte Anekdote über den Griesgram des Nährvaters erklärt. Das Kind segnet hier auch nicht, sondern verlangt nach der Mutter. Die Heiligen auf der Conception in den Uffizien sind zum Teil unrichtig benannt. Den Cassone-Bildern der Andromeda kann ein reicher symbolischer Inhalt abgewonnen werden, wenn man bedenkt, dass es sich um Ehetruhen handelt; das ganze Geschick einer Braut und jungen Frau ist hier angedeutet. — Die kleinen Ausstellungen sind nicht gemacht, um den Wert des Buches herabzusetzen. Knapp ist ein feiner Beobachter, der sehr gut sieht und sich mit grosser Wärme seines Helden angenommen hat. Wir müssen ihm dafür herzlich Dank wissen.

P. SCHUBRING.







Abb. 1. Rembrandt, *Der Zinsgroschen*; London, Mr. Beaumont.

DIE REMBRANDTAUSSTELLUNG IN LONDON

VON A. BREDIUS

ES sind für das Studium des grossen Müllersohnes unvergessliche Tage gewesen, diese beiden umfangreichen Ausstellungen in Amsterdam und London, welche uns zusammen doch wohl mehr als ein Drittel der gemalten Werke Rembrandt's vor die Augen führten. Und in London kamen einige fast ganz unbekannte Bilder ersten Ranges zu Tage; dabei wieder andere Werke, welche uns aufs neue reiche Belehrung und hohen Genuss verschafften. Und immer grösser ist unsere Bewunderung geworden für diesen einzigen Meister, bei welchem fast jedes Bild wieder eine neue Seite seines Könnens zeigt. Die Bildnisse standen in London durch Anzahl und Bedeutung in der ersten Reihe; dann kamen die so seltenen Landschaften — die man wohl nie wieder in so grosser Zahl beisammen sehen wird; die Historienbilder waren am spärlichsten, aber u. a. durch ein paar sehr umfangreiche, bisher fast unbekannte Werke vertreten, darunter ein paar frühe Bilder. Nr. 91 des Kataloges, eine Ruhe auf der

Flucht nach Ägypten (Boughton Knight), erinnert an die allererste Zeit. Unter einem Baum sitzt Maria und erfüllt Mutterpflichten, während Joseph in einem Buche liest. Die Farbe ist kräftig, leuchtend, sehr pastos aufgetragen; die Köpfe sind noch unbeholfen. Es muss vor 1630 entstanden sein. Etwas später ist das kolossale Bild: Belsazar's Fest (Nr. 58, Earl of Derby). Eine unglückliche Komposition! Der riesige Belsazar nimmt mit seinen ausgestreckten Händen fast die ganze grosse Leinwand ein; er trägt Turban und Krone auf dem unangenehmen Kopfe. Unter seinen Weibern lässt eine rechts vor Schrecken den Wein aus einem Champagnerbecher fließen, links befinden sich noch andere Figuren. Das Werk mag um 1635 gemalt sein, es ist jedoch von den damals entstandenen grossen Bildern (den drei Simson-Bildern) das unangenehmste. In der Malerei aber erkennt man überall Rembrandt wieder. Im Vordergrund befindet sich ein prächtig gemaltes Stillleben von Silberzeug und Früchten.

Die Segnung Jacobs durch Isaak (Nr. 9) ist besser, aber hat noch manches Sonderbare. Schön ist der alte Isaak, das Weiss des Bettzeuges, das ganze Kolorit des Bildes. Jacob hat sich wohl mit dem Anzuge Esau's geschmückt, und Rebecca sieht durch die Gardinen, ob die List gelingt. Das Bild gehört dem Earl Brownlow und ist wohl Ende der dreissiger Jahre gemalt. Ein ganz ähnliches, aber grösseres Bild malte *G. van Eeckhout* im Anschluss an seines Meisters Vorbild im Jahre 1644; es war seiner Zeit im englischen Kunsthandel.

Wie unendlich höher steht aber des Herzogs von Westminster „Begrüssung der Maria und Elisabeth“ (vom Jahre 1640), welche auch in Amsterdam zu den Perlen der Ausstellung gehörte! (Nr. 52). Wer dieses Bild gründlich auf sich einwirken liess, vergisst wohl nie den erhabenen Blick heiligster Verzückung der Elisabeth, neben dem Ausdruck stillen, innerlichen Glückes der Maria, und dieses wunderbare Helldunkel, bei dem das Auge in die dunkelsten Partien des Bildes dringt und alles noch zu unterscheiden vermag. Wie gross ist das Bild, trotz seines kleinen Umfanges! Es ist von allen ähnlichen Werken dieser Zeit mit das schönste — neben der Ehebrecherin der National Gallery und der „Begrüssung Jesu durch Magdalena am Grabe“ der Königin von England (Nr. 28, mit der Jahreszahl 1638 bezeichnet). Dieses herrliche, poetische Bildchen mit der wunderbaren Landschaft bei Morgenbeleuchtung, dem Jesus mit dem Strohhute und der tieferschütterten Magdalena war hier auch ausgestellt.

Aus späterer Zeit — 1650 datiert, aber wahrscheinlich später von Rembrandt vollendet — ist die grosse Grablegung des Herzogs von Abercorn (Nr. 94). Ein ganz merkwürdiges Gemälde! Wahrscheinlich kam Rembrandt auf diese Komposition durch die Abbildung irgend eines italienischen Bildes. Auf einem grossen, weissleinenen Tuche, das den ganzen Vordergrund einnimmt, liegt die Leiche des Heilandes. Das Leinen ist prächtig nach der Natur gemalt und so im Tone gehalten, dass es gar keinen störenden weissen Fleck im Bilde ausmacht. Die Leiche, etwas klein im Verhältnis zu den anderen Figuren, hat dieselbe graue Farbe wie die Leiche auf der Anatomie des Dr. Deyman (Ryks-Museum). Der Kopf besitzt den edlen Ausdruck des heiligen Schmerzes. Joseph von Arimathia, ein bärtiger Greis, legt die Leiche ehrfurchtsvoll zurecht; hinter dieser erhebt sich der Fuss des Kreuzes. Hinter dem Kopfe, rechts, kniet die noch jugendliche Maria; sie hat ein leuchtend rotes Tuch über dem Kopfe, der mit der prächtigen Leinwand das schönste Stück des ganzen Gemäldes bildet, mit grossem Brio gemalt, heller und farbiger wie der Rest, der eben in braunen und grauen Tönen gehalten ist; das Rot ist glühend und tief — *aber der*

Kopf fällt aus dem Bilde heraus. An den Kreuzesstamm gelehnt steht ein junges Mädchen in orientalischer Tracht, mit der Hand über dem Kopf, tief ergriffen über den Anblick so vielen Jammers. Dieses soll wohl Maria Magdalena sein; abgesehen von dem zu Mädchenhaften dieser Figur, ist sie die herrlichste Wiedergabe tiefsten Schmerzes. Im Halbdunkel noch einige (schwächere!) Figuren, vielleicht nicht vollendet oder zum Teil verdorben; ganz links zu Füssen der Leiche noch eine knieende Trauergestalt. Das Bild macht als Ganzes keinen befriedigenden Eindruck. Vielleicht hat der Meister das Werk lange im Atelier gehabt, es immer wieder vorgenommen und schliesslich nie ganz beendet. Aber es hat wunderbare Einzelheiten; bei einer sorgfältigen Wiederherstellung könnte es nur gewinnen. Es ist manches darin schlecht retouchiert; auch die Signatur ist zum Teil restauriert. Das Werk ist eine der umfangreichsten Schöpfungen Rembrandt's: die Figuren sind beinahe lebensgross.

Es war mir sehr lieb, so kurz nach der Amsterdamer Ausstellung zwei Bilder, alte Bekannte, beisammen sehen zu können: Mr. Beaumont's „Tribute money“ vom Jahre 1655 (Nr. 21) (Abb. 1) und die berühmte „Anbetung der Könige“ aus dem Buckingham Palace, 1657 datiert (Nr. 66) (Abb. 2). Hätte man zwischen diese beiden Werke die Darmstädter „Geisselung“ hängen können, es wäre allen wohl deutlich geworden, dass dieses schöne Bild um dieselbe Zeit entstanden sein muss, also wohl 1658, nicht 1668 datiert sein wird. Über diese Angelegenheit schreibt mir Dr. Fr. Back, Direktor der Galerie in Darmstadt, er müsse „nach häufig wiederholten sorgfältigen Untersuchungen des Datums gerade die fragliche vorletzte Ziffer für original und intakt halten. . . . Sie scheint mir,“ sagt er, „von meinen Vorgängern *durchaus richtig als 5 gelesen worden zu sein.* Rembrandt macht ja gerade in den fünfziger Jahren die 5 öfter in ähnlicher Weise, nämlich mit einer Kurve nach rechts biegend u. s. w.“ Auf der Londoner Ausstellung war hierfür ein sehr treffendes Beispiel. Nr. 75, die „Lady with the parrot“, ist so 1657 bezeichnet, dass ich selbst im ersten Augenblick 1667 las!

Über die Anbetung der Könige ist schon viel geschrieben. Das Bild war nicht umsonst im 17. und vorigen Jahrhundert schon so berühmt; es wurde immer sehr hoch bezahlt und es giebt zahlreiche alte Kopien danach. Die hohe Ehrerbietung der Könige, das Harmonische in der Komposition, das herrliche Helldunkel, alles bei breitester, meisterhafter Malerei (*welche durchaus dieselbe ist wie auf dem Darmstädter Bilde*), erregt immer wieder unsere höchste Bewunderung vor dieser reifen Schöpfung. Die zwei Jahre früher datierte „Tribute money“ ist weniger sympathisch. Das Schönste ist die ausserordentlich wirkungsvolle Beleuchtung der fein komponierten



Abb. 2. Rembrandt, Anbetung der Könige; London, Buckingham Palace.

Gruppe und die Hauptfigur: der fragende Pharisäer mit den scharfgeschnittenen Zügen. Der Christus ist etwas flau, aber die Absicht erkennt man doch: der Gegensatz des liebevollen, wohlwollenden Jesus dem herben Schriftgelehrten gegenüber. Koloristisch würden diese Bilder weit mehr wirken, wenn eine alte

Schmutz- und Firniskruste vorsichtig entfernt würde. Mehrere Bilder befanden sich in London, die bereits in Amsterdam auf der Ausstellung waren und in meinem Artikel über diese schon erwähnt sind. Die Beschneidung von Lord Spencer (Nr. 5 des Katalogs) soll also doch wirklich das Datum 1661 tragen.

Vergleicht man sie mit den soeben genannten Bildern von 1655 und 1657, so ist hier eine noch breitere Mache und die Vorliebe für das Citrongelb der allerletzten Periode bemerkbar. Ob es *diese* Beschneidung ist, von der die Dokumente¹⁾ erzählen, dass Rembrandt aufgefordert wurde, einiges einem Kunsthändler zuliebe zu ändern? Rembrandt sollte das Bild erst im August 1662 liefern, er müsse aber den Beschneider „*verschilderen ende verbeterer soo 't behoort*“. Armer Rembrandt!

Ein herrliches Bildchen war auch noch da: der blinde Tobias zu Hause (Nr. 47. Sir Francis Cook). Obwohl 1650 datiert, gehört es zu dieser Gruppe von Arbeiten. Im Dämmerlichte eines altholländischen Zimmers, unthätig, hilflos, sitzt der Alte da am Herd, mit gefalteten Händen, ein rechtes Bild des Alters, des Blindseins. Vor dem Fenster, das in eine helle, sonnenbeschienene Landschaft blicken lässt, sitzt die fleissige Frau am Spinnrade. Dieser Kontrast: der Blinde am Herd, und da links draussen die Sonne, das Licht, ist ganz vortrefflich zum Ausdruck gebracht; das ganze Bildchen ist dabei von feinstem Helldunkel, eine wahre Perle!

Nr. 92 stellt das Interieur eines (Rembrandt's?) Ateliers dar; rechts sitzt der Maler, der dabei ist, ein ganz nacktes weibliches Modell, malerisch von oben her beleuchtet, zu skizzieren. Schade dass dieses einst gewiss vorzügliche Werk durch thörichtes Verputzen so viel gelitten hat. Im Fleisch ist manches bis auf die Untermalung fort. Das ungeheuer sicher, aber wohl schnell gemalte Bild leuchtet in warmen braunen Tönen, während ein kühles Grau im Hintergrund damit schön zusammenstimmt; das Helldunkel dieser Studie ist wieder herrlich. Sie stammt wohl aus der Mitte der fünfziger Jahre.

Wohl selten wird man wieder fünf echte Landschaften Rembrandt's zusammen sehen. Zunächst waren hier die Bilder aus Krakau (Nr. 29), und von Lord Northbrook (Nr. 33), beide auch in Amsterdam; dann gab es hier ein ganz entzückendes kleines, 1647 datiertes Bild aus der Dubliner Galerie (Nr. 51), eine gebirgige Landschaft mit Mondschein, worin eine Ruhe auf der Flucht mit meisterhaft breit gemalten Figürchen. Rembrandt hat diesen Vorgang wieder so recht natürlich-einfach dargestellt: Joseph ist mit Frau und Kind abends bei Hirten angelangt, die sie, mit einer Laterne bewaffnet, begrüßen. Man hat ein kleines Feuer gemacht, das die Figuren phantastisch beleuchtet, während die Kühe auf die Besucher loskommen. Ungesucht ist hier ein schöner Effekt erzielt durch den Kontrast des Mondscheins mit dem Feuer. Das Mondlicht ist mit höchster Wahr-

heit wiedergegeben; das Bild ist eine der poetischsten Schöpfungen Rembrandt's.

Eine kleine, anspruchslose holländische Landschaft, früher in der Sammlung Lansdowne, jetzt bei Herrn James Reiss (Nr. 35), war auch noch wenig bekannt. Sie ist wohl um 1638 entstanden, mit den Krakauer und Pesther Landschaften. Ein Kanal, rechts einige Gehöfte, links ein Wirtshaus mit geistreicher Staffage, sonst nichts. Aber die malerische Beleuchtung — eine Sonne hinter Gewölk, welche noch ein Stückchen des Bildes grell beleuchtet, während das übrige im Schatten liegt, giebt dem Werke grossen Reiz.

Und dann, last not least — hier war die Mühle, die berühmte Mühle des Marquis of Lansdowne (Nr. 40). Eine der sehr wenigen grösseren Landschaften aus Rembrandt's späterer Zeit. Eigentlich kennen wir aus dieser Zeit nur noch die Casseler Landschaft, die uns bei allem Schönen, das sie enthält, als Ganzes durch das etwas „komponierte“ nicht so recht befriedigt. Diese Mühle aber ist wohl das Vollendetste, was Rembrandt als Landschaftsmaler geleistet hat. Der Gegenstand ist einfach: eine alte Mühle, auf einer Anhöhe (die Reste eines uralten Bollwerkes) gelegen; rechts, tiefer, ein Kanal, Wiesen mit Kühen, eine kleine Brücke, eine Fähre, und vorn, im Dunkeln, Frauen Wäsche spülend. Aber welche grossartige Stimmung gab der Maler diesem einfachen Vorwurfe durch die malerische Beleuchtung! Schon ging die Sonne unter, aber noch sind die Spitzen der Mühlenflügel goldig beleuchtet, noch ist der Himmel klar. Unten aber wird es dunkel; nur bei guter Beleuchtung sieht man da alles noch im Dämmerlichte. Welche Poesie ist in dieser Landschaft! Als ob man die kühle Abendluft aus dem Bilde sich entgegenwehen fühlte. Und wie herrlich wird es erst sein, wenn der zum Teil undurchsichtig gewordene Firnis entfernt ist. Der Besitzer soll schon wiederholt Angebote von 30000 £ für diese Landschaft abgelehnt haben.

Und nun die Porträts! Natürlich waren hier viele Bilder, die eben von der Amsterdamer Ausstellung zurückgekehrt waren und die ich deshalb hier unerwähnt lasse. Von den Verwandten Rembrandt's war hier die Mutter u. a. vertreten durch das äusserst liebevoll und ausführlich gemalte Porträt aus Windsor Castle (Nr. 45), noch recht kühl, grünlich im Gesamtton, aber von lebendigem Ausdruck. Es entstand wohl um 1630; ebenso wie das viel flüchtiger gemalte des Earl of Pembroke (Nr. 36). Hier ist die Mutter lesend dargestellt, mit einer Kneifbrille auf der Nase; der Ausdruck hat aber etwas Unsympathisches.

Die Schwester Elisabeth war viermal da: das kleine frühe Porträt von Dr. Corn. Hofstede de Groot (Nr. 26), das auch in Amsterdam war, ein etwas späteres, 1632 datiert, von Sir Francis Cook

1) Oud-Holland, 1884. S. 87 ff.

(Nr. 56), mit Perlenhalsband, etwas trocken und langweilig gemalt, und ein wenig bekanntes Exemplar von Lord Leconfield (Nr. 39), reich mit Diamanten geschmückt, aber etwas posierend. Auch in Nr. 102 (W. C. Alexander) müssen wir wohl die Elisabeth erkennen; es ist aber eine alte Kopie nach dem bezeichneten und 1632 datierten Stockholmer Bild, das Saskia heisst und, wie mir Dr. de Groot sagt, bedeutend schöner ist.

Rembrandt's Vater sah man nur einmal hier und zwar in dem besten Bildnis, welches der junge Maler von ihm geschaffen hat: das 1631 datierte von Herrn F. Fleischmann (Nr. 27), das auch in Amsterdam war, und wohl kurz nach dem Tode des alten Harmen Gerritsz vollendet wurde. Der Bruder war in London nicht vertreten. Saskia dagegen fand sich mehrfach vor. Zunächst in dem grossen Bilde des Duke of Buccleuch (Nr. 77), in dem der Maler sie als Flora darstellte, ganz ähnlich dem Petersburger Bilde (Nr. 812 der Ermitage). Diese beiden Bilder sind echt und echt bezeichnet, das englische 1633, das Petersburger 1634 datiert. Beide sind äusserst farbig, kräftig und fett gemalt; aber die Lust an dem Dekorativen, an der „Malerei“ macht den Kopf hier fast zu etwas Nebensächlichem. Als das Buccleuch'sche Original noch nicht allgemein bekannt war, galt als solches stets eine treffliche alte Kopie, seinerzeit bei Sir Edmond Lechmere und früher bei Sir Joshua Reynolds, jetzt in Holland. In der That steht diese Kopie dem Original nur wenig nach, sie ist kräftig und flott gemalt, und nur der Kopf und die Hände verraten die Kopistenhand. Eine andere Kopie befindet sich noch bei Mrs. Ellice. Merkwürdig stimmt zu diesem Faktum eine eigenhändige Notiz Rembrandt's auf einer Zeichnung in der Sammlung von Beckerath in Berlin über zahlreiche „Floras“ mit kleinen Preisen dabei, wofür sie verkauft wurden. Eine war von „Ferdenandus“ (Bol?). Wahrscheinlich liess Rembrandt dieses Bild durch mehrere Schüler kopieren und verkaufte diese Kopien, wie es damals Sitte war, zu seinem Nutzen.

Auch die Saskia von Mrs. Joseph (Nr. 84) war auf der Ausstellung, reich mit Juwelen geschmückt, aber ein wenig glückliches Bildnis der hübschen jungen Frau, auch zu gelb durch den alten gelben Firnis. Dann Rembrandt und Saskia zusammen, der sogenannte Bürgermeister Pancras, aus dem Buckingham Palace (Nr. 80). Ich bleibe bei meiner kürzlich an dieser Stelle ausgesprochenen Ansicht, dass dieses grosse, etwas öde Bild höchstens von Rembrandt hier und da übergangen sein kann, aber kein Werk von ihm ist und auch keine echte Bezeichnung trägt. Dass gerade das Doppelbildnis des Rembrandt und der Saskia in Dresden auch Rembrandt, ohne d, bezeichnet ist, scheint kurios, aber jedenfalls ist die Dresdener Signatur echt, und wer weiss, ob nicht einmal bei einer Restauration

das d verschwand, gerade wie auf der Anatomie im Haag? Man vergleiche doch nur den Schiffsbaumeister und seine Frau (Nr. 67), eine frühere Arbeit (1633), wie viel genialer ist in diesem Bilde alles behandelt! Wie viel durchgeistiger ist der Ausdruck in den Köpfen!

Welch eine Reihe von Selbstbildnissen war hier ausgestellt, und darunter gerade die Schönsten, die es giebt! Ein frühes, mir bis jetzt unbekanntes (Nr. 53) stellte Mr. R. B. Berens aus. Es trägt keine Bezeichnung, ist aber zweifellos um 1631 gemalt und hat noch etwas Hartes im Ausdruck und etwas Trockenes in der Malerei. Rembrandt sieht den Beschauer an und ist mit einer goldenen Kette geschmückt. Der Hintergrund ist gelblichgrau. Ein paar Jahre später (datiert 1633) ist das Selbstbildnis von Capt. Heywood-Lonsdale geliehen (Nr. 64). Hier hat er schon die malerische Sammetmütze auf dem Kopfe, der sehr ausführlich behandelt ist. Die Nase ist nicht gerade geschmeichelt; das Porträt erinnert an den „Offizier“ im Haag, aber dieser ist breiter und flüchtiger hingeworfen.

Nahe dabei hing das wohl zehn Jahre später gemalte Porträt aus dem Buckingham Palace (Nr. 70) mit breit gerändertem Hut, Ohrringen, rotem Anzug, etwas „posiert“ und auf die Dauer nicht befriedigend. Es wird schon um 1645 gemalt sein. Lord Leconfield sandte noch ein frühes Selbstporträt, datiert 1632 und bezeichnet R H L (Monogramm) van Ryn, wie Rembrandt bekanntlich gerade in diesem Jahre eine Reihe von Porträts bezeichnet hat (Nr. 41). Captain Holford's „Rembrandt mit dem Schwert“ (Nr. 73) ist bei öfterer Betrachtung doch interessanter als er im Anfang scheint. Der Meister wollte wohl mit sich selbst das neu erworbene Stück seiner Sammlung verewigen. Das Bild würde bei sorgfältiger Reinigung sehr gewinnen. Je später die Bildnisse sind, desto herrlicher werden sie. Nr. 18 (Lady de Rothschild) war auch weniger bekannt. Hier hat der Maler sich aparte Farbenprobleme gestellt; er hat sich wunderbar angezogen, mit grossen Ohrringen und einem Netzwerk von Gold und Rot unter der hellbraunen Kopfbedeckung. Er scheint von der Sonne beleuchtet, welche das ganze Bild goldig überstrahlt. Der Kopf ist aber nicht sehr ausdrucksvoll.

Lord Iveagh's grossartiges Rembrandtporträt (Nr. 20), welches zu meinem Artikel über die Amsterdamer Ausstellung als Heliogravüre abgebildet war, hing hier weniger glücklich beleuchtet als in Amsterdam. Es könnte doch wohl etwas später gemalt sein als 1656 — hat der Maler doch schon ganz graue Haare darauf! Aber auf dem sonderbaren Bilde des Lord Kinnaid (Nr. 71), welches gross: Rembrandt f. 1661 bezeichnet ist, sieht er viel älter aus. Er hat sich hier jüdische Tracht angezogen, vor sich ein Buch mit hebräischer Schrift, und ein Schwert, scheinbar in die Brust gesteckt, erhöht das Absonderliche

des Bildes. Es ist als ob Rembrandt sich selbst wundert; er schaut erstaunt aus, mit hochaufgezogenen Augenbrauen. Die Malerei ist vortrefflich, breit, die Mütze nur so hingestrichen, wie auf dem Iveagh'schen Bilde.

Lord Ilchester's 1658 datiertes Selbstporträt (Nr. 61), das schon 1889 die Bewunderung aller Besucher der damaligen „Winterexhibition“ erregte, gehörte auch jetzt wieder zu den Perlen der Ausstellung. Mit Recht nannte Bode es damals „wohl das grossartigste und ergreifendste Bild, das der grosse Meister von sich geschaffen hat, eins der schönsten Bildnisse aller Zeiten“. Der Maler, in einem Lehnstuhle sitzend, in der einen Hand einen Stock haltend, die andere herabhängend, schaut uns ganz en face an. Der Kopf mit dem Stiernacken ist hier gewaltiger wie irgendwo anders; er sieht nicht gerade freundlich aus, sondern ernst und finster. Auch hier wieder der Ausdruck des Selbstbewusstseins, des „Sichgrossfühlers“ in seiner Kunst. In dem Anzug finden wir das Citronengelb und das Steinrot, das er in seinen spätesten Sachen stets so bevorzugte. Ich hatte Gelegenheit, nach der Ausstellung das Gemälde noch im Schloss Melbury eingehend in bester Beleuchtung zu betrachten, und hoffe, dass eine baldige vorsichtige Rentoilierung und Reinigung dem Bilde neuen Glanz verleihen wird. Auf der Ausstellung sah es merkwürdig dunkler und versunkener aus als vor zehn Jahren. Das Datum ist wichtig für die Datierung anderer Werke, und mir ein Beweis mehr dafür, dass der „Saul und David“ im Mauritshuis vor 1660 gemalt ist, vielleicht um 1656—58.

Das kleinere, aber im Ausdruck des Selbstbewusstseins ebenso grossartige Bild des Herzogs von Buccleuch, das schon in Amsterdam war (von 1659), befand sich auch hier (Nr. 6). Es ist ein Genuss, die unübertreffliche Photogravüre nach diesem Meisterwerk zu betrachten, welche die Herren Meisenbach & Riffarth für das Prachtwerk der Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung hergestellt haben.

Dann aber folgt das letztbekannte Porträt des Malers selbst: Sir A. W. Neeld's Eigentum (Nr. 4). Wenigstens scheint das Datum 1669, Rembrandt's Todesjahr, darauf zu stehen. Früher las man es 1660. Das noch ganz sorgfältig und ausführlich gemalte Bild stellt uns den Meister stillvergnügt, fast etwas spöttisch lächelnd dar; das Gesicht ist allerdings etwas aufgedunsen und kränklich. Der farbige Turban ist ebenso hingestrichen, wie auf den 8—10 Jahre früher gemalten Porträts. Steht es einmal fest, dass das Werk von 1669 ist, dann mahnt dieses Bild allerdings zur Vorsicht bei Datenbestimmungen in den letzten zehn Jahren Rembrandt's, da es wieder ganz anders ist wie die Bildnisse, welche Rembrandt um 1660—1662 malte. Im Verein mit diesem Bilde möchte ich noch zwei Gemälde erwähnen, welche aus den allerletzten

Jahren Rembrandt's stammen. Das eine, 1666 gross datiert, hing auch auf der Ausstellung (Nr. 96, Lord Leconfield). Ein junger Mann, mit grossen, fast zu grossen Augen den Beschauer ansehend. In Schwarz, mit schwarzem Barett auf dem Kopf, das Ganze fast farblos, und doch leuchtend; nur etwas Hellbraun, man weiss nicht recht wie, an oder über dem Kragen. Der Jüngling war hässlich; ein breiter Mund, breite Nase und ein etwas dummer, unbedeutender Ausdruck. Aber Rembrandt hat ihn doch interessant gemacht; etwas nicht Definierbares fesselt uns in diesem Kopfe. Im allgemeinen ein starkes Impasto, so z. B. in den Haaren, worin der Meister mit dem Pinselstocke arbeitete, gerade wie er es 30 Jahre früher that. Der Kopf ist dabei auch ausführlich durchgeführt, und der Hintergrund, im Gegensatz zu den warmen Tönen des Kopfes, kühl grau.

Wichtig war es mir, kurz nachher ein grosses, stattliches männliches Porträt Rembrandt's im Londoner Kunsthandel zu sehen, das eben aus altem Privatbesitz kam. Es war Rembrandt f. 1667 bezeichnet. Der erste Ausdruck war der etwa wie von einem Kopf aus den „Staalmeesters“. Der Mann hat ein auffallend gerötetes Gesicht, weshalb Rembrandt vielleicht eine dunkelrote Draperie als Hintergrund wählte; der Kopf ist ungeheuer fett gemalt, auch hier ist mit dem Pinselstock in den Haaren und im Schnurrbart gearbeitet. Das lang niederhängende, etwas gekräuselte Haar (blond oder hellgrau mit gelbem Firnis darüber?) ist auch *sehr pastos* gemalt. Die den Zuschauer anblickenden Augen sind ganz wie auf den „Staalmeesters“ gemalt, die Hände aber viel vernachlässigter; im ganzen nicht die grosse Qualität jenes grossartigsten aller Bilder Rembrandt's. Das Helldunkel tritt hier auch weniger auf, wie bei den etwas früheren Porträts. Ich weiss nicht, wer der Besitzer dieses höchst wichtigen, wie mir schien intakt erhaltenen Spätbildes des Meisters geworden ist.

Lord Penrhyn schickte zur Ausstellung ein fast ganz unbekanntes, aber ganz herrliches Damenporträt (Nr. 75), wie ich später sah, bezeichnet:

CATRINA HOOGSÆT

ovt 50 Jaer Rembrandt f. 1657.¹⁾

Das Bild ist nach der Ausstellung sehr vorsichtig rentoilert und gereinigt worden, und jetzt ist es ein doppelter Genuss, es zu betrachten. Rembrandt hat diese „Dame mit dem Papagei“ mit aussergewöhnlicher Sorgfalt gemalt. Der Kopf ist ein Wunder der vollendeten Malerei; die Frau, im Lehnstuhl sitzend, trägt einen einfachen, grossen, platten, weissleinenen Kragen und ein schwarzes Kostüm und schaut zufrieden vor sich

1) Der Name Hoogsæet kam öfter vor in Amsterdam, gab es doch später noch einen Maler *Jan Hoogsact*, 1654 geboren, Schüler des de Lairese.

hin — nach links. Dort hängt, im Gegensatz zu dem übrigen sehr breit und mit wenigen Strichen gemalt, ein grüner Papagei.

Fast noch schöner — als Malerei, nicht als Gegenstand — war das Porträt eines Kaufmannes, im Besitz von Lord Feversham (Nr. 74). Das Bild ist bezeichnet: Rembrandt f. 1658. Der Dargestellte scheint ein Mann in den fünfziger Jahren zu sein; er ist bis an die Kniee gemalt, sitzt nach links gewendet, hält aber wieder das Gesicht dem Beschauer entgegen. Ein alles eher als anziehender, auch nicht „malerischer“ Kopf, mit dem unangenehmen Ausdruck etwa eines Geizhalses, eines Spekulanten des 17. Jahrhunderts, wie es deren damals in der grossen Handelsstadt Amsterdam mehrere gab: einer von denen, welche oft Schiffsladungen voll kostbarer Spezereien ins Meer werfen liessen, um zu verhüten, dass die Marktpreise zu sehr heruntergingen! Aber wie blicken uns die schlauen, durchtriebenen Augen scharf an! In beiden Händen hält er ein Blatt Papier; links sieht man einen breit hingemalten Dreimaster durch ein Fenster. Immer zogen mich diese durchdringenden Augen wieder an: das Unerhörteste von lebendiger, packender Wiedergabe eines brutalen Kopfes! Und wie famos ist diese breite, impastierte Malerei, farbig fast ohne Farbe. Das herrliche Weiss des Tuches, das er um den Hals trägt, ein Tuch mit bräunlichen Streifen, der dunkelblaue Rock, der merkwürdige rotbraune Hut, das alles wirkt so harmonisch zusammen, und diese Farben haben eine solche Kraft und Tiefe, dass wir nur immer wieder staunen können über diese Meisterschaft! Die Figur hebt sich dabei wundervoll vom dunklen Hintergrunde ab.

Etwas später malte Rembrandt den energischen Kerl mit einem Messer in der rechten Hand, den man thörichterweise „Rembrandt's Cook“ nannte, 1661! (Nr. 99, A. R. Boughton Knight.) Da hat Rembrandt sicher keinen Koch mehr im Hause gehabt, und sich gewiss mit dem begnügt, was ihm seine Hendrickje auftischte. Wer mag aber dieser Räuberhauptmann gewesen sein, mit seiner durchfurchten Stirn, mit seinen finster dareinblickenden Augen, das Dolchmesser wie zum Angriff bereit? Wie bei dem Christus des Grafen Raczynski aus demselben Jahre finden wir auch hier viele braune und graue Töne neben- und durcheinander, die Fleischtöne sind merkwürdig dunkel, bräunlichgrau, der Hintergrund grau. Das Bild ist schnell und frisch, wie eine Studie, gemalt. Welcher Kontrast zu dem lieblichen Bildnisse der „Hendrickje im Pelz“ des Herrn Ch. Morrison, Basildon Park (Nr. 93). Das leider durch unvorsichtige Restaurationen etwas verputzte Gemälde besitzt noch grosse Schönheiten. Die anziehende, noch junge Frau, die wir nun einmal für die Hendrickje halten, dieselbe Person wie im Salon Carré und in der Berliner Gemäldegalerie, sitzt

in einen weissen Pelz gekleidet, mit entblösstem Busen vor uns und schaut uns an. Nicht schön, aber liebreizend. Ein koloristisches Meisterstück! Die wunderbaren Fleischtöne stehen prächtig zu dem milden Weiss des Pelzes. Eine goldene Kette hängt auf dem Busen. Die Decke vorn auf dem Tische ist dunkelrot, eine mehr steinrote Draperie befindet sich im Hintergrund. Bode sagt mit Recht: „In Reichtum und Leuchtkraft der Farben dem Berliner Bilde ganz nahe, steht dieses Bildnis im Zauber des Helldunkels, Meisterschaft der Durchführung und durch den unbeschreiblichen Ausdruck weiblichen Reizes mit dem Louvre-Bilde auf gleicher Stufe.“

Es scheint 166 . . datiert zu sein. Aber sicher sind nur die beiden ersten Zahlen 16 . . . Wenn es die Hendrickje darstellt, sollte man eher meinen, das Bild sei aus der Mitte der fünfziger Jahre, was auch zur Malweise besser stimmt. Vielleicht kommt das Datum später bei vorsichtiger Wiederherstellung des leider schon etwas mitgenommenen Werkes deutlicher zu Tage.

Zwei sehr schön erhaltene, reife Arbeiten der mittleren Zeit waren die zwei Porträts, welche unrichtig als Bürgermeister Six und Frau katalogisiert waren. Das letztere ist 1644 datiert. In der Familie Six sind gerade die Familienporträts mit rührender Sorgfalt bewahrt geblieben (auf den Landsitzen der Herren Six hängt die grösste Anzahl, die besseren nur sind im Hause Six zu Amsterdam, worunter die beiden Rembrandt's). Es ist auch noch nicht sehr lange her, dass sie als unbekannte Porträts in London verauktioniert wurden. Der Mann (Nr. 38) hält in der rechten Hand den Hut, hat langes, blondes Haar und sieht uns an. Die Malerei der beiden Bilder, besonders des Pendants (Nr. 42), ist äusserst ausführlich. Die Dame, eine aristokratische, hübsche Erscheinung, steht, nach links blickend, und ist reich in Spitzen gehüllt und mit Perlen und Diamanten geschmückt. Sie erinnert an die berühmte „Lady with the fan“ aus dem Buckingham Palace; die Details sind prächtig gemalt. (Besitzer Alex. Henderson.)

Aus der Sammlung Beit war hier ein mir bisher ganz unbekanntes, etwas schwarzes, aber doch sehr imponierendes Porträt eines jungen Mannes, in einem Stuhl sitzend, die sehr fett und breit gemalten Hände gefaltet. Das ganze Bild (Nr. 59) hat ein starkes Impasto; aber es ist etwas undurchsichtig, dabei wenig farbig. Nur etwas steinrot; die Malerei grossartig breit. Es muss schon um 1662—63 gemalt sein. Nr. 97 (Duke of Rutland), das grosse Bildnis eines Jünglings, der mit der rechten Hand das Kinn stützt, und, den Kopf nach rechts wendend, auch wieder den Zuschauer anschaut, ist 1660 datiert, und mag wohl, wie Dr. Hofstede de Groot annimmt, den 19jährigen Titus darstellen. Er hat sich eine schwarze Sammet-

mütze nur so halb auf den Kopf gesetzt und ist in einen grünlichbraunen Anzug gekleidet. Hier ist Rembrandt noch farbig; das Bild, sorgfältig gereinigt, würde wieder die alte Leuchtkraft und Transparenz erlangen. Der Kopf erinnert an den „Bräutigam“ auf dem „Joodsche bruidje“ der Sammlung van der Hoop.

Eigentümlich ist ein jugendlicher Mann, der eben vor einem Tisch voller Papiere und Bücher aufsteht und nach einer roten Mütze greift, die an der Wand hängt. (Nr. 72, Earl Cowper, 1644 datiert.) Das Spontane ist hier vortrefflich wiedergegeben. Das jetzt trübe und schmutzige Bild muss von grosser Farbenschönheit gewesen sein und kann es wahrscheinlich auch wiederum werden.

Der berühmte Rabbi des Herzogs von Devonshire (so oft kopiert in alten Zeiten) war auch hier. (Nr. 83, 1635 datiert.) Nun der Firnis wieder hergestellt war, musste ich mir doch sagen, dass hier viel Schönes zusammen ist: ein charaktvoller Judenkopf, mit starkem persönlichen Ausdruck, und eine treffliche Malerei, auch der Details, des Turbans z. B. Anziehend wirkt das Bild aber nicht!

Mit Unrecht bezweifelten einige Kenner die Echtheit der Nr. 86, des Mädchens mit der Rosenknospe. Das Bild, leider auch durch eine Kruste von undurchsichtigem Firnis bedeckt, ist ja durch den uninteressanten Kopf des Mädchens nicht sehr sympathisch. Es wird um 1650 entstanden sein und ist schon 1741 in einer Amsterdamer Auktion verkauft worden. (Lord Leconfield.)

Wie viel schöner dagegen ist „das Mädchen am Fenster“ des Dulwich College (Nr. 32)! Könnte man das einmal in besserem Zustande sehen! Es ist wohl das liebevollste Mädchenköpfchen, das Rembrandt je gemalt (1645 datiert). Wie natürlich und frei ist die Haltung, dem Leben abgelauscht!

Auch das Porträt eines jungen Malers (Nr. 68, Mr. J. Pierpont Morgan) möchte ich erwähnen. Das einst gewiss schöne Bild, meines Erachtens um 1650 gemalt, hat entsetzlich durch Verputzen und Übermalungen gelitten. Der Dargestellte hält auf seinen Knien ein Zeichenbrett, worauf er arbeitet, und trägt einen pelzgefütterten Rock und schwarze Mütze. Es ist fraglich, ob dieses Werk nicht schon rettungslos verloren ist.

Schliesslich noch ein Wort über die Kopien und Nicht-Rembrandt's dieser Ausstellung.

Nr. 3 hing zu nahe bei Nr. 1, um nicht jeden erkennen zu lassen, dass es eine Kopie nach diesem in alter Zeit viel kopierten Porträt von Rembrandt's Mutter ist. Nr. 13 war eine gute alte, ausführlichere und etwas freie Kopie nach der herrlichen Studie eines alten Juden in der Berliner Galerie. Nr. 22 „the Orator“ war ein trefflicher *Ferd. Bol*, in der Art der zwei Bol's der Münchener Pinakothek, sehr farbig und

pastos gemalt. Die Hände sind für Bol sehr schön, aber der Kopf erinnert sofort an ihn. Ich glaube sogar, dass es ein Selbstbildnis des Malers ist, in der Art von jenem in Dordrecht. Zwei ähnliche Bol's, mit falscher Rembrandtbezeichnung, worunter man die Spuren der echten von Bol noch sehen kann, wurden vor einigen Jahren von Lord Ashburton in der Royal Academy ausgestellt.

Nr. 57 ist eine Kopie nach dem schönen Rabbi des Herzogs von Devonshire. Es war nicht schwer, zu dieser Überzeugung zu gelangen, da das Original ganz in der Nähe hing. Nr. 89, die Rückkehr des verlorenen Sohnes, ein sehr braunes Bild mit ausdruckslosen Köpfen, ist zweifellos eine Arbeit von *Govert Flinck*. Wer die ähnlichen Werke in der Galerie Liechtenstein in Wien kennt, wird mir beistimmen. Nr. 31, eine kleine, sehr Rembrandtische Landschaft, galt schon in Reynolds' Zeit für Rembrandt. Aber sie ist zu undurchsichtig, manches darin zu kindisch gemalt für den grossen Meister, und dem Bilde fehlt die Leuchtkraft von Rembrandt's Landschaften. Meines Erachtens ist es eine ältere englische Arbeit, aus Reynolds' Zeit gar. Nr. 75, eine alte Dame, ist eine ältere Kopie nach einem 1641 datierten schönen Original, das ich öfters bei Rud. Kann in Paris sah, das sich aber jetzt in Amerika befindet. Nr. 102 war eine alte Kopie nach der Saskia in Stockholm (vgl. oben S. 301).

Zweifelhaft war auch der Kopf eines Juden (Nr. 50). Ein ähnliches Bild hängt in Petersburg. Dieses ist nicht genau kopiert, und hat manches, das uns an die Echtheit glauben lässt, z. B. den schönen Hintergrund — es könnte aber auch eine gute Atelierkopie sein, wie es ja deren etliche giebt.

Unter den etwa 200 Handzeichnungen gab es herrliche Stücke. Salting schickte einen wunderbaren „sinkenden Petrus“, Bonnat, Heseltine, James Knowles, Humphry Ward, Sir J. C. Robinson u. a. stellten Prachtstücke aus. Ich möchte hier noch einmal ganz nachdrücklich auf die grosse Wichtigkeit weisen, welche die Fortsetzung der Reproduktion der Rembrandt-Zeichnungen für die Kunstwissenschaft hat. Es ist nur erst ein kleiner Teil in den vorliegenden vier Bänden abgebildet; möchten doch die Herren Herausgeber den Mut nicht sinken lassen, sondern fortfahren, den einzigen Kunstgenuss, den diese Zeichnungen verschaffen, dem grösseren Publikum zu erschliessen. Mag das finanzielle Resultat auch nicht glänzend sein, es giebt noch Leute, die innig dankbar sind für all die Mühe und Kosten, welche die Herren aufwenden, und nach Jahren wird man erst recht empfinden, wie viel gerade diese Publikation zu einem besseren Verständnis des grossen Meisters beigetragen hat.

Zum Schluss ein Wort des Dankes allen, die so uneigennützig waren, ihre Schätze diesen Ausstellungen

zu überlassen. Sie haben in hervorragendem Masse beigetragen zur Bereicherung unserer Kenntnis, zur Erhöhung unseres Verständnisses für den Meister, den man nie müde wird zu studieren, auf den die Welt nach diesen Ausstellungen erst recht staunend blickt als

einen der Grössten unter den Grossen, welche je den Pinsel führten, und dessen Arbeiten, mögen es nun grosse Gemälde oder nur wenige Federstriche sein, man immer als die Äusserungen des höchsten menschlichen Genies betrachten wird.

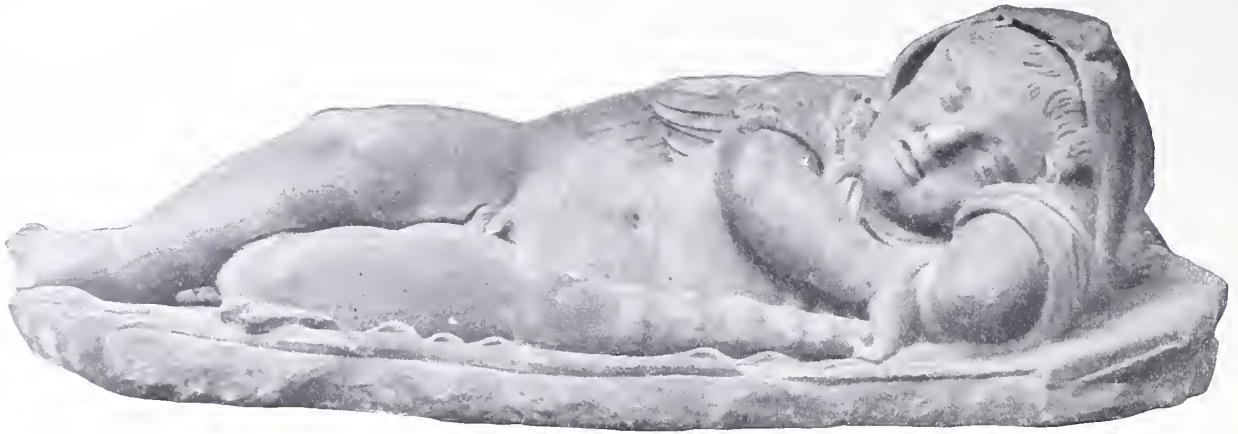


Abb. 1. Der schlafende Amor des Michelangelo. Turin, kgl. Pinakothek.

DER SCHLAFENDE AMOR DES MICHELANGELO

VON C. v. FABRICZY

ALS ich im Herbst vorigen Jahres nach langer Zeit die Hauptstadt Piemonts wieder aufsuchte, war es neben den in der Esposizione d'Arte sacra wohl zum erstenmal in so reicher Auswahl zur Schau gestellten kirchlichen Cimelien, namentlich der piemontesischen Diöcesen, — neben der durch ihren jetzigen Vorstand, Grafen Vesme, mit ebensoviel Sachkenntnis als feinem Kunstsinn neugeordneten, sehr interessanten kgl. Pinakothek, — neben dem in den letzten 30 Jahren aus nichts, und mit fast nichts als der Energie seiner Leiter geschaffenen, höchst bedeutenden Kunstgewerbemuseum, — endlich neben der durch des Grafen Vesme liebenswürdige Vermittlung mir und meinem Begleiter in sichere Aussicht gestellten Gelegenheit zum Studium der Handzeichnungen alter Meister in der Privatbibliothek des Königs, — war es neben all diesen Anziehungspunkten nicht zuletzt der Wunsch, über den vielumstrittenen Cupido der dortigen Antikensammlung durch eigene Anschauung endlich ein Urteil zu gewinnen, der mich nach Turin führte.

Bei meinem letzten Besuche im Jahre 1875 war die Frage nach der Herkunft und dem Schöpfer des genannten Bildwerkes durch Konrad Lange noch nicht aufgerollt worden; es galt allgemein als Antike, und niemand vor ihm war auf den Gedanken gekommen, es mit dem verloren geglaubten Cupido Michelangelo's in Verbindung zu bringen. Ich hatte die Statue damals nicht gesehen, — überhaupt keine Zeit gefunden, den meinen Studien ferner liegenden Antiken des Turiner Museums auch nur einen Blick zu gönnen.

Wenig hätte gefehlt, und ich wäre auch diesmal um den jetzt schon sehnsüchtig erstrebten Anblick des fraglichen Werkes gekommen. Seitdem es nämlich ohne Widerspruch zum mindesten als eine Arbeit modernen Meissels aus der Zeit der Renaissance erkannt war, hatte man es bei der seit 1894 ins Werk gesetzten, und erst im vergangenen Jahre vollendeten Neuordnung der Antikensammlung in das Depot der nicht ausgestellten Vorräte verwiesen. Nun stellten sich aber während eines zehntägigen Aufenthaltes in Turin unserem Eindringen in dieses Heiligtum mannigfache Hindernisse entgegen. Direktor und Inspektor der Antikensammlung waren von den Comité- und Jurysitzungen, Banketten und anderen Festlichkeiten der Nationalausstellung fast ganz in Anspruch genommen. Der erstere, als Ägyptologe sich europäischen Rufes erfreuend, scheint übrigens an unserem Cupido nicht eben besonderes Interesse zu nehmen. Der letztere aber, von dem Thatbestande (wie uns Professor Lange S. 25 seiner jüngsten Publikation¹⁾ über unsere Statue erzählt) genau unterrichtet, wollte von seinem angeblich persönlichen Vorrechte, das Vorratsmagazin selbst zu öffnen, durchaus nicht absteigen, war aber, wie erwähnt, während der öffentlichen Besuchsstunden anderswobeschäftigt. In solchem Dilemma blieb uns nichts übrig, als unseren hilfreichen Genius,

1) Der schlafende Amor des Michelangelo von Dr. Konrad Lange, o. ö. Professor der Kunstwissenschaft an der Universität Tübingen. Leipzig, E. A. Seemann, 1898. 93 S. in 4^o mit 1 Tafel in Lichtdruck und 8 Textillustrationen.

Grafen Vesme, wieder anzurufen, und vor dem Sesam seiner amtlichen Autorität öffneten sich endlich, am letzten Abend unseres Turiner Aufenthaltes, die eifersüchtig gehüteten Pforten, deren Schlüssel, wie sich jetzt herausstellte, frei und offen an der Thür der Portiersloge hingen!

Da lag nun, zwischen Antiken geringer Bedeutung, zwischen Skulpturfragmenten, leeren Glaskästen u. dgl. in einer Ecke des halbdunklen Raumes, verstaubt und missachtet, der kleine Götterliebbling! Auf den ersten Blick erkannten wir das umstrittene Werk, und ebenso einmütig war unser Urteil über dessen Schöpfer, — ein Urteil, dessen momentane Eingebung die genaue Untersuchung im einzelnen sodann durchaus bestätigte, nachdem die Statue zu diesem Zwecke an das helle Licht des Hofes gebracht worden war. Es ist kein Zweifel: Michelangelo ist ihr Schöpfer, und wir haben in ihr seinen verloren geglaubten, der Antike nachgebildeten schlafenden Amor vor Augen.

Die gleichzeitigen Biographen des grossen Florentiners wissen alle, in ziemlich übereinstimmender Weise, über die Entstehung und nächsten Schicksale dieser Schöpfung seines Meissels zu berichten. Auf Anstiften eines Gönners, Lorenzo di Pierfrancesco Medici, hatte der junge Meister nach dem Muster antiker Bildwerke gleichen Sujets einen schlafenden Cupido ausgeführt, und durch das Geschick seiner Hand dessen Stilcharakter, durch andere Prozeduren — wie künstliche Korrosion der Oberfläche des Marmors, Vergraben der Statue unter die Erde, Angabe von scheinbaren Ergänzungen und Brüchen — dessen äusseres Ansehen so genau römischen Originalen ähnlich gemacht, dass es einem Florentiner Händler leicht wurde, ihn als echte Antike dem Kardinal Raffaele Riario anzuhängen. Als dann Michelangelo im Jahre 1496 an ebendenselben empfohlen nach Rom kam, klärte er ihn über den Betrug auf, und der Kardinal verhielt infolgedessen den Händler dazu, ihm den hohen Kaufpreis von 200 Dukaten herauszubehalten, die Statue selbst aber zurückzunehmen. Über ihre ferneren Schicksale gehen die Berichte auseinander. Der eine lässt sie in die Hände Cesare Borgia's und als Geschenk desselben in die des Herzogs von Urbino, der andere in den Besitz des Kardinals Ippolito d'Este, ein dritter auf Umwegen in die Kammer Isabella Gonzaga's nach Mantua gelangen.

So liefen die Spuren des kleinen Gottes schon früh nach verschiedenen Richtungen auseinander, und es hatte bis auf die jüngste Zeit herab niemand den Versuch unternommen, seiner Existenz in dem Statuenbestande unserer öffentlichen und Privatsammlungen nachzuforschen.

Da trat Dr. Konrad Lange im Jahre 1883 mit der Hypothese vor die Öffentlichkeit, die eine der beiden im Turiner Antikenmuseum bewahrten Amor-

statuen sei der Cupido Michelangelo's.¹⁾ Wenn nun auch die technischen Kennzeichen, sowie die künstlerische Behandlung des von ihm entdeckten Marmorwerkes seine Behauptung zu rechtfertigen schienen, so war es ihm dagegen nicht ganz geglückt, die Glieder seiner Beweiskette in urkundlicher Begründung so fest aneinander zu fügen, dass jeder Zweifel an dem Schlussergebnis seiner Aufstellungen notwendig hätte verstummen müssen. Dazu kam, dass die nichts weniger als vollkommene Abbildung des Werkes, die Lange seinem Aufsätze beigegeben hatte, daran alles andere eher, als irgend eines der Kennzeichen michelangellesker Kunst zu enthüllen geeignet war. Und auch die kurz darauf durch den Florentiner Photographen Brogi in den Handel gebrachte Nachbildung änderte nichts an diesem Eindruck. Denn sie giebt, wie ich jetzt aus dem genauen Vergleich mit dem Original feststellen kann, dieses in ganz vergrößerter, die feinen Formenübergänge durch zu scharfe Gegensätze von Schatten und Licht vernichtender Weise wieder, so dass man ihr gegenüber ganz berechtigt war, die Statue nach wie vor für ein mittelmässiges Produkt römischer Skulptur zu erklären. Überdies schien sich kein kompetenter Fachgenosse die Mühe genommen zu haben, Lange's Behauptung vor dem Original selbst durch eigene Anschauung nachzuprüfen, und wenn nötig, richtig zu stellen. Denn ausser der wenigstens teilweise billigen Besprechung seiner Entdeckung durch Fabretti, den damaligen Vorstand der Turiner Altertumssammlung in den Schriften der dortigen Akademie der Wissenschaften vom Jahre 1883, kam uns sonst kaum eine eingehendere Äusserung aus Fachkreisen über sie zu Gesichte.

Erst im Jahre 1888 erschien in der vornehmsten Fachzeitschrift Italiens, dem *Archivio storico dell' Arte*, aus der Feder eines der angesehensten Kunstforscher des Landes, Prof. Adolfo Venturi's, eine detaillierte Widerlegung der Lange'schen Ausführungen. Sie gipfelte darin, dass der nach des Verfassers Überzeugung (die sich auf *Condivi* und eine Notiz aus einem Mantuaner Inventar stützt) schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts nach Mantua gelangte Amor Michelangelo's mit den übrigen für König Karl I. von England aus den Gonzaga'schen Sammlungen angekauften Kunstschätzen im Jahre 1632 nach London gekommen sei, also nur in England, nicht aber im Turiner Museum, gesucht werden könne. (Aber — so fragt Lange mit Recht in seiner jüngsten Widerlegung der Ausführungen Venturi's — angenommen, doch nicht zugegeben, dass der nach England ausgeführte Amor wirklich derjenige Michelangelo's gewesen sei, konnte

1) Der Cupido des Michelangelo in Turin von Konrad Lange. *Zeitschrift für bildende Kunst*, Band XVIII (1883), S. 233 ff. und 274 ff.

er denn nicht später, wie so viele andere Stücke der Sammlungen Karls I., wieder auf das Festland zurück, und nach Italien gelangt sein? Übrigens sei ja aber die Identität der nach London überführten Statue mit derjenigen Michelangelo's durchaus nicht zweifellos.) Einer ins einzelne gehenden Prüfung der künstlerischen Qualitäten des Turiner Amors zum Behufe der Widerlegung von Lange's Attribution hielt sich Venturi somit für überhoben. Nur im allgemeinen erklärte er die Arbeit für gewöhnlich, die Formen für leer und grob, das Ganze vom Charakter einer sehr späten Renaissance, — alles Merkmale, die die Autorschaft Michelangelo's ausschlossen. Nun habe ich aber Grund zu der Annahme, Venturi hätte unser Werk

über die Schöpfung Michelangelo's und ihre Schicksale feststellen liess, hat der Verfasser darin in weitaus grösserer Vollständigkeit, als in seinem ersten Aufsatze vom Jahre 1883, zusammengetragen. Selbstverständlich können wir ihm hier nicht Schritt für Schritt folgen, sondern müssen uns begnügen, das Ergebnis seiner Untersuchung in den folgenden Sätzen zusammenzufassen:

1) Der Turiner Amor weist alle Züge auf, die die historische Tradition für den Amor des Michelangelo überliefert hat.

2) Die Nachricht von der späteren Existenz der Statue in Mantua ist zum mindesten nicht über jeden Zweifel erhaben.



Abb. 2. Der schlafende Amor des Michelangelo. Turin, kgl. Pinakothek.

dazumal in seinem stilkritischen Urteil nur nach der Brogi'schen Photographie gewertet. Denn es ist ganz unmöglich, dass ihm, angesichts des Originals, nicht die Unzulänglichkeit seiner Nachbildung aufgefallen wäre, und er bei der Wiedergabe der letzteren wenigstens diesen Mangel in seinem Aufsatze nicht mit einigen Worten berührt hätte, mochte er sich auch sonst gegen die künstlerischen Vorzüge der Statue verschliessen.

Prof. Lange trug indessen sein marmornes Schmerzenskind die langen Jahre unterm Herzen und war bemüht, die Zeugnisse für eine bevorstehende Wiedergeburt seines Liebling in grösstmöglicher Vollständigkeit herbeizuschaffen. Beweis dessen seine oben angeführte neue Schrift, mit der er im vergangenen Sommer vor den Richterstuhl der Kritik trat. Was sich aus litterarischen Quellen und Urkundenbelegen

3) Folglich muss sie nicht notwendig in England gesucht werden, kann sich vielmehr in Italien, und also auch in Turin, befinden.

4) Die technischen Indizien für sich allein schon machen die Identität der Turiner Statue mit dem Amor Michelangelo's im höchsten Grade wahrscheinlich, und ihre künstlerischen Qualitäten sind derart, dass sie einer solchen Identifikation nicht nur nicht widersprechen, sondern sie geradezu bekräftigen.

Was die ästhetische Wertung unseres Amor betrifft, ist Lange übrigens von einer, in ähnlichen Fällen, wo verkannte Lieblinge in Frage stehen, nicht genug zu rühmenden Zurückhaltung. Er betont die Vorzüge der Statue, ohne sich im mindesten gegen ihre Mängel und kleinen Seltsamkeiten zu verschliessen, und fordert die Fachgenossen in selten bescheidener Weise auf, sein Urteil über das Werk vor diesem

selbst, als der einzig und endgültig entscheidenden Instanz, nachzuprüfen, und es zu billigen oder zu verwerfen.

Nachdem wir der stellenweise verwickelten, aber durchaus unanfechtbaren Argumentation Prof. Lange's mit aller Aufmerksamkeit gefolgt waren, blieb für uns kein Zweifel an der Richtigkeit ihrer oben resümierten Ergebnisse bestehen. Aber immer noch verhielten wir uns — missleitet von dem irrigen Eindruck der Brogi'schen Photographie — skeptisch, um nicht zu sagen geradezu ablehnend, gegenüber seiner Attribution. Wir betonen dies ausdrücklich und erklären, dass wir viel eher gegen, als für sie prädisponiert vor das Original traten. Somit kam bei dem Eindruck, den es uns sofort auf den ersten Anblick machte, Voreingenommenheit zu dessen Gunsten durchaus nicht ins Spiel. Vielmehr hatte jener das Gegenteil davon zu überwinden, und wenn dies — wie oben erzählt — mit einem Schlage geschah, so mag dieser Umstand als nicht zu unterschätzendes Gewicht zu Gunsten der unmittelbaren Macht jener ersten spontanen Wahrnehmung mit in die Wagschale fallen. Zugleich aber war uns dieser Fall eine neue Mahnung, wie vorsichtig man bei der Beurteilung von Kunstwerken, namentlich von Skulpturen, nach blossen photographischen Reproduktionen sein sollte. Stünde diese Warnung als Axiom über dem Arbeitstisch jedes Kunstforschers, wie manche falsche Behauptung, wie manches schiefe Urteil bliebe dann unserer Wissenschaft erspart! 1)

Es ist ja ganz unmöglich, den Reiz, den das echte Werk des Genius ausstrahlt, in Worte zu fassen. Kaum mag es gelingen, dem, der es nicht mit eigenen Augen gesehen, durch Andeutung gewisser Eigentümlichkeiten in Auffassung und Formensprache, nicht etwa eine Vorstellung davon zu geben, sondern bloss die Faktoren anzudeuten, die auf die Gestaltung jenes oben erwähnten ersten Eindruckes entscheidend eingewirkt haben. Vor allem heisst es da: geh hin, und sieh selbst! Und ich bin überzeugt, dass dann das Urteil des Unvoreingenommenen, wofern er für plastische Schönheit überhaupt empfänglich ist, mit dem unsrigen übereinstimmen wird.

Wie der Knabe, den Oberleib gegen die untere Hälfte des Körpers verschoben, und doch so zwanglos

1) Auf unsere Veranlassung wurden von dem Turiner Photographen Sartori neue Aufnahmen des Kupido von drei verschiedenen Seiten, von vorn, von rückwärts und von oben gesehen, gefertigt. Wenn sie auch nicht über jeden Mangel erhaben sind, so geben sie doch die Feinheiten des Werkes durch Anwendung diskreterer Beleuchtung viel besser wieder, als die Brogi'sche Reproduktion. Liebhaber können sich die neuen Aufnahmen von dem Photographen Edm. Houghton, Florenz, Lungarno Accaioli 4 verschaffen, in dessen Besitz die Negative übergegangen sind. (Vgl. Abb. 1 u. 2.)

hingegossen daliegt, das eine Beinchen über das andere geschlagen, das eine Ärmchen unter den Kopf geschoben, während das andere so ungemein natürlich sich über die Brust legt, enthüllt sich uns die ganze Art der Motivgestaltung des grossen Florentiners. Seine späteren Christuskinde mit ihren oft erklügelten, wo nicht unnatürlichen Attitüden liegen gleichsam als die ferneren Etappen auf dem mit unserem Kupido beschrifteten Wege; doch ist von der Gewaltigkeit der späteren Motive, wie sie schon an den Putten der Sixtinadecke gelegentlich aufdämmert, und dann beim Christuskind der Sakristei von S. Lorenzo zu vollstem Durchbruch kommt, hier noch nichts zu spüren. Schlagend dagegen ist die Übereinstimmung in der Empfindung für das Anmutige und Zarte in den Bewegungen unseres Putto mit dem Christuskind von Brügge und dem im Madonnenrelief des Nationalmuseums zu Florenz.

Die Modellierung der Glieder in ihrer absoluten anatomischen Sicherheit ist vom allerhöchsten Schönheitssinn belebt. Und ihre vom Hauche warmen Lebens erfüllte Form ist auch eins der Geheimnisse des grössten unter den Bildhauern der modernen Kunst. Wem aber ausser ihm können wir die Zartheit, und dabei doch das Grosse und Bestimmte in der Formgebung mit ihren feinen Übergängen zutrauen, wie wir sie in den Partien um den halbgeöffneten Mund, in der linken durch die kindliche Fülle des Fleisches herabgezogenen Wange, in der schwellenden Muskulatur der Oberschenkel, in der über den Fettpolstern gestauten Haut an Hand- und Fussknöcheln antreffen? Wem ausser ihm den Reichtum der Durchbildung in den Muskel- und Fettschichten der Bauchpartien, die Kühnheit des ganzen, so ungemein belebten Konturs an Hüfte und Schenkel der rechten Seite? Es ist ein Hochgenuss, die Finger über die Glieder des kleinen Gottes dahingleiten zu lassen, und sich dessen bewusst zu werden, dass hier alles zu lebendiger Form erweckt ist. Wie eckig, unbeholfen, in lauter Flächen aufgelöst erscheint im Vergleich dazu der antike Amor derselben Sammlung! Bei ihm ist alles nach der Schablone von aussen gemacht, unser Michelangelo-Werk dagegen gleichsam von innen heraus gewachsen.

Für die eine über das rechte Ärmchen gebreite Klau der Löwenhaut gilt in der That das „ex ungue leonem“ im Doppelsinne: so fein und wahr giebt sie dies Charakteristikon des Katzengeschlechtes wieder, so deutlich lässt sie aber auch den Meissel des Meisters erkennen. Und wenn er in der That die Absicht hatte, sich selbst zu Gunsten der Antike in dieser seiner Arbeit zu verleugnen, so ist ihm das am meisten in dem über das Haupt des Kupido gezogenen Löwenkopfe gelungen. Wie Feuerzungen lecken die Flocken der Mähne um die kraftvoll gebildeten Formen des

Tierhauptes, die durchaus im Sinne der besten Vorbilder der römischen Kunst empfunden sind. Sie erinnern uns im übrigen auch sofort an die Haarbehandlung des Meisters in manchen seiner Zeichnungen (Furia in den Uffizien). Auch die Stilistik der Haare des Amor, wie sie zum Teil in leicht gewundene Strähne zerteilt, zum Teil auch in feine Schöpfchen geordnet sind, entspricht der Art, die uns an anderen seiner Werke begegnet (David, Satyrisk der Bacchusstatue u. a.). An einigen Stellen des Randes der Löwenhaut, die über die Basis gebreitet ist, findet sich schon der zu Ösen verschlungene Kontur, wie wir ihn später namentlich an den Kopftüchern seiner Madonnen reicher ausgebildet sehen.

Über das linke Ärmchen des Liebesgottes endlich ist einer jener Faltenwülste gelegt, die der Meister auch später oft anzubringen liebt, und die für seine, nur dem Motiv als solchem, nicht seiner Verbindung mit einem bestimmten Körperteile nachgehende, rein formale Absicht so kennzeichnend sind, — bei unserem Werke ganz widersinnig an der inneren Armseite aus der Basisplatte (oder vielmehr aus dem darüber gebreiteten Löwenfell) aufsteigend, um an der äusseren Armseite ebenso unvermittelt sich wieder in dieselbe einzusenken. Übrigens überraschen ähnliche Unbeholfenheiten oder launenhafte Einfälle in der Disposition der Draperien nicht nur an unserer Statue, sondern auch an anderen Frühwerken des grossen Bildners. Man denke nur an den Engel zu Bologna (Arca des hl. Domenico), und an die Madonna della scala in Casa Buonarroti, der frühen Handzeichnungen ganz zu geschweigen.

Prof. Lange hat die von dem Meister selbst an der Statue angebrachten Scheinergänzungen und Verstümmelungen, wie sie uns schon durch litterarische Tradition überliefert sind, eingehend besprochen und sie überzeugend als Beweisgrund für die Autorschaft Michelangelo's nachgewiesen. Wir möchten dem ergänzend hinzufügen, dass es seinem Naturell durchaus entspricht, in wie verblüffend naiver Weise er die Einritzungen, welche die Brüche der vermeintlichen Antike vorstellen sollten, an beiden Füßen in ganz genau gleicher Art und an genau der gleichen Stelle angebracht hat. (Ausserdem sind solche an der Nase, am rechten Flügel und an einem Teil der Basis vorhanden.) Beweist dies nicht auf das Deutlichste, dass dem Künstler die Herstellung einer *absichtlichen* Fälschung gar nicht im Sinne lag? Er wollte vielmehr ein Werk aus seinem eigenen Geiste und ganz ihm angehörig schaffen, das sich gleichsam nur als Symbol der Antike kundgeben sollte. Und um diese seine Intention noch augenfälliger zu offenbaren, greift

er zu dem rein accidentellen Kennzeichen, dessen Anwendung durch einen Fälscher doch geradezu kindisch gewesen wäre.

Wie bei einem solchen Überfluss von Merkmalen an unserer Statue, die der Eigenart Michelangelo's so unverkennbar entsprechen, der anonyme Kritiker der Zeitschrift „L'Arte“ (Jahrgang 1898, S. 341) seine ganz flüchtige Besprechung der Lange'schen Studie mit dem absprechenden Urteil schliessen konnte, ein einziger Blick auf das Werk selbst genüge, um alle Argumente, die der Verfasser zu dessen Gunsten vorbringt, hinfällig zu machen, — das ist uns einfach unbegreiflich. Es sei denn, — und wir glauben mit dieser Supposition nicht fehl zu gehen, wenn wir der Schwierigkeiten gedenken, die sich für uns einer Besichtigung des Amor entgegengetürmt hatten, — es sei denn, er hätte sich der Mühe für überhoben erachtet, jenen Blick auf das Original selbst zu werfen, sich im Gegenteil genügen lassen, seine geringschätzigte Wertung auf die Abbildung zu gründen, die Prof. Lange seiner Schrift nach der Brogi'schen Photographie in Netzdruck beigegeben. Dass dieselbe aber infolge der von einer solchen Wiedergabe untrennbaren Mängel an Güte nicht gewonnen hat, versteht sich von selbst. Wenn unsere eben ausgesprochene Vermutung richtig ist, dann müssen wir uns im Interesse der Würde unserer Wissenschaft gegen ein so oberflächliches Vorgehen verwahren, das — schnell fertig mit dem Wort — die Ergebnisse jahrelanger, emsiger Forschung und gewissenhaften Versenkens in ein Werk der Kunst kurzweg mit einem Machtspruch auslöschen zu können meint, der apodiktisch vom hohen Ross subjektiven Unfehlbarkeitsbewusstseins herab verkündet wird.

Zum Schluss noch ein Wunsch, bezw. eine Bitte an den italienischen Unterrichtsminister! In einem der Räume der kgl. Pinakothek zieren schon zur Zeit einige Reliefs aus der Zeit der Renaissance die Wände, darunter eine nicht unbedeutende Madonna mit Kind der Schule Donatello's und ein Paar Rundmedaillons aus der Werkstatt der Robbia. Welch geeigneten Platz böte die Mitte dieses Raumes für die Aufstellung unseres Amor! Von allen Seiten frei zugänglich kämen hier seine Schönheiten und Vorzüge ganz zur Geltung. Es bedürfte nur eines Wortes des genannten hohen Funktionärs, und der kleine Gott könnte seine Auferstehung aus dem neidischen Dunkel des Magazins feiern. Und wenn sich's dann auch beim hellen Schein der Sonne nicht so ungestört wie bisher träumte, — der Dank und die Verehrung so vieler, die sich nun an seinem Anblick erlaben könnten, liessen ihn das Unbehagen der neuen Lage gewiss bald verschmerzen!

GOETHE'S KUNSTTELEOLOGIE

VON PAUL NIKOLAUS COSSMANN

AN einer anderen Stelle ¹⁾ habe ich kürzlich Goethe's Naturteleologie, seine Auffassung der lebenden Körper als in sich und zu bestimmten Funktionen zweckmässig eingerichteter Gebilde dargelegt. Wie schon dort bemerkt, brachte der Dichter, ebenso wie Kant, die Naturteleologie in Zusammenhang mit der Kunstteleologie, der Auffassung der Kunstwerke als organischer Gebilde.

Freilich muss man sich hüten, jede Bezeichnung eines Kunstwerks als „lebend“ oder „organisch“ für ein Symptom kunstteleologischer Theorien zu halten. Vielmehr sind solche Bezeichnungen — die es dahingestellt lassen, ob eine Redeblyme, ein Vergleich oder mehr als ein solcher vorliege — zu verschiedenen Zeiten und bei Leuten verschiedenster Gesinnung üblich gewesen. Auch Goethe ruft 1773, zu einer Zeit also, wo er sich noch wenig mit Biologie beschäftigt hatte und die Kritik der Urteilskraft noch nicht geschrieben war, in der Schrift „Von deutscher Baukunst“ dem Welschen zu: „Hättest du mehr gefühlt als gemessen, wäre der Geist der Massen über dich gekommen, die du anstauetest, du hättest nicht so nur nachgeahmt, weil sie's thaten und es schön ist; nothwendig und wahr hättest du deine Plane geschaffen, und lebendige Schönheit wäre bildend aus ihnen gequollen.“ — In ähnlichem unbestimmten Sinne schreibt einige Jahre später (am 11. November 1779) Boie an Bürger: „Nun ich das andre Stück, Untreue über alles, recht ansehe, genau und zu wiederholten Malen gelesen habe, sehe ich wol, dass ihm noch etwas fehlt, die letzte Vollendung, die Zusammenstimmung aller, auch der kleinsten, Theile zu einem Ganzen und einem Zweck.“ — In Goethe's Jugend, dem Zeitalter Rousseau's, da Natur das wichtigste Schlagwort war, lagen Vergleiche mit natürlichen Dingen besonders nahe.

Etwa in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bildet Goethe die Anschauungsweise aus, welche an Stelle jener unbestimmten Vergleiche eine klare Theorie setzt und welche dem so verschiedentlich gebrauchten Ausdrucke Natur eine scharfe Prägung giebt. Nachdem ihm in Italien die Vollkommenheit der Menschengestalt an Werken der bildenden Kunst aufgegangen ist, beschäftigt sich Goethe nach seiner Rückkunft mit der Anatomie des Menschen und zieht die anderen Wirbeltiere in den Kreis seiner Betrachtung; hierzu kommt anregend und klärend das Studium von Kant's Kritik der Urteilskraft. Von jener Zeit ab bildet sich seine Kunsttheorie noch vielfach weiter aus, ohne dass in ihrer Geschichte ein völlig neues Moment, ein zeitlicher Einschnitt wahrzunehmen wäre. Wir dürfen die Äusserungen, welche hier aus den letzten Jahrzehnten von Goethe's Leben zusammengestellt werden, als Äusserungen Eines Geistes betrachten.

Kant hatte es im Jahre 1790 als Funktion der reflektierenden Urteilskraft bezeichnet, die Naturdinge im allgemeinen, die lebenden Wesen im speciellen, ebenso wie die Werke der Kunst unter teleologischem Gesichtspunkt zu betrachten. Diese Zusammenstellung, die Schopenhauer eine „barocke Vereinigung“ nennt, ist ein Goethe vertrauter Gedanke. Dass er mit Kant übereinstimmt, zeigt der Vergleich einiger Sätze aus der Einleitung von Goethe's Morphologie mit einigen aus Kant's Einleitung zur Kritik der Urteilskraft.

Nach *Kant* (in dem „Von der Verbindung des Gefühls der Lust mit dem Begriffe der Zweckmässigkeit der Natur“ handelnden Abschnitte gedachter Einleitung) ist „die entdeckte Vereinbarkeit zweier oder mehrerer empirischer heterogener Natur-

Goethe (im zweiten Abschnitte jener einführenden Betrachtungen): „Es hat sich ... in dem wissenschaftlichen Menschen zu allen Zeiten ein Trieb hervorgethan die lebendigen Bildungen als solche zu erkennen, ihre äussern sicht-

1) Im Euphorion, Band V, Heft 4.

gesetze unter einem sie beide befassenden Princip der Grund einer sehr merklichen Lust.“

baren, greiflichen Theile im Zusammenhang zu erfassen, sie als Andeutungen des Innern aufzunehmen und so das Ganze in der Anschauung gewissermassen zu beherrschen. Wie nah dieses wissenschaftliche Verlangen mit dem Kunst- und Nachahmungstribe zusammenhänge, braucht wohl nicht umständlich ausgeführt zu werden.“

Goethe war sich dieser Übereinstimmung wohl bewusst; er sagt in dem Aufsätze „Einwirkung der neuern Philosophie“:

„Nun aber kam die *Kritik der Urtheilskraft* mir zu Handen und dieser bin ich eine höchst frohe Lebensperiode schuldig. Hier sah ich meine disparatesten Beschäftigungen neben einander gestellt, Kunst- und Natur-Erzeugnisse eins behandelt wie das andere, ästhetische und teleologische Urtheilskraft erleuchteten sich wechselseitig.“

„Wenn auch meiner Vorstellungsart nicht eben immer dem Verfasser sich zu fügen möglich werden konnte, wenn ich hie und da etwas zu vermissen schien, so waren doch die grossen Hauptgedanken des Werks meinem bisherigen Schaffen, Thun und Denken ganz analog; das innere Leben der Kunst so wie der Natur, ihr beiderseitiges Wirken von innen heraus, war im Buche deutlich ausgesprochen. Die Erzeugnisse dieser zwey unendlichen Welten sollten um ihrer selbst willen da seyn, und was *neben* einander stand wohl *für* einander, aber nicht absichtlich *wegen* einander.“

Die letzten Worte führen ins Centrum von Goethe's Kunstanschauung. Die Frage, ob das Kunstwerk einen Zweck verfolge oder nicht, wird von ihm wiederholt dahin beantwortet: es erfüllt einen Zweck, wenn es richtig wirkt, aber der Künstler hat ihn nicht angestrebt, ihn sich nicht vorgesetzt, als er das Werk schuf. Eine ähnliche Auffassung der lebenden Körper hatte sich mit der Zeit bei Goethe ausgebildet: sie sind vollkommen geeignet Zwecke zu erfüllen, ohne dass für die theoretische Vernunft ein bewusster, diese Zwecke anstrebender Urheber erweisbar wäre. Zweckmässig also sind echte Kunstwerke, aber nicht tendenziös. Am 29. Januar 1830 schreibt er an Zelter: „Es ist ein gränzenloses Verdienst unseres alten Kant um die Welt, und ich darf sagen, auch um mich, dass er in seiner Kritik der Urtheilskraft Kunst und Natur nebeneinander stellt und beiden das Recht zugesteht, aus grossen Principien zwecklos zu handeln.“ Und am 8. Juli 1831, in einem Briefe an denselben, erteilt er den Künstlern den Rat, zu Kant zurückzukehren. „Die guten Menschen, wenn sie der Sache näher kommen

wollten, müssten Kant's Kritik der Urtheilskraft studiren.“

Nicht leicht dürfte etwas eine lebhaftere Vorstellung von Goethe's Kunstteleologie geben als eine Zusammenstellung des in dem Aufsätze „Geoffroy St. Hilaire's Zoologische Philosophie“ über *Komposition* mit dem zu Eckermann über die Anwendung dieses Ausdruckes Gesagten.

An der ersten Stelle geht die Erörterung vom kunstphilosophischen Gebrauche des Wortes aus. „Die Franzosen haben solches, als sie über Kunst zu denken und zu schreiben anfangen, in unsre Kunstlehren eingeführt; denn so heisst es: der Maler componire seine Gemälde; der Musicus wird sogar ein für allemal Componist genannt, und doch, wenn beide den wahren Namen eines Künstlers verdienen wollen, so setzen sie ihr Werk nicht zusammen, sondern sie entwickeln irgend ein innewohnendes Bild, einen höhern Anklang natur- und kunstgemäss.“

„Eben so wie in der Kunst, ist, wenn von der Natur gesprochen wird, dieser Ausdruck herabwürdigend. Die Organe componiren sich nicht als vorher fertig, sie entwickeln sich aus- und aneinander zu einem notwendigen ins Ganze greifenden Daseyn.“

In dem von Eckermann unterm 20. Juni 1831 berichteten Gespräch geht Goethe von der Biologie aus. „Ebenso ungehörig [wie der Ausdruck ‚Materialien‘] gebrauchen die Franzosen, wenn sie von Erzeugnissen der Natur reden, den Ausdruck *Composition*. Ich kann aber wohl die einzelnen Theile einer stückweise gemachten Maschine zusammensetzen und bei einem solchen Gegenstande von *Composition* reden, aber nicht, wenn ich die einzelnen, lebendig sich bildenden und von einer gemeinsamen Seele durchdrungenen Theile eines organischen Ganzen im Sinne habe.“ Dann auf die Kunst hinübergeleitet: „Es ist ein ganz niederträchtiges Wort, das wir den Franzosen zu danken haben, und das wir so bald wie möglich wieder los zu werden suchen sollten. Wie kann man sagen, Mozart habe seinen ‚Don Juan‘ componirt! *Composition* — als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammengerührt! Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus Einem Geiste und Guss und von dem Hauche Eines Lebens durchdrungen, wobei der Producirende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so dass er ausführen musste was jener gebot.“

Aus dem Gesagten erklären sich die unter dem Titel: „Auf Grenzgebiete zwischen Morphologie und Aesthetik bezüglichen“ von der Weimarischen Goethe-Ausgabe vor kurzem zum erstenmal veröffentlichten Andeutungen. Dort liest man: „Phantasie ist der Natur viel näher als die Sinnlichkeit; diese ist in der

Natur, jene schwebt über ihr. Phantasie ist der Natur gewachsen, Sinnlichkeit wird von ihr beherrscht.“ Das Werk der Phantasie besitzt eben nach Goethe Vollkommenheit in sich und Angemessenheit an eine Funktion mit ähnlicher Notwendigkeit, Naturgesetzlichkeit wie der Organismus. Zergliedert man ein Kunstwerk, einen Organismus, so erkennt man bei beiden als ihr Wesen die Spezifikation, und zeigt sich „innerhalb der genauesten Schranke die Vollkommenheit der Lebensäußerung“; aber im echten Kunstwerk ist das vollkommen verwirklicht, was in der Natur, im einzelnen Organismus durch die Ungunst der Umstände häufig Intention bleibt.

Vom Naturalismus der Gegenwart ist die hier skizzierte Anschauungsweise Goethe's offenbar durchaus verschieden; man könnte jenen als Inhaltsnaturalismus von dieser als Formnaturalismus unterscheiden; dort handelt es sich um Reproduktion der Natur im Sinne der *ganzen* Aussenwelt, hier um Anschluss an einen Teil der Aussenwelt, nämlich an die Welt der Organismen, um organische Beschaffenheit des Kunstwerkes. Diese wird nicht dadurch erreicht, dass etwa ein bildender Künstler einen organischen Naturkörper aufs genaueste nachbildet; das ist eine tiefe Stufe der Kunst: die Nachahmung; die höchste Stufe ist die Fähigkeit, aus sich heraus das Organische zu schaffen: der Stil.

Auch ist der Dichter weit davon entfernt, den Genuss an Natur- und den an Kunstwerken zu identifizieren. In seiner Jugend, als er in Strassburg Herder kennen lernte, da wandelte er noch, wie er in Dichtung und Wahrheit bekennt, „in jenen Zuständen, wo es wohl erlaubt ist, Kunstwerke wie Naturerzeugnisse auf sich wirken zu lassen“. Später weist er wiederholt darauf hin, dass trotz der Übereinstimmung des Kunstwerkes mit einem organischen Naturgebilde nur auf den unkultivierten Beschauer eines wie das andere wirke. Es gehören besondere Organe dazu, die sich nicht von selbst ausbilden, um ein Werk der Kunst zur richtigen Wirkung gelangen zu lassen.

Nun drängt sich die Frage auf, welches denn die richtige Wirkung des Kunstwerkes sei. Beim Lebewesen sind wenigstens viele der Funktionen, denen sein Körper angemessen ist, wenn auch nicht alle, leicht erkennbar; wo aber liegen die entsprechenden Ziele bei einer Statue, einem Gedicht? Nach Goethe's Meinung ist es schwierig, hierauf allgemein verständlich zu antworten; „je incommensurabler“ sagt er ein-

mal zu Eckermann „und für den Verstand unfasslicher eine poetische Production, desto besser“. Zunächst macht es die Unendlichkeit der Zwecke, die einem Kunstprodukt so gut wie einem Lebewesen zukommt, unmöglich, das eine oder das andere völlig zu durchschauen. In der Abhandlung über „Laokoon“ sagt der Dichter hierüber: „Ein ächtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich; es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden.“ In anderem Sinne noch sind die Zwecke, welche das Kunstwerk absichtslos erfüllt, incommensurabel. Dem Künstler auf der höchsten Stufe, so sagt Goethe in der programmatischen Einleitung zu seinen Propyläen, gelingt es „wetteifernd mit der Natur, etwas geistig Organisches hervorzubringen, und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint“. Zwecke höherer Art also sind es, denen das Kunstprodukt genügt. Man muss die beiden Momente, wie sie in den Worten aus dem Laokoon-Aufsatz und den Worten aus der Propyläen-Einleitung einzeln bezeichnet sind — nämlich die Unendlichkeit der Zwecke, welche dem Kunstwerke mit dem Organismus gemein ist, und die Übernatürlichkeit der Zwecke, welche es vor dem Organismus auszeichnet — zusammenfassen, um richtig zu verstehen, was bei Goethe unter dem „Incommensurabeln“ aller echten Kunst gemeint ist.

Kant leitet uns meistens von der Betrachtung des fertigen Kunstwerkes, die man wohl in Goethe's Sinn als *Kunstmorphologie* bezeichnen könnte, zur Untersuchung der künstlerischen *Wirkung*; Goethe in der Regel zur Betrachtung des *Entstehens*, der künstlerischen Produktion. Wie Kunstwerke entstehen, ob auch hier irgendwelche Übereinstimmung mit dem Entstehen von organischen Körpern herrsche, ob sie teleologisch entstehen oder anders — etwa durch natürliche Zuchtwahl —, das zu untersuchen wäre Sache sozusagen der *Kunstphysiologie*. Goethe hat sich vielfach darüber geäußert; schon die in diesem Aufsatz dargelegte Auffassung der fertigen Kunstgebilde lässt erkennen, dass er dazu neigte, die geniale Kunstschöpfung, die ein Teil der Natur ist, auf spezifisch organische Weise entstanden zu denken; aber Goethe's Theorie der künstlerischen Produktion ist ein Thema, das nicht nebenbei behandelt werden kann; im vorliegenden Aufsatz sollte nur die Morphologie zur Sprache kommen.



Abb. 1. Oberer Teil des grossen Silberkreuzes des Gil. Vicente in der Kathedrale in Guimarães.

DAS GROSSE SILBERNE KREUZ IN DER KATHEDRALE ZU GUIMARÃES IN PORTUGAL

DAS grosse silberne Kreuz in der Kathedrale zu Guimarães, das wir nebenbei abbilden,¹⁾ ist ein Meisterwerk des portugiesischen Goldschmiedes Gil Vicente, bekanntlich berühmt als Schöpfer der „Custodia di Belem“, einer kunstvollen Monstranz aus indischem Golde, welche König Emanuel 1502 zur Erinnerung an die Entdeckung Indiens in das aus demselben Anlass gegründete Hieronymitenkloster zu Belem bei Lissabon gestiftet hatte.

Das Silberkreuz, von Vicente anno 1534 ausgeführt, ist nicht minder schön als jene Custodia. Es hat eine Gesamthöhe von 155 cm, von denen auf das eigentliche Kreuz 80 cm entfallen, auf den Unterbau 45 cm und auf die Säule 30 cm. Obgleich nicht massiv, sind doch die einzelnen Platten — teils getriebene, teils ciselierte Arbeit — so stark, dass das ganze Werk ein Silbergewicht von 34 Pfund besitzt.

Der Unterbau erscheint als sechsseitiger Turm in drei Geschossen, während der obere Teil, worauf das Kreuz steht, Golgatha darstellt.

Jede der 18 Flächen dieser drei Geschosse enthält Figuren in Flachrelief, und zwar stellen die sechs unteren Reliefs die Leidensgeschichte Christi dar.

1) Nach dem Original in halber Grösse gezeichnet und aquarelliert von *Paul Freiherr von Wagner*, Professor an der Kgl. Kunstgewerbe- und Industrieschule zu Guimarães. Eine Photographie dieses Gemäldes hat unseren Abbildungen als Grundlage gedient. Das Recht der Vervielfältigung des Gemäldes hat sich der Schöpfer desselben vorbehalten.

Die sechs Flächen des mittleren Geschosses, welche etwas kleiner sind, enthalten zwei Scenen aus dem Leben Christi und zwei aus dem Leben Mariä. Die übrigen zwei zeigen die Enthauptung Johannes des Täufers, sowie den Propheten Daniel.

Die obersten und kleinsten Reliefs stellen dar: die vier Evangelisten, eine Pietà und die Auferstehung.

Alle diese Darstellungen sind durch zierlich gearbeitete Pfeiler oder Türmchen von einander getrennt, deren Nischen geschmückt sind mit Statuen von Salomo, Moses, den sechs Propheten, den vier Evangelisten und vier Heiligen der Kirche.

Die Pfeiler, in schlanken Turmspitzen endend, und durch feine erhabene Arbeiten verschönt, ferner die verzierten Baldachine, welche die Statuen und Gruppengebilde überdachen, sowie die verschiedenlichsten, bei dem grossartigen Bau hervorspringenden Ornamente, alles im glänzendsten gotischen Stile — geben dem ganzen Werke ein prachtvolles und reiches Aussehen.

Golgatha, oder die Schädelstätte, auf welcher sich das Kreuz erhebt, lässt uns Bäume, Felsblöcke, Schädel und Knochen erblicken.

Das Kreuz selbst zeigt eine grosse Mannigfaltigkeit der Ciselierung. Besonders hervorragend sind elf Medaillons — teils quadratisch, teils kreisrund — mit verschiedenen Köpfen geschmückt. W.

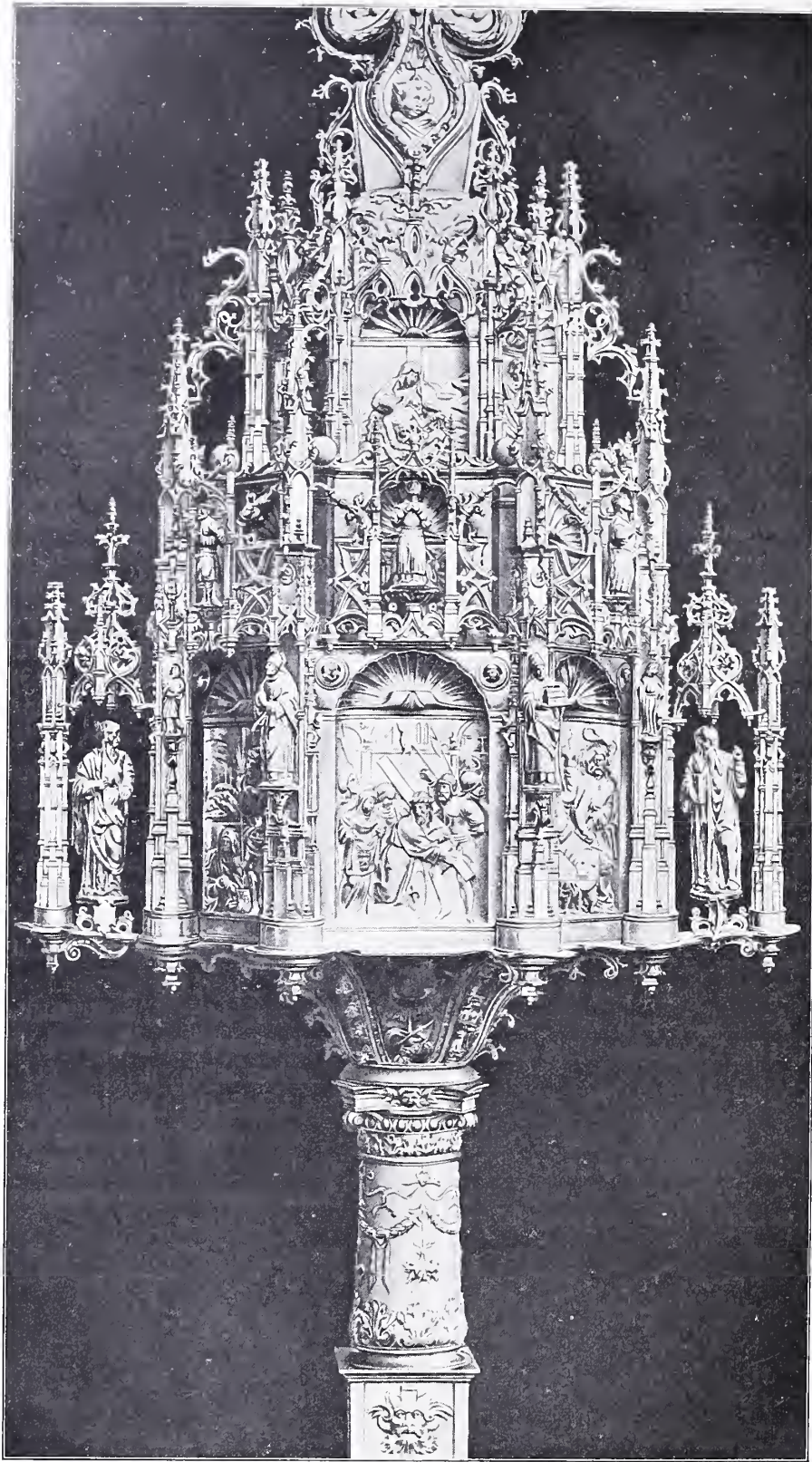


Abb. 2. Unterer Teil des grossen Silberkreuzes des Gil. Vicente in der Kathedrale in Guimarães.



Abb. 1. Correggio, Adonis. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.
(Aus Ricci, Antonio Allegri da Correggio. Leipzig, Cosmos 1897.)

EINE NEUE BIOGRAPHIE DES CORREGGIO¹⁾

VON GEORG GRONAU

ES würde eine dankbare Aufgabe sein, zu sammeln, was im Laufe der drei Jahrhunderte, die seit Correggio's Tod vergangen sind, über den Meister und seine Kunst gesagt worden ist, und die zahlreichen Äußerungen nicht nur der Künstler, sondern auch der Italien bereisenden Fremden, die, von seinem Namen angezogen, Parma besuchten, zusammenzustellen. Wer diesen Versuch unternähme — bis jetzt findet man nur die Äußerungen einiger besonders bekannter Persönlichkeiten angeführt —, würde zugleich eine ganz andere Aufgabe beinahe lösen und uns eine Geschichte des Geschmacks und des Kunsturteils liefern. Es ist ja nichts charakteristischer als die Stellung, welche ein Zeitalter der Kunst der Vergangenheit gegenüber einnimmt, und man braucht nur einen Blick auf die Bilder der Schule von Bologna, auf die Werke der französischen Meister des 17. Jahrhunderts zu werfen, um zu begreifen, warum Correggio von allen Renaissancemeistern doch so recht der Mann ihres Herzens war. Ins 18. Jahrhundert, in eine Zeit, wo sich die Begriffe von Schönheit und gefälliger Anmut fast zu decken scheinen, wird die hohe Wertschätzung Correggio's hinübergenommen,

1) Antonio Allegri da Correggio, sein Leben und seine Zeit, von Corrado Ricci. Aus dem italienischen Manuskript übersetzt von Hedwig Jahn. 1897. Cosmos. XXII und 446 S.

um erst in unserem Jahrhundert, welches der heranwachsenden Kunst, ihren Anfängen und tastenden Versuchen, seine besondere Anteilnahme widmet, von einer etwas kühlen Bewunderung abgelöst zu werden.

Darum hat die Forschung auch den Correggio keineswegs vernachlässigt. Das Lügengewebe, das, bei mangelnden Kenntnissen seiner wirklichen Lebensumstände, die Geschichte seines Lebens dicht umstrickt hielt, wurde zerrissen, und dafür eine Biographie erzählt, die zwar für romantische Herzen weit geringeres Interesse bot, doch sich des Vorzuges erfreute, wahr zu sein. Die wechselnden Schicksale der einzelnen Werke des Meisters wurden genau erforscht, und Klarheit in oft recht verworrene Fragen gebracht. Auf Grund der sorgfältigsten wissenschaftlichen Arbeit zeichnete Julius Meyer das Lebensbild Correggio's und legte in diesem Buche die wissenschaftliche Grundlage für alle Studien, die das Leben und die Schöpfungen des Meisters behandeln.

Eine neue Biographie Correggio's, wie sie uns Corrado Ricci bietet, hat darum doch ihre Berechtigung. Auch trotzdem der Verfasser weder neue Dokumente, die unbekannte Thatsachen melden, uns bringt, noch verschollene Bilder ans Licht gefördert hat. Einmal hat die Photographie in dem Zeitraum, der die neue Biographie von dem Buch Julius Meyer's trennt (dies erschien 1871), man darf sagen, alle die über

ganz Europa hin verstreuten Werke in mustergültiger Weise reproduziert, während der Verfasser jenes älteren Werkes sich noch zumeist auf Stiche berufen musste, und dank der Verlagsbuchhandlung ist Ricci in der Lage, fast das ganze „Werk“ in guten, zum Teil trefflichen Abbildungen dem Leser vorlegen zu können. Die Anschauung unterstützt also aufs beste die Beschreibungen, die er von den Bildern entwirft.

Aber auch unsere Kenntnis von Correggio's künstlerischer Erscheinung ist in *einer* Hinsicht wesentlich erweitert worden. Früher begnügte man sich zumeist, den Modenesen Bianchi Ferrari als seinen Lehrer namhaft zu machen, und man wies dann auf den deutlich erkennbaren Eindruck, den der junge Künstler von den in Mantua befindlichen Werken des Mantegna erfahren hatte, hin. Jugendwerke, ganz frühe künstlerische Äusserungen, die bei dem malerischen Genius von besonderem Interesse sein mussten, waren nicht bekannt, und die Reihe seiner Werke wurde von der „Madonna mit dem heiligen Franz“, einst in der Franziskanerkirche in Correggio, jetzt in der Dresdener Galerie, eröffnet, von der wir wissen, dass sie der junge Meister in seinem zwanzigsten Lebensjahr begonnen hat. Es war eine der genialsten Leistungen Giovanni Morelli's, dass er, von diesem Bild ausgehend, den ferraresischen Charakter in der Kunst des jungen Correggio und nun, mit einer klaren Anschauung seines Jugendstiles begabt, seine Hand in einer kleineren Zahl von Werken erkannte, die unter verschiedenen Bezeichnungen in einigen Sammlungen bewahrt wurden. In seiner bekannten Art bezeichnete Morelli knapp die Merkmale des Stiles, der diesen Arbeiten gemeinsam ist, und stellte eine Liste von neun Bildern zusammen, welche nach seiner Ansicht der „Madonna des heiligen Franz“ der Zeit ihrer Entstehung nach voranzustellen wären. So überzeugend war diese künstlerische Rekonstruktion, dass die Resultate allgemein ohne Widerspruch anerkannt worden sind.

Mit Recht hat Ricci dem Entwicklungsgang des Correggio besondere Sorgfalt gewidmet. Die Annahme, dass Bianchi Ferrari sein Lehrer gewesen sei — die in allerjüngster Zeit von Venturi wieder mit Lebhaftigkeit aufgenommen worden ist, ohne dass seine Gründe überzeugen können —, verwirft er und sieht in der durch Costa in Mantua repräsentierten ferraresischen Kunst den Ursprung der Weise Correggio's: und wie möchte man auch nur einen Augenblick das ferraresische Kolorit oder jene etwas affektierte Schlankheit, die Costa eigen ist, sowie den charakteristischen Augenaufschlag verkennen? Daneben aber verweist er auf die tiefe und nachhaltige Anregung, die der jugendliche Künstler durch des Mantegna gewaltige Werke empfing und die Morelli etwas gar zu gering angeschlagen hatte. Für die „Madonna mit dem

heiligen Franz“ entlehnt Correggio die segnende Maria aus Mantegna's „Madonna della Vittoria“; die durchbrochene Laube eben dieses Altarwerkes wird später in der Dekoration des Zimmers im Kloster San Paolo zu Parma verwertet; ja noch ganz spät, auf dem Fresko der Apsis von San Giovanni Evangelista findet man etwas ähnliches (s. Abb. p. 225). Der Typus einer alten Frau, wie ihn Mantegna der heiligen Elisabeth zu geben pflegt, wird mehrfach von Correggio benutzt (Geburt Christi bei Cav. Crespi in Mailand (s. Abb. 2); Madonnenbild in Sigmaringen). Dagegen geht Ricci wohl etwas zu weit, wenn er das Motiv der sich zwischen den Leuchtern bewegenden Jünglingsgestalten (in den Fresken der Domkuppel in Parma) auf Mantegna's Triumph des Cäsar zurückführen will.

Noch während das Buch im Erscheinen begriffen war, wurde die Zahl der Jugendbilder um ein, wenn auch nicht angenehmes, so doch wertvolles Werk bereichert. Dass auch dem Scharfblick Morelli's, dass vielen Forschern mitten in Mailand, in einer unschwer zugänglichen Sammlung — im erzbischöflichen Palast — ein durchaus charakteristisches Bild des Correggio unter einem gleichgültigen Namen (irre ich nicht, so war es der des Scarsellino) sich verbergen konnte, beweist deutlich, wie langsam sich eine richtige Erkenntnis verbreitet. Auch diese „Anbetung der Könige“, seitdem in die Galerie der Brera übertragen, ist in dem Buch Ricci's, im Anhang, abgebildet (Tafel zu S. 424). Die Mariengestalt gleicht der Madonna der Galerie zu Modena (aus Campori's Besitz) am meisten; das Motiv, dass Maria das Kindlein rittlings auf ihrem Knie sitzen lässt, findet sich schon auf dem Bild bei Cav. Crespi in Mailand und ist dem mantegnesken Altarbild in Sant' Andrea zu Mantua entlehnt. Aber auch hier wieder bemerkt man eine starke Neigung zu überzierlichen Gesten, empfindsamen Bewegungen, auch hier — und zwar in besonderem Masse — eine bunte Farbenzusammenstellung, wie man sie ähnlich nur auf ferraresischen Bildern antrifft.

Nur eines der von Ricci — nach Morelli's Vorgang — in die frühe Jugend Correggio's verwiesenen Bilder will meines Erachtens nicht ganz in die Umgebung passen. Morelli selbst hat jahrelang den kleinen, die Hirtenflöte blasenden Faun der Münchener Pinakothek für ein venezianisches Bild gehalten, weil die feine Farbgebung ihm venezianisch erschien; er hat erst später, beim Betrachten der Photographie, die Weise des Correggio erkannt. Mir scheint es, als passe das köstliche Bildchen nicht nur seinem Kolorit nach nicht in eine Reihe mit den anerkannten Frühwerken. Die Formauffassung scheint reifer zu sein; auch ist schon das Helldunkel einzelner Partien (die beschattete Stirn) äusserst fein. Das Blau, wie es sich hier findet, besonders auch wie es gegen das saftige Grün der Bäume gestellt ist, ist mir aus den



Abb. 2. Correggio, Anbetung des Kindes (Mailand, Slg. Crespi). (Aus Ricci: Antonio Allegri da Correggio. Leipzig, Cosmos 1897.)

Jugendwerken nicht in der Erinnerung, kommt aber später vor, z. B. auf dem herrlichen „Noli me tangere“ der Pradogalerie, das, durch Restauration mitgenommen, ganz zu Unrecht angezweifelt worden ist. Die Formen des Fauns haben einige Analogien zu der Bildung des Christkinds der „Madonna della Cesta“ in der Londoner National Gallery. Nicht ganz so spät wie diese Kunstwerke darf man den „Faun“ ansetzen, ihn aber immerhin der parmesanischen Zeit des Correggio nahe bringen.

Solche Streitfragen, wann ein Bild des Meisters zu datieren sei, und ob den einen oder den anderen Repliken der Vorzug gegeben werden müsse, sind in Correggio's Biographie nicht eben häufig anzutreffen. Ricci lässt hierbei gelegentlich (z. B. für die von Thode entdeckte und für das Städel'sche Institut in Frankfurt erworbene Madonna von Casalmaggiore; s. S. 128) den Leser in Zweifel über seine Meinung. In anderen

Fällen tritt er für ein bestimmtes Exemplar ein; so entscheidet er sich bei der kleinen „Vermählung der heiligen Katharina“, wo drei Repliken, im Besitz des Cav. Paolo Fabrizi in Rom, im Museum zu Neapel und im Berliner Privatbesitz, als das Original in Anspruch genommen werden, für das erstgenannte, ohne dass diese Ansicht, wenigstens bei dem Studium der vorzüglichen Anderson'schen Aufnahme (in Venturi's Tesori d'arte inediti, Tafel XIV), völlig zu überzeugen vermag. Für die Werke der letzten Zeit des Künstlers, wo sich eine bestimmte Entwicklung nicht verfolgen lässt, muss man in der Gegenwart darauf verzichten, eine bestimmte chronologische Folge herzustellen; nur darf man nicht denken, wozu Ricci's Darstellung leicht verleiten könnte, als habe der Künstler mit einem Male die Darstellungen heiliger Stoffe ganz aufgegeben und in seinen letzten Lebensjahren nur mythologische Szenen gemalt. So scheint mir die köstliche

Halbfigur der heiligen Katharina in der Galerie zu Hamptoncourt in unmittelbarer Beziehung zur „Danaë“ der Borghese-Galerie zu stehen; nicht nur haben beide Köpfe auffallende Ähnlichkeit miteinander, auch die Behandlung des Helldunkels ist hier und dort verwandt. Und die interessante Beziehung, die Ricci für den „Ganymed“ (Wiener Galerie) gefunden hat, dass nämlich Correggio hier Zug um Zug die Figur eines Engels in einem Zwickel der Domkuppel zu Parma — er findet sich in der Gruppe des hl. Bernhard — wiederholt (vgl. die Abb. S. 340 und Tafel zu S. 242),

legt die Vermutung nahe, dass beide Werke in geringem Zeitabstand voneinander entstanden sind. Während er im Dom jene Figur malte, mochte ihm das Motiv des Schwebens die Vorstellung jener Scene erwecken, die natürlichen Anlass bot, den jugendlichen Körper frei in der

Luft schwebend zu zeigen, und so ihm der erste Gedanke seines

Ganymed auferweckt werden. Jedenfalls braucht uns der Umstand, dass Correggio hier sich selbst wiederholt, nicht zu Zweifeln an der Echtheit des Wiener Bildes zu veranlassen, wie Ricci sie ausspricht: die herrlichen malerischen Qualitäten des Bildes, der wunderbar leuchtende Ton des Fleisches, die stille weite Landschaft zeigen zu deutlich des Meisters Hand. Auch scheint das Bild als Pendant zur „Jo“ entstanden zu sein.

Nicht ganz so klar liegen die Verhältnisse für die Zeichnungen, die unter Correggio's Namen gehen. Hier fehlt es noch an der notwendigen kritischen Sichtung, welche weitaus die meisten der in den Sammlungen als Correggio bewahrten Blätter wird verwerfen müssen. Unter den von Braun photographierten Zeichnungen ist die überwiegende Mehrzahl (nahezu drei Viertel) nicht als echt anzusehen. Auch von den Zeichnungen, die Ricci reproduziert, sind viele als durchaus zweifelhaft auszuschneiden, wie z. B. zwei

Rötelzeichnungen der Maria (angeblich zur „Kronung der Maria“, s. Abb. S. 229; zu einer Verkündigung, s. Abb. S. 284), beide im Louvre, oder die späte Tuschezeichnung nach dem „Ganymed“ in Weimar (Abb. S. 341), im Gegensinn. Für das Wiener Studienblatt, auf welchem die Gruppe der „Madonna del latte“ sich findet (Abb. S. 190), wäre zu beachten gewesen, dass Wickhoff es in seinem Katalog der Albertinazeichnungen dem Luca Cambiasi zuschreibt, dessen Handschrift auch das Blatt viel mehr trägt, als die des Correggio. Ein kritisches Verzeichnis von Correggio's

echten Zeichnungen bleibt noch immer herzustellen übrig; bei ihrer nicht sehr grossen Anzahl würde es wohl verlohnen, sie alle zu einer Publikation vereint herauszugeben.

An dem für lange Zeit abschliessenden Wert von Ricci's Werk können dergleichen Ausstellungen nichts verkleinern. Auch der Vorwurf nicht, dass der

Verfasser, um alles wissenschaftliche Material zu erschöpfen, gelegentlich sich allzusehr über eine Sonderfrage verbreitet, und dadurch die Aufmerksamkeit ablenkt. Die Streitigkeiten, die sich wegen der Fortführung der „Madonna von Albinea“ erhoben, gehörten in dieser Ausführlichkeit in eine lokale Zeitschrift; sie stören an dieser Stelle empfindlich die fortlaufende Erzählung (s. S. 140 ff.). Und hier und da er-

scheint dem deutschen Leser eine phantasievolle Darstellung, wie sich eine Scene hätte abspielen können (s. S. 164; 266/7 u. s.), durchaus entbehrlich, während man wahrscheinlich im italienischen Original dem Schwung der Sprache dieselbe verziehen hätte. Übrigens befriedigt die Übersetzung durchgängig.

Dafür verdient die ruhige, kritische Abwägung durchaus lobende Anerkennung. Wo Ricci dem Correggio Bewunderung zollt, da bewundert er ihn nicht als Enthusiast; er bewundert ihn auf Grund kritischer Betrachtung. Und als typisch scheint mir



Abb. 3. Correggio, Vermählung der h. Katharina (Mailand, Slg. G. Frizzoni). (Aus Ricci, Antonio Allegri da Correggio. Leipzig, Cosmos, 1897.)

dieser Umstand Aufmerksamkeit zu verdienen. Wer von der Lektüre einiger Reisebeschreibungen (beispielsweise De Brosses' *Lettres sur l'Italie* u. a. t. III, p. 375) sich zu dieser Biographie wendet, wird den Unterschied empfinden. Uns ist Correggio nicht mehr, was er dem vorigen Jahrhundert war; und wie uns unter den Werken Raphael's die Fresken der Stanza della Segnatura am höchsten stehen, dagegen die späten Werke, die „Transfiguration“ einbegriffen, uns seelisch weniger berühren, während die Vergangenheit das Verhältnis genau umkehrte, so stellen wir gerade die Bravourstücke unter Correggio's Werken am wenigsten hoch. Wir geben dem Schmuck der Kuppel in San Giovanni Evangelista den Vorzug vor den Fresken der Domkuppel, für die uns das bekannte Spottwort des Kanonikus, sie seien ein „Froschragout“, nicht so ganz unzutreffend vorkommen will, und stellen die Dekoration des Zimmers in San Paolo über beide. Die unleugbare Übertreibung übersinnlichen Ausdrucks stösst uns gelegentlich direkt ab (Martyrium der Hl. Placidus und Flavia, Tafel zu S. 232). Aber wer wollte einen Moment dem Correggio den Rang streitig machen, der ihm gebührt, als eines der grössten Maler? In der wunderbar leuchtenden Wiedergabe des menschlichen Körpers hat ihn keiner erreicht. Als Landschaftsmaler verdient Correggio an erster Stelle genannt zu werden. Bereits in einem seiner Jugendwerke,

der „Geburt Christi“ bei Cav. Crespi in Mailand, entzückt uns die herrliche Landschaft, die sich weit vor den Blicken dehnt, und über die ein Sturmwind hinzubrausen scheint. Waldinneres ist vielleicht nie herrlicher gemalt worden, als in dem Vierheiligenbild bei Lord Ashburton, der „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ in den Uffizien, oder dem Martyrium des Placidus und der Flavia, in der Galerie zu Parma. Und wer hätte vollends im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts Naturstimmungen so künstlerisch erfasst, als Correggio in dem Bild „Christus am Ölberg“ (London, Apsley House), wo die Schatten des Waldes den Grund umhüllen, die Hügellinie und die Silhouetten einzelner Bäume sich abzeichnen gegen den Abendhimmel! So könnte man alle Tafelbilder des Correggio betrachten, und würde überall dasselbe wunderbar feine Gefühl für die Landschaft (so wie wir es im modernen Sinn verstehen) wiederfinden, durch das der Meister in seiner Zeit fast einzig dasteht. Und so darf man sagen, dass derselbe Künstler, dessen Wirken vorzüglich dazu beigetragen hat, den Verfall der Kunst Italiens herbeizuführen — wofür man ihn freilich nicht verantwortlich machen kann —, auch wieder den Ausblick eröffnet in ungeahnte Weite, über seine Zeit hinausgehend der Natur Laute abgewinnt, die erst nach Jahrhunderten recht verstanden und gewürdigt werden.

KUNSTBEILAGEN

Die diesem letzten Hefte des Jahrgangs beigegebene Radierung „Männliches Porträt“ von Fräulein *Marie Stein* in Paris wurde in dem „Wettbewerb der Zeitschrift für bildende Kunst um originale Werke graphischer Kunst“ im April 1898 mit dem ersten Preise von M. 500 bedacht. Das ganz ausgezeichnete Blatt, eine Kaltnadelarbeit (Diamantstift auf Kupfer) in der Art des Pariser Radierers Paul Helleu, zeichnet sich sowohl durch die geistvolle Auffassung der Per-

sönlichkeit, als vollkommen sichere Beherrschung der schwierigen Technik aus. Die hervorragende Arbeit der jungen, noch unbekanntenen Künstlerin erregte in der Sitzung der im Wettbewerb entscheidenden Jury ungeteilte Bewunderung. Der Druck der empfindlichen Platte verursachte grosse Schwierigkeiten, wodurch die Veröffentlichung dieses interessanten Portraits so lange Zeit sich verzögerte.

BÜCHERSCHAU

Les Fresques du Pinturicchio dans les salles Borgia au Vatican. Reproductions Phototypiques. Commentaire par le P. François Ehrle S. J. et feu le Comm. Henri Stevenson. Rome. Danesi-Editeur, 1898.

Die französische Ausgabe des Appartamento Borgia, welche nun kaum zwei Jahre nach der rasch vergriffenen italienischen erschienen ist, bietet im Abbildungsbande dasselbe reiche Material wie die erste Auflage und im Text mancherlei sehr beachtenswerte Ergänzungen. Was die Methode der historischen Forschung und die feine Kritik der Quellen anlangt, so ist das monumentale Werk von Francesco Ehrle und Enrico Stevenson allgemein als Musterleistung anerkannt worden, und ich selber habe ausführlich im Repertorium für Kunstwissenschaft (XX, p. 318) die Bedeutung einer Publikation zu würdigen versucht, aus welcher nicht nur der Historiker, sondern auch der Kunsthistoriker lernen kann, wie er arbeiten soll. So bleibt es nur noch übrig, auf einige der zahlreichen Verbesserungen und Erweiterungen der neuen Auflage hinzuweisen. Zunächst wurden die Abbildungen im Textbande bedeutend vermehrt. Die Berliner Büste und eine Medaille Alexanders VI. aus dem Kabinet der vatikanischen Bibliothek sind zum Vergleich mit dem Porträt des Papstes im Saal der Mysterien hinzugefügt, ebenso Medaillen Mahomeds II., seines Sohnes Bajazet, der Lucrezia Borgia und das Bildnis Cesare's, wie es Paolo Giovio in seinen Elogien gegeben hat. Von den neuerdings in Beziehung zu den Fresken genannten Zeichnungen in Frankfurt a. M., Paris und London sind drei der wichtigsten abgebildet, bei welcher Gelegenheit allerdings die Thatsache schärfer betont werden durfte, dass diese Zeichnungen zum Teil venezianischen Ursprungs sind und keine von ihnen von Pinturicchio's Hand ausgeführt worden ist. Was den Text anlangt, so ergänzte P. Ehrle Beschreibung und Geschichte des Palastes der Camera Apostolica durch einige neue wichtige Notizen; für frühere Behauptungen, z. B. die, dass in späterem Jahrhundert das Appartamento Borgia von den päpstlichen Nepoten bewohnt wurde, bringt er neue entscheidende Belege bei. Auch des durch das oben noch erhaltene Barbowappen erwiesenen Aufbaues Pauls II. auf den Palast Nicolaus V. wird gedacht, sieht man doch auch das Wappen desselben Papstes über einem Kamin in einem Nebenraum der Camera dell' Udienza, die mit den Borgiagemächern auf derselben Höhe liegt. Sehr dankenswert ist es ferner, dass wir nun endlich mit Bestimmtheit aus einer Äusserung des Sigismondo de' Conti erfahren, dass der obere Papstsaal wenigstens seinen Namen „aula Pontificum“ von den Gemälden der Heiligen-Päpste trug, die man hier an den Wänden sah. Darf man da nicht einen ähnlichen Zusammenhang auch bei dem unteren Saal der Päpste vermuten, in welchem Pinturicchio niemals gemalt hat, in dem aber noch später die Maler Leos X. in ihren Inschriften die Erinnerungen an die grössten Päpste von Stephan II. bis auf Martin V. festgehalten haben? Einigermassen skeptisch zeigt sich P. Ehrle in seiner Besprechung der Porträt-darstellungen im Saal der Heiligenleben. Ausser dem Porträt Alexanders im Saal der Mysterien lässt er eigentlich nur das des Andrea Palaeologo gelten, er bekämpft die all-

gemeine Ansicht, dass Lucrezia Borgia mit der hl. Caterina eins sei, und überlässt es dem Leser, den Prinzen Dschem in dem Reitersmann oder in dem Türken rechts vom Königsthron zu erkennen. Die übrigens niemals allgemein anerkannte Hypothese, der siebzehnjährige Cesare sei der thronende König, der 19- oder 20jährige Herzog von Gandia sei in dem türkischen Reitersmanne dargestellt, wird man ohne weiteres fallen lassen dürfen. Ein paar Druckfehler der ersten Ausgabe — es steht z. B. auf Seite 15 Alexander VI. für Innocenz VIII., man hat gleich darauf 1485 statt 1495 zu lesen — sind natürlich verbessert worden. Dass italienische Zeitungen, deren Standpunkt es ihnen zur Pflicht machte, die glänzenden Verdienste der Autoren des Appartamento Borgia herabzusetzen, aus solchen Versehen Kapital geschlagen haben, ist unglaublich. Und doch ist es geschehen, denn das litterarische Gewissen erscheint hier unten oft so belastungsfähig wie das moralische. So hat mit dieser französischen Ausgabe, die das Appartamento Borgia dem Verständnis noch viel weiterer Kreise erschliessen wird, wie die italienische, die Pinturicchio-Bewegung, welche Leo XIII. durch die Eröffnung der Borgiagemächer eingeleitet hat, zunächst den würdigsten Abschluss gefunden.

E. ST.

Die Haggadah von Sarajevo. Von Dav. Heinr. Müller und Julius v. Schlosser. Eine spanisch-jüdische Bilderhandschrift des Mittelalters. Nebst einem Anhang von Prof. Dr. David Kaufmann. — Mit einem Frontispiz in Chromotypie, 38 Lichtdrucktafeln, 18 Textabbildungen und einem Atlas von 35 Tafeln. Wien, 1898.

Der ungeheure Aufschwung, den seit etwa einem Jahrzehnt die Erforschung der Miniaturmalerei des Mittelalters genommen hat, ist in erster Linie den christlich-liturgischen Hss. zu gute gekommen, während andere Denkmälergruppen, namentlich die profanen Bilderbücher, wie die Romane, sehr mit Unrecht vernachlässigt sind. Um so erfreulicher ist es, dass mit vorliegender Publikation ein bisher kaum in seiner Existenz bekanntes Reich der Buchmalerei, die jüdische Handschriftenillustration, uns erschlossen wird. Ist sie doch ausser den bei v. Hefner-Alteneck gegebenen Proben aus der Leipziger Machsor-Hs. kaum in unserer Litteratur erwähnt worden. Die Publikation ist eingeleitet von einer Abhandlung Dav. Heinr. Müller's über Entstehung, Inhalt und Gebrauch der Haggadah, des Legendars für den Passahabend. Die ff. Kapitel von D. H. Müller und J. v. Schlosser behandeln die an die Spitze gestellte und die den Verfassern sonst bekannt gewordenen Bilder-Hss. der Haggadah in europäischen Sammlungen. Diesem Hauptbestandteile der Publikation schliessen sich eine Untersuchung J. v. Schlosser's über den Bilderschmuck der H. und eine Abhandlung: „Zur Geschichte der jüdischen Hss.-Illustration“ von Prof. Dr. David Kaufmann an. S. scheidet zwei Typen der Hss. der illustrierten H. Der Hauptvertreter des älteren „spagnolischen“ Typus, den wir „vom Ende des 13. bis an den Beginn des 15. Jahrhunderts“ verfolgen können, dem wir in „den südlichen Mittelmeerländern romanischer Zunge, Italien und Spanien“ begegnen, ist die im Jahre 1894 für das bosnisch-herzegovinische Landesmuseum erworbene Handschrift, nach der

die Publikation benannt ist. Ihre Bilder sind im Tafelbande, teilweise auch im Text wiedergegeben. S. schliesst aus mannigfachen Gründen auf spanischen Ursprung der Hs. Der Stil der Bilder muss flau genannt werden. Sie stehen im Banne der gotischen Miniaturmalerei, wie sie seit den letzten Jahrzehnten der Regierung Ludwigs des Heiligen sich entwickelte. Der Gesamteindruck ist der einer stark zurückgebliebenen Arbeit. Die Architekturen entbehren fast ganz des ausgesprochen gotischen Charakters; Einzelheiten der Ornamentik, die naturalistischen Drollerien weisen dagegen schon auf das Ende des 13. oder das folgende Jahrhundert. Kurzum man wird die Hss. nicht früher als in das 14. Jahrhundert ansetzen dürfen. Wie schnell der neue gotische Stil in der spanischen Malerei Aufnahme gefunden hat, wissen wir nicht. In Spanien ist uns noch nicht einmal ein Umriss der Entwicklung in romanischer Zeit gegeben, und doch fehlt es nicht an Material dafür. Man wird die behauptete Abhängigkeit von Frankreich nicht überschätzen dürfen. Keineswegs aber darf die von Waagen beobachtete Übereinstimmung der Apokalypse von St. Sever (Paris, Nat.-Bibl.) mit einer solchen in Madrid dafür ins Feld gebracht werden: hier handelt es sich ja eben um Illustrationen des Apokalypse-Kommentars des Spaniers Beatus. Die Fülle dieser Hss., deren Bilderreichtum in Erstaunen versetzt, kennen wir durch eine treffliche Abhandlung Delisle's. Eine ganze Reihe hat sich in den Westen nach Frankreich, England, Italien verbreitet. Die H. von Sarajevo ist jedenfalls der reichste, vielleicht aber nicht der älteste Vertreter des spagnolischen Typus. Uns scheint hier eine von S. nicht eingesehene und daher kurz abgethane Hs. des Brit. Museums (Add. 27. 210) nach der auf Tafel IV, 1 mitgeteilten Probe¹⁾ den Vorzug zu verdienen. Überhaupt ist sie die künstlerisch am höchsten stehende der ganzen Gruppe. Trägt uns nicht alles, so haben wir hier eine vorzügliche Arbeit im nordfranzösischen Stil des frühen 14. Jahrhunderts vor uns. Ist die Hs., wie es Schrift und Ritus beweisen sollen, in Spanien entstanden, so wäre sie ein für die Geschichte der Verbreitung des gotischen Stils nicht hoch genug anzuschlagendes Stück, denn in nichts erwecken ihre Bilder den Eindruck einer zurückgebliebenen, abseits vom Centrum der Entwicklung entstandenen Arbeit, ein Eindruck, der bei der Hs. in Sarajevo, wie bei einer H. des Earl of Crawford unverkennbar ist. Wenn die Londoner Hs. dagegen französischen Ursprungs ist, so verschiebt sich damit wesentlich die Frage nach dem Anteil Frankreichs an der Schöpfung des spagnolischen Typus. Bezeichnend für den spagnolischen Typus der illustrierten Haggadah ist, dass dem Texte eine zusammenhängende Bildfolge vorausgeht oder folgt. Ihr Inhalt ist die Geschichte der Juden von der Schöpfung bis zum Auszug aus Ägypten, ein Stoff, der mit wechselnder Breite erzählt wird und sich dem Texte entsprechend mehr und mehr zu einer Geschichte Mosis in Bildern verdichtet. Es ist ein ganz ähnliches Verfahren, wie es die christliche Kunst einschlägt, wenn sie den Psalterien — namentlich in Frankreich im 13. Jahrhundert — eine Bildfolge vorausgehen lässt, die in einer steten Schwankungen unterworfenen Auswahl von Szenen die Heilsgeschichte vorführt. Schon die H. von Sarajevo fügt zu dem mit dem Buche in loser Verbindung stehenden Bildercyklus einige rituelle Darstellungen hinzu, die sich bis in den Text hineinziehen. Dem spagnolischen Typus der illustrierten Haggadah, dem durchweg ein Zug vornehmer Prachtentfaltung

eigen ist, steht ein zweiter gegenüber: ein jüngerer, volkstümlicher Typus, der dem nordländischen, speciell deutschen Judentum anzugehören scheint. Zwei Hss. des 15. Jahrhunderts lehren ihn uns kennen: die zweite H. des Germanischen Museums und eine H. der Pariser Nationalbibliothek. Künstlerisch können sich diese Hss. mit den Hauptstücken des spagnolischen Typus nicht messen. Ihre Randillustrationen sind durchaus minderwertig, zurückgeblieben. Inhaltlich sind sie dagegen oftmals sehr interessant: biblische und rituelle Szenen (erstere durchaus nicht immer aus dem Texte zu erklären) gehen hier durcheinander, untermischt mit Drollerien. Bemerkenswert ist das starke Eindringen der jüdischen Legende in die biblischen Bilder. Eine eingehende Untersuchung der Hss. nach der ikonographischen Seite hin, eine Abgrenzung gegen den christlich-biblischen Cyklus wäre dringend zu wünschen. Wir heben eine interessante Thatsache heraus: die bosnische H. hat einen eigenen, freilich individualitätslosen jugendlichen Typus Gott Vaters geschaffen; eine H. (italienischen Ursprungs) im Besitze Prof. Kaufmann's in Budapest dagegen lässt Gott Vater im feurigen Busch in Typus Christi erscheinen! Wir müssen es uns versagen, auf alle bei S. besprochenen Denkmäler einzugehen, hinweisen möchte ich wenigstens mit einigen Worten auf die eigentümliche Hs. des Buches Machsor bei Prof. Kaufmann in Budapest mit dem Bilde der kämpfenden Ritter, das uns teils an die symbolischen Initialen des 12. bis 13. Jahrhunderts, teils an illustrierte Lieder- und Romanhss. des 14. Jahrhunderts erinnert. Endlich sei der ersten H. des Germanischen Museums gedacht. Ihre Illustrationen sind in einem wunderlichen Gobelinstil ausgeführt, in dem biblische und rituelle Darstellungen mit Genreszenen und Drollerien vermengt sind. Die Kunstgeschichte ist S. für diese gewaltige Materialzuführung zu grossem Danke verpflichtet. Sein weitausgreifender Text sucht nicht nur die kunstgeschichtlichen Fragen, welche die H.-Hss. unmittelbar betreffen, zu erörtern, sondern die Stellung der Juden zur Kunst im Mittelalter im allgemeinen darzulegen, zu schildern, wie sie sich in ihrer mehr anempfindenden, denn freischaffenden Weise der Litteratur und bildenden Kunst der Völker, zwischen denen sie verstreut waren, anzupassen gewusst haben. Die Geschichte der Miniaturmalerei wird aus dem Buche nach den verschiedensten Richtungen hin grossen Nutzen ziehen können. Andererseits werden die stilkritischen oder ikonographischen Abhandlungen für die Bestimmung von Ort und Zeit der Entstehung der H.-Hss. wertvolle Aufschlüsse geben können. Die prächtige Ausstattung und der Abbildungsreichtum der Publikation — namentlich seien die Chromotypien hervorgehoben — machen ihre Benutzung zur Freude. Eine ungemein wertvolle Ergänzung des Buches bedeutet die Studie Prof. Kaufmann's über die jüdische Hs.-Illustration. Wir lernen da die verschiedenen Gruppen der illustrierten jüdischen Texte kennen mit einer in Erstaunen versetzenden Fülle von Beispielen. Gehört auch eine grosse Anzahl von ihnen erst den Perioden an, in denen die Miniaturmalerei nicht mehr dasselbe Interesse beanspruchen kann, wie im Mittelalter, so bleibt doch Stoff genug, der in die verschiedensten Kapitel der Geschichte der Malerei und der Ikonographie aufgenommen werden will. K. widmet sein zweites Kapitel der Frage, ob der Bildschmuck dieser Hss. jüdischen oder etwa christlichen Künstlern zuzuweisen sei. Aus stilkritischen Gründen ist die Frage nicht zu entscheiden, da die Malereien sich jeweils im Banne der Kunst des Landes, in dem sie entstanden, befinden. Aber schon die vielfache enge Beziehung zum Texte macht die Arbeit christlicher Künstler unwahrscheinlich. In einer ganzen Reihe

1) Die Hs. ist von mir nicht eingesehen, doch bestätigt G. F. Warner liebenswürdigerweise meine Ansicht.

von Hss. ist uns nun bezeugt, dass jüdische Künstler sie ausmalten; so schrieb und illuminierte Josua b. Araham Ibn Gaon Anfangs 1306 zu Soria in Altcastilien einen jetzt in Oxford aufbewahrten Codex (Nr. 2323). Nach K. sind die Malereien der hebräischen Hss. gewöhnlich von den Schreibern selbst verfertigt. Welch hohe Blüte das jüdische Schreiberhandwerk im Mittelalter erreichte, dafür bringt die Abhandlung reichliche Belege. Gerade im Hinblick auf den hohen Wert der vorliegenden Studie möchten wir dem Bedauern Ausdruck geben, dass ihr kein Index beigelegt ist.

A. Haseloff.

Petrus Pictor Burgensis de Prospectiva Pingendi. Nach dem Codex der Kgl. Bibliothek zu Parma nebst deutscher Übersetzung zum erstenmale veröffentlicht von Dr. C. Winterberg. Band I: Text. Band II: Figurentafeln. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1899.

Ohne genaue Kenntnis ihrer Vorstellungen von den Gesetzen der Perspektive wird man die Arbeitsleistung und die Bestrebungen der italienischen Renaissancekunst ebensowenig wie ohne eingehendere Erforschung ihrer Maltechniken vollständig zu würdigen im stande sein. Leider sind aber die Grundlagen unserer Kenntnis auf beiden Gebieten noch recht wenig sichere. Die vorliegende Veröffentlichung des Traktats über malerische Perspektive, der uns von Piero della Francesca erhalten ist, wird die kunstgeschichtliche Forschung diesem Ziele, die technischen Grundlagen der alten Kunst zu erforschen, wesentlich näher führen. Die selbstlose Arbeit des sachkundigen Herausgebers verdient deshalb nicht nur den Dank, sondern auch die thatkräftige Unterstützung aller derer, die ein sachliches Interesse an der kunstgeschichtlichen Erkenntnis nehmen. Dr. Winterberg stellt dem Abdruck des Originaltextes und seiner Übersetzung desselben eine längere Einleitung voran. In ihrem ersten Teile charakterisiert er die kunstgeschichtliche Stellung Piero's della Francesca, die Eigenart seines realistischen Strebens den rein florentinischen Künstlern gegenüber, und erläutert eingehend die künstlerische Bedeutung der einzelnen Kompositionen Piero's. Ihre lineare Konstruktion, Farbenkomposition und Verteilung von Licht und Schatten in den einzelnen Gemälden werden in interessanter und lehrreicher Weise analysiert, und durch eine Reihe von Zeichnungen die lineare Kompositionsmethode des Künstlers veranschaulicht. Der zweite Teil behandelt das Verhältnis der bildenden Künste der Renaissance, der Architektur, Skulptur und Malerei zur Perspektive, „als dem wesentlichen, die ganze Komposition der Meisterwerke jener Zeit bedingenden Elemente“, und kritisiert die veränderte Stellung der modernen Kunst gegenüber dieser Wissenschaft. Mit Recht betont der Herausgeber hier wie an anderen Orten, dass die italienische Renaissancekunst nicht allein durch eine verständnisvolle Verwertung der Gesetze der perspektivischen Verkürzung in ihrem Streben nach naturwahrer Darstellung ihrer Gegenstände einen grossen Schritt weiter geführt worden ist, son-

dern auch durch die perspektivische Konstruktion des Raumes und die durch sie bedingte Gruppierung der Gestalten in ebenso genialer wie einfacher Weise eine Versinnlichung des geistigen Inhaltes der Darstellung erzielt hat. Der dritte Teil der Einleitung erörtert Piero's Stellung als Perspektiviker gegenüber Leo Battista Alberti und Leonardo da Vinci. Leon Battista Alberti will dem Maler nur ein einfaches, praktisches Hilfsmittel für die perspektivisch richtige Konstruktion an die Hand geben, Piero hat mit seinen vom Elementarsten an schrittweise und systematisch vorgehenden Darlegungen wesentlich eine pädagogische Absicht. Piero's Traktat kennzeichnet keine neue Stufe theoretischen Fortschritts, er ist aber der erste, der wie der Herausgeber sagt, „die strenge Konstruktionsmethode als Erziehungs- und Bildungsmittel für das Auge des Lehrlings in praxi richtig erkennt und anzuwenden sucht“. Leonardo da Vinci führt dann als Masseinheit für die Bestimmung der Tiefenmasse im perspektivischen Bilde statt der Körperlänge die Augendistanz (Abstand des Auges vom Bilde) ein und gelangt damit zur Feststellung der harmonischen Zahlenreihe für die Verkürzung der wirklichen Tiefenmasse im Bilde. Der vierte und letzte Abschnitt der Einleitung behandelt die äussere Geschichte des Traktats, sein Verhältnis zu Daniele Barbaro's *Prospettiva practica* von 1568, die in allem Wesentlichen auf Piero's Schrift beruht, die Zeit seiner Entstehung, die erhaltenen Handschriften, die Anordnung des Stoffes und die Methode der Darstellung. Der Traktat selber ist vom Herausgeber in der sehr richtigen Voraussetzung, dass er die originale, von Piero selber aufgesetzte oder diktierte Fassung wiedergebe, nach der italienischen Handschrift veröffentlicht. Die deutsche Übersetzung hätte wohl besser Seite für Seite neben dem italienischen Originaltext gedruckt, nicht, wie geschehen, ihm angefügt werden sollen, und im Drucke hätte etwas mehr Sorgfalt auf die Beseitigung der zum Teil recht störenden Druckfehler verwendet werden können. Der Traktat Piero's ist so dem Studium zugänglich gemacht und wird ohne Frage eine reiche Fülle von Anregungen zu weiteren gründlichen Studien gewähren. Das Interesse des Traktats liegt für die Kunstgeschichte wesentlich darin, dass wir durch ihn erfahren können, was die Künstler der Renaissance von der Perspektive wissen konnten, und nach welchen Grundsätzen sie bei der Konstruktion ihrer Kompositionen vorgehen konnten. Mit seiner Hilfe werden wir den Künstlern auf diesem Gebiete in ihrer Arbeit zu folgen im stande sein und so ihre künstlerischen Ziele deutlicher zu erkennen hoffen dürfen. Es wäre äusserst nutzbringend für die Kunstwissenschaft, wenn der Herausgeber durch weitere Mitteilungen seiner Studien über die Entwicklung der perspektivischen Konstruktion bei den einzelnen Künstlern der Renaissance, zu denen er wie kaum ein zweiter befähigt ist, unser Verständnis für diese so bedeutungsvolle Grundlage des künstlerischen Schaffens fördern wollte.

P. K.

GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00092 0021

