



ZEITSCHRIFT
FÜR
BILDENDE KUNST

MIT DEM BEIBLATT KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

VIERZEHNTER JAHRGANG



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN

1903

Inhalt des vierzehnten Jahrgangs

	Seite		Seite
Malerei			
Jan Veth. Von <i>André Jolles</i> . Mit 1 Lithographie und 5 Abbildungen	1	Die jüngsten Strömungen der dänischen Kunst. Von <i>Emil Hannover</i>	299
Adolf Menzel. Von <i>Jan Veth</i> . Mit 1 Lithographie	11	Das Skizzenbuch des van Dyck. Von <i>Georg Gronau</i> . Mit 3 Abbildungen	320
Die vlämischen und die niederländischen Meister in der Ermitage zu St. Petersburg (Fortsetzung aus Jahrgang XIII). Von <i>Max Rooses</i> . Mit 1 Abbildung	13	Plastik	
Ein Bild von Karel Fabritius in Rom. Von <i>Sigurd Müller</i> . Mit 2 Abbildungen	44	Florentiner Bildhauer der Renaissance. Von <i>Alfred G. Meyer</i> . Mit 1 Abbildung	70
Rembrandt's Gemälde des Paulus im Nachdenken im Germanischen Museum zu Nürnberg. Von <i>Wilhelm Bode</i>	48	Max Klinger's »Schlafende«. Von <i>Julius Vogel</i> . Mit 1 Abbildung	90
Die Ausstellung altniederländischer Meister in Brügge. Von <i>Franz Dülberg</i> . Mit 6 Abbildungen	49, 135	Zwei Selbstbildnisse des Niccola Pisano. Von <i>Ernst Polaczek</i> . Mit 6 Abbildungen	143
G. H. Breitner. Von <i>W. Vogelsang</i> . Mit 5 Abbildungen	58	Michele Marini. Von <i>Ernst Steinmann</i> . Mit 10 Abbildungen	147
Carel Fabritius oder Pieter de Hoch? Von <i>Wilhelm Bode</i>	85	Der Farnesische Stier und die Dirkegruppe des Apollonios und Tauriskos. Ein Brief an Georg Treu in Dresden zu seinem sechzigsten Geburtstag am 29. März 1903. Von <i>Franz Studniczka</i> . Mit 13 Abbildungen	171
Theodor Rocholl. Von <i>Eduard Daelen</i> . Mit 1 Farbentafel	87	Max Klinger's Entwurf zu einem Brahmsdenkmal. Von <i>Ludwig Hevesi</i> . Mit 2 Abbildungen	236
Otto Heinrich Engel. Von <i>Max Osborn</i> . Mit 1 Farbentafel und 10 Abbildungen	159	Theodor von Gosen. Von <i>Felix Becker</i> . Mit 6 Abbildungen	267
Eugène Carrière. Von <i>August Marguillier</i> . Mit 8 Abbildungen	183	Architektur	
Der Brunnen des Lebens von Hans Holbein. Von <i>Artur Seemann</i> . Mit 1 Farbentafel und 15 Abbildungen	197	Der Ursprung der »romanischen« Kunst. Von <i>Josef Strzygowski</i> . Mit 3 Abbildungen	295
Karl Mediz — Emilie Mediz-Pelikan. Von <i>Ludwig Hevesi</i> . Mit 9 Abbildungen	207	Graphische Künste	
Die Ludwig Richter -Ausstellung in Dresden. Von <i>Karl Woermann</i> . Mit 7 Abbildungen	225	Ein Nachtrag zum Houbraken-Kataloge, Bildnis der Tochter des Kurfürsten Moritz zu Sachsen. Von <i>Theodor Distel</i> . Mit 1 Abbildung	22
Constantin Somoff. Von <i>Igor Grabar</i> . Mit 8 Abbildungen	239	Heinrich Reifferscheid. Von <i>Gustav Kirstein</i> . Mit 2 Originalradierungen und 4 Abbildungen	271
James Marshall. Von <i>Julius Gensel</i> . Mit 8 Abbildungen	256	Allgemeines	
Drei verschollene, kürzlich wiedergefundene Meisterwerke. Von <i>Louise M. Richter</i> . Mit 3 Abbildungen	263	Ein Porträt Friedrich's II. von Hohenstaufen. Von <i>Richard Delbrück</i> . Mit 7 Abbildungen (Erweiterungen S. 86 u. 246)	17
Leonardo's Bildnis der Ginevra dei Benci. Von <i>Wilhelm Bode</i> . Mit 4 Abbildungen	274	Kunst und Leben in England (Fortsetzung und Schluss). Von <i>Hermann Muthesius</i> . Mit 31 Abbildungen	73
Kunstaustellungen in Japan. Von <i>A. von Janson</i> . Mit 3 Abbildungen	277		
Willroider's Landschaften. Von <i>H. E. von Berlepsch</i> . Mit 2 Abbildungen	286		
Albert Belleruche. Von <i>Karl Eugen Schmidt</i> . Mit 2 Originallithographien und 9 Abbildungen	287		

	Seite		Seite
Die Ausstellung von Kunstwerken aus Privatbesitz in Baden-Baden 1902. Von <i>Franz Rieffel</i> . Mit 25 Abbildungen	63	San Miniato al Tedesco. Von <i>Hans Mackowsky</i> . Mit 15 Abbildungen	166, 215
Das Porträt Kaiser Friedrich's II. Von <i>F. Philippi</i> . Mit 2 Abbildungen	86	Thorvaldsen und Zoega. Von <i>Adolf Michaelis</i> . Mit 6 Abbildungen	193
Die rheinische und die westfälische Kunst auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902. Von <i>Paul Clemen</i> . Mit Farbentafel und 37 Abbildungen	95	Das Porträt Kaiser Friedrich's II. von Hohenstaufen. Von <i>Julius Reinhard Dieterich</i> . Mit 16 Abbildungen	246
Otto Fischer. Von <i>Paul Schumann</i> . Mit 1 Originalsteinzeichnung	158	Grünewald's Isenheimer Altar (ein Rekonstruktionsversuch). Von <i>Fritz Baumgarten</i> . Mit 6 Abbildungen	282
		Mittelalterliche Flechtgewebe. Von <i>E. Kuusich</i> . Mit 1 Dreifarbendrucktafel und 12 Abbildungen . . .	311

Kunstbeilagen

	Seite		Seite
<i>Albert Belleruche</i> , Mädchenköpfe. Originallithographie	zu 287	<i>L. Kühn</i> , Paulus im Gemache. Radierung nach Rembrandt	zu 48
<i>Albert Belleruche</i> , Stilleben. Originallithographie	zu 287	<i>Hilde Lott</i> , König Drosselbart. Aquarelldruck .	zu 24
<i>Heinrich Fieckmann</i> , Gespräch über das Wetter. Originalradierung	nach 214	<i>Adolf von Menzel</i> , Von der Pariser Weltausstellung 1867. Dreifarbendruck	zu 46
<i>Eduard Einschlag</i> , Russischer Bauer. Radierung, nach einer Skizze von Fr. Koch	vor 183	<i>Hans Neumann jun.</i> , Empire. Originalradierung	nach 182
<i>Otto H. Engel</i> , Morgensonne. Dreifarbendruck	zu 159	<i>Max Pietschmann</i> , Männerkopf. Schabkunstblatt	nach 238
<i>Otto Fischer</i> , Am Abend. Originalsteinzeichnung	zu 158	<i>Heinrich Reifferscheid</i> , Erntefeld. Originalradierung	zu 271
Mittelalterliches Flechtgewebe im Königlichen Kunstgewerbemuseum in Dresden. Dreifarbendrucktafel	zu 311	<i>Heinrich Reifferscheid</i> , Bischof Weber. Originalradierung	zu 271
<i>Oskar Graf</i> , Die Stadtbrücke in Salzburg. Originalradierung	zu 72	<i>Theodor Rocholl</i> , Türkische Reiter. Dreifarbendruck nach einem Aquarell	zu 87
<i>Hermann Hirzel</i> , Sommertag. Originalradierung	zu 72	Schrein des hl. Andreas, gestiftet vom Erzbischof Egbert, im Domschatz zu Trier. Dreifarbendruck	zu 95
<i>Hans Holbein</i> , Der Brunnen des Lebens. Dreifarbendruck	zu 197	<i>Franz Skarbina</i> , Weihnachten. Dreifarbendruck	zu 72
<i>Georg von Kempf</i> , Elternglück. Radierung . .	zu 142	<i>Eduard Stiefel</i> , Im Atelier. Originalradierung .	zu 238
		<i>Jan Veth</i> , Adolf von Menzel. Originallithographie	zu 1
		<i>Ludwig Willroider</i> , Landschaft. Studienblatt .	zu 286

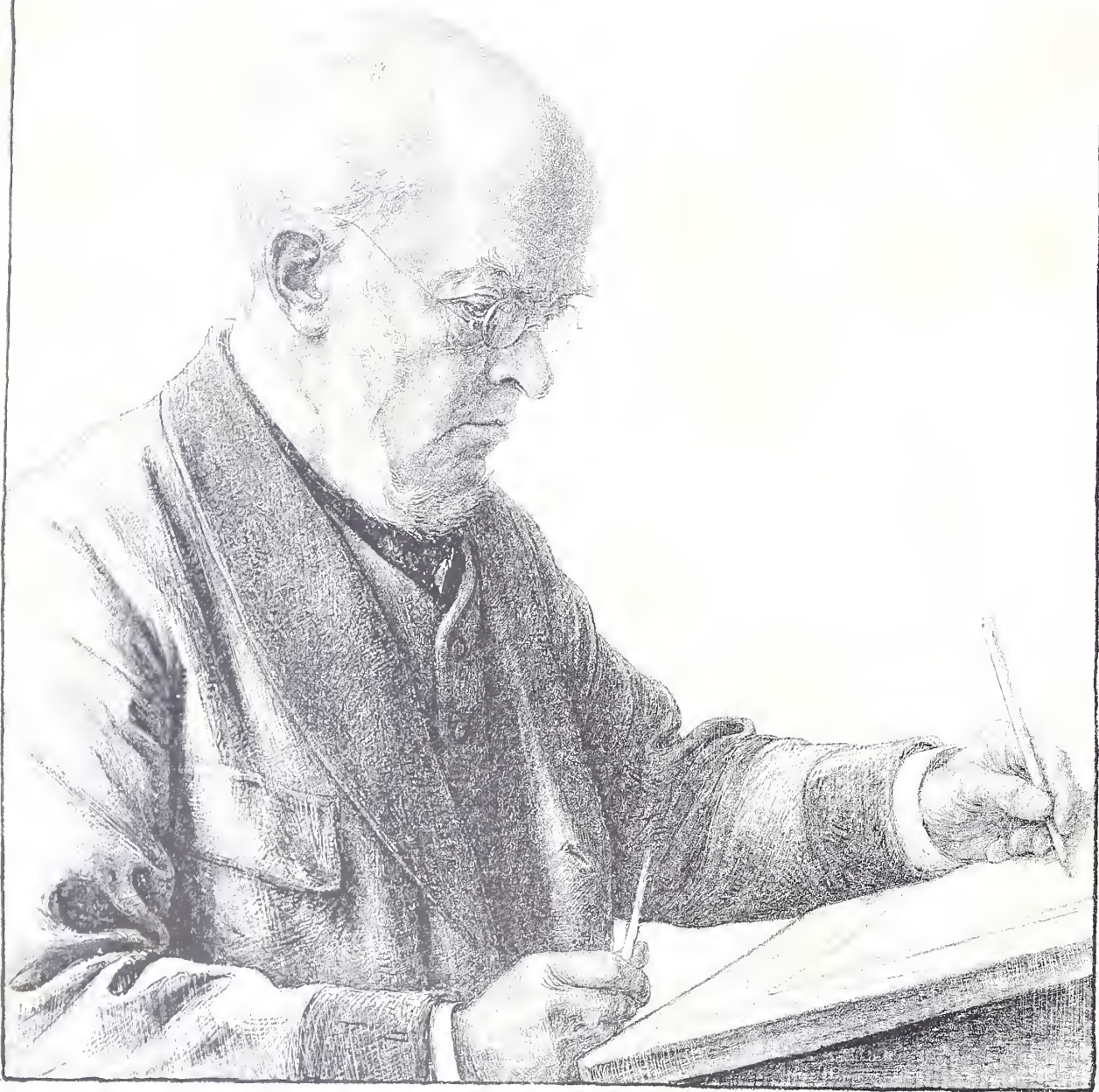


Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

<https://archive.org/details/zeitschriftfurbi38unse>

V 97

ÆT 81



JAN VETH

I.

AUCH wenn er nicht vor kurzer Zeit eine zündende Verteidigungsrede für einen von kurz-sichtigen Grossstadtsneigungen und Parvenu-Verkehrseitelkeit zum Tode verurteilten Altamsterdamschen »gracht« gehalten hätte und mit dem Feldgeschrei »Städteschändung« für den eigenen holländischen Charakter seiner Umgebung eingetreten wäre; auch wenn er nicht nun schon fünfzehn Jahre mit zäher selbstbewusster Ausdauer auf alle denkbare und undenkbbare Weise versucht hätte, dem schönsten Kunstwerk seines Vaterlandes einen würdigeren Platz in dem Gebäude zu verschaffen, das trotz seiner architektonischen Verdienste ohne Verständnis gerade für dieses Kunstwerk gebaut wurde — so könnte man doch aus Veth's Arbeit und mehr noch aus seiner Karriere beweisen, wie sehr das Ureigene Hollands und der holländischen Kunst sein Leben gestützt, seine Malerei beeinflusst hat.

Nicht wie bei den Brüdern Jakob und Willem Maris mit ihren saftigen Wiesen, auf denen die Sonne smaragden funkelt oder ihren Städtebildern, über welchen die gigantischen Wolkenungeheuer hintaumeln und gleiten, spricht bei ihm aus jedem Pinselstrich die leidenschaftliche Liebe für das Land, wo das lustige Frühlingfeld immer an die einsame Finsternis der Dünen angrenzt und die Übergänge von goldener Sonne zu dumpfem Nebel zu den täglichen Erscheinungen gehören. Nicht wie bei Israels ist jedes Bild vollgesogen von dieser wehmütigen Kenntnis der Menschenrasse, die in Hütten am Strand oder in Höhlen der Stadt wohnt. Ebensovienig lodert hier die Brunst eines Breitner, der die Stadt, welche er liebt, zu befruchten scheint, so dass jede Leinwand sowohl ihr als auch sein Kind wird. Auch wird, bezeichnet man die Kunst des 17. Jahrhunderts als die holländische par excellence, für den oberflächlichen Beschauer nur wenig von ihr in Veth's Malerei zu finden sein und man würde bei einem Vergleich mit den Doelenstukken mehr an Dirk Jacobsz, Teunissen oder Dirk Barentsz als an Van der Helst, Bol oder Hals denken, während man bei den einzelnen Porträts eher auf die Kreuzfahrer eines Jan van Scorel oder die Bilder des Antonis Mor van Dashorst als auf van Dyck oder Mierevelt kommen würde. Für den hochherzigen Utrechter, dessen kühle Grandezza in einem späteren Jahrhundert nur von der göttlichen Wärme des Rembrandt übertroffen wurde, und dem das Universelle einer in Spanien und unter italienischen Einflüssen erworbenen Kultur manchmal etwas Kosmopolitisches zu geben scheint, gerade für ihn, der trotz Hofetikette und Renaissance ein so charakteristischer Typus des selbständigen Nordniederländers geblieben

ist, scheint Veth eine ziemlich ausgesprochene Vorliebe zu haben. Aber wir wiederholen: eine zu scharfe Trennung zwischen den früheren Jahrhunderten und dem siebzehnten zu machen zeugt von Oberflächlichkeit; denn die Kunst des letzteren hatte ebensowienig als alle anderen holländischen Kunstbewegungen eine spontane Genesis; sie war eine fortgesetzte Tradition, undenkbar ohne alles Vorhergegangene. Daher gehört Veth, wenngleich er anscheinend seine Meister mehr bei den früheren als bei den späteren gesucht hat, in Wirklichkeit in diese lange Kette holländischer Künstler, die sich mit nur kleinen Unterbrechungen schon so viele Jahrhunderte fortgliedert und noch lange kein Ende haben wird.

Jeder Holländer wird dies fast instinktiv verstehen, aber im kunstgeschichtlich gebildeten Deutschland bedarf es einer Erklärung. Das Verhältnis zur früheren Kunst ist nun einmal bei uns Holländern ein anderes als dort, und ich brauche nur, um dem Verdacht chauvinistischen Stolzes zu entgehen, an die Worte zu erinnern, die Liebermann an dieser Stelle just schrieb: »Die modernen Holländer haben von ihren Vorfahren eine gewisse malerische Kultur geerbt, die selbst unsern bedeutendsten Meistern wie Menzel oder Böcklin fehlt«. Diese Kultur ist es, welche unsere Liebe und unsern Umgang mit den Malern vergangener Zeiten beherrscht. Sie sind für uns ebensowienig die Objekte kunstgeschichtlicher Studien als blosser Erinnerungen an eine ruhmreiche aber verflossene Zeit. Wir sind jetzt noch Fleisch von ihrem Fleisch, Blut von ihrem Blut, sie gehören zu unserer Familie, denn wir betrachten sie als unsere Grossväter und Onkel. Wir stammen von ihnen ab, wir haben sie fast noch gekannt; ihre Sprachweise, ihre kleinen typischen Bewegungen kehren, ohne dass wir es wissen, bei uns wieder — eine Eigenart überspringt ja oft ganze Generationen — und das bringt sie uns näher als die aller-tiefsten Studien und lässt sie uns besser lieben als blosser Nationalstolz es vermöchte. Wir sind von derselben Rasse, sie und wir, wenn wir auch in vieler Beziehung degeneriert sind und ihre Geschicklichkeit und Einfachheit nicht mehr besitzen. Wir sind ihrer insoweit würdig, als unser Verständnis für sie nichts an Klarheit verloren hat und wir sie lieben als unsern schönsten Besitz.

Wie mögen die Schatten der Alten auf einen jungen Burschen gewirkt haben, wenn er durch die Geburtsstadt der Kuyp irrte, durch Dordrecht, das van Goyen's gelbe Nebel schöner als ein greller Heiligenschein geweiht — wenn er abends die strenge Dunkelheit stattlich wie einen alten Sammetmantel über die ergrauten Wasser der Merve de gleiten sah, während er unter den langästigen Ulmen vom Groothoofd träumte oder beobachtete, wie die tanzende Morgen-



Jan Veth, Amsterdam. Drei Schwestern (Jugendarbeit)

sonne den alten viereckigen Grootekerksturm mit Gold bekränzte, einer jungen Nymphe gleich, die frisch lachend den Kopf eines alten Dichters mit Frühlingsblumen krönt, — wenn er nach altholländischem Brauch auf dem altertümlichen Bagynhof een puisje ving oder in der Dämmerung an jenem Hause vorbeiging, das die ältesten Erinnerungen Hollands birgt, und wo der erste Raubritter, der sich Graf von Holland zu nennen wagte, erschossen wurde — wenn der Sommer ihn unter den schattigen Bäumen von Eykendonck oder im molligen Gras vom groenen dyk liegen oder der Winter ihn auf gekrümmtem Eisen über das überschwemmte Galgenfeld bei Zwyndrecht dahingleiten sah, immer mit der holländischen Landschaft, der alten Stadt und dem wechselnden Wasser als unvergesslichen Hintergrund. Konnten diese Schatten auch nicht verhüten, dass der wilde Knabe, in einen Räuberroman vertieft, aus einem knorrigen Apfelbaum auf die Erde purzelte, wobei jeder, der keine Wassergeusen unter seine Ahnen zählte, sich zweifelsohne den Hals gebrochen hätte, während er, in einer Schiebkarre voll Kalk versinkend, nur einen unfreiwilligen Anfang der »Schwarz-Weiss-Kunst« mit seinem neuen Anzug machte, so fehlten sie

dafür keineswegs im Hause und Hofe seines Vaters, weder in der Erinnerung noch in Wirklichkeit. Denn die Erinnerung an den Verwandten mütterlicherseits, der im schlaffen, kunstlosen Beginn des 19. Jahrhunderts wenigstens versucht hatte, durch gewissenhaftes Zeichnen und freimütige Naturbetrachtung etwas von der grossen Tradition zu bewahren, lebte fort im Hause des Mannes, der morgens den Bauern ihre Pflüge verkaufte, mittags im Rat die Interessen der Stadt klaren Sinnes erwog, aber sich abends mit Vorliebe der ruhmreichen Geschichte seiner Stadt widmete und die Schicksale ihrer berühmten Einwohner mit treuherziger Genauigkeit durchforschte. Aber die Liebe zur Vergangenheit ging Hand in Hand mit der Freude an dem frischen Leben der Gegenwart: dem Eisenhändler verbot keine falsche Pietät, anstatt der alten Landbaugeräte neue einzuführen, der Gelehrte und seine Hausgenossen nahmen trotz ihrer Studien des Vergangenen von neuen litterarischen Tageserscheinungen Kenntnis und der Magistrat war frei von allem Konservatismus. Die liberale Partei erlebte in jenen Tagen ihre goldene Zeit; die Litteratur versuchte, so gut es ging, eine Fortsetzung früherer Jahrhunderte zu finden; die Theologie zerbrach die Fesseln eines

düsteren Calvinismus, um nach freudevolleren aber vielleicht skeptischeren Ländern dichterischer Modernität zu entfliehen. Die Politik des Ministers Thorbecke, Prosa und Poesie des Dichters Potgieter und seiner Zeitschrift »De Gids« und die Theologie des de Genestet und Thiele waren das Beste, was die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Holland geben konnte, und sie wurden im Hause des alten Herrn Veth herzlich willkommen geheissen — ebenso willkommen als 1864 das fünfte Kind Jan Pieter.

Was Wunder, dass seine ersten malerischen Versuche, die, wäre er kein Maler geworden, kaum unserer Aufmerksamkeit wert wären, aber in denen wir jetzt doch die Vorzeichen einer wahrhaftigen Begabung sehen dürfen, in historischer Richtung gingen, und dass längere Zeit auf einer der weissen Mauern des elterlichen Unterhauses eine riesige in Kohle skizzierte Darstellung prangte, auf welcher der Statthalter Willem III. die verfeindeten grössten niederländischen Seehelden de Ruyter und Tromp wieder miteinander versöhnte. Was Wunder, dass Veth der Mann in Holland geworden ist, der mit unermüdlichem Eifer für alle holländischen Traditionen eintritt, wo und wann sie seiner Verteidigung bedürfen; dass er nicht nur zum Künstler, sondern auch zum Kritiker, besser zum Kenner erwuchs, der vor allem das echt Holländische, in welcher Form es sich demonstriert, zu schätzen, zu geniessen weiss und der mit Leidenschaft gegen alles ins Feld zieht, was, unecht oder pervers, die alte Kultur stört oder schändet. Denn wie fast bei allen, welche viel tadeln, ohne dabei cynisch oder blasirt zu sein, ist bei ihm der Tadel nur die Rückseite einer grossen Liebe, und wenn es in dem kleinen Land, das sich rühmt die Wahrheit nicht zu vertuschen und eine ausgesuchte Litanei von Schimpfworten für Feinde zu besitzen, nur wenige giebt, die so deutlich und unverblümt ihre Meinung sagen wie er und in so krassen Ausdrücken ihrem Hass Luft machen, so giebt es deren noch weniger, die in so hohem Masse die Gabe des Bewunderns besitzen, denen es so gegeben ist, ihre Seele allen schönen Seelen, die leben oder gelebt haben, anzupassen, die so frei von jedem engen Parteistandpunkt sind und mit so klarer Gerechtigkeit das Schöne an sich zu erkennen wissen.

Die holländischen Gesandten aus dem 17. Jahrhundert verdanken ihren staatsmännischen Ruhm wohl grösstenteils der Thatsache, dass sie keine Diplomaten waren, keine geheimen Intriguen spannen, aber ehrlich und nüchtern jede Sache für sich recht und schlecht beurteilten oder ausführten, und auch diese Eigenschaft, ins Ästhetische übertragen, hat der Sohn des alten Dordt von seinen Ahnen geerbt.

II.

Wenn die Besprechung der Jugend des Malers eine Erinnerung an die Traditionen war, welche das alte Holland mit dem Anfang des 19. Jahrhunderts verbinden, so kann man von seinen Lehrjahren auf der Akademie zu Amsterdam, wo er 1880 als Schüler eingeschrieben wurde und von der ersten Zeit selbständiger Arbeit nicht sprechen, ohne die Wiedergeburt der ganzen

holländischen Kunst zu erwähnen, jene Revolution der Jüngeren, die alles, was von geistiger Bildung träumte, aus dem Schlafe rüttelte.

Seit den Tagen der Bilderstürmer hatte der Boden des niederen Landes am wilden Meer nicht von so leidenschaftlichen Tritten gedreht, und seit der Drossaert Hooft in seinem väterlichen Schloss zu Muideren alles um sich versammelt hatte, was seine Zeit an grossen und kleinen Talenten nur aufbringen konnte, war auf einem so kleinen Fleckchen Erde niemals eine grössere Anzahl bedeutender Männer gegen die Unsterblichkeit Sturm gelaufen.

In der Litteratur begann es mit dem jungen Jacques Perk, der wie ein Herold vor dem Thor der ewigen Poesie stand und laut um Einlass rief. Hinter ihm kamen sie alle in gedrängten Horden, die vom Geist der Schönheit Erfüllten und von flammender Kunst Berauschten, und sie peitschten da, wo ihre Väter mit Geisseln gezeigelt hatten, jetzt die holländische Mittelmässigkeit und Flauheit mit Skorpionen. Wenn die stolzen Seefahrer früher das Recht hatten, den Besen an den Mast zu binden, weil sie das Meer von Unrat rein kehrten, so stand er den Dichtern von damals auf dem Schreibtisch. Laut, prophetisch laut schallten die Stimmen durch das Land, die gegen das Niedrige und Gemeine mit brennenden Worten predigten, aber zu gleicher Zeit das Dogma, dass Kunst keine kleine Liebhaberei, keine Erholung für stille Sonntagnachmittage, kein harmloser Zeitvertreib für aufgeregte Backfische, keine prickelnde Sensation für ermüdete Börsenjobber sei, in einem Lenz von Poesie verkündeten. Durch jede Lieferung ihres »Nieuwen Gids« ging die schönste und ernsteste Dichtkunst wie ein Strom von glühendem Erz, aus dem jene Glocke werden sollte, die Hollands Sprache heute ist. Der Egoismus dieser jungen Dichterschaft führte nicht zu jener Überhebung, die eine weitere Kultur ausschliesst; denn mit leidenschaftlicher Demut wurde alles Schöne anderer Länder und Zeiten studiert. Wie einstens die mächtigen Flotten ausgesegelt waren, um aus allen Weltteilen Produkte nach Amsterdams Hafen zu bringen, so wurden jetzt aus Deutschland, England und Frankreich, aus Klassizismus und Romantik die Kunstbeispiele herbeigeschleppt, nicht zur Nachahmung, sondern zur Bildung und Erbauung. Es war ein Fest der Schönheit, ein Siegesfest nach einem wohlgelungenen Kreuzzug in das heilige Land der Muse; die Barbaren und Ungläubigen waren vertrieben, ein neuer Einfall ihrerseits unmöglich gemacht. Die Deutschen, bei denen die Kunst kränkelt, weil ihr eine organisierte Kritik fehlt, die ihr gutes Recht beweist, indem sie selbst ein bewusstes Kunstwerk ist, sie werden es kaum begreifen, wie vollkommen diese Männer, jeder auf seinem Gebiet, die Mittelmässigkeit und das Hässliche zu verbannen wussten und wie der Ruhm, dass sie schlechte Verse verdammt, kein geringerer war, als der ihrer eigenen guten.

Auch in der Malerei rührte sich neues Leben, war gleich der Streit ein anderer. Nicht nur schlaffen Zeitgenossen galt hier der Angriff, nicht nur das

Recht auf eigene Kunst ward hier erfochten, sondern ein Publikum, das bereits existierende Schönheiten weder kannte noch würdigte, wollte oft mit dem Schwerte bekehrt sein. Ebenso wie die Dichter standen die Künstler einer geistlosen impotenten Zeitungskritik gegenüber, die ein Jahr nach dem anderen urteilslos, immer nach demselben kleinbürgerlichen Massstabe die Ausstellungen mit kindlichem Geschwätz beurteilte. Der Malerei fehlte keineswegs das positive Können, aber die Haagsche Schule, Mauve und Israels, Bosboom und die Brüder Maris lebten und arbeiteten in fast gänzlicher Vergessenheit. Es waren nicht die leichtesten Siege, welche die Jüngeren für jene Älteren errangen, die damals ihr Erscheinen kaum mit Sympathie begrüßten. Indem die Maler also durch Bewunderung und Not gezwungen wurden, mit der Feder zu hantieren und durch bindende Freundschaft mit den Schriftstellern die Prosatechnik wie von selbst lernten, entstand auch hier eine fachmännische Beurteilungsweise, die nicht bloss den Laien die Augen für das Schöne in eigener und fremder Arbeit öffnete, sondern auch an sich nicht geringen literarischen Wert hatte. Auch hier also die innerliche Einheit, die allein ermöglicht, dass Kritik auf Publikum und Künstler veredelnd wirkt.

Die grössten Beweise von Unvermögen wurden der jüngeren Generation von den wohlweisen Kritikern selbst in die Hände gespielt, als kurz nach der Gründung der neuen Zeitschrift ein Büchlein unter dem Titel »Julia, eine Geschichte auf Sicilien von Guido« erschien, das die heftigsten Gegner der neuen Richtung bis in den Himmel erhoben, ja der sogenannten Extravaganz der Jüngeren als Muster vorhielten. Was ergab sich? Dieses Poem war ein frecher Witz, von den Hauptredakteuren der »nieuwen Gids«, den Dichtern Willem Kloos und Albert Verwey, mit wenigen Freunden ersonnen und ausgeführt in einer

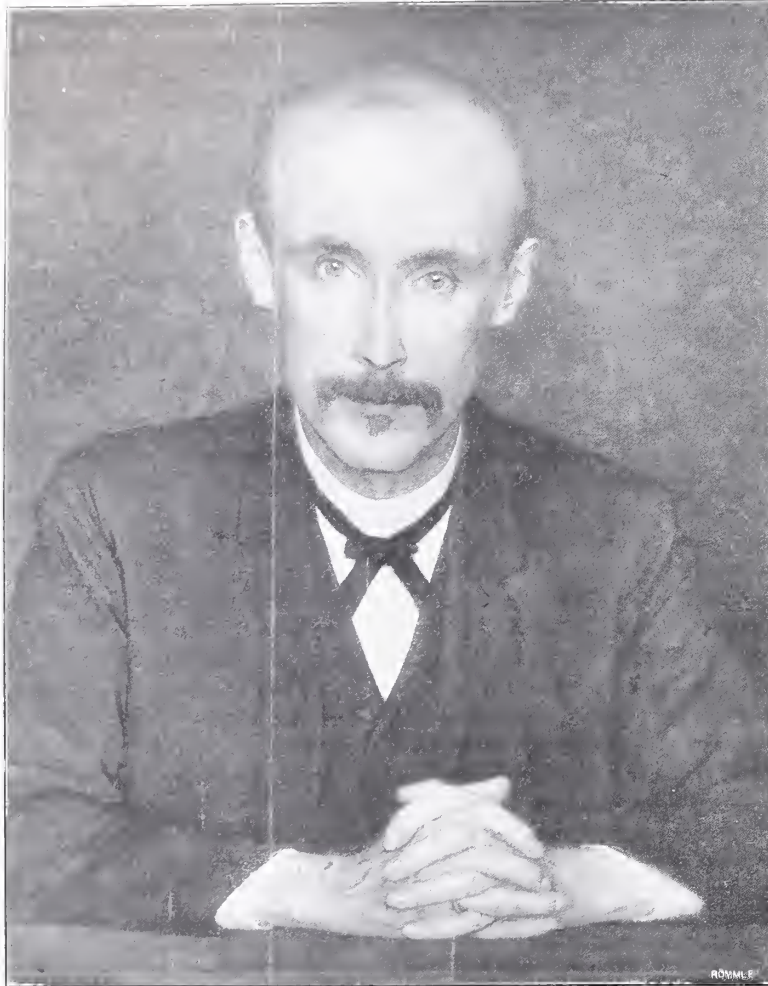
übermütigen Laune, eigens um die antiquierten Herren critici hereinfallen zu lassen. Das Ganze war eine Mischung blödsinniger Romantik, hohler Phrasen mit oberflächlichem Klingklang und die am meisten gelobte Stelle bestand aus Versen, die den Dichtern zu unbedeutend für ihre eigene Zeitschrift erschienen waren.

Unter den bösen Buben, deren mit Pulver gestopfte Pfeife den miserabeln Schulmeister der holländischen Kritik also in die Luft fliegen liess, war einer, der sich unter dem Pseudonym Henrik van Goyen verbarg

und es scheint nach so vielen Jahren eine verzeihliche Indiskretion, wenn wir verraten, dass derjenige, der sich auf diese Weise zum geistigen Nachkommen des so wunderlichen Malers der Dordtschen Visionen bekannte, derselbe war, auf dessen persönliche Entwicklung wir jetzt zurückkommen.

Im eigentlichen Maler-Cénacle, dem er während seiner fünf Akademiejahre und später noch angehörte, wurden die jetzt nach allen Richtungen auseinandergestobenen Elemente damals noch durch das gemeinsame Band der Genossenschaft Sint Lucas zusammengehalten. Da war Valck, der zuerst die Feder ergriff und der sowohl in seinen impressionistischen Farbenstudien als auch in seinen

hellklingenden Aufsätzen des selbst gewählten Namens »Jan Stemming« (Hans Stimmung) sich würdig zu erweisen suchte; Jacobus van Looy, der besser ein Schüler des Hals als einer der Amsterdamschen Akademie vom Ende des 19. Jahrhunderts gewesen wäre, dessen Prosa zu dem Herrlichsten gehört, was unsere Litteratur kennt und dessen Gedichte duften und glühen wie ein Wald bei untergehender Herbstsonne; dann Karsen, der noch immer die alten Strassen und Häuser von Amsterdam in der Dämmerung dichtergleich auf seine Leinwand träumt; Witsen, der düstere Seher der trüben Stadt, dem der



Jan Veth, Amsterdam. Bildnis eines Staatsrates (1896)



JAN VETH, AMSTERDAM. DES KÜNSTLERS VATER (1900)

göttliche Sonnettencyklus Das Passionspiel von Kind und Gott« von dem nicht weniger düsteren Dichter gewidmet wurde; Derkinderen, dem damals schon jene unendlich zarten und doch so streng dogmatischen Visionen erschienen, die später Wände und Fenster der Häuser schmücken sollten. Er stritt gegen einen allzu unbändigen Naturalismus, da er lieber auf eine Kunst bauen wollte, wie sie aus der Gemeinschaft eines an Ideale glaubenden Volkes entsteht, als sich für jene andern begeistern, die dem inspirierten Temperament des Einzelnen entspringt.

Nichts von seiner Ursprünglichkeit unter all diesen meist etwas älteren Zeitgenossen zu verlieren und unter all den verschiedenen Einflüssen einen bestimmten Kunstzweck, der bei zwanzigjährigen Künstlern gewöhnlich mehr instinktiv gefühlt als bewusst erstrebt wird, im Auge zu behalten, wäre für Jan Veth eine unmögliche Aufgabe gewesen. Vielleicht auch eine überflüssige; denn es ist dem sich zum Manne entwickelnden Jünglinge oft besser, vielseitig zu geniessen als starr seine eigene Individualität auf Kosten des Verständnisses für das Wollen anderer durchzuführen. Wenn das, was er später mit eisernem Eifer von seiner Kunst verlangte: die reine Wiedergabe der abstrakten Seeleneigenschaften bei seinen damaligen Arbeiten nicht immer so unvermischt in den Vordergrund trat, so errang er in jener Zeit wenigstens die grosse Kenntnis von Menschen und Büchern, jene erstaunliche allgemeine Bildung, jene feinfühligte Einsicht in Charaktere, die es dem Porträtisten später nicht nur ermöglichte, die verschiedensten Individuen, in ihrer eigenen Sphäre zu verstehen, sondern ihn auch befähigte, immer wieder einen Anknüpfungspunkt zu finden, wodurch jeder sich ihm zugleich am allervorteilhaftesten zeigte. Last not least den Kultus der Arbeit. Gearbeitet wurde mit unermüdlicher Kraft. Trotz des erschlaffenden Abends Lebens der Grossstadt, trotz endloser Gespräche und feuriger Debatten, trotz Bohème-Festen und aller Ausgelassenheit wurden doch nur wenige Momente vergeudet. Der Drang sich zu vertiefen — mehr noch die Unmöglichkeit, je mit arbeiten aufzuhören — wurden ihm, obschon sie in seinem Temperament lagen, damals erst durch Anstrengung und Übung zur zweiten Natur.

Im Jahre 1886 und 1887 machte er in seiner Geburtsstadt zwei Ausstellungen. Hier suchten alle Gemälde den innerlichen Wert des Dargestellten so nachdrücklich herauszuarbeiten, dass es den Beschauer manchmal bedünkte, als ob darüber der äusserliche Schein ein wenig vernachlässigt wäre. Technisch aber waren sie sehr scharf in zwei Gruppen zu scheiden, und es ist die Frage, ob diese Zeit am deutlichsten durch jene Mehrzahl der Bilder charakterisiert wird, welche ausschliesslich in jenen Tagen so und nicht anders von ihm gemalt werden konnte, oder durch die kleine Minderheit, welche uns als Vorstudien für ein tieferes Stadium erscheinen. Im ersten Fall würde das brüsk gemalte, aber schneidend ähnliche Porträt des Dichters Verwey am meisten die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, während wir uns im zweiten

das helle, fast tastend vorsichtig gemalte alte Damenporträt in Erinnerung rufen. Wie anders war dieses und doch wie verwandt dem schon 1884 gemalten Porträt der drei Schwestern, das vielleicht jugenhaft wirken mochte, aber gerade in seiner Unbefangenheit die kernigsten Qualitäten des Künstlers deutlich zeigte, und das in seiner frischen Selbständigkeit wie ein Spiegel jener wachsenden Künstlerseele ist, in der noch wenig Phantasie aber um so mehr unerschrockene Ehrlichkeit lebte (Abb. S. 2). In eine seiner wenigen Landschaften stellte er eine Ziege: armes kleines Tier, du warst ein so freundliches Beispiel natürlichster Naturbeobachtung jener Zeit; dein Meister hat dich zum Tode verdammt und dein treuer Bewunderer hat hier nicht einmal Platz genug, um dir eine kleine Leichenrede zu halten.

Wollte man einen Vorgang aus jener Zeit erwähnen, der gleichfalls den Übergang zur jetzigen Periode vorbereitet hat, so müsste es die Errichtung des Ets-Club (Radierervereins) 1885 sein, der Ausstellungen von allem veranstaltete, was Neues auf dem Gebiete der blanc-et-noir-Kunst geleistet wurde. Diese Ausstellungen waren im besten Sinne belehrend; hier machten wir Bekanntschaft mit Odilon Redon und Seymour Haden, mit Meryon und Klinger, Rops und Thoma, Bracquemont und Puvis de Chavannes, während Mappen, die jährlich erschienen, die Arbeiten der Mitglieder brachten. So entwickelte sich eine graphische Technik, wie sie momentan in keinem anderen Lande gefunden wird und deren sich Lucas van Leyden, wenn er zu den Lebenden wiederkehrte, nicht zu schämen brauchte. Solcher Art vergingen die ersten Jahre selbständiger Arbeit und wer die Seelenphase kennen möchte, in welcher der Maler sich nach all diesem Wühlen und Ringen, diesem Hass und Genuss am Ende der achtziger Jahre befindet, — wer ein specimen eruditionis jenes beweglichen scharfsinnig suchenden Geistes verlangt und ausserdem eine Probe geniessen will seines durchgreifenden Schreibalents, das oft Worte und Sätze zu vergewaltigen scheint, um sie zu zwingen, das auszudrücken, was das klare Auge gesehen hat, den weisen wir auf die 1889 erschienene Broschüre über Josef Israels hin, wo er mit kühlem Verstand versuchte, theoretisch das Wollen und Können des empfindsamsten der holländischen Intuitiven zu beschreiben und zu erklären, die Broschüre, in der die Liebe des Jungen so warmen Herzens den älteren Vorgänger feiert.

III.

Nicht in den gemalten Porträts hat sich die Eigenart von Veth's späterer Malerei am stärksten gezeigt. Derselbe Redakteur, Doktor de Koo, der schon früher sein Tag- und Wochenblatt allem, was jung war und eine eigene Meinung besass, mit grosser Liberalität offengehalten hatte, beauftragte ihn 1892, eine Reihe »bekannte Zeitgenossen« für den »Amsterdamer« zu lithographieren. Der Zufall wollte, dass die beiden zuerst erscheinenden Porträts die von Künstlern waren, welche die neue Generation nicht gerade mit allzuviel Liebeshuld behandelt hatte: ein Romanschreiber, dessen

spätere, wenig ursprüngliche Romane keineswegs imstande waren, seine früheren hochtrabenden, lächerlich patriotischen Dramen vergessen zu machen und ein Dichter, der in seiner Jugend geistreiche, echt holländische Skizzen geliefert, aber in seinem reiferen Alter als Professor der Theologie sich unverzeihlich fade romantische Gedichte hatte zu Schulden kommen lassen und jetzt als freundlicher Litteraturonkel seinen Ruhm überlebte. Da sich weder der Litterat noch der Maler in Veth für diese etwas mumifizierten Modelle mit ihrem wenig bedeutenden Äusseren interessieren

oft gegen die naturalistische Schule erhoben wurde. Bald aber folgten anziehendere Modelle und ein grösserer Erfolg. Jakob Maris, so wie er in der Grandezza seiner Zwergengestalt vor seiner Staffelei sitzt, — der vergeistigte Hieronymuskopf des Baumeisters Cuypers, — das berechnende intelligente Gesicht des Grossindustriellen van Marken, die samtmene Wesenlosigkeit des Schriftstellers Couperus, — sie alle nähern sich dem, was überhaupt erreicht werden konnte und Veth zuerst in dem adligen Porträt von Josef Israels bot, das die Feinheiten einer Federzeichnung mit den energischen



Jan Veth, Amsterdam. Bildnis. (Nach Photographie Versluys in Utrecht)

konnte, so fehlt dadurch vieles, was frühere oder spätere Porträts so anziehend macht; ein sentimentales Publikum aber, das sich in Gedanken die Köpfe jener Herren nach der Süsse ihrer Produktion konstruiert hatte, erblickte in diesen ersten Proben, die zugleich ein Ringen mit der widerspenstigen Technik und der Antipathie bedeuteten, zudem durch überanstrengtes Streben nach Charakteristik Karikaturen ähnelten, eine der älteren Litteratur angethane Schmach, und der Porträtist kam alsbald in den Geruch, alles absichtlich zu verhässlichen; ein Vorwurf, der damals (ebenso grundlos übrigen) allerorten zum Übelwerden

Kerben des Holzschnitts verbindet; dann in dem allmächtigen Cäsarenkopf des Prosatitans van Deyssel, mit seiner hochherzigen Ironie und genialen Kunstherrschaft. Wenn seine Menschenkenntnis, seine Gewandtheit im Umgang und seine Fähigkeit, die Modelle zu zwingen im geistigen Sinne nackt mit all ihren Fehlern und Schönheiten vor ihm zu stehen, noch Übung brauchten, so erlangte er diese mehr wie genügend in jener Zeit, als er jeden Monat ein neues Porträt von so unendlich verschiedenen Leuten zu liefern hatte, die alle etwas bedeuteten oder wenigstens in dem Rufe standen. Es waren nur wenige, die ihm nicht mit einer gewissen

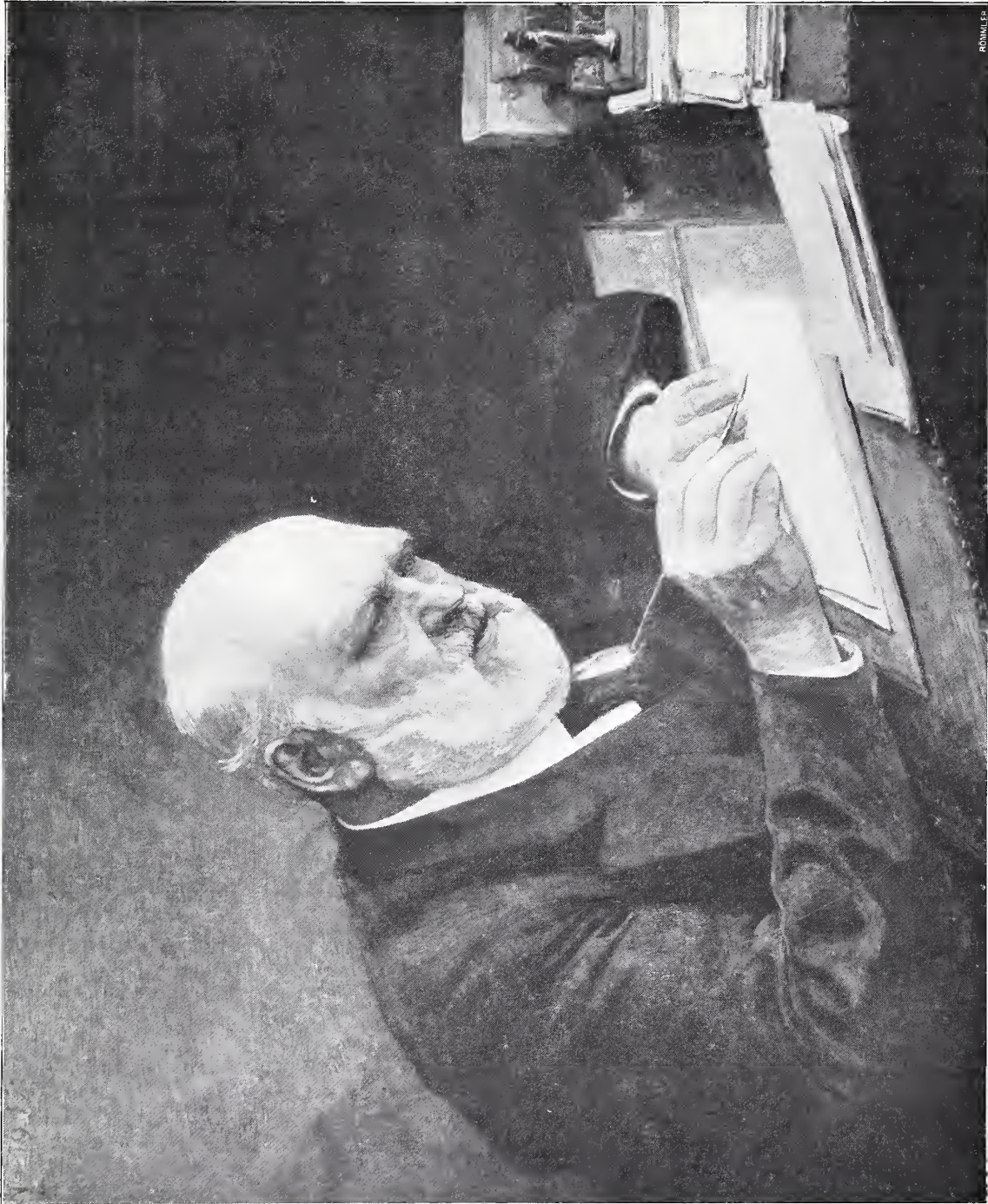
Angst kommen sahen; denn viele, die ihn nicht kannten, glaubten nach seiner Schriftstellerei einen wüsten rücksichtslosen Gesellen erwarten zu müssen, mit dem jeder intime Verkehr eine Unmöglichkeit wäre; ja, es ist vorgekommen, dass die Tochter des Hauses, wo er zum Frühstück blieb, mit Erstaunen wahrnahm, dass er Messer und Gabel zu handhaben wusste und nicht sein Beefsteak raubtierhaft mit Händen und Zähnen zerriss. Aber noch seltener waren jene, die er nicht als Freund verliess, und die er nicht in langen Gesprächen dazu gebracht hätte, vieles anzuerkennen von dem, was er selbst für gut, recht und schön hielt.

In der holländischen Kultur hatte sich die Strömung etwas geändert. Vielleicht blieb eine in Belgien und Frankreich aufkommende und mit Recht oder Unrecht symbolistisch oder mystisch genannte Richtung auch bei uns nicht ohne Einfluss. Jedenfalls fing man an, das Allgemeinere und Abstraktere, was in älteren idealistischen Traditionen liegt, dem forciert Ursprünglichen und Neuen schärfer gegenüber zu stellen und man suchte mehr nach dem, was nur jedem einzelnen individualistischen Temperament eigen war. Von den Gefahren jener Richtung, entweder die anziehenden aber leichtsinnigen und ziemlich zwecklosen Kapriolen einer Anzahl heissköpfiger Ausländer mitzumachen oder in eine wiedererwachende überempfindliche Romantik zu verfallen, braucht, weil sie im nüchternen Holland nur vorübergehend auftraten, hier kaum die Rede zu sein. Ebensovienig von den Verwirrungen, welche die neue Art in den grünen Gehirnen einiger halbwüchsiger Knaben anrichtete. Reaktionär gegen das Vorhergehende konnte sie durch das geringere Talent ihrer jüngsten Anhänger nur in den wenigsten Fällen sein; bei ernsten Künstlern hatte sie höchstens zur Folge, dass die impressionistische Technik nicht mehr als die alleinseligmachende angesehen wurde; dass auch Kunstrichtungen wie die von Rossetti oder William Morris genauer als bis jetzt studiert wurden; dass ein Kunstwerk nicht mehr als *l'art pour l'art* aufgefasst wurde, sondern auch die angewandte Kunst ihre Rechte wieder geltend machte und dass man schliesslich, ohne etwas von der Bewunderung für die grossen Haagschen einzubüssen, lächelnd über die Thorheiten einer kränklichen Mystik sich trotzallem fragte, ob nicht von den Brüdern Maris der dritte, der in London seine märchenhaften Erzählungen in verträumten Farben der krassen Realität der andern vorzog, — der allergrösste wäre.

Wie für alles Junge hat Veth auch dafür in den letzten zehn Jahren mit Wärme gestritten, sei es, dass er Derkinderens dekorative Wandgemälde in einer geistreichen Broschüre verteidigte oder dass er in einer Reihe von Notizen und Kritiken, die seit 1885 im Amsterdamer und seit 1895 in der *Kroniek* erschienen, immer wieder die allgemeine Aufmerksamkeit auf neue Schöpfungen in allen Gebieten des Kunstgewerbes lenkte. Auch hier wurden mit ungealterter Streitlust und Frische die Böcke von den Schafen, Ernst von Humbug getrennt. Aber am stärksten zeigt sich bei ihm das Neue, wenn wir 1893 ein Gemälde

sehen, in dem zum erstenmal technisch ganz mit dem Einfluss seiner älteren impressionistischen Zeitgenossen gebrochen ist. Es ist ein einfach hingezettes Mädchen im Kostüm der Fischerfrauen von Huizen am Zuidersee — die langen weissen Hände im Schoss gefaltet — ein durchsichtiges blasses Gesicht, in dem sich Weltangst und Lebensüberdruß zugleich einen. Gibt es einen grösseren Gegensatz als zwischen diesem ruhigen, fast leidenschaftslos glatt gemalten Bilde und den rastlos von Farben durchwühlten und durchstrichelten Arbeiten älterer Künstler? Auch Israels hat uns den Schmerz gemalt in Bildern, wo jeder Pinselstrich und jeder dargestellte Gegenstand von Trübsal durchsogen scheint. Wir erinnern an die alte Frau an der Leiche ihres Mannes. Nicht nur die ärmliche, hingekrümmte Gestalt, der welche, in die Schürze gedrückte Kopf und jene starre kaum angedeutete Form auf dem dürrtigen Bett lassen uns die armselige Trauer empfinden, sondern das Ganze, — die trostlose Spelunke, in die das matte Licht furchtsam und schüchtern nur hineinzuschlüpfen wagt, die gruseligen Ecken, in welchen die Verlassenheit wie ein verlottertes Gespenst hockt, die abgeflauten Umrisse des schäbigen Mobiliars, das Mulsche der mühsam durcheinander wimmelnden Farben, — alles zusammen ist eine Stimmung pauveren Jammers und elender Einsamkeit. Und nun der Gegensatz. Das sitzende Mädchen in den fast übergrelten Farben. Mit mitleidloser Rauheit sind das Rot der Jacke, das Blau der Schürze, das Gelb der Stuhllehne neben einander gesetzt. Der schattenlose Hintergrund grüner Eichenblätter wirkt beinahe dekorativ; es ist eine strenge asketische Zurückhaltung in allem Beiwerk, die Absicht des Malers konzentriert sich lediglich auf das Antlitz. Hier liegt das Seelenproblem, das er sich selbst zu lösen gegeben hat, hier liest man von einer Wehmut, nicht weniger brennend als das Leid der alten Frau, hier haust eine Einsamkeit, unheimlicher als der Tod selbst vom letzten und liebsten, was wir besessen, sie hinterlässt. In diesen starren Augen, den schwindstüchtigen Zügen, in diesem Ausdruck ratloser Mutlosigkeit von danteskem Weh sehen wir, was den Maler dazu brachte, diesem Mädchen den Namen jenes andern aus Hans Christian's Märchen »die roten Schuhe« zu geben.

Und doch ist es nicht ohne Absicht, dass der Name des Dekans der niederländischen Malerzunft so oft in diesem Versuch, seinen jüngeren Bewunderer zu charakterisieren, vorkommt. Das Reife Israels' und das Jugendliche Veth's ausser Betracht gelassen, sind sie in diesen Arbeiten trotz der verschiedenen Mittel, wodurch sie auf den Beschauer wirken, miteinander zu vergleichen, weil beide mit dem Ernst und der Kraft ihres arbeitsamen Lebens etwas von dem Innerlichen, das die äusserlichen Formen bestimmt, von den seelischen Rührungen, welche das sichtbare Wesen beherrschen, zu erfassen und wiederzugeben versuchen; zu vergleichen in ihrer Verschiedenheit, wie man Ähnlichkeiten im Gesicht eines jungen übermütigen tanzenden Mädchens mit dem ihres alten strenggläubigen Grossvaters entdecken kann; wie der Ausdruck eines Kindes, das in der Sonne Schmetterlinge jagt, an den seiner trauernden Mutter erinnern kann; zu



BILDNIS EINES VERLEGERS

JAN VETH PINX.

vergleichen, weil es sich hier um eine unvermischte gemeinsame Herkunft handelt. In die Regierungskommission, die wegen des Platzes der Nachtwache zu Rate sitzt, sind diese zwei gewählt und man stellt sie sich unwillkürlich in der Gruppe, die am radikalsten für eine Änderung eifert, in der äussersten Linken sitzend vor. Der kleine bissige Alte mit der blitzenden Beweglichkeit seiner klaren Augen, mit der geistreichen Abruptheit seiner Bewegungen und der launischen Frische seiner jugendlichen Vernunft, die sich durch keine Machtsprüche der Welt imponieren lässt, und neben ihm der lange Hagere, dessen rötlicher Spitzbart hartnäckig in eine Richtung zeigt, dessen gelenkige Glieder noch immer an einen Gassenjungen erinnern, aber dessen wohlüberlegte Worte in ihrer jäh festgehaltenen Logik den Gegner, der sich nur einen Moment bloss stellt, augenblicklich zu treffen wissen. Fast könnte man sich dazudenken, dass dieser Grösste, um dessen Meisterwerk sie als Kameraden streiten, sich freudig über so verschiedenartige Enkel in die Sitzung kommt und mit wenigen Strichen die zwei ausgeprägten Köpfe in eine Kupferplatte ätzt.

IV.

Ohne dass von einem spiessbürgerlich-schneidigen »Es ist erreicht« die Rede sein kann, trat doch bald eine Zeit ein, in der von eigentlichem Streit mit dem Publikum nicht mehr gesprochen wurde. Die Chance oder die Gefahr je populär zu werden, wird für Veth wohl immer gering bleiben, aber der Kreis von denen, die ihn schätzen und verstehen, war schon bald nach dem Beginn der neuen Periode ein ziemlich grosser. 1893 wurde zu Amsterdam ein Damenporträt ausgestellt, in dem das Beste jener Zeit und vielleicht nicht nur jener Zeit sich zeigte, das, wie zehn Jahre früher das Bild der Schwestern, deutlicher vom neuen Ziel sprach, als dies viele spätere Bilder thaten. Beim ersten Anblick fast trocken und dürr in der Behandlung, für den oberflächlichen Beschauer eine farbige Zeichnung, bekommt es für jeden, der sich die Mühe giebt, schärfer hinzusehen, die höhere Einfachheit, die tiefere spirituelle Einsicht, und so erinnert es, wie Veth's beste Arbeiten überhaupt, an die Bilder jenes wunderlichen Malers, von dem uns Hawthorne erzählt, der das menschliche Gemüt so zu ergründen verstand, dass seine Porträts schliesslich Prophezeiungen wurden und er, ohne es zu wollen, die Menschen in jenen zukünftigen Momenten darstellen musste, in denen das Tiefste ihres Wesens sich in der entscheidenden That ihres Lebens herauskehrte. Bald folgte das vergeistigt-

suggestive Bild eines Stadtrats; die gelähmte Dame, in deren Augen die verlorene Körperkraft nunmehr zu wohnen scheint, der vollblütige Kopf des Diplomaten, der vielleicht etwas an Luther, aber sicher sehr an den gefrässigen Vitellius erinnert; das schlanke Kniestück der zierlichen Frau im schwarzen Spitzenkleid mit glitzerndem Jet. Aber eine Aufzählung des ganzen gemalten Oeuvre ist nicht meine Absicht; eine bewundernde Beschreibung jedes einzelnen Bildes möchte übrigens den Maler, der über alles lieber als über sich selbst sprechen hört, keineswegs freundlich oder dankbar stimmen. Es würde ausserdem keinen Sinn haben, zwischen dem, was er gegeben hat und dem, was er noch leisten wird, gerade jetzt eine Trennung zu machen. Mitten in einer Entwicklung, die im allgemeinen bis jetzt eine fortwährende Steigerung aufwies, hat man keinen stärkeren Grund anzunehmen, dass die nächste Zukunft einen Stillstand bringen wird, als zu glauben, dass jetzt alle Schwierigkeiten überwunden sind und der Wagen endgültig im Rollen ist.

»Man sitzt vor jedem neuen Gemälde immer wieder so ungeschickt, als ob man noch nie eins gemalt hätte« ist ein Ausspruch, den man oft von dem ausdauernden Arbeiter hören kann und dies wird er wohl noch manchmal sagen.

Mögen seine Freunde bisweilen fürchten, dass seine Tugenden zu viel Ähnlichkeit mit Fehlern bekommen, dass er, zu sehr vertieft in die guten Eigenschaften seiner Modelle, auf die Dauer die schlechten nicht mehr mit überlegener Ruhe zu beobachten wissen wird, dass, wie ein zu angestrenktes Streben bei nicht ganz gesunden Menschen das Seelische in den Vordergrund rückt, auch in seine Malerei etwas Kränkliches kommen könnte; mögen sie ihm als besten Auftrag das Porträt seines verhasstesten Feindes gönnen, damit seinen Bildern nicht jener heilige Oppositionsgeist verloren gehe, der seine Schriften noch immer kennzeichnet und damit das nicht in seine Kunst dringe, was man eine Allerweltsfreundschaft nennt; mögen sie ihm in der Zeit der Überraschungen beim altholländischen Sint Niklaasfest eine schöne Reproduktion der Haarlemschen Hexe Hille Bobbe schicken, damit der Kritiker, der Hals als Porträtmaler nicht am meisten schätzt, trotzdem in seiner eigenen Arbeit den Humor nicht vernachlässige — sie vertrauen nichtsdestoweniger fest auf jene zweite Lebenshälfte, die wie bei vielen holländischen Künstlern, die gute erste noch weit übertreffen wird.

ANDRÉ JOLLES.

ADOLF MENZEL

VON JAN VETH

WENN man unter urdeutscher Kunst ein Geistesprodukt verstehen wollte, das von dem Duft deutscher Wälder durchzogen wäre, eins, in welchem die Waldvögel singen, die Veilchen duften und die deutsche Minne kost, in dem altgermanische Erinnerungen spuken und zugleich schmucke Ritterlichkeit und jungfräuliche Unschuld sich spiegeln, eine Kunst, deren Märchengemüt uns lockend zuflüstern kann, dann würde es schwer fallen, sich einen weniger urdeutschen Künstler als Adolf Menzel vorzustellen. Singen, duften, minniglich kosen, spuken, locken oder bethören, dessen war in der That die Muse von Menzel niemals fähig und wenn man in seiner Kunst eigentlich, selbst figürlich gesprochen, von solcher beseelenden Dame sprechen kann, so ist es sicher eine, die dem Gemüt kein unnützes Thränchen nachweint.

So »drög« wirklich manchmal wie Hafergrütze, so schwer beinah wie Wurst und nicht selten nahezu so nüchtern wie ein Hausstandsbuch ist viel von der Arbeit seiner geschickten Hände und doch muss dieser zähe Pütjerer als ein ausserordentlicher Künstler und in gewissem Sinne als ein typisch deutscher Künstler betrachtet werden. Ich gebe zu, dass das Adjektiv »deutsch« vielleicht zu breit und zu unbestimmt für einen Mann mit so scharf umgrenztem Geist klingt und obschon ich offen bekenne, dass ich in der Genealogie der germanischen Volksstämme schlecht bewandert bin, würde ich es dann noch eher wagen, Menzel als einen echten Preussen zu charakterisieren. Aber nicht als einen Preussen nach 70: einen preussischen Leutnant mit frisierem Schnurrbart und Korsett — nein, als einen altmodischen, rechtschaffenen Preussen, der ein vortrefflicher Beamter, ein vielleicht noch vortrefflicherer Geschichtsforscher oder Naturwissenschaftler und jedenfalls am allerwenigsten ein Parvenu ist.

Menzel veranschaulicht uns den Typus eines scharfdenkenden, hartnäckigen Spiessbürgers, mit beschränktem Horizont vielleicht, aber gross in hart durchgeführter Ehrlichkeit. Niemandem ist fester zu vertrauen, keiner ist schwerer abzulenken als er. Durch kein Missgeschick und keinen Ruhm, durch keine Schwierigkeiten und keine Verführung hat er sich einen Finger breit von seinem Weg abbringen lassen. Das Komplizierteste und scheinbar Unausführbarste packt er ganz kalt in Gemütsruhe an. Obgleich man behauptet, dass der alte Herr in jungen Jahren schwere gesundheitliche Krisen durchgemacht hat, kennt man keine Nerven an ihm. Jetzt noch in seinem 87. Jahre mit einem staunenerweckenden Oeuvre hinter sich, von Lob und Ehrenbezeugungen belästigt wie kein anderer, spricht er überzeugt von der Mission, welche er an der deutschen Kunst noch zu erfüllen hat, beklagt die Zeit, die er durch Getrödel

verloren und arbeitet inzwischen von morgens bis abends an Wochen- und Feiertagen an der Vollendung seiner Aufgabe mit einer Beharrlichkeit, die an das Feuer der Jugend erinnert.

Wer den fast säuerlich ernst aussehenden Greis betrachtet, erstaunt sich über die Erscheinung eines so wunderlichen Kobolds, der bei so seltsam unter-setzter Gestalt doch imponiert und trotz einer gewissen Komik in seinen Bewegungen doch so ehrfurchtgebietend auftritt. Wie bei den meisten Zwergen steckt seine Kleinheit vor allem in dem fast gänzlichen Mangel an Bauch und Schenkeln, seine Beine sind kräftig, seine Schultern eher breit und bei den possierlichen Verhältnissen scheint der Schädel um so schwerer und das Durchdringende seines Blickes um so mächtiger.

Wenn der rüstige alte Herr in seiner grossen unheimlichen Werkstatt auf und nieder stapft und ein bestürztes Modell oder einen durch die Schranken seiner Unzugänglichkeit hindurchgebrochenen Besucher anschnauzt, ist etwas so Stolzes, Imponierendes in seinem Gang, als inspizierte er eine grosse Parade und aus den Gebärden seiner kleinen Hände spricht eine Entschiedenheit als ob er gewöhnt wäre, über Scharen zu befehlen.

Als ich mich genauer in den Ecken des einsam über die Wohnungen der Menschen hinausgehenden Ateliers umblickte, wo jahrelanger Staub den sonderbaren Gegenständen an den Wänden durch gräulichen Russ einen grimmigen Anstrich gegeben hatte, war es mir, als ob ich die Geister in den grauen Ecken scharren hörte und es wurde mir in meiner Verlegenheit zu Mute, als hätte ich mich bei einem Zwergenkönig verirrt, der von einem Gnomenheer Gehorsam verlangen konnte.

Seine Vertieftheit gleicht dem stillen Ernst jener Unterthanen, sein Witz ist wie ihr knirschendes Spottlachen. Seine Fingerfertigkeit erinnert an ihre Alchymisterei. Ganz erfüllt von seiner Kunst steht er dem Herzensleben der Menschen fast feindlich gegenüber. Seine Augen sind scharf geschliffene Optikerspiegel, seine Hände bilden den vollkommensten Zeichenapparat — ebenso wie Lionardo zeichnet er mit der linken Hand ebenso gern wie mit der rechten, mit der rechten ebenso sicher wie mit der linken. Um sein Ziel zu erreichen, setzt er alle Hebel in Bewegung, keine Träumerei leitet ihn ab, er zeichnet um zu zeichnen, nicht aus Liebe zu dem, was er zeichnet. Die Welt fasst er wie eine Vorratskammer von Motiven auf, die Natur und die Menschen beobachtet er mit der Mitleidslosigkeit des Forschers. Man hält ihn für fähig, das Leben so sehr bis ins äusserste zu zergliedern, dass er zur Not seine Beute tödlich verletzen

könnte, käme dies nur dem Leben seiner Kunst zu gute. Darin ist er immer auch von der Rasse jenes Fjalar und jenes Galar, die den verjüngenden Göttertrank zu brauen wussten, wenn sie dazu auch das Blut des weisen Kwasir brauchten.

Man verlangt vielleicht eine voller atmende Kunst, Schöpfungen, die erhebender, erfrischender, heroischer sein sollen als die, welche wir von Menzel haben. Nur dies werfe ich dagegen ein, dass die Ritter des Idealismus, wenn sie auch nach einem unwiderleglich höheren Ziel streben, es nur zu oft auf Ikarusweise zu erreichen versuchen. Und wenn man es mir zu gute halten will, dass ich dabei bleibe, unsern preussischen Positivisten gerade mit mythologischen Gleichnissen etwas zu charakterisieren, so möchte ich bemerken, dass auch die Asen der Macht der Erdgeister Rechnung trugen und dass der Lybische Riese Antaeus nur aus der Berührung mit der Erde jedesmal die Kraft schöpfte, um Herkules zu widerstehen.

Wenn ein jüngeres Geschlecht von Deutschen einer Kunst nachzustreben verlangt, die sonniger, stolzer und vielleicht poetischer ist, als die, mit welcher der kleine solide Mann ihnen voran ging, wenn sie einen heldenhafteren Kampf mit einem Ideal zu streiten begeherten, wie es die Geduld und die Ehrwürdigkeit Menzel's thaten, dann möchte ich sie darauf hinweisen, was die Weisheit der Väter ihnen in ihrer Schätzung des Gnomengeschlechts zur Lehre hinterlassen. Ihnen, hiess es immer, sind die lebenskräftigen Kenntnisse und fabelhaften Kunstgriffe vertraut, die uns verborgen bleiben. Sie verstehen Mischungen zu brauen, Risse zu löten und Waffen zu schmieden, von denen weder Götter noch Menschen eine Ahnung haben und diejenigen erringen den grössten Sieg, die die Waffen aus ihren Händen beziehen.

Lacht nicht über die dickköpfigen alten Graubärte mit ihrer falben Gesichtsfarbe. Die Macht der Gnomen zu verkennen, kommt einem teuer zu stehen. Haltet die scharfsinnigen emsigen kleinen Weisen in Ehren; ihre Kunstweise wie ihre Geschicklichkeit machen sie zu vortrefflichen Lehrmeistern, für junge Heldensöhne geeignet.

Ich würde an meinem Ziel vorbeigeschossen haben, hätte ich hier zu einer Auffassung Anleitung gegeben, als sollte man in Menzel nur einen Weisen, einen Meister, ein Vorbild sehen, dessen thatsächliche Produktionen nur einen mässigen Genuss zu bereiten vermögen. Die Sache ist die, dass es ungewöhnlich viele Schwierigkeiten bietet, Menzel's Arbeit etwas ausführlich richtig zu charakterisieren. Die Gefahr liegt vor allem darin, dass man das abstrahieren will, was doch nur konkret aufgefasst werden kann. Doch selbst dann eine Beschreibung seiner Arbeit — ich bitte Sie, wo würde der Anfang, wo das Ende von solch einer Riesenaufgabe sein!

Ich bin zu meiner Freude mit einem deutschen Künstler befreundet, der mit einer grossen Frische von produktivem Können eine seltene Einsicht in die Arbeit vieler anderer Maler vereinigt. Jahraus, jahr-

ein haben wir immer wieder über Menzel das Blaue vom Himmel geredet und oft ergab es sich, dass wir seine Kraft selbst nicht annähernd definieren konnten, ohne uns genau Rechenschaft zu geben, wo sie an seine Fehler grenzt. Etwas kommt hier noch dazu: Der grosse Ruhm von Menzel ist durch unklare Verhältnisse allmählich masslos auf die Spitze getrieben. Die zur Reichsresidenz erhobene Hauptstadt Preussens hat das Bedürfnis verspürt, einen Kaiser auch der Malerei zu proklamieren; die familienstolzen Hohenzollern wollten den plastischen Geschichtsschreiber des grossen Fritz und seiner Heldenthaten auffällig ehren und des seltsamen Mannes hohes Alter lässt das Interesse an seiner bedeutenden Persönlichkeit noch fortwährend zunehmen. Dies alles weckt bei vorsichtigen Leuten — nichts stimmt so sehr zur Kritik als das Beobachten einer kunstmässigen Überschätzung — die Lust, auch die schwachen Seiten eines grossen Künstlers ans Licht zu kehren. Mein deutscher Freund befindet sich in einer Lage, die ihm in jeder Hinsicht zu solcher Kritik an Menzel Veranlassung genug giebt. Seine Bemerkungen bleiben nicht immer ganz respektvoll und manches Mal werden sie selbst unartig. Doch merkwürdigerweise war dies nur der Fall, wenn wir von weitem über Menzel's Bedeutung theorisierten, nicht wenn wir mit den Blättern in der Hand uns mit seinen Produktionen familiär fühlten. Der Maler, den ich meine, hat bei seinen andern grossen Verdiensten nämlich auch dieses, dass er ein äusserst geschmackvoller Sammler ist. Und jedesmal, wenn ich ihn in seinem Hause besuchte, war es nicht der Menzel-Nörgler, sondern der Menzel-Enthusiast, der mich — die schönsten Sachen von Menzel kenne ich aus diesem künstlerischen Hause — vor ein neu erworbenes Werk des Meisters führte. Dies scheint mir bezeichnend. Man kann über diese Figur in ihrem Verhältnis zur Kunst im allgemeinen denken was man will, aber auch die nicht bereitwillig Gläubigen können eine grosse Anzahl von Zeichnungen nur hochachten und oft nur lieben. Nicht dadurch, dass man an ihn denkt, sondern seine besten Produktionen besieht, bewundert man ihn am meisten. Ich weiss nicht, ob er mit all seinen Versuchen, all seinen Grübeleien, all seinem Forschen und all seinem Können der Kunst dieser Zeit viel Neues gebracht hat, ich weiss nicht, ob man seine Stellung immer für so wichtig und bedeutungsvoll halten wird, wie sie uns jetzt erscheint. Aber sein grosser Wert liegt auch weniger in seinen Konzeptionen selbst, als in der krassen Art, wie er sie zu verfleischen wusste. Ich kenne Künstler von höheren Idealen, aber wenige, die ihr Wort so treu gehalten haben. Und deshalb: wo die Geschichte ihn auch hinstellen wird, ausser Frage scheint es mir, dass ausgewählte Werke Menzel's, so lange Zeichnen Zeichnen, Redlichkeit Redlichkeit und Kraft Kraft bleibt, nur mit entschiedener Bewunderung betrachtet werden können. Mit einem so ehrwürdigen Gepäck wie das seine richtet man sichern Kurs nach der Unsterblichkeit.

DIE VLÄMISCHEN UND NIEDERLÄNDISCHEN MEISTER IN DER ERMITAGE ZU ST. PETERSBURG

VON MAX ROOSES IN ANTWERPEN

(Fortsetzung aus Jahrgang XIII, Heft 2 und 5)

LUCAS VAN LEIDEN

Ein höchst merkwürdiger Meister! Er gehört zu den ersten in der Reihe der grossen holländischen Künstler. Vor ihm hatte die niederländische Kunst ihre Bannerträger hohen Ranges in den südlichen Provinzen gefunden, zuerst in Flandern, später in Brabant; jetzt kam die Reihe an Holland. Und schon gleich brachte der neu auftretende Landstrich eine Morgengabe mit, die den gesamten Schatz der Weltkunst bereicherte: es war der Widerschein des Volkslebens in seiner Einfachheit und Gemühtiefe. Der Bürger, der geringe Mann wird zum Gegenstand des Studiums, ein Held, dessen Thaten — wenn auch noch so bescheiden — der Mühe der Betrachtung und Aufzeichnung für wert erachtet werden.

Lucas van Leiden brach mit der mittelalterlichen Kunst, die allein für das Seelenleben ein Auge hatte und ausser den Auserwählten, den Himmlischen und ihren Vertretern niemanden für darstellenswert hielt. Höchstens wurden neben jenen die Fürsten und Grossen der Erde, die Weltbeherrscher, zugelassen. In der neueren Zeit bekam das Leben auf der Erde ebenfalls Interesse und der Bürger erhielt Bürgerrecht in der Kunst. Lucas van Leiden war der Anführer dieser durchgreifenden Umwandlung.

Hierdurch legte er den Grund zu allen späteren charakteristischen Äusserungen vaterländischer Kunst. Während die übergrosse Mehrheit der Maler des 16. Jahrhunderts der alten Kunstrichtung den Rücken gekehrt hatte, zur italienischen Manier überlief und sich durch akademische Lockungen verleiten liess, blieb er treu niederländisch. Er suchte in der nächsten Umgebung das Eigenartige und dasjenige, was verewigt zu werden verdiente. Er war der Hauptmann der glorreichen Schar, die in den Tagen der Eingenommenheit für die fremde Lehre und der Verleugnung der nationalen Art, Treue der eigenen Auffassung predigte und deutlich zeigte, welche Kraft die holländischen Sitten ursprünglich besitzen und welche Art die Kunst seines Landes auszeichnen muss. Hieronymus Bosch, Pieter Breughel, Pieter Aertsen und viele andere folgten im 16. Jahrhundert auf dem Wege, den er gebahnt hatte; im 17. Jahrhundert wurde der Ton, den er angeschlagen hatte, zu dem Grundton der holländischen Kunst.

Lucas van Leiden war ein Wunderkind. Was uns van Mander von seiner frühzeitigen Reife erzählt, grenzt ans Unwahrscheinliche und würde nicht zu glauben sein, wenn nicht alle vorhandenen Urkunden

damit übereinstimmten. Der alte Geschichtsschreiber, der ein Bewunderer unseres Meisters war und über ihn ausführlicher geschrieben hat, als über irgend einen anderen holländischen Künstler, weiss uns zu erzählen, dass Lucas im Jahre 1494 um den letzten Mai oder Anfang Juni in Leiden geboren wurde, und dass er als Kind von neun Jahren Kupferplatten nach eigener Erfindung bearbeitete. Seine erste gezeichnete Platte trägt die Jahreszahl 1508, als er vierzehn Jahre alt war; ihre Komposition und Ausführung ist bewunderungswürdig. Zwei Jahre später war er Meister in seiner Kunst. Er starb 1533; in seinem kurzen Leben stach er 174 Kupferplatten, gravierte auf Glas und fertigte eine Anzahl von Gemälden.

Als Stecher nach eigenen Schöpfungen ist er am meisten bekannt und verdient er auch das grösste Lob. Unter seinen allerersten Bildern, die er von seinem neunten bis vierzehnten Jahre verfertigte, sind bereits einige erstaunlich schön ausgeführt. Mit sechzehn Jahren vollendete er einige seiner vollkommensten Bilder: seine »Taufe Christi«, seinen »Christus dem Volke gezeigt« und seinen »Verlorenen Sohn«. Alle diese Bilder sind durch die Feinheit der Ausführung bemerkenswert; er grub nicht tief in das Kupfer, er kratzt mit ganz zarten Linien leicht auf die glatte Fläche und erzielt nichtsdestoweniger herrliche Wirkungen von Licht und Farbe. Die wolligen Falten, die leuchtenden Widerscheine des Kleides, den Glanz von dem Laub der Bäume, die allgemeine Erscheinung der Dinge wie das geringste Untergeordnete bringt er in wenigen Zügen mit seinem Stift. Ein Bildchen kann noch so einfach sein, er weiss es durch sein Geschick köstlich und anziehend zu machen. Sein Können vermag das Besondere ausfindig zu machen und seine Liebe zur Sache weiss das Geringste zu schmücken. Er hatte sehr wahrscheinlich die ersten Werke Albrecht Dürer's gesehen, als er seine frühesten Platten stach, und die Technik des grossen Meisters hatte er sich zum Vorbild genommen. Seine eigene Stiftechnik war nicht weniger bewunderungswürdig als diejenige seines Vorgängers, aber sie war anders: Dürer war forscher, männlicher in seinen glänzenden Kupferstichen; Lucas war weicher, feiner, grauer; seine Kunst ist mehr diejenige jenes schwachen Männleins, wovon Dürer spricht, als die des mächtigen Schöpfers aus Nürnberg.

In der Auffassung seiner Motive ist er in der That eigenartig und holländisch. Was ihn in der Welt berührt, ist nicht die That seines Helden oder das mehr oder weniger gewichtige Ereignis, das er

darzustellen hat, sondern der Eindruck, welchen sie auf die Menge machen, die Teilnahme des Publikums an ihnen; der gewöhnliche Mensch mit seinen Alltagsgefühlen und seinen Naturäusserungen ziehen ihn am meisten an, ihn studiert und schildert er mit Vorliebe. Dadurch wird das Leben in seinen Werken nicht an einem einzelnen Punkte vorherrschend, sondern es durchdringt alle Teile, jede Person; seine Wahrheit ist ungekünstelt, ein jeder begreift sie und geniesst sie. Im Gegensatz zu den akademischen Künstlern fasst er weder zusammen, noch vereinfacht er, sondern er ist ein Analytiker und Zergliederer der Handlung.

Saulus ist durch ein übernatürliches Ereignis von seinem Pferd geschleudert: der Zustand ist tragisch, der Körper gebrochen und der Geist gewaltig erschüttert. Die Heldenmaler bilden den Betroffenen ab wie er von seinem bäumenden Pferde fortgeschleift wird, die Füsse haken im Steigbügel, das Haupt hängt zur Erde, der Blick ist gen Himmel gerichtet und erfleht Gnade. Lucas fasst die Sache anders auf. Ein Reiter, ein bejahrter Mann, ist von seinem Pferde gefallen; das Tier ist verwirrt über den Unfall und sieht mitteilidig nach seinem Herrn. Dieser ist verletzt, er hat jedoch seine Glieder aufgerafft und humpelt hinkend weiter, gestützt auf zwei dienstwillige Kameraden. Lebe wohl, Mirakel und Drama; es bleibt ein Unglückchen übrig für die vermischten Neuigkeiten der städtischen Zeitung. Adam und Eva sind aus dem Paradies verbannt: kein Engel mit dem flammenden Schwert, keine machtvolle Gottheit und kein von Angst und Reue niedergeschmettertes Menschenpaar; es ist nur ein Tagelöhner mit seinem Spaten auf der Schulter und seiner Frau mit dem Kind auf dem Arm, die das Landgut verlassen, wo man ihnen den Dienst aufgesagt hat. In »Esther vor Ahasverus« berührt ihn nicht die Person und die That des mächtigen Fürsten, und auch seine Personen empfinden nicht den Eindruck; Esther ist ein Bürgermädchen und verwundert sich sehr darüber, sich in solch reicher Mitte zu befinden, und Hauptpersonen sind zwei ihrer Gefährtinnen, die grosse, erstaunte Augen machen bei dem Anblick der fremden Gesellschaft, wo sie hineingeraten sind. In der »Kreuzigung Christi« ist es wiederum nicht das mächtige Drama, das welterneuende Selbstopfer des Gottmenschen, das ihn anzieht; es sind die Gruppen der Zuschauer auf dem Wege nach Golgatha, die sich über das Geschehnis des Tages unterhalten, die bettelnden Krüppel, die paradiesenden Reiter, die würfelnden Söldner. Das Gemüthliche beherrscht alles, der Bürger spielt die grosse Rolle.

Seine Kunst ist deshalb doch nicht nüchtern; er ist auf seine Weise Dichter und im gewöhnlichen Leben ist ein inniges Gefühl und ein freimütiger Ausdruck bei ihm nicht ausgeschlossen. In »Marias Besuch bei Elisabeth« begegnen sich die beiden Frauen: keine Vorstellung der Überraschung über das erfreuliche Neue, kein Bewillkommen auf der Schwelle; nichts als eine Umarmung, aber so innig, so herzlich, dass von den beiden nichts weiter zu

sehen bleibt, als diese eine Gebärde. »Maria in einer Landschaft ihr Kind säugend«; echt mütterlich sitzt die Bürgersfrau da, nur darauf bedacht, ihren Liebling zu laben und ihm ein bequemes Nestchen zwischen ihren gespreizten, etwas angezogenen Knien zu bereiten; die Blumen am Boden jedoch, die Kräuter, welche die Felsblöcke umranken, verleihen diesem Idyll die Poesie.

Nein, Lucas war weit davon entfernt, nüchtern die Wirklichkeit abzumalen, in die Winkel seines Geistes versteckte sich eine gute Dosis Phantasie. Er muss die Menschen wohl so nehmen, wie sie sind, er malt sie jedoch gerne nach mittelalterlicher Weise, schlank und aufgeschossen; die Gewandung und das Beiwerk ersetzt das hingegen wieder. Was für eine Pracht und Grossartigkeit der Mäntel und Draperien, was für ein Suchen und sich Vertiefen in allerlei grillenhafte Fältchen und dann, welch eine grenzenlose Auswahl von Kopfbedeckungen. Wir müssen bis zu Rembrandt gehen, um ein derartiges reiches Sortiment zu finden: Mützen, Helme, Hüte, Turbane von hundert verschiedenen Formen; nicht zweimal dieselben, und seltsame Ränder um die Hüte; Federn auf den Mützen und Federbüsche auf den Helmen. Eine seiner geliebtesten Figuren ist ein Mann, dessen Haupt mit Laubwerk umrankt ist; warum diese merkwürdige Kopfbedeckung? Nichts beantwortet die Frage. Es scheint wohl possierlich, und doch ist es das eigentlich nicht. Lucas van Leiden lacht und spottet nicht; erst ein folgendes Geschlecht wird dieses andere Element in die Kunst hineinbringen. Sein Humor, wenn man das so nennen darf, ist trocken; Blödsinn schildert er in vollem Ernst. In seiner »Festfeiernden Magdalena« ist die Tanzmusik aus einem die Querpfeife blasenden Landsknecht und einem Trommel schlagenden Herrn mit hohem Hute und langem Rocke zusammengestellt. Der hohe Hut und der lange Rock passen bei dieser Trommelei ebensogut, wie ein Frack mit seidener Cylinder für einen Spielmann auf der Dorfkirmess, und doch steht dieser seltsame Musikus in vollem Ernste da, kühl bis ans Herz, ohne irgend welchen Schein oder das Vermuten zu erwecken, dass er sich komisch anstellen möchte.

Den grössten Teil seines Lebens blieb Lucas dieser eigenartigen Kunstauffassung treu und behielt seine hohe, ehrenvolle Ursprünglichkeit; in seinen allerletzten Jahren erst wurde auch er von der allmächtigen Zauberkraft der italienischen Kunst ergriffen. Verschiedene seiner Bilder, gezeichnet 1530, tragen in unlegbarer Weise den Stempel akademischen Einflusses. Er muss damals Stiche von Marc Antonio, dem Kupferstecher von Raffaels Werken, gesehen und zum Vorbild genommen haben. Ein »Adam und Eva«, ein »Loth durch seine Töchter betrunken gemacht«, ein Cyklus der »Sieben Tugenden«, ein »Mars und Venus« sind ganz in dem bildhauerartigen Stil der italienischen Schule gehalten. 1527 fand er Mabuse in Middelburg und reiste mit ihm in Flandern; aus diesem Jahre stammen einige seiner Werke, worin die sehr edlen Formen der Renaissanceverzerrungen — worauf Mabuse erpicht



LUCAS VAN LEIDEN

DIE HEILUNG DES BLINDEN

PETERSBURG, ERMITAGE

war — eine Hauptrolle spielen. Der flämische Maler kann den holländischen wohl zu der fremden Kunst bekehrt haben.

Lucas van Leiden muss zur Einkehr gekommen sein und Reue gefühlt haben über die Sünden früherer Jahre gegen die heilige Zeichenkunst. Und in der That, sein Sündenregister war sehr beladen und er sah in den ersten Zeiten nichts darin, Kopf und Leib gegen die Gesetze der Anatomie zu verändern. Nach der Erkenntnis der Irrungen seiner Jugend legte er sich auf das Zeichnen von schönen nackten Figuren, so wie hundert andere sie zeichneten; er verlor seine erwähnten Gebrechen, aber zugleich auch seine unschätzbare Ursprünglichkeit.

Als Maler produzierte Lucas van Leiden viel weniger wie als Graveur und auch der Kunstwert seiner Gemälde ist weniger bedeutend. Er gebraucht manchmal Wasserfarbe, dann wieder Ölfarbe, aber er ist eigentlich weniger ein Maler, der die Natur in Farben wiedergibt, als ein Graveur, der seine Zeichnungen koloriert. Er behält alle seine guten Eigenschaften als Beobachter des Lebens; seine Personen handeln und bewegen sich wahrheitsgetreu; ihr Ausdruck ist sprechend, aber die Farbe ist unharmonisch, einmal blass, dann wieder braun und öfter schwarz; der Widerschein ist gekünstelt, die Konturen scharf abgeschnitten. Van Mander, der die Gemälde von Lucas van Leiden ebenso preist, wie seine Kupferstiche, beschreibt verschiedene von ihnen, unter anderen auch das Bild, welches die Ermitage von Lucas besitzt und welches nach dem alten Geschichtsschreiber »het uijtnemenste en schoonste« ist. Das Bild gehörte im Anfang des 17. Jahrhunderts Hendrik Goltzius und in dem folgenden Jahrhundert Crozat und kam von da nach St. Petersburg. Es war damals ein dreiteiliges Gemälde mit Flügeln, welche geschlossen werden konnten, auf der Aussenseite trugen sie die Jahreszahl 1531. Die Innenseiten der Flügel sind jetzt mit dem Mittelstück zusammengefügt, die Aussenseiten der Laden sind abgesägt und absonderlich eingerahmt. Alle Teile sind von den Holztafeln auf die Leinwand gebracht. Die Aussenseiten der Flügel stellen einen Mann und eine Frau dar, welche Wappenschilder halten; das Mittelstück und die Innenseiten stellen die »Heilung der Blinden von Jericho« dar.

Das Bild ist eins der letzten Werke des Meisters. Er bleibt seinem Prinzip der früheren Jahre treu und überlässt in der Darstellung des wundersamen Ereignisses der bunten Menge der Zuschauer eine ansehnliche Rolle. Rechts und links bilden sich dichte Gruppen, welche das Wunder beobachten und besprechen. Die Neugierde, Rührung und Zweifelsucht ist in lebendigen Zügen wiedergegeben, eine Näherung an klassische Behandlung ist jedoch auch zu merken. Christus und der Blinde stehen ganz in der Mitte und im Vordergrund der Komposition, auf ihn richtet sich die Aufmerksamkeit der Umstehenden und auch die

unsrige. Die Handlung ist einheitlicher, es ist ein merklicher Schritt zur modernen, zur akademischen Auffassung gethan.

Der gemüthlichen Auffassung ist er auch in seinen Personen teilweise treu geblieben; das Kind, welches den Blinden leitet und Christi Hilfe voll Vertrauen und Andrang anruft, der mitleidige Heiland und der klagende Blinde, der misstrauisch blickende Apostel, der Knabe, welcher auf der Erde sitzt und nach der Hauptgruppe hinweist, die Mutter, die links sitzt und nach dem Wunder hinschaut und die bewegten Figuren rechts sind alle Menschen, die auf frischer Lebensthat ertappt sind. Aber in sie selbst und die übrigen Personen ist mehr Stil gekommen; die Hauptgruppe ist vornehm und würdig, die Figur links mit dem Rücken nach uns zugekehrt, ist vollkommen akademisch drapiert, es ist ein grosser Versuch gemacht, das wirkliche Leben klassischer Ordination einzufügen. Der kräftig sprudelnde Geist des Meisters späht noch nach allen Seiten aus, und es giebt noch Leben und Wahrheit in Überfluss, aber es ist mehr eingezäumte Überlegung, mehr vernünftige Einteilung hinzugekommen.

Ein aussergewöhnlich grosser Anteil ist auch der Landschaft zuerteilt worden. Der Hintergrund ist ganz durch dieselbe eingenommen. Nach der veralteten Manier sind in der Ferne die Berge und Felsen blaugrün, links erheben sich graugetönte Gebäude mit zartroten Dächern, mehr nach dem Vordergrund hin steigt ein Schirm von dunklen Baumgruppen in die Höhe, wovor sich die Scene entfaltet. Die Farbe ist bunt und hoch im Ton mit launischen Reflexen. Christus trägt ein dunkelblaues Gewand, der Blinde ein dunkel braungelbes mit leuchtenden Widerscheinen, der kleine Junge, der ihn leitet, ein lichtblaues mit weissen Tönen! Rechts sieht man viele rote Draperien, einige mit weissen oder gelben Widerspiegelungen. Links trägt der von hinten gesehene Mann einen weissen Mantel mit blauen Reflexen, ein anderer ist in eine voll rote Draperie gehüllt, die sitzende Frau trägt ein weisses Übergewand mit safranartigen Tönen; wieder andere sind in gelber, rosiger, dunkel- oder lichtblauer Kleidung. Es ist eine ganze Ausstellung von hohem Farbenprunk und dabei noch wohl schwer und fest aufgelegt; die Technik besitzt nicht mehr die Feinheit der früheren Schule, auch nicht die porzellanartige Manier einiger später kommenden, es liegt etwas Solides und Breites in seiner Art. Aber Leben, Bewegung und Wahrheit herrschen in allen Teilen und Unterteilen. Eine neue Kunst hat sich Bahn gebrochen, welche die Bescheidenheit und das Hölzerne des Mittelalterlichen abgelegt hat, die vollauf menschlich geworden ist und die aus der Natur und Wahrheit ihren Lebenssaft schöpfen wird, die Kunst der vaterländischen Renaissance, deren Laufbahn eine Zeit lang noch durch fremden Einfluss gehemmt werden wird, die jedoch dazu berufen ist, im folgenden Jahrhundert den Ruhm der holländischen Malerschule für immer zu befestigen.



Abb. 1. Büste Friedrich's II. von Hohenstaufen (?) in Acerenza
Nach Photographie Moscioni, Rom

EIN PORTRÄT FRIEDRICH'S II. VON HOHENSTAUFEN

VON RICHARD DELBRÜCK

EINE Büste, die anscheinend Friedrich II. von Hohenstaufen darstellt, befindet sich auf dem Fassadenfirst der Kathedrale von Acerenza in Süditalien.

Die Büste ist lebensgross, nur an der Vorderseite voll ausgearbeitet, unten wagerecht abgeschnitten, kurz über den Ellenbogen der herabhängenden Arme. Das Material soll nach der Aussage des römischen Photographen Moscioni, welcher die Büste aus der Nähe gesehen hat, harter Kalkstein sein, der verwittert, aber sonst nicht beschädigt ist.

Der Kopf ist schroff nach links gedreht und schaut nach dort geradeaus; er hat kurzes Haar und kurzen Bart, im Haare einen glatt anliegenden Lorbeerkranz. Das Alter des Mannes werden 40 bis 50 Jahre sein. Der Rumpf ist bekleidet mit einem Schuppenpanzer, der den Hals frei lässt und die

Schultern bedeckt. Um beide Oberarme hängen schmale glatte Schutzstreifen. Über dem Panzer liegt ein Paludamentum aus schwerem Stoff, das unter der rechten Achsel hindurchgeht und über der linken Schulter von einer runden Schliesse zusammengehalten wird.

Der Kopf ist ein ausgesprochener Langkopf, dessen Schädelkontur oben lang hinläuft und dann in kurzem vollen Bogen nach dem Nacken herabfällt. Der Gesichtswinkel ist beträchtlich, das Gesicht lang, mit steiler, hoher Stirn, ziemlich kurzer, leicht gebogener Nase, hoher Oberlippe und starkem eckigen Kinn, unter dem ein breites Doppelkinn liegt. Die Züge sind nach der Mitte versammelt, so dass das Gesicht von vorn klein aussieht; die Augen sind ganz offen, nicht gross, in den inneren Winkeln durch die vorgebauten Brauenbogen stark beschattet,



Abb. 2 und 3. Büste Friedrich's II. von Hohenstaufen (?) in Acerenza

die Nase scharf und schmal mit knappen Flügeln, der Mund klein und einfach geformt, mit dünnen Lippen; die Mundwinkel sind herabgezogen. Das untere Ohrfläppchen ist angewachsen, die Muschel breit und eckig, die Öffnung gross und lang. Das Kopfhaar ist kurz geschnitten, von Natur etwas gelockt und fällt in kleinen Wischen rings in die Stirn, in der Mitte in ein paar längeren Ringeln. Der kurze Vollbart lockt sich stärker als das Kopfhaar, der Schnurrbart ist sehr knapp geschnitten.

Die Brauen sind ständig gerunzelt, es ist die Falte da, die das Zucken der Nasenflügel den Wangen einprägt, die Mundwinkel hängen herab, wie bei Menschen, deren Leben ernsthaft ist, die offenen Augen schauen hart geradeaus, die scharfe einfache Drehung des Kopfes ist eine stolze Geberde; die Gesamterscheinung des Kopfes ist ernst und herrisch, dabei intensiv lebendig. Weiter wird man noch sagen dürfen, dass der Mann vornehm, und dass er von feiner Rasse ist; ja die schmalen Knochen und das kleine Gesicht geben ihm etwas Spätes, zu hoch gezüchtetes. Seinem Volke nach scheint er ein Süddeutscher, Franzose oder Norditaliener zu sein.

Der Bildhauer, der diese Büste gemacht hat, war nicht im Stande, die Form im grossen zu beherrschen; die Auffassung der Silhouette ist plump und locker, die Flächen des Fleisches, besonders am Halse, leer

und nicht durchfühlt; anatomische Kenntnisse besass er augenscheinlich keine. Die Stilisierung des Paludamentum ist einfach und fast grandios, aber unlogisch und wenig sicher. Um so sicherer und liebevoller sind die kleinen Formen eingehend ausgeführt und individualisiert, die der Künstler völlig erfassen konnte; die Lorbeerblätter des Kranzes, die vielen verschiedenen Löckchen in Haupthaar und Bart, die Augen, die Nasenwurzel. Das Gesicht ist viel mehr durchgearbeitet als der Hals; anscheinend galt das Interesse vorwiegend der Physiognomie, dem Porträthafter im modernen Sinne; auch die Drehung des Kopfes giebt ja Ausdruck. Und als Porträtist stand der Meister der Büste sehr hoch, nicht gar zu weit unter den grössten aller Zeiten, die man vergleichen mag.

Wann lebte nun dieser Bildhauer? Wann wurde die Büste gemacht? Antik scheint sie aus mehrfachen Gründen nicht zu sein. Zunächst wäre das unedle Material in römischer Zeit, und nur diese käme ja in Betracht, recht auffällig, dann ist der Schuppenpanzer, der die Schultern mit bedeckt, meines Wissens an römischen Denkmälern nicht nachzuweisen, und endlich ist die ganze Form der Büste mit horizontalem unteren Abschluss nicht antik; bei römischen Büsten verläuft diese Grenzlinie vielmehr immer geschwungen.



Abb. 3

Wie verschieden Formauffassung und Strich von der Antike sind, lässt sich nicht auseinandersetzen; bei den römischen Büsten erscheinen sie reif und sicher, bei dem Kopfe von Acerenza steif, unbefreit, aber von archaischer Frische. Wer von der Beschäftigung mit der Antike herkommt, wird in diesem Kunstwerk die Art einer völlig anderen Zeit erkennen.

Seine nächsten Analogien findet es in der süditalienischen Plastik des 13. Jahrhunderts; besonders an den Werken, die Friedrich II. von Hohenstaufen arbeiten liess.

Das Porträt des sogenannten Petrus de Vinea vom capuanischen Brückenthor¹⁾ ähnelt dem Porträt von Acerenza in allem Vergleichbaren, dem Stirnhaar, der Form der Augen mit der rund eingebohrten Pupille, dem archaisch stilisierten Gewande, in der Art die Natur aufzufassen und das Individuelle zu empfinden. Wenn die Formen der capuaner Büste in der Abbildung härter erscheinen, so liegt es daran, dass sie nach einem hellen Gipsabguss photographiert ist. Die Büste von Capua ist allerdings unten rund abgeschnitten; hier treten zur Ergänzung die zwei horizontal abgeschnittenen Büsten der Sigelgäita auf der Kanzel im Dome von Ravello und einer unbekanntenen Dame aus Scala ein, beides unteritalische Skulpturen des 13. Jahrhunderts und im Charakter den fridericianischen nahe verwandt²⁾.

Die Einweisung der Büste von Acerenza in das 13. Jahrhundert und in den staufischen Kunstkreis scheint mir notwendig zu sein. Dabei muss aber betont werden, dass der Panzer, wie ihn die Büste

1) Die capuanischen Skulpturen wurden teilweise veröffentlicht von Fabriczy im XIV. Jahrgange dieser Zeitschrift S. 180, 214, 236. Er erkannte als staufisch den Torso der Kaiserstatue, den Kopf der »Capua«, die Büsten des »Petrus de Vinea« und »Thaddaeus von Suessula«. Es verdient hervorgehoben zu werden, dass das Material jetzt viel reicher ist; im Museo Campano zu Capua vetere befindet sich jetzt ein weiterer männlicher Kolossalkopf aus Marmor, ein marmorner Löwe und eine grössere Anzahl figürlich verzierter Marmorinnen, alles sicher staufisch, aber vielleicht bisher für antik gehalten. Gegenüber der manchmal auftauchenden Behauptung, die Skulpturen von Capua seien spätantik, glaubt der Verfasser, der Archäolog

trägt, in dieser Zeit in Süditalien bisher meines Wissens nicht zu belegen ist.

Um nun den Namen des dargestellten Mannes zu ermitteln, könnte man zunächst von der Thatsache ausgehen, dass die Büste auf dem First der Kathedrale von Acerenza steht und könnte in ihr das Bild eines Lokalheiligen oder eines Stifters sehen wollen. Aber es ist fraglich, ob die Büste für ihren jetzigen Standort ursprünglich bestimmt war. Mit dem unter ihr liegenden Mauerwerk steht sie in keinerlei Verbindung, so dass sie für die photographische Aufnahme von der Stelle gerückt werden konnte, und

es ist auch zu bedenken, dass der fein gearbeitete Kopf in seiner heutigen Aufstellung nicht zur Geltung kommt. Selbst das steht nicht fest, ob die Büste und die Kathedrale gleichzeitig sind; Schultz setzt die Kathedrale allerdings in das 13. Jahrhundert, aber Mothes in langobardische Zeit. Bevor eine erneute Untersuchung der Kathedrale von fachmännischer Seite stattgefunden hat, wird man also die Frage, ob Büste und Kirche gleichzeitig sind, zum mindesten nicht bejahen dürfen.

Unter diesen Umständen thut man besser, die jetzige Aufstellung der Büste bei ihrer Benennung nicht zu berücksichtigen.

Es wurde bereits oben ausgesprochen, dass sie wahrscheinlich ein Porträt Friedrich's II. ist.

Darauf führt zunächst die Thatsache, dass der Mann gepanzert, also ein Krieger ist, und den Lor-

beerkrantz im Haare hat. Den Lorbeerkrantz haben in nachrömischer Zeit noch die Karolinger getragen, wie man an ihren Münzen sieht, späterhin aber nur noch Friedrich II. auf den Augustalen¹⁾; der übliche Kopfschmuck des Herrschers ist im Mittel-

ist, mit Zuversicht sagen zu dürfen, dass in der Entwicklung der antiken Kunst kein Platz für dieselben zu finden ist.

Vergleiche ferner Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II, 2. S. 85 F. 3, 4, mit der weiteren Litteratur.

2) Sigelgäita: vergleiche Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II, 2. S. 89, F. 8. Büste aus Scala ebenda F. 9, jetzt im Berliner Museum.

1) Vergleiche den Aufsatz von Winkelmann in den Mitteilungen des Institutes für österreichische Geschichtsforschung XV. S. 401 f, mit Münztafel.



Abb. 4. Büste des Petrus de Vinea (?) im Museo Campano zu Capua. Nach Gips (Nach Photographie Moscioni, Rom)

alter sonst vielmehr nur die Krone. Es ist darum wahrscheinlich, dass eine Panzerbüste, die ihrem Stile nach in die fridericianische Zeit gehört und den Lorbeerkranz trägt, eben den Kaiser Friedrich selbst darstellt. Auch auf den Augustalen trägt der Kaiser übrigens das Paludamentum, darunter allerdings keinen Panzer, sondern einen Ärmelrock, wie auch seine Statue in Capua; diese Übereinstimmung und dieser Unterschied werden für die Lösung der behandelten Frage aber kaum von Bedeutung sein.

Recht günstig ist hingegen der hier vertretenen Annahme, dass die physiognomische Übereinstimmung der Köpfe auf den individuellen gehaltenen Augustalen und des Profilbildes der Büste von Acerenza ziemlich weit geht, wie ein Vergleich der Abbildungen klar macht. Der einzige stärkere Unterschied besteht darin, dass der Kaiser auf den Augustalen bartlos ist; aber dieser Unterschied kann nicht als sehr wichtig betrachtet werden; er erklärt sich ungezwungen, wenn man annimmt, dass beim Beginn der Augustalenprägung (1232) Friedrich keinen Bart trug, ihn sich aber später wachsen liess, weshalb jedoch die Münzstempel nicht geändert wurden; am Hofe Friedrich's wurde ja Vollbart getragen, wie man an den Büsten des »Thaddäus de Suessa« und »Petrus de Vinea« vom capuaner Brückenthore sieht.

Die Augustalen wurden von 1231 ab für das sicilische Reich geprägt; sie geben das authentische, gleichzeitige Porträt des Kaisers, sind somit das beste ikonographische Ma-



Abb. 5. Kathedrale in Acerenza; auf dem First die Büste (Nach Photographie Moscioni, Rom)

terial, das man denken kann, und die Übereinstimmung zwischen ihnen und der Büste ist von Bedeutung.

Neben den Goldmünzen kommt eine Gemme in Betracht, die im 18. Jahrhundert nach dem Kopfe der capuanischen Porträtstatue des Kaisers geschnitten wurde¹⁾, der damals noch vorhanden war. Der Kaiser trägt hier die Zackenkrone, ist bartlos, und seine Züge gleichen etwa denen der typischer gehaltenen Augustalen; diese Gemme, deren Treue sich nicht mehr kontrollieren lässt, hat als Zeugnis natürlich nur geringen Wert.

Endlich ist noch auf Friedrich's Siegel hinzuweisen²⁾. Auf dem bisher am besten abgebildeten Exemplar sind die Züge des in Vorderansicht sitzend dargestellten Kaisers recht wohl kenntlich

und enthalten nichts, was sie von dem Kopfe von Acerenza wesentlich unterscheidet; zwingende Ähnlichkeit ist allerdings auch nicht vorhanden.

Den Schriftquellen ist nichts zu entnehmen, was die hier vorgetragene Vermutung bestätigen oder widerlegen könnte. Der Geschichtsschreiber Salimbene sah Friedrich 1238 und sagt von ihm: »pulcher

1) Vergleiche Winkelmann a. a. O. Die Gemme befand sich später in Raumer's Besitz; jetzt scheint sie verschollen zu sein. Abb.: Huillard

Hist. dipl. Frid. II. I Titelblatt, danach Winkelmann a. a. O. S. 401. Raumer, Geschichte der Hohenstaufen III. Buch VI. Schlussvignette.

2) Mitteilung des Institutes für österreichische Geschichtsforschung XV. 1894, S. 485 ff. Winkelmann.



Abb. 6. a-c Augustalen Friedrich's II. - d sogenannte Raumer'sche Gemme. Nach Mitt. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung XV.

homo et bene formatus, sed mediae staturae fuit«. Den Eindruck wird man haben, dass zu dem Kopfe von Acerenza kein sehr grosser Körper gehört, und einen »schönen Mann« kann man den Dargestellten zur Not nennen; aber diese Übereinstimmungen entscheiden nichts.

Von den Zeugnissen abendländischer Geschichtsschreiber, die später lebten als Friedrich, darf man absehen; auch sie enthalten übrigens nichts, was sich mit dem Typus der Büste von Acerenza nicht leicht vereinigen liesse. (Winkelman a. a. O. S. 408.)

Durchaus widersprechend sind hingegen die Angaben, die sich im Pseudo-Yâfi'i, einem Pariser arabischen Manuskript historischen Inhaltes, finden. Danach soll das Personal der Moschee Omars in Jerusalem, die der Kaiser 1229 besuchte, ihn folgendermassen geschildert haben: » . . . L'imperatore era rosso, calvo, debole di vista: s'egli fosse stato schiavo non sarebbe arrivato al prezzo di dugento dirham«. (80—100 Mark) Diese Äusserungen machen an sich keinen sehr unparteiischen Eindruck; alles Gewicht wird ihnen aber durch den Umstand genommen, dass das Pariser Manuskript erst im 15. Jahrhundert abgefasst ist und man seinen Autor nicht kennt; die ihm gegebenen Namen des »Yafei« und des »Hassan Ibn Ibrahim« trägt es zu Unrecht!).

1) Bibliothèque nationale, manuscrits arabes Nr. 1543 (Suppl. 757). Übersetzt bei Amari Biblioteca arabo-sicula II. S. 245 f., danach bei Röhricht, Beiträge zur Geschichte der Kreuzzüge S. 88—91. Der jetzige Titel schreibt das Werk einem Yafei zu, der in Friedrich's Zeit lebte, während es

Die vorstehenden Erörterungen lassen sich dahin zusammenfassen, dass die Büste von Acerenza sicher in den Kreis der staufischen Skulpturen von Capua gehört und wahrscheinlich Friedrich II. darstellt. Schliesst man sich dieser Ansicht an, so tritt man in Widerspruch zu dem eigentlichen Entdecker und ersten Herausgeber der Büste, Salomon Reinach, der in ihr ein Bildnis Julian's des Abtrünnigen zu erkennen vorschlägt¹⁾, sie also für römisch hält. Ich gestehe, dass mir ein so früher Zeitansatz stilistisch vollkommen unmöglich scheint, und dass ich sogar hoffe, meinen Gegner zu überzeugen, wenn einmal die staufischen Skulpturen so gut veröffentlicht sein werden, dass man sie auch ausserhalb des Museo Campano in Capua kennen lernen und sehen kann, wie mittelalterlich frisch sie erscheinen neben der grossen, überreifen Kunst der konstantinischen Periode.

nach Defrémery im Journal asiatique S. IV. T. 8. 1846. S. 535 erst im 15. Jahrhundert abgefasst wurde. Michaud, Histoire des Croisades VII. S. 810 citiert augenscheinlich dasselbe Manuskript unter dem Namen »Hassan Ibn Ibrahim«. Winkelman a. a. O. S. 408, hält das Manuskript noch für ein echtes Werk des Yafei und citiert den »Hassan Ibn Ibrahim« daneben als unabhängige Quelle. (Auskunft über diesen Sachverhalt verdanke ich Herrn Professor Vollers in Jena.)

1) Revue archeologique XXXVIII. S. 337ff. Tafel IX ff., a. a. O. XXXIX S. 259ff., Michon, der Reinach's Ansichten ebenfalls widerspricht. A. a. O. XL S. 288 ff., Babelon und Reinach.



Abb. 7. Siegel Friedrich's II.
Nach Mitt. d. Inst. f. öst. Geschichtsforschung XV.



EIN NACHTRAG ZUM HOUBRAKEN-KATALOGE BILDNIS DER TOCHTER DES KURFÜRSTEN MORITZ ZU SACHSEN

IN *Drugulin's* Porträtwerke, nicht in *A. Ver Huell's* Houbraken-Kataloge ist der, mir — endlich! — aus den Niederlanden¹⁾ zugegangene Stich *Anna's*, des hinterlassenen Kindes eines *Moritz* zu Sachsen, der zweiten Gemahlin *Wilhelm's I.* (des Schweigers) der Mutter unter anderem eines *Moritz* von Oranien²⁾ verzeichnet. 1561 wurde die sechzehnjährige Prinzessin vermählt, 1577 ist sie (im Gewahrsam ihres Oheims, des Kurfürsten *August* zu Sachsen) geisteskrank gestorben. Einem *Anton Moor* hat, wie das Blatt angiebt, *Anna* gesessen oder gestanden. Das Ge-

mälde konnte mir, obwohl selbst S. K. H. Prinz *Heinrich* der Niederlande meine Nachforschungen zu fördern geruhte, nicht nachgewiesen werden. Die Originalplatte ist 355 mm hoch. Ich führe diese *Anna* hier vor¹⁾ und bemerke, dass ich eine verkleinerte (?) photographische Nachbildung einer fragwürdigen (»DIE EDEL . . .«), im Prenten-Kabinett zu Amsterdam aufbewahrten (Kniestück, Kupferstich, Graveur angeblich *Abraham Bruin*), dem Museum des Königlich Sächsischen Altertumsvereins zugeführt habe³⁾.

Blasewitz.

THEODOR DISTEL.

1) Das K. Kupferstichkabinett zu Dresden hat das Blatt von mir zugewiesen erhalten.

2) In der *Kunstchronik* N. F. XII, 516 f. erscheint sie — irrtümlich — als dessen dritte Gemahlin; man vergleiche über sie *Archiv für die sächsische Geschichte* II. (1864), 264 f. und N. F. VI. (1880), 137⁶¹.

1) Das darauf angebrachte sächsische Wappen bedarf der Ergänzung.

2) Man vergleiche das »Repertorium für Kunstwissenschaft« XXIV. (1901/2), 463.

3) Dort ist das sächsische Wappen noch mangelhafter.

BÜCHERSCHAU

Katalog der Handzeichnungen, Aquarelle und Ölstudien in der Königl. Nationalgalerie. Bearbeitet von *Lionel von Donop*. Berlin, E. S. Mittler & Sohn, 1902.

Über die umfangreiche Sammlung moderner Handzeichnungen in der Berliner Nationalgalerie giebt dieser Katalog alle erforderliche Auskunft. Geringere Arbeit als die Zeichnungen alter Meister geben die der neueren, weil die Frage nach dem Urheber immer schon beantwortet ist und wenn sie noch gestellt wird, meist an den Urheber persönlich gerichtet werden kann. Als wissenschaftliche Arbeit im Sinne der heutigen Kunstgeschichte, die im Attribuieren ihr Ziel sucht, kann der Katalog sonach nicht gelten. Doch wird als solche das sorgfältige Zusammentragen der Künstlerdaten, bei Lebenden oft umständlich, gerühmt werden dürfen. Seine praktische Einrichtung macht dies Verzeichnis zu einem guten Vorbild für ähnliche Arbeiten. Von einer umständlichen Beschreibung der einzelnen Blätter ist löblicherweise ganz abgesehen worden, die Beschreibung ist kaum mehr als ein kurzer Titel. Bezeichnung, Datum, Technik und Maasse sind ausführlich und genau angegeben.

Aus diesem Katalog ist der überraschend grosse Umfang der Zeichnungsammlung der Nationalgalerie zu erkennen. Sie ist hervorgegangen aus den Zeichnungen moderner Meister des Kupferstichkabinetts, 1878 überwiesen und aus dem Vermächtnis des Dr. Theodor Wagener vom Jahre 1891. In beiden Teilen aber waren zumeist nur die älteren deutschen Künstler vertreten. Wert bekam die Sammlung doch wohl erst durch die jährlichen Ankäufe. Im Vorwort heisst es darüber sehr bescheiden: »In systematischer Weise wurde durch Einzelankauf gesucht, die Sammlung zu erweitern und zu ergänzen.« Damit wurde sie erst zu ihrer jetzigen Bedeutung gehoben. Entsprechend dem Sammlungsgebiet der Nationalgalerie überwiegen auch im Handzeichnungskabinetts die deutschen Meister. Aber unvertreten ist das Ausland nicht, Blätter sehr wichtiger Künstler finden sich vor: Constable (33 Nummern), Coignet, Couture, Cham, Charlet, Cruikshank, Gavarni, Degas. Adolf Menzel ist mit 1712 Nummern der umfangreichste, vom prächtigen Franz Krüger besitzt die Nationalgalerie 522 Zeichnungen, meist Porträts, diese, wie der ganze Künstler noch viel zu wenig bekannt und geschätzt. Der Katalog ist wohl zunächst für die Benutzung vor den Blättern bestimmt und gewiss geeignet, das Interesse für die Sammlung der Zeichnungen in der Königlichen Nationalgalerie zu vermehren. J. S.

Rom in der Renaissance von Nikolaus V. bis auf Leo X. von *E. Steinmann*. Zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage. Leipzig, E. A. Seemann 1902. 8°. XVI, 215 S. (Berühmte Kunststätten Nr. 3.)

Der Verfasser dieser Monographie vergleicht sein Werk mit Albertini's Mirabilienbuch. In der That führt er uns den wunderbaren üppigen Blütenflor einer überaus hochgesteigerten Kulturperiode, dessen halberloschene Farbenglut und dessen edle Formen noch heute Hunderttausende alljährlich zu bezaubern wissen, darin vor, in einer Sprache von vornehmer Einfachheit, von feingestimmter Empfindung und von tiefem Eindringen in die komplizierten Probleme der Renaissancekunst und -Kultur. Es war voraussehen, dass dieses schöne Buch in den weitesten Kreisen Anklang finden werde. Nach nicht viel über zwei Jahren ist denn auch schon eine zweite Auflage notwendig ge-

worden. Sie giebt sich als eine Umarbeitung und Erweiterung der ersten in mehrfacher Hinsicht aus, namentlich im zweiten Kapitel versuchte der Verfasser eine andere Anordnung des Inhaltes; auch die Illustrationen sind vielfach umgestellt und mehr in die Nähe des zugehörigen Textes gerückt. Eine Anzahl Abbildungen sind neu aufgenommen worden, so das interessante Kreuzigungsrelief aus Mino's Schule in Santa Balbina, Mino's Madonna in Maria Maggiore, Melozzo's da Forli Himmelfahrt Christi, die sich im Quirinal befindet, Rosselli's Porträt des Prinzen Ludwig von Savoyen und der Charlotte Lusignan, sowie die Madonna im Appartamento Borgia, die man oft als Bildnis der Giulia Farnese ausgiebt. Dankbar müssen wir besonders für die Aufnahme des alten Stiches sein, der uns wenigstens einen Schatten von der Gesamtwirkung des herrlichen Grabmales Paul's II. giebt, dessen Fragmente den Hauptschmuck der Grotten von St. Peter bilden. Die wichtigste Neuerung in der vorliegenden Auflage aber ist die Einfügung des letzten Kapitels, das der Kunst unter Leo X. gewidmet ist. Die erste Auflage schloss etwas unmotiviert mit Julius II. ab, so blieben uns die köstlich frischen Schöpfungen Raffael's in der Farnesina, die Werke der Prunkkapelle von St. Maria del Popolo, Raffael's herrliche Sibyllen, dessen Kompositionen in den Stanzan und Loggien des Vatikans, sowie für die berühmten Arrazzi und endlich seine letzte wie von überirdischem Licht schon übergossene Offenbarung in dem Verklärungsbilde, aber auch Michelangelo's göttergleicher Salvator in S. Maria sopra Minerva vorenthalten. All diese Werke behandelt Steinmann mit der gewohnten Feinheit und Meisterhaftigkeit des Urteils; die Lebendigkeit und Anschaulichkeit seiner Darstellung lässt uns das Kunstwerk unmittelbar selbst schauen. Vielleicht geht er bei einer künftigen Auflage noch über die jetzige obere Zeitgrenze hinaus und giebt uns aus der auf Leo X. folgenden Pontifikaten noch die eine oder andere grosse Schöpfung, wenigstens noch Michelangelo's jüngstes Gericht; sehr viel kommt ja aus dieser Zeit nicht mehr in Betracht, was sich auf der Höhe dessen hält, was Steinmann's Buch uns heute vorführt; die Berücksichtigung dieses Wenigen aber würde den Inhalt des hübschen Werkchens vollkommener noch abrunden. Die Brauchbarkeit der jetzigen Auflage ist gegenüber der ersten durch Aufnahme eines Litteraturverzeichnisses, eines Verzeichnisses der Abbildungen und der behandelten Künstler in dankenswerter Weise erhöht worden. **Franz Xaver Kraus, Die Wandgemälde der St. Sylvester-Kapelle zu Goldbach am Bodensee.** München 1902, Verlagsanstalt von F. Bruckmann A.-G.

Die letzte grössere Arbeit des so vor der Zeit dahingegangenen grossen Gelehrten ist dem Grossherzog Friedrich von Baden zu seinem fünfzigjährigen Regierungsjubiläum gewidmet, und damit ist auf dies schöne Verhältnis eines hochsinnigen Fürsten zu einem unserer ersten Kunstgelehrten das Siegel gedrückt worden. Die vorliegende prächtige Publikation, welche im Auftrage des badischen Unterrichtsministeriums erschienen ist, schliesst die Reihe der Veröffentlichungen über die Bilderschätze des Reichenau würdig ab, welche Kraus selbst im Jahre 1884 mit der Herausgabe der Wandgemälde der St. Georgskirche in Oberzell begonnen hatte. Wer sich einen Begriff von der Vervollkommnung unserer Reproduktionstechnik machen will, vergleiche die Tafeln und Abbildungen beider Werke. Allerdings war der Wandschmuck der kleinen Sylvester-

Kapelle zu Goldbach ein recht bescheidener: Christus mit den zwölf Aposteln in Vollfiguren, rings an den Wänden zwischen den Fenstern gemalt — und es sind eigentlich nur noch Fragmente erhalten. Aber sie bilden mit den gleichzeitig entstandenen Wandgemälden in Oberzell das älteste Denkmal der monumentalen Malerei in Deutschland, deren Mittelpunkt die Reichenau im 10. Jahrhundert gewesen ist. Durch die Feder von Franz Xaver Kraus ist diesen Fresken nun eine glänzende Würdigung zu teil geworden, und es ist ihnen für alle Zeit ihr Platz in der Kunstgeschichte des frühen Mittelalters bestimmt. Die Ergebnisse seiner Forschungen fasst Kraus am Schluss der Studie in kurze, klare Worte zusammen. Er nimmt in ihnen noch einmal Stellung zu Prinzipienfragen der christlichen Kunst, und sie klingen wie ein Testament des hochbegabten Mannes, dem die Kultur- und Kunstgeschichte Deutschlands und Italiens so unendlich viel zu verdanken hat. *E. St.*

Dr. Ing. E. Vetterlein. Die Aufnahme des frühgotischen Chores zu Hirzenach am Rhein. Darmstädter Habilitationsarbeit Strassburg 1902.

Die Erwartung, dass durch die Zulassung der Doktorpromotion an den technischen Hochschulen die wissenschaftliche Mitarbeit der Architekten an baugeschichtlicher Forschung stärker angeregt wird, erfüllt sich jetzt schon in erfreulicher Weise. So hatte Architekt E. Vetterlein an der Technischen Hochschule zu Darmstadt mit einer vortrefflichen Dissertation über das Auftreten der Gotik am Dom zu Mainz die Würde eines Dr. Ing. errungen. Jetzt liegt bereits eine zweite Arbeit dieses strebsamen Architekten vor, die als Habilitationsarbeit an derselben Hochschule angenommen ist. Es ist eine sorgfältige Aufnahme des frühgotischen Chores der romanischen Klosterkirche zu Hirzenach am Rhein. Im Text sucht Vetterlein nachzuweisen, dass im Anschluss an die südliche Vorhalle (1224) der Klosterkirche sogleich der Chorbau ausgeführt wurde. Er vermutet, dass der Architekt ein deutscher Meister war, der zuvor in Rheims arbeitete, von dort aus Soissons und Laon kennen lernte und vermutlich nach Vollendung des Hirzenacher Anbaues die Elisabethkirche zu Marburg errichtete.

Der Nachweis ist im wesentlichen stilkritisch begründet. Doch hat Vetterlein auch die einschlägigen litterarischen Quellen mit Geschick benutzt und sich dabei einer erfreulichen Kürze und Klarheit in seinen Ausführungen befleißigt. Die Arbeit ist in ihrer methodischen Durchführung für Dissertationen an technischen Hochschulen mustergültig. *M. Sch.*

Die Meisterwerke der National Gallery zu London.

222 Kunstdrucke nach den Originalgemälden, mit einleitendem Text von Dr. Karl Voll. Verlag von F. Hanfstaengl in München. Elegant gebunden M. 12.—

Die Firma Hanfstaengl ist unermüdlich bestrebt die Schätze der grossen Galerien für das kunstsinnige Publikum

zu heben und sie ihm in den verschiedensten Formen zugänglich zu machen. Hier liegt wieder ein Rundgang durch eine der reichsten Galerien Europas vor; es ist ein Kunstbrevier, das zur andächtigen Verehrung der Heroen der Malerei reizt und allen denen, die den Kunsttempel einst durchpilgert haben, lebendige Erinnerung an unvergessliche Stunden reichen Genusses weckt. Von Cimabue, Duccio, Vittore Pisano an, die den Boden für den späteren mächtigen Maiwuchs der Frührenaissance durch emsige Arbeit vorbereiteten bis zu Dante Gabriel Rossetti ist ein weiter, durch die verschiedenartigsten Ausblicke unterbrochener Spaziergang in der Geschichte der Malerei. Das Durchblättern dieses prächtig ausgestatteten, so sorgfältig gedruckten Bandes ist dem Lustwandeln durch einen botanischen Garten zu vergleichen, in dem die bunten Orchideen sich in unerschöpflicher Fülle drängen und jede ihren eigenen holden Duft verhaucht. Welch eine Fülle von Empfindung von der leisesten Regung bis zur stürmischen Wucht, welch ein holder Zauber der Linie, welcher Reichtum des kräftigsten Lebens wirkt in diesen Gestaltungen und Gruppierungen, welche Summe von liebevoller Arbeit ist hier beschlossen, um vom empfindungsvollen Auge wieder erschlossen zu werden! Möchte doch das so trefflich gewählte Werk die passendsten Betrachter finden, die für die zarten Formenharmonien der grossen Meister Sinn und Fühlung gewonnen haben. Eine schätzenswerte Beigabe ist der Text von Dr. Karl Voll, der es trefflich versteht, Fingerzeige zu geben, den Blutkreislauf innerhalb der Malerei, die Seelenwanderung der künstlerischen Motive, die leisen Ausstrahlungen der Grossmeister anzudeuten.

Un' Iscrizione che non è un' Iscrizione. Ricerche d'arte per Luigi Manzoni. Perugia, Unione tipografica cooperativa, 1902.

In einer kleinen, vornehm ausgestatteten Gelegenheitschrift bringt der unermüdliche umbrische Forscher einen wertvollen Beitrag zum Jugendleben Perugino's. Er handelt von den Fresken in Cerqueto und publiziert eine bis dahin unverstandene Inschrift, die unter den heute zu Grunde gegangenen Heiligen, Sebastian und Maria Magdalena, von Perugino gemalt war. Der Verfasser weist diese Inschrift scharfsinnig als ein Volkslied — una laude popolare — zu Ehren von S. Maria Magdalena nach, der die Kapelle Perugino's im Jahre 1478 geweiht worden war, weil sie das Volk vor Pestilenzgefahr errettet hatte. Wenn es nun Manzoni ausserdem noch gelungen ist, aufs zwangloseste die Reime wieder herzustellen und sogar den Tonfall nachzuweisen, in welchem dies Lied vom Volk und wohl auch vom jugendlichen Perugino gesungen worden ist, so verdanken wir dem trefflichen Manne ein neues willkommenes Zeugnis für die enge Verbindung der Musik und der bildenden Kunst im Zeitalter der Renaissance. *E. St.*

ZU DEM AQUARELLDRUCK

In Fräulein *Hilde Lott* stellen wir ein liebenswürdiges Wiener Talent vor, das mit Grazie in den Lefler-Urban'schen Bahnen der Märchenillustration wandelt. Die Künstlerin ist 22 Jahre alt und hat sich

unter Karger an der Wiener Kunstgewerbeschule gebildet. Gegenwärtig ist sie Schülerin von William Unger, der uns auf sie aufmerksam gemacht hat.

..ICH ARME JUNGFER ZART,
ACH HÄTT ICH DOCH GENOMMEN DEN KÖNIG DRISSELBART ! ..



HOTT



KUNST UND LEBEN IN ENGLAND

VON HERMANN MUTHESIUS IN LONDON

(Fortsetzung)

K EIN Zweig der englischen Malerei ist in Deutschland auch nur annähernd so bekannt geworden wie die Werke der Glasgower Malerschule. Will man sich über das Wirken, die Eigenart, den Unterschied der Einzelpersönlichkeiten der Schule eine Vorstellung machen, so hat man die Ausstellungen Deutschlands, nicht die Grossbritanniens zu durchmustern. Im letzten Jahre gab allein schon die kleine Sammelausstellung schottischer Werke in Dresden einen besseren Überblick über die schottischen Künstler, als beispielsweise die mit der Glasgower Weltausstellung verbundene, sonst sehr bedeutende Kunstausstellung in ihrer Vaterstadt. In England und insbesondere in London hat man kaum Gelegenheit, die Schotten kennen zu lernen (obgleich viele derselben in der Hauptstadt wohnen), die Masse der Akademiekunst mit ihrem offiziellen und populären Anhang wirkt hier erdrückend für jede andere Kunstauffassung. Die der Akademie fernstehenden, wirklich ästhetisch empfindenden Kreise aber sind noch zu vollständig in ihrem halb litterarischen Rossetti-Ideal befangen, um einer im Grunde ihres Wesens lediglich malerischen Malerei ihr Interesse entgegenzubringen. Als daher im Januar dieses Jahres in der kürzlich eröffneten Volks-Gemäldegalerie in Whitechapel eine Sonderausstellung älterer und neuerer schottischer Gemälde veranstaltet wurde, musste dies mit Recht in London als ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges betrachtet werden, und die Presse hob durchweg die Bedeutung dieses Vorkommnisses ausdrücklich hervor.

Es ist nicht zuviel behauptet, dass die schottischen Maler, ganz besonders aber die Landschaftler, zum grossen Teil für den deutschen Kunstmarkt arbeiten. Sie können fast mit vollkommener Sicherheit darauf rechnen, jedes Bild, das sie auf eine deutsche Ausstellung schicken, zu verkaufen. Die deutsche Anerkennung hat sich in der Verleihung von grossen und kleinen Medaillen fast jedem einzelnen derselben gegenüber geäussert, unsere Galerien haben ihre Bilder angekauft. Es ist daher auch nur erklärlich, wenn über sie im deutschen Publikum verhältnismässig mehr bekannt ist, als über irgend eine andere ausländische Schule. Auch im Schrifttum sind sie ausführlich behandelt worden. Cornelius Gurlitt widmete der schottischen Malerei mit Einschluss der Glasgowschule schon 1893 eine eingehende Schilderung in Westermann's Monatsheften, und Richard Muther behandelte in seiner 1894 erschienenen Malerei des 19. Jahrhunderts die neuen schottischen Künstler mit besonderer

Vorliebe. Unzählige Kritiken in der Tages- und Zeitschriftenpresse haben sich seitdem mit ihnen beschäftigt.

Schottland hat in der Geschichte der britischen Malerei eine eigenartige Rolle gespielt. Ohne alles beherrschende Persönlichkeiten hervorgebracht zu haben, wie die im engeren Sinne englische Kunst in Reynolds, Turner, Maddox Brown, Rossetti und Millais aufzuweisen hat, steht sie in ihrem Durchschnitt auf grosser Höhe und atmet in ihrer Gesamtleistung eine kernige Tüchtigkeit, verbunden mit besonderer Schärfe der Auffassung. Die technische Stärke ist stets auffallend an den Schotten gewesen. Ein grosser Sinn für Farbe und eine innige Hingabe an die Natur, an deren Busen der schottische Maler stets näher gelebt hat als sein englischer Bruder, hat die schottische Malerei von jeher ausgezeichnet. Wie sich schon das äusserliche Wesen des Schotten von dem des Engländers durch grössere Vertraulichkeit, durch geringere Gebundenheit, unter anderem auch durch eine rauhere und eckigere Aussprache des Englischen auszeichnet, so steht auch die schottische Malerei, ganz allgemein betrachtet, mehr auf dem Boden des Natürlichen, sie ist stets rauher und schärfer, weniger akademisch und mehr ausgesprochen beobachtend und sachlich gewesen als die englische. Daneben hat sie vor jener noch stets den Hang zum Romantischen voraus gehabt, der mit Schottland, dem Lande der nebelverschleierte Figur Ossians und des ganz Europa mit Romantik fütternden Walter Scott stets unzertrennlich verbunden gewesen ist. Die romantische Neigung kommt vorzugsweise auf Rechnung der keltischen Abstammung der Bevölkerung, denn die Kelten sind ihrer Natur nach die Träger der Phantastik, Ritterlichkeit, hochfliegenden Sehnsucht und glühenden Märchenempfindung, die Verehrer des Wunderbaren und Tiefsinnigen; sie sind die geborenen Künstler unter den Germanen. Unter den Briten haben sie die Bedeutung, die Vertreter des künstlerischen Elements zu sein, hat man doch herausgefunden, dass neun Zehntel aller englischen Künstler keltischer Abstammung sind, das heisst aus Schottland, Wales oder Irland stammen.

Die englische Kunst ist von Schottland aus wiederholt und in der verschiedensten Weise beeinflusst worden. David Wilkie, der Begründer der grossen englischen Genreschule des 19. Jahrhunderts, kam von Edinburg nach England und machte in London eine Karriere ersten Ranges. Seitdem ist es für den schottischen Maler fast typisch geworden, dass er sich in London niederlässt. Daniel Roberts, John Phillip,



Abb. 1. Fischerboote. Von W. McTaggart
(Mit Erlaubnis des Künstlers)

Alexander Nasmyth, William Dyce, David Maclise, John Pettie beschlossen ihr Leben in der Weltstadt London und von lebenden Malern sind W. Q. Orchardson, J. McWhirter, David Murray, Collin Hunter, Thomas und Peter Graham, Arthur Melville, David Farquharson, R. W. Allan, Schotten, die den Ruhm Londons als Kunststadt hochhalten helfen. Ja selbst von den boys of Glasgow pflegen John Lavery, E. A. Walton, George Henry, Grosvenor Thomas, Harrington Mann den Glasgower Ortsstil in ihren Londoner Ateliers und James Guthrie ist eben erst wieder an den Geburtsort seiner Kunst zurückgekehrt. Die Riesenstadt zieht die geistigen Kräfte an sich und verspricht ihnen für das Aufgeben ihrer Ortsluft und vieler damit zusammenhängender geistiger Werte einen grösseren Zufluss an weltlichen Mitteln. Dass diese schottische Einwanderung nicht ohne Einfluss auf das Bild der englischen Kunst bleiben konnte, leuchtet ein, denn fast alle die genannten Namen nehmen Ehrenplätze in der englischen Kunstgeschichte ein. Die Schotten brachten neues Leben auch dadurch nach England, dass sie bei ihrer mehr entwickelten, der deutschen ähnlichen Wanderlust vom Kontinent her Anregungen und neue Werte einführten, die sie dort durch oft vieljähriges Studium sich angeeignet hatten. Auch dieser ihr offener Sinn unterscheidet sie wesentlich von dem englischen Maler. Deutschland war zur Zeit unserer grossen Geschichtsmalerei vielfach ihr Wanderziel, der seit Jahrhunderten bestehende freundliche Zusammenhang zwischen Schottland und Frankreich führte sie in gleicher Weise nach Paris, und schon von der Mitte des letzten Jahrhunderts an war ihnen auch Spanien als Kunstland erschlossen, seitdem John Phillip (nach seiner grossen Vorliebe für spanische Vorwürfe Phillip of Spain ge-

nannt) die Begeisterung von seiner ersten 1851 dahin unternommenen Reise nach England zurückbrachte. Der deutsche Einfluss äusserte sich in dem kurzen Aufblühen der Monumental-Geschichtsmalerei, die in England in den vierziger Jahren gelegentlich der Ausschmückung des Parlamentshauses mit Wandgemälden zu verzeichnen ist und in der der Schotte Dyce und der Sohn schottischer Eltern Maclise die Hauptrolle spielten. Die von den Schotten offen gehaltene Verbindung mit Frankreich und Spanien erlangte ihre auffallendste Bedeutung aber erst mit dem Auftreten der Glasgower Schule.

Aber auch mit dem Einfluss, den die Schotten

direkt aus ihrer Heimat nach London brachten, traten sie hier bahnbrechend auf. Das ganze, in feinem Detail ein allzubreites Genüge findende Genre der Engländer wurde in den Schatten gestellt durch die breitere Art der beiden Schotten Pettie und Orchardson, deren Kunst auf die (kontinental beeinflusste) Schule R. S. Lauder's in Edinburg zurückzuführen ist, dieselbe Stelle, von der auch ein so reiches neues Leben in der Landschaftsmalerei ausströmte, das durch Lauder's Schüler McWhirter und Peter Graham nach London gelangte. Der grosse Begründer dieser schottischen Landschaft war Horatio Macculloch, den man häufig als den dritten Stern in der schottischen Malerei neben Raeburn und Wilkie nennen hört. In London bildet die Landschaft, die diese Schotten mitbrachten, von da an den Hauptbestandteil der vorzugsweise in der Akademie gepflegten guten englischen Landschaft älterer Schule. Der schottische Anteil an ihr ist gross, was sich schon aus der Anzahl der schottischen Namen unter den Akademie-Landschaftern zu erkennen giebt. Er hat sich mit dem englischen Anteil verschmolzen, so dass er heute kaum mehr von ihm getrennt werden kann. Das Wesen dieser Landschaftsmalerei ist eine Art Porträtierung der Natur mit dem Bestreben, die gelegentlichen Stimmungsbilder derselben festzuhalten. Sie prangt mit vielen tüchtigen Leistungen, aber sie enthält weder einen subjektiven Stimmungsanteil des Künstlers selbst, noch zeichnet sie sich durch örtliche Intimität aus und unterscheidet sich dadurch grundsätzlich von der Landschaft der französischen Romantiker, der Holländer und der neueren Glasgow-Schule.

Der Übergang zu der intimeren Auffassung ist bezeichnend: es handelt sich in jeder Entwicklung um das Durchringen aus dem Allgemeinen zum Beson-

dern. Die heroische Landschaft kommt vor dem subjektiven Klein Stimmungsbild. Man berauscht sich an der Gesamtwirkung, ehe man das Einzelne würdigt, man malt Gebirgsreihen, ehe man die Schönheit eines verlorenen Landwinkels sieht. Das stellte sich auch bei den Malern ein, die vor die schottische Natur gesetzt wurden.

Unter ihnen nimmt der 1835 geborene M'Taggart die ganz eigene Stellung ein, das Bindeglied der alten und der jungen schottischen Generation zu bilden, er wird nicht selten direkt als der Begründer der Glasgow-Schule bezeichnet. Wenn man seine heutigen Bilder sieht, hält man dies kaum für möglich; wer aber Gelegenheit hatte, seine Werke aus den sechziger und siebziger Jahren zu sehen, der bemerkte auf der Stelle, wie sehr er sich aus seiner damaligen Umgebung heraushebt, durch seine neue Auffassung auffällt. Man hat die Empfindung, dass dieser Mann ohne jeden Zusammenhang mit der Kunstmode und der Kunstbeurteilung seiner Zeit malte und nur das eine Bestreben hatte, der Natur auf den Grund zu kommen. Bei vollkommener Abwesenheit irgend einer bewussten Technik sind die Bilder eiligst, mit ganz unberechnetem Pinselstrich vor der Natur hingemalt, wodurch sie aber gerade den Stempel des Genialen tragen. Die atmosphärischen Werte und Stimmungen sind scharf erfasst, sie waren das eigentliche Ziel seines Malens. Die Bilder sind, wie die Beispiele (Abb. 1 und 2) zeigen, zumeist Seestücke mit etwas Küstenland und Fischerbooten, fast nie fehlen Kindergruppen auf ihnen. Das Figürliche interessiert ihn aber dabei so wenig, dass man häufig nur Schemen ohne Körperlichkeit zu sehen glaubt, die in den sonst so scharf erfassten atmosphärischen Werten des Bildes fast störend wirken.

Wasser und Luft sind auf seinen Bildern wunderbar überzeugend, von Wirklichkeit erstrahlend. M'Taggart ist der bedeutendste Impressionist, der auf britischem Boden geboren ist. Die Jüngeren mussten an ihm zuerst sehen, was eigentlich Malen heisst. Hier war nichts Erlerntes, kein erprobtes Rezept zu sehen, keine Spur von jener Bravour, in die kleinere Geister durch Übung gelangen. Hier war das Können des Meisters, das man nicht nachrechnen kann, das sich auf jedem Bilde selbstverjüngt wieder zeigt.

Neben diesem Beispiele, das sie vor sich sahen, wirkten fremde Einflüsse mächtig ein. Auf den Wanderzügen der Väter nach dem Kontinent waren Eindrücke der dortigen

Kunst haften geblieben und Zeugen derselben mit nach Schottland gebracht worden. Nicht der alten Kunst, sondern der modernen, die ebenfalls durch ihre impressionistische Art anregte. Die französischen Landschaften der Barbizon-Schule und viele holländischen Bilder gelangten nach Schottland und fanden hier Bewunderung. Ein flotter Kunsthandel führte bald beide in grösserer Anzahl ein und durch die besondere Pflege, die das Bildergeschäft von Craibe Angus in Glasgow dem Gebiete zuwandte, wurden sie geradezu die Lieblingsbilder der schottischen Sammler. Der schottische Privatbesitz ist heute völlig getränkt mit solchen Bildern, schon in einer den Franzosen und Holländern gewidmeten Ausstellung in Edinburg im Jahre 1886 war dies ersichtlich, noch mehr aber auf der Weltausstellung in Glasgow 1901. Millet, Corot, Diaz, Daubigny, Dupré, Rousseau, Lhermitte, Harpignies, Troyon, Israels, die Brüder Maris, Mesdag, Bosboom sind in Schottland ganz geläufige Namen und seit zwanzig Jahren die alles verdrängenden Lieblinge des bilderkaufenden Publikums. War es das romantische Element, was hier anzog? War es die aus den Bildern sprechende Empfindungsgemeinschaft?

Jedenfalls zündeten diese Bilder in Schottland in einer ganz merkwürdigen Weise, nicht unähnlich der Art, in welcher später die Bilder der Schotten in Deutschland einschlugen. Noch ein anderer Franzose wurde reichlich importiert und übte seine Wirkung aus: Monticelli. Diesem zu Lebzeiten nie recht zur Geltung gekommenen Meister war nach seinem Tode in Schottland eine zweite Laufbahn des Ruhmes beschert; während er in seiner Zeit und in seiner Heimat als Einzelercheinung dastand, blieb ihm jetzt sogar

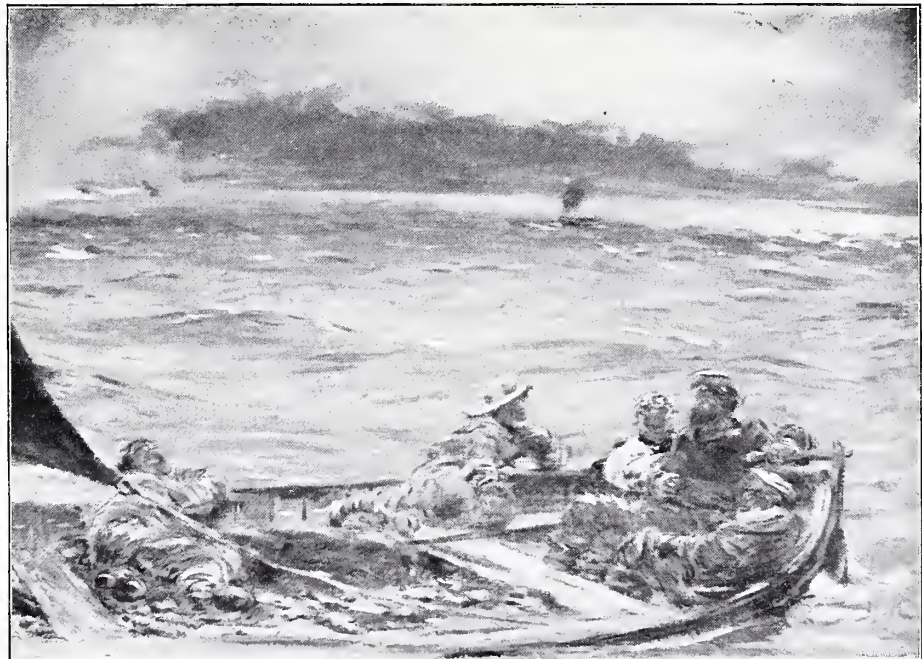


Abb. 2. *Nebel auf Arsan Hills.* Von W. McTaggart
(Mit Erlaubnis des Künstlers)

eine weite und dankbare Einflussphäre vorbehalten. Man kann sich wahrscheinlich heute nirgends eine so gute Vorstellung von Monticelli's Kunst machen als in Schottland. Allein auf der Weltausstellung 1901 waren etwa ein Dutzend Bilder von ihm nebeneinander zu sehen. Ein Vollblutromantiker und doch so grundverschieden von den Romantikern in seiner Farben- und Lebensfreude, ein alter Venetianer in seinen üppigen Farbenzusammenstellungen und doch ein Moderner in der impressionistischen Art, die Farben auf die Leinwand zu werfen, verwandt mit Rossetti in seiner Stimmungsglut und doch so grundverschieden von ihm in dem Fehlen jedes litterarischen Anklanges. Die Bilder stellen zumeist Feste im Freien der Watteau'schen Art dar, aber mit üppigeren, in phantastischen Kostümen sich bewegenden Figurengruppen und mit hellleuchtendem

Farbenauftrag gegeben. Eine Zusammenstellung von Farbenflecken, nur zum Zwecke der Farbenzusammenstellung vorgenommen und mit Vernachlässigung jeder andern Rücksicht. Aber diese Farben sitzen. Es sind berauschende Klänge, die gehört werden und ein Farbengenie ersten Ranges hat sie komponiert.

Man kann sich in gewisser Weise keinen grösseren Gegensatz denken als zwischen Monticelli und Whistler, und doch wirkten hier in Glasgow beider Einflüsse zusammen. Whistler, der grosse Bahnbrecher in der Erkennung abgetönter Farbenwerte, mit dem ins Nervöseste gesteigerten Tonempfinden für zarte, in vornehmster Zurückhaltung sich haltende Farbenharmonien — und der stets farben-trunkene, in stärksten Effekten schwelgende Monticelli! Das Gemeinsame, was beide verbindet, ist, dass sie beide reine Farbenkünstler sind, die die Malerei vor allem für eine Kunst der Farbenbethätigung halten, dass sie keine Litteratur und keine Anekdote in die Kunst des Pinsels tragen, dass sie weder die Geschichte illustrieren noch Moral predigen, noch Geographie illustrieren, noch die Welt zum Guten erziehen wollen, sondern dass sie eben einfach malen. In der wachsenden Erkenntnis der schottischen Jugend, dass das eigentlich das Ziel sei, auf das sie losgehen müssten, konnte sich ihre Begeisterung an beide Meister heften. Aber



Abb. 3. *Romantische Landschaft von James Paterson*
(Mit Erlaubnis des Künstlers)

sie hoben noch einen dritten Meister auf ihren Schild und zwar einen alten und einen der grössten, den die Kunst aller Zeiten hervorgebracht hat: Velasquez. Velasquez wurde das Lösungswort. Man kannte und bewunderte ihn von den spanischen Studienreisen her, die jetzt allgemein geworden waren, ausserdem fanden sich eine Reihe seiner Werke in schottischem Besitz. Auch an Velasquez bewunderte man sein abgeklärtes Farbenempfinden, besonders seine Bevorzugung neutraler, in vollkommener, ruhiger Harmonie gehaltener Allgemeintöne, auf denen sich kleine Farbenflecke um so wirkungsvoller aufbauen. Aber vor allem bewunderte man seine schier unbegreifliche Technik, die Leichtigkeit, mit der hier die schwierigsten malerischen Probleme überwunden waren, diese Meisterschaft, mit der in der denkbar einfachsten

Weise die höchsten Wirkungen erreicht waren. Hier sah man einen Maler, der malen konnte, wie es nie einer gekonnt hatte.

Die französischen Impressionisten und Landschaftler, die neuen Holländer, Whistler, Monticelli und Velasquez, sie waren es, deren Einfluss die Kunst Glasgows begründeten half. So verschiedenartig auch diese Einflussquellen waren, eins war ihnen allen gemein: sie verkörperten alle das rein Malerische ohne irgend

welche Nebenzwecke, sie bedeuteten, maltechnisch betrachtet, höchste Gipfelpunkte und sie machten alle ein besonderes Geschäft aus der planmässig verwendeten Farbe. Aus diesen Einflüssen entstand in Schottland etwas Neues, von der bisherigen schottischen Tradition Verschiedenes, und es war dafür von höchster Wichtigkeit, dass es in Glasgow und nicht in Edinburg, der alten schottischen Kunstzentrale, entstehen konnte. Glasgow war eine künstlerisch ganz neue, an amerikanische Verhältnisse erinnernde Stadt, hier hemmte keine Tradition die aufkeimende Kunst, hier bestand keine Akademie, die eine etablierte Kunstmeinung vertrat und sich rührende Talente eindämmte. Hier konnte sich die Jugend aufs Freieste entfalten. Die bisherige schottische Kunst hatte sich um die königliche schottische Akademie in Edinburg gegliedert, die neue Glasgower Kunst entstand ganz unabhängig von ihr, sie wurde anfangs von dieser auch



(Mit Erlaubnis des Künstlers)

JOHN LAVERY

Abb 6

BILDNIS IN SCHWARZ UND GRAU

weder anerkannt noch beachtet. Erst in neuerer Zeit zieht die schottische Akademie die boys of Glasgow an ihren Busen, sie hat sogar mehrere derselben bereits zu Vollmitgliedern gemacht, die meisten befinden sich aber noch im Stadium der Associates.

Die Kunst der Glasgow-Schule ist in einem 1897 erschienenen Bändchen von David Martin geschildert, zu dem der Direktor der Glasgower Kunstschule F. H. Newbery ein Vorwort geschrieben hat. Es gleicht einem Siegesgesange. Glasgow ist, so heisst es, zum Kunstzentrum geworden und sein Name ist als Kunststätte ersten Ranges neben die grossen ge-

herrschaft der Technik erstrebt, dem rein malerischen Können eine grosse Aufmerksamkeit zugewendet wurde. Dies that man aber wohlbedachter Weise nicht durch Kopieren von Meisterwerken, sondern indem man sich vor der Natur selbst versuchte. Die schottischen Maler sind durch keine Antikerklassen von Akademien gegangen, und das war ihr Glück. Aus dem Mut, alle Rezepte beiseite zu lassen und vor die Natur zu treten, aus dem unablässigen Eifer ihr beizukommen, ergab sich ihr Erfolg. Sie lernten malen auf dem geraden Wege, den sich jedes Talent selbst sucht, in Abgeschlossenheit in Landwinkeln des Hochlandes,



Abb. 5. *Hafen von Burnmouth.* Von J. Whitelaw Hamilton
(Mit Erlaubnis des Künstlers)

schichtlichen Kunststätten des Kontinents gestellt. Und das alles durch eine Reihe von Künstlern, die nichts weiter vorhatten, als ohne jede Nebenansicht zu malen. Sie wollten, so sagt er, niemand bekehren, aber sie glaubten von Anbeginn fest an eins: dass es für die Kunst ganz genug sei, Kunst zu sein, dass die Malerei weder Religionsunterricht zu erteilen, noch im Dienste der Litteratur zu stehen brauche. Statt dessen wolle man die Tradition der alten Meister wieder aufnehmen, indem man deren Arbeitsweise studiere und fortsetze. — Dieses Aufnehmen der Arbeitsweise der alten Meister hat hier glücklicherweise zu keiner Nachahmung, sondern zu einer ganz modernen Kunst geführt. Was es bewirkt hat, und wie es in dem angeführten Sinne zu verstehen ist, ist, dass die volle Be-

dort sich selbst anfeuernd und gegenseitig helfend, wie es die Maler in Barbizon gethan hatten. Zu Beginn der achtziger Jahre war es, als die Einzelmitglieder der jungen Gesellschaft sich zusammenfanden, sie waren damals alle beginnende Zwanziger, wie das Durchschnittsalter der Mitglieder heute etwa fünf- undvierzig ist. Im Atelier des etwa zehn Jahre älteren W. Y. Macgregor, der aus der Slade School in London zurückgekehrt und von Legros die herrlichste künstlerische Anregung mitbringend, eine Aktklasse eingerichtet hatte, schlossen sich die jungen Leute wohl zuerst zusammen. Der grosse Zug, der Macgregor eigen ist, die Art, immer auf die rein malerischen Werte loszugehen und das Ganze scharf ins Auge zu fassen, wirkte auf sie höchst fruchtbringend.

Anfang der achtziger Jahre finden wir in einem Dörfchen in den schottischen Bergen Walton, Guthrie, Henry und Crawhall in eifrigstem Studium vor der Natur vereinigt. Man malte alles: Landschaften, Figuren, Tiere. Crawhall, der für Technik den ausgeprägtesten Sinn hatte, zog die andern mit sich auf den Bahnen flottesten Gebrauches des Pinsels. Ähnliches Zusammenstudieren fand an andern Orten statt, in Kirkcudbright in Südschottland trafen sich später in ähnlicher Weise die jüngeren Mitglieder der Ge-

er muss das, was er malen will, eben können. In der Bravour mussten die Japaner den Schotten so vorbildlich sein, wie es sonst nur Velasquez sein konnte. Dieser Einfluss Japans ist auf verschiedene Mitglieder der denkbar stärkste gewesen, am meisten ist er wohl bei Crawhall zu beobachten.

Die meisten Mitglieder der Schotten liessen es aber nicht bei dem Selbststudium in Schottland bewenden, sie gingen nach Paris, um sich dort, nachdem sie bereits im gewissen Sinne eine fertige In-



Abb. 4. Landschaft. Von R. Macaulay Stevenson
(Mit Erlaubnis des Künstlers)

meinschaft, George Henry und E. A. Hornel zu gemeinsamem Studium. Diese beiden Künstler machten auch Anfang der neunziger Jahre eine gemeinsame Studienreise nach Japan, von der sie mit reichster Ernte zurückkehrten. Japan musste selbstverständlich das ersehnte Ziel der Wünsche einer Künstlergemeinde sein, die die Bravourmalerei so sehr auf ihre Fahne geschrieben hatte. Die japanische Malerei ist im Grunde ihres Wesens Bravour, der japanische Maler erstrebt in jedem Gegenstande, den er malt, eine Bravourleistung, die eine absolute Treffsicherheit auf den ersten Anhieb zum Ziele hat. Es giebt kein Versuchen (das liegt in langer Lehrzeit hinter ihm),

dividualität besessen, zu vervollkommen. Wie die Schotten, bei aller Verschiedenheit, doch durchaus einen gemeinsamen Grundzug tragen, so gehört dieser Durchgang durch die Pariser Ateliers fast zu ihrer Sonderheit. Wir sehen Lavery, Guthrie, Paterson, Crawhall, Whitelaw Hamilton, Kennedy, Gauld und Roche in Paris studieren, Hornel ging zu Verlat nach Antwerpen. Die programmässigen Reisen nach Spanien, die gern nach Marokko und Algerien ausgedehnt wurden, sind schon erwähnt, die Darstellung des Stierkampfes wurde ein Lieblingsgegenstand. Aber alle diese Reisen nach dem Auslande raubten ihnen nicht ihre heimische Art. Sie bildeten keinen



(Mit Erlaubnis des Künstlers)

JOHN LAVERY

Abb. 7

DIE VIOLINSPIELERIN

von ihnen zu neuen Idealen um, sondern dienten nur dazu, sie in den ihrigen zu befestigen, den Schritt zur Erlangung ihrer Ziele zu beschleunigen. Sie kehrten alle als boys of Glasgow zurück, nur als

auch irrtümlich, gewöhnlich als erster der Glasgower angeführt wird, war nur Arthur Melville. Er machte ausgedehnte Reisen in den Orient und be rauschte die Welt durch seine von dort mitgebrachten



Abb. 8. *Bildnis seiner Mutter. Von James Guthrie*
(Mit Erlaubnis des Künstlers)

vervollkommnete. Das Beispiel ist lehrreich und sollte in der Kunsterziehung zu denken geben: ausländische Einflüsse sind nur dann zuzuführen, wenn sich der Künstler in seiner Eigenart schon entwickelt hat.

Ein echter Zug- und Wandervogel, der, wenn

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XIV. H. 2.

Aquarelle. Für diese hatte er technisch eine ganz neue Art entwickelt, die er mit geradezu schwindelnder Virtuosität handhabte. Er kennt keine Kontur sondern setzt nur Farbenflecke nebeneinander, alles impressionistisch und zumeist nass in nass gemalt. In



Abb. 10. *Die Fähre.* Von F. H. Newbery
(Mit Erlaubnis des Künstlers)

der Nähe sieht man nur ein unentwirrbares Durcheinander, in einiger Entfernung tritt das Bild plastisch heraus. Am erstaunlichsten sind in dieser Beziehung seine indischen Aquarelle, in ihnen zeigt er sich als unübertrefflicher Meister. Wie die blendende Sonne dort alles Farbige und Plastische aufzehrt und dem Auge die Welt eigentlich nur als eine ungeheure weissglühende Fläche erscheinen lässt, das giebt Melville trefflich wieder, indem er auf der weissen Papierfläche nur kleine Farbenpunkte andeutet, aber dadurch alles erreicht, was darzustellen ist. — Melville gehört nicht zu den Glasgowlern, er ist Edinburger und verliess seine Vaterstadt früh, um in Paris zu studieren und im Orient zu malen; seit seiner Rückkehr lebt er in London. Aber er hat auf die Glasgower, sowie überhaupt auf die englische künstlerische Jugend den grössten Einfluss ausgeübt. Er ist künstlerisch eine Einzelercheinung, an die die Nachahmung nicht leicht heranreichen kann. Er musste aber gerade auf die Schotten, die so sehr nach Technik strebten, den stärksten Eindruck machen.

Das Darstellungsgebiet der Glasgower ist das mannigfaltigste, verdichtet sich aber für die meisten in der Landschaft und im Porträt. Alle haben wohl ein Stadium der Landschaftsmalerei durchgemacht, die Mehrzahl ist

aber im Laufe der Zeit, wohl aus praktischen Gründen, zum Porträt übergegangen. In der Landschaft ist der Einfluss der Holländer und der Barbizoschule nicht abzuleugnen, dem sie das romantische Element, das Intime und Stimmungsvolle verdanken, und doch ist das Ergebnis ein ganz anderes geworden. Am meisten zu ihm hat wohl das Wirken Whistler's beigetragen. Whistler entdeckte für England die atmosphärischen Werte der feuchten, nebligen Luft. Es ist merkwürdig, dass man sie vorher noch nicht gesehen hatte, und die Thatsache, dass dieses hier so naheliegende Gebiet erst von einem Fremden entdeckt werden musste, giebt zu denken. Sie zeigt, wie sehr wir auch in unserem »Sehen« und in der ästhetischen Abschätzung unserer Umwelt von der Gewohnheit abhängen. Man malte schon seit hundert Jahren Landschaften in England und schon Constable hatte darauf bestanden, diese lediglich vor der Natur fertig zu malen. Aber offenbar hielt man den Nebel nicht für darstellungswürdig, man malte nur bei klarer Luft. Einem Künstler mit so feinen Farbenempfindungsnerve wie Whistler, dessen vornehmer Geschmack nicht die strahlende Farbigekeit, sondern die Harmonie in der weitgehendsten Verallgemeinerung der Farben suchte, in der Abstraktion auf gewisse, dem modern-verfeinerten Empfinden entsprechende Abtönungen zu einem ruhigen Grundaccord, musste die englische feuchte Luft mit ihrer alles in graublauer Verallgemeinerung hüllenden Eigenschaft gerade das Willkommene sein. Dazu zog er die Dämmerung als Gegenstand der malerischen Darstellung heran, die das, was er wollte, noch viel vollkommener ausdrückte, sie wurde sein Lieblingsvorwurf.

Das Eintreten Whistler's in die englische Kunst ist von der allerweitgehendsten Bedeutung gewesen. Alles wurde weicher, feiner, luftiger. Die Kontur löste sich auf, der Umriss verschwand, eine Allgemein-Farbenstimmung wurde zwingend. Keiner der nach ihm in die Arena Tretenden konnte sich dem mehr entziehen, er führte neue Werte ein, die nicht mehr vernachlässigt werden konnten.

Am auffallendsten bekannten sich zunächst die Glasgower zur Pflege dieser Werte. Die Dämmerstimmung ist ihr grosses Lieblingsthema. Vereinigt man zwanzig zufällig zusammengebrachte schottische Landschaften zu einer Ausstellung, so kann es vorkommen, dass alle zwanzig Dämmerungsbilder sind. Der Betrachter, der sich langsam in diese Stimmung hat einwiegen lassen, hat dann beim Verlassen des Saales die Empfindung, als wenn er aus einer Versenkung käme, aus dem Dunkeln ins Helle einträte. Wo nicht Dämmerung gemalt ist, hängen schwere Wolken über der Landschaft und stimmen alle Farbenwerte herunter. Die Bilder erscheinen alle in grau-grün-braunem Grundton. — Es ist nicht zu leugnen, dass solche Bilder immer stimmungsvoll wirken. Aber andererseits lässt sich bei einer grösseren Vorführung derselben der Eindruck nicht vermeiden, dass der Effekt zu häufig verwendet und etwas billig sei. Schliesslich bestehen doch auch die schottischen Tage nicht lediglich aus Dämmerstunden.



(Mit Erlaubnis des Künstlers)

E. A. WALTON

Abb. 9

DIE SONNENUHR

5*

Allerdings haben die Glasgower auch einige sonnige Bilder, und zwar sehr gute, gemalt. Lavery's berühmtes in München hängendes Bild *Eine Lawn-tennispartie*, noch mehr sein Bild *«Croquet»* ist ganz Sonne und Helligkeit. Nur die feine Abtönung alles Farbigen verrät die schottische Luft. Auch andere Meister wagen sich in die Tageshelligkeit. Aber am wohlsten fühlen sich alle Glasgower Landschaftler in der schummerigen, düstern Dampfligkeit. Auch in der Wahl des Gegenstandes hält sich die Landschaft in den Grenzen des Intimen und Stimmungsvollen. Man malt Kleinbilder, zufällige Landwinkel, einen Waldesrand, einen Steinbruch, ein Haus, das sich in einem Teiche spiegelt. Immer kommt es nicht darauf an, was gemalt wird, sondern wie es gemalt wird und was für eine Stimmung der Maler hineinlegt. Diese ist ein Teil seiner Seele, dasjenige, was er menschlich gestaltend zu dem von der Natur Gegebenen hinzufügt.

Fast alle Glasgower malen Landschaften, W. J. Macgregor in der grossen Auffassung, mit der er vorbildlich wurde, John Lavery in der seinem verfeinerten Empfinden entsprechenden, dabei flotten und breiten Art, James Guthrie in der ihm eignen ungemein kernigen Virtuosität, E. A. Walton am liebsten romantisch verklärt und meist stark abgetönt, der hauptsächlich als Radierer bekannte D. Y. Cameron mit starker Anlehnung an die Holländer. Landschaftler im eigentlichen Sinne, das heisst solche, die sich nur der Landschaft widmen, sind James Paterson, Macaulay Stevenson, Grosvenor Thomas, Whitelaw Hamilton. James Paterson bevorzugt die weite stimmungsvolle Ebene mit weiter Himmelsfläche (Abb. 3). Er hat eine

besondere Gabe, das Poetische und Grosse darin zu erkennen und darzustellen. Neuerdings hat er eine Serie von Aquarellen in Teneriffa gemalt und in einer Sonderausstellung in London vorgeführt. Macaulay Stevenson, nicht minder poetisch, hält sich mehr an Einzelzüge in der Natur. Hochstämmige Birken stehen vor breiten Laubmassen und spiegeln sich in einem Teiche. Oder der Mond geht hinter der Waldlichtung im fahlen Grau der Wolken auf. Seine Farben sind abgetönt, graugrün (Abb. 4). Grosvenor Thomas malt die einsamen Hügel mit dem verlorenen Hause im Hintergrunde, umgeben von Buschwerk, das sich trübe im Wasser spiegelt. Whitelaw Hamilton widmet sich der Landschaft wie dem Seestück mit gleichem Glück, meist aber den grauen Himmel oder die blaue Abenddämmerung bevorzugend (Abb. 5).

Obwohl die Landschaft das Lieblingsthema der Schotten ist, das Gebiet, auf dem sie eigentlich ihre Berühmtheit errungen haben, so ist man bei näherer Bekanntschaft mit ihrem Wirken doch zweifelhaft, ob man ihnen nicht die Palme auf dem Gebiete des Porträts zuerteilen soll. Hier treten sie glänzend auf. Lavery und Guthrie gehören wohl überhaupt zu den besten lebenden Porträtmalern, E. A. Walton, George Henry, David Gauld, Alexander Roche, Harrington Mann folgen in der Reihe dicht hinter ihnen. Auch im Porträt wird die abgetönte Farbe bevorzugt, auch hier erscheinen nicht Lokaltöne, sondern Variationen eines Grundstimmungstones. Und doch ist gerade hier der Monticelli-Einfluss am auffallendsten. Über dem Ganzen ist aber eine Weichheit ausgebreitet, die von vornherein angenehm berührt. Die Charakte-

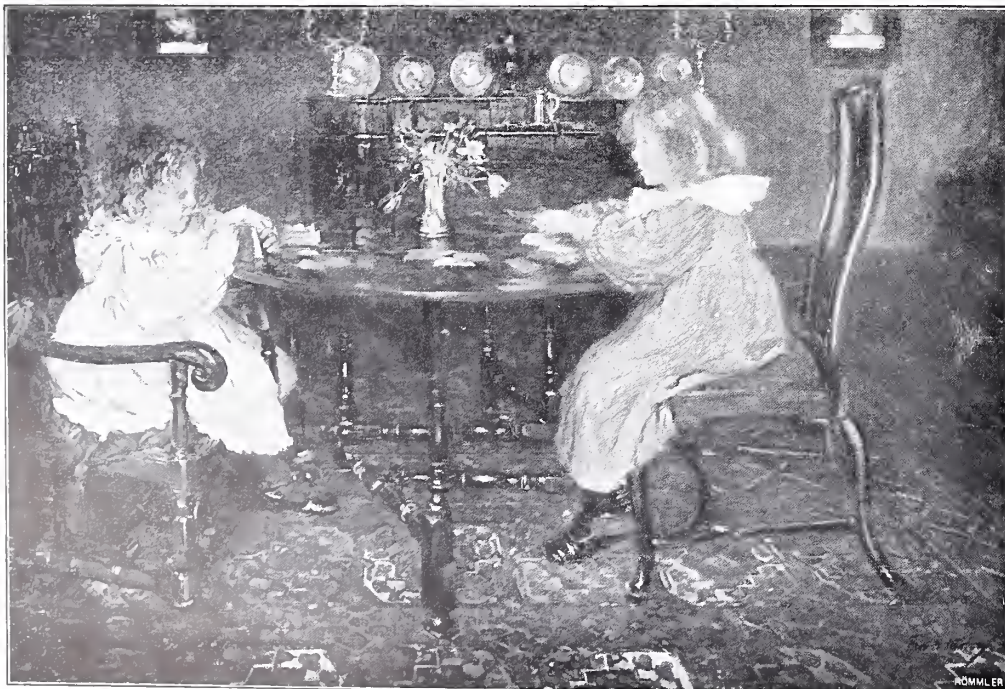


Abb. 11. *Der runde Tisch.* Von F. H. Newbery
(Mit Erlaubnis des Künstlers)



Abb. 12. *Pferdemarkt in Barnet. Von Joseph Crawhall*
(Mit Erlaubnis des Künstlers)

ristik der Züge kann auf ihr weitgehend verstärkt werden, ohne den Anschein des Übertriebenen anzunehmen. Dabei ist flotteste Malweise die unerlässliche Bedingung. Man sieht überall noch die Pinselstriche der ersten Anlage durchscheinen, alles erscheint wie auf den ersten Hieb richtig hingesezt, hier und da schaut noch die Leinwand durch. Gerade diese flotte Malweise war es ja, die beim ersten Auftreten der Schotten in Deutschland so sehr imponierte, sie wirkte wie eine Offenbarung und hat wohl nicht verfehlt, ihren Einfluss auf unsere jüngeren Künstler auszuüben. Lavery, der alles kann, ist hier wohl wieder der stärkste unter den Schotten. Seine Lieblingsfigur ist die moderne englische Frau, die Welt- und Gesellschaftsdame, die er in der Sicherheit ihres selbstbewussten Auftretens, in ihrer fehlerlosen Eleganz, aber auch in ihrer entsetzlichen Oberflächlichkeit und herzlosen, stupiden Selbstsucht trefflich zu schildern weiss. Der Typus ist amerikanisch, ist aber in den letzten zehn Jahren in England ganz heimisch geworden — that dreadful society-woman, mit welcher Ueberschrift er in einer Monographie in Blackwood's Magazine kürzlich trefflich gekennzeichnet wurde. Lavery ist der Maler, der diesen Typus für die künstlerische Darstellung erfasst und festgenagelt hat, und er feiert mit ihm in jeder neuen Arbeit wieder neue Triumphe. Lavery ist von allen Schotten wohl am meisten von Whistler beeinflusst, er geht so weit, den Meister in der Benennung seiner Bilder nach Farbenaccorden, z. B. Schwarz und Grau, wie in Abbildung 6 geschehen, nachzuahmen.

Neben Lavery überrascht Guthrie durch die Kraft und Sicherheit seiner Darstellung. Auch er stimmt auf Farbenaccorde ab, so dass man auf den ersten

Blick weiss, um welches Problem es sich bei einem Bilde handelt. Seine Porträts sind Muster in ihrer Art, kräftig, einfach und ausserordentlich flott und sicher hingesezt (Abb. 8). George Henry, den auf dem Gebiete des Porträts sein 1895 ausgestelltes Bild: Die Federboa berühmt machte, geht tiefer und kräftiger in die Farbe als viele andere Schotten. E. A. Walton arbeitet gern in dunkleren Farbenstimmungen auch im Porträt. Er weiss seinen Bildern neben ihrer technischen Anziehungskraft auch noch einen ganz besonderen romantischen und dekorativen Reiz zu verleihen, durch den er unter den Schotten allein dasteht (Abb. 9). Ein Porträt von Walton erhebt sich dadurch immer auf die Stufe eines von dem Personalinteresse des Dargestellten unabhängigen, eigenartig anziehenden Schmuckstücke in dekorativem Sinne. Auch die Frau des Künstlers, Helen Walton, hat sich durch vorzügliche Bildnisse vorteilhaft bekannt gemacht.

Alle Porträts der Schotten sind auf den ersten Blick als solche zu erkennen, vor allem durch die kecke und sichere Art der Vorführung, in der sie immer den Eindruck der spielenden Leichtigkeit des Schaffens hervorrufen, bekanntlich ein ungemein wichtiger Umstand bei der Beurteilung eines Kunstwerkes.

Nächst der Landschaft und dem Porträt spielt das Bild aus dem Leben eine mehr oder weniger grosse Rolle. Es interessiert aber hier nicht die Anekdote oder die Moral der Geschichte, wie bei den Bildern der englischen Maler und der älteren schottischen Generation, sondern lediglich das rein malerische Problem. Lavery und Guthrie haben hier wiederum das Interessanteste geliefert, der erstere namentlich in seinen schon genannten Bildern der Tennispartie und des Croquetspiels und in seinem berühmten grossen Bilde, in welchem er die Eröffnung der Glasgower Ausstellung 1887 durch die Königin Viktoria darstellt. Auf der letzten sogenannten Internationalen Ausstellung in London zeigte er von neuem seine Meisterschaft in einem »La Toilette« betitelten, gegen das Licht gesehenen weiblichen Akt, auf dem sich alle möglichen Reflexfarben in der Besnard'schen Art spiegelten. Guthrie ist wohl der eigentliche Meister in dem Bilde aus dem Leben. Er stellt alles dar, was ihm als malerisch in den Weg tritt. Henry und Hornel haben seit ihrer japanischen Reise Japan, besonders in dessen Kinderwelt, in die Malerei eingeführt. William Kennedy hat sich neuerdings dem Soldaten- und Schlachtenbilde mit grossem Erfolg zugewandt, Harrington Mann, F. Newberry haben gute Bilder aus dem Leben geschaffen. Der letztere Maler, Direktor der Glasgower Kunstschule, ist eigentlich ein eingewanderter Engländer, reiht sich aber in seinen Werken der Eigenart der Schotten an. Das flott vor der Natur hingemalte Bild »Die Fähre« (eine Scene aus dem Malerort Walberswick in Suffolk) und das reizende Genrebild »Der runde Tisch« (Abbildung 11) sind zwei bezeichnende Werke von ihm.

Das Tierstück ist ein weiteres beliebtes Gebiet der Schotten. Hier leistet Joseph Crawhall ganz Vorzügliches, wieder vorwiegend in der Richtung des technischen Bravourstückes. Er wendet mit Vorliebe

Wasserfarben, häufig nur schwarze Tusche an und malt zumeist, wie die Japaner, auf Seide. Wie diese trifft er das Charakteristische auf den ersten Strich und seine Darstellungen haben bei grösster Flottheit und Skizzenhaftigkeit die grösste Lebenswirkung. Am meisten bewundert man ihn vielleicht in seinen Bildern von Pferden, von denen „Der Pferdemarkt in Barnet“, Abbildung 12, ein im vorigen Jahre gezeigtes Beispiel vorführt.

Die häufig gesehenen Bilder von Blumen, in denen

der Ferne lösen sich Kinderköpfe los und man erkennt, dass es sich hier um spielende Kinder im Walde oder am Fluss oder sonst eine Darstellung aus dem Leben der Kleinen handelt. Das in Abbildung 13 vorgeführte, im städtischen Museum in Glasgow hängende Bild zeigt ein Beispiel seiner früheren, noch gemässigten Malweise.

Über die Stellung der Schotten in der modernen Kunstgeschichte wird es vorläufig nicht leicht sein, ein endgültiges Urteil abzugeben. Unzweifelhaft haben



Abb. 13. *Schöne Kinder des Februars.* Von E. A. Hornel
(Mit Erlaubnis des Künstlers)

sich namentlich Stuart Park bethätigt, interessieren von allen Leistungen der Glasgower vielleicht am wenigsten. Dagegen muss noch auf eine Eigenart hingewiesen werden, die einer der Glasgower, nämlich E. A. Hornel, vertritt und die man vielleicht als das Teppichbild bezeichnen könnte. Er steigert die Gruppierung und Farbengebung seiner Bilder so sehr ins Dekorative, dass sie auf ein Haar einem Teppich gleichen und direkt in Weberei umgesetzt werden könnten. In der Nähe ist kaum etwas zu erkennen, man sieht nur Farben- und Lichtflecke nebeneinander gesetzt, die in dicker Ölfarbe aufgetragen sind. In

sie durch scharfes Insaufgefassen der rein malerischen Aufgaben die Malerei aus den verschlungenen Seitenwegen, in die sie im 19. Jahrhundert allerorten, besonders aber in England geraten war, wieder auf den geraden Weg gebracht. Sie haben nicht nur durch bewundernswürdiges technisches Können, sondern auch durch gewisse moderne Grundsätze, wie die Einhaltung von Tonwerten, durch Beobachtung der atmosphärischen Wirkungen und schliesslich durch einen gewissen Stimmungsgehalt erfrischend auf die moderne Kunst eingewirkt. Und doch kann die Befürchtung nicht zurückgehalten werden, dass sie auf

ihrem Siegeszuge über den Kontinent vielleicht etwas allzusehr gefeiert worden sind. Ob sie den höchsten Gipfel der Kunst wirklich erreicht haben, ob sie vor allem neue Werte von Gewicht zu dem künstlerischen Vermögen der Welt gefügt haben, wie wir dies bei einigen anderen Schulen des 19. Jahrhunderts beobachten können, ist noch nicht ganz sicher. Wirkliche Neuerungen in der Kunst, umwälzende Thatsachen pflegen sich zudem langsam durchzuringen und es erscheint fast ein Naturgesetz, dass ihnen die Anerkennung schwer gemacht wird. Der Sieg der Schotten war leicht, fast augenblicklich, wie jene grossen Erfolge, die sich in allen Kunstzweigen gelegentlich einfanden, ohne aber von geschichtlicher Bedeutung zu werden. Vielleicht ist der Hauptanteil des Erfolges der Schotten viel mehr ihrer Virtuosität zuzuschreiben als ihrer wirklichen Bedeutung, mit der die Virtuosität der Technik zunächst nicht notwendigerweise etwas zu thun hat.

Aber es hiesse ihnen doch Unrecht thun, wollte man deshalb ihr Verdienst, wie es sich im Rahmen der neueren britischen Kunst darstellt, für geschmälert halten. Hier berührt ihr Auftreten wie eine wirkliche Wohlthat. Wie ein Hauch frischen künstlerischen Lebens strömt es uns aus ihren Werken angesichts der Massenkunst, welche dem Akademie-lager eigen ist, entgegen. Sie bilden in der That eine der feinsten Künstlercliquen, die je in der Kunstgeschichte ihren Standpunkt geltend gemacht haben. Wie ein Mann vereinigt halten sie ihre Grundsätze hoch und spotten der Welt, die ihnen wirklich in ihrem Vaterlande das Leben nicht leicht gemacht hat. Ihre wunderbare Einmütigkeit in dem, was ihre künstlerische Überzeugung ausmacht, steht einzig da. Und darin liegt ihre Macht, darin liegt das Gewicht ihres Auftretens.

Wenden wir uns nach England zurück, um die neuesten Strömungen hier weiter zu verfolgen, so liegen hier die Verhältnisse ganz und gar anders. Wir sehen keine Einheit vor uns, sondern die vielseitigste Vielheit, ein wahres Kaleidoskop an künstlerischen Tendenzen und Individualitäten. Wie schon früher erwähnt, vereinigt hier der seit 1885 bestehende New English Art Club die künstlerisch Unabhängigen und solche die eigene Wege suchen. Er hält zweimal jährlich Ausstellungen, meist nur mässigen Umfanges, ab, vorwiegend von Werken seiner Mitglieder, doch lässt er auch Aussenstehende zu. Das Interesse des Londoner Publikums an diesen Ausstellungen ist gering, um so mehr finden sie die Beachtung eines kleinen gewählten Kunstkreises, vor allem auch eines Teiles desjenigen Publikums, das sich um die Zeitschrift »The Studio« schart. Im grossen Publikum herrscht die Ansicht, dass es sich in den Ausstellungen um verrückte Sachen handle, woraus man ja, wie es oft der Fall ist, von vornherein schliessen könnte, dass das dort Gebotene sich über das Gewöhnliche erhebt, vielleicht sogar bedeutend ist. Was die Mitglieder des New English Art Club wollen, ist etwa dasselbe als was die Schotten wollen: sie wollen malen ohne jede Nebenabsicht. Sie machen keine Konzessionen und buhlen nicht um die Gunst

des grossen künstlerischen Pöbels. Wie sie es aber thun, ist grundverschieden von der Weise der Schotten, jedes Mitglied scheint seine eigenen Wege zu gehen. Man verlässt die Ausstellungen des New English Art Club zumeist mit dem Gegenteil von einem Gesamteindruck. Dafür sieht man die mannigfachsten künstlerischen Anläufe, fast überall ein ehrliches Ringen, hier und da eine glänzende Leistung. Freilich fehlt das Mittelmässige nicht, mancher kleinere Geist windet sich in seinen Versuchen, eine Individualität zu entwickeln, die er nicht hat. Viele verfallen in Nachahmungen alter Meister, man sieht da falsche Watteaus, Reynolds, Constables und Turners. Aber das halbe Dutzend bis Dutzend wirklich guter Sachen, das jede Ausstellung schliesslich doch enthält, entschädigt für vieles.

Unter den Mitgliedern des Clubs hat sich in den letzten Jahren P. Wilson Steer immer mehr als der Führer der Gesellschaft herausgehoben. Er malt kraftvolle Landschaften, Figuren (wie die trefflich breit hingesezte Aktstudie Abb. 14), Bilder aus dem Leben, alles was ihm in den Weg tritt. Professor Brown (der jetzige Leiter der Slade School), Moffat Lindner, James Henry bieten zum Teil prächtige Landschaftstudien, Bernard Sickert malt zumeist holländische Landschaften, G. Thomson erfreut durch seine in kraftvollen Deckfarben ausgeführten Aquarelle, H. B. Brabazon ist ein Impressionist der leichtempfindlichsten Art. Charles Conder, der sich durch seine Malereien auf seidene Fächer einen bedeutenden Ruf erworben hat, lehnt sich in seinen Bildern etwas an Watteau an. In letzter Zeit sind zwei jüngere vielversprechende Künstler aufgetreten: William Orpen mit gut studierten Innenbildern und A. A. McEvoy. — Man hat von dem New English Art Club im allgemeinen eine gedeihlichere Entwicklung erwartet, als er bisher eingeschlagen hat. Bis jetzt hat er sich kaum zu etwas anderem herausgebildet als zu einer interessanten Versuchsanstalt für neue Malmethoden.

Fast möchte es scheinen, als ob ein anderes neuzeitiges Unternehmen, welches vor vier Jahren zuerst auftauchte und eines der bedeutendsten künstlerischen Ereignisse der letzten Jahrzehnte in England war, in seiner Fortsetzung einem ähnlichen Schicksale verfallen sollte: die Ausstellungen der sogenannten Internationalen Gesellschaft der Bildhauer, Maler und Radierer. Die erste Ausstellung, in jeder Beziehung glänzend beschickt, fand 1898 statt. Es war eine imponierende Vorführung nicht nur der besten neueren englischen Kunst, sondern auch gut ausgewählter Werke der kontinentalen Kunst. Man konnte Meisterwerke der französischen, und was für England noch viel seltener war, der deutschen Kunst sehen, eine Ausstellung, wie sie in England noch nicht dagewesen war. Whistler war der Präsident der Gesellschaft, Lavery der Vizepräsident, von Deutschen waren Böcklin, Klinger, Liebermann, Uhde, Stuck, Thoma, von Franzosen Aman-Jean, Puvis de Chavannes, Rodin zu Ehrenmitgliedern ernannt, alle Vorwärtstrebenden waren vereinigt. Es waren nicht nur die besten Bilder moderner Richtung des Jahres zusammen-

gebracht, sondern man hatte bekannte Meisterwerke von Besitzern entliehen und ausgestellt, kurz es handelte sich um eine glänzende künstlerische That. Es ist merkwürdig, aber höchst bezeichnend, wie sich die englische offizielle Kritik dazu verhielt: abwartend, lau, zum Teil tadelnd. Keineswegs war man in der Lage, die Bedeutung der Sache abzuschätzen, man beurteilt in England nur das gut, was man kennt, und hier war ja so viel Unbekanntes vorhanden. Um so erfrischender wirkte aber die Ausstellung in den intimen Kunstkreisen Londons. Die zweite Ausstellung fand im folgenden Jahre in etwas engerem Rahmen statt. Als Motto hatte man auf den Katalog keck das Urteil der in England als sehr gewichtig betrachteten kritischen Zeitschrift »Athenäum« über die erste Ausstellung gesetzt: »A large and not particularly pleasant gallery«. Man glaubte sich in der Lage, diesem Stumpfsinn der offiziellen Kunstkritik Trotz bieten zu können. Die dritte Ausstellung war das Ereignis des letzten Herbstes. Der Rahmen war wieder viel enger geworden, aus Deutschland war kaum ein Dutzend Bilder da, aus Frankreich nicht viel mehr und nicht die besten. Selbst was Whistler sandte (seine früheren Bilder waren die Anziehungspunkte der Ausstellung gewesen), war wenig und enttäuschend. Von dem Eindrucke der Internationalität konnte kaum die Rede sein. Und trotzdem bot die Ausstellung sehr viel Interessantes. Denn abgesehen von den Schotten, welche sich fast alle als Mitglieder der Gesellschaft eingefunden hatten, wurden auch recht gute Sachen der in neueren Bahnen wandelnden Londoner Künstler, wie Bertram Priestman, Henry Muhrmann, C. H. Shannon, William Nicholson und anderer vorgeführt. Sie war daher gewiss eine sehr gute englische Ausstellung, aber kaum eine internationale zu nennen.

Man bedauert dies vor allem im deutschen Interesse. Man ist sich in Deutschland schwerlich bewusst, wie wenig man heute in England von deutscher Kunst weiss und hält. Während man in gewissen Kreisen jeden Pinselstrich, den ein französischer Maler führt, bewundert, kennt man aus Deutschland nicht die allerbekanntesten Namen. Böcklin, Klinger, Lenbach

sind dem weiteren englischen Publikum unbekannt Grössen, von anderen Künstlernamen ganz zu schweigen. Und mehr als das, man hält es für ein stillschweigendes Übereinkommen, dass in Deutschland künstlerisch überhaupt nichts zu holen sei. Es gab eine Zeit, wo dies anders war. Vor fünfzig Jahren hatte man die respektvollste Vorstellung von der deutschen Kunst, unsere grossen Geschichtsmaler waren allbekannt, man ging nach München und Düsseldorf, um bei ihnen zu studieren, man brachte aus Deutschland Ideen für die Umgestaltung des künstlerischen Unterrichts mit, München lieferte die Glasfenster für die englischen Kathedralen. Der damalige Zustand

hat sich jetzt in das Gegenteil verwandelt. Man hält die deutsche Kunstproduktion für eine durchaus zu vernachlässigende Grösse. In Glasgow, wo man im vorigen Jahre den Anspruch machte, eine internationale Gemälde-Ausstellung zu haben, waren neben mindestens zweihundert französischen zwei deutsche Bilder vorhanden. Wohlge-merkt: die ausländischen Bilder waren aus englischem Privatbesitz entliehen und man hatte wahrscheinlich mit dem besten Willen nicht mehr auftreiben können. Die englischen Bildersammler kaufen keine deutschen Bilder, man kann noch so viele moderne Gemäldesammlungen durchstreifen, ohne je auf ein deutsches Bild zu stossen. Zweifellos trägt zu diesem augenblicklichen Zustande die



Abb. 14. Aktstudie. Von P. Wilson Steer
(Mit Erlaubnis des Künstlers)

englische insulare Abgeschlossenheit, nicht des Landes, sondern der Köpfe, das ihre bei. Die glückliche Entwicklung aller Verhältnisse in den letzten fünfzig Jahren hat England in einen Zustand hoher Selbstzufriedenheit, um nicht zu sagen Selbstbewunderung, versetzt, der sich ganz von selbst auf alle Gebiete, auch auf das der Kunst, erstreckt. Es ist weiter vorn geschildert worden, wie erst seit den achtziger Jahren die französische Kunst hier eingedrungen ist und den insularen Ring gesprengt hat. Sie ist jetzt in Mode; man könnte sich aus dem vorhandenen Bestande in den englischen Kunsthandlungen an einem einzigen Tage eine Sammlung von hundert französischen Landschaften auswählen — aber man würde vergeblich nach einem einzigen deutschen Bilde fragen. — Die in Rede stehenden sogenannten internationalen Ausstel-

lungen böten ein Mittel, die deutsche Kunst etwas heimischer in England zu machen, zumal die Geschäfte des Vereins von einem hier ansässigen verdienten deutschen Maler, Professor G. Sauter, geführt werden, der den besten Willen hat, hier fördernd einzugreifen.

Von den moderneren englischen Künstlern, die man auf diesen Ausstellungen sehen kann, sind zunächst einige Landschaftler zu nennen, vor allem Bertram Priestman und Henry Muhrmann. Beide malen dunkle, düstre Bilder, wie die Mehrzahl der Schotten. Muhrmann malt oft geradezu die Nacht, welche Bilder dann selbstverständlich ein Höchstmass von Stimmung haben. Aber er ist ein kraftvoller, tiefführender Künstler. Priestman, von dessen Bildern die Abbildung 15 eine Vorstellung giebt, malt ebenfalls lediglich trübe Tage, mit schwer

und vereinigt mit ihr die Weichheit der Farbe in einer merkwürdig glücklichen Weise. Das überraschendste Talent aber, das sich in den letzten Jahren bemerkbar gemacht hat, ist der schon früher in Gemeinschaft mit James Pryde, mit dem zusammen er unter dem Künstlernamen Brothers Beggarstaff zuerst die Aufmerksamkeit auf sich lenkte, genannte William Nicholson. Seine erste That war der 1897 in der »New Review« erschienene farbige Holzschnitt der Königin Viktoria, eine in wenigen urkräftigen Strichen gezeichnete, höchst charakteristische, lebensvolle Figur der Königin, deren Realismus gegenüber den sonst üblichen »Verschönerungen« eine wahre Wohlthat war. Er war mit einem Schläge ein gemachter Mann. Bei Heinemann erschienen seine bekannten Bücher mit Bildern in derselben Manier, die in Mode kamen und reissenden Absatz fanden. Viele



Abb. 15. Flusskrümmung. Von Bertram Priestman
(Mit Erlaubnis des Künstlers)

herabhängenden Wolken, melancholischen grossen Erd-, Wasser- und Baumflächen, alles breit und dabei flott hingesezt. Die Bilder sind meist auf einen grüngrauen Ton gestimmt, der sich selbst in der Luft zu erkennen giebt. Grosse melancholische Dämmerstimmung auch hier. Neben diesen Landschaftlern sind noch einige Figurenmaler zu nennen, die sich meist mit Porträts beschäftigen und dann auch in den Jahresausstellungen eines anderen Vereins, der Gesellschaft der Porträtmaler, wiederzufinden sind. Dahin gehört vor allem der schon genannte C. H. Shannon, ein Künstler, der die Rossetti'sche Linie mit der abgetönten modernen Farbgebung vereinigt. Seine Bilder sind immer ungemein anziehend durch ihre Empfindungsfülle und den aparten Geschmack des Künstlers, dessen Berühmtheit in gleicher Weise auf dem Gebiete der graphischen Kunst liegt wie auf dem der Malerei. Wie er strebt auch der junge, vielversprechende Künstler Robert Brough vor allem nach der ausdrucksvollen Linie

näherten sich der Vortrefflichkeit des Viktoriabildes, andere blieben weit zurück, alle aber zeigten die grosse Kraft der Auffassung und Darstellung, die ihm eigen blieb, auch wenn der Gesamteindruck der Vorfürungen ein gemischter war. Um so mehr mussten seine neuerlichen Ölbilder überraschen, die sofort wieder Treffer ersten Ranges waren. Namentlich ein Kinderporträt, genannt Rosemary, war geradezu eine Meisterleistung. Andere Bilder, wie das hier vorgeführte des Schriftstellers Henley (Abb. 17), zeigten in gleicher Weise seinen sicheren künstlerischen Griff und die Leichtigkeit seines künstlerischen Schaffens. Wenn Nicholson nicht im Schlepptau der Mode krank geschleift wird, ist noch viel von ihm zu erwarten.

Es konnte sich in diesem Überblick nur um die Erwähnung der allerhervorragendsten Namen handeln, solcher, die durch die Eigenart des Gebotenen ein ganz besonderes Interesse erregen. Sonst wäre man versucht, bei Namen von Porträtmalern wie William Strang, W. Rothenstein, R. Jack, dem kürzlich zur

allgemeinen Anerkennung gekommenen Holländer Nico W. Jungmann und anderen, bei den vorzüglichen graphischen Künstlern Charles Ricketts, Lucien Pissarro und Josef Pennell, und bei den vorwiegend in der alten Wasserfarbengesellschaft auftretenden Malern Robert W. Allan, Herbert Marshall und Walter West noch etwas länger verweilen, nicht zu reden von einer ganzen Reihe hervorragender Buchillustratoren wie A. Garth Jones, Edmund J. Sullivan, Laurence Housman, Hugh Thompson, Harold Nelson, deren Wirken wohl eine eingehende Würdigung verdiente. Sie hier zu versuchen, würde den Rahmen dieser Arbeit weit überschreiten.

tung streift das Kunstgewerbe, die letztere ist rein malerisch, in die erstere ragen die Bestrebungen der zahlreichen Kunstschulen und Kunstgewerbeschulen des Landes herein, die insgesamt »die neue Kunstbewegung« pflegen, die letztere hat so wenig mit dieser Kunstbewegung zu thun, dass die sie vertretenden Maler z. B. im Stande sind, die scheusslichsten Rahmen für ihre Bilder zu wählen, ein Beweis, dass der umgehende Geist der Verallgemeinerung unseres Schönheitsbegehrens bis zur breitesten Basis des gesamten menschlichen Schaffens und Empfindens sie noch nicht berührt hat. Beide Richtungen sind aber spezifisch englisch. Die eine ist innerlich-örtlich die



Abb. 16. Dame mit chinesischem Fächer. Von C. H. Shannon
(Mit Erlaubnis des Künstlers)

Sucht man einen Gesamtüberblick über das neuere Schaffen in der englischen Malerei, wie es sich ausserhalb der altväterischen Akademiewände abspielt, zu erlangen, so lösen sich als besonders bezeichnend zwei Richtungen ab: eine dekorative und eine impressionistische. Die erste sieht auf Rossetti als ihren Gründer zurück, sie hat sich von ihm über Burne-Jones bis auf den heutigen Tag erhalten und nimmt im englischen allgemeinen Kunstleben einen breiten Boden ein. Die letztere hat Whistler zum Vater und unterscheidet sich von dem kontinentalen Impressionismus durch die von Whistler in die Kunst eingeführten abgetönten, auf einheitliche Grundtöne gestimmten Farbenwerte. Die erstere Rich-

andere äusserlich-örtlich begründet, die erstere durch die nun schon fünfzigjährige Tradition der dem englischen Wesen so sehr gefallenden dekorativen Linie, die letztere durch die Eigenart der englischen Luft, welche die spezifisch heruntertönenden und einhüllenden Einflüsse auf alles in ihr befindliche Feste ausübt.

Das Übergewicht liegt bei der dekorativen Richtung, die geradezu zu einem Teile des englischen Wesens geworden ist und die englische bildende Kunst nicht nur auf dem Gebiete der Malerei, sondern in ihrer gesamten Ausdehnung mit Beschlag belegt hat. Hier liegt eine ausgesprochene Kulturleistung, die Verdichtung eines Kunstideals zu einem

Nationalstil, vor. Das Dekorative beherrscht die Malerei, die Skulptur und die Kleinkunst in England in einer so einheitlichen Weise, dass es der Kunst des letzten halben Jahrhunderts das Gepräge giebt. Von dem Genie Rossetti's in der Malerei entwickelt, dehnte es sich von da aus auf die Kleinkünste und die gesamte künstlerische Lebensauffassung aus, und aus dieser

Allgemeinheit erhoben sich in den letzten Jahrzehnten des alten Jahrhunderts die neuen Schösslinge der neupräraffaelitischen Malerschule, die wir schon kennen gelernt haben und die heutige im wesentlichen auf das Dekorative auslaufende englische Skulptur, von der weiterhin die Rede sein wird.



*Abb. 17. Bildnis des Schriftstellers W. E. Henley
Von William Nicholson
(Mit Erlaubnis des Künstlers)*

EIN BILD VON KAREL FABRITIUS IN ROM

WÄHREND meines letzten Aufenthaltes in Rom im Winter 1901—1902 wurde mir die unerwartete Freude zu teil, in der Galleria nazionale einen ganz unzweifelhaften Karel Fabritius zu entdecken. Bekanntlich ist die betreffende Gemäldesammlung durch Vereinigung der ehemaligen Galleria Corsini und der dem Staate vor wenigen Jahren ge-

vorkommenden als trefflichen Rembrandtschülers — von der ganzen Schar wohl derjenige, welcher von dem Unterricht des Meisters die reichste Ausbeute gewonnen, ohne gleichzeitig seine Künstlerindividualität einzubüssen — in Erinnerung bringen; für die beiden Bilder ist, wie es scheint, dasselbe Modell benutzt, die Kostümierung zeigt auffallende Überein-



Die (kleine) Schildwache von Karel Fabritius. Rom, Galleria Nazionale

schenkten Galleria Torlonia entstanden; mit der letztgenannten ist unter mehreren holländischen Bildern von Wert auch das hier zu erwähnende in die Galleria nazionale gekommen. Es hängt da als Nr. 401 und ist in dem Verzeichnis als »Pieter de Hooch: Caserna con soldati, che giuocano« aufgeführt.

Schon der erste Blick auf das besonders schön erhaltene Kunstwerk wird denjenigen Beschauer, welcher mit anderen Leistungen des Karel Fabritius, besonders mit der »Schildwache« in Schwerin, einigermaßen vertraut ist, den Namen des eben so selten

stimmungen — man merke sich z. B. die eiserne Sturmhaube —, und von den architektonischen Umgebungen gilt etwas Ähnliches. — Schreitet man jedoch zu einer genaueren Prüfung, so bestätigt sich der erste unmittelbare Eindruck bis zur vollkommensten Überzeugung. Das feingestimmte und doch mit ebenso grosser Kraft als Harmonie wirkende Kolorit, die Weise, wie das Helldunkel beherrscht ist, die ganze Mache, die eine beinahe völlig Rembrandt'sche Wirkung durch die leichteste Handhabung des Pinsels und den elegantesten Vortrag hervorbringt,

lässt keinen Zweifel übrig. Von hoch ausgebildeter Virtuosität zeigt die Kühnheit und die fein empfindende Sicherheit, womit das klare Rot des über die Knie der Hauptfigur gebreiteteten Mantels mit der fahlen Farbe der Jacke zusammenstimmt, und prächtig hebt sich die ganze Gestalt des frischen, braunhaarigen Buben, der während der Wache behaglich seine Pfeife raucht, auf dem teilweise sonnenbeschienenen Hintergrunde heraus. Der Ton des Stückchen Luft, auf welchem sich ein Kirchturm zeichnet, hat einen beinahe van Goyen'schen Charakter.

Formgebung ist das Bild als ein Meisterwerk zu bezeichnen.

Bekanntlich ist das Schweriner Bild im Todesjahre des Karel Fabritius (1654) vollendet. Das kleinere Gemälde trägt keine Signatur. Sehr wahrscheinlich kommt es mir doch vor, dass es etwas früher als das grössere entstanden ist; allerdings scheint es durch Unmittelbarkeit des Gefühles und der Auffassung sowie durch reizende Frische der Ausführung vor dem längst bekannten Schweriner Hauptwerk einen Vorzug zu haben.



Die Schildwache von Karel Fabritius. Schwerin, Museum

Das Bild ist 55 cm hoch, 46 $\frac{1}{2}$ cm breit. Die Hauptfigur, sowie auch der ganze Vorder- und Mittelgrund des Bildes, ist mit ausserordentlicher Delikatesse durchgeführt, die im Hintergrunde beschäftigten Personen, von denen die zwei einem Brettspiele obzuliegen scheinen, während der dritte am Wachtfeuer (Küchenherd?) steht, sind mit leichtem, flüchtigem Pinsel hingesezt und lassen sich, so wie sie im Hell-dunkel angebracht sind, in den Einzelheiten schwerlich erkennen — am allerwenigsten in einer photographischen Wiedergabe. Auch in Beziehung auf

Hätte ich nicht das Schweriner Bild gekannt würde ich vielleicht den römischen Fabritius für ein Jugendwerk Rembrandt's gehalten haben. Als ein Pieter de Hooch wird es wohl schwerlich irgend einen Kenner holländischer Kabinettkunst anmuten. Die unrichtige Benennung könnte vielleicht dadurch einiger-massen erklärt werden, dass der mit P. de Hooch oftmals verwechselte Jan van der Neer van Delft notorisch ein Schüler von Karel Fabritius war.

Kopenhagen, Oktober 1902

SIGURD MÜLLER

BÜCHERSCHAU

Hundert Meister der Gegenwart. 20 Lieferungen mit je 5 Tafeln in Faksimilefarbendruck nach Gemälden moderner Meister. (Ladenpreis M. 40.—; Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.)

Das vornehme Lieferungswerk, von dem die drei ersten Hefte (Einzelpreis je M. 3.—; Subskriptionspreis je M. 2.—) erschienen sind, stellt einen bis dahin nicht erreichten Höhepunkt in der Entwicklung der Technik des Farbendruckes vor. Was die Kunsttechniker seit Jahrhunderten gesucht haben, ein Verfahren, auf mechanische Weise eine würdige Reproduktion von Gemälden in Farben herzustellen, was zuerst auf Grund der Schabkunst der Frankfurter Le Blon versuchte, der drei Platten für Gelb, Rot, Blau anwandte, die Zwischentöne durch Übereinanderdrucken der Pigmente erzielte und so der Erfinder des Prinzips des Dreifarbandruckes wurde, was nach Erfindung der Lithographie der Steinfarbendruck, was dann weiter der Farbenholzschnitt erstrebte und was in neuester Zeit als Problem der Farbenphotographie verheissungsvoll aufgetaucht ist, hat hier eine ungeahnte Stufe der Vollendung erreicht, die uns eine grossartige Perspektive für die ästhetische Bildung der breiten Schichten unseres Volkes eröffnet. Das kategorische Urteil, das erst kürzlich auf dem Dresdner Kunsterziehungstage bei Erwähnung der englischen Farbendrucke der Arundel-Society gefällt wurde, dass es der Technik bisher nicht gelungen sei, wirklich gute, billige Nachbildungen farbiger Meisterwerke der Malerei herzustellen, war in demselben Augenblicke, wo es gesprochen wurde, bereits hinter den Ereignissen zurückgeblieben: Die Sammlung »Alte Meister«, die von Blatt zu Blatt einen erstaunlichen Fortschritt bekundete, war in die Erscheinung getreten. Welch eine Aussicht für die künstlerische Bildung, freilich nicht für den ästhetischen Gourmand, der Musse und Geld genug besitzt, die Originale durchzukosten, für die hyperästhetischen Virtuosen des Genusses, die mit dem mitleidigen Lächeln ihres Spottes dem Hungrigen seine ersehnte Speise vergällen, beides Feinde jeder wahren Volkskunst, sondern für die Tausende, die den Anblick eines Originals nur ein paarmal, nur einmal erleben und die doch den Wunsch haben, sich auf diesen Moment so gut wie möglich vorzubereiten, nachdem derselbe aber vorübergegangen ist, sich den Eindruck, so oft sie wollen, mit sinnlicher Gewalt zurückzurufen, für die Abertausende, die den Originalen ewig fern bleiben werden und die sich bei ihrem Hunger nach Kunst bisher mit einfarbigen Reproduktionen behelfen mussten. Sind schon die »Alten Meister« im stande, denen, die bisher zur Farbenblindheit im ästhetischen Sinne verdammt waren, die Augen zu öffnen, so tragen die »Meister der Gegenwart«, wenn die versprochenen Hundert in Ausführung und Auswahl die gleiche Höhe zu behaupten fähig sind, die Möglichkeit einer völligen Umwälzung der allgemeinen Geschmacksbildung in sich. Und bereits das, was die ersten beiden Hefte zeigen und was sich im dritten hinter der Öffentlichkeit vorbereitet, ist mit besonderer Freude zu begrüßen. Alle Richtungen sind vertreten, und es geht in kühnem Sprunge von Menzel und Lenbach, die ja beinahe schon Klassiker sind, zu den Allermodernsten.

Ich kann den rein ästhetischen und erziehlischen Wert der Blätter nicht besser charakterisieren, als indem ich etwas von den Proben mitteile, die ich in Bezug auf die Wirkungsfähigkeit derselben vor einer Anzahl jüngerer und älterer Kunstfreunde gemacht habe. Dass Darstellungen wie »Hinter den Kulissen« von Knaus und »Die Mena-

gerie« von Meyerheim, wo der reizvolle Gegenstand ganz allein genügt, um Auge und Gemüt zu entzücken, in erster Linie mit Freude begrüsst wurden, ist selbstverständlich, aber gerade hier erschloss sich am leichtesten und fast instinktiv das volle Verständnis für den Wert der Farben. Kinder, die den Knaus von einer schwarz-weissen Reproduktion her kannten und liebten, meinten diese nun nicht mehr ansehen zu können. Fanden sie doch jeden Zug in den Gesichtern ihrer Lieblinge in voller Treue wieder und bewunderten dazu den Reiz der Farben, nicht so als ob diese als ein neues Element hinzugetreten wären, nein, sie fühlten den Einklang von Form und Farbe, sie sahen in dem Bild nicht eine kolorierte Darstellung, sondern ein Abbild der farbenfrohen Wirklichkeit. Ebenso wurde vor dem köstlichen Meyerheim das Malerische in dem von hinten hereinfallenden kalten Tageslicht und in der fein abgetönten Aufhellung des Vordergrundes durch eine unsichtbare Lichtquelle empfunden. Thoma's »Kinderreigen« in dem in Vorbereitung befindlichen dritten Heft giebt dem, der kein Original des Künstlers gesehen hat, erst den richtigen Aufschluss über das intime Verhältnis, in dem die satten, glänzenden Farben zu den Gesichtern und Figuren seiner Menschen stehen. Von den Porträt Darstellungen fand Lenbach's Bismarck ungeteilte Bewunderung. Die das Glück gehabt hatten, den grossen Kanzler im Leben zu sehen, wiesen sofort auf die rosige Frische des Teints hin; Kunstverständige meinten, die unnachahmliche Kunst der Palette und der Pinselführung des Meisters sei hier täuschend nachgeahmt. Einen unfreiwilligen Beweis für diese den Blättern eigene hohe Vollendung in der Nachahmung der Originale erbrachten einige, zwar an scharfe Auffassung der Naturwirklichkeit gewöhnte, aber dem modernen Kunstschaffen fernstehende Personen, indem sie vor der Schönleber'schen, mit derbem Impasto behandelten Hafenskizze behaupteten, dass man in der Natur keine Pinselstriche sehe. Ihre Kritik wandte sich also nicht gegen die Reproduktion, sondern gegen die künstlerische Auffassung des Originals, das sie sofort an Stelle jener erblickten. Damit kamen die für den stumpferen Blick des grossen Publikums so oft nichtssagenden, manchmal auch zu viel sagenden Darstellungen, in denen der Inhalt fast nichts, die Art, wie die Dinge in Licht, Luft und Raum gesehen und wiedergegeben werden, fast alles ausmacht. Hier zog Menzel's »Restaurant auf der Pariser Weltausstellung« in seiner genialen Vorwegnahme impressionistischer Theorien ohne weiteres, ebenso Hans Herrmann's »An der Scheldemündung«, das in Himmel, Meer und Menschen auf wasserglänzendem Pflaster die echtste Seestimmung atmet. Skarbina's »Winterabend am Lützowplatz in Berlin« schien ein längeres und öfteres Verweilen nötig zu machen. Leibl's »Zeitungsleser« erweckte eine Ahnung von der ungeheuren Treffsicherheit des Künstlers, wenn auch die Gartenlaube noch als Farbenchaos empfunden wurde. Dagegen errang Hans von Bartels' »Holländische Mädchen in den Dünen«, wo die sonnenglühenden Farben so schön in der Luft stehen, einen ganzen Erfolg, besonders als die Beschauer weit genug weggetreten waren. Dem grössten Widerstand begegneten Liebermann's »Schulmädchen«. Vielleicht kommt der grosse Freilichtmaler mit einem ferneren Bilde zu grösserem Rechte, als es mit dieser Studie möglich war. Es braucht ja nicht alles auf einmal zu kommen. Das Überhastete würde mehr schaden als nützen; die Blätter wollen erziehen, und eine gute Erziehung braucht die heilende und reife Zeit. Und so

rufen wir in froher Erwartung des Kommenden den hundert Meistern der Gegenwart aus vollem Herzen Glückauf entgegen.

Georg Warnecke.

Alexander Amersdorffer, *Kritische Studien über das venetianische Skizzenbuch*. Mit drei Tafeln und drei Abbildungen im Text. Berlin 1901, Mayer & Müller.

In die seit mehreren Jahren etwas stagnierende Raffael-Forschung sollte ein Buch wieder Fluss bringen, das einen vielumstrittenen Punkt zum Gegenstand gewissenhaftester Untersuchung macht. So kühn seinerzeit Morelli's Angriff auf den raffaelischen Ursprung des Skizzenbuchs war, so suggestiv und lähmend hat er gewirkt. Man war froh, das vielgeliebte Buch unter einem so ansprechenden Namen, wie dem Pinturicchio's weiter verehren zu dürfen und die Beschäftigung damit galt seitdem als eine Art Privileg, das man gern den kunstgeschichtlichen Seminaren überliess. Damit war wohl die Raffael-Forschung von einer unbequemen Aufgabe befreit, nicht aber die kunstgeschichtliche Kritik.

Der an sich scheinbar sehr undankbaren Aufgabe, zu untersuchen, von wessen Hand das Skizzenbuch herrührt, hat sich nun Amersdorffer mit unermüdlicher Sorgfalt und scharfer Kritik unterzogen.

Von seinen Vorgängern konnte er nur Robert Kahl's Schriftchen brauchen; es hat das Verdienst eine grosse Zahl von Beziehungen aufgedeckt zu haben, die zwischen den Skizzenbuchblättern und gleichzeitigen Kunstwerken bestehen. Aber von allen, die vor ihm über das Skizzenbuch schrieben oder schwiegen, unterscheidet sich Amersdorffer dadurch, dass er zum erstenmal energisch dem Gedanken Ausdruck giebt, das Skizzenbuch rühre nicht von einem einzigen Künstler her, sondern mehrere Hände hätten daran gearbeitet, eine Ansicht übrigens, die schon irgendwie in der Luft lag, aber hier erst so konsequent zum Ausgang und Endziel der Untersuchung gemacht wird.

Nach einer ebenso mühsamen wie dankenswerten idealen Rekonstruktion des Skizzenbuchs in der ursprünglichen Reihenfolge seiner Blätter sucht der Verfasser die verschiedenen Gruppen, aus denen sich das Ganze für ihn zusammensetzt, scharf stilisiert zu umgrenzen. Eine »perugineske« Gruppe umfasst vor allem die bekannten Draperiestudien, die Morelli mit den Sixtinafresken Pinturicchio's in Beziehung setzte, die Philosophenporträts, die Landschaften. Zur »Pollajuologruppe« gehören z. B. die lavierte Zeichnung des Herakles mit dem Löwen, eine Anzahl spitzumrissener Aktstudien — auf ihren Zusammenhang mit z. T. erhaltenen Blättern Pollajuolo's war schon früher hingewiesen —, einem Flötenspieler und auch die lavierte Zeichnung zweier Reiter. Die »signorelleske« Gruppe schliesslich bestand aus der Rückenfigur eines Kriegers, eines kahlköpfigen Flötenspielers und der Mutter mit dem Henker aus einem Kindermord.

Der Autor der auf die Sixtinafresken bezüglichen Gewandfiguren ist nicht Pinturicchio selbst. Amersdorffer beweist es durch einfache Gegenüberstellung der sitzenden Frau in Zeichnung und Bild. Von manchen unverständenen Partien in der Gewandung abgesehen, bleibt die Gestalt auch im Ausdruck hinter der in der Sixtina zurück, deren Köpfechen den anmutigsten Typus Pinturicchio's zeigt. Damit bekommt Morelli's Pinturicchio-Theorie einen empfindlichen Stoss. Denn entweder eine grosse, ja die ausschlaggebende Gruppe ist nicht von ihm oder — wenn man an der Einheitlichkeit der Handschrift festhält — das ganze Buch nicht. Gegen diese Einheitlichkeit hält Amersdorffer als stärksten Beweis die Pollajuologruppe bereit. Sie erscheint ihm wie ein ganz fremder Körper in diesem umbrischen oder umbroflorientinischen Ganzen.

Aber man weiss, dass auch sie Kopien sind, wie das meiste im Skizzenbuch. In den Vorbildern dieser Kopien liegt der ganze Unterschied der einzelnen Gruppen. Sieht man schärfer auf das »Wie« als auf das »Was« dieser Zeichnungen, so kommt man doch wieder zu der Erkenntnis, dass hier nicht verschiedene Hände gearbeitet haben und dass die einzelnen Gruppen, wenn man sie auf ihre »Handschrift« betrachtet, ineinander fliessen. Denn die Handschrift ist nicht anders in dem Kindermord nach Signorelli und in den Draperien nach Perugino oder Pinturicchio, nur diese Draperien sind verschieden, nicht der Zug des Strichsystems; der einzelne Fuss neben dem peruginesken Heiligen ist zwar mit den gleichen Strichen modelliert wie der einzelne Fuss neben dem pollajuolesken Flötenspieler, und dieser im Profil schreitende Flötenspieler ist nach derselben Bronze Pollajuolo's oder eines Oberitalieners (ein Exemplar befindet sich in Modena, die gleiche Figur steht auf dem Fresko der Geburt Mariä in S. Francesco zu Padua von Girolamo da Santa Croce über einer Thür) kopiert, wie die Rückenfigur seines »signorellesken« Kameraden.

Gewiss kann nichts mehr täuschen als die von allem positiv stilistischen losgelöste, fast nur der Empfindung überlassene Handschriftenvergleichung, und am gefährlichsten ist es vielleicht, in all den verschiedenen von Augenblick und Laune abhängenden Äusserungen desselben Individuums immer mit Sicherheit den gemeinsamen Zug erkennen zu wollen. Dass alle diese Zeichnungen von einer Hand herrühren sollten, kann also eine Täuschung sein; aber unmöglich bestreiten lässt sich doch eine grosse Familienähnlichkeit, der Schulzusammenhang in der Zeichentechnik durch alle drei Gruppen. Natürlich kann man nicht Lavierung und Strichzeichnung vergleichen, wohl aber die bestimmten Linien in ihnen, den Kontur, und der hat in allen, ob laviert, schraffiert oder mit breiten Lagen ausgefüllt, die gleiche Führung: spitzig, trocken und ohne Schwellung. Auch sind in den Zeichnungen nach Signorelli und Pollajuolo alle Typen von ihrer ursprünglichen Herbheit und Kraft ins umbrische gebrochen. Es kann sehr wohl dieselbe Hand, wenn sie Draperiefiguren, diese sauberen Falten und Haken, kopiert, kindisch oder senil erscheinen, und dann wie frei und flüchtig, wenn sie eine Landschaft skizziert. Sie bleibt sich auch gleich ob sie einen Muskelmann, wie Pollajuolo's Herkules, oder ein paar Reiter nach einem umbrischen Meister laviert, und auch dann, wenn sie ein frühes Quattrocentobild flüchtig wie den kindlichen Kindermord skizziert.

Spätere Zusätze markieren sich schon deutlich genug, wie der Kopf mit der Allongeperücke, der Pierrot auf einem andern Blatt, durch ihren Mangel an Stil in der Federführung; es kommen auch auf echten Raffael's in Lille und Oxford ähnliche Kritzeleien vor.

Schwieriger ist die Frage der Überarbeitung. Man darf doch wohl nicht, wie hier bei den Landschaften geschehen ist, aus dem blossen Vorhandensein von eingritzten Konturen oder auch von Silberstiftspuren unter den Federstrichen schliessen, dass die ursprüngliche Zeichnung von fremder Hand mit der Feder übergangen wurde. Gerade diese Landschaften stimmen ja in der Handschrift mit den besten peruginesken Blättern überein, zu denen sie auch sonst in Beziehung stehen: bekanntlich setzt sich aus zwei Stücken dieser Landschaften, allerdings seltsamer Weise im Gegensinn, der Hintergrund von Raffael's Madonna Terranuova zusammen.

Die Vorbilder der Skizzenbuch-Zeichnungen zu finden, wird mit der Zeit mehr und mehr gelingen. Amersdorffer hat eine Reihe Funde zu verzeichnen, und schon Vorhandenes glücklich gruppiert. Aus der Raffael-Forschung ist das Skizzenbuch nun wohl endgültig eliminiert, aber

von grossem Interesse bleibt es als Spiegel der gleichzeitigen Kunst. Denn den eifrigen Kopisten hat sein Weg an vielen Grossen vorbeigeführt. In der umbrischen Heimat und Schule unter Perugino und Pinturicchio ist er erwachsen und hat seinen Meistern den schuldigen Tribut gegeben: Perugino in den beiden greisen Heiligen (Per. 3 und Per. 50) nach den ehemaligen Sakristeibildern in S. Pietro zu Perugia, Pinturicchio in den Kopien von Figuren aus der Sixtina. Den jungen Raffael muss er, als Mitschüler, mindestens gestreift haben: er hat den Kopf eines alten Hirten, den Raffael in der vatikanischen Predella der Anbetung anbrachte, in seinem Skizzenbuch verzeichnet (Per. 87), ebenso den zurückgeworfenen Apostelkopf an der Krönung Mariä (Per. 28) und selbst ein lionardeskes Profil, das Raffael in S. Severo verwertete (Per. 87). Mit Spagna teilt er sich — es ist fraglich ob als Kopist nach diesem — in der Figur eines Reiters, der mit dem gleichen zu langen Bein, auf dem Fresko der Kreuzigung in S. Maria degli Angeli unterhalb Assisi vorkommt. In Urbino hat er sich die bekannten Philosophenporträts des Justus van Gent gemerkt, in Florenz Pollajuolo's Zeichnungen

(Per. 109, 110, 46) und Bronzen (Per. 45 und 13) auch Cosimo Rosselli in seinem hl. Andreas (Per. 44) kopiert, und der werdenden Hochrenaissance seine Ehrerbietung bezeugt, indem er einen Kopf nach Fra Bartolommeo (Per. 108) zeichnete. Auf seinem Wege von den Marken nach Florenz beugt er, der Umbrier, sich vor der dramatischen Wucht und anatomischen Meisterschaft Signorelli's (Per. 2, Per. 76) und einem frühen Quattrocentomeister kann er nicht vorübergehen, ohne sich von seiner Darstellung des Kindesmordes wenigstens für die Zeit einer flüchtigen Skizze festhalten zu lassen (Per. 75). Die graphischen Künste: Mantegna's Stich der Grablegung und eine Nielle mit dem vom Löwen überfallenen Hirten, schliesslich die Antike, von der er in seiner Grazienzeichnung mindestens ein Erinnerungsbild mitnimmt, vervollständigen das Bild aussen, was in jener Zeit dem mittelmässigen Maler einer provinziellen Schule für seine Ausbildung zu Gebote stand. Dieser kunst- und kulturgeschichtliche Ausblick mag denen ein Trost sein, die den Verlust des Skizzenbuchs für Raffael's Namen nicht verwinden können. *Oskar Fischel.*

REMBRANDT'S GEMÄLDE DES PAULUS IM NACHDENKEN IM GERMANISCHEN MUSEUM ZU NÜRNBERG

L. Kühn's Radierung führt uns ein Jugendwerk Rembrandt's im Besitz des Germanischen Museums in treuer, charakteristischer Nachbildung vor. Das Bild ist weder bezeichnet noch datiert; trotzdem ist es nie angezweifelt worden, wie bis vor kurzem noch die Mehrzahl der Jugendbilder des Meisters. Freilich ist es noch nicht lange bekannt. Es tauchte vor einigen zwanzig Jahren in Berlin in der Sammlung des Freiherrn von Fechenbach in Franken auf. Das Auktionshaus R. Lepke sollte das Bild unter der Hand unterzubringen suchen; aber da es keinerlei pedigree hatte, fand es keinen Käufer, und auf einer Versteigerung bei Lepke 1882 musste es wegen ganz niedrigen Angebots zurückgezogen werden. Das Bild gelangte dann durch Erbschaft an einen anderen fränkischen Edelmann, Freiherrn von Bodeck-Ellgau auf Heidenfeld, der es 1890 mit seiner Sammlung in Köln versteigern liess. Hier musste ich es, da ich zufällig der Auktion beiwohnte, auf Wunsch von Professor v. Essenwein für das Germanische Museum erwerben. Nicht, dass ich nicht froh gewesen wäre, auf diese Weise das Bild einer öffentlichen Sammlung und gerade Deutschland erhalten zu sehen, aber ich vertrat und vertrete noch im Verwaltungsausschuss des Germanischen Museums die Ansicht, dass dieses Institut möglichst ausschliesslich Gegenstände rein deutscher Kunst und Kultur erwerben soll, und dass die Mittel die Ausdehnung auf stammverwandte Nationen, wie Holländer und Vlamen, nicht erlauben. Immerhin ist es erfreulich, dass das Bild jetzt in einem grossen deutschen Museum aufbewahrt wird, denn es ist nicht etwa eine blosse Nummer im reichen Malerwerk Rembrandt's, nicht bloss ein Bild wie manche andere, sondern es steht unter seinen Jugendwerken mit in erster Reihe und zeigt seine Eigenart schon in eigentümlich scharfer und bedeutender Weise.

Der Paulus des Germanischen Museums ist freilich eine Gestalt wie so viele in Rembrandt's Gemälden und Radierungen: ein alter Gelehrter an seiner Arbeit. Gerade unter den Jugendwerken finden wir den Paulus wiederholt und ähnliche Einzelgestalten in grösserer Zahl, aber sie verraten den Anfänger in viel stärkerem Masse. So der

»Paulus im Gefängnis« von 1627, das früheste bekannte Bild Rembrandt's, jetzt in der Stuttgarter Galerie, in dem das Modell noch fast peinlich wiedergegeben ist und die Überfülle von Nebensachen die Hauptfigur beeinträchtigt. Dies gilt in anderer Weise auch vom »Wechsler« in der Berliner Galerie und vom »alten Gelehrten« in der Sammlung von Frau Rätin Mayer in Wien; das erste, gleichfalls datiert vom Jahre 1627, in welchem Jahre sehr wahrscheinlich auch das letztere entstanden ist. In beiden Bildern sind die Gegensätze zwischen Licht und Schatten noch stark übertrieben, die Wirkung des Kerzenlichtes ist darin ebenso naturalistisch, fast ängstlich treu wiedergegeben, wie im Stuttgarter »Paulus« das einfallende Sonnenlicht, und die Figuren sind noch ohne jede feinere Empfindung. Anders im »Paulus« des Germanischen Museums, wenn er auch, nach der Benutzung des in diesen Jahren häufiger vorkommenden Modells und nach manchen charakteristischen Zügen, nur ein bis zwei Jahre später entstanden ist als jene Bilder. Hier ist die edle Apostelfigur schon voll zur Geltung gekommen, sie wird durch die Beleuchtung und malerische Behandlung nur gehoben und voll zur Wirkung gebracht. In tiefes Sinnen verloren über den Brief, den er an eine seiner geliebten Gemeinden niederzuschreiben im Begriffe ist, blickt er vor sich hin, eine kräftige Gestalt, schon ergraut, aber voll verhaltener Thatkraft. Die getünchten Wände des kahlen Raumes schmücken nur ein Paar Yatagans — wohl an Stelle des Schwertes —, aber das warme goldige Licht, das den Kopf des Apostels streift und voll auf die Wand fällt und die Bücher auf dem Tisch ganz dunkel sich abheben lässt, giesst schon jenen eigentümlichen Zauber des Behagens und der Andacht über die Gestalt, wie er den späteren Bildern des Meisters ganz eigen ist, und hebt sie weit über die Sphäre jener ersten Studien. Der »Paulus« ist darin schon der unmittelbare Vorläufer der beiden berühmten kleinen Philosophenbilder im Louvre, die er zwar an Feinheit der Ausführung und des Helldunkels nicht erreicht, neben denen er aber durch die eigentümliche Kraft und Breite der Behandlung, durch reiche leuchtende Färbung bestehen kann. *W. BODE.*





DIE AUSSTELLUNG ALTNIEDERLÄNDISCHER MEISTER IN BRÜGGE

VON FRANZ DÜLBERG

I.

ES war ein voller, ein flandrisch lauter, ein fast betäubender Erfolg. Die träumende Stadt sah für einige Monate dem Bayreuth der Wagner-spiele zum Verwecheln ähnlich.

Ist eine reine Freude über solches Ergebnis erlaubt? So schön es ist, dass eine Kunst, die so aufrichtig war zur Natur und die nie mit leichter Fertigkeit die scheinbar kleinen Dinge des Lebens überhüpfte, so viele Freunde jetzt findet, so will doch die Befürchtung nicht schweigen, dass gerade das Primitive an den Primitiven Mode werden könnte. Vestigia terrent. Manet und Degas werden länger leben als Rossetti und Burne-Jones.

Dabei setzte die Ausstellung nicht etwa die leicht eindringende Stimmung fort, die dem Besucher, der auf dem Burgplatze hinter dem Stadthause den Mond sich erheben und die leise Vergoldung des Anbaues beglänzen sieht, zum Geschenke wird. Die Ausstellung war aufgeregt kunsthistorisch, ja etwas kunsthändlerisch.

Schliessen wir einen Augenblick die Ohren gegen das Gepolter der hart im Raume sich stossenden Dinge, so schauen wir in der Mitte eines hohen Saales den Dijoner Mosesbrunnen des Claus Sluter, um den herum man jetzt in gerechter Erkenntnis des Genies ein Irrenhaus angelegt hat. Broederlam's Marienleben mit seinen schlanken Erscheinungen und der zarten Jugend seiner blonden Farben führt zu des grossen Hubertus e Eyck Mittelafel des Genter Altars, dessen machtvoll herrschende Gestalten uns von einer nordischen Monumentalkunst erzählen, deren hohe Reife im Schwur der Bataver heraufzuführen Rembrandt durch den Unverstand seiner Mitbürger gehindert wurde. Zur Seite steht Roger's von Tournai Kreuzabnahme des Escorial, nahe, klar und ergreifend wie ein Volkslied. Gegenüber Hugo van der Goes' Anbetung der Hirten aus Florenz, in seiner süssen Herbe, in seiner unvergleichlichen Gegenwärtigkeit für mich neben Matthias Grünewald's Isenheimer Altar das stolzeste Werk der nordischen Frühblüte. Auf Pulten breiten sich Paul von Limburg's Stundenbuch des Herzogs von Berry und dieses Werkes wohlgeratener Enkel, das Grimmanische Brevier. Die Rückwand schmückt Geertgen's van Sint Jans Wiener Hauptbild mit der starren laut umklagten Feier des toten heiligen Leibes. Ein Nebenraum zeigt einander gegenüber des Quinten Massys Antwerpener Altar mit seinem unzählbaren goldenen Reichtum und des Lukas van Leyden Jüngstes Gericht, jene Schöpfung unerhörtester malerischer Unbefangenheit vor dem widerspenstigsten aller Stoffe. — Verschwinde, Traum!

Was gegen Hunderte berechtigter und unberechtigter Widerstände durchzusetzen war, haben die Leiter

der Brügger Ausstellung, deren Namen Belgien mit Jubel nennen durfte, erreicht. Natürlich war fast jedes wichtigere ältere Bild, das Brügge selbst besitzt, gekommen. Die belgischen Kirchen — leider lange nicht alle — hatten manches, die belgischen Museen einige Proben, die belgischen Sammler vieles, darunter einige ihren ganzen Primitivenbestand, geschickt. Holland hatte wenig gegeben, Deutschlands und Österreichs Privatsammler, zumal die Berliner, sehr viel; auch einige fürstliche Sammlungen, die schon fast Museen gleichen, hatten aufs erfreulichste beige-steuert. Aus Paris hatte sich eine gute Anzahl eingefunden; auch aus dem übrigen Frankreich einzelne sehr bedeutende Stücke. Auch Italien war, vornehmlich durch den Fürsten Doria, vertreten. Den grössten Gewinn brachte aber der sehr stattliche Aufmarsch Englands: zumal die Sammlungen des Earl of Northbrook und des Sir Frederick Cook führten manchem Kunstfreund vieles Herrliche, das er bisher nur nach Photographien oder gar nur nach Beschreibungen erraten durfte, in schönster Greifbarkeit vor die Augen.

Bei alledem beherrschte Brügge das Gesamtbild. Damit war — da die ja fast sämtlich eingewanderten Meister der sogenannten Schule von Brügge am Ort ihrer neuen Thätigkeit eine behäbigere, den Wünschen einer satten Grossbürgerei nachkommende Art annahmen — die Entscheidung dahin gefallen, dass die retardierenden Momente des geschichtlichen Dramas in den Vordergrund traten. Antwerpen als Schauplatz der Ausstellung würde ein ganz anderes Bild ermöglicht haben. Vor allem aber möchte ich dafür eintreten, das Holland im Jahre 1908 zur Vierhundertjahrfeier des künstlerischen Auftretens des Lukas van Leyden eine Ausstellung seiner Primitiven veranstalten möge. Ich hoffe, dass man meine Anregung nicht mit einem »Vous êtes orfèvre, Monsieur« abthun möchte.

Da den kostbaren Gemälden¹⁾ ein allen Ansprüchen an Feuersicherheit genügender Aufenthalt verbürgt werden musste, so war in der Stadt wohl kaum ein besserer Raum zu finden, als das durch Entgegenkommen der Regierung dargebotene Provinzialgebäude am Markt, leider eine Schöpfung »neugotischen Stiles«.

Die Eingangsräume im Erdgeschoss schmückte die rotblaubunte Pracht einiger (nicht der vorzüg-

1) Ich beschränke mich, da der Stoff mich fast zu erdrücken droht, auf die Ausstellung der Gemälde und lasse die sehr wichtige Schau der Miniaturen, Urkunden, Siegel, Medaillen, plastischen Werke, kirchlichen Gebrauchs- und Prunkstücke und Stickereien, die gleichzeitig in dem von der Stadt erneuten Hotel Gruuthuse stattfand, ganz beiseite.

lichsten) Wandgewebe aus der Hinterlassenschaft Léon de Somzée's, jenes merkwürdigen Unternehmers und Sammlers, der in seiner Person so recht den allseitigen Thatsachentrieb des heutigen Belgiens verkörpert hat. Ein Saal, in dem solche Fanatiker des Schauens, die selber zur Mittagsmahl nicht das Haus der Primitiven verlassen wollten, Speise und Trank fanden, diente auch als Ausstellungsraum für die Reproduktionen der am meisten vermissten Gemälde: doch war nur wenig darunter, was nicht auch an anderer Stelle, etwa auf dem Berliner Kupferstichkabinet, dem Suchenden zur Verfügung stände. Die Gemäldeschätze — über 400 Nummern, also weit mehr, als irgend ein einzelnes Museum an nordischen Frühmeistern besitzt — waren in sieben Räumen des ersten und auf einer Empore des zweiten Stockes untergebracht. Eine ziemlich enge Treppe, mit Blattpflanzen, grünem Sammet und gegenständlich interessanten Grisailledarstellungen der Grafen von Flandern und der Äbte von »Unserer lieben Frau zur Düne« (vom Jahre 1480) geschmückt, führte hinauf.

Die Bildersäle waren mit rotem Sammet ausgeschlagen; leider hatten sie sämtlich Seitenlicht, das zumal im Hauptsaal aus schwindelnd hohen Fenstern, weit über den Bildern her, einfiel. Bei der Beschränktheit des Platzes hatte man selbst den hervorragendsten Stücken nicht den Ellenbogenraum geben können, den ein Kunstwerk so gut wie ein richtiger Mensch braucht, um zur Geltung zu kommen.

Das erste kleine Zimmer, in das man von der Treppe aus gelangte, enthielt hauptsächlich die Werke des Jan van Eyck und des Petrus Christus; auch einiges, was man den Vorläufern der Eyck glaubte zuschreiben zu können. Sonderbarerweise gehörte gerade dasjenige Bild, das den Eintretenden empfing, ein als Bellegambe eingesandter Christus in der Vorhölle (Nr. 352), der italienischen Kunst an: etwa Schule von Verona um 1460¹⁾. Rechts folgte der grosse Saal der Hauptmeister Brügges: Memling, dem durch Zwischenwände kümmerlich ein eigener Raum geschaffen war, und Gerard David, der, mit zu Ehren seines Wiederbelebbers, des hochverdienten James Weale, glänzend vertreten war. Auch wohnten hier Dirk Bouts, der gut in Erscheinung trat, Hugo van der Goes und der Meister von Flémalle, die kümmerlich zur Geltung kamen; schliesslich Roger de la Pasture mit gar allzuwenigen Proben. Zur Rechten weiter führte ein kleiner Raum, der vornehmlich der holländischen Malerei gewidmet war, in ein Zimmer, wo der ranken- und goldfrohe Lancelot Blondeel — eine Spezialität des sinkenden Brügge — seine Tapezierkünste zeigen durfte. — Im ersten Saale links vom Heiligtume der van Eyck folgte der ernste Jean Prevost und der bisher sogenannte Waagen'sche Mostaert,

1) Nur noch ein zweites Bild, das auch beim besten Willen nicht unter das Zeichen des Kunstkreises der van Eyck zu bringen war, ist mir aufgefallen; diesmal im letzten Raum: eine als Orley von Sedelmeyer in Paris geschickte Dorothea (Nr. 407), sehr verrestauriert, aber wie mir die Malweise der Hand unzweideutig zu zeigen schien, ein echter Palma Vecchio!

dessen prachtvolles Karminrot zu bewundern die reichste Gelegenheit geboten war; auch der Meister der weiblichen Halbfiguren. Links weiter im zweiten Raume Mabuse, dessen wechselvolle, aber immer bedeutende Art leider durch kein einziges entscheidendes Stück veranschaulicht wurde, der Haarlemer Meister des Oultremont'schen Altares und der präziöse Herri de Bles: in reizvollstem, ungemein beherrschendem Gegensatz hatte man die Hauptwerke dieser beiden Künstler in dieselbe Zwischenwand eingelassen. Im dritten Zimmer endlich herrschten die grossen Charakteristiker und Phantasten Bosch und Brueghel, hinter denen Erscheinungen wie Massys, Patinir und der Meister des Todes Mariä ungebührlich zurücktraten. Auf der Empore musste das eigentlich nicht mehr in den Kreis der Primitiven gehörende wackere Malergeschlecht der Pourbus vorlieb nehmen, das mit der fetten schon an Thomas de Keyser gemahnenden Kraft seiner Porträts den Ausblick ins 17. Jahrhundert eröffnete.

»Ça fera la fortune des spécialistes; Vous en aurez pour dix ans!« rief in der Ausstellung ein älterer Forscher, der neuen Ergebnisse gedenkend, die das Beieinanderwohnen so vieler sonst durch Eisenbahnnächte getrennter Bilder für die Erkenntnis der Kunst haben werde. Mit reichem Verständnis hatte auch die Hängekommission gestrebt, das Auge zu führen, indem sie manche nur durch veraltete Taufnamen getrennte, in der Art aber verwandte Stücke einander benachbarte. Der offizielle Katalog freilich, wertvoll durch einen einführenden Aufsatz James Weale's und durch die ausführliche und genaue Beschreibung der meisten Werke, verzichtete darauf, an den Meisternamen, die die Besitzer ihren Bildern gegeben hatten, zu ändern. Mit gutem Grunde: manche Sammler würden gewiss erklärt haben, sie spielten nicht mehr mit, sobald man Miene gemacht hätte, ihre Hubert van Eycks und Gerard van der Meires umzutauften. Es giebt eben immer noch Leute, die Bilder nicht nach ihren Eigenschaften, sondern nach dem, was man auf der unteren Leiste der Rahmen liest, bewerten. Als eine zum mindesten für Belgien epochemachende wissenschaftliche That ist aber das — leider erst kurz vor Thoresschluss erfolgte — Erscheinen eines nichtamtlichen kritischen Kataloges zu begrüßen, der von einem — wie ich seinem Lande wünschen will, noch jungen und zukunftsreichen — belgischen Forscher, Herrn George H. de Loo in Gent, verfasst war. Diese Arbeit verriet nicht nur in den Bilderbestimmungen eine blendende — mitunter selbst leicht an Snobismus streifende — wissenschaftliche Modernität, sondern vor allem an vielen Stellen erstaunliche historische und heraldische Kenntnisse. Einen besonderen Wert erhielt sie noch dadurch, dass der Autor eine Fülle noch unveröffentlichter mündlich mitgeteilter Forschungsergebnisse zweier der führenden Kenner altniederländischer Kunst, Hugo von Tschudi's und Max J. Friedländer's hatte verwerten dürfen und sie gewissermassen als Dolmetsch deutscher Wissenschaft vor das Publikum brachte; dass er so sein eigenes Verdienst nicht schmälerte, sondern mehrte, wird jeder würdigen, der weiss, welche Leistung es

erfordert, die im Fachgespräch hingeworfenen Äusserungen eines anderen für den Druck zu gestalten. In einer beigegebenen Abhandlung über die Identifizierung anonymer Meister setzte der Verfasser die wichtigen, von Forschern wie Karl Justi, Firmenich-Richartz, Gustav Glück und anderen begonnenen Versuche fort, eine Anzahl der bisher in der Kunstgeschichte für Werke einer und derselben Hand gebräuchlichen Hilfsnamen (»Der Meister des Todes Mariä«, »Der Meister der weiblichen Halbfiguren« u. s. w.) mit Hilfe von Wahrscheinlichkeitsschlüssen durch die Namen historisch beglaubigter Maler, von denen wir keine sicher bezeichneten oder beurkundeten Bilder haben, zu ersetzen. Manche dieser Ehen zwischen Holz und Pergament werden wohl nicht mehr getrennt werden: so wird man, zumal nach de Loo's letzten Beiträgen, wohl kaum mehr daran zweifeln, dass der bisherige »Meister der Himmelfahrt Mariä« in Albert, dem Sohne des Dirk Bouts, gefunden ist: in einigen anderen Fällen scheint für mein Gefühl das Standesamt des belgischen Autors oder seiner Vorgänger etwas zu schnell gewaltet zu haben.

* * *

Die Frage, wie die Kunst der van Eyck aus dem umgebenden Erdreich erwachsen sein mag, wurde auf der Brügger Ausstellung ihrer Lösung kaum näher geführt. Eher ins 14. Jahrhundert zurück als ins 15. voraus schien ein sehr hell gehaltenes um 1400 entstandenes Kreuzigungsbild der Brügger Salvatorkirche (Nr. 4) zu weisen, bemerkenswert durch den starken Gefühlsausdruck der heiligen Frauen. Dem burgundischen Hofmaler Broederlam und seiner Schule wurden zwei Stücke, die reizvolle, in feinem Rot und Blau leuchtende Dreieinigkeits bei Konsul Weber in Hamburg (Nr. 2) und ein Marienaltärchen, Schnitzerei mit bemalten Flügeln aus der Sammlung Cardon in Brüssel zugeschrieben. In dem ersten der beiden Werke erinnerte wohl die Farbenharmonie und die Gestaltung der Evangelistensymbole an den Meister, Zeichnung und Komposition aber waren viel schwächer; bei dem zweiten bildete wohl die Ähnlichkeit, die die Erscheinung des Henkers in der Scene des Kindermordes mit de Baerze's Schnitzfigur des heiligen Georg vom Dijoner Altar aufwies, die einzige Verbindung zur Burgunder Gruppe. Sehr schwer einzuordnen war eine sehr interessante Folge von vier figurenreichen Tafeln aus der Georgslegende (Nr. 321, M. Théoph. Belin, Paris), die der kritische Katalog versuchsweise der Schule von Avignon gab. Ich fühlte mich mehr an die von Vogelsang veröffentlichten Miniaturen der sogenannten »holländischen Apokalypse« in Paris und an das grossartige Wandbild des Todestriumphs im Palazzo Scáfani in Palermo erinnert. In die Nähe jenes geheimnisvollen holländischen Wanderers, der dieses auch in der Maltechnik einzeln stehende Werk im Süden schuf, gehören die Bilder vielleicht; die Hand scheint mir italienisch.

So wurde der Beschauer ziemlich unvermittelt zu Jan van Eyck geführt, der, da von all den Herrlich-

keiten des Genter Altarwerkes nur die beiden Brüsseler Flügel mit den Bildern Adam's und der Eva erreichbar gewesen waren, den stärksten Eindruck mit der 1436 gemalten Madonna des Kanonikus van de Paele hervorrief. So bedeutsam auch die beiden Bildnisse unserer ersten Eltern als die frühesten uns erhaltenen naturalistischen Aktdarstellungen und als Ahnen einer unabsehbaren Reihe sind, so ist doch für den, der sich einmal den Geheimnissen der Mittelgestalten des unerschöpflichen Werkes hingeeben hat, der Abstand an seelenkündender Kraft zu gewaltig, um einen reinen Genuss dieser Figuren, mit denen Jan die Fortsetzung von Hubert's Arbeit begonnen haben dürfte, aufkommen zu lassen. Wer sich die Tafeln umwenden und die frische Entdeckerfreude, mit der Zimmerinneres und Strassenausblick dort festgehalten sind, auf sich wirken liess, kam besser auf seine Rechnung. Das vielverleumdete grosse Devotionsbild, das in der Brügger Akademie ungünstig aufgestellt ist, schien mir bis auf die linke Hand der Madonna und den rechten Fuss des Kindes wohl erhalten; die Typen nirgends »hässlicher« als sonst bei Jan; ungemein erfreulich der augenblickhaft belebte Gesichtsausdruck des Kindes und des heiligen Georg. An leiser scharfer Nachfühlung der Natur geht Jan hier über alles, was wir heute an einem Adolf Menzel bewundern, hinaus: man sehe die Hand des Stifters, mit der er das Buch hält — von der unübertrefflichen Aufnahme des Teppichs, der Fliesen und des Bischofsgewandes gar nicht zu reden. Alles, was sonst noch von Werken Jan van Eyck's gezeigt wurde, trat weit zurück: das Bildnis der Gattin in seiner vornehmen Sachlichkeit, die feine kleine, aber etwas miniaturhafte, nach Ludwig Kaemmerer's feinsinnigem Hinweis von Stephan Lochner's Madonna im Kölner Erzbischöflichen Museum geistig angeregte Antwerpener Madonna am Springbrunnen, und das freudig begrüßte kleine Männerporträt aus Hermannstadt: der Kopf mit seiner momentanen starren Haltung und dem lebendigen Ausdruck gut erhalten, nur das Ultramarin der Kopfbedeckung verdorben. Zu manchen klärenden Streichungen war Gelegenheit: das oft besprochene, mit der verlockenden Jahreszahl 1421 geschmückte Bild der Bischofsweihe des heiligen Thomas von Canterbury aus dem Besitze des Herzogs von Devonshire (Nr. 8) ist eine noch dazu übermalte Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts und mag, wie mir ein besser bewahrtes Werk der gleichen Hand aus dem gleichen Besitz, das den Aufbruch eines jungen Heiligen fürstlichen Geblütes darstellt (Nr. 147), mit dem zarten leicht verschwimmenden Blick des die Hände faltenden Knaben, den kleinen fein geschnittenen Köpfen und dem leicht bräunlichen Ton, auch der Vergleich mit einem verwandten, hier fehlenden Bilde des Musée Condé in Chantilly zu zeigen scheinen, im nördlichsten Frankreich entstanden sein und dem fein empfindenden Simon Marmion nicht allzu fern stehen. Die kleine Madonna der Sammlung Northbrook (Nr. 11) ist nur eine Kopie aus der Madonna van der Paele; nach der rotbräunlichen Karnation zu schliessen, erst gegen 1500 ausgeführt. Der viel be-

redete Löwener van Eyck endlich, die lebensgrosse Madonna des Nicolas van Maelbeke, Propstes von Sankt Martin in Ypern, das letzte unvollendete Werk des Meisters, ist in seiner gegenwärtigen Gestalt jedenfalls dem 15. Jahrhundert zu verdanken: einige Stellen am Mantel Jeseu, Lieben Frau lassen aber die tröstende Möglichkeit offen, dass sich einmal auf der Tafel ein Bild des 15. Jahrhunderts befunden haben könnte. In ganz anderem Tone muss von dem vor allem landschaftlich ungemein hervorragenden Gemälde der Frauen am Grabe Christi (Nr. 7, Sir Fr. Cook, Richmond) gesprochen werden, dem Vertreter einer den beiden grossen Brüdern örtlich und zeitlich sehr nahestehenden Bildergruppe, der neben anderen auch das vor einigen Jahren für das Berliner Museum als Jan van Eyck erworbene Kreuzigungsbild und die beiden an Figuren überreichen Flügel mit dem Kalvarienberg und dem Jüngsten Gericht in Petersburg angehören. Von mancher Seite wird jetzt versucht, unsere Sehnsucht nach Werken des Hubert van Eyck mit diesen gewiss kostbaren Stücken zu befriedigen: nach meinem Eindruck von dem Genter Denkmal und den Einzelwerken des jüngeren Bruders kann ich in dem unruhig die ganze Tafel mit geistreichen Einzelheiten übersäenden, statt der Dinge selbst ein Capriccio über sie gebenden Künstler weder den im Innersten ergriffenen gross und klar gestaltenden Meister des Gottvater, der Maria, des Johannes, der Engelchöre und der Anbetung des Lammes noch den allzeit zielsicheren Maler des Ehepaars Arnolfini erkennen. Sicher gehört das Cook'sche Bild (gut erhalten bis auf das, wie so oft, verdorbene Ultramarin) durch das herrliche Spiel der Morgenlichter auf den Burgen im Hintergrunde und die leuchtenden Wolken in die erste Reihe der Zeugnisse zur Entwicklung der Landschaftskunst. In den starken Gesichtsschatten und der reich belebten Hügellandschaft erschien die von Mad. André in Paris gesandte Madonna mit dem Tintenfass (Nr. 99) dem Richmonder Bilde entschieden verwandt. Vor solchen Werken hätte immerhin eher der Name der Margaretha van Eyck, der jungfräulichen Schwester der beiden Grossmeister, genannt werden können als vor dem kleinen aus England gekommenen Altärchen der Anbetung der Könige (Nr. 327), das in seiner leuchtend bunten Farbe, aber schwachen, auf Schongauer'schen und anderen Krücken daherhumpelnden Zeichnung sich deutlich als eine Arbeit des beginnenden 16. Jahrhunderts erwies.

Von den warmen Lebensgluten des Jan van Eyck gelangte man in die Eisregion des aus heute holländischem Gebiet (Baerle bei Tilburg) stammenden, aber ein Menschenalter in Brügge wirkenden Petrus Cristus, dessen 1449 datiertes Hauptwerk — ein Brautpaar holt bei Eligius dem Patron der Goldschmiede, die bestellten Ringe ab — von Baron Albert Oppenheim in Köln dargeliehen war. Wie leblos sind die Blicke der beiden jungen Leute, wie gliederpuppenmässig ihre Bewegungen! Fast gelingt es dem Künstler, das wertvolle von Quinten Massys so glücklich später wieder aufgenommene Motiv des

»Menschen in reicher Werkstatt« umzubringen, das übrigens, wenn wir nicht ein verschollenes Führerwerk des Jan van Eyck annehmen wollen, bereits durch dessen so ausserordentlich keimreiches Zimmerbild des Arnolfinipaars in London nahegelegt worden war. Das ebenfalls wenig belebte Bildnis eines jungen Mannes mit dem Tuch der Veronika im Hintergrunde (Nr. 18, G. Salting, London) war dem Meister von Baerle wohl mit Recht gegeben, während ich zwei ungleich bedeutendere und empfindungsreichere Bilder, die ebenfalls dem Petrus Cristus zugeschrieben waren, zwar auch für Früchte vom Baume der van Eyck, aber von einem ausgesprochen nach Holland übergreifenden Aste erkennen möchte. Die durch die innige Verbindung der Personen mit der Landschaft, durch die leisen, inhaltvollen, auf einen Flüsterton gestimmten Bewegungen der trauernden Menschen jeden Beschauer ergreifende Kreuzabnahme des Brüsseler Museums (Nr. 20) habe ich schon vor Jahren, dem Vorgange Adolf Bayersdorfer's folgend, als ein Hauptwerk desjenigen Meisters angesprochen, mit dem die holländische Kunst aus ihrem mythischen in das heroische Zeitalter tritt, des in Haarlem thätigen Südholländers Albert van Ouwater, dessen einziges beglaubigtes Gemälde, die durch van Mander bezeugte Erweckung des Lazarus im Berliner Museum, uns einen Künstler mit allen, sicher in unmittelbarem Verkehr erworbenen Kräften und Fertigkeiten der van Eyck, aber auch mit schon ausgeprägter, in Anordnung und Benehmen der Gestalten deutlich ersichtlicher heimatlicher Sonderart vor die Augen führt. Die stilistischen Übereinstimmungen zwischen dem Berliner und dem Brüsseler Bild habe ich in meiner Dissertation (Die Leydener Malerschule I. II. Berlin 1899, S. 14 f.) aufgezählt; hier sei nur nochmals auf die völlig gleiche Behandlung der Halsfalten und des Brustkastens an den beiden nackten Körpern hingewiesen. Die Brüsseler Kreuzabnahme führte mich dann zu dem köstlich reichen kleinen Kalvarienberg beim Herzog von Anhalt (Nr. 19), der in der Stimmung bei stärkerer Erregung gleich tief, in der ausgedehnten sanfthügeligen den ganzen Vorgang leise umwebenden Landschaft gleich reizvoll (man beachte den breiten von Figuren belebten Weg, der hinter dem Kreuze herführt und der bei etwas späteren Holländern sich häufig wiederfindet!), in meinem Aufsatz »Altholland in Wörlitz« (Augustheft 1899 dieser Zeitschrift) als die Arbeit eines unmittelbaren, die Karnation etwas dunkler gebenden, nicht nur dem Umfange nach etwas mehr miniaturhaft gerichteten, dafür aber in der Belegung des Augenausdruckes über den Meister hinausgehenden Nachfolgers des Ouwater veröffentlicht wurde. Dass die auf wenige Gestalten beschränkte tiefgefärbte Beweinung Christi bei Herrn Ad. Schloss in Paris (Nr. 325) in engem Zusammenhange mit dem Wörlitzer Kalvarienberg steht, wird kaum bestritten werden; da die gleichfalls ärmere Landschaft im Hintergrunde links Motive aus dem Bilde des Herzogs von Anhalt wiederholt, mag man an der Eigenhändigkeit zweifeln. Nun erfuhr ich erst nach Erscheinen meines Aufsatzes, dass das an-



ROGER VAN DER WEYDEN

BILDNIS EINES JÜNGLINGS

haltische Gemälde bereits von Hugo von Tschudi (im Text zum Berliner Galeriewerk) für Petrus Cristus in Anspruch genommen sei unter besonderem Hinweis auf die Abhängigkeit der Komposition von dem einen der oben erwähnten, dem Meister van Eyck ja unmittelbar verwandten Petersburger Flügel, deren anderer — das jüngste Gericht — ja offensichtlich durch den Meister von Baerle in einem bezeichneten 1452 datierten Werke des Berliner Museums kopiert wurde. Nach eingehender Vergleichung der Abbildungen beider Kreuzigungsbilder scheinen mir die Ähnlichkeiten nirgends so weit zu gehen, dass man einen Einfluss des einen Werkes auf das andere annehmen müsste. Selbst bei dieser Annahme beachte man aber, wie verschieden der Künstler des Wörlitzer und der des Berliner Bildes kopiert haben. Petrus Cristus beschränkt die überreiche Motivenfülle seines Vorbildes, ohne auch nur grössere Klarheit zu bieten: sein Werk hat die Glätte und Eleganz eines abgetragenen Gehrocks. Das gewiss schon recht böse Präsentierbrett, auf dem beim Petersburger Jüngsten Gericht die Auserwählten sitzen, wird dort wenigstens durch die Vordergrundgestalten der heiligen Bischöfe und Könige ein wenig cachirt — in Berlin hängt der schreckliche Apparat ganz unvermittelt in der Luft. Wie ganz anders der Meister des Wörlitzer Kalvarienberges! In einer weiten, reich abgestuften, stimmunggebenden Landschaft, für die die unruhige, nervös dilettierende Dame, der ich am liebsten die Petersburger Bilder zutrauen möchte, gar keinen Platz hatte, verteilen sich die Gestalten in grösster Natürlichkeit. Wie sind nicht alle Empfindungen abgewandelt! Man sehe auf der rechten Seite vom Kreuz den ernst bewachenden Reiter mit dem Scepter, den hohen gläubig aufblickenden Longinus, den missgünstig Abreitenden, der die Lanze schultert, und endlich die beiden vornehmen Reiter in ernstem, fast bedauerndem Gespräch. Welchen neuen grossen Ton giebt vollends Magdalena, die im weissen Büsserhemd mit aufgelösten Haaren herbeigeeilt ist und nun in »ihres Jammers jauchzendem Schwall« hoch über dem Haupte die Hände ringt! Wie verschwindet dagegen die schwächliche, als knieende Rückenfigur dargestellte Magdalena des Petersburger Bildes in der Menge! Gewiss hat nicht nur der Künstler des Wörlitzer Kalvarienberges, sondern selbst der der Brüsseler Kreuzabnahme eine Anleihe gemacht: die Armhaltung der ohnmächtigen Mutter des Heilands ist, wie seit langem bekannt ist, dem Meisterwerke Roger de la Pasture's, das mit seiner grossen herben Klarheit wohl gleich bei seinem Erscheinen auch in der nächsten Kunstprovinz der van Eyck Aufsehen weckte, entnommen. Aber wie hat der Maler mit dem geliehenen Pfunde gewuchert! Auf den Kopf Mariä als den Mittelpunkt des Ganzen ziehen sich alle Blicke der Beschauer, mit der völlig senkrechten Haltung des Gesichts, der pfeilerartigen Stellung der Nase, den das Auge nicht ganz deckenden Lidern und der bitteren Öffnung und Zerrung des Mundes ist das Versteinernde des Schmerzes denkmalhaft gross gegeben. Nein, es scheint mir unmöglich, zwischen

dem Künstler dieses Bildes, zwischen dem Schöpfer der Wörlitzer Magdalenengestalt und — dem Maler des Oppenheim'schen heiligen Eligius, einem Meister, der, soweit es im entdeckungsfrohesten aller Jahrhunderte anging, die Natur aus zweiter Hand zu nehmen gewohnt war, eine Seeleneinheit herauszurechnen.

In ein Reich eigensten Willens führt uns jener starke Künstler, der nacheinander (nach einem jetzt verschwundenen Hauptwerk) der »Meister des Merode'schen Altars«, der »Meister von Flémalle«, und jetzt, noch ohne Beweis, aber mit mancherlei guten Gründen Jacques Daret von Tournai, der Mitschüler Roger's de la Pasture genannt wird. Leider war von ihm nur ein einziges sicher eigenhändiges Werk zu sehen: die Madonna der Somzée'schen Sammlung (Nr. 23). Mit der schweren Fülle des Gesichts, mit der metallisch-plastischen Bildung des Halses und der Brust, den schweren dunklen Schatten, der mächtig schirmenden Mütterlichkeit der Erscheinung lässt das Bild die alte Bezeichnung »Hubert van Eyck« nicht als völlig sinnlos verwerfen: sicher geht der Meister hier mehr von den grossen Hauptgestalten des Genter Altares aus, als von der lebhaft reichen Art des Jan van Eyck. Einen verwandten heroisch monumentalen Zug zeigte die Gebärde der den heiligen Leib haltenden Engel auf dem etwas schwärzlich gewordenen Dreieinigkeitsbilde des Löwener Museums, das aber wohl nur eine — vielleicht spanische — Kopie einer mehrfach bei dem Meister wiederkehrenden Komposition sein dürfte (Nr. 206). Zwei Nachbildungen des verschollenen grossen Kreuzigungsbildes des »Flémallers«, dessen linken Flügel mit der scharf bewegten Gestalt des »bösen Schächers« das Frankfurter Städel'sche Institut besitzt, waren von der Liverpool Institution (Nr. 22) und der Brügger Salvatorkirche (Nr. 120) gekommen. Wie früh der Meister schon kopiert wurde, lehrte die aus derselben Brügger Kirche stammende, um 1450 gemalte Tafel mit dem von Stiftern angebeteten Cruzifixus, dessen Gestalt seinem in Ausdruck und Farbe besonders zarten, der dramatischen Art Roger's verwandten kleinen Kreuzigungsbild im Berliner Museum entnommen war. Mit der Weise eines mehr auf stumpfere Farbengebung und reiner malerische, besonders landschaftliche Bestrebungen gerichteten Nachfolgers, der hauptsächlich in der Berliner Galerie (dort Nr. 527, 542) und einer dortigen Privatsammlung vertreten ist, zeigten einige Ähnlichkeit eine Anbetung der Könige aus dem Besitze von Herrn Lewis Fry in Bristol (Nr. 323), koloristisch fein im Ziegelrot der Beinkleider des Mohrenkönigs und dem grünen Gewande des zweiten Königs, landschaftlich bedeutsam in der Darstellung des vom Winde bewegten Baumes, und ferner zwei leider in der oberen Hälfte verdorbene Legendenscenen aus der Brügger Heiligenblutkapelle (Nr. 45).

So sehr wir, durch unsere deutschen Museen verwöhnt, in Brügge eine stärkere Veranschaulichung Roger de la Pasture's vermissten, gewiss der nächst den beiden grossen Brüdern wirkungsreichsten Kraft in dem hier betrachteten Kunstkreise, so gab doch

ein Bild, die Beweinung Christi des Brüsseler Museums (Nr. 25) uns auf geringstem Raume das mächtigste Gefühl von der Eigenart des so früh populär gewordenen Künstlers. Wie hart, stark an Holzschnitzerei erinnernd, ist doch Zeichnung und Aufbau der Hauptgruppe, und wie merkwürdig realistisch dabei das Motiv, dass Johannes mit besorgtem Gesicht und unruhiger Hand die Mutter, die den Leichnam küsst, von der Berührung der verwesenden Lippen zurückzuhalten strebt. Wie vornehm erscheint in ihren Zügen die etwas an den Flémaller Meister erinnernde Gestalt der Magdalena, in Schwarz und Blaugrün gekleidet. Und alles dies steht unter der Herrschaft einer mit den starken Mitteln eines gelbrötlichen Abendhimmels und halbkahlen Gesträuches wirkenden Stimmungslandschaft! Sonst waren nur einige von Roger's Porträts gekommen, die im Gegensatz zu denen Jan van Eyck's uns mehr von der Wesensart der Dargestellten erzählen, als dass sie ihre Leiblichkeit greifbar vorführten: der sogenannte Bladelin der v. Kaufmann'schen Sammlung mit dem gespannten Ausdruck in den aufeinandergekniffenen dünnen Lippen (Nr. 26) und das schöne Jünglingsporträt der Sammlung Cardon (Nr. 27) mit dem ruhig offenen vornehmen Gesicht, dem sehr langen Hals, den überschulden eckig gezeichneten Händen und dem glücklichen Klang des hellkarminfarbenen Gewandes auf dem grünen Grunde (s. Abb. S. 53). Als wichtige alte Kopie ragte die schon in der Münchener Ausstellung des vorhergehenden Jahres gezeigte Madonna mit dem heiligen Lukas (Nr. 118, Graf Wilczek) hervor, wo die helle Melodie des Meisters von Tournai in eine tiefere schwere Tonart transponiert ist. Aus der nicht ganz kleinen Zahl der Nachfolgebilder hebe ich hervor: eine sehr gut ausgeführte, nur in der Gesichtsbildung für ein Eigenwerk des strengen Künstlers zu moderne Madonna in Brüsseler Privatbesitz (Nr. 28), die überfeine, ganz kleine Muttergottes unter dem Kirchenthor aus der Sammlung Northbrook (Nr. 30), wesensverwandt dem älteren, bei Jan van Eyck's Madonna in der Kirche geborgten Teile jenes merkwürdigen Antwerpener Diptychons, das um das Jahr 1500 nacheinander für zwei Äbte von »Unserer Lieben Frau zur Düne« bei Brügge bemalt wurde, und endlich das gegenständlich bedeutsame, etwas skizzenhafte Bildchen, das den Kaiser (wohl Friedrich III.), umgeben von seinen sieben Kurfürsten, darstellt (Nr. 102, Graf Harrach, Wien).

Als eine Art Kreuzungsprodukt aus Aelbert van Ouwater und dem grossen Roger hatte man bisher meist den in Löwen eingewanderten Haarlemer Dirk Bouts angesehen, den grössten Landschaftsmaler des 15. Jahrhunderts. In Brügge trat ein noch weniger gewürdigtes Element hervor: die starke Wechselwirkung, die zwischen ihm und Hugo van der Goes, der in Gent der echte und rechte Erbe des Hubert van Eyck wurde, stattgefunden haben muss. Man wird die Rolle des stärker Gebenden hierbei dem jüngeren, an innerem Erleben so unvergleichlich reicheren der beiden Künstler zuweisen müssen, der übrigens, trotz einer ihn als »aus Gent gebürtig«

bezeichnenden Urkunde ebenfalls aus heute holländischem Gebiet stammte: der Name »van der Goes« nennt ebenso sicher einen aus Goes bei Middelburg in Zeeland herkommenden, wie etwa »van der Goude« für »aus Gouda« gebräuchlich war. Leider waren Werke aus Bouts' holländischer Zeit, wie etwa die im Heraustreten der dunklen Figuren auf dem hellen Sande des Hofes so reizvolle »Weissagung der Sibylle« im Frankfurter Städel'schen Institut und die unmittelbar an Ouwater's Lazarusbild anknüpfende Gefangennahme Christi in der Münchener Pinakothek, auf der Ausstellung kaum vertreten. Nach dem hierarchisch steif komponierten Abendmahl aus der Löwener Peterskirche (Nr. 36) darf man den Meister nicht beurteilen: ebenso wie seine jetzt in Brüssel befindlichen Rathausbilder, das räumlich grösste, was er geschaffen, zeigt es nur, dass der Maler im Momente grösster Anstrengung feierlich werden wollte und darüber langweilig wurde. Wie weit überlegen sind die in Berlin und München bewahrten Flügelbilder: zumal die Mannalese mit ihrer in dreieckigen Gruppen aufbauenden Komposition, die deutlich zu Geertgen van Sint Jans hinführt. Werbend trat für Meister Dietrich auf der Brügger Hippolytusaltar (Nr. 37) mit dem schönen, in deutlicher Anlehnung an van der Goes sehnig metallisch gebildeten, stark an Bouts' bewegtestes Werk, den Höllensturz im Louvre, erinnernden Körper des Heiligen, der ergreifenden Gruppe der drei Zuschauer auf der Anhöhe, der herrlichen, ohne jede Übertreibung leicht hügelig angelegten Landschaft, dem merkwürdig fragenden Blick des Jünglings auf dem rechten Flügel und den stark an die Portinari-Bildnisse des grossen Hugo gemahnenden Stiftern in ihrer so vornehm auf Schwarz und Lila gestimmten Kleidung¹⁾. Lebensvoller noch wirkte das Erasmuswerk aus Löwen (Nr. 35): im Bewusstsein alles Erdenleides erduldet der Heilige die Marter, sorgenvoll ersten Blickes thut der Henker zur Linken seine Pflicht, wie zur Abwehr gegen das eigene Grausen drückt der jüngere Henkersknecht die Zähne auf die Lippen. Halb teilnahmvoll, halb aristokratisch gleichgültig steht der Machthaber in seinem vornehmen Gewand aus grünem und hellgelbem Brokat dabei; der schöne Mann rechts hinter ihm, in der plastisch angeordneten Kleidung, schlägt die Augen nieder — er hat schon ganz andere Dinge mit ansehen müssen. Eines der farbenleuchtendsten Bilder der Ausstellung war das Gastmahl Simon's mit einem Benediktiner als Stifter (Nr. 29), das aus Herrn Ad. Thiem's wunderreichem Winterfluchthaus in San Remo gekommen war. Auch dieses Stück ist, zumal in den Gebärden, weit bewegter als Bouts' meiste Werke; die Gestalt der knieenden Magdalena lässt stark an Goes denken, doch entscheiden die Köpfe der beiden älteren Männer und die Existenz der bekannten von Albert, dem Sohne, mit geringen Veränderungen ausgeführten Kopie im Brüsseler Museum

1) Zu der im kritischen Kataloge aufgestellten Hypothese, diese Stifterbildnisse seien nach Dirk Bouts' Tode von Hugo v. d. Goes hinzugefügt worden, scheint mir keine Nötigung vorzuliegen.

unwiderleglich für Bouts. Sonst erschien mir als Original nur noch der in der Trockenheit des Ein-drucks den Rathausbildern verwandte, wohl sicher aus einem grösseren Gemälde ausgeschnittene Kopf eines die Hände faltenden Mannes mit geraden scharfen Zügen auf blauem Grunde als der Sammlung Oppenheim (Nr. 38). Das wiederum von Herrn Thiem geliehene Kreuzigungsbild (Nr. 40) dürfte, so ansprechend die Gestalt des Johannes mit seinem vom Thränenstrom angegriffenen Jünglingsgesicht, den zarten geöffneten Händen und dem sehr feinen Rosa der Gewandung wirkt, doch wegen der hölzernen hässlichen Christusgestalt und der merkwürdig geringen Landschaft aus dem Werk des Meisters zu streichen sein; ebensowohl auch das durch das spitze Oval auffallende Brustbild der Madonna in bräunlicher Waldung, aus dem Besitz des Grafen Pourtalès (Nr. 269). Das etwas kalte und harte Bild des die Madonna malenden heiligen Lukas (Nr. 115, Lord Penrhyn, London) scheint mir, ohne näheren Zusammenhang mit Bouts, in die Schule Roger's zu gehören. Von Albert Bouts, dem bisherigen »Meister der Himmelfahrt Mariä«, der die Kunstweise des Vaters in einen graueren kreidigeren Ton, seine Landschaft ins Unruhige, Aufgelockerte, ins »Belgische« überträgt, war genug zu sehen: die aneinander gestossenen Tafeln mit den Geschichten des Gideon und Mosis (Nr. 41, Charles T. D. Crews, London), für deren zweite eine starke Benutzung des väterlichen Meisterwerkes in der Pariser Galerie Kann ersichtlich ist, schon mit dem bald so bedeutsam werdenden weiten Flussthal der Maas im Hintergrunde, die beiden bekannten Stifterflügel der v. Kaufmann'schen Sammlung (Nr. 141, 142), eine kleine bewegte, etwas kokett blickende Madonna aus Wörlitz (Nr. 210) — auch dieses Erbenwerk noch stark mit Elementen aus van der Goes durchsetzt — und die beiden Brustbilder Christi und Mariä im Besitz von Herrn Dr. Hofstede de Groot (Nr. 95). Dem für Deutschland wichtigsten Nachfolger des Dirk Bouts, dem Meister des Münchener Marienlebens, zeigte sich aufs nächste verwandt das schöne grosse Flügelstück der sechs Apostel aus der Sammlung des Vicomte de Ruffo in Brüssel (Nr. 378), zwei wundervolle, die reine Schönheit des grossen in Stücke geschlagenen Westfalen, des Liesborner Meisters, atmende Engel halten hinter den Männern ein Brokat-tuch empor. Unten im Vordergrund sind von späterer Hand zwei Stifter aufgemalt.

Er, der so oft schon genannt werden musste, Hugo van der Goes selbst, der grosse Melancholiker vom »Roten Kloster«, war auf der Ausstellung so selten, wie er es leider überall ist: das vortrefflich erhaltene Bild des Todes der Maria aus der Brügger Akademie (Nr. 51) genügte, die hohe Kraft des Künstlers, zu dem von Claus Sluter über Hubert van Eyck eine gerade Linie führt, zu zeigen. Alle Farben sind, in feinstem Einklanggefühl zu dem Erlöschenden des Vorganges, auf die matteste Ruhe gestimmt, um eine Zeichnung und Modellierung heraustreten zu lassen, die alle Dinge der Erde beachtet, alle zum höchsten Rhythmus hebt. Selbst Dürer's Zeichnungen

haben nicht diese Grösse des Zuges; den Namen eines Cornelius hier zu nennen, wäre Lästerung. Ich kenne nur einige Blätter von Ingres, einiges Frühe von Degas, das mich durch eine gleiche Steigerung des Wirklichen beglückt hätte. Wie geheimnisvoll verschwimmt das Leben im Blicke Mariä, wie tief sind Auge und Gebärde der beiden, die die verlöschende Kerze voneinander übernehmen! In der Glorie der Engel hinter Christus sehen wir das Vorbild jenes Himmelsglanzes, den Frankreichs im 15. Jahrhundert stärkster Maler seinem Altarwerk von Moulins, der grossen Freude der Pariser Rückschau von 1900, zu geben wusste. Wer vor dem Bilde des Marientodes einen Augenblick Hugo's tief eindringende Farben-gewalt vergass, wie sie sich am stärksten in den Flügeln des Portinarialtars offenbart, der wurde durch das warm ins Auge brennende Rot des ersten Königs auf dem kleinen Altar der Anbetung des Christkinds aus der Liechtensteingalerie (Nr. 52) neu belehrt; sind aber dort die Flügel mit der steifen Haltung der Personen von der Hand des Meisters? Etwas zu matt für ihn erschien auch die kleine Madonna auf Goldgrund aus der Sammlung Hainauer (Nr. 107).

* * *

Im Anschluss an Hugo van der Goes sei auch einer weiten, aber trotz der so wertvollen Beiträge Camille Benoît's noch wenig erforschten Provinz Eyckischer Kunst gedacht, der in verhältnismässig zahlreichen, zum Teil hochwichtigen Beispielen auf der Ausstellung erschienenen französischen Malerei vor der Rezeption des römischen Stiles. Ihre Einordnung an dieser Stelle mag sich dadurch rechtfertigen, dass der — da Jehan Fouquet abwesend blieb — den Eindruck beherrschende Künstler, der eben schon erwähnte Schöpfer des Altares von Moulins, in der metallischen Herausarbeitung der Umrisse, im Glanze der Karnation, vor allem aber in der künstlerischen Gesinnung so stark an den Meister von Gent anknüpft, dass eines seiner schönsten Bilder bis vor wenigen Jahren für eine Arbeit Hugo's gelten konnte. Ein Bild freilich, das bei kleinem Umfange vielleicht die grösste Überraschung der ganzen Ausstellung bedeutete, gehört wohl schon zeitlich noch mehr in die Nähe der van Eyck: die vom Besitzer, Baron d'Albenas in Montpellier, als Antonello da Messina eingekauft, nach dem Vorgange v. Tschudi's aber im kritischen Kataloge als südfranzösisch bestimmte Beweinung Christi (Nr. 32). In der That giebt schon das Landschaftliche des Werkes — fahles gelbliches Sonnenlicht überall, im Hintergrund eine mauerumschlossene Stadt mit scharf belichteter gotischer Kirche, deren Turm vom Schiff getrennt ist, dahinter die Alpenkette — eine frappierend eigenartige Stimmung, die ich mich wohl entsinne in der Provence, niemals aber in Italien erlebt zu haben. Der Kopf Christi mit dem zurückgekämmten Haar und dem kurzen Kinnbart wirkt in grandiosester Hässlichkeit. Der Leib ist ganz nackt bis auf einen dünnen Scham-schleier; die Mutter, in Blaugrün, und eine der Frauen, mit der bräunlichen Gesichtsfarbe des Südens, kar-



Südfranzösisch um 1460. *Beweinung Christi.* (Besitzer Baron d'Albenas, Montpellier)

minrot gekleidet, halten den Toten. Hochbedeutsam wirkt die Gestalt einer fast ganz verhüllten Frau in Ziegelrot, deren grosser Gewandwurf die Abstammung von den »Plourans« an Claus Sluter's Dijoner Herzogsgrab deutlich verrät. Ganz rechts kniet in scharfem Profil ein kahlköpfiger weltlicher Stifter auf einem Kissen und einem Gebetsteppich. Das Ganze ist bei grosser Kraft des Lichtes merkwürdig plastisch und streng empfunden (s. obige Abb.). Neben einem solchen Stücke verschwanden natürlich Werke wie eine sehr hell gefärbte Grablegung aus englischem Privatbesitz (Nr. 214) und ein in der Ausführung recht verwandtes Kreuzigungsbild (Nr. 186), Arbeiten aus französischer Nachfolge Roger de la Pasture's. Dem Meister des Altarwerkes von Moulins (de Loo's Zusammenstellung dieser künstlerischen Persönlichkeit mit dem sogenannten Jehan Perréal von Paris zeigt ein interessantes Parallelgehen zweier Linien, zur Schlingung des Knotens kommt es nirgends) möchte ich zunächst die in der Ausstellung und im kritischen Katalog in der Nähe Gerard David's untergebrachte eindrucksvolle Lunette des Baron Schickler in Paris (Nr. 149) zuweisen. Gottvater ist von zwei rotgefiederten ängstlich blickenden Engeln umgeben, deren Erscheinung Jehan Fouquet's Antwerpener Madonnenbild dem Gedächtnis nahe ruft. Der Himmel ist rot und gelb, von schweren dunklen Wolken belagert: eine drohend lastende Gewitterstimmung. — In einer Gruppe von Halbfigurenbildern heiligenbegleiteter Stifter gehört dem Meister sicher die berühmte, vom Glasgower Museum hergesandte Darstellung eines Kanonikers mit dem heiligen Mauritius, auf dessen Rüstung das Spiegelbild eines Engels glänzt (Nr. 100). Viel bewundert wird die auffallend flache, sehr grüne Landschaft; sollte sie in ihrer derben, von der sorgsam überlegten Arbeit der Bildnisse so stark abweichenden Faktur nicht doch einer Erneuerung zu verdanken sein? Das älteste Bild der Art auf der Ausstellung

war wohl das seinen Stifter in der Gesellschaft des heiligen Clemens vorführende aus dem Somzée'schen Nachlass (Nr. 148), merkwürdig durch den reichen Hintergrund: ein Flussthal mit kleinen scharf dreieckigen Erhebungen, wahrscheinlich burgundische Arbeit. Eigenartigen Reiz entfaltet durch die leuchtende, in der Abstufung der vier verschiedenen Rot vortreffliche Färbung ein wiederholt ausgestellt Stück derselben Sammlung, wo eine Stifterin von Magdalena begleitet ist (Nr. 181). Der sehr helle Fleischtön, die ausserordentlich faltige Behandlung der Haut, die nichts weniger als schönen, leise an den holländisch-kölnischen Meister von Sankt Severin erinnernden Gesichter lassen mich doch etwas zögern, der im kritischen Katalog mit Wärme verteidigten Zuweisung an den Künstler der Marienglorie von Moulins mich anzuschliessen. In mancher Hinsicht, so in der gelblichen Karnation, der sehr sorgfältigen Bildung der Hände und dem hellen grüngrauen Ton der Landschaft steht dem Glasgower Stifterbilde sogar näher das aus englischem Privatbesitz geliehene Bildnis eines Kanonikers unter dem Schutze des heiligen Hieronymus (Nr. 101). Durch die ausserordentliche Ähnlichkeit der scharfzügigen Gesichtsbildung und der Haltung mit diesem Heiligen wurde ein Einzelbild des heiligen Jakobus Maior (Nr. 90, Herr Vincent Bareel, Capellen), farbig von grösster Wirkung durch das schöne Karminrosa des Ärmels und die tiefe dunkle, blau gehaltene, aufgelockerte Landschaft unter bewölktem Himmel, als ein Werk der gleichen, noch unbekanntem Hand nachgewiesen. — In die Nachbarschaft eines Nordfranzosen, des feinsinnig gestaltenden Simon Marmion, scheinen mir die beiden Flügel mit den vier Kirchenvätern und der Verkündigung (Nr. 318, Martin Leroy, Paris), und, trotz einer flandrischen Inschrift von 1514, die Gregoriusmesse der Weber'schen Sammlung in Hamburg (Nr. 156) zu gehören.

(Fortsetzung folgt.)



G. H. Breitner. *Arbeitspferde*
 Photographieverlag von Scheltema & Holkema in Amsterdam

G. H. BREITNER

VON W. VOGELANG IN AMSTERDAM

WENN man bei Jakob Maris auf Vermeer, bei Israels manchmal auf Rembrandt, bei Bosboom auf Saenredam als Vorgänger deuten kann, und es gar leicht ist, Wahrheiten zu sagen über die ununterbrochene Tradition, so kann man Breitner nicht so ohne weiteres als Urenkel irgend einer speziellen Berühmtheit gelten lassen. — Dennoch steht gerade er mit der ganzen Schule der holländischen Glanzzeit im engsten Zusammenhang. Es hat bloss ziemlich lange gedauert, bis man das hat einsehen wollen, bis man sich mit dem Gedanken vertraut machte, auch in ihm einen Künstler zu besitzen, dem es nicht darum zu thun war, ausgeklügelte, eigenwillige oder gar rohe Experimente zu machen, sondern dessen eigenes Empfinden in seinen Werken zu Tage tritt, ein Empfinden, das überaus holländisch genannt werden muss.

Es ist noch gar nicht lange her, da eiferte die Kritik überall gegen diesen ungehobelten Menschen, nicht weil er etwa ein Neuerer wäre, weil er das Unerhörte geahnt, das Nimmergesehene gestaltet hätte; sondern weil er es sich bei allem Talent, das man ihm ja nicht absprach, denn doch zu leicht mache,

gar zu dreist in der Farbe, zu flüchtig in der Zeichnung, zu arm an künstlerischen Gedanken sei.

Jetzt ist es anders geworden. Breitner ist ein gefeierter Mann. Amsterdam hat mit regem Interesse fast sein ganzes Werk auf einer Ausstellung beisammen gesehen¹⁾. Man staunte, bewunderte, lobte und schalt, die Zeitungen öffneten der Begeisterung geräumige Spalten.

Sonderausstellungen, zumal wenn sie umsichtig vorbereitet und sorgsam organisiert werden, sind ja zweifellos drastisch belehrend; sie ersticken jedes Urteil, das sich auf zufällige Schwächen einzelner Werke stützt, sie zeigen uns das ganze Wesen des Künstlers, seine grösste Liebe und deren tiefste Ursachen, seine Kraft und seine Mängel. Das Unwesentliche verschwindet, es klärt sich das Gesamtbild. Ganz sicher hat auch diese grosse Breitner-Ausstellung ihre Aufgabe dahin erfüllt. Nicht nur die grosse Menge, deren Meinung sich nach der Wetterfahne der Mode

1) Äusserst dankenswert ist das Unternehmen der Firma Scheltema & Holkema, Amsterdam, Breitner's Oeuvre in vorzüglicher Nachbildung herauszugeben.

richtet, auch viele ernsthafte Leute haben sich bekehrt gefühlt, sie haben genossen, was sie lange blöde belächelten.

Lange vor diesem energischen Stoss in die öffentliche Anerkennung hatte aber Breitner doch schon eine recht ansehnliche Gemeinde, die ihn kannte und schätzte.

Freilich in Deutschland hat das grössere Publikum kaum den Klang seines Namens vernommen; wiewohl es an offizieller Anerkennung und Auszeichnungen auf deutschen Ausstellungen nicht gefehlt hat, und man die kleine Zahl der künstlerischen Feinschmecker, die es ja in den letzten Jahrzehnten auch in Deutschland giebt, ausnehmen muss. Die Galerien haben sich ihm höchst schüchtern geöffnet, die Privatsammler kennen ihn entweder gar nicht, oder stehen auf dem Standpunkte des holländischen Publikums von vor zehn Jahren.

Geht man der Sache auf den Grund, dann wird es klar, dass die holländischen Maler, bis auf ganz wenige Ausnahmen, für den Deutschen nur als Sammelbegriff existieren. Das haben sogar die oft recht gut, wenn auch immer unvollständig, beschickten Seces-

sionen nicht ändern können. Wen kennt man denn eigentlich? Israels, weil für ihn Propaganda gemacht wurde, weil sich einsichtsvolle Leute, zuletzt sogar Liebermann, seiner angenommen haben; es mag auch irgend einmal von Maris oder Mesdag die Rede sein, man kennt Toorop, weil man ihn tief sinnig zu enträtseln sucht, aber die Wertunterscheidung ist doch recht verschwommen. Es sind eben so »die Hollän-

der«. Ich glaube aber ganz bestimmt, dass der Mehrzahl der sogenannten gebildeten Deutschen fast noch immer alle Eigenschaften fehlen, um die Holländer, auch die so sehr geschätzten und beschwätzten alten Holländer, nach Gebühr zu würdigen. Nur wenige Anzeichen einer neuen Zeit geben der Hoffnung Raum, dass man von einem Manne wie Breitner in Deutschland nicht mehr vor tauben Leuten spricht.

Die bewährte Methode des Kunsthistorikers so etwas wie eine Entwicklung festzustellen, dürfte freilich scheitern. Die unsicheren Anfänge, die spröde Vorblüte, die üppige Reifezeit lassen sich nicht nachweisen, man erkennt kein stetiges Entfalten in Breitner's Bildern. Die Periode des Schwankens mit leichten Anklängen an ein Vorbild, den Historienmaler Rochussen, dauert sehr kurz; merkwürdig früh, etwa gegen 1880, ist der jetzt fünfundvierzigjährige Rotterdammer ganz er selbst. Ausdrucksmittel, Neigungen, Können stehen in unwandelbarem Gleichgewicht alsbald auf einer Höhe, nur die Stoffe wechseln mannigfach. Nach der Stoffwahl gliedert sich seine Arbeit in grosse Perioden.

Er debütierte als Militärmaler; wenigstens in Deutschland wür-

de man ihn wohl rücksichtslos in dies Fach verwiesen haben, weil er damals Soldaten malte, ohne zur Lackstiefel- und Uniformenspezialität herab zu sinken. Man verglich ihn in Holland mit französischen Kollegen, mit Détaille und Neuville, wie man ihn in Deutschland etwa mit Haug vergleichen würde. Sehr mit Unrecht; Breitner hat sich erstens niemals Mühe gegeben Schlachtenmaler zu sein,



G. H. Breitner. Selbstbild

Photographieverlag von Scheltema & Holkema in Amsterdam

zweitens hat ihn das Soldatenleben nie von der gemütvollen Seite interessiert. Die genannten Künstler geben das Gedränge des Kampfes, die Nachklänge der letzten Kriege, Pulverdampf und Feuerstrahlen, die tobende Schlacht auf weitem Feld, oder des Krieges Elend: das gefährdete Dorf, die verschändeten Häuser an der öden, koligen Landstrasse, über die ein kleiner Reitertrupp im Regen traurig dahinzieht. Dies alles blieb Breitner gleichgültig, die Stimmung des Inhalts vermag nicht, die Melancholie des Vorgangs fesseln ihn nicht. Seine Husaren und Artilleristen sind im Manöver. Auf dem braunvioletten Teppich der Heide traben sie vorbei; man unter-

weg. Da liegt gerade jener grundsätzliche Unterschied zwischen Holländern und Deutschen. Was man hübsch in Worte kleiden kann, was der Dichter in Strophen klagt, das braucht der holländische Maler nicht zu malen und will er auch gar nicht malen. Das aber, was in Worten zur vagen Umschreibung verwässert, was in Liedern nicht fesselnd bleibt, jenes geheimnisvolle tiefmenschliche Gefühl der Natur gegenüber, die erwachte Erinnerung an einmal Gesehenes, an das lediglich durch unsere Augen der Seele Mitgeteilte, das kann nur der Maler geben und das in erster Linie suchen und verlangen die Holländer von allen Zeiten. Wem es nicht durch Mark und Bein gehen kann,



G. H. Breitner. *Amsterdamer Strassenbild*

Photographicverlag von Schellema & Holkema in Amsterdam

scheidet den einzelnen nicht, es gilt nicht Achselklappen und Tschackos, nicht Aufschlägen und Säbeltaschen. Die Masse, der lebende Farbenstrauß, das Tiefblau der Uniform, der rote Fleck der Schnüre, eine blinkende Scheide dort, ein glitzerndes Zaumzeug hier, vor allem das Auf und Ab der Trabebewegung, der schaukelnde Galopp, das Schütteln der Körper, und das alles im bestimmten Tagesmoment, ein trüber, regnerischer Morgen, ein rauchiger Dämmerabend, die sammetne Nacht, nur selten eine sonnige Stunde. Wer sich was erzählen lassen will von Kampfesmut und Todesgrauen, vom Jammer der geopferten Jugend und was uns alles aus dem Soldatenleben berichtet werden kann, der bleibe besser

wenn er die lebhafteste Bewegung von Mann und Pferd da vor sich sieht im allerschärfsten Ausdruck, wer sich da nicht wieder von feuchter Luft umweht fühlt und die Freude nicht kennt, so viel reiche Eindrücke flüchtigster Natur vor sich verwirklicht und gebannt zu sehen, der hat eben das Zeug nicht, malerisch zu geniessen. Er lese einen Roman, oder rege sich patriotisch auf vor Illustrationen aus den Befreiungskriegen. Die Verehrung für phantasievolle Kunst, für Gedankenreichtum beim Maler ist in Deutschland noch heute grösstenteils eine Folge mangelhaft gebildeter Augen. Unmusikalische Leute interessieren sich auch bloss dann für Musik, wenn sie Gewitterstürme nachahmt und Pferdegetrappel hören lässt, sie meinen eben, »es müsse

sich dabei etwas denken lassen«. Den Ärmsten entgeht ein grosser Genuss, weil ihnen eine Art der Aufnahmefähigkeit fehlt. Jeder Deutsche bemitleidet sie; dass es ihm selber häufig mit der Malerei ebenso geht, ahnt er nicht.

Blosse Wiedergabe der Welt, willkürliche Naturausschnitte giebt aber Breitner auch in seiner frühen Zeit nicht. Immer leitet ihn ein eminentes Kompositionsgefühl. Das 1886 von der Regierung angekaufte Bild »Reitende Artillerie« — die Bedienungsmannschaft, die mit dem Geschütz im vollen Rennen

und zieht in die Stadt. — Amsterdam hat ihn gepackt, wie keinen zuvor: die Wucht des Grossstadtlebens, die rastlose Bewegung der Wagen und Menschen, Schleppkarren und Kähne; die verregneten Asphaltspiegel, die Ufer der Grachten im schmutzigen Stadtschnee, die rostbraunen und violettschwarzen Backsteinfassaden der schmalen Häuser mit den Fensterlöchern, den Streifen des buttergelben Holzwerks; das Heben und Senken der Giebellinie unter der russigen Schneeluft. Da geht das Alltagsleben hin, schwere Gäule ziehen mühsam die polternden Last-



G. H. Breitner. Amsterdamer Strassenbild

Photographieverlag von Scheltema & Holkema in Amsterdam

einen sandigen Hohlweg nimmt — ist kompositionell ein Meisterstück. Der Hauptmriß wirkt absolut momentan, ist aber trotzdem mit vortrefflichem Geschmack in den Rahmen hineingepasst. Ein unverbesserliches Gleichgewicht der Farbe, Gegensätze von dunklen Pferdeleibern, hellgelben Schnüren, maulwurf-schwarzen Mützen und blondem Sand, unterstützen die geschlossene Wirkung des Ganzen.

Als hätte der Künstler diese ganze Militärperiode (er hat das Sujet übrigens auch später nicht ganz losgelassen) nur durchgemacht, um seine Ausdrucksfähigkeit zu steigern beim Studium so beweglicher Modelle, wendet er sich weg von Feld und Heide

karren. Die Leute eilen unverwandt aneinander vorüber, biegen ein in Strassen, verbreiten sich über Plätze, kommen herab von der hohen Wölbung gewaltiger Bogenbrücken. Am Damplatz warten die Trambahnwagen mit dem grauweissen Dach, im winterlichen Nebel leuchten schon die grün und roten Lichter. Bald geschieht alles mehr in der Ferne, wir stehen am Fenster und schauen auf das Treiben hinab, bald kommt der Strom gerade auf den Beschauer zu. Wir stehen mitten darunter. Eine Figur, ein Ladenmädchen in brauner Mantille, ist wenige Schritte von uns entfernt, tief zieht es dahinter in die Strassenprospekte zurück. Hier hat ganz sicher die Moment-

photographie anregend gewirkt, wenn auch nicht mehr als das, denn einen Stimmungsgehalt hat auch die beste Photographie nicht. Breitner steht eben im modernen Leben und sieht es mit den Augen eines modernen Menschen. Haben nicht die technischen Verfahren uns alle anders sehen gelehrt?

Noch nie ist die Luft der nordischen Grossstadt, die Atmosphäre von Amsterdam so überzeugend gemalt. Regenschwer hängt sie über den roten Dächern, durchnässt alles, die Lokalfarbe geht unter in tiefgetränkten Tönen; höchstens als Pikanterie irgend ein krasser Plakaffleck, das grüne Schultertuch einer Arbeiterfrau, ein lackroter Zeitungskiosk. Breitner ist der Maler von Amsterdam geworden. Aber sein Amsterdam ist die innere, schwerdröhnende, wimmelnde Handelsstadt, nicht jenes strahlende Amsterdam, wie es Jakob Maris olympisch erschaut an heiteren Herbsttagen, da es sich unter wolkenbeflaggtem Himmelsblau ausbreitet am spiegelnden Wasser. Im 17. Jahrhundert haben Jan van der Heyden, Berkheyde und Beerstraeten die Stadt gemalt; aber das war bloss ein schlichtes sorgfältiges Aufnehmen der Details, ein getreues selbstzufriedenes Erzählen, bei äusserst vornehmer Gesamthaltung. Erschüttert von der Schönheit

sind sie nie und an Macht des Ausdrucks stehen sie weit hinter Breitner zurück. Auch wählen sie ganz andere Orte und Viertel. Breitner hat den imposanten Patrizierstadtteil, die parallelen Grachtenbogen, wo die Privatpaläste im Schatten der Ulmen von reicheren Zeiten träumen, nicht gesucht. Nicht in sich gekehrte, hoheitsvolle Pracht, sondern der Strudel des bewegenden Lebens ergreift ihn. Es treibt und wütet in ihm, es kocht und stochert, er greift

zur Arbeit mit einer Plötzlichkeit, die manchmal ein abgeklärtes Gelingen gefährdet, aber sein Können, das nicht etwa bloss so hergeweht kam, sondern von unablässigem Studium unterstützt wird, trägt ihn. Er ringt und siegt. Sonntagskinder der Kunst arbeiten eben erst recht, sie zehren nicht vom dumpfigen Speicher des früher Gelernten. Ob man Breitner's Soldatenbilder, seine Strassen und prachtvollen Akte

sieht, ob er das alte Gemäuer der Vorstadthäuser im Abbruch, oder wie in der letzten Zeit, grosse Bau- und Hafenerwerke malt, überall zeigt sich sein sprudelndes Naturell, sein nie versagendes Tongefühl, seine plastische, synthetische Begabung und eine Hand so gehorsam und geübt, wie sie höchstens Hals gehabt hat. Gerade seine späteren Arbeiten; die schnurrende Lokomotive, das Gewimmel der Arbeiter zwischen eingrammten Pfählen, die klobigen Gäule vor den Steinkarren, diese für ihn wieder ganz neuen Stoffe zeigen, wie er auch nicht dazu angelegt ist, einseitig beim einmal Gewählten zu bleiben. Er ist eben weder Militärmaler noch Architekturmaler, auch nicht Aktmaler oder Landschaftler; er vertritt kein Fach und darin schliesst er sich an Jakob Maris' Vielseitigkeit an, wie er denn überhaupt von den Brüdern Maris viel gelernt



G. H. Breitner. *Artillerie*

Photographieverlag von Scheltema & Holkema in Amsterdam

hat, wenn er auch nur ungefähr ein Jahr Willem Maris' Schüler war. Seine Kraft ist dieselbe, aber seine Auffassung ist die einer späteren Generation. Er ist, wie die besten Holländer, Künstler aus nimmer versiegender Lust, alles Gesehene zu gestalten, alle Dinge der Welt mit seinem Temperament zu durchdringen, aus inniger Liebe zu Farbe und Ton. Ein geborener Maler, wie Hokusai ein geborener Zeichner war.

DIE AUSSTELLUNG VON KUNSTWERKEN AUS PRIVATBESITZ IN BADEN-BADEN 1902



1. Oberdeutsch. Maria selbdritt

EINE Ausstellung von Kunstgegenständen aus Privatbesitz herrichten, ist eine dornenvolle Sache. Man muss zwischen Scylla und Charybdis hindurchsteuern. Man will die Kritik der Beschauer, wenigstens der verständigen, ertragen können, ist aber nicht bloss in der Benennung, sondern nicht selten auch in der Auswahl und Aufstellung der Kunstwerke von dem nicht stets verständigen Willen der geschätzten Sammler und Besitzer abhängig. Wie oft

muss die Überlassung eines guten Stücks durch die Mitübernahme eines Schmarren erkaufte werden! Wer über eine sogenannte Leihausstellung ein Gesamturteil abgibt, wird diese mildernden Umstände erwägen.

Das klingt nun beinahe, als ob die Baden-Badener Ausstellung sich an das gute Herz ihrer Richter wenden müsste, um einen günstigen Urteilsspruch zu erreichen. So steht es mit ihrer Sache nicht. Im Gegenteil. Die Gesamtwirkung ist sogar vortrefflich und die wohlüberlegte Anordnung lässt die unvermeidlichen kleinen Unbeträchtlichkeiten bescheiden zurücktreten. Die Physiognomie der Ausstellung ist durchaus bedingt durch das Haus, das sie aufgenommen hat, das Palais Hamilton. Es sieht alles behaglich, wohnlich, lebendig aus, nicht wie ein verkörperter Katalog und nicht wie eine Sammlung in Spiritus gesetzter Präparate.

Die Ausstellung ist in zwanzig Räumen untergebracht und umfasst etwa 1500 Nummern, übrigens nicht bloss Kunstgegenstände. Auch eine Autographensammlung findet sich darin und manches, namentlich von Bildnissen, ist zwar aus biographischen und historischen Gründen, aber nicht des Kunstwertes wegen anziehend. In einem Museum ermüdet und belästigt ein solches Massenaufgebot. Hier verteilt es sich anspruchslos in die Winkel und Ecken der kleinen Salons in reizende Schränkchen und Etagères, auf kleine Tische, Kommoden u. s. w. und verstärkt den Eindruck des Lebens und der Intimität.

Eine starre kritische Inventarisierung würde der Ausstellung nicht gerecht werden. Man schlendert hindurch, freut sich der in Licht und Ton gut ge-

stimmten Interieurs, schaut sich das eine Ding genauer an, das andere flüchtiger und nur von aussen, als Farbe, als Lichtfleck. Immerhin vieles ist des Verweilens und Eindringens wert.

Aus dem Treppenhaus treten wir zunächst in den Empfangssalon, der unter anderem mit Bildnissen des grossherzoglichen Jubilars und seines Hauses geschmückt ist und sich ganz stattlich und repräsentativ ausnimmt. Daran schliesst sich ein charmanter gelber Empiresalon, in dem aber auch Späteres Unterkunft gefunden hat, z. B. eine geschickt gegen gemildertes Licht plazierte Bathseba von Jos. v. Kopf. Die anstossenden Räume beherbergen besonders Porzellan, Autographen, Edelmetall und Schmuck, darunter viel Gutes. Ein netter und komfortabler roter Empiresalon weist wieder mehr Bilder und Skulpturen auf. Dann kommen zwei Zimmer mit Möbeln und älteren Bildern. Zwei unter Schongauer's Namen (Kat. 740 und 741; Fräulein Bertha Grunelius) stark restauriert, wie es scheint (Abb. 2 u. 4). Bei der Gefangennehmung Christi (740) sind die Figuren des Hintergrundes flott und geistreich. Die Benennung zwingt aber nicht. Das Motivbild des Markgrafen Bernhard von Baden, datiert 1534 (Kat. 24, »Oberdeutsche Schule«, Abb. 3) giebt Rätsel auf. Es ist auf ungroundierte Leinwand gemalt, könnte also danach wohl schweizerisch sein. Der frühe Typus der Figuren widerspricht dem Ornament und der Jahreszahl. Gehen die Gestalten auf norditalienische Muster zurück? Man hat die nicht unwahrscheinliche Vermutung geäussert, dass eine ältere Miniatur zum Vorbild gedient habe. Das Bild gehört dem Kloster Lichtenthal. Eine sehr lustige Attrappe ist das dreiteilige Bildchen Kat. 670, angeblich von H. Holbein d. j. (Abb. 8). Wie mancher andere Beschauer habe auch ich mich damit abgequält. Das kleine Bild der Schleissheimer Galerie 185, schmerzhaftes Mutter Gottes »Schule des Grünewald« aus der Sammlung Boisserée fuhr mir dabei durch den Sinn. Ich war geneigt, an niederländische Arbeit zu denken, um so mehr als das Bild auf Eichenholz gemalt ist; wie denn der Katalog den Lukas von Leiden als Urheber vorschlägt. Da erfuhr ich, dass ein Forscher, ich meine Max Wingenroth, den Namen Hermann's davor ausgesprochen habe und jetzt fiel es mir wie Schuppen von den Augen. Das ist in der That kein anderer, als der schalkhafte Freiburger Pasticciere, von dem in dortigem Privatbesitz und in der städtischen Sammlung viele Bilder existieren. Er war ein ehrlicher Fälscher. Ausser der lügnerischen Bezeichnung und Datierung auf Dürer oder wen sonst hat er regelmässig sein eignes gotisches Minuskel h (h) angebracht, so auch auf diesen drei Bildchen, von denen jedes mindestens eine falsche Signatur trägt. Der



2. Schongauer (?). Christus am Ölberg

Mann, der in der Tiefe seines Gemüts so viele und verschiedene Manieren barg, muss einen kräftigen Humor gehabt haben. Er erinnert an den köstlichen Eulenböck in Tieck's Novelle Die Gemälde (1822), der sich ebenfalls, wenn er solch Bildchen in aller Liebe und Demut malte, in den alten Meister und alle seine lieben Eigenheiten recht sanftselig und saumthunlich hineingedacht hat, dass ihm war, als führte des Verstorbenen Seelchen ihm Hand und Pinsel¹⁾.

1) Der Güte des Herrn Professors Dr. Baumgarten in Freiburg verdanke ich es, aus Schreiber's Geschichte der Stadt Freiburg IV, S. 305 ff. die nachstehenden Angaben mitteilen zu können:

»Besonders zeichnete sich in diesem Zeitabschnitt *Joseph Markus Hermann*, geboren am 7. Oktober 1732, aus. Anfänglich hatte er sich, wie seine Eltern behufs der Theologie es wünschten, gelehrten Studien gewidmet und schon die philosophischen Fächer zurückgelegt, als es ihn unwiderstehlich zur Malerei hinzog und er in kurzer Zeit alte, zumal Mönchsköpfe lieferte, welche günstig aufgenommen wurden. Am 13. April 1766 wurde er zum Reisen zünftig, jedoch durch Dürftigkeit (sein Vater war Schuster) abgehalten, Kunstschulen zu höherer Ausbildung zu besuchen. Er sah sich genötigt, des Erwerbs wegen viel, daher auch flüchtig zu arbeiten; bald die Wand des Speisesaals der Kapuziner (seiner Gönner) mit einem Dutzend grosser Ölgemälde der Passionsgeschichte gegen geringe Entschädigung zu bedecken; bald auf Bestellung Wallfahrtsbilder, Landschaften, Seestücke, Porträts u. s. w. zu malen. Nur wenig Zeit war's ihm vergönnt, sich seinem Lieblingsfach, dem niederländischen Genre zu widmen und darin besseres zu leisten. Nicht selten besitzt eine Galerie unter dem Namen eines berühmten Meisters Kopien (auch Originale) von Hermann — [Unter andern versichert Nikolai, in der Abtei St. Blasien Bilder in Holbein's Manier mit dessen Zeichen gefunden zu haben, welche von Hermann gefertigt waren. Derselbe pflegte auf altes Holz, sogar auf alte Fassdauben

Eine koloristisch pikante Martyriumsscene (Kat. 281, Ed. Meyer, Abb. 9) wird dem Elsheimer zugeschrieben. In demselben Zimmer steht ein pompöser Schreibsekretär von Nussbaumholz mit Zierhölzern eingelegt, von dem Kurmainzer Hofschreiner Ludwig Rohden 1725 und 1726 gearbeitet. Irre ich nicht, so gehörte er ehemals der Sammlung Buchner in Bamberg an.

Nun geht es in den oberen Stock. Ein grosser Waffensaal thut sich vor uns auf, die reichhaltige Sammlung des (verstorbenen) Leutnants a. D. Karl Gimbel. Links und rechts schliessen sich wieder Zimmer mit Gemälden an, neueren und älteren; Feuerbach, Böcklin, Leibl, Liebermann, Uhde, Trübner, Thoma und noch andere grosse, mittelgute, mässige Namen. In dieser Abteilung hätte am Ende einiges entbehrt werden können, ohne dass die Kunstfreude des Beschauers dadurch beeinträchtigt worden wäre.

Für den Kunsthistoriker bildet der Kapellenraum die eigentliche Hauptschlüssel der Ausstellung. Er umschliesst namentlich, was das Kloster Lichtenthal und einige Kirchen ausgestellt haben, ferner sind zur Vergleichung mit den Lichtenthaler Altären entlehnte Gemälde Baldung's vel quasi hier vereinigt (s. unsere Bildertafel S. 66 u. 67). Es handelt sich um drei Altarwerke, den angeblich 1503



3. Votivbild des Markgrafen Bernhard von Baden

und Fussböden in Holbein's und anderer Meister Manier zu malen und deren Zeichen beizusetzen. Schon seien dergleichen Bilder, die man alten Meistern zugeeignet, in manche Sammlungen gekommen u. s. w. (Fussnote zu S. 366) — zumal Kneipenbilder, alte Köpfe und Katzen. Die Auffassung ist naturgetreu, das Kolorit ebenso lebendig als dauerhaft, die Gewandung mit Sorgfalt behandelt. Er war zweimal verheiratet und lebte stets sorglos, nicht selten bis zur Ausgelassenheit lustig. Die Kinder liebte er und beklagte es sehr, selbst keine zu haben. Sein Tod erfolgte (14. Februar 1811) im achtzigsten Jahre seines Alters. Seine besseren Stücke sind bereits aus seiner Vaterstadt verschwunden.«



4. Schongauer (?). Kreuztragung



entstandenen Hochaltar mit der heiligen Sippe und zwei Seitenaltäre, einen mit der Magdalenenlegende und drei weiblichen Heiligen und einen anderen, 1496 echt datierten mit der Ursulageschichte und gleichfalls drei Heiligen (alle auf unserer Tafel S. 66 und 67 abgebildet). Wenigstens die beiden Seitenaltäre wurden auf Grund eines wohl durch den Restaurator Völlinger 1830 gefälschten Monogramms auf dem Magdalenenaltar von der Überlieferung dem Baldung zugeschrieben. Eine genaue Untersuchung gestattete der Standort der Altäre in der finsternen und feuchten Markgrafenkapelle des Lichtenthaler Klosters nicht. Aber die Taufe auf Baldung wurde doch immer mit einem grossen Fragezeichen versehen. Es lag in der Absicht des Ausstellungs Komitees, die Tafeln in hellem Tageslichte der Forschung zugänglich zu machen. Inzwischen hat eine durch die Munifizienz des Grossherzogs von Baden geladene Konferenz von Fachgenossen die Altäre genau untersuchen können. Es wird sich wohl ergeben, dass sie mit allgemeiner Übereinstimmung aus dem Lebenswerk des Künstlers, so weit wir seinen

Stil heute kennen, ausscheiden. Sie tragen die Spur mehrerer Hände und ausser der Verwandtschaft mit dem oberrheinischen Stil auch manchen schwäbischen Zug an sich. Der höchst gründlich und liebevoll übermalte Hochaltar hat mit den Seitenaltären nichts gemeinsam und ist von vag fränkischem Charakter. Das gar

nicht unfeine Antependiumbild des Ursulaaltars (etwa 1515/20, Abb. 5) weist entfernte und äussere Anklänge an den Meister von Messkirch auf, dessen künstlerische Heimat ich nicht am Bodensee, sondern im schwäbisch-fränkischen Grenzland suche. Erfahrung

Beurteiler denken an einen Meister wie den Nördlinger Daig. Gabriel von Térey hat vor Jahren in einem Aufsatz im »Rep. f. K.« bei einer Besprechung der von P. Heitz herausgegebenen Zierinitialen der Drucke des Th. Anshelm den Maier des kleinen Bildchens mit dem Zeichner einiger dieser Alphabete identifiziert. Das etwas ältere Antependiumbild des Magdalenenaltars (Abb. 6) steht den Kreisen Schongauer's ganz nahe. Ohne hervorragend zu sein, interessieren die zwei in die Altarwangen eingefügten Engelbilder (s. die Tafel) durch ihren Stil und ihre liebenswürdige Lyrik. Fast alles spricht dafür, dass sie aus der Werkstatt der zwei Seitenaltäre herrühren. Aber es fällt einem schwer, mit deren hausbackener Routine eine That voll so inniger, unbeholfener, knabenhafter Anmut zusammen zu schirren, wie sie aus den beiden Täflein spricht. Wenn

überhaupt etwas an den Lichtenthaler Bildern, so könnten sie von dem jugendlichen Baldung herrühren. Aber irgend einen positiven wissenschaftlichen Anhalt giebt es nicht dafür.

Der Hochaltar trug als Antependium bis 1835 das seitdem in der Karlsruher Kunsthalle aufbewahrte



5. Oberdeutsch (Daig?). Maria mit Heiligen
Antependiumbild des Ursulaaltars (s. Tafel)



6. Schule Schongauer's. Maria mit Heiligen
Antependiumbild des Magdalenenaltars (s. Tafel)



Christuskopf



*Hochaltar des Klosters Lichtenthal
bei geschlossenen Flügeln*



Vom Lichtenthaler Altar



Magdalenentafel. Innenseite



Magdalenentafel. Aussenseite



*Hochaltar des Klosters Lichtenthal
bei geöffneten Flügeln*



Stickereien aus dem Kloster Lichtenthal



Ursulatafel. Aussenseite



Ursulatafel. Innenseite



Vom Lichtenthaler Altar

(gleichfalls ausgestellt) Votivbild des Markgrafen Christoph und seiner Familie von Baldung.

Man sieht, in der Lichtenthaler Kapelle zeigen

sammen gekommen sind. Zur Kollektivtaufe auf Baldung mag die alte, nicht ungläubhafte Überlieferung, dass nahe Verwandte des Malers dem Lichten-



7. a Amor. Bei G. von Térey, Budapest. b Die heilige Elisabeth und Magdalena. c Maria mit dem Kind. Strassburg. d Vanitas. Slg. Weber, Hamburg. e Bildnis. Strassburg. f Bildnis des Haus von Bärenfels. Bei Frau Oser-Thurneysen, Basel

sich etwa so viel Malerhände wie Bilder. Sie ist vielleicht nur ein zufälliges Refugium für Altarstücke, die von verschiedenen Filialklöstern von den Zeiten der Reformation und des Bauernkriegs an dort zu-

thaler Konvent angehört hätten, das ihrige beigetragen haben.

Ausserdem hat das Lichtenthaler Kloster Gutes und sogar Vorzügliches an Paramenten und kirch-



8. Hermann. Passionsbild

lichen Stickereien ausgestellt (s. Tafel). In jedem Sinne eine Arbeit ersten Ranges ist der mit abgebildete Stickereistreifen mit den vier Heiligendarstellungen (Kat. 63 b); merkwürdig auch das Hochrelief des Streifens mit biblischen Geschichten (Kat. 63 a).

Beachtenswert, wengleich von geringer künstlerischer Bedeutung, ist sodann ein ziemlich gut erhaltenes kleines Eccehomobild (Kat. 11, s. Tafel).

In demselben Raume befinden sich unter anderem zwei schöne polychromierte Holzskulpturen, eine Pietà (Kat. 1467, Frau Adelb. Gimbel, Abb. 10) von sehr komplexer Empfindung, angeblich deutsch, wie ich aber glaube, spanisch, und eine hl. Anna selbdritt (Kat. 1456, Abb. 1).

Ebendasselbst: als Kunstwerk unerheblich und nur durch die Unruhe des Stiles interessant zwei Heilige aus der Kirche in Lauterbach (Kat. 1423, 1424, Abb. 7 b). Dann eine Anzahl von Bildern Baldung's, unter anderen der tief empfundene, auch koloristisch besonders gelungene Schmerzensmann der Freiburger Galerie von 1513, eines der edelsten Werke Baldung's; die Bilder des Strassburger Mu-



9. Elsheimer. Der hl. Laurentius (?)

seums (Abb. 7 c u. e), das eher derbe und wenigstens in seinem jetzigen Zustand nicht völlig unbedenkliche Bildnis des Hans von Bärenfels (Kat. 1045, Frau E. Oser-Thurneysen, Abb. 7 f), das der Öffentlichkeit zuerst durch die Strassburger Ausstellung 1895 bekannt wurde, die zwei Bilder der Sammlung Weber in Hamburg, von denen ich jedoch die Vanitas (Abb. 7 d) nach wie vor für ein Werk B. Beham's halte, endlich G. von Térey's Amor (Abb. 7 a).

Die Ausstellung ist von einem Komitee von fünfzehn Herren zu stande gebracht worden, unter denen man einem kunstgeschichtlich bekannten Namen, dem des Architekturforschers Baron v. Geymüller, begegnet. Als Schrift- und Geschäftsführer hat der Grossherzogliche Konservator Direktor Schall fungiert. Seinem Geschick und seinen Bemühungen verdankt die Ausstellung jene Persönlichkeit und Intimität, die ihren besonderen Vorzug ausmacht. Ähnliche Unternehmungen, wengleich von geringerem Umfang, möchte man sich öfter wünschen.

FRANZ RIEFFEL.



10. Spanisch (?). Schmerzhafte Mutter

FLORENTINER BILDHAUER DER RENAISSANCE

DER Name Wilhelm Bode ist in der internationalen Kunstwissenschaft längst ein Programm. Vom Einzelstücke geht es aus, um sich auf alle Gebiete künstlerischer und kunstgeschichtlicher Betrachtung zu erweitern. Induktive Methode, aber ein Ziel, das sich mit deduktiver Erkenntnis deckt; Analyse des Einzelnen, aber zum Zweck einer Synthese der stilistisch verwandten Gruppen, der Künstlerpersönlichkeiten, der Schulen und Epochen!

Aufgestellt hat Bode dies Programm nicht. Es ist im Grunde so alt, wie die Kunstwissenschaft selbst. Allein Bode hat früher als irgend ein anderer die ungeheuer gesteigerten Mittel, welche die Kultur des 19. Jahrhunderts dieser Arbeitsweise bietet, richtig erkannt und sie in der entschlossensten und umfassendsten Art benutzt. Keiner hat mehr »gesehen« und keiner sieht schneller. Das ist eine angeborene, geniale Begabung. Als Kenner Sehen aber heisst: »Vergleichen«. Es heisst ferner: Echtes vom Unechten, Gutes vom Minderwertigen unterscheiden. Dabei kann man irren. Das geschieht jedoch um so seltener, je häufiger man vor die Entscheidung gestellt ist. Daher in diesen Fragen das Übergewicht der verantwortungsvollen Museumsleiter und die Führerschaft Bode's. Denn auch hierfür brachte er eine ganz ungewöhnliche Begabung mit.

Zeuge ist die Gemälde- und Skulpturensammlung des Berliner Museums, zugleich aber die grosse Reihe seiner gedruckten kunstwissenschaftlichen Studien. Besonders in den letzten Jahren, wo Krankheit den Unermüdlichen oft ans Zimmer fesselte, wurde sie stark vermehrt. Allerdings handelt es sich dabei oft nur um die Vereinigung und Überarbeitung älterer Aufsätze. Gerade dabei aber kommt das oben angedeutete Programm zu voller Geltung, und auch diese »gesammelten Werke« werden den eisernen Bestand bilden, den die Kunstwissenschaft der Zukunft aus dem Wirken Bode's übernimmt.

Einen reichen Beitrag dazu bringt das vor kurzem bei Bruno Cassirer in Berlin erschienene Buch: »*Florentiner Bildhauer der Renaissance*«.

Das Thema war von jeher eines von Bode's Lieblingsgebieten. Neben der holländischen Malerei steht es am Beginn seiner Studien, es sind ihm die meisten Jahrbuchaufsätze gewidmet, und schon 1887 wurden diese in Buchform vereint. Allein das geschah damals nur in einem mehr äusserlichen Nebeneinander. Geschlossener, jedoch auch wieder verallgemeinert, wurde die Behandlung in dem kleinen

der italienischen Plastik gewidmeten »Handbuch« (Berlin 1891), und im Text zu den »Denkmälern der Renaissanceskulptur in Italien« (München, Bruckmann).

Die neue Veröffentlichung knüpft das einigende Band fester. Sie gilt lediglich der *Florentiner* Plastik. »Florenz als Heimat der neueren Kunst«, seine »Plastik als deren erste, eindrucksvollste Blüte« — das ist das Thema des ganzen Werkes. In der Einleitung wird es mit besonderer Wärme angeschlagen. »Nur an zwei Stätten hat sich die Bildhauerkunst ganz frei entfaltet: in Athen und in Florenz. Nirgends in der That waren die sozialen Verhältnisse so günstig wie dort, nirgends kamen ihnen so mächtige Künstlerkräfte entgegen. Während der ersten Hälfte des Quattrocento spiegeln sie sich in dem Dreigestirn: Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia. Die anderen sind nur Trabanten. In den Marmorbildhauern vom Schläge Desiderio's, und den Bronzesculpturen Antonio Pollajuolo und Verrocchio erwächst ein neues Geschlecht, aber noch keine ganz neue Kunst. Diese bringen erst Lionardo und Michelangelo.

Damit ist ungefähr der Künstlerkreis gekennzeichnet, in dem sich die Einzelstudien des Werkes bewegen. Diese selbst geben Monographien teils aus der Künstlergeschichte, teils aus der Kunstgeschichte. Einige der ersteren sind grössere, erschöpfende Charakterbilder — so von Luca della Robbia und von Bertoldo di Giovanni — andere bieten Ausschnitte aus dem Wirken einzelner Meister — Donatello »als Architekt und Dekorator« und als »Madonnenbildner«, Desiderio und Laurana als »Porträtisten«, »Michelangelo's Jugendwerke« — andere wieder gehen mehr von ikonographischen Gesichtspunkten aus — »Madonnendarstellung bei den Florentiner Bildnern«, »Quattrocentobüsten des jungen Christus und Johannes«, »Versuche der Ausbildung des Genre und der Putto«. Nur zwei Aufsätze schliessen sich lediglich an ein Einzelwerk an, steigen aber ebenfalls zu einer Charakteristik der in Frage kommenden Meister — des Desiderio und des Giovanni della Robbia — auf.

Trotz aller Vielseitigkeit des Buches bleibt sein Held *Donatello*. Von dem mit Willi Pastor beginnenden Zweifel an dessen heutiger Schätzung spürt man bei Bode nichts. Bode sieht eben stets nur mit eigenen Augen. Und Ergebnisse, die sich ihm dabei von neuem bestätigen, formuliert er nur um so schärfer, je mehr sie von anderer Seite bestritten wurden. Allein, wo Bode selbst das frühere Gute

durch ein Besseres ersetzen zu können glaubt, scheut er auch nicht, sich selbst zu korrigieren. Auch die glänzendste Stilkritik muss eben mit »provisorischen Wahrheiten« rechnen. Eine solche war beispielsweise die frühere Benennung jener köstlichen 1878 aus dem Strozzipalast für das Berliner Museum erworbenen marmornen Frauenbüste als »Marietta Strozzi« und ihre Zuweisung an Desiderio da Settignano. Jetzt hat eine in der Villa del Boschetto des Principe Strozzi bei Florenz aufgetauchte, übrigens künstlerisch nicht sonderlich anziehende Marmorbüste der Marietta diesen Namen der schon 1842 in Florenz für das Berliner Museum erworbenen Mädchenbüste gebracht, die damals als ein Werk Donatello's galt, von Waagen und dann auch von Bode dem Mino da Fiesole zugeschrieben wurde. Nun wird sie dem Desiderio zurückgegeben. Jene früher Marietta Strozzi getaufte Büste aber ist schon im »Handbuch« (1891) als eine neapolitanische Prinzessin von Francesco Laurana bezeichnet und erscheint in dem neuen Buche neben ihrer stilistischen Zwillingsschwester bei Stefano Bardini in Florenz und einer Reihe legitimer Geschwister im Bargello, im Wiener Hofmuseum, im Louvre und bei G. Dreyfus in Paris. Und dabei wirkt die schärfere Erkenntnis Laurana's auch wieder auf das stilistische Charakterbild Desiderio's klärend zurück.

Während in diesem Aufsatz lediglich die Stilkritik zum Worte kommt, bringt der folgende zugleich eine überraschende geistvolle Hypothese über die sachliche Bedeutung von Werken, die von jeher Lieblinge aller Kunstfreunde waren: der zahlreichen quattrocentistischen *Kinderbüsten*. Sie gelten als Bildnisse des Giovannino. Aber bei einer ganzen Reihe von ihnen fehlt das Lammfell, das den kleinen Täufer zu charakterisieren pflegt. Bode erklärt sie daher jetzt als Darstellungen des jugendlichen Christus. In ihren durchweg individuellen Zügen jedoch sieht er Bildnisse von Knaben aus vornehmen Florentiner Familien. »Ein reines Kinderbildnis wäre der Zeit, in der das Porträt nur zur Verherrlichung einzelner hervorragender Persönlichkeiten in Aufnahme kam, viel zu anspruchsvoll erschienen, während man die Porträtierung eines lieben Kindes in dem Gemälde oder der Büste eines heiligen Knaben für eine Kirche oder Kapelle keineswegs anstößig fand.« Das ist so recht im Geiste der Frührenaissance gedacht — vor den Tagen Savonarola's! Die Stimmung in diesen Knabenbüsten ist freilich sehr verschieden, und bei dem

laut lachenden Bürschchen des Herrn Benda in Wien erscheint die neue Deutung als Christusknabe nicht unbedingt überzeugend. Um so mehr das Ergebnis der gerade hier sehr schwierigen Stilexegese, die — ausgehend von einer neueren Berliner Erwerbung — diese zahlreichen Büsten besonders zwischen Desiderio und Antonio Rossellino verteilt.

Stilkritik, wie sie Bode übt, lässt sich nicht erlernen. Sie beruht keineswegs nur auf Erfahrung, sondern vor allem auf Gefühl. Daher kann sie oft auch ohne Beweis überzeugen. Das Verhältnis Donatello's zu *Michelozzo* entzieht sich, wie jedes derartige Zusammenarbeiten zweier Künstler, einer rechnermässig sicheren Abschätzung. Dennoch wird, wer näher in Donatello's Wesen eindringt, dem ersten Aufsatz Bode's, der Donatello's Originalität auch im architektonischen und dekorativen Schaffen Michelozzo gegenüber so hoch anschlägt, völlig beistimmen. Werke, wie die Nischen des S. Ludwig und der Verkündigungsgruppe in S. Croce, wollen sich zunächst selbst dem allgemeinen Stilbild ihrer Entstehungszeit kaum fügen. Aber gerade dies spricht für Donatello, der jeder Aufgabe einen neuen Wert giebt. Wiederholt braucht Bode bei dieser Erörterung das Wort »barock«, und diese Betonung eines dem Kunstgeiste nach barocken Elementes in der Kunst der Frührenaissance kehrt auch an anderer Stelle wieder. Solche gelegentliche Hinweise eröffnen neue Perspektiven. Ins stärkste Licht treten sie bei *Michelangelo*. Schon früher hat Bode gezeigt, dass dessen »Madonna an der Treppe« durch ein Marmorrelief



Ant. Rossellino. Kinderbüste
Berlin, Kgl. Museen

bei G. Dreyfus in Paris beeinflusst sei. Jetzt erhält diese Annahme durch eine Reihe verwandter, bisher unbeachteter Marmorreliefs neue Stützen. Die Zwischenglieder mehren sich und erhöhen die Wahrscheinlichkeit des Zusammenhanges. In ähnlichem Sinne wird unsere Kenntnis von der Jugendentwicklung Michelangelo's erweitert. Bode's Tendenz ist hier, auch diesen Titanen wieder fester mit dem Boden seiner heimlichen Kunst zu verbinden. Das stärkste Mittelglied ist *Bertoldo*, dessen Kleinkunst ein meisterhafter Aufsatz gewidmet ist. Für Michelangelo's Verhältnis zu seinem ersten Lehrer in der Plastik gewinnt das kleine vom alten E. von Liphart erkannte, jetzt von seinem Enkel in Ratshof bei Dorpat erworbene Relief »Apoll und Marsyas« besondere Wichtigkeit, weil es mindestens zum Schlachtrelief und zum David schlagende Analogien bietet. Bei der Erörterung der Jugendwerke Michelangelo's richtet sich Bode's Polemik diesmal vor allem

gegen Wölfflin. Zur Beurteilung des Berliner Giovannino wäre aber mindestens erwünscht gewesen, die Abbildung der Täuferstatue des Girolamo Santacroce in Montoliveto zu Neapel in gleichem Massstabe und ohne ihre Nischenumrahmung dem Berliner Werk gegenüberzustellen. Im übrigen sind gerade die Abbildungen vorzüglich gewählt, und, wie die ganze Ausstattung des Buches, reich und gefällig.

Auf die einzelnen Streitfragen näher einzugehen, ist an dieser Stelle weder möglich noch geboten. Sie werden noch weite Weitenkreise ziehen. Ist doch auch der Ton des Buches oft der einer Streitschrift! Unebenbürtigen Widerspruch, wie den von Reymond und Fritz Wotiz, lässt Bode dabei oft hart büssen. Begreiflich genug! Toleranz war niemals die Tugend der Kunstkenner. Mehr als anderwärts gilt hier der Satz: Wer wankt, der fällt. Und als gemeinsamer Feind droht die Fälscherkunst. Auch über einzelne Probleme des neuen Buches wirft sie ihren gefährlichen Schatten. Aber niemand ist heute berufener, gerade hier den rechten Weg zu weisen, als Bode. Da wird es ein bemerkenswertes Ergebnis, dass Bode seine Erfahrung in den meisten strittigen Fällen zu

Gunsten der Echtheit in die Wagschale wirft. Und noch ein anderes sei hier zum Schluss betont! Man vergleiche einmal die in diesem Buche behandelten Probleme, mit denen, welche die Historiker der italienischen Plastik vor etwa zwanzig Jahren beschäftigten, in Zeiten, in denen fast jede unbezeichnete Quattrocentoskulptur unter dem Namen Donatello's auf den Markt kam. Das ist ein gewaltiger Fortschritt. Das Bild der Florentiner Renaissanceplastik hat sich in der modernen Kunstforschung überraschend schnell grosszügig entfaltet. An ihm wird sich nicht viel mehr verändern. Die heutige Aufgabe ist, es in allen seinen Feinheiten durchzuciselieren. Das ist die undankbarere, schwerere Kunst. »Am schwierigsten wird die Plastik, wenn der Fingernagel dem Thonmodell die letzte Feile geben soll«, sagte Polyklet. Das gilt auch für die Stilkritik. Freuen wir uns, dass Wilhelm Bode's feinfühligte Kraft, die an der heutigen Gesamterscheinung dieser kunstgeschichtlichen Charakterbilder so wesentlich beteiligt ist, nun auch noch »in minimis quoque rebus« so rüstig am Werke bleibt.

ALFRED G. MEYER.

UNSERE KUNSTBLÄTTER

Hermann R. C. Hirzel's Name ist dem Leserkreis wohlvertraut. Von ihm stammte der Entwurf zu dem stimmungsvollen Umschlage her, der diese Zeitschrift die letzten zwei Jahre über umschloss. Auch das Kunstgewerbeblatt hat er mit seinen auf eindringenden Naturstudien beruhenden stilisierten Pflanzenumrahmungen öfters geschmückt. Gerade diese scharfzackigen Blattgebilde sind für Hirzel so typisch geworden, dass man seine Urhebererschaft fast auf den ersten Blick zu erkennen pflegt; und dies nicht nur auf dem Gebiete des Buchschmuckes, das er in den letzten Jahren so eifrig gepflegt hat: auch im plastischen Kunstgewerbe hat Hirzel seine Talente mit bestem Geschick zu verwerten gewusst. Seine mit der Hand getriebenen Gold- und Silberarbeiten haben sich rasch ihren Weg gebahnt. Neben dieser ihn viel in Anspruch nehmenden gewerblichen Thätigkeit hat er aber unablässig mit der Radiernadel gearbeitet und in den letzten Jahren eine ganze Reihe empfindsamer Blätter (zum Teil auch in Federzeichnung) hervorgebracht. Wir freuen uns, in der für diese Zeitschrift geschaffenen Radierung eine seiner vorzüglichsten Arbeiten begrüssen zu können.

Gegen diese stilisierte Kunst Hirzel's steht als zweites Blatt die kräftige Naturstudie von *Franz Skarbina*. Von allen Problemen der modernen Malerei hat keines Skarbina so oft angezogen, ist keines von ihm in so unendlich vielen Variationen behandelt

worden, wie das des künstlichen Lichtes. Und diesmal scheint es fast, als wenn dem Maler nicht nur der Reiz der Lichteffekte den Pinsel in die Hand gedrückt hätte, auch das Gemüt hat ihn wohl zur Festhaltung dieses Poetischsten aller Lichtmeere, des Weihnachtslichtes, bestimmt. Die Ölstudie ist, wie uns der Künstler erzählt hat, frisch vor der Familienscene in einem Zuge heruntergestrichen und wird durch unseren Dreifarbendruck mit verblüffender Originaltreue wiedergegeben.

Noch ein drittes Kunstblatt haben wir diesmal beigegeben und führen damit einen höchst begabten jungen Radierer in den Kreis dieser Zeitschrift ein, dessen Arbeiten wir schon bei den letzten Schwarzweiss-Ausstellungen mit besonderem Interesse betrachtet haben. Es ist dies *Oskar Graf-Freiburg*. Ihm ward kürzlich Gelegenheit, seine Kunst in den Dienst einer grösseren Aufgabe zu stellen. Es galt ein Prachtwerk unter dem Titel »*Malerisches aus Salzburg*« in Gemeinschaft mit C. Pfaff-Bader zu schaffen, das aus 25 Radierungen mit Textbeilagen besteht und im Verlage von Hermann Kerber in Salzburg erschienen ist. Jeder Freund Salzburgs — und wer wäre das nach dem Besuche dieser einzigen Stadt nicht! — sei auf das wirklich vornehme Prachtwerk hingewiesen. Es ist künstlerisch von Anfang bis zu Ende und deshalb als rechtes Weihnachtsgeschenk zu empfehlen.





MAX KLINGER

SCHLAFENDE (MARMOR)



Abb. 1. Mittelstück der Komposition *Amor und Psyche*. Thonrelief von Henry Bates
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London)

KUNST UND LEBEN IN ENGLAND

VON HERMANN MUTHESIUS IN LONDON

(Schluss)

DER Kampf gegen den Akademismus, der die vorwärts strebende Kunst der letzten fünfzig Jahre allerorten charakterisiert, hat sich auch in der englischen Skulptur geäußert, ohne hier aber zu so ausgesprochenen Werten gelangt zu sein wie in der Malerei. England ist nie ein besonders günstiger Boden für die Skulptur gewesen. Nicht nur, dass es nach dem Auslösen der mittelalterlichen Tradition bis ins Ende des 18. Jahrhunderts hinein hier fast noch mehr vom Auslande gelebt hat als in der Malerei, es ist auch im 19. Jahrhundert arm gewesen an wirklichen bildhauerischen Grössen. Zwar reiht sich John Flaxman würdig in die Reihe der ganz international gefärbten grossen Bildhauer ein, die die Flutwelle griechischer Begeisterung am Ende des 18. Jahrhunderts in allen Ländern hervorrief, aber seine Nachfolger sind um so unerfreulicher. Mehr als anderwärts machen die Werke, die sie im sogenannten griechischen Stile hinterlassen haben, heute den Eindruck des Puppenhaften, Gedrechselten, Leblosen und Schemenhaften, erzeugt unter der narkotischen Betäubung eines fremden Giftes. Ein Gang durch die Diplomagalerie der Akademie der Künste in London muss davon überzeugen. Über den Stand der englischen Bildhauerei in den sechziger Jahren giebt das Jedem bekannte Albert-Denkmal im Hyde-Park in London die beste Auskunft. Hier waren fast alle damaligen Bildhauer von Ruf beteiligt: Foley schuf das Bild des Fürsten, Armstead (der jetzt noch lebende Akademiker) und Philip übernahmen die grossen Figurenfriese und Macdowell, Foley, Theed und Bell die grossen Eckgruppen,

welche die vier Erdteile versinnbildlichen. Alles steht noch streng unter dem Gebot des »Idealismus«, der noch kaum durch irgend welche Individualität durchbrochen oder für modernes Empfinden schmackhaft gemacht ist. Und doch wirkte um dieselbe Zeit bereits ein Bildhauer von sprudelndster individueller Kraft, das grösste plastische Genie, das England hervorgebracht hat, Alfred Stevens, ungekannt und unbekannt neben diesen Akademikern; eine an Michelangelo erinnernde, stürmische Künstlernatur von selbstverzehrender Glut, von deren sonst in allerhand Kleingerät verschwendeter Kraft fast nur das unvollendet gebliebene Wellington-Monument in der Paulskirche in London heute öffentlich Zeugnis ablegt.

Das Albert-Denkmal ist auch noch in einer anderen Beziehung lehrreich: es zeigt, wie wenig man überhaupt in der Lage war, die Monumentalität eines Denkmalgedankens zu verwirklichen. Über und über mit Skulpturen beladen, die keinen Quadratzoll Fläche übrig lassen und ohne befriedigende Gesamtform ist es eigentlich die beste Illustration dessen, wie ein Denkmal nicht sein soll. Über den Mangel an monumentalem Sinn in England ist schon im Zusammenhange mit der englischen Architektur die Rede gewesen. Er prägt sich aus in dem gänzlichen Fehlen an grossstädtischen Platz- und Architekturanlagen in England, dessen Städte einschliesslich Londons alle ins Riesenhafte gewachsenen Dörfern gleichen. Er prägt sich aber auch aus in dem erwähnten Fehlen von guten Denkmälern, das für England geradezu typisch ist. Und das überzeugendste Beispiel für denselben Mangel



Abb. 2. Ikarus
Bronzefigur von Alfred Gilbert

an monumentalem Sinn kann von jedem Englandreisenden in der Westminsterabtei, dieser berühmten Ruhmeshalle Englands, beobachtet werden, in welcher die Monumente wie sie gerade kamen durcheinander gestellt sind und so ungeordnet aufeinander hocken, dass man sich beim Eintritt in die Kirche zunächst in einen Trödeladen versetzt glaubt. — Die Spärlichkeit von öffentlichen Denkmälern wäre an sich nicht zu bedauern, wie ja die jetzt auf dem Kontinent grassierende Denkmalwut sicherlich nicht den Erfolg hat, besondere Kulturwerte anzuhäufen. Aber die wenigen Denkmäler Englands sind oft hart und steif und meist ohne besonderes Interesse. — Von der älteren denkmalschaffenden Generation sind neben den beim

Albert-Denkmal genannten Bildhauern als die hervorragendsten Ver-

treter etwa noch Durham, Jones, Noble, Chantrey und Mossman zu nennen, deren Namen mit der Mehrzahl der öffentlichen Monumente Englands verbunden sind.

In die mit verschwindenden Ausnahmen im Geiste der Akademie ausgeübte und unter deren schützender Decke blühende Kunst eines verjährten Klassizismus wurde in den sechziger und den beginnenden siebziger Jahren Bresche geschlagen und zwar durch direkten Kunstimport aus Deutschland und Frankreich. Der deutsche Bildhauer J. E. Böhm, einer der ersten Künstler, die sich, besonders im Bildnis, wieder einem frischeren Realismus zugewandt hatten, liess sich 1862 in England nieder und lebte hier als gefeierter und vielbeschäftigter Bildhauer bis zu seinem 1890 er-

folgten Tode. Von noch grösserem erzieherischen Einfluss wie er wurde der (vor kurzem verstorbene) französische Bildhauer Dalou, weil er sich ganz dem Unterrichte widmete und so das Mittel in der Hand hatte, den Samen einer neuen Kunstauffassung in die Brust der studierenden Jugend zu streuen. Bei Ausbruch der Commune 1870 nach England flüchtend wurde Dalou hier freundlich aufgenommen und als Lehrer an die Southkingsingtonschule berufen. Er gestaltete dort den Bildhauerunterricht binnen wenigen Jahren vollkommen um. Als er dann in sein Vaterland zurückkehrte, sandte er einen jungen Stellvertreter, den jetzt noch an der Southkingsingtonschule thätigen E. Lantéri. Mit Böhm's und Dalou's Auftreten beginnt ein neues Zeitalter in der englischen Bildhauerei. Naturstudium, flotte Behandlung, Bewegung wurden die leitenden Gesichtspunkte gegenüber der glatten steifen Art von früher. Böhm, Dalou und Lantéri sind die Begründer des modernen Elements in der englischen Bildhauerei.

Will man dieses charakterisieren, so ist zunächst zu bemerken, dass der Realismus trotz allem merkwürdig wenig Wurzel geschlagen hat. Es sind nur wenige Vertreter vorhanden, die ihm huldigen oder eine Zeitlang gehuldigt haben. Alfred Gilbert, Onslow Ford, Roscoe Mullins, Konrad Dressler, der schon als Maler genannte John M. Swan und andere, die mehr oder weniger realistische Auffassung verraten, würde man deshalb doch kaum als Realisten bezeichnen. Dagegen hat sich eine andere Bewegung Geltung verschafft, die man wohl als das typisch Englische in der heutigen Bildhauerei ansprechen kann, und die daher unsere besondere Beachtung verdient. Es ist eine dem Neupräraffaelismus parallel laufende, dekorativ plastische Schule, der sich jetzt die besten jüngeren Kräfte zugewendet haben. Sie hat ihren Ursprung zum Teil im Kunstgewerbe und streift das letztere Gebiet vielfach, sogar oft in nicht unbedenklicher Weise. Ein Kultus der dekorativen Linie, die Verwendung mannigfaltiger Materialien, wie verschiedener Metalle, Schmelz, Elfenbein, bunten Steinen u. s. w. ist das Bezeichnende dieser Schule, im Stoff huldigt sie einem gewissen Romantizismus, mit Vorliebe dem präraffaelitischen Sagenkreis entnommen. Neben dieser dekorativen Schule blüht der alte Klassizismus noch bei einigen Vertretern weiter, wenn auch in etwas modernisierter Form. Gänzlich abwesend sind moderne Bestrebungen in der Art der Kunst Meunier's oder van der Stappen's, auch die auf grossen massigen Zuschnitt ausgehenden modernen Bestrebungen, wie wir sie hier und da auf dem Kontinent hervortreten sehen, sind unbekannt in England. Die heutige Lage würde sich daher vielleicht dahin bestimmen lassen, dass neben den Ausläufern des Klassizismus die neupräraffaelitische Schule in England die herrschende ist. Die letztere geht jedoch zu allermeist auf intimere, kleinere Wirkungen aus und lässt das eigentlichste Gebiet der Skulptur, das Monumentale, im grossen und ganzen unbeackert.

Es ist für diese Schule bezeichnend, dass fast alle ihre jüngeren Vertreter aus den Kunstgewerbeschulen

hervorgingen, oder vielmehr aus jenen, eine Verbindung von Kunst- und Kunstgewerbeunterricht repräsentierenden Schulen, die unter dem Einflusse des Southkensington-Museums entstanden und jetzt über ganz England verbreitet sind. Eine dieser Schulen, nämlich die dem City and Guilds of London Institute angehörende südlondoner Kunstschule in Lambeth wurde die Geburtsstätte für fast sämtliche jüngeren bildhauerischen Talente Englands, dort waren Kunstklassen für Handwerker eingerichtet worden und Dalou hielt in der ersten Zeit des Bestehens der Schule die Aktklassen ab. Aus ihr gingen hervor Alfred Gilbert, G. J. Frampton, Goscombe John, F. W. Pomeroy, Harry Bates, Charles Allen, W. R. Colton, Roscoe Mullins und viele andere bekannte Vertreter der heutigen englischen Skulptur. Die obigen Namen würden eigentlich allein schon fast genügen, ein zutreffendes Bild der heutigen Bildhauerei zu geben. Von den die ältere Schule vertretenden Bildhauern wären nur die beiden Akademiker Thomas Brock und W. Hamo Thornycroft der Liste zuzufügen, von der mittleren der direkte Schüler Dalou's Alfred Drury und der Ende 1901 verstorbene Schüler Wagnmüller's in München Onslow Ford, von der jüngeren der aus dem Schosse der Akademie hervorgegangene sehr begabte W. Reynolds-Stephens, der aber durchaus in das Lager der oben genannten prä-raffaelitischen Künstler gehört.

Worin sich demgemäss fast alle englischen Bildhauer der Gegenwart von den Bildhauern anderer Länder unterscheiden, ist ihre enge Verbindung mit dem Kunstgewerbe und der Architektur, die sich einmal darin äussert, dass sie alle im stande sind, die richtige architektonische Fassung, wie Sockel, Basis oder Rahmen für ihre Werke selbst zu schaffen, dann aber auch darin, dass unter allen Umständen eine dekorative Linie ihre Kompositionen beherrscht. Es ist bemerkenswert, dass namentlich in ersterer Beziehung eine Eigenschaft festgehalten ist, die z. B. die Renaissancebildhauer als Selbstverständlichkeit besaßen (auch sie entstammten ja meist dem Kunstgewerbe), die aber dem heutigen kontinentalen Bildhauer ganz aus dem Gesichtskreis entschwunden ist. Denn unsere Bildhauer pflegen absolut ratlos dazustehen, wenn es sich um einen Sockel oder irgend einen architektonischen oder ornamentalen Bestandteil handelt. Eine fernere, aus dem kunstgewerblichen Ursprung abzuleitende Eigentümlichkeit der neueren englischen Bildhauerschule ist die schon erwähnte Vorliebe für das far-

bige Element, ausgedrückt in der Wahl verschiedener Materialien, vor allem verschiedener Metalle. Eine Abneigung gegen Marmor hat sich mehr und mehr Geltung verschafft. Man bevorzugt den Bronzeguss. Aber man bereichert diesen durch verschiedene Behandlung der Einzelteile, durch angesetzte Schmuckteile in geschmiedeter Arbeit, in Schmelz oder Steinen, man führt Elfenbein, Perlmutter, bunten Marmor und andere abwechslungsreichen Stoffe für Einzelteile ein. Das Relief behandelt man, wie schon früher hervorgehoben, farbig und hat hierfür eine eigene, höchst wirkungsvolle Bemalungsart entwickelt. Alle diese Bereicherungen der Skulptur, von denen man in unrichtigen Händen leicht banale Ergebnisse erwarten könnte, werden mit gutem Geschmack gehandhabt und halten sich stets im Rahmen einer geschlossenen und unaufdringlichen künstlerischen Wirkung.



Abb. 3. *Das Alter der Unschuld. Marmorbüste von Alfred Drury*
(Mit Erlaubnis des Künstlers)

Das Verdienst, diese Materialvielseitigkeit in die englische Bildhauerei eingeführt zu haben, wird Alfred Gilbert (geb. 1854) zugeschrieben, einem Künstler, der heute unzweifelhaft an der Spitze der modernen englischer Bildhauer genannt werden muss, und der in seiner Eigenschaft als Lehrer an der Akademie-schule auch den grössten Einfluss auf diese ausgeübt

dann durch die École des Beaux-Arts, worauf er jahrelang in Rom lebte. Die Southkensington-schule hinterliess in seiner Kunst wohl das dekorative Element, die französische seine flotte Auffassung und die Schule Boehm's seine realistischen Beimischungen. In Bezug auf die beiden letzten Punkte berühren seine Werke inmitten ihrer englischen Um-



Abb. 4. »Glücklich in Schönheit, Leben und Liebe«
Relief von W. Reynolds-Stephens

(Mit Erlaubnis des Künstlers, Besitzers des Vervielfältigungsrechtes)

hat. Die jüngeren aus der südlondoner Kunstschule (der er selbst entstammt) kommenden Bildhauer haben fast alle unter seiner Lehrerschaft ihre endgültige Ausbildung erhalten. Gilbert kommt aus einer Musikerfamilie und ist eine der ausgesprochensten Künstlernaturen, die England heute besitzt. Er fand seine Hauptausbildung in der Southkensingtonschule unter Lantéri, arbeitete später unter Boehm und ging

gebung mit besonderer Frische. Am bekanntesten sind von Gilbert ein Denkmal der Königin Viktoria in Winchester, in welchem die Herrscherin sitzend dargestellt ist vor einem kunstgewerblich reich ausgebildeten Hintergrunde, ferner sein sehr eigenartiges, an gotische Kleinkunst erinnerndes Denkmal für Henry Fawcett in der Westminsterabtei und der eiserne Brunnen in Piccadilly Circus. Der letztere ist aller-

dings kaum geeignet, zu einer genügenden Würdigung des Künstlers zu veranlassen. Dass er etwas verunglückt aussieht, hat aber wohl seinen Grund darin, dass sich die reiche Stadt London nicht in der Lage sieht, das Wasser der Fontäne laufen zu lassen, dessen Linie (man hat wahrscheinlich nie Gelegenheit es zu beurteilen), für die richtige Wirkung des Ganzen unerlässlich ist. Neben diesen Hauptwerken hat der Meister eine ganze Reihe prächtiger kleinerer Werke geschaffen. Seinen Ruf begründete er mit der Bronzefigur Ikarus (Abb. 2). Zu seinen besten Leistungen gehört ferner der Studienkopf eines alten Mannes (Abb. 14). Auch viele kleinere Statuetten, die alle durch ihre prächtige Beobachtung und meisterhafte Fassung fesseln, hat er geschaffen (Abbildung 8). In der Leichtigkeit, mit welcher er irgend eine künstlerische Konzeption verkörpert, reicht kein anderer englischer Bildhauer an ihn heran. Eine besondere Stärke von ihm liegt auch in seiner Beherrschung des Kunstgewerblichen, die er namentlich an dem mächtigen Tafelaufbau gezeigt hat, den er im Auftrage der englischen Offiziere für die Königin Viktoria schuf.

Neben Gilbert nimmt George J. Frampton (geb. 1860) einen Ehrenplatz in der englischen Bildhauerei der Gegenwart ein. Wie Gilbert pflegt er das farbige Material dem Marmor zu bevorzugen, wie er ist er erzieherisch von bedeutendstem Einflusse auf die künstlerische Jugend Englands, da er mit dem Architekten Lethaby zusammen die Kunstgewerbeschulen des Londoner Grafschaftsrates leitet. Abweichend von diesem liegt ihm jedoch das naturalistische Element ganz und gar fern. Frampton steht mitten in dem Lager der Vertreter der neuen Kunstbewegung, ja kann geradezu als einer der Führer derselben gelten. Alle seine Werke haben einen streng dekorativen, um nicht zu sagen architektonischen Charakter. Er setzt seine Reliefs in Rahmen von ganz moderner Gestaltung, die von dem historischen Rüstzeug an Architekturformen keinen Gebrauch macht und deren Formensprache er selbst erfunden hat. Gewisse Motive der »neuen Kunst«, wie die dekorativ verwendeten Bäumchen sind auf ihn zurückzuführen. Er

verwendet alle Materialien, Silber und andere Metalle, Elfenbein, buntes Gestein und Schmelz. Trotz hoher dekorativer Entwicklung seiner Werke ermangelt er aber nicht der intimen Beobachtung des Lebens und der gemütvollen Darstellung desselben. Davon giebt neben manchem anderen Werke die in Abbildung 6

wiedergegebene Statue des im jugendlichen Alter verstorbenen Königs Eduard IV. Zeugnis, die in einer unter der Regierung dieses Fürsten gegründeten Schule in Yorkshire aufgestellt werden soll.

Unter den Künstlern, die eine ähnliche dekorative Richtung verfolgen, war der vor einigen Jahren verstorbene Harry Bates (geb. 1850) vielleicht der bedeutendste seiner Zeit. Er besass eine Tiefe der Empfindung und einen berückenden Schwung der Linie, wie wir sie nur in den besten Malerwerken der englischen Präraffaeliten antreffen. Aus der südlondoner Kunstschule hervorgegangen, wo er für kurze Zeit unter Dalou arbeitete, vollendete er seine Studien an der Akademie, ging dann im Genuss des grossen Staatspreises auf Reisen und arbeitete später auf Dalou's Rat unter Rodin in Paris. Trotz aller dieser französischen Einflüsse blieb er ganz englisch, er ist der reinste Präraffaelit unter den englischen Bildhauern. Seine Vorliebe ging auf antike Vorwürfe, die er mit unnachahmlicher Grazie handhabte. Allbekannt ist in dieser Beziehung seine Relieffolge Amor und Psyche (Abb. 1, 9 u. 10), die zum Lieblingswandschmuck des englischen Volkes geworden ist. Durch seinen frühen Tod hat England eines seiner glänzendsten Talente verloren. Unter den Lebenden folgen ihm am engsten Charles J. Allen (geb. 1862), Th. Stirling Lee und Albert Toft. Ch. J. Allen ist nach einer kurzen glänzenden Laufbahn, die ebenfalls in der südlondoner Kunstschule begann, Professor der Skulptur an der Universität Liverpool geworden (mit dieser Universität ist eine Schule der bildenden Künste verbunden) und verfolgt die dekorative Richtung am entschiedensten von den drei. Zu dem abgerundeten Aufbau seiner Gruppen, den er bevorzugt, nimmt er gern grosse Engelsschwingen zu Hilfe. Seine Werke sind zwar zum Teil mehr süß als hehr, erwecken



Abb. 5. »Ehre den Toten«
Statue von E. Onslow Ford
(Mit Erlaubnis des Herrn Wolfram Onslow Ford)



Abb. 6. *Standbild König Eduard VI.*
 Von G. F. Frampton
 (Mit Erlaubnis des Künstlers)

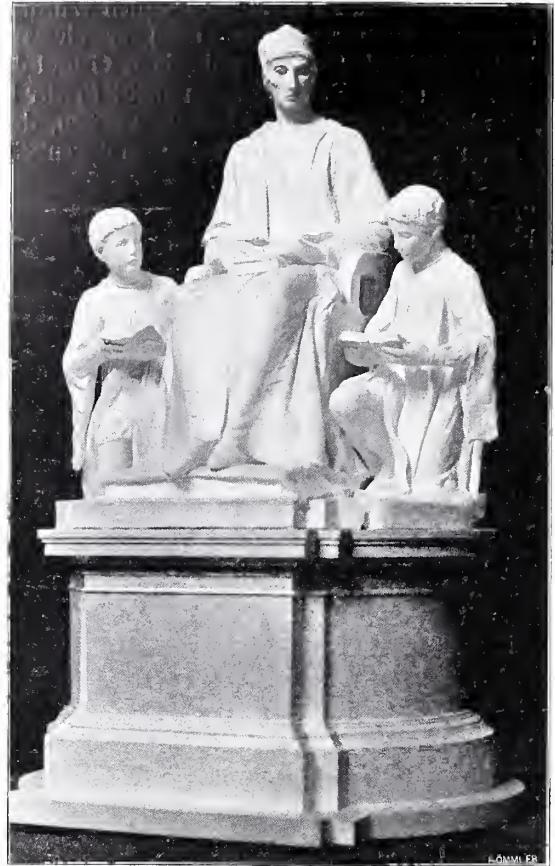


Abb. 7. *Dekan Colet, Stifter der Paulsschule,*
 London, Thonmodell. Hans Thornycroft
 (Mit Erlaubnis des Künstlers)

aber stets das unbedingte Gefallen. Th. Stirling Lee neigt noch etwas nach der Antike hin, Albert Toft, ein jüngerer Schüler der Southkingtonschule, vereinigt mit seiner entschieden dekorativen Linie eine gewisse Keckheit des Ausdruckes bei realistischer Einzeldurchbildung.

W. R. Colton, ein anderer aus der Lambethschule hervorgegangener Bildhauer, bildet von dieser Gruppe den Übergang nach einer mehr realistisch empfindenden Schule, die ihre Hauptvertreter in Onslow Ford und Goscombe John hat. Colton lenkte zuerst die Aufmerksamkeit durch einen seiner Zeit vielgepriesenen, inzwischen ausgeführten Brunnenentwurf für den Hyde-Park auf sich, bestehend aus dem Oberteil einer weiblichen Figur, welcher aus einem Sockel herauswächst und eine Brunnenschale vor sich hält. In der Folge hat er sich mehr naturalistischen Neigungen hingegeben und in dieser Richtung einige vorzügliche Werke geschaffen, wie z. B. den trefflich durchgebildeten »Kopffinder«. Am deutlichsten vertritt das Modern-Realistische in der englischen Bildhauerei der kurz vor dem vorletzten Jahresschluss verstorbenen Onslow Ford (geb. 1852). Dieser Künstler hat für die englische Skulptur eine grosse Bedeutung dadurch, dass er gewisse aus dem fortgeschrittenen Stadium der kontinentalen Bildhauerei

abgeleitete Neuerungen am rücksichtslosesten und auch erfolgreichsten in England vertreten hat. Er war vor allem ein moderner Künstler und ebnete durch sein reiches Können modernen Bestrebungen im englischen Publikum den Boden. Er begann seine Laufbahn als Maler und studierte als solcher erst in Antwerpen und dann mehrere Jahre in München. Durch Wagnmüller wurde er dort der ihm mehr zusagenden Bildhauerei zugeführt. Er erregte seit den achtziger Jahren in England Aufsehen durch eine Reihe realistischer weiblicher Figuren, zarte, meist erst an der Schwelle der Weiblichkeit stehende Wesen in verschiedenen, meist ruhigen Stellungen und immer auf höchst originell von ihm selbst entworfenen Sockeln stehend. Am bekanntesten davon sind die jetzt in der Tate-Gallery stehenden Werke »Leichtsinn« und »Die Sängerin« ferner die reizende Studie »Echo« (Abb. 12), »Ehre den Toten« (Abb. 5) u. s. w. Er ist auch der Urheber vieler Standbilder, von denen die des auf einem Kamel reitenden Gordon in Chatham die bekannteste ist. Ein bedeutendes Werk von ihm ist ferner das Grabmal des Dichters Shelley in University College in Oxford. Der Umstand, dass Shelley seinen Tod durch Ertrinken fand, veranlasste den Künstler, den Dichter nackt auf einem Sarkophag liegend darzustellen, so wie er ans Land geschwemmt aufgefunden

wurde, mit einem Lorbeerkranz über das Haupt verbreitet. Er hat damit ein grosses, ergreifendes Werk geschaffen, das vollendet sein würde, wenn die ornamentale Gestaltung des Sockels glücklicher wäre. Onslow Ford rang stets nach neuen Gedanken und vertrat die englische Bildhauerei so vortrefflich wie kaum ein zweiter Künstler. Sein früher Tod bedeutet, wie der von Harry Bates, einen grossen Verlust für die englische Kunst.

Ihm verwandt ist W. Goscombe John (geb. 1860), der wieder den typischen Bildungsgang: süd-londoner Kunstschule, Akademie, Paris durchmachte. Er vertritt in seinen Werken »Johannes der Täufer«, »Spielender Knabe« u. s. w. denselben frischen, wohlthuenden Realismus wie Onslow Ford, hat aber auch Werke, namentlich Reliefs geschaffen, die sich ganz in der dekorativen Linie genügen. Dasselbe gilt von dem begabten, in München gebildeten Roscoe Mullins, der ebenfalls beide Gebiete mit grossem Geschick pflegt und in der ergreifenden Skulptur »Meine Strafe ist grösser als ich ertragen kann« ein Werk von Bedeutung geschaffen hat.

Neben diesen Dekorativen und Realistisch-Dekorativen sind, abgesehen von den noch zu betrachtenden Klassizisten, noch einige andere Bildhauer aufzuführen, die man nicht wohl in eine dieser Klassen rechnen kann. Alfred Drury, der Lieblingsschüler Dalou's, den der Meister bei seiner Rückkehr nach Frankreich mit nach Paris nahm, machte bei seinem Wiederauftreten in England Aufsehen mit seiner »Circe«, mit der er auch auf dem Kontinent mehrere Medaillen erhielt. Neuerdings hat er sich dem Gebiet reizend-sentimentaler Mädchenköpfe zugewendet und damit grossen Erfolg erzielt. Der erste dieser Köpfe, in Bronze und betitelt St. Agnes, wirkte gleich durchschlagend. Ihm folgte die jetzt in der Tate-Galerie stehende Kinderbüste Griselda, die in dem Ausdrücke anmutiger Unschuld noch übertroffen wurde durch sein Meisterwerk in dieser Beziehung: »Das Alter der Unschuld« (Abb. 3), ein reizendes Büstchen von sprechendstem, anmutigstem Kinderausdruck. Es ist nicht zu verwundern, dass der Erfolg sehr gross war. Allerdings ist von hier bis

zu jener Süssigkeit, die dem Empfinden der Massen schmeichelt, kein allzuweiter Schritt mehr, wenn sich auch ein Künstler wie Drury hüten wird, diesen Schritt zu thun. — Etwas von diesem Süssen findet

sich aber bei dem fruchtbaren Bildhauer Luchesi (dem Sohne eines italienischen in England lebenden Vaters und einer englischen Mutter), der in seinen Werken, bei technisch tüchtigem Können, die echtere künstlerische Auffassung leicht dem Bestreben opfert, der Menge zu gefallen.

Die heutigen Klassizisten in England, diejenigen Bildhauer, die noch mehr oder weniger an der alten Tradition festhalten, können dennoch nicht mit den Klassizisten alten Stils verglichen werden, weil die Macht der Gegenwart in ihrem Schaffen von selbst Veränderungen mit sich gebracht hat, die eine Beimischung von Modernität im Gefolge gehabt haben. Dazu kommt, dass sie in ihren Führern Thornycroft und Brock sehr gut vertreten sind. In Lord Leighton's Skulpturen, von denen drei in der Tate-Galerie aufgestellt sind, liegt noch viel Konvention und Steifigkeit, obgleich sie kräftiges Gestalten zeigen und im allgemeinen überhaupt Leighton als Künstler besser vertreten, als dies seine süsspathetisch-sentimentalen Gemälde thun. Auch Thornycroft's (geb. 1850) Frühwerke muten mitunter etwas hart an. Sein berühmter in der Tate-Galerie stehender »Bogenschiütze« sieht mit seinen heraustretenden Muskelmassen wie zu anatomischen Lehrzwecken angefertigt aus. Aber in seinen Standbildern erhebt er sich zu grosser Freiheit und Wucht der Behandlung, gepaart mit guter Beobachtung und lebenswahrer Darstellung. Seinen vor dem Parlamentshaus stehenden »Cromwell« (Abb. 11) muss man als eins der besten Standbilder Englands bezeichnen. Und in seiner für die Paulsschule in Hammersmith gefertigten Gruppe des Dekan Colet mit zwei Schülern hat er ein ungemein fein abgestimmtes

und sprechend eindruckvolles Kunstwerk geschaffen (Abbildung 7 giebt die Ansicht des Entwurfsmodells). Zu grosser Berühmtheit ist ferner der Figurenfries gelangt, den er für die Front des Instituts der vereidigten Bücherrevisoren in der City von London



Abb. 8. Ein Opfer an Hymen, Statuette von Alfred Gilbert



Abb. 9. Linkes Seitenstück der Komposition *Amor und Psyche*. Thonrelief von Harry Bates
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London)

geschaffen hat. Hier sind ideale und der Wirklichkeit entnommene Figuren in trefflicher Anordnung zu einem Friesen von grosser Schönheit vereinigt. Ein Werk von strotzender Kraft und trefflichem Charakter ist ferner sein Standbild Eduard's I., für dessen Aufstellung man aber, wie es scheint, bisher noch keinen Platz gefunden hat. Es ist merkwürdig, dass Thornycroft einige Arbeiterfiguren in der Art Meunier's versucht hat. Aber sie muten merkwürdig fremd an, und dieser einzige englische Versuch, die Darstellung der Arbeit in den Bereich der Kunst zu ziehen, eine Aufgabe, die der belgische Meister so trefflich gelöst hat, muss wohl als gescheitert betrachtet werden. Diese Arbeiter sind ebensowenig Arbeiter, wie die Bauern Fred Walker's Bauern sind.

Thomas Brock, dessen Name seit einem Jahre in aller Munde ist, weil er mit der Ausführung des Monumentes der Königin Viktoria vor dem Buckingham-Palast betraut worden ist, hat sich bisher als tüchtiger Porträtist und Schöpfer vieler Statuen, auch solcher der Königin Viktoria (z. B. der tüchtigen Arbeit in Hove bei Brighton) bekannt gemacht. In seinen Idealwerken, wie dem »Genius der Poesie« und der in der Tate-Galerie stehenden »Eva«, huldigt er einem etwas modernisierten Klassizismus, mit weicher, feiner

Oberflächenbehandlung und in ziemlich konventioneller Stellung. Man muss Brock wohl in seinem besonderen Fahrwasser als tüchtigen Bildhauer bezeichnen, der sich auch mit der ihm gestellten Aufgabe des Denkmals der Königin Viktoria in London auf seine Weise abfinden wird. Freilich enttäuschte das bis jetzt gezeigte kleine Modell des Monumentes zunächst durch seine mangelhafte Umrisslinie und den konventionellen uninteressanten Aufbau. In dieser Beziehung gerade wären in England andere Künstler weit berufener gewesen wie er, da ihm die dekorative Auffassung — die Stärke der heutigen englischen Bildhauerei — abzugehen scheint.

Aus der Schule des Klassizismus sind ferner noch zu nennen F. W. Pomeroy, der Lambethschule entstammend, aber dann einige Zeit unter Leighton arbeitend, A. G. Walker, ferner der direkte Schüler Thornycroft's Henry A. Pegram und der Schüler Brock's Henry C. Fehr. Die Werke dieser Künstler interessieren nicht in erster Linie, wenn man von englischer Skulptur redet, sie haben sich aber stets der besonderen Vorliebe der Akademie erfreut und eine Anzahl derselben ist in der Tate-Galerie zu sehen.

Unter den jüngsten Bildhauern war es in letzter Zeit Derwent Wood, der allgemein grosse Hoffnungen erregte. Sehr gewandt und leicht schaffend dazu, setzte er durch manches seiner bisher gezeigten Werke in Erstaunen. Trotzdem fand man fast immer bekannte Anklänge heraus — an Gilbert, Rodin, Stevens, Flaxman und andere — und es schien dem Künstler bei aller Geschicklichkeit schwer zu werden, seine eigenen Wege zu finden. Seine letzten Werke, unter denen sich ein Wand-Grabdenkmal von bedeutenden Maassen befindet, gehen wieder ganz auf Flaxman's Auffassung der Antike zurück. — Ein anderer junger Künstler, Gilbert Bayes, erregte in den letzten Jahren Aufsehen durch seine Reliefs antiker Sujets, die eine ganz neue Auffassung verrieten. In einfachstem Aufbau und in einer herb-dekorativen Weise gehalten, zeigen diese Reliefs, wie sich auch alte und allbekannte Vorwürfe in neuem Lichte behandeln lassen. Auch in anderen Werken, Gruppen und Statuetten, fesselt der Künstler durch seine Kraft und Eigenart. Vielversprechend unter der jüngsten Generation lässt sich ferner F. M. Taubman an.

Schottland ist arm an Bildhauern einer modernen Richtung. Glasgow, die Geburtsstadt der modernen schottischen Kunst, ist noch nicht zur Skulptur erwacht. Und in Edinburg, der alten Hochburg des schottischen Klassizismus, regt sich noch wenig neues Leben. Der Akademiker William Brodie wirkte hier lange Zeit führend in der klassizistischen Richtung, die auch jetzt noch die herrschende ist. Aus seiner Schule gingen die beiden Brüder D. W. Stevenson und W. G. Stevenson hervor, die heute für die Edinburger Skulptur typische Erscheinungen sind. In ihren Idealwerken noch in klassizistischen Bahnen gehend, berühren sie uns doch in ihren zahlreichen Porträtbüsten und Standbildern in einem frischeren Geiste und zeigen hier als Meister der Situation. W. Birnie Rhind hat sich namentlich durch

die Skulpturen an dem Gebäude der schottischen Porträtgalerie bekannt gemacht. Wenn man den von schottischen Eltern in Australien geborenen, jetzt in London wohnenden Bertram Mackennal (geb. 1865) als Schotten auffassen soll, so haben wir hier einen sehr geschickten Bildhauer vor uns, der sich modernere Grundsätze in Bezug auf das Dekorative und das Realistische zu eigen gemacht hat. Aber auch einer der in Schottland lebenden schottischen Bildhauer, J. Pittendrigh Macgillivray, hat sich aus den Fesseln des Klassizismus befreit und einer freieren realistischen Auffassung zugewendet. Seine Burns-Statue in Irvine wird allgemein als das beste der zahlreichen diesem Volksdichter errichteten Standbilder anerkannt, auch zeigt er grosse dekorative Fähigkeiten bei flotter, kraftvoller Behandlung. Er gehört seiner ganzen Individualität nach zu den Künstlern der Glasgow-Schule und ist wohl der einzige wirklich moderne Bildhauer von grösserer Bedeutung, der in Schottland zu finden ist.

Mit Vorbedacht ist einer der interessantesten der jüngeren englischen Bildhauer, W. Reynolds-Stephens, in dem bisherigen Zusammenhange nicht genannt worden. Ihm scheint eine Sonderstellung zu gebühren, denn obgleich er rein bildhauerisch auf grosser Höhe steht, ist die Einzeldurchbildung seiner Werke doch technisch-handwerklich so interessant, dass man ihn einen Goldschmied oder irgendwie einen Kleinmeister nennen möchte. Er führt das von Gilbert eingeführte Prinzip der verschiedenen Werkstoffe in weitgehendster Weise durch. Und nicht nur das, er pflegt alle nur denkbaren Werktechniken an demselben Werke zu vereinigen. Ein Ritter trägt eine Rüstung, an der die Hauptteile richtig geschmiedet und der Figur aufgesetzt sind. Das Stoffmuster eines Kleides ist zum Teil aufgezätzt und mit bunten Steinen oder Schmelz verziert, Schmuck und Ketten sind als getrennte Teile angehängt. Die Fleischteile sind in Holz oder Elfenbein gebildet, an Metallen ist alles herangezogen, was man sich nur denken kann. Die Wirkung wird dadurch sehr reich und mannigfaltig. Aber doch ist das Triviale vermieden, und weit davon entfernt, künstlerisch zu stören, verleiht die Mannigfaltigkeit an kleinkünstlerischem Beiwerk den Skulpturen nur noch ein erhöhtes technisches Interesse. Von Reynolds-Stephens' Werken ist das Relief »Jugend« (Abb. 4) vielleicht das liebrendste, die Statuette »Guinevere« (Abb. 13) diejenige, welche die mannigfaltigsten Werktechniken zeigt.

Von Reynolds-Stephens ist nur ein kleiner Schritt zu der zahlreichen Geminschaft der englischen Kleinkünstler in Metall und allen anderen Materialien. Alexander Fisher, der Meister in Silberwerk und Schmelzarbeit, Nelson Dawson, der jene reizenden Stahlkassetten mit allerhand Email- und Edelmetallararbeit fertigt, reihen sich ihm direkt an. Damit betreten wir das kunstgewerbliche Gebiet, dasjenige, auf dem England eines Tages als Prophet auftrat und dem noch in stilistischen und stilreproduzierenden Banden befangenen Festlande den Blick in das Wunderland einer neuen Kunstentfaltung auf durchaus mo-

derner Grundlage eröffnete. Auf dieses weite Gebiet näher einzugehen, ist hier nicht der Ort und augenblicklich auch kaum der geeignete Zeitpunkt. Denn wir selbst sind jetzt so stark in diese aus England herangerollt gekommene Bewegung verwickelt, dass uns die Ruhe für eine objektive Betrachtung der englischen Leistungen zu fehlen scheint, die heute von uns nicht ganz ohne Parteilichkeit beurteilt zu werden pflegen. Wir befinden uns in der Lage des Schülers, der seinen Lehrmeister überwunden zu haben glaubt. Ausserdem sprechen gewisse elementare Geschmacksneigungen, die uns im Gegensatz zu dem mehr das Nüchterne bevorzugenden Engländer das Vollere, Phantastischere, reicher Geschmückte bewundern lassen, jetzt gegen die englische schmückende Kunst.

Das alles kann aber an der Thatsache nichts ändern, dass England gerade auf diesem Gebiete durch die erste Entwicklung der neuen Ideen eine künstlerische That geleistet hat, die sich in die Reihe der ersten künstlerischen Thaten der Geschichte stellt. England, das kunstlose Land, wurde hier der Wegführer in eine neue Welt. Und wie es in der Regel zu beobachten ist, die neue künstlerische Strömung, die hier entsprang, zog alles mit sich, was sich Kunst nannte, sie formte die Kunst in ihrer gesamten Ausdehnung nach dem Ideal um, das sie verfolgte.



Abb. 10. Rechtes Seitenstück der Komposition Amor und Psyche. Thonrelief von Harry Bates
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer, London)

Malerei, Handwerk, Wohnungskunst, Skulptur, Architektur, Illustration, alles lenkte in die Bahnen des Präraffaelismus ein. Selbst die Litteratur schwang mit, die Bühnenkunst wurde umgestaltet (man denke an die von England kommende Reform, die allein im Ballettanzug stattgefunden hat, wo das schöne faltige Gewand die zur Karikatur gewordenen abstehenden Gazeröckchen verdrängte), der Anzug der Frauen selbständig gemacht, die ganze Umwelt des Menschen

Landes (sie sind alle eine Mischung von beiden), wo man sich der vollständigen Einheitlichkeit des englischen Kunststrebens bewusst wird: in der Malerei läuft alles auf die dekorative Figurenkomposition, den Kultus der schönen Linie hinaus, die Skulptur verfolgt dasselbe Ziel im plastischen Sinne, alle Kleinkünste treffen sich in dem Bestreben der auf neuer Entwicklung beruhenden dekorativen Linie mit Zugrundelegung der stilisierten Pflanze. Über die Rich-



Ab. 11. Cromwell-Standbild vor der Westminsterhalle, London
Von Hamo Thornycroft

formal veredelt. Die Hochflut der allgemein-ästhetischen Tendenzen fand in England in den achtziger Jahren statt. Inzwischen ist es äusserlich zwar ruhiger geworden, aber die Werte, die damals gebildet worden sind, dauern weiter trotz alles Wiedereindringens des Trivialen in das rasch dahinfließende Leben. Wie lebenskräftig sie noch vorhanden sind und wie einheitlich man noch in ihnen denkt, das zeigt am besten ein Gang durch eine der vielen, zum Teil vorzüglichen Kunst- oder vielmehr Kunstgewerbeschulen des

Landes. Die Wichtigkeit dieser künstlerischen Ziele ist hier niemand auch nur einen Augenblick im Zweifel, im Gegenteil, jedermann tritt fanatisch für sie ein. Man hat den Eindruck einer vollständig einheitlichen Kunstrichtung, die hier gepflegt wird, im gewissen Sinne einer echt nationalen Kunst.

Was nun aber das kunstgewerbliche Gebiet im besonderen betrifft, so darf eins nicht vergessen werden hinzuzufügen: Die formale Seite tritt in den Hintergrund vor der technischen, konstruktiven und

sachlichen. Von Anbeginn hat man daran festgehalten, gesund zu konstruieren, materialgerecht zu gestalten, die Form auf der Basis des praktischen Zweckes und der Eigentümlichkeit des Werkstoffes zu entwickeln. Mit eiserner Willensstärke verfolgt man die Grundsätze auch heute noch. Sie sind ein Erbe der langen neugotischen Schulung, die England im 19. Jahrhundert durchgemacht hat, der Niederschlag der langen mittelalterlichen Begeisterung, die hier obwaltete, ein Kind also des Romantizismus. Es sei hier gleich eingeschaltet, dass der etwas nüchterne, steife, phantasielose Charakter, den man neuerdings auf dem Kontinente an englischen kunstgewerblichen Erzeugnissen zu finden pflegt, zumeist seine Erklärung in der strengen Aufrechterhaltung der erwähnten Grundsätze hat, wobei jedoch nicht zu vergessen ist, dass unsere augenblickliche, namentlich die unter dem belgischen Zeichen stehende Kunstmode in der Verwischung des Werkmässigen und Materialgerechten, in der Überflutung der technischen Grundsätze durch phantastisches Linienwerk das Menschenmögliche leistet und unser Auge bis zu einem gewissen Grade verdorben hat.

Aus diesem Unterschiede, dem strengen Einhalten des Konstruktiven in der englischen und dem Überwalten des Phantastischen in der neuen kontinentalen Kunst hat sich andererseits auch in England ein gewisses Gegensatzgefühl gegen den Kontinent entwickelt. Man hält die dortige sogenannte neue Kunst mit kurzen Worten für eine Verirrung. Und als ein reicher Enthusiast vor zwei Jahren eine auf der Pariser Weltausstellung zusammengestellte Sammlung neuer kontinentaler Möbel dem Southkensington - Museum geschenkt und dieses die Sammlung in seinen Räumen ausgestellt hatte, erhob sich ein allgemeiner Protest aus den Reihen der Vertreter der englischen neuen Richtung gegen die Ausstellung dieser als die schlechtesten tektonischen Tendenzen verkörpernden Dinge. Man mag über diesen Protest urteilen wie man will, es ist lehrreich, den entstandenen Gegensatz in der Auffassung von hüben und drüben zu beobachten.

Das Festhalten an dem Werkmässigen, Konstruk-

tiven, Materialgemässen, kurz den sachlichen Gesichtspunkten im Kunstgewerbe hat sich in letzter Zeit noch verschärft, die Meinung noch verdichtet, dass diese Gesichtspunkte und nicht formale die Grundlage des Gestaltens sein müssten.

Das prägt sich am klarsten aus in der jetzt vor sich gehenden Umgestaltung des englischen kunstgewerblichen Unterrichts nach der Seite des Werkstättenunterrichts hin. Die erste vollkommene Verwirklichung des Werkstättengedankens geschah vor einer Reihe von Jahren in der Hauptkunstgewerbeschule des Londoner Grafschaftsrates, welche der Architekt Lethaby in Gemeinschaft mit dem Bildhauer Frampton eingerichtet hatte. Die Schule ging davon aus, dass jeder kunstgewerbliche Zeichner im stande sein müsse, die Technik, für die er zeichne, zu beherrschen, das Ding, das er entwerfe, selbst auszuführen. Nur hierin glaubte man das Mittel finden zu können, diejenigen Grenzen, welche Material und Konstruktion für jeden Entwurf ziehen, dem Entwerfer stets im Bewusstsein zu halten. Die Einrichtung geschah damals im Gegensatz zu dem Lehrgange der Southkensingtonschulen, die noch das alte System des lediglich auf dem Papiere entwickelten Entwurfes pflegten. Neuerdings sind nun aber auch die letzteren vollständig eingeschwenkt, die Hauptschule in Southkensington hat nicht nur den Gedanken des Werkstättenunterrichts, sondern für seine Verwirklichung dieselben Künstler übernommen, die den Gedanken an der Grafschaftsschule so erfolgreich durchgeführt haben. Damit ist aber für alle Kunstgewerbeschulen das Signal gegeben, ebenfalls in dieselben Bahnen einzuschwenken, was innerhalb kurzer Frist geschehen sein wird.

In dieser Betonung des Sachlichen gegenüber dem Formalen ist in England ein Bollwerk errichtet gegen das Überwuchern des rein ornamentalen und phantastischen

Elements, dem die technischen Künste immer zu verfallen drohen, wenn sie den Boden des rein Handwerksmässigen verlassen. Hier ist gleichzeitig ein Gewicht geschaffen, das die Fortentwicklung im Gravitationszentrum aller Pendelschwingungen der Mode halten wird und ruhige, sachliche Weiterentwicklung gewährleistet.



Abb. 12. »Echo«. Von E. Onslow Ford
(Mit Erlaubnis des Herrn Wolfram Onslow Ford)

Um so mehr lässt man aber der phantastischen Linie in denjenigen Künsten freien Lauf, die nichts mit der Technik und der Tektonik zu thun haben, der Malerei, der Skulptur und der Illustration. Hier giebt man mehr, als die bloße Beobachtung der Wirklichkeit gebietet, hier strebt man unbedingt die schwungvolle Linie und höhere stilistische Werte an. Und in wundervoller Kraft lebt hier die Tradition des Präraffaelismus auch heute noch weiter. Die Akademickunst mag ihre eigenen langweiligen Wege gehen, die Schotten mögen

ihre impressionistischen Ziele verfolgen, sucht man aus der schwebenden Allgemeinheit das Charakteristische der modernen englischen Kunst zu erfassen, so ist es das Präraffaelitische. Und heute noch tönt uns der Inbegriff alles Wesentlichen, das England zu der grossen künstlerischen Fortentwicklung der modernen Welt beigetragen hat, aus dem Namen des Mannes entgegen, der vor fünfzig Jahren den Samen dieser Kunst in die englische Seele zu streuen begann, des Mannes, dem England seine moderne Kunst verdankt: Rossetti's.



Abb. 13. *Ginevere und das Nesthäkchen*
Bronzefigur mit Silber-, Elfenbein-, Perlmutter- und
anderer Verzierung von W. Reynolds-Stephens
(Mit Erlaubnis des Künstlers, Besitzers des Vervielfältigungsrechtes)

CAREL FABRITIUS ODER PIETER DE HOOCH?

DER Zuschreibung der »Wache« in der Galleria Nazionale zu Rom an Carel Fabritius, die Sigurd Müller vor kurzem an dieser Stelle (S. 44 f.) mit grösster Bestimmtheit ausgesprochen hat, kann ich in keiner Weise beistimmen und möchte ihr umso mehr widersprechen, als durch ähnliche Zuweisungen das noch unbestimmte Bild des Künstlers, für den bisher nur ganz wenige Gemälde gesichert sind, wieder ins Nebelhafte verschwimmen würde. Die alte Benennung des mit der Galleria Torlonia in die Gall. Nazionale überführten Bildes als ein Werk des Pieter de Hooch, dem ich es auch in der letzten Auflage des Cicerone zugeschrieben habe, ist meines Erachtens durchaus zutreffend, wenn auch Herr Sigurd Müller bezweifelt, dass es »irgend einen Kenner holländischer Kabinettkunst als solches anmuten könne«. Der branstige Ton des Bildes, das starke Helldunkel, das kräftige Rot als Hauptfarbe des Bildes wären ebenso ungewöhnlich für Carel Fabritius wie die schwache Zeichnung und ziemlich flüchtige Behandlung. Der Künstler ist in seinen beglaubigten Bildern, besonders in der »Wache« der Schweriner Galerie, klar und ziemlich hell und fast graulich in Ton, sicher und korrekt in der Zeichnung. Alle jene oben angegebenen Eigenschaften des römischen Bildes sind dagegen charakteristisch für die Jugendwerke des Pieter de Hooch, die bisher freilich noch kaum beachtet worden sind. Ein Bild der Art befindet sich zufällig gerade in einer anderen römischen

Galerie, in der Galerie Borghese, eine Wachtstube von reicher kräftiger Färbung mit starkem Rot und Gelb und flüchtig, aber sehr flott gemalten schlanken Figuren. Ein bezeichnetes Bild im gleichen Charakter und mit ähnlichem Motiv sah ich vor Jahren im Londoner Kunsthandel; ein zweites, ganz verwandtes ist, soviel ich weiss, inzwischen in die Nationalgalerie zu Dublin gekommen; schon etwas vorgeschrittener und abweichend im Motiv ist ein Bild der Eremitage (Kat. Nr. 943). In diesen und einigen ähnlichen Bildern erscheint der Meister noch als ein Nachfolger der älteren holländischen Maler von Soldatenstücken, unter deren Einfluss er wohl seine erste Schule durchmachte. Die grosse Verwandtschaft im Motiv mit Fabritius' Bilde und die Delfter Türme im Hintergrunde auf dem Bilde der Galleria Nazionale, die Herrn Sigurd Müller irre macht, lässt uns vielmehr den interessanten Schluss zu, dass Pieter de Hooch, etwa um die Zeit, als Carel Fabritius sein Schweriner Bild malte, in Delft wohnte und dort unter dem Einfluss des trefflichen Rembrandtschülers und vielleicht auch von dessen Schüler Jan Vermeer sich zu dem grossen Lichtmaler entwickelte, als der er jetzt unter allen Sittenbildmalern am meisten gefeiert wird. Hoffentlich bekommen wir über den Künstler bald eine Monographie aus der Feder von Dr. C. Hofstede de Groot, der seine grundlegenden Studien dazu schon vor zehn Jahren in der Zeitschrift »Oud Holland« veröffentlicht hat.

W. BODE.

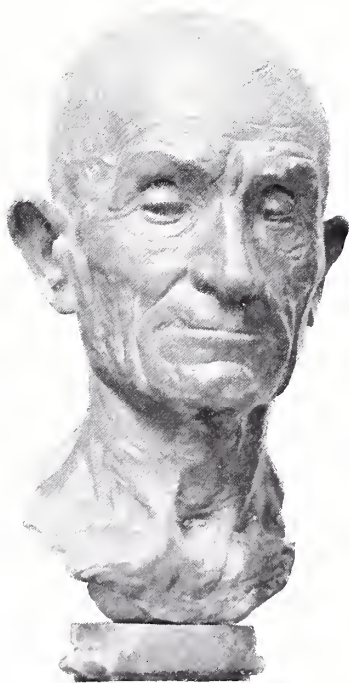


Abb. 14. Kopf eines alten Mannes
Bronze-Wachsguss von Alfred Gilbert
(Mit Erlaubnis des Künstlers)

DAS PORTRÄT KAISER FRIEDRICH'S II.

Im Oktoberhefte dieser Zeitschrift hat uns Herr Dr. Richard Delbrück mit einer interessanten, an schwer erreichbarer Stelle befindlichen Porträtbüste bekannt gemacht. Interessant ist das Stück besonders deshalb, weil der Verfasser durch beigefügtes Vergleichsmaterial nachweist, dass der Kopf nicht spätantik ist, sondern eins der wenigen auf uns gekommenen Denkmale der jüngeren Stauferzeit darstellt.

Nicht ebenso unbedingt möchte man jedoch Herrn Delbrück's Einzelbestimmung des Kopfes zustimmen.

Er sucht durch ebenfalls in Abbildungen beigebrauchtes Vergleichsmaterial wahrscheinlich zu machen, dass wir darin ein Porträt Kaiser Friedrich's II. zu sehen haben. Leider stand dem Herrn Verfasser bei dieser Nachforschung das wichtigste Material, die Siegel, nur in mangelhafter Wiedergabe zur Verfügung, neben welchen die Goldmünzen, da sie einen allgemeinen Herrschertypus wiedergeben, und die sogenannte Raumer-Gemme, da sie nur eine jüngere verkleinerte Nachbildung einer — wohl verlorenen — Büste ist, erst in zweiter Linie in Betracht kommen¹⁾.

Indessen auch schon eine Vergleichung des Kopfes mit Münzen und Gemme hätte zu Zweifeln an der Identität Veranlassung geben sollen, da sowohl Münzen wie Gemme den Kaiser glatt rasiert zeigen, während die Büste einen Backen- und Kinnbart — ohne Schnurrbart aufweist. Wenn man auch diese Nichtübereinstimmung und die daraus zu ziehenden Schlüsse

1) Vergl. zum folgenden mein Buch: »Zur Geschichte der Reichskanzlei unter den letzten Staufern« Sp. 59, 60, sowie Tafel VII und VIII.

leicht mit der Bemerkung beiseite schieben könnte, dass der Kaiser eben zu der Zeit, als die Büste gefertigt wurde, sich habe einen Bart wachsen lassen, so ist dem doch entgegenzuhalten, dass in den vornehmen Kreisen es offenbar während des ganzen 13. Jahrhunderts Mode war, rasiert zu gehen¹⁾.

Aber welche Bedeutung man auch diesem Punkte beizulegen geneigt ist, die Hauptsache möchte eine eventuelle Übereinstimmung der Gesichtszüge und des Ausdrucks sein, und hiervon geben die Siegel, soweit sie wirklich künstlerisch durchgeführt sind, eine viel klarere Vorstellung als Münzen und Gemme.

Ich füge, um hierüber ein Urteil zu ermöglichen, Abbildungen der beiden hier in Betracht kommenden Siegel bei. Das ältere, etwa 1215 oder 1216 in Deutschland, am Niederrhein, in Köln oder Aachen geschnittene zeigt den ganz jugendlichen Kopf des Königs, das jüngere, etwa 1221 oder 1222 wohl in Italien gefertigte, lässt den schon etwas gereiften Jüngling erkennen.

Sie bieten ein in Gesichtszügen und Gesichtsausdruck wohl durchgeführtes Porträt, welches meines Erachtens kaum eine Verwandtschaft mit dem auch persönlicher Charakterisierung nicht entbehrenden Marmorkopfe erkennen lässt.

Dr. F. PHILIPPI.

1) Vergl. die Königsdarstellungen auf Siegeln bei Heffner, die Siegel der deutschen Könige, ferner z. B. das bekannte Grabmal Rudolf's von Habsburg im Speyerer Dome, das Denkmal Heinrich's des Löwen im Dome zu Braunschweig u. s. w.



*Königsiegel
Friedrich's II. von 1215*



*Kaisersiegel
Friedrich's II. 1222*

THEODOR ROCHOLL

MIT EINER FARBENTAFEL

UNTER allen Berufsarten gibt es wohl kaum zwei andere, die in ihrem inneren Wesen so grundverschieden sind wie die künstlerische und die militärische. Hier als Hauptprinzip die straffe Disziplin der Massen, das Zurücktreten des Einzelnen, die unbedingte Unterordnung jeder eigenen Regung unter den höheren leitenden Willen, dort im schärfsten Gegensatz dazu als erstes Erfordernis die Betonung der ganzen Persönlichkeit, der freien, subjektiven Selbständigkeit, des eigenen Willens, die Verkündigung des inneren Gesetzgebers als einziger Autorität.

Und doch finden sich beide, die so verschieden geartet sind, auf einem gemeinschaftlichen Boden, wodurch ihre höchsten Leistungen in eine harmonische Beziehung gebracht werden. Dieser Boden ist das weite Gebiet der Schlachtenmalerei; werden von ihren Vertretern die besten genannt, so wird darunter jederzeit an sichtbarer Stelle auch der Name *Theodor Rocholl* glänzen.

Was schon vorhin als das Hauptmerkmal des künstlerischen Berufs bezeichnet wurde und was ganz besonders dem Schlachtenmaler als hervorstechende Charaktereigenschaft innewohnen muss, die selbständige Eigenart einer ganzen Persönlichkeit, das findet sich bei Rocholl in markantester Weise ausgesprochen. Jedes seiner Werke trägt das Kennzeichen einer scharf ausgeprägten Persönlichkeit. So wie er die Ereignisse anschaut und wiedergibt, hat sie noch kein anderer gebracht. Wer seine Bilder sieht, der wird an keine Schule, an keine Lehrer oder Vorgänger erinnert, der muss sich sagen: so malt nur Rocholl. Er ist in der That ein Eigener, ein Pfadfinder, der, einsam und unbekümmert um andere, neue unausgetretene Wege zu wandeln weiss.

Als nach dem französischen Kriege in den siebziger Jahren die zeitgenössischen Schlachtenmaler daran gingen, die grossen militärischen Erfolge für ihre Darstellungen zu verwerten, da wurden nach und nach kritische Urteile laut, dass die Deutschen bessere Soldaten als Künstler seien; da würden sie nun wieder von den Franzosen geschlagen; das sei eine böse Revanche.

Allerdings, während Namen wie Neuville und Detaille in aller Munde waren, wusste man in Deutschland ihnen keine von gleichem Klange entgegen zu setzen. Seltsames Verhängnis! Die Besiegten, die bei den gewaltigen Vorgängen ihre vielgepriesene »gloire« eingebüsst hatten, sie wussten als Künstler trotz alledem aus ihren Niederlagen Ruhmvolleres zu gestalten wie die mit dem glänzendsten Ruhmeskranz geschmückten Sieger.

Als Schlachtenmaler fehle den Deutschen — so behauptete man — vor allem die nötige Verve des Angriffs, die schnelle temperamentvolle Erfassung des stürmisch bewegten Moments. Bald aber sollte es sich

zeigen, dass dieser Mangel nur ein scheinbarer war dass jene Begabung nur noch im Schlummer lag Wer Rocholl's Bilder kennt, der weiss, dass sie erwacht ist zu echt künstlerisch eigenwilliger Bethätigung.

Es wurde Rocholl an der Wiege nicht gesungen, dass er dereinst sich einem Berufe widmen sollte, der zum Kriegshandwerk in so naher Beziehung steht. In einem Hause des Friedens, in dem Pfarrhause zu Sachsenberg im Fürstentum Waldeck 1854 geboren, durfte er den grössten Teil einer glücklichen Jugendzeit in ungestörter Ruhe verbringen. Und auch die ersten Proben seiner künstlerischen Begabung verrieten nichts weniger als den zukünftigen Schlachtenmaler, der mit keckem Griff den Augenblick des frisch pulsierenden Lebens zu packen versteht.

Wer den jungen Rocholl kennen lernte, der hätte eher vermutet, dass in ihm der deutschen Kunst ein neuer Moritz von Schwind erstehen würde. Die Märchenwelt mit ihrem ganzen phantastischen Zauber der Romantik — das war das eigentliche Feld des jugendlichen Träumers; ihm entnahm er seine ersten Kompositionen, in denen sich schon ein ungewöhnliches Talent offenbarte. Als damit sein Beruf zur Malerei festgestellt war, besuchte er zu seiner Ausbildung zunächst die Dresdner, dann die Münchner und die Düsseldorfer Kunstakademie, um schliesslich zu der Einsicht zu gelangen, dass doch erst in eigenem Studium der Künstler werden könne.

Nachdem er sich zu dieser Klarheit durchgerungen, reifte auch allmählich in ihm die andere Erkenntnis, dass seine bisherige Arbeit, das Ergebnis seines Jugendtraumes, nur eine harmlose Spielerei der Lehrjahre, nur eine Vorstufe gewesen, dass er aber eigentlich zu weit Ernsterem berufen sei. An ermutigenden Erfolgen hatte es zwar dem Anfänger nicht gefehlt. Schon sein erstes Bild, ein »Till Eulenspiegel«, das er 1876 in München als Pilotyschüler gemalt hatte, fand einen Käufer und ausserdem erhielt er in jener Zeit auch den Auftrag, ein Märchenbuch, das in Spamer's Verlag erschien, zu illustrieren. Diesen ersten pekuniären Erfolgen reihten sich weitere an und so gelang es ihm wohl, sich selbständig durchzubringen. Das hätte ihn also nicht zu veranlassen brauchen, einen anderen Weg einzuschlagen. Es war etwas anderes, was den strebsamen Feuergeist nicht ruhen liess.

Die Märchengestalten der Vergangenheit waren vor einem leuchtenden Bilde der Gegenwart verblasst. In deutschen Landen war die Zeit der Träumerei glücklich überwunden. Das Ziel des glühenden Sehnsens war nach langem, langem Harren, nach erstem Mühen und Ringen erreicht und das junge Geschlecht sah sich in eine Wirklichkeit versetzt, der es seine volle Begeisterung entgegenbringen durfte. Auch der junge Rocholl war schon früh von einem tiefwurzelnden Patriotismus beseelt. Sein grösstes

Leid war, dass er bei dem siebziger Kriegsmarsch noch nicht erwachsen war, dass er nicht mit dabei sein konnte, das Vaterland gegen den übermütigen Angreifer zu verteidigen. Aber um so tieferen Eindruck riefen in dem still erglühenden Herzen die Siegesbotschaften hervor und entflamten des Jünglings Brust zu jubelndem Enthusiasmus; da wurde der schlummernde Keim der künstlerischen Schaffenskraft in dem Aufwallen der hellodernden Vaterlandsliebe zu sprossendem Leben erweckt.

In harmonischem Einklang traf dieser tiefinnerliche Vorgang mit den gewaltigen äusseren Ereignissen zusammen. In dem deutschen Märchenwald war Dornröschen-Germania, die herrliche, die so lange unter Dornenhecken schlummern musste, zum freudigen Auferstehen erwacht. In strahlender Glorie und furchtlos der Dornen nicht achtend war Jung-Siegfried in ihre Kammer gestiegen und hatte sie vor aller Welt zu dem ihr gebührenden Thronsitze geführt, von Jung und Alt mit jauchzendem »Hurrah Germania!« begrüsst.

Diese glorreiche Zeit hatte der junge Rocholl miterlebt und miterlebt mit der ganzen Glut einer begeisterten Jünglingsseele.

Als in den ereignisreichen Julitagen 1870 nach der schnöden Herausforderung der Pariser Schreier die höchsten Wogen patriotischer Begeisterung Deutschlands Gauen mit dem donnernden Rufe: »Zum Rhein! Zum deutschen Rhein!« durchbrausten, da hatte auch der sechzehnjährige Rocholl mit mehreren gleichgesinnten Kameraden den Vater bestürmt, bis er zu dem ihm bekannten Oberst von Bock in Göttingen ging und ihn fragte, ob die jungen Leute nicht mit ins Feld ziehen könnten. Der Oberst riet entschieden davon ab, da die braven Jungen bei all ihrer löblichen Energie doch körperlich nicht den Strapazen des Felddienstes gewachsen sein würden. Das war für den jungen Rocholl ein harter Schlag, der in seinem Innern einen argen Widerstreit hervorrief, denn er geriet nun in die stärkste Versuchung, ohne die Einwilligung des Vaters seinen Entschluss auszuführen und durchzubrennen. Doch der Einfluss der guten Erziehung siegte. Der Sohn blieb, wenn auch mit schwerem Herzen. Dennoch hat er später sich oft mit einem bitteren Reuegefühl sagen müssen, dies sei die grösste Unterlassungssünde seines Lebens gewesen.

Er war nämlich inzwischen über die Leistungsfähigkeit seiner künstlerischen Schaffenskraft sich immer klarer geworden und damit wuchs auch von Tag zu Tag die Erkenntnis, dass es für ihn die schönste Lebensaufgabe sein würde, die geschichtlichen Vorgänge, durch die jene tiefen seelischen Eindrücke verursacht wurden, bildnerisch zur Darstellung zu bringen.

In dieser Einsicht wurde er noch wesentlich während seiner Dienstzeit als Einjährig-Freiwilliger bestärkt.

Hatte er anfangs nur traumhaft geahnt, wohin ihn der Genius führe, so erwachte jetzt immer deutlicher in ihm das Bewusstsein, wozu er berufen sei. Und zwar drängte ihn sein ganzes Empfinden vor allem

zu dem feurigen Temperament der stürmischen Kavallerieattacke. Aber er fühlte auch, dass es dabei nicht wie bei den Märchenbildern mit den Phantasievorstellungen allein gethan sei, dass vielmehr, um solches darzustellen, er es auch so viel wie möglich in wirklicher Anschauung kennen lernen, es mit erleben müsste.

So begleitete er denn zum Studium das siebente Kürassierregiment wochenlang auf seinen Manövern und zwar immer zu Fuss, was ihm unsägliche Strapazen auferlegte. Beobachtend stand er dann wohl hinter einem Baume geschützt und liess die rasende Attacke schnurstracks auf sich zukommen. Er war so lebhaft bei der Sache und griff sie mit fiebrhafter Anspannung so packend auf, dass er den drastischen Eindruck des erregten Moments gar nicht mehr los wurde, dass er von ihm bis im Traume verfolgt, nachts mit lebendigster Deutlichkeit die wilde Kürassierattacke auf sich zustürmen sah und von der dahinbrausenden Gewalt zermalmt wurde.

Dieser rastlos aufgeregte Zustand griff seine Nerven derart an, dass für seine Gesundheit trotz ihrer ursprünglichen Stärke die ernstlichste Gefahr drohte. Glücklicherweise konnte er aber bald seine Gelegenheit zum Studieren erleichtern: er durfte ein Kavalleriemannöver zu Pferde mitmachen.

Wie sehr diese intensive Art des Studiums seiner künstlerischen Entwicklung zu statten kam, zeigte sich aufs deutlichste in seinen nächsten Arbeiten. Hatte er schon in einigen früheren Leistungen auf diesem Gebiete, ein paar Bilder »Schleichpatrouille«, »Examinierttrupp«, »Abgesessen«, die er in Düsseldorf gemalt hatte, seine Begabung für diese Richtung vollauf erwiesen, so dokumentierte sich doch in dem nun folgenden »Todesritt von Vionville« ein erheblicher Fortschritt, der denn auch die erfolgreichste Anerkennung fand.

Er hatte die bei dem Manöver gemachten Studien und Skizzen, die er bei diesem Bilde verwenden wollte, der Verbindung für historische Kunst eingereicht, die ihm daraufhin die Ausführung des Bildes, dessen Entwurf er schon lange im Kopfe getragen hatte, bestellte. Als er dann das fertige Werk zur Ausstellung brachte, wurde es überall als ein Meisterwerk der Schlachtenmalerei bewundert. Jetzt erkannte man, dass hier eine frische Kraft auftrat, geeignet, die grosse Zeit der Erhebung Deutschlands, der ruhmreichen Thaten auf den Schlachtfeldern Frankreichs in würdiger Weise zu verherrlichen.

Und dieser hohen Aufgabe widmete fortan Rocholl, in dem beseligenden Bewusstsein, den rechten Weg gefunden zu haben, sein ganzes ernstes Streben. So entstand denn nach und nach unter seiner Hand eine Reihe von Bildern, welche als ein Nationalschatz des deutschen Volkes, als ein köstliches Erinnerungszeichen seiner glänzenden Errungenschaft betrachtet werden darf. Rocholl weiss wie kein anderer so ergreifend und lebensvoll die Heldenthaten der tapferen Söhne Germanias zu schildern; zudem bekundet er einen ungemein glücklichen Griff in der Wahl seiner Stoffe.

Das zeigt sich besonders auch wieder in einem seiner nächsten Bilder, das eine »Episode aus der Schlacht von Vionville« darstellt, wie der Wachtmeister Kaiser seinen schwer verwundet zu Pferde sitzenden Leutnant Grafen Sierstorff aus der Schlacht führt. Der Künstler errang damit einen durchschlagenden Erfolg, was sich besonders auf der Münchner Ausstellung zeigte; ein Jahr später wurde das Bild Eigentum der städtischen Galerie in Magdeburg.

Kaum minder packend schildert ein früheres Bild, betitelt »Vorbei!« wie die Spitze eines Kürassierregiments an einem Wintermorgen die Leiche eines Kameraden findet, der neben seinem toten Ross am Wege liegt. Und diesen trefflichen Bildern reihten sich mit der Zeit noch viele andere würdig an, wie der »Kampf um die Standarte«, »Vorpostengefecht«, »Ein Husarenstreich« (das 1892 in München die goldene Medaille erhielt), »Die Nürnberger hängen keinen, sie haben ihn denn«, »Ein Hoch auf den König«, »Waldrast«, »In Feindesland«, »Attache der sechzehnten Dragoner bei Mars la Tour«, »Nachzügler« (in der städtischen Galerie zu Düsseldorf) u. s. w.

Und nicht nur die wackeren Krieger in ihrer aufopferungsvollen Thätigkeit, auch ihren edlen Führer, den greisen Heldenkaiser in seiner gewinnenden Herzengüte, ebenso wie seine glorreichen Paladine weiss Rocholl in den erhebensten Momenten zur Anschauung zu bringen. So hat er vor allem in dem Bilde »Kaiser Wilhelm's Ritt um Sedan« eine der bedeutendsten und ergreifendsten Scenen des ganzen Kriegsjahres dargestellt, wie der alte Kaiser, begleitet von Bismarck und Moltke, nach der Schlacht bei Sedan von dem siegreichen Heer in jauchzender Begeisterung begrüsst und verehrt wird. In dem spontanen Gefühlsausbruch dieser rauhen Krieger, die in dem gewaltigen Augenblick gewissermassen das deutsche Volksgefühl repräsentieren, konzentriert sich die feierlich gehobene Stimmung, der ganze Jubel unaussprechlicher Dankbarkeit, mit dem die grossartige Errungenschaft jedes deutsche Herz erfüllt. Und so wird dieses Bild für alle Zeit als ein echtes Historienbild, als ein redendes Dokument der grossen Zeitepoche zu gelten haben. In dieser Erwägung hat der Kunstverein für Rheinland und Westfalen, die richtigste Wahl treffend, das Bild durch einen Kupferstich von E. Forberg's Meisterhand vervielfältigen lassen, um es so in gebührender Weise zu einem Gemeingut des deutschen Volkes zu machen.

Die unermüdliche Pflichttreue und schlichte Bescheidenheit des edlen Greises schildert in einem rührenden Moment das Bild »Letzte Heerschau Kaiser Wilhelm's I.«, das in den Besitz der Stettiner Galerie übergegangen ist. Neben diesen Malereien aber entstanden auch noch eine grosse Anzahl von Illustrationen, von denen beispielsweise etwa zwanzig das bei Bruckmann erscheinende Werk »Kaiser Wilhelm und seine Zeit« in Federzeichnungen enthält; ferner vierhundert Illustrationen für das in Lieferungen erschienene grosse Werk von Devens »Das deutsche Ross«, worin sich Rocholl auch als einer der geschicktesten und phantasiereichsten Illustratoren zeigt

und das namentlich dem Pferdekennner einen hohen Genuss bietet.

Alle jene Kriegsbilder machen den überzeugenden Eindruck, als wenn sie aus unmittelbarer eigener Anschauung des Dargestellten entstanden wären; es wird jedem beim Anblick derselben unglaublich erscheinen, dass damals der Maler noch nie persönlich einer Schlacht, einem wirklichen Kriegsgetümmel beigewohnt hatte. Um so mehr aber fühlte diesen Mangel der Autor selbst. In seinem rastlosen Drang, aufs gründlichste die Natur zu studieren, konnte er sich nicht genug thun und so blieb doch immer sein grösster Schmerz, dass er 1870 nicht dabei gewesen war und dass er auch bisher noch keinen Krieg hatte mitmachen können. Noch keine Gelegenheit hatte sich dazu geboten, seitdem er sich als Meister fühlte; das Schicksal schien seinen Herzenswunsch nicht erfüllen zu wollen.

Da endlich kam der griechisch-türkische Krieg; nun war Rocholl nicht mehr zu halten. Ein Pass, ein Rucksack und 500 Mark Barschaft, die er sich kurzer Hand zusammenpumpfte, — damit hielt er »eine Reise um die Welt für sehr leicht und wahrscheinlich«, wie er selbst in seinen köstlich geschilderten Reiseerlebnissen mit launiger Selbstironie erzählt.

Und an Schwierigkeiten und Gefahren fehlte es denn auch nicht. Aber mit frischem fröhlichem Wagemut, der ihn nicht verliess, überwand er sie alle und dem Kühnen zeigte doch schliesslich Fortuna sich hold. Er fand in der Türkei vollauf Gelegenheit, die interessantesten Studien zu machen, namentlich in der Schlacht bei Domokos, wo er in nächster Nähe stundenlang in der Schützenkette dem mörderischen Kampfe beiwohnen konnte.

Rocholl ging nun zunächst daran, die in der Türkei gesammelten Studien und Erfahrungen für seine Arbeit zu verwerten. So entstanden eine Reihe farbenprächtiger, von südlicher Glut durchstrahlter Bilder aus dem türkischen Kriegs- und Lagerleben; eines dieser Bilder ist diesem Hefte als Farbendruck beigegeben. In Konstantinopel malte er im Auftrage des Sultans ein Bild der Schlacht von Domokos, zu dem er im Jahre nachher bei der türkischen Okkupationsarmee in Thessalien an Ort und Stelle als Gast des Sultans noch eingehendere Studien machen konnte.

Dann aber trieb es ihn zu der Hauptaufgabe seines ganzen Strebens, zu deren Förderung allein er die »Studienreise zum Kriegsschauplatz« unternommen hatte, mit neuer und gestählter Kraft zurück. Wie schon gesagt, er hatte selbst am besten gefühlt was ihm noch fehlte. Manches treffliche Bild hatte er schon ausgeführt, namentlich manch unvergleichliches Reiterstückchen, aber es liess sich nicht verhehlen, dass er auch zuweilen daneben gehauen hatte, besonders dann, wenn er etwas machen musste, was seiner Eigenart nicht lag, wie solches im Schaffen eines jeden Künstlers vorkommt. Auch war manches in seiner stürmisch vorwärts dringenden Arbeitsweise nicht vollständig ausgereift.

Darin war die türkische Exkursion von bestem

Einfluss auf seine Entwicklung. Er war dadurch in seinem ganzen Wesen ernster und ruhiger geworden. Mit Überwindung der grössten Mühseligkeiten hatte er Tags über seiner Arbeit obgelegen und sich dann in langen qualvollen Fiebernächten grübelnd auf seinem harten Lager gewälzt; da kam der ganze tiefe Ernst des Lebens über ihn, so dass er sich zur männlichen künstlerischen Reife durchrang.

Im Jahre 1900 kam die Herausforderung Chinas, die Ermordung unseres Gesandten. Die deutsche Antwort liess nicht auf sich warten; die Kriegsmarine war bald zum Aufbruch bereit. Rocholl schloss sich dem Oberkommando an und schiffte sich mit demselben auf der Sachsen in Genua ein. In Tientsien bekam er Pferd und Burschen, machte dann hochinteressante kriegerische Expeditionen in die Gebirge mit, wobei er Frost und Hitze und alle Strapazen redlich mit den Truppen teilte. So erreichte er im

Jahre 1900 einigermassen das, was ihm im Jahre 1870 versagt war: Deutsche Soldaten in ernstem Kampfe zu sehen, zu begleiten.

Augenblicklich ist Rocholl mit einem grösseren Bilde für die Nationalgalerie beschäftigt, welches den Zug des Oberst Graf York nach Kalgan darstellt. Auf der grossen nationalen Kunstaussstellung in Düsseldorf befand sich sein neuestes Bild »Boxer verteidigen die Bergfeste Hophu« und daneben das zu gleicher Zeit gemalte Bild »Aufsitzende Kürassiere«.

Und so ist zu erwarten, dass wie bisher der Entwicklungsgang seiner Schaffenskraft ein stetig fortschreitender war, jetzt erst recht seine Kunst einem neuen Aufschwung entgegengeht und dass sie noch manches wertvolle Dokument zur Verherrlichung echt-deutschen Wesens und deutscher Thaten zum Ruhme des Vaterlandes hervorbringen werde.

EDUARD DAELN.

MAX KLINGER'S SCHLAFENDE

ZU DER TAFEL

In den Tagen, wo dieses Heft in die Hände unserer Leser gelangt, wird der Beethoven Max Klinger's, zurückgekehrt von den Ausstellungen in Wien, Düsseldorf und Berlin, endgültig im Museum der bildenden Künste in Leipzig aufgestellt sein. Man hat daselbst in dem sogenannten Michelangelosaale einen provisorischen Einbau nach den Plänen und Angaben des Künstlers geschaffen, der in diesem Jahre noch durch einen massiven Bau, der der Südfassade des Museums angegliedert werden soll, ersetzt werden wird. In diesem Saale, der in einer mässigen Grösse gehalten wird, so dass die Architektur in richtigem Verhältnis zu den darin aufzustellenden Kunstwerken steht, sollen auch die übrigen Skulpturen Klinger's untergebracht werden: die Salome, Cassandra, das badende Mädchen und die mehr als plastische Skizze geltende Bronzestatue eines Athleten, die in den letzten Tagen dem Museum von Herrn Kommerzienrat Stöhr geschenkt worden ist. Leipzig kann sich

nunmehr seines Besitzes von plastischen Werken seines grossen Sohnes rühmen. Denn ausser den genannten Skulpturen befinden sich hier die Büste von Franz Liszt (im Foyer des Gewandhauses) und das »Schlafende Mädchen« im Besitze des Verlagsbuchhändlers Georg Hirzel. Unsere Abbildung wird dem Leser einen Begriff von dem mit allen Reizen der Jungfräulichkeit und Naivetät umkleideten Körper geben, der, augenblicklich schlafend und träumend noch, im nächsten Moment in dem toten Steine erwachen und sich mit pulsierendem Leben erfüllen wird — plastisch vielleicht das liebenswürdigste, am unmittelbarsten wirkende, menschlich am meisten ansprechende Werk Klinger's. Das Material ist wieder parischer Stein; nach einer früheren ähnlichen Behandlung des Motivs ist die Hirzel'sche Figur im Sommer 1902 vom Künstler, etwa gleichzeitig mit der Porträtbüste von Nietzsche, vollendet worden.

Julius Vogel.

BÜCHERSCHAU

Lange, Konrad, *Das Wesen der Kunst*. Zwei Bände. Berlin, Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

Lange, Carl, *Sinnesgenüsse und Kunstgenuss*. Wiesbaden, Bergmann.

Das umfangreiche Werk des Tübinger Kunsthistorikers hat zunächst symptomatische Bedeutung. Denn obgleich die Erörterung über das Wesen der Schönheit überhaupt und der gewollten Schönheit, das heisst, der Kunst, im Laufe des 19. Jahrhunderts nie verstummt ist, insofern seine Philosophen vom Kantianer Schiller bis E. v. Hartmann sich um Ergründung der Prinzipien dieser Begriffe bemüht haben, so ist es doch eine verhältnismässig neue Erscheinung, dass sich eigentliche Kunsthistoriker mit dieser Aufgabe, den innersten Kern des Schönen auszuschälen, den schwierigen Begriff in eine neue Formel zu giessen, systematisch befassen. Die Wege, welche die Erforschung des Schönen und der dazu gehörigen Erscheinungen genommen hat, sind von E. v. Hartmann im ersten Teile seiner *Ästhetik* (1886 erschienen) gekennzeichnet worden. Man sieht an der Hand seiner kritischen Führung, wie verschiedenartig die Lösungsversuche waren, die seit Schiller von Schelling, Schopenhauer, Solger, Krause, Lotze, Weisse, Hegel, Trahdorff, Schleiermacher, Deutinger, Oersted, Vischer, Zeising, Carrière, Schasler, Kirchmann, Herbart, Köstlin, Siebeck und Fechner angestellt worden sind. Unter diesen Autoren sind es vornehmlich Trahdorff, Deutinger und Kirchmann, mit denen Konrad Lange's Werk streckenweise parallel läuft. Den Begriff der Illusion, den Konrad Lange als Kern des künstlerischen Genusses hinstellt, hat Trahdorff bereits in seinem 1827 erschienenen Werke behandelt; er sagt, dass man Illusion nicht mit Selbsttäuschung übersetzen solle, weil das den wunderlichen Irrtum hervorrufen könne, als ob es in der Kunst nur um eine Selbsttäuschung zu thun wäre, die der Mensch sich selber vorspiegelt, um die Wirklichkeit auf einen Augenblick zu vergessen und in Phantasien zu schwärmen und süss zu träumen. Hartmann nennt diesen von Trahdorff aufgestellten Begriff der Illusion als subjektives Korrelat zu dem objektiven Begriff des ästhetischen Scheins im Kunstwerk eine wertvolle Bereicherung und Vertiefung der ästhetischen Grundbegriffe. Deutinger ist hier zu erwähnen, weil dieser von Neudecker sozusagen wieder aufgefundenen Ästhetiker zuerst die Geschichte der bildenden Kunst in umfassender Weise in den Kreis seiner Spekulation gezogen hat. Auch Deutinger war schon bekannt, dass der ästhetische Schein nicht dazu da sei, »Vögel zu täuschen und den Sinn zu betrügen, sondern zum Geiste zu sprechen«. Endlich trifft eine Bemerkung H. Kirchmann's, ein Kunstwerk sei um so schöner, je näher sein ästhetischer Schein sich an die Grenze der wirklichen Welt anschliesst, mit dem Hauptsatz Konrad Lange's zusammen, allerdings im Gegensatz, als Spiegelbild. »Jede Kunst«, sagt Lange, »ist ihrem inneren Wesen nach ein Kampf gegen illusionsstörende Momente; der Künstler haucht seinen toten Materialien Leben ein; in diesem Sinne kämpft die Kunst gegen die Materie und sucht sie sich zu unterwerfen, zu durchgeistigen«.

Der Verfasser beruft sich selbst auf Berührungspunkte mit anderen Ästhetikern (I, 205); mehr aber, als dass die zitierten Autoren nur in jenen Punkten seines Wegs, nicht aber mit seinem Wege überhaupt einverstanden seien, wird er nicht behaupten dürfen. Hier ist überdies Schiller zu erwähnen, dessen zwei Zeilen:

»Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muss die Kunst entweichen«

schon in nuce die Theorie des Lange'schen Werkes enthält.

Die Beweisführung, dass das Wesen der Kunst im letzten Grunde in der Erregung der bewussten Selbsttäuschung liege, kann man trotz der vielen bestechenden und geistreichen Bemerkungen, die sie hervorgerufen hat, nicht als erbracht gelten lassen. Wäre es so, wie der Verfasser meint, dass die Herbeiführung der bewussten Selbsttäuschung der Keim sei, aus dem allein der Kunstgenuss hervorwächst, so würde mancherlei unerklärt bleiben. Bestimmte Beispiele werden das am fasslichsten darthun. Es würde unerklärt bleiben, warum wir unbefriedigt sind, wenn Laube den Schiller'schen Demetrius, oder ein neuer Bildhauer die Venus von Milo ergänzt; obwohl beide Künstler doch darnach trachten, im Sinne des unvollständigen Kunstwerkes zu schaffen und die ästhetische Illusion zu vollenden. Es würde unerklärt bleiben, warum das Grillparzer'sche Estherfragment eben weil es nur Fragment ist, nicht völlig befriedigt, denn Illusion wird ja auch schon durch das Bruchstück herbeigeführt; es würde unentschieden bleiben, warum eine farbige Kopie einer Originalgrisaille (z. B. der Luini in der Ambrosiana und seine Nachbildung im Museo Poldi Pezzoli) für weniger wertvoll gehalten wird, obwohl die farbige Darstellung doch eine stärkere Illusion weckt; es würde unerklärt bleiben, warum der Künstler, der seiner Zeit voraussetzt die Zeitgenossen nicht in die gleiche Illusion versetzt wie die Nachwelt. Die blosser Behauptung, dass die Zeitgenossen eben weniger illusionsfähig seien im Sinne des neuen Genius, weicht eher der Erklärung aus, als dass sie sie herbeiführt.

Der Verfasser setzt ausführlich auseinander, dass dem Kunstwerke illusionsstörende Momente eigen sein müssen und sieht laut I, 224 in der denkbar stärksten Steigerung der Illusion bei vollem Festhalten des Gefühls der Scheinhaftigkeit das Kennzeichen des wahren Kunstgenusses. Jede Kunst sei deshalb (S. 232) ihrem innersten Wesen nach ein Kampf gegen illusionsstörende Momente. Wäre das richtig, so müsste eigentlich die völlige Beseitigung aller illusionsstörenden Momente das wahre Ziel der Kunst sein; die Malerei stünde dann eine Stufe höher als die Zeichnung, die Farbenlithographie höher als die Radierung, die bemalte Holzskulptur wäre höher zu achten als ein weisses Marmorwerk. Ein völliges Hypnotisieren des Hörers oder Beschauers wäre alsdann der höchste Triumph des Künstlers; man müsste dem Grafen Tolstoi zubilligen, in seinem Drama »Die Macht der Finsternis«, wirkliche Düngerhaufen auf die Bühne zu bringen, um auch durch die Geruchsnerve die Illusion eines russischen Bauernhofes steigern zu helfen. Man wird nicht wenig

begierig sein zu hören, was der Illusionsästhetiker zur Panoramenmalerei, zum Wachsfigurenkabinett, zur Taschenspielerkunst und zum Stereoskop sagt. Im neunten Kapitel seines Werkes setzt sich dann auch der Verfasser mit diesen Widersachern seiner Theorie auseinander. Hier zieht er ein Argument herbei, das der eigentlichen Illusionstheorie fremd ist: Die Notwendigkeit der Erzeugung der Illusion durch einen *Künstler*, also die Notwendigkeit einer wählenden, sich selbst in gründlichen Persönlichkeiten. Dagegen ist zu sagen, dass die bewusste Selbsttäuschung nicht notwendig durch einen Künstler hervorgerufen werden muss. Sie kann zufällig entstehen. Im Eisenbahnzuge weiss man oft nicht, ob sich der eigene oder der nebenstehende Wagen in Bewegung setzt. Man blickt dann nach den illusionsstörenden Momenten, das heisst der Gegenseite oder einem bestimmten Punkte, um sich zu vergewissern, ob Täuschung oder wirkliche Bewegung vorliegt. Durch unmerkliches Fixieren des abfahrenden Zuges können viele Menschen in sich das Gefühl des Dahingleitens wiederfinden, trotzdem sie wissen, dass der Zug, in den sie eingeschlichen sind, still steht. Ganz das gleiche — scheinbare Bewegung bei voller Überzeugung, dass man feststeht, kann man sich auf einer Brücke, unter der fließendes Wasser strömt, verschaffen. Die Täuschung endet, wenn man auf eins der Ufer schaut; sie beginnt von neuem, wenn man wieder ins Wasser blickt; man kann so zwischen Ruhegefühl und dem der gleitenden Bewegung mehrfach wechseln. In solchem Falle liegt also doch eine bewusste Selbsttäuschung, aber keine künstlerische Illusion vor; denn auch hier fehlt die geistige Zuthat, der Ausdruck einer Persönlichkeit, die den illusionsschaffenden Elementen aufgeprägt sein müsste. Der Verfasser meint ferner in Bezug auf das Stereoskop, dass dies nur deshalb keine künstlerische Illusion biete, weil mit diesem Apparat eine wirkliche Täuschung in Bezug auf den Raum stattfinde. Das ist offenbar nicht stichhaltig. Niemand wird den Raum, den das Stereoskop vortäuscht, für einen wirklichen halten, und etwa versuchen, einen Gegenstand in die Tiefe des Raumes, der so greifbar scheint, zu bringen. Jedermann weiss ganz genau, dass hier eine Täuschung vorliegt; man braucht die Beschauer ja nur zu fragen. Es liegt also auch hier eine bewusste Selbsttäuschung vor, die beliebig oft wiederholt werden kann. Es fehlt die Flächenhaftigkeit, meint der Verfasser, also sei das stereoskopische Bild kein Kunstwerk. Nun hat aber das stereoskopische Bild illusionsstörende Momente genug; die Einfarbigkeit, die Bewegungslosigkeit, die lineare Abgrenzung. Die ersten beiden sind illusionsstörende Momente der Plastik, die letzte ist eines der Malerei. Diese drei illusionsstörenden Momente reichen völlig hin, das Gefühl der Wirklichkeit des Vorgetäuschten nicht aufkommen zu lassen.

Auch beim Kinematographen sagt der Verfasser, dass er einen ästhetischen Genuss deshalb nicht hervorrufen könne, weil man bei der Anschauung absolut nicht das Gefühl (des Vorhandenseins) einer menschlichen Persönlichkeit erhalten würde, die durch ihre Kunst auf uns einwirken wollte. Die eine Vorstellungsreihe, die sich auf den Schöpfer des Kunstwerks bezieht, wäre vielmehr ganz ausgeschaltet. Wenn es notwendig ist, eine Vorstellungsreihe einzuschalten, die sich auf den *Schöpfer* eines Werkes bezieht, so kann die bewusste Selbsttäuschung des Individuums *allein* zur Erklärung des ästhetischen Genusses offenbar nicht ausreichen. Vielmehr muss diese Täuschung, soweit sie Kunst heissen soll, beabsichtigt, von einer Persönlichkeit planmässig herbeigeführt sein.

Allein, man kann ja auch bewusste Selbsttäuschungen planmässig herbeiführen, die unästhetisch sind. Zu solchen

gehört z. B. eine Prügelscene zweier Clowns im Cirkus. Die Galerie und die Kinder pflegen derlei zu belachen und lebhaft zu beklatschen; der an geistige Speise Gewöhnte wendet sich ab. Jedermann weiss, dass die Prügel nicht ernst gemeint sind, obwohl die Schläge täuschend klatschen; der Genuss ist aber unästhetisch, weil er ungeistig ist. Zum Ästhetischen gehört somit nicht eine bewusste Selbsttäuschung schlechthin, sondern sie muss von edler Art sein. Edel heisst nach Schiller (Über die ästhetische Erziehung, 23. Brief, Anm.) jede Form, welche dem, was seiner Natur nach bloss dient (blosses Mittel ist) das Gepräge der Selbständigkeit aufdrückt. Edel heisst ihm ein Gemüt, das die Gabe besitzt, auch das beschränkteste Geschäft und den kleinlichsten Gegenstand durch die Behandlung in ein Unendliches zu verwandeln. Der Künstler von echter Art adelt eben, «was uns gemein erschien, und das Geschätzte wird vor ihm zu nichts». (Vgl. auch Schiller's Aufsatz: Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst.)

Hiernach dürfen wir wohl sagen, dass nicht die bewusste Selbsttäuschung an sich der Kern des künstlerischen Genusses sein könne, sondern die geistig geadelte Illusion. Die Sache läuft im wesentlichen auf das hinaus, was H. Siebeck in seinem Buche vom »Wesen der ästhetischen Anschauung« p. 12, 17, 95 u. a. O. ausgeführt hat.

Dass dies auch des Verfassers Meinung ist, geht aus verschiedenen Stellen seines Werkes hervor; unter anderem hat er auf Seite 251 des ersten Bandes darauf hingewiesen, dass man neben der Natur die Persönlichkeit des Künstlers hindurchfühlen müsse, darauf komme alles an. Der Verfasser erwähnt die Naturabgüsse der Goldschmiede, die Benutzung der Totenmasken von Bildhauern und fügt hinzu: »Sobald ein Nacharbeiten, ein freies Nachmodellieren, in dem sich das persönliche Gefühl des Künstlers ausspricht, hinzutritt, ist ein solcher Abguss ebenso als Kunstwerk aufzufassen, wie eine retouchierte Künstlerphotographie, oder ein Bild, das mit Hilfe einer Photographie gemalt ist.

Hiermit kommen wir auf die Auffassung, wie sie E. v. Hartmann bei Besprechung der Kirchmann'schen Definition giebt, welche lautet: »Das Schöne soll das Bild eines seelenvollen Reales sein. Wenn hier«, fährt Hartmann fort (I, 257), »unter Realem nicht ein wirklich seiendes Reales, sondern ein bloss vorgestelltes, als daseiend *fingiertes* Reales verstanden werden soll, so ist das nichts anderes, als was Hegel und seine Schule auch sagt; denn der ästhetische Schein könnte uns gar nichts als Erscheinung der Idee gelten, wenn er nicht als ein fingiertes Reales wenigstens vorgestellt würde (Hegel's Ästhetik III, 243), welches das seelische Innere mit einem sinnlichen Äusseren verknüpft. Aber gerade diese fingierte Realität ist (ebenso wie beim Naturschönen die wirklich existierende Realität) dasjenige, wovon beim ästhetischen Schein abstrahiert, was in der Deutung des Scheines *übersprungen* wird; denn sie ist nur Mittel, um diese Deutung zu vollziehen und zwar ein unbewusst gewordenes, unbewusst seine Schuldigkeit thuetendes Mittel, das den ästhetischen Eindruck des Schönen sofort stört und zerstört, sobald es sich ins Bewusstsein hervordrängt. Der ästhetische Eindruck beruht lediglich auf den beiden Endgliedern: dem ästhetischen Schein und dem durch denselben versinnlichten seelischen Gehalt.«

Wir haben oben gesehen, dass der Verfasser des »Wesens der Kunst« bei der Definition zwar den Künstler zunächst beiseite lässt, ihn aber als den Schöpfer des Kunstwerks dennoch nicht entbehren kann, sondern beim Kinematographen z. B. das Fehlen seiner Thätigkeit bemerkt und sie als Postulat jedes Kunstschönen herbeizieht. Weiterhin erklärt er (I, 334), wie er schon in der Antrittsvorlesung 1895 gethan, den Kunstgenuss in dem Hin- und

Heroscillieren zwischen Wahrnehmungs- und Vorstellungsbild, Schein und Wirklichkeit, Kunst und Natur. Die bewusste Selbsttäuschung sei einer Pendelbewegung vergleichbar; das Pendel stehe still, wenn der Schein die Wirklichkeit erreichte und keine Differenz mehr zwischen ihnen bestehe. Das Bestreben des Künstlers solle dies sein, die Schwingungslinie möglichst zu verringern, *fast* gleich Null zu machen, aber ja nicht völlig den Unterschied auszugleichen. Wäre dies richtig, so würde der galvanoplastische Abguss einer Eidechse, der nur durch einige Handgriffe des Ciseleurs um ein Minimum seiner Naturwahrheit beraubt ist, wertvoller, als eine freihändig modellierte. Der realistischste Künstler wäre dann der höchststehende: also der Schiller der Kabale und Liebe stünde über dem der Braut von Messina, Courbet wäre mehr als Raffael. Wieso ein Hin- und Herpendeln beim Anhören einer Bach'schen Fuge zwischen einem Wahrnehmungs- und einem Vorstellungsbild, zwischen einem Kunstnachbild und einem Naturvorbild stattfinden solle, ist nicht recht verständlich. Ein besonders geistreiches Kapitel ist das 24. des Werks, das von der umgekehrten Illusion handelt: es will uns zeigen, dass wir beim Anschauen der Naturschönheit durch Erinnerung an Kunstwerke und Vergleichen mit ihnen zum Genusse gelangen. Insoweit die Ausführungen des Verfassers richtig sind, hat sie schon H. Siebeck in dem erwähnten Werke als ein »Bearbeiten« vorausgenommen, S. 10, 97 ff. Siebeck lehrt, dass jedes Kunstwerk ein Analogon personalitatis sei, dass in ihm die Möglichkeit gegeben sei, einen Künstlergeist ohne Reflexion, ohne diskursives Denken unmittelbar anzuschauen; und dass beim Naturschönen auch eine ästhetische Bearbeitung des Objekts durch den Betrachter erfolge, dessen Phantasie dadurch aus einer anschaulich produzierenden zu einer künstlerisch produzierenden werde. Die Idee, dass jedes Kunstwerk ein anschaulicher Ausdruck eines Geistigen sei, hat neuerdings B. Croce ausführlich dargelegt (*Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale*, Milano, Sandron). Hier wird insbesondere deutlich, dass uns ein starker Geist, der nur schwache Illusion herbeiführt (z. B. Rembrandt in einer Skizze), wertvoller ist als ein schwacher, der sich der Natur weit mehr nähert. So erklärt sich auch die Thatsache, dass Skizzen oder Fragmente oft mehr bieten, als die später danach ausgeführten Werke; mit der Illusionstheorie des Verfassers wäre diese Erscheinung nicht vereinbar.

Als eine Art Ergänzung zu dem vorstehenden umfangreichen Werke des Kunsthistorikers Konrad Lange kann man das kleine Heft seines Namensvetters, des dänischen Physiologen Carl Lange, bezeichnen, der den Berg, auf dem der Schatz des Schönen blüht, von einer ganz anderen Seite bestiegen hat. Der Weg ist kurz und nicht sehr steil: hundert Seiten umfasst das Ganze, wovon die Hälfte auf die Physiologie des Genusses und ebensoviel auf die Kunst entfallen. Der erste Teil ist noch mehr als der zweite für jeden Ästhetiker von höchstem Interesse: der erfahrene Mediziner legt zunächst den Zusammenhang unserer Gefühlszustände mit den aktiven Bewegungen unserer Blutgefäße dar, lehrt, wie die Affekte durch die Reizungen der vasomotorischen Nerven zu stande kommen, die teils von den Sinnesorganen, teils von der Rindensubstanz des Gehirnes herrühren. Alsdann werden die Affekte als Genussmittel abgehandelt mit einer Einfachheit, Klarheit und gleichzeitiger Tiefe bei grösster Knappheit, die bewunderungswürdig sind. Nacheinander bespricht der Verfasser die Freude, den Zorn, die Angst, die Spannung, die Trauer, die Ekstase, die Bewunderung und die Enttäuschung. Man braucht nur an die Theorien vom Erhabenen und vom Tragischen zu denken, um sogleich zu fühlen, welch frucht-

bare Ergebnisse sich auf diesem Gebiete für den Ästhetiker ergeben müssen, wenn eine kundige Hand den Weg zeigt. Alsdann erläutert Carl Lange die beiden Hauptprinzipien des Kunstgenusses, die Abwechslung als Genussmittel und die sympathische Gefühlsregung. Die Notwendigkeit der Abwechslung ergibt sich aus der Nervenermüdung, ein Mittel, sie hintanzuhalten, ist der Rhythmus. Die Überraschung und die daraus resultierende Komik sind Steigerungsmittel, wenn der rhythmische Wechsel nicht mehr ausreicht. Im vierten Kapitel wird die Sympathie, das Mitleid und die suggestive Wirkung des Gefühlsausdrucks erörtert; hier treffen wir auf die feinsten Saugwurzeln der Kunst. Im zweiten Abschnitte, der die Kunst zum Gegenstande hat, zeigt der Verfasser, welcher Wert den allgemeinen Kunstmitteln zukommt, bespricht den Satz »l'art pour l'art«, die Scheu vor dem Banalen, weist der Illusion ihren Platz an, wobei er die Grenzlinie zwischen der völligen Täuschung (dem Hingerissensein) und der unvollkommenen Täuschung zeichnet. Dass er hier die Illusion mit der völligen Täuschung verwechselt, sei ausdrücklich bemerkt. An anderer Stelle zeigt er, dass die Illusion einen gewissen Grad von Bewusstlosigkeit und Empfindungslosigkeit herbeiführt; sehr starke Illusion, Fesselung des Geistes und Bannung auf das Geschaute erzeugt Ekstase, einen schwachen Grad von Hypnose (S. 18 ff.).

Wenn man auch nicht allem unbedingt beipflichten kann, was der geistvolle, klardenkende Gelehrte äussert (bei der Betrachtung der Keramik würde eine kleine Dosis Gottfried Semper gut thun) und wenn auch Wichtiges fehlt (z. B. ein Kapitel über den Musikgenuss), so wird doch aus dem Zusammenhange klar, wie tiefgründig und fruchtbar diese Skizze sein muss, wenn sie, was der leider verstorbene Verfasser nicht mehr kann, ausgebaut wird. Die Fundamente, die er giebt, sind sehr tragfähig, obgleich ein paar nebensächliche Irrtümer oder Missverständnisse unterlaufen. Nach Carl Lange ist es die Absicht des Künstlers sympathische Gefühlsregung hervorzurufen und durch Abwechslung der Kunstmittel dauernd zu erhalten. Das Produkt beider ist die Bewunderung, in ihrer höchsten Steigerung die Ekstase. Ein Kunstwerk ist dem Verfasser jedes Menschenwerk, das seinen Ursprung in dem bewussten Bestreben hat, einen geistigen Genuss durch das Auge oder durch das Ohr hervorzubringen. Am Schlusse seiner Ausführungen beschäftigt sich der Verfasser noch mit dem Begriff des Schönen und stellt (mit einem Seitenblick auf Hamlet) den Satz auf: Nichts ist an sich schön; erst unsere Auffassung macht es dazu. Ein treffendes Beispiel giebt völlige Klarheit über Carl Lange's Auffassung von dem Begriff des Schönen. »Definiert man«, sagt er, »ein Gift allgemein als einen Stoff, welcher lebende Organismen auf chemischem Wege schädigt, so kann man nicht zugleich bestimmte absolute Eigenschaften als für das Gift charakteristisch hinstellen; nicht minder unlogisch ist es, das Schöne erst durch seine Beziehung zum Subjekt zu definieren, und dann bestimmte Qualitäten dafür zu postulieren; das streitet nicht allein gegen die Vernunft, sondern es stürzt die Ästhetik auch in die grössten praktischen Verlegenheiten und führt sie zu den traurigsten Resultaten«. Dass der Verfasser nicht für Böcklin oder Max Klinger schwärmt, nimmt dem Werte seiner Ausführungen nichts; er hat eben einen anderen »Affekt-hunger«.

Natürlich berührt sich das Werkchen vielfach mit Th. Fechner, der ebenfalls die dunklen verworrenen Pfade gewandelt ist, auf denen die Kunstsensationen spriessen. Man wird aber seinen von solidem spekulativem Geiste getragenen Essay gleichwohl mit grossem Nutzen lesen, denn

auf ihr ist sein eigenes Wort (S. 24) anwendbar: Wenn man etwas in der Welt zu stande bringen soll, so muss man ausser über das Material auch über das richtige Verfahren verfügen.

Sn.

Georg Warnecke, *Hauptwerke der bildenden Kunst in geschichtlicher Zusammenhänge*. Zur Einführung erläutert. Mit 441 Abbildungen im Text und vier Farbdrucken. Leipzig, E. A. Seemann, 1902.

Dieses vorläufige Buch ist etwas in seiner Art ganz Neues. An 40 Titel zusammenhängenden Kunstgeschichte, die in der Kürze eines einzigen Bandes für die heutigen Ansprüche notwendigerweise so oberflächlich ausfallen muss, dass man von allen solchen neueren Büchern, so sehr sie auch angepriesen werden, nur warnen kann, giebt der Verfasser eine geschickt getroffene Auswahl von Werken der Architektur, Plastik und Malerei aller Zeiten von den Ägyptern und Assyriern bis auf Klinger, Stuck, Thoma, Liebermann und Uhde, die Werke werden abgebildet und kurz besprochen, die wichtigeren Künstler mit wenig Strichen charakterisiert, und die einzelnen Gruppen von Kunstwerken und Künstlern durch fest und klar gezogene Grundlinien der Geschichte miteinander verbunden. Der Gedanke ist glücklich, und für die ebenso glückliche Durchführung gebührt dem Verfasser der Dank aller, denen an geschmackvoller Popularisierung der Kunst gelegen ist: er kennt die Litteratur, versteht zu sehen und hat die Gabe, deutlich und ohne Phrasen zu belehren. Sein Buch setzt gar keine Vorkenntnisse voraus und unterrichtet doch so gründlich, mühelos und angenehm, wie keines der bis jetzt für Anfänger geschriebenen Handbücher, die es mit seinem gediegenen Inhalt, seinem reichen Bilderschmuck und dem spottbilligen Preise von 7,50 Mark für den Band in Leinwand alle aus dem Felde schlägt. Warnecke hat sich schon durch einen gut geschriebenen Text zu einem kunstgeschichtlichen Bilderbuche desselben Verlags bekannt gemacht, er ist ein gebildeter, tüchtiger Schulmann, der nicht nur die Methoden des Unterrichts kennt, sondern auch weiss, dass, was man andere lehren will, man zunächst erst selbst gelernt haben muss. So trivial das klingt, so nötig scheint es mir, es gerade bei dieser Gelegenheit zu sagen, weil ich zufällig in einer Rezension seines Werkes die Bemerkung finde: den sachlichen Inhalt der Kunstwerke gebe er meist richtig an, im Technischen und Ästhetischen versage er«. Ich bin ihm dankbar, dass er sich das billige Vergnügen versagt hat, seine Leser mit seichtem ästhetischem Geschwätz zu überschütten, weil ich seine »sachliche« Art, die ich allein für wissenschaftlich berechtigt halte, vorziehe, und das »Technische« z. B. in den Architekturbeschreibungen so ausreichend berücksichtigt finde, wie es von einem solchen Buch überhaupt nur erwartet werden kann. Ich habe es

einer ganzen Anzahl kluger Männer zunächst als Geschenk an junge Mädchen empfohlen; sie haben es dann zum Teil auch noch für sich selbst gekauft und mir nachträglich gesagt, dass sie nicht gedacht hätten, dass es ein so schönes Buch überhaupt gebe. Es erscheint nun gerade zur rechten Zeit. Kunst für die Schule, Kunst für das Volk, Kunsterziehung, noch niemals hat man davon so viel gesprochen und geschrieben wie in diesen letzten Jahren. Wenn es sich aber dabei häufig wenigstens um die Förderung bestimmter moderner Richtungen in der Kunst und um die Einführung neuer sogenannter Methoden in der Betrachtung von Kunstwerken gehandelt hat, so giebt uns Warnecke's Buch das bewährte Alte, das heisst die ganze Kunst der Vergangenheit in ihren besten Beispielen und, was die Behandlung betrifft, auf die für das allgemeine Verständnis einleuchtendsten Begriffe zurückgeführt, die niemals veralten können, weil sie in der Sache liegen.

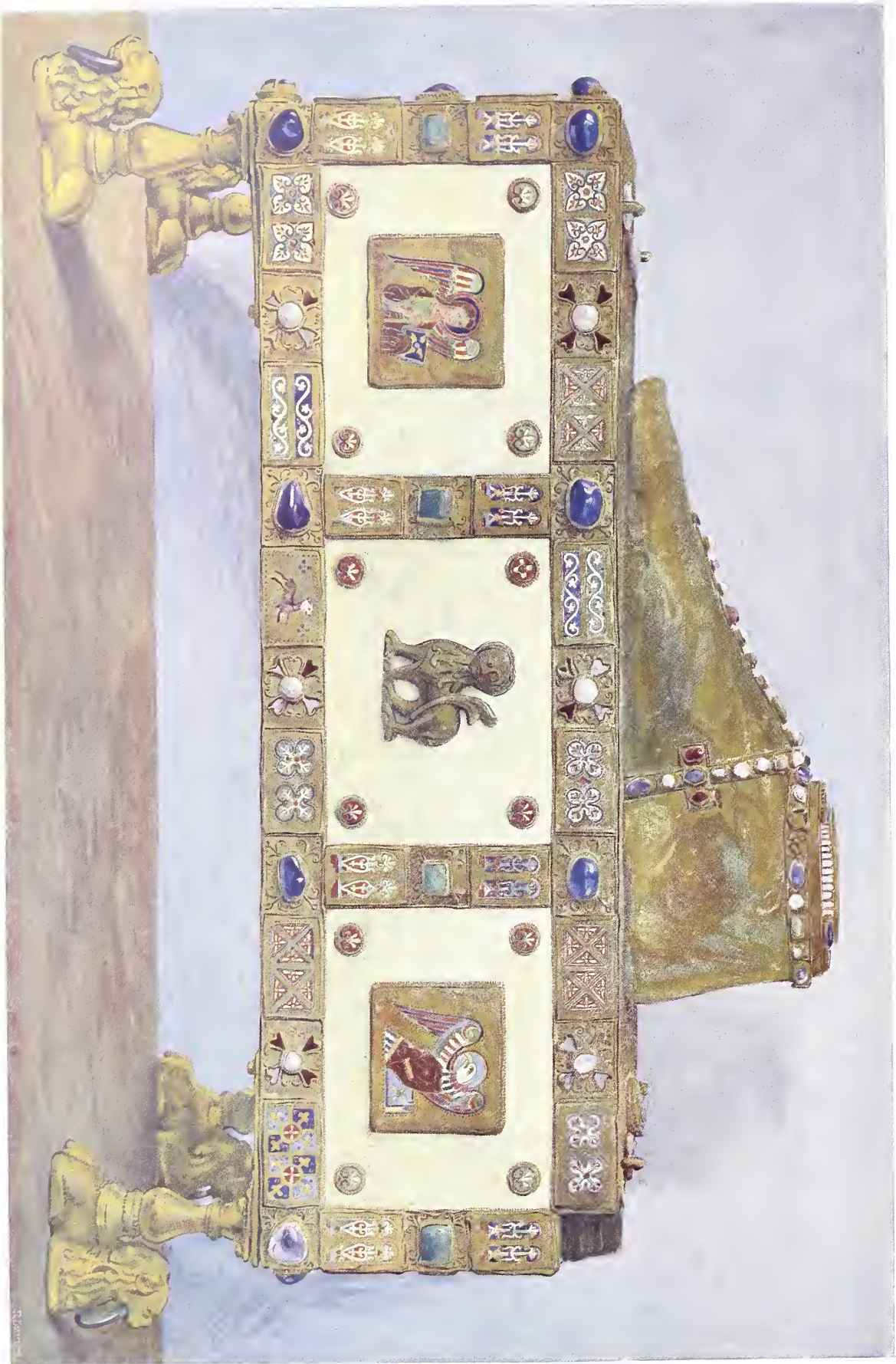
A. P.

Florenz. Mit dem Beginn des Jahres hat eine neue Kunstzeitschrift unter dem Titel »Miscellanea d'arte« zu erscheinen angefangen, deren Leiter J. B. Supino ist. Das vorliegende erste Heft bringt zunächst einen Artikel vom Herausgeber über die Pugliese Kapelle im Kloster alle Campove und das Gemälde Filippino's. Es handelt sich um das Bild, das jetzt der Florentiner Badia zum Hauptschmuck gereicht. Supino teilt die Aufzeichnungen über die Ausgaben, die der Stifter für die Kapelle und deren Dekoration machte, erstmalig im Wortlaut mit. Ein Datum für Filippino's Bild ist nicht gegeben, aber es muss vor 1486 entstanden sein, wahrscheinlich 1480—1482. Der Preis betrug 150, nicht 250 Dukaten, wie Milanese (Vasari III, Seite 464) angiebt. An zweiter Stelle folgt ein Aufsatz von Marcel Reymond über das Thor der Strozzi-Kapelle in Santa Trinità, eines der seltenen Beispiele des Überganges vom gotischen Stil zu dem der Renaissance. Er datiert das Werk gegen 1420 und setzt es in interessanten Vergleich zu dem um ein Jahrzehnt älteren Portal im Palazzo Vecchio, das aus dem Palast der Parte Guelfa stammt. Nerino Ferri bespricht die berühmte Uffizienzeichnung mit Michelangelo's Entwurf zum Juliusgrab, das er zusammen mit anderen Blättern, die sich auf dasselbe Grabmal beziehen, dem Aristotile Sangallo zuschreibt. Aus dem Staatsarchiv publiziert Carnesecci ein Konto des Lorenzo di Credi von 1531—1534, sowie eine Notiz über Marmorsachen in Porto a Signa (1528), G. Poggi eine Zahlung an Michelozzo für den Guss einer Glocke vom Jahre 1450. Es folgen Bücheranzeigen und die Besprechung einiger Florenz interessierender Fragen. Man darf hoffen, dass die neue Zeitschrift auch in der Zukunft viel von den reichen, noch zu hebenden Schätzen in den Florentiner Archiven mitteilen wird.

G. Gr.



TÜRKISCHE REITER



SCHREIN DES HEIL. ANDREAS, GESTIFTET VOM ERZBISCHOF EGBERT, IM DOMSCHATZ ZU TRIER

DIE RHEINISCHE UND DIE WESTFÄLISCHE KUNST AUF DER KUNSTHISTORISCHEN AUSSTELLUNG ZU DÜSSELDORF 1902

VON PAUL CLEMEN



Abb. 1. Köln, St. Andreas.
Statue des hl. Michael

Die endlose Reihe phantastischer Bauten, die die atemlose Arbeit dreier Jahre auf dem dem Rheinstrom abgerungenen Ausstellungsgebiet in Düsseldorf hat emporwachsen lassen, ist schon der Zerstörung überantwortet. Unberührt von diesem Vernichtungswerk bleibt nur, jetzt in seiner ruhigen Vornehmheit und seinem echten Material über die zusammenbrechenden Nachbarn triumphierend, der neue Kunstaussstellungspalast, der wie das Grand Palais und das Petit Palais in Paris im Jahre 1900 eine auf die Dauer berechnete Schöpfung der grossen Ausstellung und zugleich eine dauernde Erinnerung an sie darstellen soll. Bleibender noch als das Gedächtnis an die deutsch-nationale Kunstaussstellung wird die Erinnerung an die mit ihr verbundene kunsthistorische Ausstellung sein, nicht nur deshalb, weil diese sichtbare Spuren in den Anfängen eines westdeutschen Abgussmuseums hinterlassen hat. Nicht der Augenblickserfolg während einiger kurzer Sommermonate macht die Bedeutung einer solchen Ausstellung aus — das Entscheidende ist, inwieweit sie die ganze Auffassung von dem Gebiet, das hier zur Vorführung gelangt ist, umgestaltet hat. Eine Ausstellung, die der Wissenschaft dienen soll, ist dabei freilich nur allzusehr auf die Äusserlichkeiten angewiesen, sie muss um das Interesse buhlen, sie muss starke Anziehungsmittel gebrauchen — und es liegt die Gefahr vor, dass diese Anziehungsmittel grob sind, grob und unkünstlerisch. Bei der Düsseldorfer kunsthistorischen Ausstellung lagen die Verhältnisse günstiger: die rein äusserlich das Publikum anlockenden Ausstellungsobjekte waren zugleich auch wissenschaftlich die bedeutendsten. Nur auf trockene synchronistische Zusammenstellung war verzichtet, gern verzichtet zu Gunsten einer grossen dekorativen Wirkung.

Die Ausstellung sollte sich ihren westdeutschen Vorgängerinnen anschliessen, den Ausstellungen von Bonn 1868, Köln 1876, Münster 1879, Düsseldorf 1880 und sie sollte die Erfahrungen der letzten grossen retrospektiven Ausstellungen von München, Brüssel, Budapest, Turin und vor allem von Paris verwerten. Sie wollte aber auf der anderen Seite auch mehr sein als jene, die zumeist die kunstgewerblichen Altertümer in den Vordergrund gestellt hatten. Die Einzelwerke der Stein- und Holzskulptur, der Metall- und der Emailtechnik, der Keramik und

der Paramentik würden doch nur ein unfertiges und halbes Bild von der Leistungshöhe der mittelalterlichen westdeutschen Kunst gegeben haben, wenn die Schöpfungen der Monumentalkunst ganz fehlten. Grosse Aufnahmen der wichtigsten architektonischen Denkmäler der Rheinprovinz und Westfalens, farbige Aufnahmen der mittelalterlichen Wandmalereien der Rheinlande sollten das Bild vollständig und geschlossen machen, vor allem aber ausgewählte Abgüsse der bedeutendsten Werke der monumentalen Plastik. Für die deutsche Kunstgeschichte und die deutsche Denkmalpflege wäre eine solche Abgussammlung, wie sie in England bereits seit 1851 vorbereitet ward, wie sie in Frankreich seit 1877, seit der Begründung des Trocadéromuseums planmässig geschaffen ist, längst ein dringliches Bedürfnis gewesen — erst in den letzten Jahren ist in Preussen wie in Bayern der langgehegte Plan, ein solches Museum der Nach-

Bedingungen für die heimische Kunst zu schaffen, aufs neue erörtert worden. Bereits im Frühsommer 1899 war dieser Plan in einer von mir ausgearbeiteten Denkschrift eingehend dargelegt worden. Die Staatsregierung, die Provinzialverwaltungen von Rheinland und Westfalen stellten erhebliche Beiträge für die Verwirklichung in Aussicht, so dass das ganze Unternehmen gesichert schien. Im Winter 1899 konnte der Ausschuss gebildet, die Arbeit begonnen werden. Die Schöpfungen aller Techniken bis zum 17. Jahrhundert wurden berücksichtigt, nur Tafelgemälde und Buchmalereien bleiben der geplanten kunsthistorischen Ausstellung des Jahres 1904 vorbehalten. Ein kleiner Stab von Kunstgelehrten, Museumsdirektoren und Künstlern hat in einmütigem Zusammenwirken das Werk vollendet — die Eröffnung am 1. Mai 1902 sah eine fertige Ausstellung und fand sogar den illustrierten Katalog fertig gedruckt vor.

Der folgende kurze Bericht will keine Revue der ganzen Ausstellung geben, den öffentlichen Besitz wie die Schätze der Privatsammlungen gleichermaßen würdigen, er will nur den Versuch machen, auf dem eigentlichsten Ausstellungsgebiete, dem der Geschichte der rheinischen und der westfälischen Kunst, die neuen Ergebnisse zu verwerthen, in unsere bisherigen Kenntnisse, Auffassungen zu verweben¹⁾.

Das erste Hauptgebiet, auf dem die kunsthistorische Ausstellung neues Anschauungsmaterial für alle Perioden beigebracht hat und für das sie eine ganz neue Gruppierung der Vorlagen, die Aufstellung ganz neuer Gesichtspunkte ermöglichte, ist das der *Grossplastik*. Eine rheinische Plastik im Mittelalter schien bisher kaum zu bestehen; was bislang bekannt, wurde mit einigem Recht als die Kunst einer Seitenprovinz behandelt. Es war im Grunde etwas unwahrscheinlich, dass die Grossplastik in den Rheinlanden so ganz erstorben sein sollte — während der Zeit der römischen Herrschaft hatte hier durch vier Jahrhunderte neben der glänzenden griechischen Importkunst, die uns in den Grabdenkmälern von

Igel und Neumagen ihre köstlichsten Schöpfungen hinterlassen hatte, eine heimische Steinmetzschule von einer erstaunlichen Fruchtbarkeit gearbeitet, deren Werke eine ziemlich klare Sprache sprechen. Die Tradition dieser Schule ist nie ganz erloschen — es ist eine lockende Aufgabe, gerade hier die direkte Ableitung einer ganzen Reihe von frühromanischen Werken aus den römischen Grabsteinen nachzuweisen — der Stil zweier der frühesten Halbfiguren des segnenden Heilands im Trierer Dommuseum entspricht ganz der Zeichnung und Einfassung der späten Grabsteine mit den Halbfiguren der Verstorbenen, deutlicher noch sind einige der merkwürdigen Skulpturen von Oberpleis im Siebengebirge (jetzt im Provinzialmuseum zu Bonn) von Grabsteinen abgeleitet. Die römischen Denkmäler der rheinischen Museen zeigen dieselbe Büste im selben Kostüm, in derselben auffälligen Umrahmung. Und endlich war uns doch auch schon eine stattliche Schule romanischer Elfenbeinschnitzer vom Rhein bekannt — die noch wesentlich zu erweitern sein würde — unter ihnen jener seltsame derbbäurische, gewalthätige Naturalist vom Ende des 10. Jahrhunderts, ein ausgesprochener, höchst eigensinniger Künstler, von dessen Hand unsere Ausstellung den Deckel vom Echternacher Kodex in Gotha und das Diptychon der Sammlung Figdor in Wien vereinigte¹⁾. Das alles und dazu die unbestrittene Vorrangstellung von Köln in der romanischen Kunst hätte auch auf die Vermutung führen können, dass hier die plastische Thätigkeit doch nicht ganz aussetzt. Freilich liegt hier nicht der Schwerpunkt der plastischen Entwicklung des Mittelalters: der verschiebt sich langsam nach Osten und im Osten von Norden nach dem Süden — von Niedersachsen nach Obersachsen, von Obersachsen nach Franken. Aber dafür haben die Rheinlande und Westfalen aus der romanischen Periode eine grosse Reihe von vor allem auch ikonographisch höchst merkwürdigen Monumenten bewahrt; das 13. Jahrhundert hat hier ein paar der vollendetsten und schönsten Portale geschaffen, das 14. Jahrhundert Grabdenkmäler von einer fast klassischen Hochgotik, und vom Ende des 14. Jahrhunderts ab ist die Entwicklung, zumal in Köln und am Niederrhein, eine erstaunlich rasche und eine beispiellos fruchtbare. Nur fehlen hier noch völlig eingehende und zusammenfassende Untersuchungen, wie wir sie für die benachbarten westlichen Bildhauerschulen, für die Lütticher, Brabanter und flandrische Plastik von Helbig, Destrée, Dehaisnes und Rousseau besitzen²⁾.

1) Eine kurze Beschreibung aller Objekte bietet der illustrierte Katalog, der in zweiter Auflage im August d. J. erschienen ist — im wesentlichen eine Arbeit des Schriftführers der Ausstellung, Dr. Renard. Die das Programm enthaltende ausführliche Denkschrift ist besonders erschienen und im 5. Jahresbericht d. Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege in d. Rheinprovinz 1900 abgedruckt. Von Berichten vor allem zu nennen E. Renard, Die kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1902: Die Rheinlande II, Heft 11 (Sonderheft). — G. Migeon, L'exposition rétrospective d'art religieux à Dusseldorf: Gazette des Beaux-Arts 1902, p. 208. — St. Beissel i. d. Stimmen aus Maria-Laach 1902, S. 324. — H. Graeven i. d. Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1902, Nr. 153. — Berichte von H. Frauberger i. d. Düsseldorfer Ausstellungswoche. — Auf Kosten der rheinischen Provinzialverwaltung sind von den wichtigsten Objekten photographische Aufnahmen gemacht worden — die Platten sind im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz in Bonn deponiert. Eine grosse Tafelpublikation, die zumal das Gebiet der Goldschmiedekunst behandeln wird, von Otto von Falke im Verlag von H. Frauberger ist in Vorbereitung.

1) Vergl. die feine Charakteristik von W. Vöge, Ein deutscher Schnitzer des 10. Jh.: Jahrbuch d. kgl. preussischen Kunstsammlungen 1899, Heft II. Über den Echternacher Deckel Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende d. 1. Jahrtausends S. 381. Über das Elfenbein speziell schon v. Quast in d. Zs. f. christliche Kunst u. Archäologie II, S. 252. Über das bekannte Diptychon der Sammlung Figdor vergl. Fr. Schneider i. d. Zeitschrift f. christliche Kunst I, S. 15.

2) Jul. Helbig, La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège, Brügge 1890. — J. Destrée, Etude sur la sculpture brabantonne au moyen âge: Annales de la société

Abgüsse und Originale hatten sich in Düsseldorf vereint, um das geschlossene Bild einer ununterbrochenen Folge von plastischen Werken aus Westdeutschland vorzuführen.

Das früheste Hauptwerk nächst dem der Edelmetallkunst angehörigen aus dem Ende des 10. Jahrhunderts stammenden Antependium des Aachener Domschatzes war die Holzthür von St. Maria im Kapitol zu Köln, die noch in das 11. Jahrhundert gehört und schwerlich um sehr viel nach der Vollendung der Kirche in der Mitte des 11. Jahrhunderts anzusetzen sein dürfte¹⁾ — in der Einrahmung der beiden Flügel, der Betonung des Feldersystems durch die flachen Bänder und die ornamentierten Nagelknäufe, dem kräftigen Relief mustergültig für die Behandlung solcher Thürflügel, in der Durchbildung der steifen Figuren mit den grossen schweren Köpfen durchaus primitiv und unbeholfen. Die flachen, mit Flechtwerk überzogenen Bänder wie die Knäufe zeigen übrigens eine Dekoration, die viel eher für Bronzetechnik als für Holztechnik bestimmt zu sein scheint. Freilich ist unter den bekannten Bronzethüren keine zu nennen, die unmittelbare Verwandtschaft aufweist; nur die Thür

d'archéologie de Bruxelles VIII, p. 1; IX, p. 363; XIII, p. 273. — Dehaisnes, Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, Lille 1886. — Rousseau, La sculpture flamande du onzième au dix-neuvième siècle: Bull. des comm. royales d'art et d'archéologie de Belgique XV, 1875, p. 192.

1) Die Thür war zuerst publiziert bei Boisserée, Denkmäler der Baukunst am Niederrhein Taf. 9 und Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst II, Lief. 89. Dann bei aus'm Weerth, Kunstdenkmäler d. christl. Mittelalters i. d. Rheinlanden II, S. 142, Taf. 40. Abb. nach Phot. i. d. Düsseldorfer Ausstellungswoche 1902 S. 198.

Das Datum der Einweihung der Kirche im Frühjahr 1049 durch Papst Leo IX. beruht auf einer Nachricht bei Aeg. Gelenius, De admiranda Coloniae magnitudine p. 327, 682, die aber sehr zweifelhaft ist. In den echten Quellen (vergl. Chronica regia ed. Waitz p. 36 — Jaffé, Regesta pontificum I, p. 531. — Watterich, Vitae pontificum I, p. 93) wird von einer Weihe der Kirche (der Papst war erst Ende Juni in Köln) nichts berichtet. Vergl. über die Gründung Düntzer i. d. Jahrbüchern d. Ver. v. Altertumsfreunden i. Rheinlande LIII, S. 221. Der Ansicht von Fr. Jac. Schmitt (Repertorium für Kunstwissenschaft XXIV, S. 415), der den Ostbau im wesentlichen erst in die 2. H. d. 12. Jh. setzt, kann ich mich nicht anschliessen — alle Details sprechen dagegen. Eine eingehende Monographie von H. Board über die Kirche befindet sich in Vorbereitung.

Neuerdings hat Ditges in der Zs. f. christliche Kunst XV, S. 241 die Vermutung ausgesprochen, die eingehende Darstellung der Anbetung der h. drei Könige und des bethlehemitischen Kindermordes sei mit der Überführung der Reliquien der h. drei Könige nach Köln durch Reinald von Dassel im J. 1164 in Zusammenhang zu bringen. Der Schluss ist nicht zwingend — die Geschichte der h. drei Könige ist auch vorher schon eingehend dargestellt worden, so in den von Weizsäcker neu publizierten Frankfurter Elfenbeinreliefs, die dem Deckel des Drogosakramentars verwandt sind. Vor allem aber haben wir ja aus dem 12. Jh. eine ganze Reihe sicherer kölnischer Arbeiten, die einen durchaus anderen fortgeschritteneren Stil zeigen.

von St. Zeno in Verona zeigt im Figürlichen entfernte Ähnlichkeit.

Die früheste Entwicklung des romanischen plastischen Stiles in Westfalen führt der bekannte Taufstein in Freckenhorst vor, der den Vorzug genießt, ungefähr datiert zu sein — auf das Jahr 1129 — ein mächtiger Steincylinder, dessen Sockel ein gewaltiger Löwenfries schmückt, darüber unter sechs Arkadenbögen die Darstellungen der Verkündigung, der Geburt, der Taufe Christi, der Kreuzigung, der Höllenfahrt, der Himmelfahrt, endlich des Jüngsten Gerichtes — die einzelnen Szenen trotz der verallgemeinerten Behandlung doch scharf herausmodelliert¹⁾. Die eigentlichen Rheinlande schienen aus dem 12. Jahrhundert fast nichts von monumentaler Plastik mehr zu besitzen. Die dürftigen Reste in den Museen zu Trier und Köln, die kleinen Reliefs in der Abteikirche zu Werden erweckten eher den Eindruck einer vergrösserten und vergrößerten Kleinplastik und das bekannte Portal am Pfarrhof zu Remagen mit seiner phantastischen Blütenlese von symbolischen Darstellungen liess auf einen ganz schwerfälligen, derben, unbeholfenen Stil schliessen²⁾.

Es ist jetzt möglich, hier eine ausgedehnte Schule im 12. Jahrhundert nachzuweisen. Der Grabstein der Plectrudis in der Krypta von St. Maria im Kapitol gehört hierher, das Tympanon von St. Cäcilia in Köln, der Marienaltar aus der Abteikirche zu Brauweiler, der Altar mit der Darstellung der heiligen drei Könige aus der Pfarrkirche zu Oberpleis, vor allem aber gehören zu der Gruppe die merkwürdigen Chorschranken aus der Pfarrkirche zu Gustorf bei Neuss, bislang dort in der neuen Kirche in der Turmhalle eingemauert³⁾. In ihrer merkwürdigen alten Bemalung sind sie durch die Düsseldorfer Ausstellung zum erstenmal weiteren Kreisen bekannt geworden. Es sind zwei lange und zwei kürzere Platten, mit den Darstellungen des segnenden Christus und dreier Apostel, der Verkündigung der Hirten, der Anbetung der Könige, endlich der drei Frauen am Grabe. Die Szenen zeigen scharfe Silhouettenwirkung. Die Figuren bringen einen ganz

1) Zuerst abgebildet bei Dorow, Denkmäler alter Sprache und Kunst I, 1828, S. XII, Taf. 1. Dann Organ f. christliche Kunst XX, S. 249. — Nordhoff, Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Kreises Warendorf S. 109. — W. Effmann eingehend in der Zs. f. christliche Kunst II, S. 110. Das Datum ist durch die Inschrift auf dem mittleren Rand gegeben, die die Weihe der Kirche im J. 1129 ausdrücklich nennt.

2) Die Skulpturen des Portals haben neuerdings (nach Braun's unzulänglichen Erläuterungen v. J. 1859) ihre Erklärung durch St. Beissel gefunden (Zs. f. christliche Kunst IX, S. 153). Das Portal befindet sich übrigens seit einigen Monaten nicht mehr an der alten Stelle; es musste dem Erweiterungsbau der katholischen Pfarrkirche weichen — ich habe es an der Innenseite der alten Kirchhofsbefestigung einmauern und dabei die ursprüngliche Form des Doppelportals wiederherstellen lassen.

3) Die Skulpturen von Gustorf sind sämtlich veröffentlicht bei Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Grevenbroich S. 35 u. Taf. 3 u. 4. Der Marienaltar von Brauweiler ebenda im Landkreis Köln S. 45 u. Taf. 4.

ausgeprägten Stil, sehr auffällig durch die Gewandung durchmodellerte Gliedmassen, ziemlich manierten Faltenwurf in zierlicher Parallelstrichelung. Die Skulp-

turen gehören ihm gleich am Eingang die Skulpturen von Andernach an: das Tympanon vom Südportal der Liebfrauenkirche mit der fein abgewogenen,



Abb. 2. Soest, St. Maria zur Höhe. Kreuzestafel

turen gehören doch wohl erst in die zweite Hälfte des Jahrhunderts: der Vergleich mit den Zeichnungen der Herrad von Landsberg oder des Konrad von Hirsau liegt am nächsten. Und dieser Stil setzt sich weiter ganz folgerichtig in das 13. Jahrhundert fort:

das ganze Feld gleichmässig füllenden Komposition des Lammes Gottes im Medaillon von zwei Engeln gehalten — das ganze Portal war im Abguss in Düsseldorf aufgebaut — und die ikonographisch höchst merkwürdigen Reste einer Darstellung des

jüngsten Gerichts, von der sich zwei Bruchstücke im Provinzialmuseum zu Bonn befinden, während eines noch in der Kirche zu Andernach zurückgeblieben ist.

Ganz anders scheint sich im Trierischen diese hochromanische Plastik entwickelt zu haben. Das Portal, das aus dem südlichen Seitenschiff des Popponischen Domes nach der älteren Liebfrauenkirche führte, zeigt schon in der Ornamentik ziemliche Abweichungen von dem Stil des Rheinthales: noch ganz antikisierende Kapitälbildungen, dazu einen gestreckten plastischen Mäander, wie er sonst nur an französischen

das sich seitdem in den unteren Räumen des Trierer Provinzialmuseums befindet¹⁾.

Eine der merkwürdigsten Holzskulpturen, noch vor dem Ende des 12. Jahrhunderts geschaffen, hatte die Ausstellung aus Westfalen herbeigeschafft, das riesige Scheibenkreuz aus der Kirche St. Maria zur Höhe in Soest²⁾. Es ist ein Werk von ganz

1) Das Thor gehört wohl erst zu der Befestigungsanlage des Erzbischofs Johann I. (1190—1212). Vergl. J. Marx, Die Ringmauern und die Thore der Stadt Trier,



Abb. 3. Das Paradies des Domes in Münster

Bauten vorkommt, im Tympanon noch gar keine Halbrundkomposition: die Gestalt des segnenden Salvators ganz losgelöst von der der Madonna und des Apostelfürsten Petrus, die Figuren selbst fast ängstlich die Blockform bewahrend, aber alle von einer hohen ernsthaften Feierlichkeit erfüllt. Was diesem Portal seine Sonderstellung giebt, sind auch wieder die Reste einer vollständigen Bemalung, — die an dem Abguss in Düsseldorf ergänzt war — die matten Farben stehen leicht und unaufdringlich gegen den grauen Steinton. Vergrößert findet sich dann dieser Stil in dem kolossalen Tympanonrelief des leider 1816 abgebrochenen Neuthors in Trier,

Trier 1876, S. 22, 31. Anderer Ansicht ist Ladner im Jahresbericht d. Gesellschaft f. nützliche Forschungen 1852, S. 13 u. i. Pick's Monatschrift f. d. Geschichte Westdeutschlands IV, S. 479. Vergl. eingehend Kraus, Die christlichen Inschriften der Rheinlande II, S. 199, Nr. 426. Abb. bei aus'm Weerth, Kunstdenkmäler III, S. 101, Taf. 62, 3, besser in Hettner's Führer durch das Trierer Provinzialmuseum. — Über den untergegangenen ehernen Brunnen des Folcardus in St. Maximin zu Trier vergl. F. X. Kraus i. d. Jahrbüchern d. Vereins v. Altertumsfreunden i. Rheinlande XLIX, S. 100 mit Abb.

2) Die um den Kreis herumlaufende Inschrift lautet: Inspice, quid patior, ut quo te duco, sequaris. Dum sic afficior, ut morte mea redimaris.



Abb. 4. Trier, Liebfrauenkirche. Hauptportal

bedeutenden Dimensionen, 4 m hoch und 2,80 m breit. Der Kruzifixus selbst fehlt leider — man möchte sich eine solche ernste und feierliche Gestalt davor vorstellen, wie den noch aus dem alten Dom stammenden Christus, der jetzt im Chor des Kölner Domes aufgehängt ist. Acht Darstellungen aus der Passion in runden und viereckigen Rahmen umgeben die Scheibe, die auf einem Leinwandüberzug und Kreidegrund in Temperafarben eine grosszügige ornamentale Dekoration in Rot und Grün zeigt; auf beiden Enden des Querbalkens Weihrauchfässer schwingende Engel. Ich kenne kein Werk des 12. Jahr-

Im J. 1471 ward das Werk durch den Meister Theodorich von Dortmund restauriert, nach einer auf der Wand hinter dem früheren Standort der Tafel befindlichen Inschrift: Anno Domini MCCCCLXX primo octava assumptionis beatae Mariae virginis gloriosae haec tabula cum crucifixo et aliis reformatata sunt. . . Magister Theodorus de Tremonia pictor huius. Die merkwürdigen unteren gotischen Flügel mit ihren phantastischen Darstellungen sind leider sehr beschädigt. Abb. bei Aldenkirchen, Die mittelalterliche Kunst in Soest S. 19, Taf. 3. Vergl. C. Josephson, Die wiederhergestellten Malereien und die sonstigen Darstellungen in der Kirche Mariae zur Höhe, Soest 1890, S. 17. Dasselbst auch die Erklärung des Tympanons der Kirche, dessen ganze Komposition viel eher einem Antependium oder einem Retable zu entsprechen scheint. (Abb. im Katalog zu Nr. 50 u. i. d. Düsseldorfer Ausstellungswoche S. 200.)

hunders in Deutschland oder Frankreich, dass diesem in der Grösse der ganzen Anlage verwandt wäre.

Unter den plastischen Schöpfungen des 13. Jahrhunderts stehen die beiden grossen Portale der Liebfrauenkirche zu Trier und das Paradies am Dom zu Münster in der vordersten Reihe. Der grosse Eckkrisalitsaal der Düsseldorfer Ausstellung hatte durch den Einbau der beiden Trierer Portale seine eigentliche Gliederung erhalten. Dem Eingang gegenüber erhob sich der mächtige Aufbau des Westportales der Liebfrauenkirche mit den die seitlichen Strebepfeiler bekrönenden Figurenpaaren, die Hasak die vollendetsten Beispiele für Standbilder von Heiligen an Kirchenbauten genannt hat. Die kunstgeschichtliche Stellung der Liebfrauenkirche wird nach den neuesten Untersuchungen und bei dem Vergleich mit den übrigen frühgotischen Werken in Trier doch etwas anders anzusetzen sein, als man gewöhnlich anzunehmen pflegt. Die herkömmliche Datierung des Bauwerks lautet auf die Jahre 1227—1243. Aber diese Zahlen beruhen nur auf einer spätgotischen Inschrift. Es wird uns dagegen in einer Urkunde vom Jahre 1243 berichtet, die alte Marienkirche sei vor übergrossen Alter kürzlich zusammengestürzt und man habe begonnen, sie neu aufzuführen¹⁾, die Vollendung ist dann wohl erst in den fünfziger Jahren anzusetzen²⁾. Das stimmt auch mit der Durchbildung der Details ganz überein: jedenfalls sind die Anlagen der Klostergebäude von St. Matthias bei Trier mit den prächtigen Gewölbebauten des Refektoriums und des Dormitoriums, die an Raumwirkung denen von Eberbach gleichkommen, früher und somit zeitlich die ersten gotischen Bauten in den Rheinlanden³⁾. In Bezug auf den plastischen Schmuck bleibt der Liebfrauenkirche aber ihre Vorrangstellung erhalten. Ganz köstlich ist die Tympanongruppe des Hauptportals. Eigentlich sind es vier Gruppen, und sichtlich gar nicht auf diesen halbrunden Rahmen berechnet, einer Frieskomposition entnommen: der Anbetung der Könige und der Darstellung im Tempel treten in winzigen Figürchen die Verkündigung an die Hirten und der Betlehemitische Kindermord zur Seite. Es ist die reinste Kunst der Ile de France, fast pariserisch treten uns diese schlanken feingegliederten Figürchen entgegen. Eine ganz andere Hand beherrscht das an der Nordseite unter einer Vorhalle gelegene kleinere Portal, das, von Anfang an auf

1) Urkunde des Erzbischofs Konrad von Hochstaden v. J. 1243 bei Eltester u. Goerz, Urkundenbuch der mittelhheinischen Territorien III, Nr. 580.

2) Die letzte Kritik des Bauwerkes und seiner Geschichte bei St. Beissel, die Kirche U. I. Frauen in Trier: Zs. f. christliche Kunst XII, S. 231.

3) Die Klostergebäude befinden sich im Besitz des Herrn Dr. von Nell. Genaue Aufnahmen von Biebednt im Denkmälerarchive der Rheinprovinz. Die Gebäude sind unter dem Abt Jakob von Lothringen (1210—1257) aufgeführt, aber offenbar in den ersten Jahrzehnten seiner Herrschaft. Vergl. Fr. Kutzbach, Die Marienkapelle auf dem Kirchhof von St. Matthias: Trierisches Archiv Heft 5 und Wilh. Schmitz, Die Klostergebäude der Benediktinerabtei von St. Matthias bei Trier: Zs. f. christl. Kunst XIII, S. 353.

solche Innenwirkung berechnet, die ganze Architektur verzierlicht zeigt; eine reizvolle Sammlung von stark unterschrittenen Laubwerkstreifen ist um das Mittelfeld mit der etwas ungeschickt in den Rahmen eingepassten Darstellung der Krönung der Madonna gelegt. Aber es gilt von diesen plastischen Meisterstücken, was Schnaase einst von der umrahmenden Architektur sagte: sie verraten an keiner Stelle die Mattigkeit des Nachahmers, jedes kleinste Detail atmet eine Wärme der Empfindung, welche dem ganzen Werke einen Charakter der Jugendfrische und anspruchsloser Schönheit verleiht¹⁾.

Mit dem Abguss des ganzen Paradieses vom Dom zu Münster, das, quer durch den ganzen Ausstellungspalast durchgebaut, die alte gegen die neue Kunst abschloss, war das umfangreichste Werk der ganzen westdeutschen Monumentalplastik hier zur vollen Wirkung gebracht. Ein Werk, das noch voll von ungelösten Fragen ist, wie die ganze Geschichte der westfälischen Plastik. Die älteren Figuren, die neun gewaltigen Apostel der Langseiten, sind echte Westfälinger, derb, mit klobigen schweren Köpfen und strähnigem Haar, in einen filzigen Lodenstoff eingewickelt, der ungraziös wie an den Körper angeklebt liegt. Die Figuren vom Paderborner Domportal sind ihre Brüder, jene nur noch ungefüger und unkünstlerischer, in den Formen verwaschener. Sind die Figuren von Anfang an für diese Stelle berechnet gewesen oder waren sie etwa wie die im Magdeburger Domchor für ein später verworfenes Portal bestimmt? Die äusserste Manieriertheit atmen die beiden Reliefs über den Durchgängen mit der Anbetung der Könige, der Beschneidung und der Bekehrung Pauli. Welch unglaublich verwickelte und verschnörkelte Gewandung! Man möchte aus der Entfernung an eine hinterindische Skulptur denken. Das sind die allerletzten Äusserungen der hier wirklich abgewirtschafteten romanischen Plastik — und gerade an diesen Stil hat der seltsame archaisierende Künstler Anlehnung gesucht, der um 1530 den Mittelpfosten mit dem heiligen Paulus dem alten offenbar nachbildend schuf, deutlich romanisierend, in ganz verwandter aufgewirbelter Gewandung. Dann endlich

1) aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler III*, S. 91, Taf. 59 u. 60. — Schmidt, *Trierische Baudenkmale 2. Lief.*, Taf. 6. — Hasak, *Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert* S. 84 m. Abb. Von den Figuren in den Gewänden des Hauptportals sind nur drei, die Ecclesia, die Synagoge und der Evangelist Johannes, alt, die übrigen drei Evangelisten (die Ende des 18. Jh. verschwunden waren) neu, der eine mit Benutzung des Gewandmotives eines Torso, den eine sorgsame Zeichnung von Ramboux in der Trierer Stadtbibliothek um das Jahr 1820 noch neben den anderen zeigt. Die neuen Figuren sind Werke des Metzger Bildhauers Dujardin, des Schöpfers der beiden neuen Metzger Domportale. Da die drei alten Figuren, seit die obere Silikatschicht von dem gelben krystallinischen Jaumontkalkstein sich abgelöst hatte, rasch verwitterten und wie die Figuren zu Tholey völligem Untergang preisgegeben schienen, sind auch sie an Ort und Stelle durch Kopien ersetzt worden; die drei Originale sind zum Vergleich im Innern des Domkreuzganges aufgestellt worden.

auf den Schmalseiten diese herrlichen vier Figuren, die schon den fortgeschrittenen Stil nach der Mitte des Jahrhunderts zeigen. Auch sie wieder unter sich ganz verschieden. Der heilige Laurentius mit einem schlanken ephebenhaften Körper, der mit vollendeter Kunst überall durch das feingefältelte Gewand durchmodelliert ist. Wie fein ist der Kontrapost in dieser leise bewegten Gestalt angedeutet. Auf der anderen Seite diese mächtige imposante Gestalt der Maria Magdalena, die fast matronenhaft erscheint, in einem Gewandmotiv, das auch unter den Stifterinnen im Naumburger Domchor, wo man sich zunächst nach Verwandten umsehen möchte, seinesgleichen sucht. Und daneben die beiden steiferen ehrbareren Figuren des jungen hochgemuten Rittersmannes und des Bischofs Theodorich¹⁾. Die Portale von der Nikolai-

1) Abbildungen der vier Seitenfiguren bei Hasak a. a. O. S. 96. Beschreibung der ganzen Vorhalle bei W. Lübke, *Die mittelalterliche Kunst in Westfalen* S. 132. Nach ihm waren früher noch fünf — jetzt zerstörte oder verloren gegangene Figuren erhalten. Die Inschrift auf dem Spruchband in der Hand des Bischofs Theodorich von Isenburg, der 1225 den Grundstein legte und schon 1226 starb, lautet:

Eligor et morior, opus inchoo, festa Mariae
Dedico; sunt anni plures, sed terminus unus.

Die Weihe des Domes erfolgte erst am 30. Sept. 1261 durch Bischof Gerhard. Das Paradies ist wohl erst damals in der jetzigen Gestalt zusammengestellt worden. Theodorich scheint den Bau viel grösser projektiert zu haben. Mit einer kritischen Untersuchung der westfälischen Plastik im 12. und 13. Jh. ist zur Zeit Herr R. Reiche beschäftigt. Das verwandte Paderborner Portal bei Ludorff, *Die Kunstdenkmäler von Westfalen*. Kr. Paderborn, Taf. 32—35.



Abb. 5. Münster i. W., Dom. Figuren aus dem Paradies

kirche in Obermarsberg, von der Pfarrkirche zu Westerkapellen, von der Jakobskirche in Coesfeld zeigen daneben, wie in Westfalen an kleineren Portallösungen das Motiv der Einrahmung durch abgetreppte Gewände zu immer grösserer Feinheit und Zierlichkeit durchgebildet wird.

Die Düsseldorfer Ausstellung hatte den Versuch gemacht, die Entwicklung der Holzplastik seit der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts zu ergänzen durch die Vorführung der wichtigsten frühen rheinischen Chorstühle. An der Spitze stand das wundervolle Chorgestühl von Altenberg, das nach der Verwüstung der Kirche im Jahre 1821 in Privathände gelangt war und endlich im Kunstgewerbemuseum zu Berlin einen dauernden Platz gefunden hat¹⁾. Die vier hohen hinteren Wangenstücke sind erhalten, dazu vier Einzelsitze, alle mit dem schönsten frühgotischen Blattwerk verziert, die hinteren Wangen mehr im Charakter der Steinbildhauerei durchgeführt, die niederen Trennungswände fein mit zierlichen koketten Figürchen. Unmittelbar an diese Arbeiten, die wohl direkt nach der Vollendung des Chores im Jahre 1287 geschaffen wurden, reiht sich das Chorgestühl von Wassenberg im Kreis Heinsberg, das hier zum erstenmal bekannt gemacht wurde. Die beiden Wangen sind in ganz grossen Linien gehalten, in das schlichte Rankenwerk passen sich ungezwungen die figürlichen Darstellungen ein: die Madonna, von dem Stifter verehrt, und der gewappnete Reitersmann auf dem ansprengenden Ross.

1) Abbildung bei A. Pabst, Kirchenmöbel des Mittelalters und der Neuzeit, 1893, Taf. 15. — Vergl. Clemen, Kunstdenkmäler d. Rheinprovinz. Kreis Müllheim a. Rhein S. 49.



Abb. 6. Berlin, Kunstgewerbemuseum
Betpult aus Herford



Abb. 7. Wassenberg, Pfarrkirche. Chorgestühl

Die Madonna erinnert unmittelbar an die aus den Maasgegenden stammenden Elfenbeinmadonnen. In die gleiche Zeit gehört auch das frühgotische Pult aus Herford im Berliner

Kunstgewerbemuseum, klassisch in der Verwendung des einfachen Blattornaments¹⁾. Das Xantener Gestühl folgt dann²⁾ — es ist wohl um 1300 entstanden, mit weichen, schon üppig wuchernden, durch krautige Knospen verzierten Ranken besetzt; allerlei Getier, Hund, Adler, Affe und Drache, treibt in den Windungen sein Wesen. Solcher Chorgestühle hat der französische Architekt Villard de Honnecourt in seinem Skizzenbuch einige gezeichnet³⁾: ganz deutlich fühlt man sich an Xanten, an Köln,

oder höchstens an Sainte-Croix in Lüttich erinnert⁴⁾. Die französischen Chorgestühle dieser Zeit, die der französische Baumeister auf seiner Wanderschaft hätte sehen können, zeigen einen ganz anderen Charakter: ihnen fehlt dies üppige ins Kraut schießen der Ornamentik, man vergleiche die frühesten erhaltenen französischen Chorgestühle in Notre-Dame de la Roche bei Chevreuse, in der Kathedrale von Poitiers und in Saulieu⁵⁾.

1) A. Pabst, Kirchenmöbel Taf. 9, 1. — Ferd. Luthmer, Deutsche Möbel der Vergangenheit S. 13. — Jul. Lessing, Holzarbeiten a. d. Kunstgewerbemuseum zu Berlin Taf. 29.

2) Abb. bei aus'm Weerth, Kunstdenkmäler I, S. 42, Taf. 19. — Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Moers S. 108. — Ferd. Luthmer, Deutsche Möbel der Vergangenheit S. 8.

3) J. B. Lassus et A. Darcel, Album de Villard de Honnecourt pl. 53, 56, p. 193, 199.

4) Reusens, Éléments d'archéologie chrétienne II, p. 280.

5) Über das älteste Chorgestühl von Notre-Dame de la Roche vergl. Sauvageot i. d. Annal. archéol. XXIII,

In Köln im Chor von St. Gereon der gleiche Aufbau wie in Xanten. Nur treten hier an die Stelle der phantastischen Tiere zwei menschliche Figuren. Es sind der Patron der Kirche und ihre sagenhafte Gründerin, der heilige Gereon und die heilige Helena. Der Neigung der jungen Gotik, ihre Figuren immer schlanker und schmaler zu machen, kam hier der vom Material ausgehende Zwang entgegen. Die Figuren durften nicht breiter sein als die Eichenbohlen, aus denen diese ganzen Wangenstücke gearbeitet sind. Der Künstler hat aus der Not eine Tugend gemacht: ganz unbefangen schmiegen sich die beiden zierlichen feingliederigen Gestalten in den so geschaffenen Rahmen hinein — es sind die lieblichsten Schöpfungen dieser neuen jungfräulichen Kunst, noch gar nicht angekränkt von jener Weichlichkeit, die schon in den Figuren im Kölner Domchor mitspricht¹⁾. Den Abschluss bilden dann die nach 1330 entstandenen prächtigen und überreich verzierten Chorstühle aus dem Kölner Dom. Ein unerschöpflicher Schatz von Erfindungskraft steht dem Schöpfer dieses Gestühls zur Verfügung: eine hohe und reine Grazie erscheint hier dicht neben leidenschaftlicher Bewegtheit und einer ganz grotesken Ausgelassenheit.

Die Madonna auf dem Wassenberger Chorstuhl würde, aus ihrem Zusammenhang losgelöst, bisher wohl ziemlich allgemein als französisch angesehen



Abb. 8. Köln, St. Gereon
Figuren von den Wangenstücken der Chorstühle

p. 61. — Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture VIII, p. 463. Über das aus Poitiers vergl. Annal. archéol. II, p. 39. — Bulletin monumental XXXIV, p. 160. Das von Saint-Andoche de Saulieu bei Viollet-le-Duc a. a. O. VIII, p. 465. Vergl. Molinier, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie II. Les meubles p. 15.

1) Das eine Wangenstück schon bei Jul. Gailhabaud, L'Architecture du V. au XVI. siècle, Bd. I. Darnach bei D. Joseph, Geschichte der Baukunst I, S. 369. Die Abbildung zeigt die h. Helena ohne Unterarme (die mit dem Modell ergänzt sind).

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XIV. H. 5.

worden sein. Ihre Vorgängerinnen, die Madonnen auf dem Marienschrein zu Aachen, auf dem Suitbertusschrein zu Kaiserswerth, zeigten den gleichen Typus aber schon vorher in den Rheinlanden heimisch. Die grosse schon aus der Ausstellung im Petit Palais im Jahre 1900 bekannte Madonna aus dem Besitz des Herrn Freiherrn Albert von Oppenheim in Köln¹⁾ hat noch keine Heimat erhalten, sie dürfte

aber ebenso wie die verwandte Madonna aus der Sammlung Martin Le Roy dem französisch-belgischen Grenzgebiet zuzuweisen sein²⁾. Diese Madonnen sind naturalistischer und in einigen Zügen schon etwas manierierter als die echten französischen der Ile de France, die sich an die schöne schlanke Figur aus der Sainte Chapelle im Louvre anschliessen³⁾. Es sind aber jenseits dieser westlichen Gruppe noch ein paar Elfenbeinwerke zu nennen, die man wohl mit Fug und Recht noch für die Rheinlande in Anspruch nehmen kann. Da ist vor allem eine Madonna im bischöflichen Museum zu Münster, in der Gewandung, auch in der Haltung des Kindes zunächst in vielen Punkten der Madonna bei Martin Le Roy verwandt, dann aber doch wieder selbständig. Die Gestalt ist viel gedrungener, zumal der Kopf viel runder, auch das pausbäckige Kind viel derber. Und dieses Stück geht, zumal in der ganzen Kopfbildung, eng zusammen mit der feinen 20 cm hohen Elfenbeinstatue einer stehenden Madonna im Privatbesitz im Kreis Jülich. Die

1) Abgebildet bei Molinier, Les Ivoires (Collection starke Ergänzung (die sich wohl auf den ganzen Thron erstreckt hat) und die Erneuerung der Vergoldung hat das Stück fast etwas Unwahrscheinliches bekommen.

2) Les beaux-arts et les arts décoratifs à l'exposition universelle de 1900, p. 127. Zu vergleichen endlich noch die Madonna von Villeneuve-lès-Avignon.

3) Molinier im Catalogue des ivoires du Louvre Nr. 53. — Molinier, Les ivoires pl. 17, p. 186.

Gewandbehandlung erinnert hier wieder an die heilige Helena von St. Gereon¹⁾.

Noch gar nicht im Zusammenhang behandelt und untersucht ist die reiche Grabsteinplastik Westdeutschlands, die im 14. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht, aber schon ein Jahrhundert früher einsetzt. Den Übergang zu der gotischen Plastik bildet das wunderliche Grabmal des Gaugrafen Konrad Kuzibold im Limburger Dom²⁾. Es ist das Idealportrait des vor drei Jahrhunderten verstorbenen Stifters; die Figur sieht wie eingeschrumpft, mumifiziert aus, eine phantastische Sockelbildung darunter, den sechs Stützen treten ein Löwe und ein Bär vor, an den Ecken Mönchsfiguren mit zu komischen Grimassen verzerrten klagenden Gesichtern. Viel imponierender ist die Stifterfigur des Pfalzgrafen Heinrich II. in der Abteikirche zu Laach³⁾ — eine riesenhafte bemalte Holzfigur. Die Figur ist mit Leinwand überklebt und auf einem glatten Gipsgrund reich bemalt: sie stellt den Pfalzgrafen in der kokett höfischen Tracht des 13. Jahrhunderts dar — es fehlt weder das Essbesteck noch der Fächer. Über diesem schon frühgotischen Denkmal erhebt sich auf sechs Säulen von Kalksinter jener seltsame Baldachin, der uns das äusserste romanische Barock vorführt, die wunderbarste Äusserung der Originalitätssucht eines der letzten Romanisten, der noch einmal zeigen wollte, dass er in seiner Formensprache alles, aber auch alles sagen konnte. Die Grabmäler der Landesherren aus dem Jülicher, Bergischen, Klevischen Hause sind zum Teil schwer verstümmelt oder ganz zertrümmert, die künstlerisch bedeutendsten, die Monumente im



Abb. 9. Münster i. W., Bischöfliches Museum. Elfenbeinmadonna

Herzogenchor des Altenberger Domes¹⁾ sind vor wenigen Jahren auf Kosten des Kaisers wiederhergestellt worden. Andere galt es geradezu wieder zu entdecken: das Hochgrab des Grafen Arnold II. von Kleve und seiner Gemahlin in der Klosterkirche zu Bedburg war vor sechsig Jahren zertrümmert und auf dem Kirchhof eingegraben worden: es ist erst jetzt wieder exhumiert und harret der künstlerischen Auferstehung²⁾.

Gegenüber der eingehenden Würdigung, die die niederrheinische und die mittelhheinische Malerei durch Scheibler, Aldenhoven, Firmenich-Richartz, Thode gefunden, erscheint die Skulptur dieses Gebietes fast über Gebühr vernachlässigt. Ich glaube, mit Unrecht. In der niederrheinischen Kunstprovinz hat im 14. Jahrhundert die Plastik geradezu die Führung. Auch die Kunst jener am Ausgang des Jahrhunderts stehenden Malerschule, die wir unter dem Sammelnamen Meister Wilhelm zusammenfassen, hat die plastische Entwicklung zur Voraussetzung. Ich wüsste auf diesem Gebiete kaum ein lockenderes Thema, als diese rheinische Plastik durch das 14. und 15. Jahrhundert zu geleiten. Der Ruhm der Kölner Bildhauer war in dieser Zeit weit über die Alpen gedrungen. Aus Florenz haben wir dafür das merkwürdige Zeugnis des Lorenzo Ghiberti: in Köln lebte ein ausgezeichnete Bildhauer, der war in seiner Kunst so vollkommen wie die alten Griechen, namentlich in den Köpfen und in allen nackten Teilen, nur waren seine Statuen etwas kurz. Im 14. Jahrhundert bilden für Köln die Figuren an den Chorpfeilern des Kölner Domes und die Figuren im Aachener Münsterchor den Ausgang und geben, weil ziemlich genau datierbar, die

Stützpunkte der Untersuchung. Giebt es in der Mitte des

1) Das Elfenbeindiptychon im selben Museum (abgeb. von Schnütgen i. d. Zs. f. christliche Kunst 1902, S. 182) ist dagegen ganz sicher französisch — man vergleiche es mit dem Triptychon von Saint-Sulpice (Tarn) im Cluny-Museum (Fondation Piot. Monuments et mémoires II, 1895, pl. 28).

2) Abgeb. Bock, Rheinlands Baudenkmale, Limburg S. 23. Ebenda die Inschrift.

3) Das Hochgrab von Laach ist abgebildet bei Fr. Bock, Rheinlands Baudenkmale, Laach S. 17. — Details bei Bock, Das monumentale Rheinland I, Taf. 4. — aus'm Weerth, Kunstdenkmäler i. d. Rheinlanden III, S. 48, Taf. 52. — J. Wegeler, Kloster Laach S. 30, 88.

1) Die Grabdenkmäler abgeb. bei Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Mülheim a. Rh. S. 168. Dazu Taf. 5 u. 6. Vergl. auch den 2. Jahresbericht der Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege i. d. Rheinprovinz 1897, S. 20.

2) Die interessantesten der westfälischen dieser Grabsteine, der des Grafen Dietrich von der Mark in Hoerde (Lübke, Die mittelalterl. Kunst in Westfalen S. 379. — Ludorff, Bau- u. Kunstdenkmäler Westfalens, Kr. Hoerde Taf. 8) u. das Epitaph der Stifter Gottfried und Otto in der Kirche zu Kappenberg (Lübke a. a. O. S. 378. — Ludorff, Kreis Lüdinghausen Taf. 14) waren gleichfalls in Düsseldorf im Abguss aufgestellt.

14. Jahrhunderts in Deutschland etwas Graziöseres, als diese im anmutigen Reigen sich drehenden, schlanken, musizierenden Engel über den Baldachinen im Kölner Domchor? Als einen Niederschlag dieser gleichen künstlerischen Empfindung in der Malerei dürfen wir die entzückenden Dekorationen auf den inneren Chorschranken ansehen, die wie die Skulpturen um 1350 anzusetzen sein dürften¹⁾. Die artigen Püppchen und die liebenswürdigen Tänzerinnen auf den Hintergründen bewegen sich mit der unnachahmlichen Grazie der Miss Isadora Duncan. Man hätte diese Malereien, wenn sie ohne Zeugnis des Ursprungs vorgelegt worden wären, wohl sicher allgemein bisher als französisch bezeichnet. Wenn diese aber wie jene Engelsfiguren kölnisch sind, so wird man viel von dem, was in der Kleinkunst, in durchsichtigem Email und in Elfenbeinplastik bislang als französisch galt, für die Rheinlande in Anspruch zu nehmen haben. Es gilt hier, verloren gegangenen kunstgeschichtlichen Besitz wiederzuerobern. In gleichmässigen Etappen lässt sich die Wandlung dieser schlanken, aber doch sehnigen Gotik zu der schwächlich verzärtelten und manierierten Spätgotik des 15. Jahrhunderts verfolgen. Die verschiedenen grossen Madonnenstatuen in Köln, in Aachen, in Münstermaifeld und Münstereifel geben hier die Stufen an: im Anfang nur ein paar energisch eingeschnittene Längsfalten als dominierende Gewandmotive, allmählich dann die feine knittrige Fältelung auf der einen Seite und zuletzt hier ein hastiges Zickzack von aufgerefften Faltenlinien. Für die früheste Phase des Stiles enthält die Sammlung Schnütgen zu Köln vor allem wertvolles Material. Seine drei schönsten Stücke, drei wirklich adlige Jungfrauen von einer eleganten Grazie in der Bewegung, sind wohl eher mittelrheinisch und noch um 1300 anzusetzen, im Stil sich selbst den Strassburger klugen und thörichten Jungfrauen nähernd.

Als Typen eines ganz abweichenden, ziemlich selbständigen mittelrheinischen Stiles erscheinen die feinen Figürchen vom Hochaltar in Oberwesel, die noch früher als die Skulpturen im Kölner Domchor sind (um 1331), denen dann wieder das heilige Grab in derselben Kirche verwandt ist mit fast unbewegten statuarischen Figuren, die sich ängstlich geradehalten, das Gewand am Oberkörper fast ganz glatt und eng anschliessend. Ganz verblüffend wirkt ein Blick auf die in der alten Polychromie vollständig erhaltene Pietà der Sammlung Roettgen. Sie ist eine

¹⁾ Eine Erklärung und Deutung der Wandgemälde hat vor wenigen Monaten zum erstenmal der gelehrte Arnold Steffens gegeben (Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes: Zs. f. christl. Kunst XV, S. 129 ff.). Schon im J. 1842 hatte der Maler G. Osterwald Zeichnungen von vier der Bilderreihen kopiert (Aufnahmen i. d. Archiv der Königlichen Museen zu Berlin). Ich habe die gesamten Dekorationen im Sommer 1901 farbig und zeichnerisch aufnehmen lassen. Die von den Malern A. und J. Winkel im J. 1901 angefertigten Kopien waren im Treppenhaus der Kupstheologischen Ausstellung ausgehängt. Vergl. darüber auch Clemen im 7. Jahresbericht der Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege der Rheinprovinz 1902, S. 69 mit Tafel.

Zeitgenossin Meister Wilhelms. Man will es schwer glauben, dass eine Kunst, die sonst sich in den Typen einer holdseligen Demut und engelhaften Reinheit erschöpft, gleichzeitig eines so grauenhaften Naturalismus fähig ist. Das Antlitz ist schmerzlich verzogen, der Mund nach allzulangem Klagen erstarrt, die Augen vom Weinen gerötet, — atembeklemmend wirkt das Bildnis, und so roh noch und primitiv die Durchbildung, fast wie die in Schmerz vergrabene vordere Mutter auf der linken Seite von Bartholomé's grossem Totenmonument.

Im 15. Jahrhundert setzt diese Kunst zunächst noch einmal mit ihren lieblichsten Tönen ein. Wie vollkommen geschlossen, feierlich und doch lieblich zugleich wirkt die Mittelkomposition von dem grossen Altaraufsatz aus dem Mindener Dom¹⁾. Er steht über einer Predella, die unter Kleeblattbögen kleine Einzelfiguren zeigt, nahe verwandt der Behandlung des Beckumer Reliquienschreines, so dass die Figuren fast wie Holzmodelle für solche getriebene Goldschmiedearbeiten erscheinen. Der Untersatz ist das älteste bekannte derartige Altarwerk in Holz: Westfalen besitzt damit, wie die frühesten gemalten Antependien und Retables, auch den frühesten hölzernen Altaraufsatz. Das kostbare Werk, das an Ort und Stelle aufs äusserste bedroht, schon dem Restaurator zur vollständigen Neupolychromierung überantwortet war, bleibt nun hoffentlich dauernd, ungeschmälert in seinem kunstgeschichtlichen Wert, erhalten. Erscheint aber eine Restauration, um dem kirchlichen Kultusbedürfnis zu genügen, unerlässlich: nun, so ist es schon besser, der Schrein wandert in seinem unberührten Zustande in ein grosses Museum und an Ort und Stelle wird eine genaue Kopie aufgestellt: sie würde sich in Nichts von dem neuvergoldeten Schrein unterscheiden.

¹⁾ Der Mindener Altar abgebildet bei Münzenberger, Die Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands, Taf. 2, und bei Ludorff, Bau- und Kunstdenkmäler Westfalens, Kreis Minden, Taf. 23—25.



Abb. 10. Köln, Sammlung Schnütgen. Drei Holzfiguren

Es ist noch nicht recht gelungen, im 15. Jahrhundert kölnische, westfälische und niederrheinische Plastik überall auseinanderzuhalten und noch weniger niederrheinische und niederländische. Die Grenzen sind hier auch kaum mit Sicherheit zu ziehen, namentlich den Rhein entlang. Von dem kölnischen Typus aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts enthalten die Sammlungen Schnütgen in Köln, Roettgen in Bonn, Kramer in Kempen reiches Material. Es sind nicht immer erfreuliche Erscheinungen, die männlichen Heiligen schwächlich und wie junge ausgemergelte Greise, die weiblichen Figuren mit dem fatalen eingefrorenen Lächeln einer ältlichen Kokette, in eine knittrige Gewandung gehüllt. Wie frisch hebt sich von diesen die lebensgrosse reichvergoldete Statue des heiligen Michael aus der Kirche St. Andreas in Köln ab. Der Heilige steht freilich ziemlich steif, der rechte Arm ist kraftlos erhoben, die etwas gezierte Figur scheint in ein Korsett eingeschnürt zu sein, aber mit wie ausgesprochenem Schönheitsgefühl ist dieser Lockenkopf behandelt — es ist ein plastisches Gegenstück zu dem gemalten heiligen Georg auf dem rechten Flügel von Stephan Lochner's Dombild. Eine ganz verwandte Figur desselben Heiligen hatte sich auch aus der Kirche St. Aposteln in Köln dazu eingefunden.

Wir wissen längst, dass an der niederrheinischen Plastik, die unter dem Namen Kalkarer Schule geht, auch die Nachbarstädte ihren Anteil haben; Wesel, Emmerich, Kleve sind hier vertreten, auch wohl die benachbarten holländischen Städte Nijmegen und Arnheim. Auch hier steht die Sonderung in Einzelgruppen noch aus. Und unter den heimischen Kalkarer Meistern, über deren Namen und Schicksale uns der Bienenleiss des 1888 verstorbenen Kaplans Wolff unterrichtet hat¹⁾, der hier für Kalkar dasselbe geleistet hat, wie für Köln Merlo, können wir doch nur bei wenigen ein ganzes Oeuvre aufstellen, am besten bei den späteren. Zwei der grössten Kunstwerke der höchsten Blüte der Kalkarer Kunst konnten in Düsseldorf vorgeführt werden: der Marienleuchter von Heinrich Bernts und die grosse Kreuzigungsgruppe. Der Marienleuchter ist das umfangreichste Exemplar dieser ganzen Gruppe²⁾; die Doppelfigur der Madonna ruht auf einem Sockel, in dem unter anderen der

1) Die erste von A. Wolff im J. 1880 herausgegebene Publikation trug den Titel: Die Nikolaipfarrkirche zu Kalkar, ihre Kunstdenkmäler und Künstler, archivalisch und archäologisch untersucht. Eingehender noch sind die reichen Quellen des Stadtarchivs ausgenutzt in desselben Verfassers Geschichte der Stadt Kalkar, nach des Autors Tode 1893 von St. Beissel herausgegeben. Vergl. weiter J. B. Nordhoff im Organ f. christl. Kunst XVIII, S. 235, 248. — L. Scheibler, Maler und Bildschnitzer der sog. Schule von Kalkar: Zs. f. bildende Kunst XVIII, S. 28, 59. — Münzenberger, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands, S. 145. — Xanten ende Calcar, Publikation der St. Bernulphusgilde für 1889, Utrecht 1890. — Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Kleve, S. 49.

2) Über den Marienleuchter Wolff, Nikolaipfarrkirche S. 44. Ders., Gesch. der Stadt Kalkar S. 168. — aus'm

schlummernde Jesse abgebildet ist, von seinem Schosse wächst ein Stamm empor, dessen zwei Zweige sich auf beiden Seiten wie ein Stammbaum als Rahmen um das Bild der Gottesmutter legen: die Halbfiguren der Vorfahren Christi wachsen aus den Blüten heraus. Etwas kleiner ist der 1517 gefertigte und 1533 von Meister Johann Erwein aus Köln polychromierte Marienleuchter aus der Pfarrkirche zu Erkelenz, noch zierlicher der aus der Propsteikirche in Dortmund. Verwandt sind dem Kalkarer am Niederrhein aber vor allem die Leuchter von Xanten und Kempen. Und endlich die prachtvolle Kreuzigungsgruppe¹⁾. Welch mächtiges Pathos spricht aus den Gestalten! Der heilige Johannes unter dem Kreuz, selbst die in schwerem Wurf die Figur verhüllende Gewandung scheint diesem pathetischen Zug Folge zu leisten. Die Madonna dagegen mit einem ergreifenden durchgeistigten Kopf schliesst in schmerzlicher Wehmut die Augen und kreuzt die schmalen hageren Hände über der Brust. Hier ist am Ausgang der Spätgotik — die Gruppe gehört etwa ins Jahr 1520 — alles Kleinliche, Befangene abgestreift, die fast lebensgrossen Gestalten sind von einem geborenen Plastiker erdacht, mit hohem Sinn für Monumentalität gestellt.

* * *

Von grösstem Wert für die Kritik der westdeutschen Frührenaissance war die Zusammenstellung einer Reihe der Hauptwerke der Renaissanceplastik mit auserlesenen Abgüssen. Wohl das früheste Renaissancewerk am Rhein ist jenes entzückende Bronzeepitaph des Fürstbischofs Jakob von Kroy vom Jahre 1517, das sich in der Schatzkammer des Domes befindet²⁾. Die Figuren selbst sind noch ganz spätgotisch, die schmucken Gestalten, jede für sich frei gegossen, mit grossem Geschick eng hintereinander angeordnet; die Architektur ist aber schon ganz erfüllt von der flandrischen Frührenaissance — ein lustiger Puttenreigen bildet die Krönung und die Ecksäulen zeigen jene für die früheste Phase der niederländischen Renaissance so überaus charakteristische Häufung der Formenelemente. Als ob sich der Künstler gar nie hätte Genüge thun können, sind hier Kapitäle unmittelbar auf Basen gepropft, Schaftringe, Knäufe, Baluster darauf gestellt — es fehlt völlig an einem ruhigen Stück Schaft. Zwei Jahre darauf entsteht dann, wieder von einem Ausländer, diesmal aber einem Süddeutschen geschaffen, das Wandepitaph der Mar-

Weerth, Kunstdenkmäler Taf. 16, 1. — Clemen, Kreis Kleve S. 73 m. Abb.

1) Die Kreuzigungsgruppe bei Münzenberger a. a. O. Taf. 42. — Wolff, Nikolaipfarrkirche S. 43. Album Taf. 39–42. — Clemen, Kreis Kleve S. 72 m. Abb. — Wolff, Gesch. der Stadt Kalkar S. 76. — Die Gruppe stand ehemals über dem 1818 abgebrochenen Doxal am Eingang des Chores auf einem Apostelbalken, von dem die Apostelstatuetten noch über den Chorsthühlen erhalten sind. Die Gruppe war übrigens ursprünglich bemalt und ist erst 1861 abgelaut worden.

2) Vergl. Schnütgen in der Zs. f. christliche Kunst I, S. 243 m. Taf.

garetha von Eltz, das ihr neunzehn Jahre nach ihrem Tod ihr ältester Sohn Georg in der Karmeliterkirche zu Boppard setzen lässt¹⁾. Es zeigt in dem viereckigen Rahmen, in Kehlheimer Stein ausgeführt, die Darstellung der Dreieinigkeit, von der Frau Margaretha und ihrem Sohn verehrt, in ganz flachem und zarten Relief, von minutiöser Durchführung. Der Künstler

ist jener Loyaen Hering aus Eichstätt, über den wir seit einigen Jahren durch Hugo Graf näher unterrichtet sind, der Schöpfer des Marmordenkmal des Bischofs Georg im Dom zu Bamberg, dessen Stil wir aus seinen sonstigen Arbeiten in Eichstätt, Ingolstadt, Würzburg, Regensburg, Heilbronn schon kennen. Es sind in beiden Fällen Ausländer, die hier arbeiten. Auch grosse kirchliche Ausstattungsstücke werden in dieser Zeit von fremden Meistern gefertigt, so der herrliche Lettner, den die Familie Hackeney im Jahre 1524 in die Kirche St. Maria im Kapitol zu Köln stiftet, von zwei Meistern von Mecheln. Erst aus dem Jahre 1540 haben wir in Köln das Werk eines einheimischen Meisters in ausgesprochenen Renaissanceformen: die Dekorationen des

Löwenhofes im Kölner Rathaus, die der Meister Lorenz in diesem Jahre »up antix« ausführte.

Von einem zugewanderten Künstler ist auch noch die Reliefplatte aus Kehlheimer Stein mit dem Bildnis des Erzbischofs Daniel Brendel von Mainz (1555 bis 1583) gefertigt, die sich jetzt in der Sammlung

¹⁾ Hugo Graf i. d. Zs. d. bayrischen Kunstgewerbevereins 1886, S. 77. — Schlecht, Zur Kunstgeschichte der Stadt Eichstätt, Eichstätt 1888, S. 26. — St. Beissel i. d. Zs. f. christliche Kunst XIII, S. 18.

Oppenheim befindet, früher in den Sammlungen Milani und Spitzer. In reicher Renaissanceumrahmung erscheint die Halbfigur des Kurfürsten mit dem feingeschnittenen Kopf. Das Werk ist in vielfacher Beziehung merkwürdig, im Hintergrunde erscheint die von dem Dargestellten wieder hergestellte Martinsburg, das alte kurfürstliche Schloss zu Mainz: die Tafel ist

deshalb wohl als eine Erinnerung an diese Restauration im Jahre 1558 anzusehen¹⁾.

Die beiden Strömungen, die im Anfang am Niederrhein miteinander kämpfen, die italienisierende und die niederländische, die die italienischen Formen nur auf dem Umweg über den Nordwesten erhält, finden ihren schärfsten Ausdruck in einer klassischen Antithese in dem berühmten Paar der beiden Renaissancealtäre von Kalkar. Der Meister Heinrich Douvermann, der Schöpfer des unvergleichlichen Altars der sieben Schmerzen Mariä in Kalkar und der beiden Altäre zu Xanten und Kleve, der bis 1528 nachweisbar ist,

¹⁾ Kollektion Spitzer, Bois et Pierre de Munich pl. XI, 171. — Über den Umbau der Martinsburg vergl. Fr. Schneider, Denkschrift zur Herstellung d. ehemaligen

kurfürstlichen Schlosses zu Mainz S. 10. — Ders., Die Kunst der Renaissance unter Kurfürst Brendel von Mainz i. Korrespondenzblatt d. Gesamtvereins d. deutschen Geschichtsvereine 1876, S. 5. Auf dem Sockel der Reliefplatte findet sich die Bezeichnung H. K. V. B. Das könnte auf Hans Kels von [Kauf]beuren bezogen werden, den Meister des berühmten Wiener Spielbrettes (vergl. Ilg i. Jahrbuch d. österr. Kunstsammlungen III, S. 53), aber dessen Stil ist doch ein total anderer. Mit H. K. ist eine Platte im Germanischen Museum gezeichnet (Katalog d. Originalskulpturen Nr. 421); ein Bildhauer Hans Kremer stirbt in Nürnberg 1567 (Mitteil. a. d. Germ. Nat. Mus. II, S. 278).



Abb. 11. Köln, Domschatz. Epitaph des Jakob von Croy

ist noch ganz unberührt von den Formen der Renaissance, er ist die freieste Künstlerpersönlichkeit am Ende der Spätgotik, voll von leidenschaftlicher Verve, dazu ein eminenter Techniker, der das Holz in schier unmögliche Verschlingungen hineinquält¹⁾. Aber unmittelbar nach seinem Tode zieht auch in Kalkar die Renaissance ein. Der Kreuzaltar in der Pfarrkirche

altar (mit der früheren, von einen anderen Altar hinzugefügten) Mittelfigur zeigt ganz die italienisierenden Formen — in den flachen Pilasterfüllungen Motive lombardischer Dekoration, ebenso in den feinen geistreich gezeichneten Baldachinen; der im Aufbau ganz verwandte Crispinusaltar ist dagegen durch und durch niederländisch, die verkröpften Säulen mit den auf-



Abb. 12. Köln, Sammlung Oppenheim. Porträt des Erzbischofs Daniel Brendel von Mainz

zu Kleve ist wohl das früheste Werk dieser Art, in der Mitte der dreissiger Jahre entstehen dann nebeneinander oder hintereinander in Kalkar die beiden Altäre, die jetzt die Namen Crispinus- und Crispinianusaltar und Johannesaltar tragen²⁾. Der Johannes-

einandergespiessten Knäufen, die Baldachine mit dem gedrängten, überfüllten Dekor, dazu der scharfkantige Schnitt in der in unruhigem Gefältel um die Figuren gelegten Gewandung.

Eine ganz besondere Stellung gebührt der Trierer

1) Münzenberger, a. a. O. Taf. 54, S. 143. — Clemen, Kreis Kleve S. 62, 97. — Wolff, Nikolaipfarrkirche S. 27, 76. — Ders., Gesch. d. Stadt Kalkar S. 140. — Beissel, Die Kirche des h. Viktor zu Xanten III, S. 16, 83.

2) Abbildung des Johannesaltars bei Wolff, Nikolai-

pfarrkirche S. 34, Album Taf. 8–12. — Münzenberger a. a. O. S. 145, Taf. 42. — Clemen, Kreis Kleve S. 68, Taf. 6. — Renard in den Rheinlanden S. 34 Tafel. — Der Crispinusaltar bei Wolff a. a. O. S. 42, Album Taf. 34–38.

Renaissance. Das umfangreichste Werk dieser Schule, der riesige Aufbau des heiligen Grabes, den der wohl von Burgund gekommene Künstler in den Jahren 1530—1531 in der Liebfrauenkirche aufgeführt hat, ist freilich vor vier Jahrzehnten durch einen Akt unverständlicher Barbarei, in der Zeit des schlimmsten Strebens nach Stilreinheit, aus der Kirche entfernt worden, die köstliche Architektur war dann im Garten eines Trierer Kunstfreundes aufgestellt gewesen und soll erst jetzt in dem projektierten Neubau des Trierer Provinzialmuseums einen Ehrenplatz finden. Aber im Dom sind aus dieser Zeit zwei Denkmäler erhalten, die zu den erlesensten Schöpfungen der deutschen Renaissance überhaupt gehören.

Das erste ist das Grabmal des Kurfürsten Richard von Greifenclau aus den Jahren 1525 bis 1527, schon bei seinen Lebzeiten durch dem von der Ruhmsucht der italienischen Renaissance erfüllten Kurfürsten errichtet (er starb erst 1531 in Wittlich). Die Behand-

lung der Gewandung zeigt noch manche gotische Züge, der Aufbau der Gruppe ist aber ganz im Sinne der Renaissance erfasst, die Einrahmung endlich bringt einen ganz erstaunlichen Reichtum von Ornamentmotiven in einer fast filigranartigen Behandlung, die an französische Werke erinnert¹⁾. Und endlich das Metzenhausendenkmal. Es ist eines der vornehmsten deutschen Grabmäler überhaupt, vielleicht das vollendetste Wandgrab, das die deutsche Renaissance überhaupt hervorgebracht²⁾. Deutlich zeigt es den Einfluss römischer und venetiani-

1) Abbildung des Denkmals in den Reiseaufnahmen der Studierenden der Technischen Hochschule zu Aachen. Trier, Blatt 11. — Ortwein, Deutsche Renaissance, 42. Abt., Taf. 14 u. 15.

2) Aufnahmen bei Ortwein a. a. O. Taf. 7—12. — Lübke, Deutsche Renaissance II, S. 465. — Abb. bei Renard in den Rheinlanden II, Heft 11, Tafel. Ein weiteres Meisterwerk der Porträtplastik aus Trier, das in der Sakristei der Liebfrauenkirche ver-

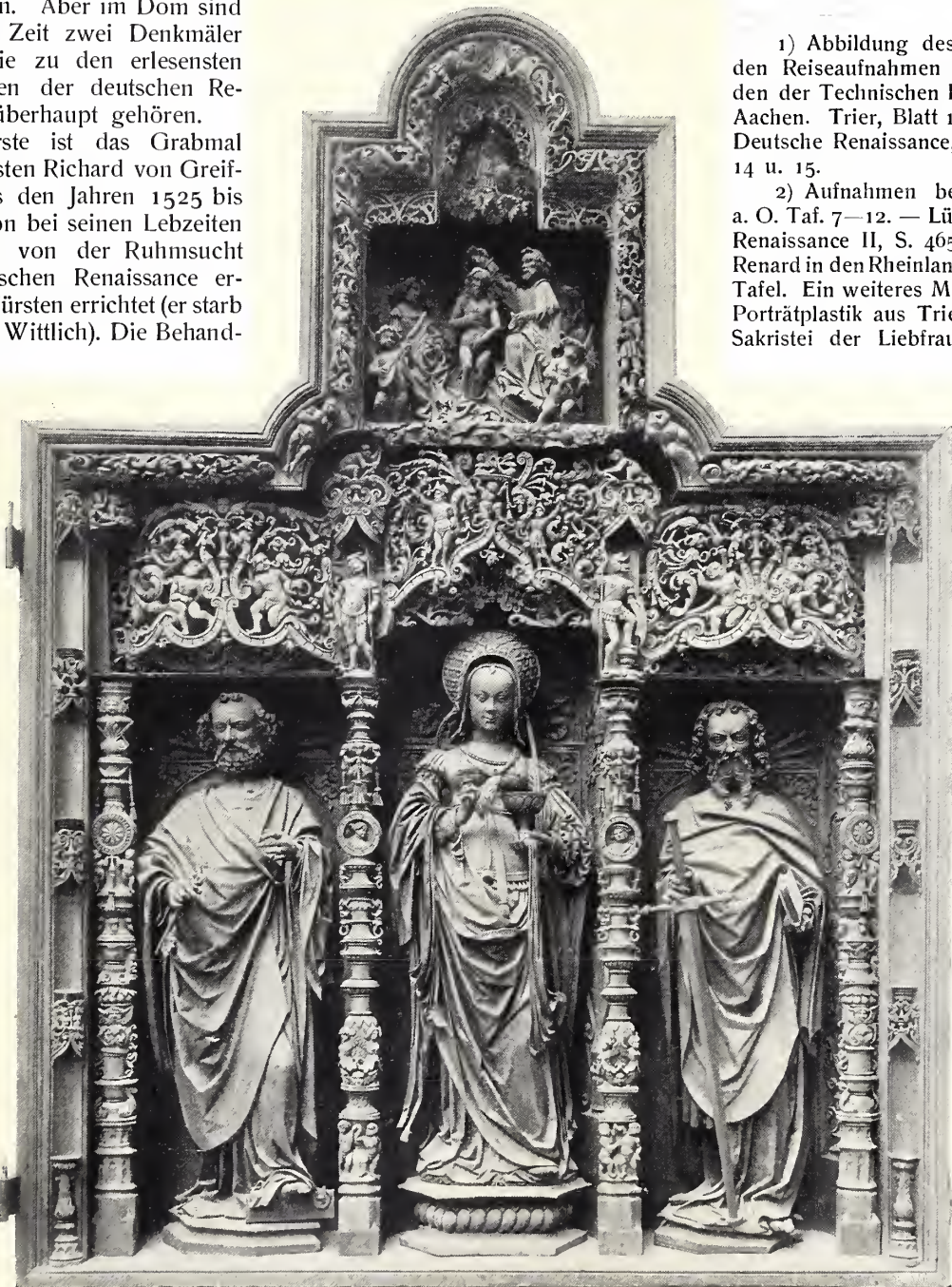


Abb. 13. Calcar, Pfarrkirche. Crispinusaltar

scher Grabmäler, aber mit wie weisem Masshalten und mit welchem hohen Sinn für die Kunst der Verhältnisse sind diese Anregungen verarbeitet. Die Gestalt des 1540 verstorbenen Erzbischofs Johannes von Metzhausen in der Mittelnische ganz Majestät und königliche Würde. Die beiden seitlichen Apostelfürsten nur im Hochrelief, nicht so realistisch durchgearbeitet, mehr im Sinne der kirchlichen Tradition. Und zuletzt endlich in der Höhe diese ganz freibewegten Gestalten, die die schwere Masse des Grabmals fast spielend nach oben ausklingen lassen, mit ihrem starken Kontrapost — in der Mitte der beinahe tänzelnde Christus. Dabei die Details von der grössten Schönheit: die auf Delphinen reitenden Putten gleichen denen am Hauptaltar der Pfarrkirche zu Annaberg, den Adolf Dowher aus Augsburg geschaffen hat, die spielenden Affen am Sockel den Figürchen vom Fusse des Sebaldugrabes, und wie bei diesem hat sich wohl der Künstler in dem bärtigen Mann am Unterbau, der Zirkel und Schlägel hält, selbst abkonterfeit.

Aber wer ist der Künstler? Wo kommt er her? Hoffentlich werden wir bald darauf Antwort erhalten. Es ist an der Zeit, dass diese ganze Trierer Renaissance in ihrem gesamten Verlauf bis zu Hans Ruprich Hoffmann, dem Meister der Domkanzel und des Marktbrunnens, ihren Historiker findet. Wir werden schon in den nächsten Jahren zwei Untersuchungen erhalten, die diese Gebiete hoffentlich mit hellen Licht erfüllen werden: eine Arbeit über die Kölner Renaissance von W. Ewald und hoffentlich eine über die Trierer Renaissance von Joh. Bapt. Wiegand.

steckte Wandepitaph des 1564 verstorbenen Kantors Joh. Segen war gleichfalls im Abguss in Düsseldorf ausgestellt.

Das weite Gebiet auf der Düsseldorfer

der *Goldschmiedekunst* übte wohl die bedeutendste Anziehungskraft aus: die Gelehrten lockte die einzigartige, wohl nie wiederkehrende Zusammenstellung verwandter Objekte, die Künstler, die archaischen wie die modernen, die Fülle der Vorbilder und die darin sich offenbarende unerschöpfliche Gestaltungskraft, und die grosse Masse der Laien das kostbare, prunkende, schimmernde Material. Allzu einseitig sind vielleicht einzelne Abteilungen dieses ganzen grossen Gebietes während der Sommermonate in den Vordergrund geschoben und untersucht worden: und doch konnten die hier aufgehäuften Schätze erst wirklich fruchtbar werden, wenn Treibarbeit und Gussarbeit, Gravierung und Niello, Filigran und Email nebeneinander behandelt und gewürdigt wurden. Für die Geschichte unserer monumentalen Goldschmiedekunst und der ihr dienenden Techniken ist diese kurze Ausstellungszeit wohl von dem grössten Nutzen gewesen. Nicht als ob wichtige Fragen hier durch Abstimmung eines kleinen republikanischen Gelehrtenkongresses zu entscheiden gewesen wären: aber diese Zusammenstellung hat Anlass zu erneutem eifrigem Studium, zur Aussprache, zum Vergleiche gegeben und eine ganze Reihe von Untersuchungen und wichtigen Veröffentlichungen angeregt.

Was aus den kölnischen Sammlungen römischer Altertümer an Goldschmiedewerken hier vereinigt war, war nur gering und stand in keinem rechten Verhältnis zu der Leistungshöhe dieses Kunstzweiges. Hier müssen die Provinzialmuseen zu Trier und Bonn und das Wallraf-Richartz-Museum in Köln

aushelfen, dessen römische Abteilung im letzten Jahrzehnt eine glänzende Bereicherung gefunden hat. In das Reich der merowingischen Goldschmiedekunst



Abb. 14. Trier, Dom. Grabdenkmal des Erzbischofs Richard von Greifenclau aus den Jahren 1525–1527

führten dann zwei merkwürdige Reliquienkästchen, das Kästchen aus dem Erzbischöflichen Museum zu Utrecht und das Taschenreliquiar aus dem Schatz des Dionysiuskapitels in Enger, der auf dem Umweg über die Johanniskirche zu Herford endlich in das Kunstgewerbemuseum zu Berlin gelangt ist. Das nur 6,2 Centimeter lange Utrechter Kästchen¹⁾, das vor mehr als zwei Jahrzehnten im Rhein gefunden ist, ist in einer Art Kerbschnitttechnik ornamentiert und auf der Vorderseite in reinem Glasemail verziert, mit roten Almandinen, die auf kaltem Wege in die kleinen in den Kupferkern eingegrabenen Gruben eingelassen sind. Das kleine Bijou ist ein klassisches Beispiel der einfachsten verroterie cloisonnée, ähnlich wie an dem ganz gleichaltrigen Reliquiar von Saint Maurice d'Agaune²⁾.

Das Taschenreliquiar aus Enger³⁾, das eine alte Tradition als das Patengeschenk Karl's des Grossen an den Sachsenherzog Wittekind bezeichnet, bringt dagegen schon eine gemischte Technik: neben der einfachen Verroterie, die hier Muster ähnlich wie an dem berühmten ehemaligen Kelch von Chelles zeichnet, erscheint ein ganz pri-

mitives Zellenemail: die Farben sind zum Teil über die Stege übergetreten und verwischen so die Zeichnung. Weit mehr als irgend eine andere zu dieser Gruppe gehörige Arbeit offenbart sich dies Kästchen des 8. Jahrhunderts als Barbarenwerk, mit derben, schweren Fingern geschaffen, ungeschickt eine reife Technik nachbildend.

Dann kommt in den nächsten Jahrhunderten für Westdeutschland eine Periode langsamer Rezeption byzantinischer Kunst — auf dem Wege des Imports, des friedlichen und des gewaltsamen, als Kaufware, Geschenke und als Beutestücke gelangen zahlreiche Werke der Kleinkunst nach dem deutschen Westen. Man darf sich freilich keine dauernden Beziehungen vorstellen: der Einfluss wirkt intermittierend, stossweise. Auch keinen Massenimport: denn das Byzantinische war immer zugleich im Material das Kostbare. Nur die Goldschmiedewerkstätten wurden wohl regelmässig von den Geschäftsreisenden byzantinischer Exportfirmen besucht: was diese verkauften, das waren vor allem Halbedelsteine und kleine viereckige Täfelchen, mit zarten symmetrischen Ornamenten in Zellenemail bedeckt, oft wohl in langen Streifen und gar nicht auseinander geschnitten. Diese Würfelchen wurden dann auf Buchdeckeln, auf Prachtkreuzen,

auf Reliquiaren von den einheimischen Künstlern mit grösserem oder geringerem Geschmack angebracht und verteilt — auf dem kostbaren Deckel des karolingischen Evangeliars aus dem Münsterschatz zu Aachen getrennt¹⁾, auf dem Deckel einer Evangeli-

1) Abb. bei Bock, Karl's des Grossen Pfalzkapelle und ihre Kunstschatze, Fig. 26, S. 55. — aus'm Weerth, Kunstdenkmäler, Taf. 34, 2; Text II, S. 94.

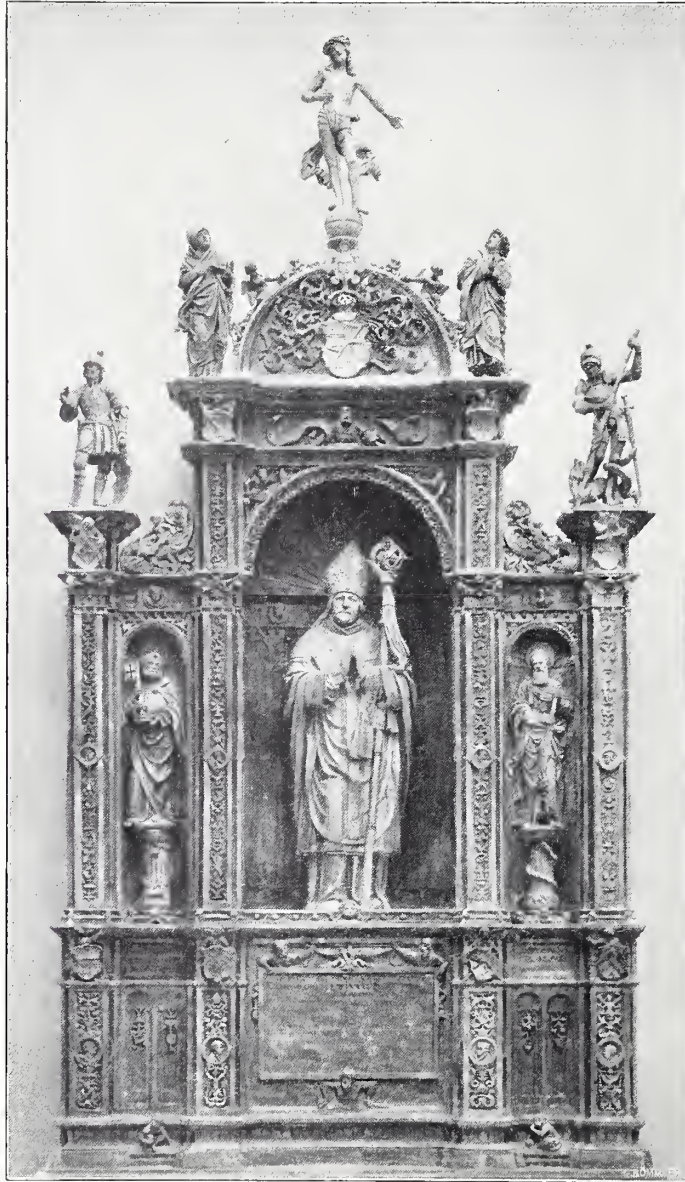


Abb. 15. Trier, Dom. Grabdenkmal des Erzbischofs Johann von Metzhausen († 1540)

1) Charles de Linas, Coffret incrusté et émaille de Utrecht, Paris 1879. — Ernest Rupin, L'oeuvre de Limoges, Paris 1890, p. 35.

2) Charles de Linas, Les Origines de l'orfèvrerie cloisonnée, Paris 1887, III, pl. 11 u. 12. — F. de Lasteyrie, Histoire de l'orfèvrerie p. 77. — Ed. Aubert, Trésor de l'abbaye de Saint Maurice d'Agaune, Paris 1872, pl. 11. — A. Venturi, Storia dell'arte Italiana II, p. 94.

3) Charles de Linas, Les expositions retrospectives en 1880: Bruxelles, Dusseldorf, Paris, p. 110, 127. — Fr. Bock, Die byzantinischen Zellschmelze der Sammlung Swenigorodskoi, Aachen 1896, S. 368, Taf. 25.

handschrift im Domschatz zu Trier¹⁾ noch in Streifen unaufgeteilt. Noch an den Vortragskreuzen in der Schatzkammer zu Essen werden diese kleinen Emailblättchen verwendet, zum Teil ganz willkürlich — auf dem Kreuz der Äbtissin Theophanu (1039—1054) Täfelchen, die ursprünglich zu dem kreisförmigen Nimbus einer Figur gehörten²⁾. Dass der Essener Schatz fehlte, wurde vielleicht am schmerzlichsten in Düsseldorf empfunden. schmerzlicher noch als das Fernbleiben des Limburger Domschatzes. Allzu ängstlich fast hütet der Essener Kirchenvorstand seine Kostbarkeiten. Hoffentlich rückt dafür in Bälde die seit einem Jahrzehnt schon vorbereitete grosse Publikation Georg Humann's, des besten und berufensten Kenners der Essener Kunstschatze, diese gesamten Kunstwerke in das vollste Licht der Öffentlichkeit.

Als derbe byzantinische Arbeit der späteren Zeit wurde eine Staurothek vorgestellt, die vor wenigen Jahren in Italien für die Sammlung des Freiherrn Albert von Oppenheim in Köln erworben wurde³⁾. Der Kern ist Silber, Platten von durchsichtigem Zellschmelz auf Goldgrund verkleiden ihn. Die Zeichnung des Deckels mit der Kreuzigung erinnert sehr auffällig an die Vorderseite des einen byzantinischen Deckels in der Schatzkammer der Markuskirche zu Venedig⁴⁾, die Halbfiguren von Heiligen auf der Seite fast an russische Arbeiten. Doch scheint die Vorlage des Deckels sich ohne Zwang in eine Gruppe von verwandten byzantinischen Arbeiten einzureihen: ähnliche Christusdarstellungen, nur mit dem Kolobion bekleidet, enthält das Muttergottesbild von Chachuli im mingrelischen Kloster Gelat, das Kreuz, das aus der Sammlung Beresford Hope im Jahre 1886 für das South-Kensington-Museum erworben ward, endlich das Kreuz der Sammlung Goluchów⁵⁾.

Wie solche byzantinische Emailplättchen in deutschen Goldschmiedewerkstätten Verwendung fanden, zeigt auch der prachtvolle Goldschmuck aus dem Besitz des Freiherrn Max von Heyl in Darmstadt. In Deutschland ist er ganz ohne Parallele, nur die Brustagraffe mit dem emaillierten Adler findet in dem Adlerschmucke des Mainzer Museums ein Gegenstück⁶⁾. Der ganze Schatz, der in der Behandlung

1) Abb. bei aus'm Weerth a. a. O. III, S. 84, Taf. 57, 3.

2) Über den Essener Schatz vergl. aus'm Weerth II, S. 22, Taf. 24—29. — Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Stadt und Kreis Essen, S. 42 mit Litteratur. Die Hauptstücke waren auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Köln 1876. Vergl. Katalog Nr. 535, 538, 539, 542—46, 557—62, 575—79, 581, 583.

3) Abb. bei Bock, Die byzantinischen Zellschmelze, S. 169, Taf. 8.

4) Der Deckel bei Antonio Pasini, *Il tesoro di San Marco in Venezia*, Venedig 1885, pl. 6. Vergl. Labarte, *Histoire des arts industriels* III, p. 419. — W. Kondakow, *Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails* S. 100, 185.

5) Das letztere abgeb. in *Collections du château de Goluchów*. *L'orfèvrerie par W. Froehner* p. 76, pl. 18. Schon beschrieben von Ch. de Linas i. d. *Revue de l'art chrétien* XXXI, 1881, p. 288.

6) Die Agraaffe des Mainzer Museums ist im J. 1880

und Verwendung des Emails, in der Filigran- und Granulierttechnik eine erstaunliche Feinheit aufweist, und der wohl eines der letzten Stücke ist, an dem antike Kameen und Intaglien in solcher Fülle zum Schmuck benutzt wurden, ist aber erst in Verbindung mit den Altertümern Russlands zu verstehen¹⁾. Vor allem sind die Schätze der Eremitage hier zu vergleichen. Ähnliche Schmuckstücke in der Form eines hohen goldenen Knopfes finden sich auch sonst in abendländischen Sammlungen, eines im Clunymuseum, andere im Museum zu Kopenhagen, im britischen Museum. Besonders charakteristisch für die byzantinische Technik sind die Fingerringe — mit dem schönsten dürfte der Ring im Nationalmuseum zu Pest und ein anderer in der Sammlung des Grafen Bobrinski in Petersburg zu vergleichen sein²⁾. Wir haben hier wohl den Schmuck einer deutschen Fürstin aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts vor uns, die sich aber ganz nach byzantinischer Art kostümiert haben muss: die grossen Schmuckgehänge, die von dem Kopfschmuck bis auf die Brust herabbaumelten, sind den byzantinischen Kaiserinnen entlehnt. Und vor allem in den schweren halbmondförmigen Ohrringen lebt noch ganz die antike Tradition nach. Schwer ist es, hier ganz das byzantinische Material und die deutsche Arbeit zu sondern. Die kleinen ovalen Ornamente mit der regelmässigen Palmette kommen an den grossen goldenen Ohrgehängen der Sammlung Swenigorodskoi, ebenso aber auch an den Langseiten des Trierer Andreaschreins vor. Wo liegt die Grenze?

Ein halbes Jahrhundert vorher aber ist schon in Trier der Übergang zu der byzantinischen Technik des Zellenemails gelungen. Waren wandernde byzantinische Goldschmiede selbst die Künstler oder nur die Lehrmeister oder haben Fremde im Verein mit einheimischen Kräften jene ersten Arbeiten begonnen? Es ist eine stattliche Zahl von Werken noch heute übrig, die von der Fruchtbarkeit und von der erstaunlichen Leistungsfähigkeit jener Schule Kenntnis giebt — und zum erstenmal vermögen wir hier auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst innerhalb der deutschen Grenzen von einer ausgesprochenen Schule zu reden. Die Hauptwerke gruppieren sich um die Person des Trierischen Bernward, des grossen Kirchenfürsten Egbert (975 bis 993). Der Ruhm seiner Schule war damals weit

in Mainz gefunden. Vergl. darüber eingehend Ch. de Linas, *Les expositions rétrospectives en 1880*, p. 128. — Fr. Schneider i. d. *Jahrbüchern des Vereins von Altertumsfreunden i. Rheinlande* LXIX, S. 115. — Bock, *Die byzantinischen Zellenemails* S. 384, Taf. 29. — *Farbige Abb. i. d. Zs. d. Vereins z. Erforschung d. rheinischen Geschichte u. Altertümer* III, 1883, Heft 2.

1) Der Heyl'sche Schatz ist gewürdigt bei Kondakow, a. a. O. S. 259. Eingehend über die verwandte Art des byzantinischen Schmuckes ebendort S. 325.

2) Das eine Schmuckstück im Clunymuseum bei de Linas, *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée* I, pl. 5 bis. — Über den Pester Ring vergl. Katalog der Ausstellung 1884. — A Magyar történeti ötvösmű Kiállitás, Abt. III, Nr. 1, 138.

über die Grenzen der Erzdiözese gedungen, bis nach Reims und an den Kaiserhof. Reims hatte seit den Tagen, da es die eigentliche Hauptstadt der römischen Provinz bildete, der auch Trier angehörte, immer enge Verbindung mit der Moselstadt behalten, aus Reims wendet sich der Erzbischof Gerbert, der nachmalige Papst Silvester II., an den Trierer Erzbischof mit der Bitte, allerlei Altargerät für ihn in seiner berühmten Werkstatt anfertigen zu lassen, und er erbittet vor allem eines: die *adiectio vitri*, das Email¹⁾.

* * *

Ein Werk vor allem bleibt mit dem Namen Egbert's verbunden: der Reliquienschrein des heiligen Andreas (vergleiche die farbige Tafel) im Domschatz zu Trier²⁾. Es ist ein Tragaltar und zugleich ein Reliquienschrein. Ein ganz kleines Stück eines flammenförmig gemusterten antiken römischen Glasflusses dient als Altarstein. Man möchte das kostbare Stück die vollendetste deutsche Goldschmiedearbeit des 10. Jahrhunderts nennen. Es befriedigt selbst unsere modernen Künstler, die durch die zarten Reize japanischer Kunst verwöhnt sind. Die koloristische Wirkung ist eine ganz einzige: die mattgelben Beinplatten, mit denen der Kern verkleidet ist, bilden die Vermittlung zwischen dem schmalen Rahmen und den kleinen figurierten Feldern. In dem Rahmen wechseln Platten mit grossen Edelsteinen oder Perlen in Kästchenfassung mit Plättchen in Zellenemail, ein goldenleuchtender Fuss, reich mit Perlen besetzt, krönt den Deckel. Die Bestimmung des merkwürdigen Stückes giebt die Inschrift: der Kasten sollte neben anderen Reliquien eine der Sandalen des Apostels Andreas bergen. An der einen Schmalseite ist eine kostbare merowingische Rundfibel eingelassen, in rotem Zellenglasemail verziert, in der Mitte eine byzantinische Goldmünze Justinian's II. In den kleinen roten herzförmigen Verzierungen, die zu je vier um die Edelsteine herumgestellt sind, lebt noch die alte Verroterie, im übrigen aber zeigt der Schrein das köstlichste Zellenemail und zwar in zwei verschiedenen Techniken. An den Schmalseiten reines Zellenemail, auf eine goldene Platte dünne goldene Stege aufgelötet und in diese die Farbe eingelassen. Auf den Langseiten ist dafür in den massiven goldenen

Platten zunächst eine Grube, ein Bett, gegraben, in das dann die dünnen Stege, die die einzelnen Farben trennen sollen, eingelötet sind. Liegt nicht hier schon eine Art gemischtes Email vor, wie wir das an den späteren rheinischen Schreinen treffen? Trotz der grossen Verschiedenheiten sind diese beiden Gattungen von Emails doch Arbeiten einer Schule, einer Werkstatt. Sie weisen zu viel Verschiedenheiten von den echten byzantinischen Schöpfungen auf, um sie für Byzanz in Anspruch zu nehmen: man vergleiche nur einmal die Zeichnung der Ornamente und die Technik auf gleichzeitigen rein byzantinischen Werken, etwa auf der nur um dreissig Jahre älteren Kreuzestafel in Limburg, die um 940 für Constantinus Phorphrogenitus und Romanus II. Lecapenus geschaffen ist¹⁾, oder mit den Buchdeckeln in der Bibliothek zu Siena und im Domschatz zu Venedig. Wollte man etwa die Platten mit den Evangelistensymbolen als byzantinisch ausscheiden, so müsste man doch auch die ganz verwandten Platten mit den Evangelistensymbolen auf dem oberen Teile der Hülle zum Stabe Petri im Limburger Domschatze ausscheiden, der ja aber als Leistung der Trierer Werkstatt Egbert's aus dem Jahre 980 inschriftlich bezeugt ist²⁾.

Es kommt noch ein anderes Hauptwerk der Emailkunst hinzu, das durch die rühmliche Liberalität des Direktors des Gothaer Museums in Düsseldorf neben den Andreasschrein gestellt werden konnte: der Deckel des berühmten Echternacher Kodex³⁾. Der gleiche Farbenaccord wie beim Andreasschrein: Elfenbein, Goldblech, Zellenemails und Edelsteine. In der Mitte steht die prächtige Elfenbeinplatte mit der Kreuzigung, das Hauptwerk jener seltsamen Schnitzer-

1) Die Tafel veröffentlicht von E. aus'm Weerth, Das Siegeskreuz der byzantinischen Kaiser Constantinus VII. Porphyrogenitus und Romanus II. und der Hirtenstab des Apostels Petrus, Bonn 1866. — Vergl. *Annales archéologiques* XVII, p. 337; XVIII, p. 42. — Labarte, *Histoire des arts industriels* II, p. 83. — Kondakow, *Geschichte u. Denkmäler des byzantinischen Emails* S. 209. Die Inschriften genau bei Kraus, *Die christlichen Inschriften* II, S. 312. Übrigens erwähnt Brower, *Annales Trevirenses* II, p. 102 als in dem Kloster Stuben befindlich (woher auch die Limburger Tafel stammt) noch zwei weitere grosse byzantinische Reliquiare, die alle aus der Konstantinopolitanischen Beute des Ritters Heinrich von Ulmen herühren.

2) Die Stabhülle bei aus'm Weerth, *Das Siegeskreuz* S. 15, Taf. 4. Vergl. auch Bock, *Die byzantinischen Zellenemails* S. 115.

3) Über den Deckel vergl. v. Quast und Otte in der *Zs. f. christliche Archäologie u. Kunst* II, S. 240. — v. Quast und de Verneilh im *Bulletin monumental* XXVI, S. 115. Scharfe Abbildungen der Goldplatten bei Stacker, *Deutsche Geschichte* I, S. 281 und bei Otte, *Handbuch der Kunstarchäologie* I, S. 175, Taf. Die Inschriften bei Kraus, *Christliche Inschriften* II, Nr. 334. Die ganze Litteratur über die Handschrift bei Vöge, *Eine deutsche Malerschule um die Wende des 1. Jahrtausends* S. 381. Ich habe nach sämtlichen Bildern, Vorsatzblättern und Zierblättern der Handschrift während der Ausstellung vorzügliche Aufnahmen 24×30 cm herstellen lassen; die Platten befinden sich im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz.

1) Die Briefe Gerbert's an Egbert bei Migne, *Patrologia* Bd. CXXXVII, p. 514. Vergl. Marx i. d. *Trierer Mitteilungen des archäologisch-historischen Vereins* I, S. 132. — Vergl. auch Sauerland, *Trierer Geschichtsquellen* d. 11. Jh. S. 116. Über die ganze Frage handelt St. Beissel, *Erzbischof Egbert u. d. byzantinische Frage: Stimmen aus Maria Laach* XXII, S. 260.

2) Die gleichzeitige Inschrift auf dem Deckel nennt den Erzbischof als den Auftraggeber: *Hoc sacrum reliquiarum conditorium Egbertus archiepiscopus fieri iussit* . . . Abb. bei aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler* I, 3, S. 78, Taf. 55. — Léon Palustre, *Le trésor de Trèves* p. 6, pl. 3—5. — Bock, *Die byzantinischen Zellschmelze der Sammlung Swenigorodskoi* S. 93, Taf. 3 u. 4. — Vergl. Kraus, *Beiträge zur Trierer Archäologie und Geschichte* I, S. 150. Die Inschrift vollständig bei Kraus, *Die christlichen Inschriften der Rheinlande* II, Nr. 353.

persönlichkeit vom Ende des 10. Jahrhunderts, rundum acht getriebene Goldplatten mit den Darstellungen der Evangelistensymbole, der Paradiesesflüsse und von einzelnen Heiligen und gleichzeitigen Persönlichkeiten, darunter Otto III. und Theophanu. Da Otto als rex und Theophanu als imperatrix bezeichnet sind, kann der Deckel nur während der Vormundschaft der Theophanu in den Jahren 983—991 entstanden sein. Die zierlichen Emails stimmen in Zeichnung und Farbe fast völlig mit denen an den Schmalseiten des Andreasschreins überein: kein Zweifel, dass wir hier Arbeiten der gleichen Werkstatt, fast der gleichen Hände vor uns haben. Und endlich gehören hierher noch zwei Stücke, die in Düsseldorf zu Füßen des Andreasschreines Platz gefunden hatten: der nach der Tradition von der Mosel stammende Rahmen aus Goldblech mit Zellenemails, ursprünglich wohl die Einfassung eines Steines von einem Tragaltar, aus dem Beuth-Schinkelmuseum in Berlin¹⁾, und die Hülle des Nagels vom heiligen Kreuze, die jahrhundertlang in dem Andreasschrein selbst gelegen hat, in dem Dekor von wundervoller Reinheit, fast klassisch in der Verwendung des Ornamentes²⁾. Zuletzt ist hier noch anzureihen das Kreuz aus dem Schatze der St. Servatiuskirche zu Maastricht, dessen elfenbeinerner Kruzifixus gleichfalls von der Hand jenes berühmten Schnitzers herrührt, und dessen Rahmen wiederum mit kleinen Zellschmelztafeln dekoriert ist³⁾.

Am Schluss dieser deutschen Zellenemails steht die merkwürdige Goldplatte mit der sitzenden Figur des heiligen Severin aus der Kirche St. Severin in Köln⁴⁾. Die Technik ist vollendet schön, die Goldlamellen der Stege sind von der äussersten Zierlichkeit, fast wie bei japanischen Arbeiten, die Farbgebung eine wunderbar harmonische. Die Platte stammt nicht etwa von dem einen Vortragekreuz aus St. Severin, sondern von dem Reliquienschrein des Heiligen, der nach der von Gelenius aufbewahrten Inschrift unter dem Erzbischof Heriman III. (1089 bis 1099) gefertigt war: an dem Ziergiebel der einen Schmalseite war dies Medaillon eingelassen. Das giebt zugleich das Datum für diese Platte. Bis hart an den Schluss des 11. Jahrhunderts hat sich hier das Zellenemail in den Rheinlanden erhalten.

* *

Im 12. und 13. Jahrhundert stehen die grossen

1) Die Platte abgebildet bei Bock, Die byzantinischen Zellschmelze der Sammlung Swenigorodskoi S. 379, Taf. 27. — Vergl. Julius Lessing, Die kunstgewerblichen Altertümer im Beuth-Schinkelmuseum zu Berlin.

2) Der Nagel abgeb. bei aus'm Weerth, Kunstdenkmäler III, S. 82, Taf. 55, 2. — Bock, Die byzantinischen Zellschmelze S. 106, Taf. 5.

3) Abgeb. bei Bock u. Willemsen, Der mittelalterliche Kunst- und Reliquienschatz zu Maastricht, Düsseldorf 1872. — Willemsen, Het Heiligdom van St. Servaas te Maastricht, Maastricht 1888, S. 16. — Bock, Die byzantinischen Zellschmelze S. 313.

4) Abb. bei Bock, Das heilige Köln. S. Severin S. 5, Taf. 51. Vergl. Kraus, Christliche Inschriften II, Nr. 591.

Reliquienschreine im Mittelpunkt der westdeutschen Goldschmiedekunst. Sie bergen die vornehmsten Reliquien, sie stellen selbst die vornehmsten Heiligtümer der hervorragendsten Kirchen dar; alles, was die Kirche, das Kapitel an kostbarem Material, an Edelmetall, an Edelsteinen besitzt, wird auf sie gehäuft. Auch als künstlerische Leistungen stehen diese grossen Werke durchaus voran, wir dürfen annehmen, dass nur die ersten künstlerischen Kräfte hier mitarbeiten durften. In heiligem Wetteifer haben so Goldschmiede, Modelleure, Bronzebildner, Emailleure, Filigranarbeiter zusammengewirkt, um ihrer Kirche ein neues Heiligtum zu schaffen. Oft ist jahrzehntelang an ihnen gearbeitet worden. Nicht der Mangel der Mittel war es, was die Fertigstellung verzögerte: in jahrelanger Arbeit wurde eine Seite nach der anderen modelliert, getrieben, vergoldet, eine Emailplatte, eine Emailbüchse nach der anderen wurde fertiggestellt, und das Fertige dann auf den Holzkern aufgenagelt. Die Art der Aufstellung kam diesem Verfahren nur entgegen: die Schreine standen, wie der von Xanten noch heute in einem Altaraufbau, in dem nur die Stirnseite sichtbar war; hatte diese ihren Schmuck erhalten, so konnten die übrigen Seiten gut noch ein paar Jahrzehnte warten. Der Schrein der heiligen drei Könige in Köln ist bald nach 1164 begonnen und erst in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts vollendet worden, noch Otto IV. trägt als König zu seiner Fertigstellung bei; der Reliquienschrein Karl's des Grossen in Aachen wurde bald nach 1165 angefangen — erst im Jahre 1215 war er vollendet. Es ist bei der Kritik dieser Schreine eben zu beachten, dass sie oft genug die künstlerische Entwicklung einer ganzen Generation von Goldschmieden vorführen.

Das Rheinland schafft hier in der heroischen Zeit des deutschen Mittelalters auf dem Gebiet der Goldschmiedekunst etwas, dem das übrige Deutschland und dem auch Frankreich und Italien nichts an die Seite zu stellen haben. Wo ist in der Welt wieder ein solches mit Kostbarkeiten aller Art überladenes Gehäuse geschaffen worden wie der Dreikönigeschrein in Köln!

Die eigentliche Heimat dieser Schreine ist das niedere Rhein- und Maasgebiet. Am Niederrhein ist Köln der Stützpunkt und das Centrum, im Gebiet der niederen Maas giebt es einen solchen Mittelpunkt nicht: Maastricht, Stavelot, Huy, Namur treten gleichzeitig hervor, und zwischen beiden Stromgebieten, als Vermittlerin zum einen wie zum anderen liegt Aachen. Das ist vor allem im Auge zu behalten, dass die Goldschmiedekunst dieses grossen Gebietes einen ausgesprochenen gemeinschaftlichen Stilcharakter zeigt. Erst wenn dies Gemeinschaftliche erfasst ist, darf die Auflösung in Lokalschulen beginnen. Vor allem auch die grossen Schreine haben einen im wesentlichen übereinstimmenden Zug; ihre Herstellung scheint geradezu auf dies Gebiet beschränkt gewesen zu sein. Die wenigen französischen grossen Reliquientümben, die uns erhalten sind, haben eine ganz andere Gestalt, ganz andere Verzierungsart: etwa die

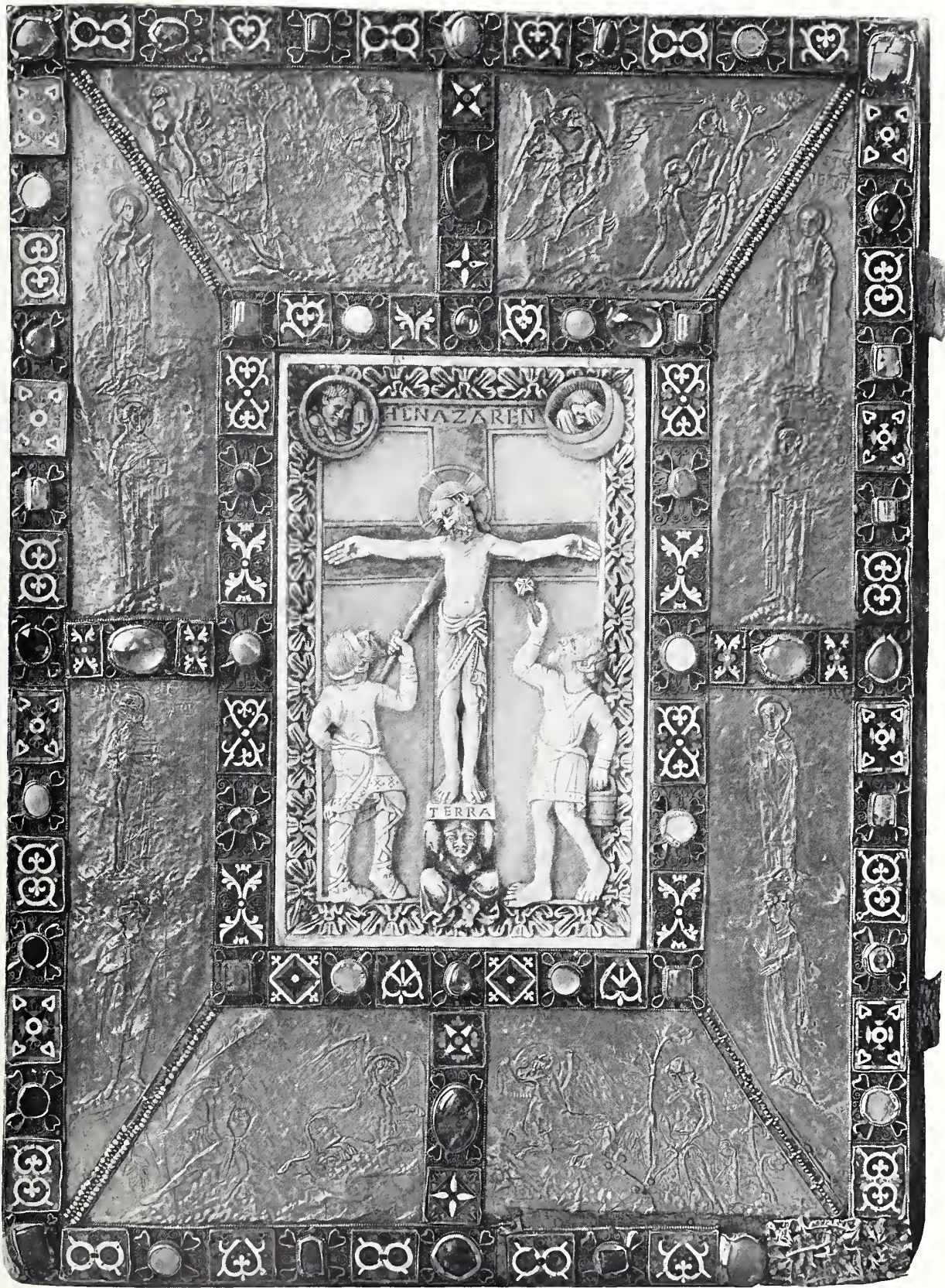


Abb. 16. Gotha, Museum. Deckel des Echternacher Kodex

von Moissat-Bas (Puy-de-Dôme) oder die von Ambazac (Haute Vienne)¹⁾ Ohne das heute noch in Belgien und der holländischen Provinz Limburg erhaltene Material ist aber eine kunstgeschichtliche Kritik dieser wichtigsten Gruppe von Goldschmiedewerken ganz unmöglich; sowohl die Geschichte der Kleinplastik wie des Emails wird ohne ihre Hinzuziehung immer in der Luft hängen bleiben.

Ich nenne hier die wichtigsten der auswärtigen Stücke. Da ist zunächst der Schrein des heiligen Hadelin in der Kirche zu Visé, der früheste dieser Gruppe, noch in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts begonnen²⁾, dann die verwandten beiden Schreine der heiligen Domitian und Mangold in der Kollegiatkirche zu Huy. Weiter zwei der Hauptstücke, der Schrein des heiligen Servatius in der Servatiuskirche zu Maastricht³⁾, und der Schrein des heiligen Remailus zu Stavelot⁴⁾. Die beiden, etwa um ein halbes Jahrhundert auseinanderliegenden Schreine sind um so wertvoller, weil sie, im Gegensatz zu den Schreinen von Siegburg und von St. Pantaleon, den Figurenschmuck noch intakt bewahrt haben. Endlich sind noch der Schrein der heiligen Ode in der Kollegiatkirche zu Amay zu nennen, am Schlusse zwei engverwandte Hauptstücke, die zusammen wieder auf das deutlichste die Verwandtschaft mit Aachen zeigen: der Schrein des heiligen Eleutherius in der Kathedrale zu Tournai⁵⁾ und der der heiligen Julia in Jouarre⁶⁾, der erstere 1247, der zweite 1240

1) Die beiden Schreine abgebildet bei E. Rupin, *L'oeuvre de Limoges* p. 123, 142, pl. 18 u. 19. Dazu L. Palustre et Barbier de Montault, *Orfèvrerie et émaillerie limousine* cap. IV.

2) Vergl. *Bulletin de la société d'art et d'histoire du diocèse de Liège* VI, p. 173. — Jos. Demarteau, *A travers l'exposition d'art ancien au pays de Liège* p. 86. — J. Destrée, *La chasse de St. Hadelin: Annales de la société archéologique de Bruxelles* IV, 1890, p. 283. — Charles de Linas, *L'art et l'industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse Belge*, Paris 1882, p. 49.

3) Abgeb. bei Bock u. Willemsen, *Der mittelalterliche Kunst- und Reliquienschatz zu Maastricht*, Düsseldorf 1872. — Willemsen, *Het Heiligdom von St. Servaas te Maastricht* p. 4.

4) Jules Helbig, *La sculpture au pays de Liège* p. 74, pl. 13. — A. de Nouë, *La chasse de Saint Remacle à Stavelot: Publications de l'académie archéologique de Belgique* 1866. — Vergl. Harless und aus'm Weerth, *Der Reliquien- und Ornamentenschatz der Abteikirche zu Stablo: Jahrbücher d. Vereins v. Altertumsfreunden i. Rheinlande* LXVI, S. 135.

5) Le maistre d'Anstaing, *La chasse de Saint Eleuthère: Annales archéologiques* XIII, p. 57, 113. — Léon Gaucherel et le maistre d'Anstaing, *la chasse de Saint Eleuthère, Tournai* 1854. — Ysendyck, *Documents classés de l'art dans les Pays-Bas, chasses* pl. 6. — *Revue de l'art chrétien* N. F. VIII, p. 188. — Dehaisnes, *Hist. de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut*, Lille 1886, p. 110, pl. 3. — Ders., *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre etc.* I, p. 58 giebt die Übertragung. — Didron i. *Bull. des commissions d'art et d'archéologie de Belgique* XV, p. 191.

6) *Annales archéologiques* VIII, p. 136, 260, 295;

vollendet. Die Tumba der h. Gertrud in Nivelles gehört schon ganz in die Herrschaft der Gotik, ähnlich wie der Suitbertusschrein zu Kaiserswerth — sie ist erst 1272 begonnen und als Künstler werden Nicolas de Douai und Jacques de Nivelles genannt, die nach der Zeichnung des maistre Jakemon l'orfevre, Mönch zu Anchin, arbeiten müssen.¹⁾ Der Schrein von Jouarre, ins Département Seine-et-Marne verschlagen, giebt sich doch ohne weiteres als zugehörig zu jener Maasgruppe, deren Ausläufer bis Tournai reichen. Ein paar kleinere Reliquiare sind wie die Stirnseiten solcher Schreine behandelt, die der heiligen Candidus, Monulphus, Valentin und Gondulphus aus der Kollegiatkirche zu Maastricht, jetzt im Museum zu Brüssel, die kleineren Reliquiare in Lüttich und Maastricht. Und dabei sind diese auf so engem Raum zusammengedrängten Kunstwerke nur ein kleiner Teil der im 12. und 13. Jahrhundert hier entstandenen Reliquienschreine. In den Rheinlanden wissen wir nur von wenigen grossen Tumben ausser den erhaltenen — der älteste in Essen, in Bonn die Schreine der heiligen Cassius und Florentius, in Köln die Schreine von St. Cunibert und St. Severin — in den Maasgegenden zählt Dehaisnes aus den Jahren 1040—1272 nicht weniger als achtzehn grosse untergegangene Prachtschreine auf²⁾. Lothringische und nordfranzösische Einflüsse spielen hier hinein: in der Kathedrale zu Tournai steht neben dem Eleutherusschrein die chässe de Notre-Dame, die inschriftlich im Jahre 1205 vom magister Nicolaus de Verdun angefertigt ist³⁾ — von dem Künstler des Klosterneuburger Altaraufsatzes, 24 Jahr nach diesem ausgeführt.

Die Herstellung dieser Schreine im 12. Jahrhundert schliesst sich eng an die plötzlich gesteigerte Reli-

XIX, p. 15. — Am. Aufauvre et Ch. Fichot, *Les monuments de Seine-et-Marne* p. 193.

1) Der merkwürdige Vertrag ist publiziert in den *Annales de l'académie d'archéologie de Belgique* VIII, p. 517. — Vergl. Dehaisnes, *Documents et extraits* I, p. 64. — Ders., *Histoire de l'art dans la Flandre* p. 272. Die Tumba ist erst 1298 vollendet.

2) Dehaisnes, *Documents et extraits* I, p. 22, 24, 25, 26, 33, 36, 37, 39, 42, 46, 51, 56, 58, 60, 64, 66. Über die im 17. Jahrhundert in Köln erhaltenen Schätze vgl. ausführlich Aeg. Gelenius, *De admiranda Coloniae magnitudine* v. J. 1645, und *Supplex Colonia* v. J. 1639.

3) Dehaisnes, *Documents et extraits* I, p. 115. — E. J. Soll, *La cathédrale de Tournai* p. 37. — aus'm Weerth i. *Correspondenzblatt des Gesamtvereins* 1866, S. 20. Über Tournai noch zu vergl. A. de la Grange et L. Cloquet, *Études sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville: Mémoires de la soc. hist. de Tournai* XX, XXI. Weiteres Material für die Geschichte der Edelmetallkunst in den Maasgegenden ausser bei J. Helbig und J. J. van Ysendyck bei Ch. de Linas, *L'art et l'industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse Belge: Mémoires de l'académie d'Arras* 1883. — A. Pinchart, *Histoire de la dinanderie et de la sculpture de métal en Belgique: Bull. des commissions d'art et archéologie* 1874. — *Société de l'art ancien en Belgique. Orfèvrerie, Dinanderie, ivoires*, 4 Bde., Brügge 1883—86. — J. Destrée, *Les murées royales du parc du Cinquantenaire et de la porte de Hal à Bruxelles*.

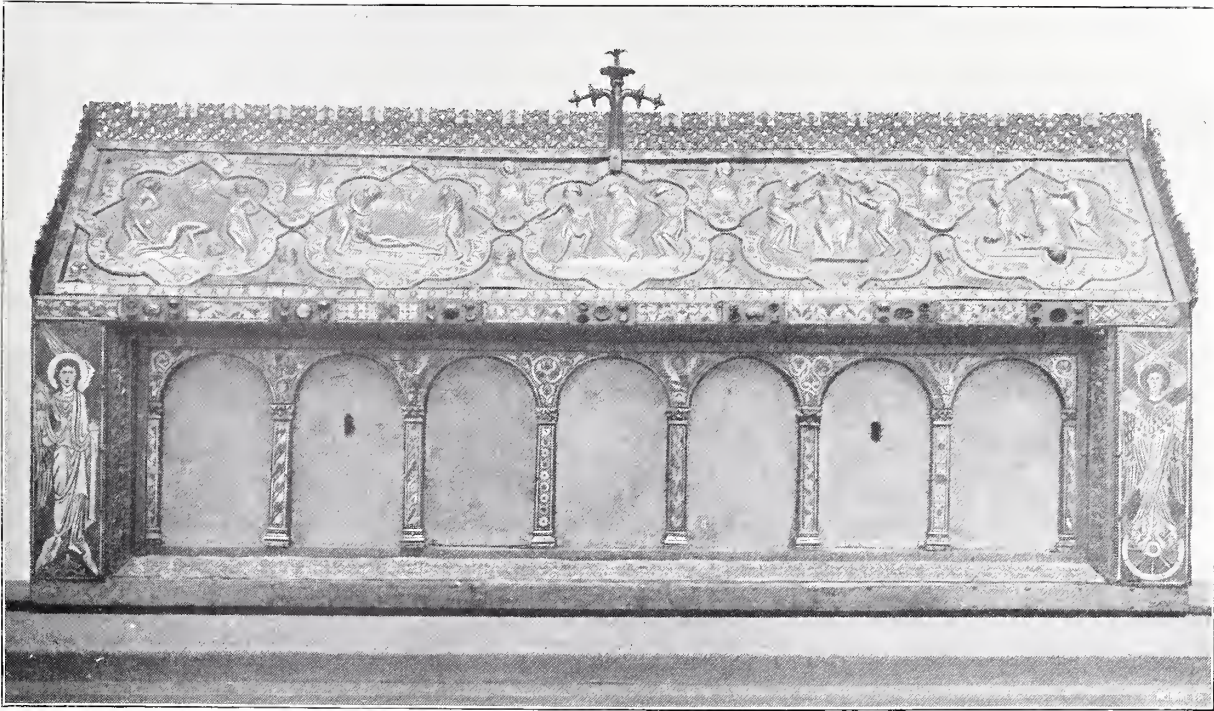


Abb. 17. Köln, St. Maria in der Schnurgasse. Maurinusschrein

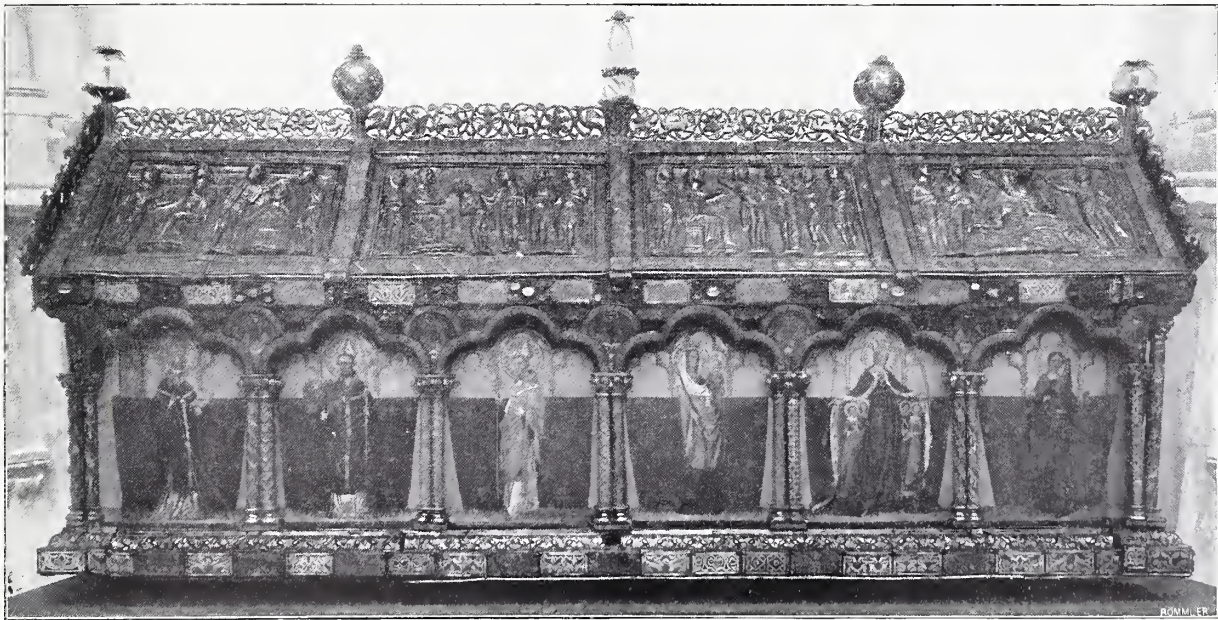


Abb. 18. Köln, St. Maria in der Schnurgasse. Albinusschrein

quienverehrung an. Die grossen Stifter sahen im Besitz berühmter Reliquien die wesentlichste Förderung ihrer Macht und bemühen sich, dem Ruf ihres Heiligen auch äusserlich durch ein kostbares Gewand Ausdruck zu geben — und nachdem einmal eine Kirche vorangegangen, können die Nachbarkirchen nicht gut zurückbleiben. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts blüht diese Neigung vor allem am Niederrhein: im Jahre 1164 halten die Gebeine der heiligen drei Könige ihren feierlichen Einzug in Köln, im nächsten Jahre erhebt der Kaiser Friedrich Barbarossa im Münster zu Aachen die Gebeine Karl's des Grossen und lässt seinen grossen Vorgänger heilig sprechen. Für die heiligen drei Könige wie für den grossen Karl wurden jetzt Prachtschreine begonnen — und das erregt wieder den Ehrgeiz der benachbarten Kirchen.

Die Ausstellung von vollen 23 der kostbarsten rheinischen und westfälischen Schreine war wohl der Glanzpunkt der ganzen Ausstellung. Nur die Spitzen der Entwicklung fehlten, die beiden Schreine des Aachener Münsters, des Kölner Domes, endlich der Schrein der heiligen Elisabeth in Marburg. Aber das Rheinland war sonst vollständig vertreten. Nur einer der noch erhaltenen rheinischen Schreine ist dem Rheinland selbst entfremdet, einer der dürftigsten, der des heiligen Potentianus aus Steinfeld in der Eifel, der jetzt in der Apollogalerie im Louvre zu Paris steht¹⁾. Aber eine ganze Reihe von Resten bewahren noch deutsche Sammlungen: das Museum zu Darmstadt die Reste des Kunibertusschreins²⁾ und einen grossen Teil der Beschläge von einem — wohl auch aus Köln stammenden — unbekanntem Schrein mit reichen kölnischen Emails das Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Alle Techniken sind an diesen grossen Prachtstücken gleichmässig vertreten; im Anfang streiten sich das Grubenemail und die Plastik um die Herrschaft, später überwiegt die Plastik. Aber alle Techniken sind hier gleichzeitig nebeneinander zu studieren, keine auf Kosten der anderen zurückzuschieben. Zumal für die kunstgeschichtliche Würdigung, für die Lokalisierung, die Zuweisung zu einer Gruppe, einem Meisteratelier dürfen nicht aus einer Technik allein die Anhaltspunkte gewonnen werden. Wenn am Tragaltar des heiligen Gregorius Bänder vorkommen, die unzweifelhaft aus derselben Eisenstanze geschlagen sind, wie die am Schrein des heiligen Maurinus aus St. Pantaleon und am Ursulaschrein aus St. Ursula, so beweist das allein durchaus noch nicht, dass jene drei Arbeiten im gleichen Atelier geschaffen zu sein brauchen. Solche gestanzte Streifen konnten am ehesten als Massenartikel für Goldschmiedeateliers über einer Stanze angefertigt und nach der Elle verkauft werden. Sollte man denn etwa all die abendländischen Arbeiten, an denen die oben beschriebenen kleinen by-

zantinischen Zellenemails vorkommen, deshalb in ein byzantinisches Atelier verweisen? Der Albinusschrein aus St. Pantaleon zeigt — selbst wenn man die spätere Umgestaltung und Verunstaltung abrechnet — dass die Verfertiger auf dem Kern anbrachten, was sie von fertigen Emailplättchen gerade in ihren Schubladen liegen hatten, oder was sie erwerben konnten: so sind die Arbeiten von zwei, vielleicht von drei fremden Händen oder Ateliers hier vereinigt¹⁾.

Die heute an der Spitze der niederrheinischen Schreine stehende Prachtumba von Xanten war durchaus nicht die älteste. Noch aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts stammte der Schrein der heiligen Marsus und Lugdrudis in der Stiftskirche zu Essen²⁾, von der Äbtissin Theophanu (1039—1054) gestiftet, ein merkwürdiges Werk, an dem der byzantinische Einfluss sich auch durch die zur Hälfte griechischen Inschriften verriet. Am Ende des Jahrhunderts, in den neunziger Jahren, war dann der seines alten Schmuckes fast ganz beraubte Schrein von St. Severin in Köln entstanden. Für den Xantener Schrein ist ein Datum überliefert, das Jahr 1129, in dem die Gebeine des heiligen Viktor erhoben und in dieser Tumba auf dem Hochaltar niedergelegt worden sein sollen. Das Datum kann stimmen für die schwerfälligen, ungeschickt getriebenen Figuren mit den vorhängenden glotzügigen Köpfen auf den Langseiten, aber nicht für die Deckel mit den feingetriebenen, nur schwer verletzten Figuren der klugen und der thörichten Jungfrauen, die frühestens der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehören³⁾. Die Emails auf den flachen Pilastern sind hier ganz primitiv: einfache und derbe, immer wiederkehrende Ornamentmotive.

Die Frage, woher das Email gekommen, wo es zuerst aufgetreten, wo der Hauptsitz dieser Fabrikation gewesen, wie es sich zu dem Email der benachbarten Provinzen verhalten, hat im vergangenen Sommer die in Düsseldorf vereinigten Gelehrten wiederholt beschäftigt. Eine Lösung der Frage haben diese flüchtigen Untersuchungen nicht gebracht, nur das Studium selbst gefördert. Die beste Frucht dieser Vorführung so vieler Glanzstücke des rheinischen Emails ist sicher die, dass die Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde eine grosse Publikation über die rheinische Goldschmiedekunst und das Grubenemail in Aussicht genommen hat. Die Bearbeitung wird Hans Graeven übernehmen, nicht auf Grund des lückenhaften Düsseldorfer Materials, das noch längst keine eingehende und umfassende Würdigung ermöglicht, sondern unter Hinzu-

1) Vergl. über die ganze Gruppe neuerdings die feinen Beobachtungen von Beissel in den Stimmen von Maria Laach 1902, S. 330 und von Renard i. d. Rheinlanden 1902, Heft 11, S. 11.

2) Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Stadt und Kreis Essen S. 54. — Bock, Die byzantinischen Zellen-schmelze S. 151. — Kraus, Die christlichen Inschriften II, Nr. 645.

3) Abb. bei aus'm Weerth, Kunstdenkmäler I, S. 40, Taf. 18, 1. — Beissel, Die Bauführung des Mittelalters I, S. 63. — Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Kreis Moers S. 106.

1) A. Darcel, Musée du Louvre. Notice des émaux et de l'orfèvrerie p. 461. Abgeb. Acta Sanctorum Juni III, p. 585.

2) Vergl. Ditges in der Zs. f. christliche Kunst XII, S. 220.

ziehung der gesamten in den Kirchen, Museen und Sammlungen Europas zerstreuten Stücke. Es wäre an der Zeit, dass wir über diese wichtigste Gruppe aus der deutschen Edelmetallkunst des Mittelalters eine grundlegende Publikation erhielten, wie sie das byzantinische Zellenemail, dank der ausserordentlichen Liberalität Alexanders von Swenigorodskoi durch Kondakow, wie sie das Limoger Email durch Rupin gefunden hat.

Bis diese Untersuchungen vorliegen, muss man sich darauf beschränken, vorsichtig ein paar Grenzpfähle zu stecken. Sowie man aber zu solcher Abgrenzung übergeht, wird man merken, dass es sich viel mehr darum handelt, Grenzpfähle auszureissen als neue zu pflanzen. Es wird möglich sein, für Köln ein Atelier in St. Pantaleon nachzuweisen. Hier sind zwei der Hauptschreine entstanden, die jetzt in der Kirche St. Maria zur Schnurgasse aufbewahrt werden — der Schrein des heiligen Maurinus und der des heiligen Albinus. Auf dem Sockel des Maurinusschreins sind zwei Porträts dargestellt, das eine als Fridericus, das andere als Herlivus prior bezeichnet¹⁾. In dem einen haben wir wohl den Verfertiger oder wenigstens den Vorsteher des klösterlichen Ateliers zu sehen. Es ist überhaupt bezeichnend für die Schätzung der Goldschmiedekunst in dieser Zeit, dass uns eine ganze Reihe von Künstlernamen erhalten sind. In Köln Eilbertus, Reginaldus, Henricus, in Aachen Meister Wibert, der Schöpfer des Kronleuchters im Münster und der bekannten Kappenberger Schale²⁾ im Besitz des Grossherzogs von Sachsen-Weimar, und Meister Johannes, einer der Schöpfer des Marienschreines, in der Maasgegend der Bruder Hugo d'Oignies und Richard de Claire, in Jouarre der Meister Bonnard. Dem Atelier von St. Pantaleon sind auch noch eine Reihe weiterer Kölner Schreine zuzuweisen, der Heribertusschrein in Deutz, der Ursulaschrein der Pfarrkirche zu St. Ursula und wohl auch eine Anzahl von Tragaltären. Die Gruppe von Tragaltären, die Graeven vor kurzem zusammengestellt hat, gehört dann wohl zu einem benachbarten Atelier³⁾. Als Hauptstück ist ihr auch

1) Vergl. Bock, Das heilige Köln, Maria i. d. Schnurgasse S. 11, Taf. 38. — Kraus, Die christlichen Inschriften II, S. 272, Ein Herlivus erscheint in einer Urk. v. J. 1181 als einer der ältesten Brüder des Konvents: Rheinische Urbare I. Hilliger, die Urbare von St. Pantaleon in Köln S. 96. Die beiden Schreine sind schon beschrieben bei Aeg. Gelenius, De admiranda magnitudine Coloniae, Köln 1645, p. 368.

2) Über die beiden Meister vergl. H. Loersch und M. Rosenberg, Die Aachener Goldschmiede: Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XV, S. 88. Zu den Untersuchungen von Bock, aus'm Weerth und Beissel über den Aachener Kronleuchter ist neuerdings noch eine Studie von J. Buchkremer in der Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XXIV, S. 317 zu nennen, die die Beobachtungen aus Anlass der neuesten Wiederherstellung wiedergibt.

3) H. Graeven, Fragmente eines Siegburger Tragaltars im Kestnermuseum zu Hannover: Jahrbuch d. Kgl. Preussischen Kunstsammlungen 1900.

Das Reliquiar Heinrich's II. ist publiziert von Darcel in Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XIV. H. 5

noch das im Louvre befindliche Reliquiar des Kaisers Heinrich II. anzureihen, das Werk des Mönches Welandus. Mit vollem Recht bemerkt Graeven, dass ein Mönch, der bei seinem Eintritt in den Orden den Namen des sagenberühmten Schmiedes erhielt, gewiss ein in der Kunst der Metallbereitung erfahrener Mann war. Und gern nimmt man auch seine Deutung der auf die Rückseite einiger Nimben am Siegburger Annoschrein eingravierten Monogramme auf Weland hin. Schwerer wird die Abgrenzung nach den Maasgegenden zu. Eine kleine Gruppe von eng untereinander verwandten Werken ist schon längst als Email von Stablo bezeichnet worden. Charakteristisch für dieses sind vor allem die dicken schweren, dabei unsicher in einer Art *litera capitalis rustica* gezeichneten blauen Inschriften. Als Hauptwerk gehörte zu dieser Gruppe der wunderbare Altaraufbau, der durch den Abt Wibald von Stablo (1136—1158) gegen 1148 für den Hauptaltar der Klosterkirche zu Stablo geschaffen war. Ein Riesenwerk mit getriebenen und vergoldeten Tafeln in reichem Emailrahmen, dazu am Mittelbau einige grosse Medaillons. Das Werk, das noch im Jahre 1718 die Bewunderung von Martene und Durand erregt hatte, ist am Ende des 19. Jahrhunderts zu Grunde gegangen, aber zum Glücke wenigstens in einer genauen Zeichnung des Staatsarchivs zu Lüttich erhalten¹⁾. Von dem Mittelstück des Altaraufsatzes stammen die beiden Medaillons mit der Darstellung zweier Engel, jetzt in der Sammlung des Fürsten von Hohenzollern in Sigmaringen. Es gehört hierzu vielleicht auch eine Platte mit der Darstellung der Liebe aus dem Berliner Kunstgewerbemuseum — und eng verwandt hiermit ist im Stil und in der Technik eine Gruppe von kleineren Werken, voran der berühmte Kreuzesfuss aus dem Museum in St. Omer und der Stabloer Tragaltar im Museum zu Brüssel. Nun stimmten aber diese Werke wieder so deutlich mit dem der Tradition aus Xanten stammenden Kreuz mit der Legende der Kreuzerfindung im Beuth-Schinkel-museum und vor allem mit der späteren Deckelseite des Heribertusschreines in Deutz überein, dass, will man jene angeblich Stabloer Werke ganz ausscheiden, man notwendig auch jenen Deckel ausscheiden muss. Es wird überhaupt zunächst schwierig sein, hier genaue Grenzen zu ziehen. Viel eher dürfte man ein Bild von der künstlerischen Entwicklung gewinnen, wenn man zunächst die ganze Maasgegend mit zu den Rheinlanden hinzunimmt. Reicht doch auch in

den Annales archéologiques XVIII, p. 154. Vergl. auch Darcel, Notice des émaux et de l'orfèvrerie p. 31. Die Monogramme am Annoschrein bei aus'm Weerth, Kunstdenkmäler III, S. 22.

1) Van de Castele im Bulletin der commissions royales d'art et d'archéologie XXII, p. 213. — Jos. Demarteau, Le retable de St. Rémacle: Bulletin de l'institut liégeois XVII, p. 135. — Jules Helbig, La sculpture au pays de Liège, p. 57.

2) Publiziert in Farbendruck in den Jahrbüchern des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande XLVI, pl. 12. Vergl. Reusens im Bull. des comm. royales XXII, p. 236.

der romanischen Architektur der kölnische Einfluss bis Tournai — warum nicht auch in der Goldschmiedekunst?

Dem Maurinusschrein aus St. Pantaleon reihen sich der Heribertusschrein in Deutz und der Ursulaschrein in St. Ursula an. Sie sind alle in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden; der des heiligen Heribertus nach dem Jahre 1147, dem Jahre der Erhebung der Gebeine begonnen, aber wohl erst etwa ein paar Jahrzehnte später vollendet¹⁾. Hier erscheint das ältere kölnische Grubenemail auf dem Höhepunkte. Virtuoser und zugleich monumentaler ist es nie gehandhabt worden. Die fünf Töne Hellblau, Dunkelblau, Grün, Gelb, Weiss bestimmen den Farbenaccord — charakteristisch ist vor allem das helle Kobaltblau. Ganz erstaunlich ist die Kunst, in diesen Tönen schon zu modellieren, ohne trennende, von dem Kupfergrund aufstehende Stege weiche

auch von hohem historischen Wert. Prächtiges romanisches Ornament füllt in getriebener Arbeit die Zwickel — Medaillons mit lebhaft bewegten Figuren, die Bücher, Scepter, Scheiben, Märtyrerpalmen führen, treten hinzu. Von derselben Hand dürften die grossen Engelfiguren sein, die an den vier Ecken des Maurinusschreins die Wache halten: Figuren, die auch in der Zeichnung deutlich den kölnischen Charakter vom Ende des Jahrhunderts zeigen, bedeutend und gross in den Rahmen hineingestellt. Die Apostelfiguren, die ehemals die Langseiten schmückten, sind verschwunden; nur die Deckelreliefs mit den Darstellungen aus dem Martyrium des Heiligen erhalten. Von höchster Originalität ist dann der Ursulaschrein: das Dach in der Gestalt eines Tonnengewölbes mit halbrunden Giebeln, überzogen mit einem Netz von emaillierten Streifen, die durch prächtig emaillierte Sternrosetten gehalten werden. Von ausserordent-

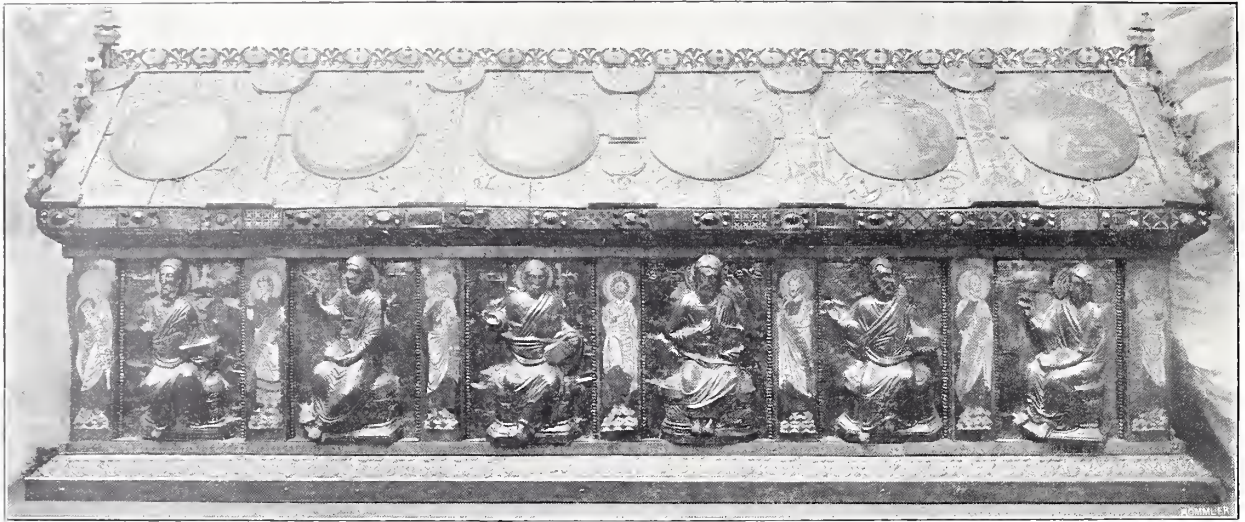


Abb. 19. Deutz, Heribertusschrein

Übergänge zu schaffen. In den Köpfen ist mitunter schon die Wirkung des späten Maleremails erreicht. Am reichsten ist hier der Heribertusschrein ausgestattet. Zwischen den getriebenen sitzenden Figuren der zwölf Apostel, die noch etwas befangen in der Treibtechnik und gebunden im Stile sind — übrigens am nächsten denen am Servatiusschrein zu Maastricht verwandt — stehen vierzehn Tafeln mit den emaillierten Figuren von Propheten. Auf dem Deckel zwölf grosse Medaillons mit Darstellungen aus der Legende des Heiligen, in denen breit, mit einer Fülle von Figuren das Leben des heiligen Bischofs erzählt wird — die Schilderungen des Erzbischofs und des Kaisers Otto III.

1) Der Heribertusschrein abgeb. bei Bock, Das heilige Köln. Deutz S. 12. — aus'm Weerth, Kunstdenkmäler III, S. 8, Taf. 43. — Heuser i. Organ f. christliche Kunst 1885, S. 255. — Renard i. d. Rheinlanden 1902, Heft 11, S. 12. — Die Inschriften bei Kraus, Christliche Inschriften II, Nr. 522. — Vergl. über die Datierung Beissel i. d. Stimmen von Maria Laach 1902, S. 330.

licher Schönheit sind an den Langseiten die Zwickelornamente¹⁾.

Reicher in dem architektonischen Aufbau ist dann die spätere Gruppe der Schreine, in deren Mittelpunkt der des heiligen Albinus aus St. Pantaleon (jetzt in St. Maria in der Schnurgasse zu Köln) und der des heiligen Anno aus Sieburg stehen. Beiden gemeinsam ist an Stelle der bei der früheren Gruppe beobachteten Pilastergliederung die mehr architektonische Behandlung der Langseiten: gekuppelte Säulen mit Kleeblattbögen — der Deckel in einfache viereckige Felder zerlegt, reiche gegossene Kämme und kunstvolle Knäufe. In klassischer Vollendung zeigt sich diese Behandlung am Annoschrein²⁾. Das

1) Vergl. Bock, Das heilige Köln. St. Ursula S. 16, Taf. 7. Über die Funde bei der Restauration im J. 1878 vergl. Kölnische Volkszeitung v. 16. Dez. 1878, Nr. 346. Die Inschrift bei Kraus, Christliche Inschriften II, Nr. 594.

2) Der Annoschrein abgeb. bei aus'm Weerth, Kunstdenkmäler III, S. 7, Taf. 44—45. — Die Inschrift inkorrekt

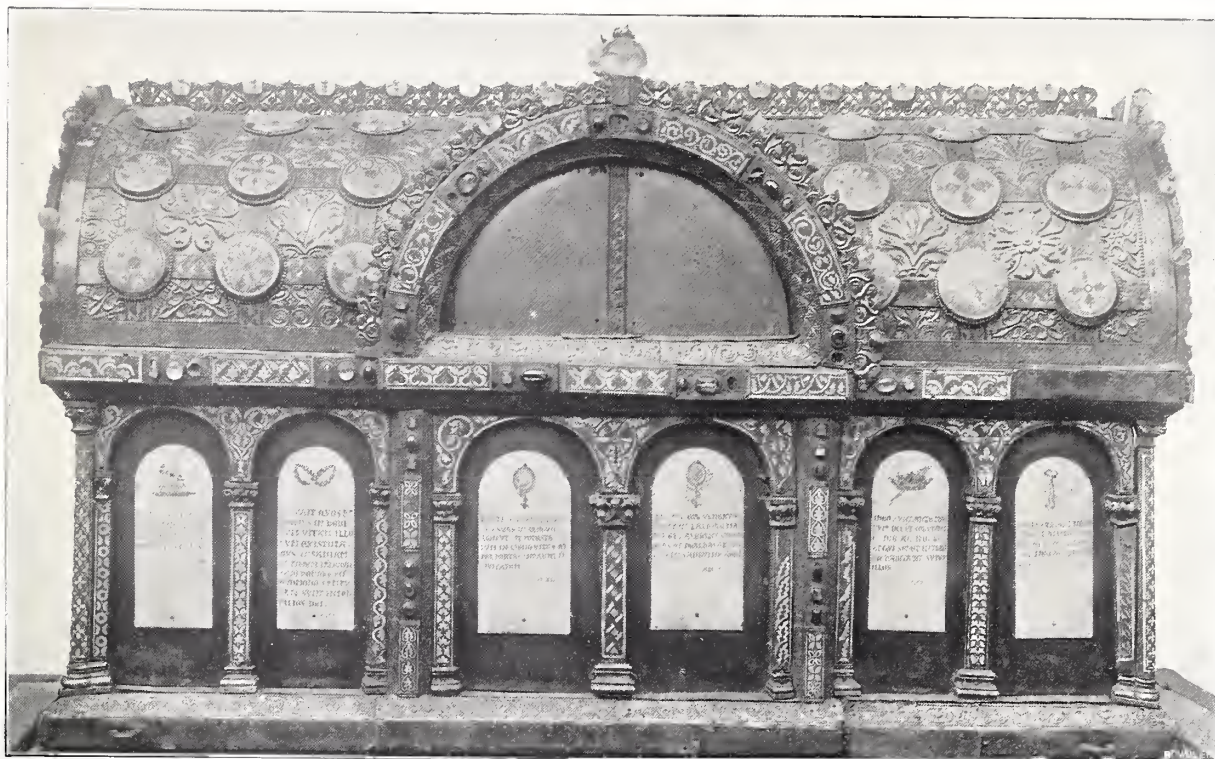


Abb. 20. Köln, St. Ursula. Ursulaschrein

Fehlen der (1808 geraubten) Figuren und Reliefs lässt die vornehmen Verhältnisse dieser Architektur nur noch deutlicher hervortreten. Über den reich emaillierten Säulchen prächtige ganz freigearbeitete

bei Kraus, Christliche Inschriften II, Nr. 520. Die Reliefs an dem Schrein stellten das Leben des Heiligen, seine Wunder, seinen Tod und zuletzt seine Beisetzung in dem Schrein dar. Auf diesem Bilde war der Abt Gerhard mit dem Kustos Heinrich dargestellt, der auf einer der Schmalseiten vor dem h. Michael knieend erscheint. Beschreibungen der Reliefs giebt der Minorit P. Sebastianus in seinem 1750 erschienenen Heiligtumsbüchlein. Vergleiche auch Müller im Organ f. christliche Kunst 1856, S. 128. — Aeg. Müller, Anno II. der Heilige S. 158. Die übrigen Siegburger Schreine bei aus'm Weerth, Kunstdenkmäler Taf. 46—50.

Doppelkapitälchen, in den Zwickeln darüber die bronzenen Halbfiguren von Aposteln — die beiden Seiten deutlich von zwei verschiedenen Händen, die emaillierten oder mit feinstem Filigran übersponnenen Knäufe von der grössten technischen Virtuosität zeugend. Ganz köstlich sind die Giebelkämme mit den nackten Figürchen drin, ein Kahlkopf, ein Merkur mit dem Flügelhut, von so hoher Vollendung, wie nur an dem Leuchterfuss von St. Ambrogio in Mailand oder von Braunschweig.

An den Ammoschrein schliessen sich noch der Schrein der heiligen Innocentius und Mauritius, der des heiligen Benignus und der des heiligen Honoratus an. Alle drei stammen aus der Abteikirche zu Siegburg und befinden sich seit der Aufhebung der Abtei in



Abb. 21. Deutz. Detail vom Heribertschrein

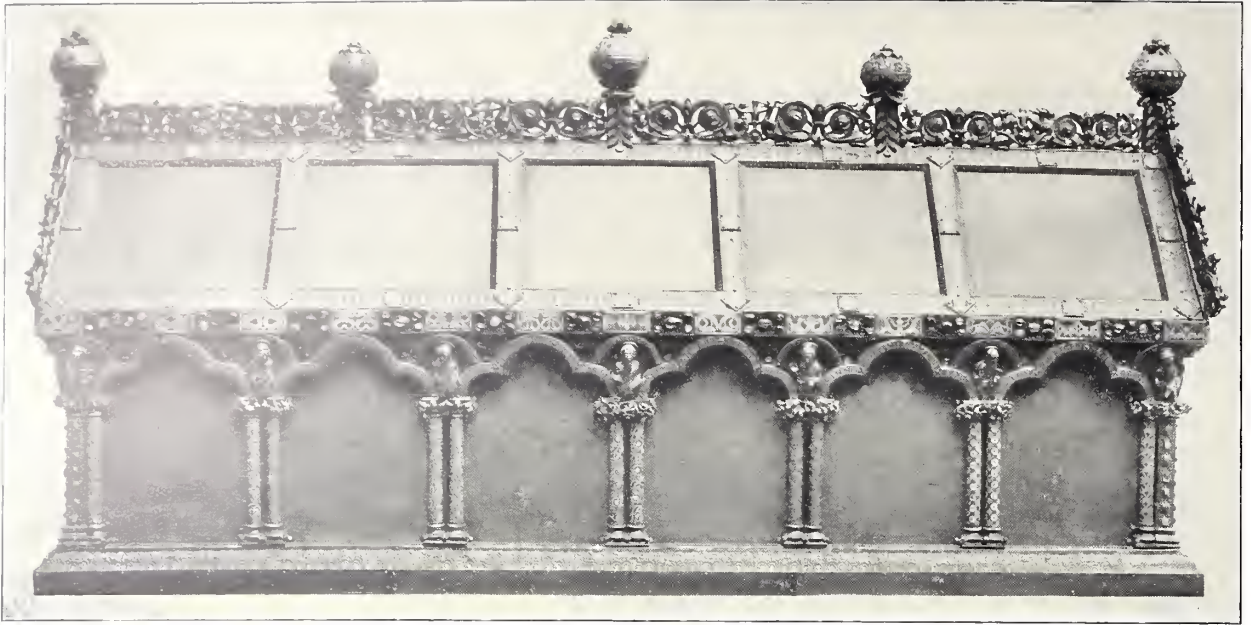


Abb. 22. Siegburg, Pfarrkirche. Annoschrein

der Obhut der dortigen Pfarrkirche. Nur der Honoratusschrein, der einzige, der einen Quergiebel — eine Art verkümmertes Transsept — besitzt, hat noch einige der alten Figuren an den Langseiten, sowie die getriebenen Reliefs auf dem Deckel bewahrt. In verschiedener Variation wird das Motiv des Annoschreines weitergeführt, nie übertroffen. Die sämtlichen Siegburger Reliquientumben, die in traurig verwahrlostem Zustand, nach der Beraubung vom Anfang des 19. Jahrhunderts notdürftig verkleidet, auf uns gekommen waren, sind jüngst durch den Düsseldorfer Goldschmied P. Beumers auf Kosten und unter der Aufsicht der Provinzialkommission für die Denkmalpflege mustergültig in Stand gesetzt worden: im wesentlichen nur vorsichtig gereinigt und neu montiert, die fehlenden gestanzten Streifen ergänzt; nur ganz wenige fehlende Emailplättchen brauchten nach dem Muster der vorhandenen alten neu hinzugefügt zu werden.

Der Schrein der heiligen drei Könige im Kölner Dom und die beiden Aachener Schreine, der Schrein Karl's des Grossen, der 1215 fertig war¹⁾ und der Marienschrein, der 1238 vollendet ward²⁾, stellen dann den Höhepunkt der Entwicklung dar. Über die Aachener Schreine bereitet St. Beissel eine genaue

Publikation vor — aber wer giebt uns eine eingehende Untersuchung und Veröffentlichung des Dreikönigschreins? Die ganze Geschichte der rheinischen Plastik ist eine unvollständige ohne den Figureschmuck dieser Reliquienbehälter des 13. Jahrhunderts. Wo kommen die Meister her, die am Dreikönigschreine arbeiten, woher kommen diese prachtvollen monumental aufgefassten Propheten, die leidenschaftlich bewegten Apostel? Der Stil weist nach dem Westen — aber wo sind die Verwandten und die Vorfahren dieser Figuren zu finden? Hier müsste die Untersuchung der belgischen Schreine einsetzen — bei dem Fehlen des Figureschmuckes an den übrigen Kölner und Siegburger Tumben sind sie doppelt wertvoll. Wie sehr die letzte Gruppe der rheinischen Schreine unter französischem Einfluss steht, zeigen die drei Hauptvertreter, der früheste, der Marienschrein in Aachen, der im Aufbau nahverwandte Elisabethschrein zu Marburg¹⁾ und endlich der Stütbertusschrein zu Kaiserswerth²⁾. Das Datum 1264 für diesen bezeichnet vielleicht nicht einmal die Vollendung — auch hier zeigen die beiden Langseiten eine verschiedene Hand, einen verschiedenen Stil — und die feinen eleganten Figürchen an den Stirnseiten, vor allem die entzückende jugendliche Madonna steht schon den französischen Elfenbeinmadonnen von der

1) Der Karlsschrein abgeb. bei Fr. Bock, Karl's des Grossen Pfalzkapelle I, S. 98. — aus'm Weerth, Kunstdenkmäler II, S. 108, Taf. 37. — Clemen i. d. Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XII, S. 47. — Ders., Die Porträt Darstellungen Karl's des Grossen, Aachen 1890, S. 133. — Rauschen, Die Legende Karls des Grossen S. 135. — Loersch ebenda, S. 170.

2) Der Marienschrein bei Bock, Pfalzkapelle I, S. 132. — aus'm Weerth, Kunstdenkmäler II, S. 103, Taf. 36. — St. Beissel i. d. Zs. d. Aachener Geschichtsvereins V, S. 1, ausführlich mit Tafeln.

1) W. Kolbe, Die Kirche der h. Elisabeth zu Marburg, Marburg 1882, S. 74. — Abb. bei Ramée, meubles religieux et civils du moyen âge Taf. 144.

2) Abb. bei aus'm Weerth, Kunstdenkmäler II, S. 45, Taf. 30. — Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Kr. Düsseldorf S. 137, Taf. 7. — Kraus, Christl. Inschriften II, Nr. 627. Man vergleiche hiermit als französische Arbeiten den Schrein des h. Taurinus in der Kathedrale zu Évreux, der zwischen 1240 u. 1265 entstanden ist. Vgl. Cahier et Martin, Mélanges d'archéologie II. p. 1, pl. 1—3

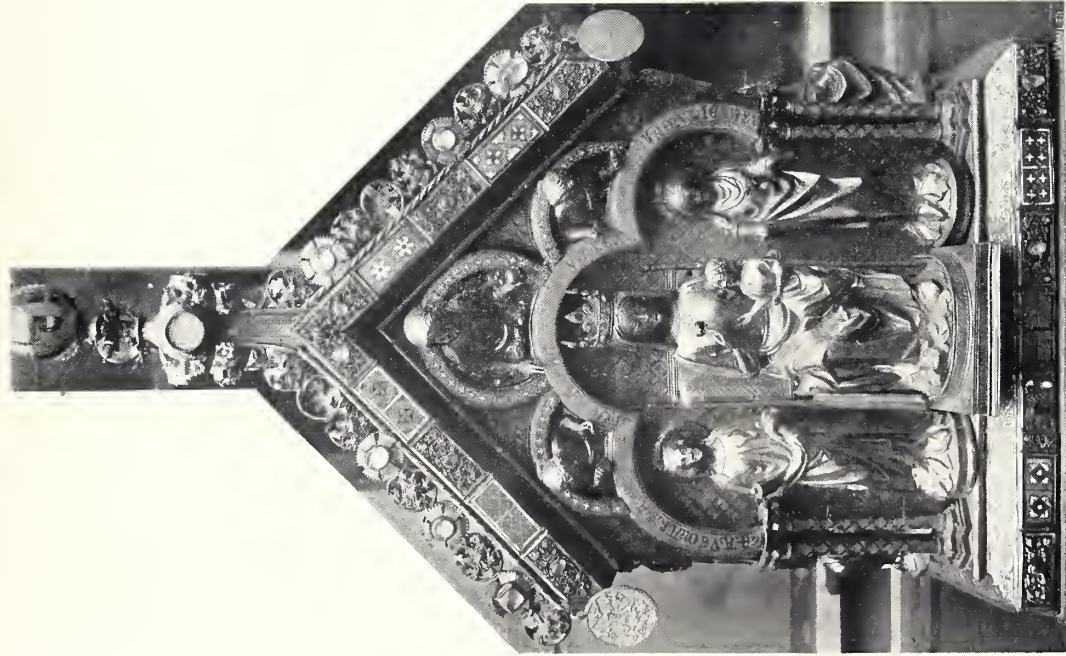


Abb. 23. Kaiserswerth, Stiftskirche. Suitbertusschrein

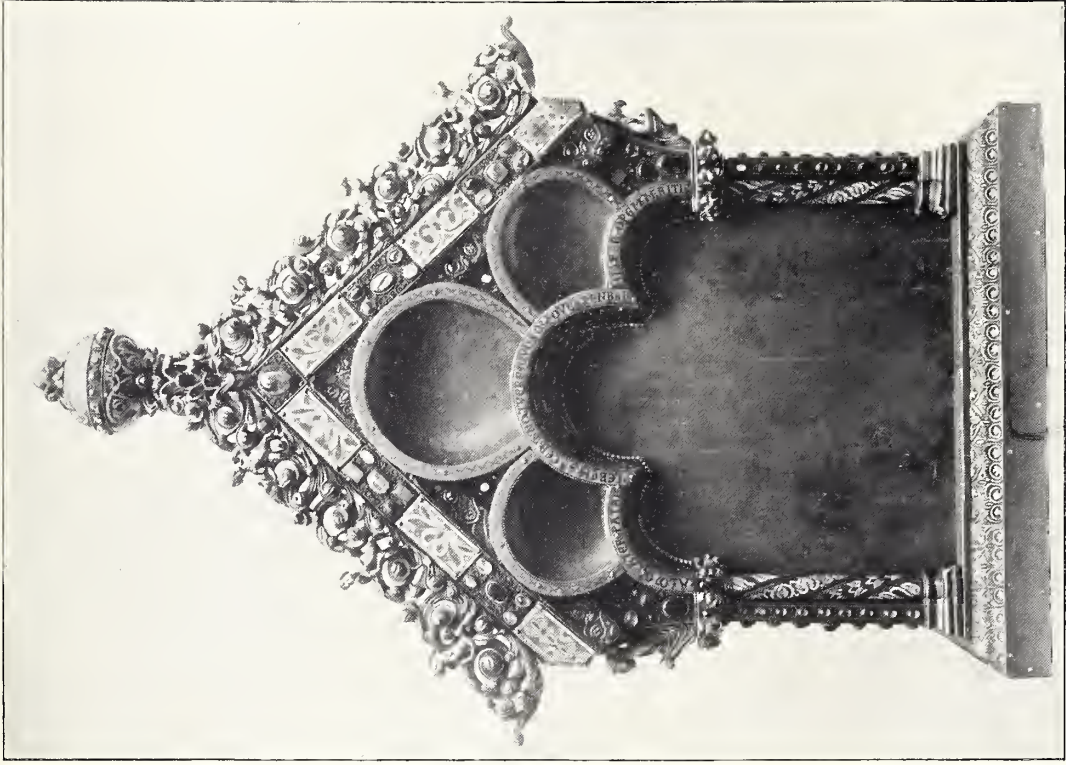


Abb. 24. Siegburg, Pfarrkirche. Giebelseite des Annoschreins



Abb. 25. Berlin, Kgl. Museen
Mittelstück des Patroklusschreins aus Soest

Wende des 13. Jahrhunderts nahe. Die gotischen Schreine des 14. Jahrhunderts brechen dann völlig mit der bisherigen Art des Aufbaus, der Dekoration. Der früheste, der Patroklusschrein aus Soest, jetzt durch Restauration stark verändert, im Königlichen Museum zu Berlin, von dem Meister Sigefrid in Soest kurz nach 1313 begonnen, giebt gegenüber den zierlichen und svelten französischen Figürchen vom Suitbertusschrein schon den derberen unteretzten deutschen Typus, nur in der kräftig einerschreitenden Mittelfigur des heiligen Patroklaus selbst noch von hohem Reiz.

Unter den übrigen kirchlichen Ausstattungsstücken steht, als den grossen Schreinen am nächsten nach der Bestimmung wie in der Art der Dekoration, verwandt, die Schar der Reliquiare und Tragaltäre in vorderster Reihe. Auch hier geht Siegburg wieder voran. An den Gregoriusaltar schliesst sich der Tragaltar aus dem Schatz von Xanten und der aus St. Maria im Kapitol in Köln an; weiter aber gehören der Gruppe jene drei kostbaren, eng untereinander verwandten Kuppelreliquiare an¹⁾ die die Ge-

1) Über das Kuppelreliquiar in London vgl. Cattois i. d. *Annal. archéol.* XX, p. 307; XXI, p. 105, 148; XXII, p. 5. — Labarte, *Histoire des arts industriels* III, p. 42; *Album* pl. 43. — Ferd. de Lasteyrie, *Hist. de l'orfèverie* p. 121. — *Ecclesiastical metal work of the middle ages* (Arundel Society) pl. 12. — Clemen, *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Kreis Rees* S. 73. Über das Reliquiar im

Welfenschatz eingehend Neumann, *Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg*, S. 176, 181. — Vogell, *Kunstarbeiten aus Niedersachsens Vorzeit* 2. Heft. *Das Darmstädter* bei Neumann a. a. O. S. 184.

2) Baudri, *Zwei merkwürdige Reisealtäre aus Paderborn: Organ f. christliche Kunst* 1861, S. 76, 88. — Bucher, *Geschichte der technischen Künste* II, S. 210. Über die Identifizierung mit Theophilus vgl. Ilg in seiner Einleitung zur *Schedula* in den *Quellenschriften für Kunstgeschichte*. Gute Abbildungen aller Seiten bei Ludorff, *Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Paderborn*, S. 99, Taf. 53—55.

stalt von Zentralbauten nachahmen, das älteste, aus Hochelten am Niederrhein stammende im South-Kensington-Museum, sein jüngerer Bruder im Welfenschatz, beide zugleich mit Elfenbeinen verziert, und endlich das lediglich emaillierte in Darmstadt. Mit dem Mauritiusaltar ist vor allem der von München-Gladbach verwandt, weiter aber noch eine ganze Anzahl ähnlicher Stücke. Auch hier wird sich bei weiterer Untersuchung des Materials noch eine stattliche Schar anreihen; wenn sich auch keine so grosse Ziffer ergeben wird wie von den fabrikmässig hergestellten Limoger Kästchen, von denen Ruppin allein über ein halbes Hundert nennt, so wird doch auch hier sich ein leidlicher Export nachweisen lassen¹⁾. Im vollen Gegensatz zu diesen rheinischen Werken stehen die westfälischen Tragaltäre. Hier ist nirgendwo eine Tradition, eine Schule nachweisbar; jedes der westfälischen Stücke stellt gewissermassen einen Stil für sich dar. Die merkwürdigsten Exemplare sind die beiden Tragaltären von Paderborn. Das erste aus dem Domschatz²⁾ ist zu einer gewissen Berühmtheit durch eine irrige Hypothese gelangt — durch die Annahme, der Verfertiger, der Mönch Rogkerus von Heltershausen, der für den Paderborner Bischof Heinrich von Werl das Werk geschaffen, sei identisch mit jenem Rugerus, der sich als Autor des Traktates *Schedula diversarum artium* den *nom de guerre* Theophilus beigelegt hat. Der Altar selbst spricht gegen den Vater dieser Hypothese: es sollten an ihm alle von Theophilus erwähnten Techniken angewandt sein, aber gerade die von Theophilus am eingehendsten beschriebene Emailtechnik ist überhaupt nicht zu Worte gekommen. Dafür enthält der Schrein auf dem Deckel das vollendetste Niello von einer Schönheit und Weichheit der Zeichnung, die ihres gleichen sucht, an den Langseiten und einer Schmalseite die Gestalten der Madonna sowie der zwölf Apostel teils graviert, teils nielliert, an der Vorderseite (vergl. die Abbildung) dazu den ganz in der Art der westfälischen Skulpturen aufgefassten getriebenen Salvator zwischen den Kirchenpatronen Cäcilius und Kilian. Den gleichzeitigen Stil der Elfenbearbeiten giebt die verwandte Darstellung auf dem sogen. Kamm Karls des Grossen im Domschatz zu Osnabrück. Noch absonderlicher ist der in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstandene Tragaltar aus der Franziskaner-

Welfenschatz eingehend Neumann, *Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg*, S. 176, 181. — Vogell, *Kunstarbeiten aus Niedersachsens Vorzeit* 2. Heft. *Das Darmstädter* bei Neumann a. a. O. S. 184.

1) Die bekanntesten Tragaltäre zusammengestellt bei Rohault de Fleury, *La messe* V, p. 1, Taf. 340—358. — Neumann, *Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg* S. 122.

2) Baudri, *Zwei merkwürdige Reisealtäre aus Paderborn: Organ f. christliche Kunst* 1861, S. 76, 88. — Bucher, *Geschichte der technischen Künste* II, S. 210. Über die Identifizierung mit Theophilus vgl. Ilg in seiner Einleitung zur *Schedula* in den *Quellenschriften für Kunstgeschichte*. Gute Abbildungen aller Seiten bei Ludorff, *Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Paderborn*, S. 99, Taf. 53—55.

kirche zu Paderborn¹⁾. Ausgeschnittene und gravierte Kupferplatten bedecken die Langseiten, und ohne jede Trennung sind hier in epischer Breite die Legenden der heiligen Felix und Blasius vorgeführt. Die Darstellungen sind von leidenschaftlicher Erregtheit, heftig bewegt; der Stil erinnert an gleichzeitige englische Handschriften.

Bei der Einnahme von Konstantinopel im Jahre 1204 hatte einer von den deutschen Kreuzfahrern, ein Ritter Heinrich von Uelmen, reiche Beute gemacht an Reliquien in kostbarer Fassung und diese nach seiner Heimkehr an die befreundeten Klöster verteilt. Laach, Münstermaifeld, Heisterbach, St. Pantaleon in Köln erhielten ihren Teil. Sein Hauptstück, die Kreuzestafel der Kaiser Constantinus VII. Porphyrogenitus und Romanus II. schenkte der fromme Räuber im Jahre 1208 dem seinem Hause von jeher verbundenen adligen Augustiner-Nonnenkloster zu Stuben an der Mosel²⁾. Dort bildete es bald eine im ganzen Lande berühmte Sehenswürdigkeit. Die seltsame Form, in der die kostbare Reliquie gefasst war, reizte zur Nachahmung, und in einer benachbarten Werkstatt, wohl in Trier, entstanden in den nächsten Jahrzehnten zwei ganz verwandte Tafeln. Es sind die beiden Kreuzestafeln von St. Matthias in Trier³⁾ und von Mettlach⁴⁾. Es sind wohl ohne Zweifel Werke einer Werkstatt, wenn auch sicherlich nicht einer Hand, aber höchst beachtenswert für die ganze Art, wie hier das byzantinische Vorbild nachgebildet wird, für die Art, wie überhaupt die mittelalterliche Kunst, wie eine jede hochstehende selbstbewusste Kunst, fremde Anregungen aufnimmt und verarbeitet. Nichts von dem Versuch einer Nachahmung, nur eine freie Anlehnung an das Motiv. Auch unter sich zeigen die beiden Werke wieder die grössten Verschiedenheiten: bei der Trierer Tafel sind die einzelnen Felder, in

denen neben der wichtigsten, der Kreuzespartikel, die übrigen kleinen Reliquien geborgen sind, durch Bergkristalle geschlossen, in Mettlach durch kleine Thürchen, auf deren Deckeln die Abbilder der Heiligen in gravierter Zeichnung auf emailliertem Grunde enthalten sind. Die kleinere Mettlacher Tafel hat in der Art eines Triptychons ein paar Flügel erhalten; die Heiligen Petrus und Lutwin sind in getriebenen und vergoldeten Figuren auf ihnen dargestellt. Die Rückseiten der beiden Tafeln sind in ganz ähnlicher Weise graviert. In der Mitte jedesmal der segnende Christus, umgeben von den Evangelistensymbolen, dazu oben und unten in Halbfiguren die Wohlthäter der Abtei. Bei dem Mettlacher Reliquiar ergibt sich aus den Darstellungen der verschiedenen Figuren die Zeit nach 1220, bei der Trierer Tafel ergibt sich aus der Darstellung des Abtes Jakob von Lothringen (zwischen 1213 und 1250) dieselbe Zeit. Auf dem Mettlacher Reliquiar ist die Gravierung technisch noch nicht ganz vollkommen, die Figuren sitzen mehr wie Federzeichnungen auf der Fläche, besonders auf den Aussenseiten der Flügel die Verkündigung und die Anbetung der Könige. Auf den ersten Blick offenbart sich hier übrigens eine ganz auffallende Verwandtschaft mit einem bekannten französischen Werke — mit dem Skizzenbuche des Villard de Honnecourt. Ganz vollendet aber ist diese Zeichnung auf der Trierer Tafel. In grossartiger Feierlichkeit erscheint hier die Gestalt des thronenden Salvator, das Gesetz der Raumfüllung ist mit sicherem Gefühl gehandhabt,

christl. Archäologie und Kunst I, S. 267, Taf. 18. — aus'm Weerth, Kunstdenkmäler III, S. 102, Taf. 63. — Kraus, Christliche Inschriften II, Nr. 332.

1) Abb. bei Ludorff ebenda Taf. 83—85, S. 118. Der Tragaltar stammt aus Kloster Abdinghof.

2) Die Schenkungsurkunde bei Beyer, Mittelrheinisches Urkundenbuch II, Nr. 235. Die übrigen Schenkungen bei aus'm Weerth, Das Siegeskreuz S. 4 angegeben. — Vergl. Brower, Annales Trevirenses II, p. 102. — Schannat-Baersch, Eiflia illustrata I, 2, p. 1070.

3) Abb. bei Chr. Wilh. Schmidt, Kirchenmöbel und Utensilien, Trier 1869, Taf. 1 u. 2. — aus'm Weerth, Kunstdenkmäler III, S. 99, Taf. 52. — L. Palustre, Le trésor de Trèves Taf. 21, p. 41. — Kraus, Christliche Inschriften II, Nr. 368.

4) von Cohausen in v. Quast u. Otte, Zeitschrift f.



Abb. 26. Paderborn, Dom. Stirnseite des Tragaltars



Abb. 27. Osnabrück, Domschatz. Bischofskamm

in ruhiger Schönheit füllt reiches schon leicht frühgotisches Rankenornament den Grund.

In einer etwas anderen Form, in der Gestalt einer flachen aufrechtstehenden, mit einem Halbkreis abgeschlossenen Tafel zeigt sich das Fritzlarer Reliquiar. Es führt uns zugleich vor, in wie geschickter Weise der Goldschmied frühere Stücke in seine Komposition zu verweben wusste. Die Beinfigürchen der zwölf Apostel stammen wahrscheinlich von einem etwas älteren Elfenbeinkasten, der einer bekannten grossen schon von Hans Semper nachgewiesenen rheinischen Gruppe angehört¹⁾. Es gehören zu ihr Einzelwerke im Pester Museum, im Louvre, im Clunymuseum, die Tafeln an den Kuppelreliquiaren von Darmstadt, aus dem South-Kensington-Museum und aus dem Welfenschatz, die auch hier eng verwandt sind. Zu hoher Vollendung erhebt sich dieser Stil an den vier Platten am Welfenschatz-Reliquiar. Das als Bekrönung bei der Fritzlarer Tafel angebrachte Schmuckstück ist noch merowingisch. Der Künstler, dem diese Stücke überantwortet wurden, hat dann im Abschluss die getriebene Darstellung Christi in der Mandorla zwischen zwei Engeln hinzugefügt, das Ganze reich mit feinen Emails umgeben und endlich die Rückseite mit einem klassisch schönen

1) H. Semper, Über rheinische Elfenbein- und Beinarbeiten im 11. u. 12. Jh.: Zs. f. christliche Kunst IX, S. 259, 291. Dasselbst S. 269 die Fritzlarer Tafel. Über die Darmstädter Platten vgl. G. Schaefer, Die Denkmäler der Elfenbeinplastik im Grossherzogl. Museum zu Darmstadt S. 60. — Ders., Kunstschatze a. d. Grossherzogl. Museum zu Darmstadt Taf. 7.

symmetrischen, in émail brun ausgeführten Rankenwerk bedeckt. In dieser Technik sind am Niederrhein zumal im 12. Jahrhundert eine grosse Reihe von Arbeiten ausgeführt — man bevorzugt sie überall da, wo Ruhe und Weichheit der Wirkung nötig ist, an den Schreinen gern als Hintergrund für die Figuren und die Säulen¹⁾. Das schönste saftige Sepiabraun eignet gerade den Gegenden des Niederrheins und der Niedermaas — hier findet sich auch das früheste Denkmal in dieser Technik: die Rückseite der Willibrordiarche zu Emmerich²⁾. Eine der schönsten Darstellungen bietet die Rückseite des Tragaltärens aus dem kirchlichen Museum in Augsburg³⁾ — in einen reichen Rahmen

1) Über die Technik des émail brun vergl. Schnütgen in Kunst und Gewerbe XX, 1886, S. 194. Die Technik ist schon beschrieben bei Theophilus, Schedula diversarum artium l. III, c. 70, ed. Ilg p. 279.

2) Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Kreis Rees S. 46. — v. Quast i. d. Zs. f. christliche Archäologie u. Kunst II, S. 186. — aus'm Weerth, Kunstdenkmäler I, S. 7, Taf. 3. Das émail brun kommt dann ebenso auch schon auf dem Deckel des Wessobrunner Kodex in München vor (W. A. Neumann, Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg S. 54.)

3) Abgeb. bei Andreas Schmid, Der christliche Altar u. sein Schmuck, Regensburg 1871 und von Schnütgen i. d. Zs. f. christliche Kunst XV, S. 128.



Abb. 28. Mettlach. Gravierte Rückseite der Kreuzestafel



Abb. 29. Trier, St. Matthias. Gravierte Rückseite der Kreuzestafel

ist hier ein Medaillon mit der Darstellung des Gekreuzigten zwischen der Ecclesia und Synagoge eingezeichnet; in den Zwickeln treten die Halbfiguren der vier Kardinaltugenden hinzu.

Die Schätze von Fritzlar, von Xanten, von Emmerich, von Hochelten, die Schätze des Aachener Münsters und der Kölner Kirchen haben eine kaum übersehbare Fülle der verschiedensten Formen des Reliquiars geliefert. Geschnittene Krystallfläschchen arabischer

Stücke ist die Büste im Schatz der Kirche zu Cappenberg¹⁾, ein Bronzekopf von stolzer Haltung, auf einem Unterbau ruhend, auf dem aus einem Zinnenkranz sich vier Einzelfigürchen erheben, die die Büste selbst stützen. Die Inschrift und die Bestimmung, Haare vom Haupte des heiligen Johannes des Evangelisten zu bergen, scheint mit der Deutung auf eine Porträt-darstellung Friedrich Barbarossa's wenig in Einklang zu bringen zu sein. Die ganze Art des Gusses und



Abb. 30. Fritzlar, S. Petrikirche. Reliquientafel

Herkunft sind in späteren Jahrhunderten neu montiert worden, oft in ganz abenteuerlichen und phantastischen Formen, Kokosnüsse, Strausseneier, antike Gefässe werden ebenso verwendet. Dann folgen die Kopf-reliquiare und die Armreliquiare, die Hüllen für Schädel- und Armknochen, die in ihrer äusseren Form den Inhalt gleich aussprechen wollten. Diese Kopf-reliquiare lassen sich schon seit dem 10. Jahrhundert verfolgen, die frühesten Exemplare mögen das Haupt des heiligen Mauritius in der Kathedrale zu Vienne und das des heiligen Candidus im Stiftsschatz von St. Maurice in Wallis sein. Eines der merkwürdigsten

die Zeichnung des Aufbaues erinnert an den schönen

1) Diese Deutung ist verfochten von F. Philippi, Die Kappenberger Porträtbüste Kaiser Friedrich's I.: (Westfälische) Zs. f. vaterländ. Gesch. u. Altertumskunde XLIV, S. 150. Vergl. J. B. Nordhoff, Hohenstauffer Kleinodien des Klosters Kappenberg: Pick's Monatschrift f. d. Gesch. Westdeutschlands IV, S. 344. Gute Abb. bei Ludorff, Kunst-denkmäler Westfalens. Kreis Lüdinghausen S. 28, Taf. 24. Über die ganze Gruppe der Kopf-reliquiare vergl. Clemen, Die Porträt-darstellungen Karls des Grossen S. 145. — Neumann, Reliquienschatz des Hauses Branschweig-Lüneburg S. 257.

Kreuzesfuss in der Sammlung von zur Mühlen in Münster¹⁾: zwei stehende Engel tragen hier den Untersatz zu dem Standkreuz oder dem Ostensorium, dem dies feine Werk als Umbau dienen sollte.

Weitaus das schönste und anmutigste Stück aus der Reihe der gotischen Reliquiare ist das Simeonsreliquiar aus dem

Domschatz zu Aachen²⁾. Der eigentliche Reliquienkasten, mit feinen durchsichtigen Emails und Edelsteinen bedeckt, ruht wie ein Altartisch auf Säulen, in der Mitte erhebt sich auf ihm eine antike Onyxvase. An den beiden Schmalseiten stehen der heilige Simeon, auf den beiden vorgestreckten Armen das nackte Kind haltend, das fröhlich balanciert, ihm gegenüber die Madonna, in den vorgestreckten Händen zwei Tauben darreichend. Der feine Charme, der über diesen jugendlichen Gestalten liegt, die geistreiche Art, wie hier die Bestimmung des Werkes ausgesprochen ist, macht es zu einer der köstlichsten Schöpfungen der rheinischen Gotik. Anzureihen ist hier auch, als eine spätere Leistung dieses rheinischen émail translucide, das entzückende Klappaltärchen aus der Sammlung des Grafen von Wolff-Metternich zur Gracht³⁾, das

1) Abb. bei Schnütgen i. d. Zs. f. christliche Kunst XV, S. 254.

2) Abb. bei Bock, Der Reliquienschatz des Liebfrauenmünsters zu Aachen S. 16.

3) Publiziert bei Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Kreis Euskirchen S. 70, Taf. 6. — Renard i. d. Rheinlande 1902, Heft 11, S. 43.



Abb. 31. Augsburg, Kirchliches Museum
Rückseite des Tragaltärchens



Abb. 32. Cappenberg. Romanische Reliquienbüste

bislang mit grösserer Wahrscheinlichkeit als französisch angesprochen wurde, das man aber auch jetzt als rheinisches, wahrscheinlich kölnisches Werk vom Ende des 14. Jahrhunderts in Anspruch nehmen darf. Den Weg zu diesem Werke zeigt ein Kelch mit zugehöriger Patene aus der Sammlung des Fürsten von Hohenzollern in Sigmaringen, auf das reichste mit durchsichtigen Grubenschmelzen dekoriert. Die

Madonna besitzt noch den feierlichen Stil der mittleren Gotik mit wenigen grossen Faltenmotiven.

Nur gestreift werden kann hier, was von profanen Schätzen der späteren Jahrhunderte in Düsseldorf zusammengebracht war. Der Besitz der grossen Städte und Stiftungen und die Privatsammlungen Westdeutschlands stritten hier um den Vorrang. Im Mittelpunkt des Interesses stand immer wieder der berühmte Kaiserpokal aus dem Besitz der Stadt Osnabrück. Das ganze Werk stammt ursprünglich aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts; in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist dann der ganze Aufbau durch Einfügung eines Mittelstückes mit Knauf erhöht, auf dem Deckel ist eine Statuette Karls des Grossen angebracht worden. In der Schale selbst befindet sich auf einem Schachbrett das gotische Sitzfigürchen eines Königs. Auf der Kuppe sind in Rundmedaillons die Tugenden und Laster dargestellt, eine Verkörperung jener Folge, die wir von den Portalen der französischen Kathedralen

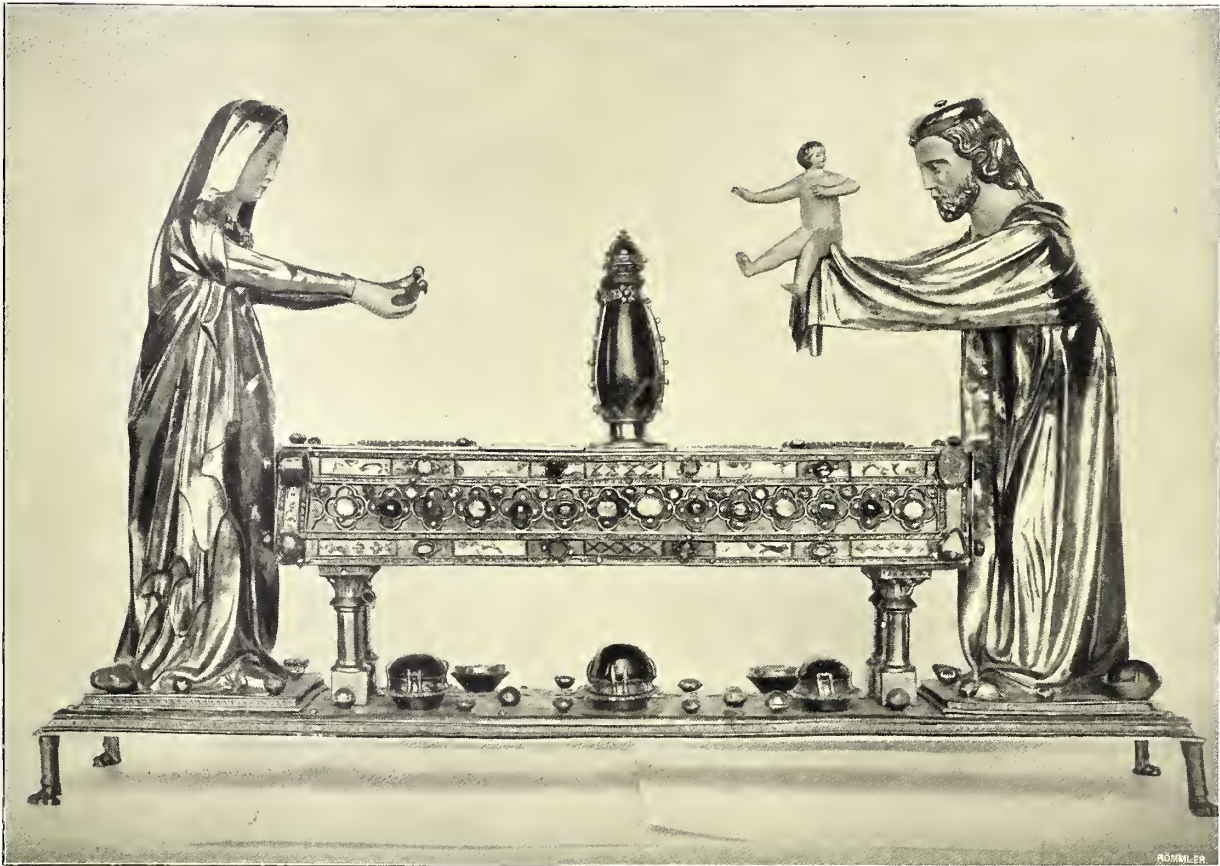


Abb. 33. Aachen, Domschatz. Simeonsreliquiar

kennen. Auf dem Deckel entsprechen ihnen, in einem Stil, der wieder stark an die Figürchen auf den Wandmalereien von den Chorschranken des Kölner Domes erinnert, Medaillons mit höchst merkwürdigen Gestalten, alle nackt, die Körper muskulös und schlank durchgebildet, antike Personifikationen wiedergebend: Eros, Apoll sind deutlich erkennbar. Die getriebenen Plättchen sind nachträglich in den Deckel eingefügt, das sehr symmetrische stilisierte Laubwerk hinter den Figuren nachträglich aufgelötet, an der Kuppe sind dafür all die verschiedenen bekannten Arten des gotischen Laubwerks zu beobachten. Wohl ganz ohne Parallele wäre in der deutschen Gotik ein sol-

cher Kreis von nackten Figuren — fast möchte man an eine archaische Arbeit aus der Zeit um 1530 denken, in der ein Renaissancekünstler versucht hat, den Stil der Medaillons der Kuppe frei nachzubilden.



Abb. 34. Osnabrück. Deckel des Kaiserpokals

An Stoffen und Paramenten hatte die Düsseldorfer Ausstellung eine kleine und gewählte Sammlung der aller kostbarsten Exemplare zusammengestellt. Seit dem 5. Jahrhundert war die Entwicklung hier mit kunstgeschichtlich merkwürdigen Stücken belegt. Die Eröffnung der grossen Heiligenschreine in den letzten Jahrzehnten hat eine Reihe der schönsten dieser Stoffe zu Tage gefördert. Sie galten schon dem 11. und 12. Jahrhundert als kostbarster Besitz; das Wertvollste, was die

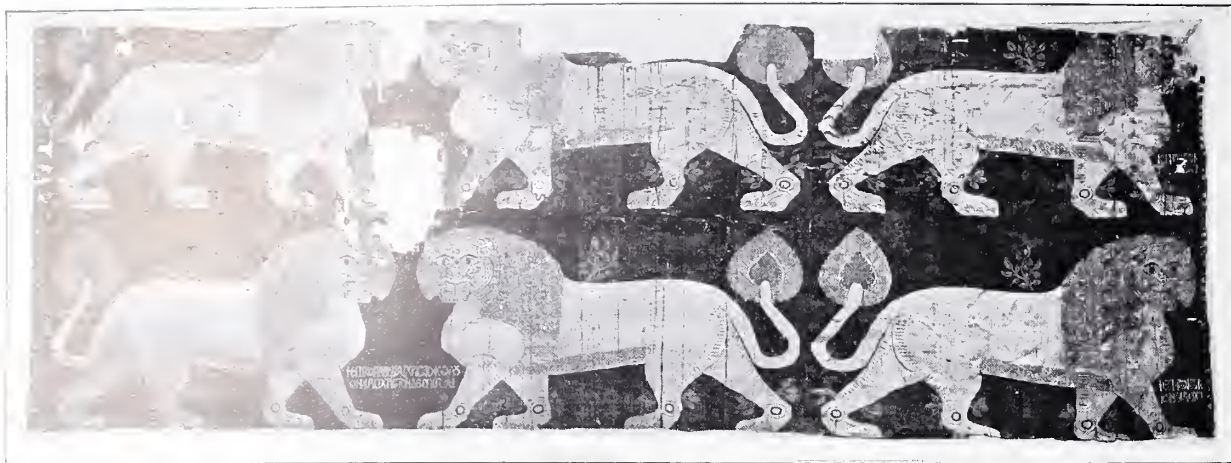


Abb. 35. Siegburg. Byzantinischer Löwenstoff aus dem Annoschrein

Kirche besass, sollte für die Gebeine der Heiligen die innerste Hülle bilden. An der Spitze stehen zwei schon seit längerer Zeit bekannte Stoffe aus St. Ursula, der eine ein spätrömisches Gewebe, etwa aus dem 5. Jahrhundert, in der feinen Tönung von gelb und rot, in den noch unverbundenen Medaillons mit der Darstellung von Tierkämpfen. Der andere ein sassanidischer Stoff, der einen der letzten Sassanidenkönige, Chosroes II. (590—628) zeigt, auf dem Greifen reitend und von dem bösen Dämon bedroht, während der gute Dämon ihm aus dem Baum des Lebens zu Hilfe kommt. Es ist derselbe König, der auf der bekannten Chosroeschale des Cabinet des médailles der Bibliothèque nationale erscheint¹⁾. Bei der Eröffnung des Kunibertusschreins in Köln im Jahre 1898 kam dann ein kostbarer sassanidischer Stoff zum Vorschein²⁾, ein geköpertes, doppeltgefärbtes Purpurgewebe in Dunkelblau und Hellgelb, von einer Grösse der Medaillons, wie sie nur noch in dem Elefantstoff im Aachener Münsterschatz vorkommt. Das Pallium auf der Innenfläche der einen Hochaltarhülle von St. Ambrogio zu Mailand zeigt dieselbe Zeichnung, nur erreichen die Medaillons hier nicht diese erstaunliche Höhe von 90 cm. Das Feld wird beherrscht von dem mächtig aufschliessenden Lebensbaum, auf jeder Seite ein Reiter in skythischer Mütze, der mit einem einzigen Pfeilschuss einen Löwen, der einem Wildesel im Nacken sitzt, erlegt und ihn auf seine Beute heftet. Der Dargestellte ist der indische Prinz Bahram Gor (als König 420—438), ein gewaltiger Nimrod. Die arabische Chronik des Tabari von Bagdad erzählt, wie er diese Doublette schießt. Die Darstellung aber wird in dem Speisesaal des prinzlichen Palastes abgebildet — von dieser Zeit an heisst der Prinz Bahram Gor (d. i. Wildesel).

1) Vergl. Dienlafoy, *L'art antique de la Perse* V, p. 103. — Babelon, *Guide illustré au cabinet des médailles*, p. 163.

2) Schnütgen i. d. *Zs. f. christliche Kunst* XI, S. 225 mit Taf. 5. Die eingehende Deutung der Darstellung giebt Ferd. Justi ebenda S. 361.

Es ist uns hier in einem späten sassanidischen Stoff, der wahrscheinlich erst dem Anfang des 7. Jahrhunderts angehört, die Kopie eines berühmten Gemäldes des 5. Jahrhunderts bewahrt. Und auch der gleichzeitige Stoff aus St. Ursula giebt uns die Zeichnung eines Fürstenbildnisses wieder, wie auf den sassanidischen Felsenbildwerken von Naksch i Rustam vor Persepolis. Das grösste und prachtvollste Stück ist aber erst im Jahre 1900 bei der Eröffnung des Annoschreines erhoben worden. Es zeigt auf trübvioletterm Grunde sechs majestätische Löwen, je drei in einer Reihe stehend. Es ist ein Werk aus der kaiserlichen Manufaktur in Byzanz, wie es nur fremden Fürsten als Geschenk übersandt wurde. In solcher Breite ist uns überhaupt kein Stoff vor dem Jahre 1000 erhalten: freilich die Breite von 2,6 m gilt der Kette, nicht dem Einschuss, welcher von oben nach unten läuft. Auch dieses Werk ist genau zu datieren nach den auf ihm genannten Kaisern Romanos II. Lecapenus (919—944) und Christophorus, seinem Stiefsohn, der 944 starb¹⁾. Der Stoff ist um ein halbes Jahrhundert älter als der im Düsseldorfer Kunstgewerbemuseum befindliche Löwenstoff, der unter Konstantin VIII. und Basilius II. zwischen 976 und 1025 hergestellt ist²⁾.

Von den romanischen Kaseln in Glockenform waren zwei der kostbarsten zur Stelle, die beiden sogenannten Bernhardskaseln aus den Schätzen der Kirchen zu Xanten³⁾ und Brauweiler⁴⁾, beide von kostbarem dunkelgelben Seidenstoff mit feinen Rosetten-

1) aus'm Weerth i. d. *Jahrbüchern d. Ver. v. Altertumsfreunden i. Rheinlande* XLVI, S. 162, Taf. 10. — Kraus, *Christliche Inschriften* II, S. 314, Nr. 4.

2) Frauberger u. Usener i. d. *Jahrbüchern d. Ver. v. Altertumsfreunden i. Rheinlande* LXXXIII, S. 223. — Kraus, a. a. O. II, S. 317, Nr. 12.

3) Bock, *Geschichte der liturgischen Gewänder* II, S. 103. — Ders., *Kommentar d. mittelalterlichen Kunstausstellung zu Krefeld* 1852. — Clemen, *Kunstdenkmäler d. Rheinprovinz. Kreis Moers* S. 135.

4) Bock, *Liturgische Gewänder* II, S. 245, Taf. 32. — Clemen a. a. O., *Landkreis Köln* S. 55.

mustern, die erste der Willegiskasel aus Mainz verwandt, die spätere aus Brauweiler mit einem stehenden Bäumchen zwischen zwei Adlern. Eine dritte dieser Bernhardskaseln war gerade zur gleichen Zeit auf der Ausstellung im Hôtel Gruuthuuse zu Brügge zu sehen: die aus St. Donat zu Arlon¹⁾, neben ihr ein anderer, nur wenig späterer Stoff, die Kasel des Thomas von Canterbury aus dem Schatz der Kathedrale zu Tournai²⁾, beide mit einem nah verwandten Muster.

Aus dem 12. Jahrhundert birgt die St. Patrokuskirche in Soest ein merkwürdiges Kissen, das als

erhalten ist, aus dünnem Körperleinen und ganz mit Seide bestickt. Die eine Seite zeigt ein Symbol der Demut, die andere ein solches der Hoffart: die Rückseite das Lamm, die Vorderseite den hoffärtigen König Alexander. Dargestellt ist die Sage, die schon der Pseudokallisthenes erzählt, wie Alexander in seinem Hochmut, um zum Himmel aufzusteigen, ein paar riesige Vögel oder Greife einfängt, diese ein paar Tage hungern lässt, und dann mit Gurten an einen eigens konstruierten Wagen spannt, auf den er sich selbst setzt. Mit langen Stangen hält er den Tieren Köder, aufgespiesste Ferkel oder Hasen, vor — die



Abb. 36. Soest, St. Patrokus
Romanisches Kissen mit der Himmelfahrt Alexander's

Unterlage für den Schädel des heiligen Patrokus in seiner Reliquienbüste diente³⁾. Es ist wohl das älteste Kissen, das noch in dieser Gestalt vollständig

1) V. Derval, Notice sur les vêtements liturgiques dits de S. Bernard à Arlon et à Trèves: Ann. de l'institut archéologique de Luxembourg XIX, 33. fasc. — Abgeb. im Catalogue de l'exposition des primitifs flamands et d'art ancien. Section des tissus et broderies p. 1, pl. 1.

2) Bulletin de la société historique et littéraire de Tournai X, p. 243. — Rohault de Fleury, La messe VII, p. 161. — de Caumont im Bulletin monumental XX, p. 113. — Katalog der Brügger Ausstellung p. 4, pl. 2.

3) Das Kissen bei Schnütgen i. d. Zs. f. christliche Kunst XV, S. 177. Vergl. auch XII, S. 159.

Vögel flattern hungrig auf und so steigt der König in die Lüfte¹⁾. Diese Münchhauseniade ist schon auf einem Relief an der Fassade von St. Marco, am Portal zu Remagen, im Münster zu Basel und zu Freiburg, auf einem Elfenbeinkasten des Darmstädter Museums und auf einer Platte im Kloster Dochiariu auf dem Athos ganz ernsthaft dargestellt, besonders

1) Über die Deutung der Luftfahrt Alexander's vergl. Ad. Goldschmidt, Der Albanipsalter in Hildesheim, Berlin 1895, S. 71. — Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II, S. 403. Neuerdings die Darstellungen zusammengestellt von Graeven i. d. Jahrbüchern d. Vereins v. Altertumsfreunden i. Rheinlande 108, S. 269, Anm. 2, S. 273, Anm. 4.

Heiligtümer ist die hier sich ganz natürlich aus dem Vorgang ergebenden Symmetrie der beiden Hälften bei den Stoffwebern — die Museen zu Krefeld und in Berlin¹⁾ bewahren solche Seidenstoffe, und ich zeichne die grosse farbenprächtige Stickerei der Fassade des heiligen Cyriacus in Würzburg, die wohl gleichfalls erst dem 12. Jahrhundert entstammt.

Der Saal der Viktorskirche zu Xanten birgt heute noch die Trachten des 15. und 16. Jahrhunderts eine an die Zahl wie wohl keine andere Kirche in ganz Deutschland. Vor allem sind hier eine ganze Reihe von vollständigen Kapellen — die ganze Ausrüstung des Priesters und seiner beiden Ministranten für den Altardienst — in den kostbarsten Sammetbrokaten erhalten, aus moosgrünen, scharlachenen, purpurfarbenen und dunkelvioletten Sammeten, die meist mit dem schönen Granatapfelmuster in den verschiedensten Variationen gezeichnet sind, oft in zwei Höhen geschoren, die Linien gross und kühn geschwungen. Die Stoffe sind durchweg italienische Fabrikate, die schweren kostbareren Venetianer, die leichteren Genuesen — die Annahme einer gleichzeitigen flandrischen Fabrikation muss aufgegeben werden, zumal auch nach den letzten Untersuchungen von Jan Kalf, die immer nur Einfuhr, nicht eigene Herstellung in den Niederlanden nachweisen. Aber diese Sammete sind dann am Niederrhein verarbeitet, gewissermassen montiert worden. Im Anfang herrscht die sogenannte Kölner Borde als Verzierung der Stäbe vor, mit ihren fast ornamentalen Inschriften und den symmetrischen Bäumchen, die so wunderbar modern, wie einer

1) Abgeb. bei Fischbach, Die wichtigsten Weberornamente Taf. 112. Graeven a. a. O. S. 270, Anm. 2.

2) Abgeb. bei v. Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften 2. Aufl., Taf. 29.

Morris'schen Vorlage entnommen, uns anmuten. Dann folgen die gestickten Stäbe, meist mit einzelnen Heiligen in architektonischer Umrahmung, auf dem Kreuz — auf der Rückseite der Kasel — meist die Kreuzigung dargestellt, die sich wie selbstverständlich diesem Rahmen einfügte. Um die Wende des Jahrhunderts beginnen dann die grossen ausgeführten Stickereien in Lasurmanier, mit leise durchschimmerndem Gold, kleine Meisterwerke von der höchsten Eleganz der Durchführung. Die Bilder auf der mit dem Wappen des 1540 verstorbenen Kanonikus Sibert von Ryswick geschmückten Kapelle¹⁾ stellen vielleicht den Höhepunkt dieser Nadelmalerei überhaupt dar. Die Vorbilder, selbst für die Ornamentik, sind hier gleichfalls italienisch. Sieht das grosse Mittelfeld nicht ganz wie ein italienisches Tondo, etwa von Mainardi, aus? Und wer möchte angesichts einer solchen Ausdrucksfähigkeit der Technik leugnen, dass diese Werke eben wirklich zur grossen Kunst gehören?

Denn das scheint mir gerade das entscheidende Kriterium für die Bedeutung und die innere Kraft eines Stiles zu sein, ob er alle Techniken, auch die scheinbar abliegenden, mit seiner Formensprache erfüllt hat und ob er selbst alle Geräte und Ausstattungsstücke, auch die scheinbar untergeordneten, seinen Gesetzen unterworfen hat. Nur bei der Ausdehnung des Interesses auch auf diese Seitengebiete lässt sich die Stärke einer künstlerischen Richtung berechnen, die Intensität eines Stromes ablesen. Und verwundert sehen wir, wie diese künstlerischen Nebensächlichkeiten, die kleinen und alltäglichen Gebrauchsgegenstände mitunter ein weit subtileres und ausgesprochenes Stilgefühl offenbaren, als dies den Schöpfungen der monumentalen Kunst überhaupt möglich ist.

1) Clemen, a. a. O. Kreis Moers, S. 138, Taf. 8.

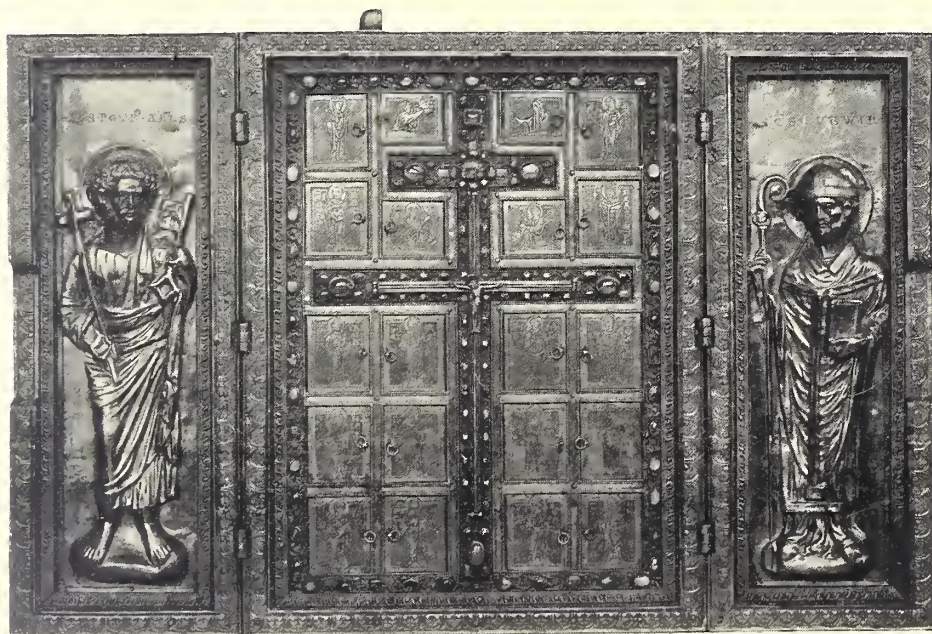


Abb. 37. Mettlach. Vorderseite der Kreuzestafel



DIE AUSSTELLUNG ALTNIEDERLÄNDISCHER MEISTER IN BRÜGGE

VON FRANZ DÜLBERG

II.

GEGEN das Ende des 15. Jahrhunderts bemühen sich nacheinander zwei in Brügge eingewanderte Meister, aus den seltenen Blumen der Grossen, Hubert's und Jan's van Eyck, Roger's de la Pasture und des Flémallers, Hugo's van der Goes und des Dirc Bouts, ein allen gefallendes Gewinde zu flechten: einen bunt sauberen Strauss für das gute Zimmer des auf Bildung und Wohlstand haltenden Bürgermannes bringt der Mainfranke Hans Memling, ein steif anspruchsvolles Bouquet für die Räume des in der Kunst sich selber anbetenden Geschmackssüchtlers der Südholländer Gerard David zu stande. Äusserlich stand in der Mitte der Memling'schen Werke sein nachgerade zu Tode gelobter Reliquienschrein der heiligen Ursula aus dem Brügger Johannis-spital (Nr. 68); hier sei nur bemerkt, dass auf den Flügeln eines früher entstandenen, ebenfalls in Brügge (Soeurs Noires) bewahrten Altarstückes mit Darstellungen der Kirche und Synagoge (Nr. 46, 47) die Ursulalegende dramatischer erzählt ist: man beachte in der Marterscene ganz vorn das Mädchen, das an den Haaren gerissen wird und die Hände vorstreckt. Auch die beiden räumlich grossen Hauptwerke aus dem Johannis-spital, der Johannisaltar von 1479 (Nr. 59) und der Christophorusaltar von 1484 (Nr. 60) sind uns nicht viel mehr als vornehm gestellte lebende Bilder. Das Schwergewicht eines Vorganges wie die Enthauptung des Täufers ist dem Maler kaum bewusst geworden, und eine Apokalypse, die so wenig Offenbarung ist, hat wohl kein Grosser der Kunst wieder gemalt. Man vergleiche einmal die behäbigen vier Reiter Memling's mit Dürer's vulkanischem Blatte! Sehr erfreulich war das Erscheinen des selten gezeigten, durch die frühe Entstehungszeit — gegen 1468 — und als Vorbild des grossen Johannisaltars

wichtigen Triptychons des Sir John Donne (Nr. 56, Herzog von Devonshire, Chatsworth). Die Anordnung ist hier von steifster Symmetrie, die Haltung der Madonna völlig senkrecht; nur der Engel, der lächelnd dem Christkinde den Apfel bietet, wirkt belebend. Die Färbung ist geschmackvoll — das violette Gewand des Täufers, die beiden trefflich gegeneinander gesetzten Rot in dem des Evangelisten —, aber

ziemlich kühl. Die Landschaft flussdurchzogen, fast eben; die Höhenzüge der Ferne sehr rundlich gewellt, merkwürdig nachlässig behandelt. Auf dem linken Flügel sehen wir den Maler: ein gutmütiges, volles, festes Gesicht mit kurzer Stirn, zurücktretenden Augen und breiten, dünnen Lippen. Unselbständig zeigt sich seine Kunst in dem wohl ebenfalls sehr frühen, stark von Bouts angeregten Martyrium des heiligen Sebastian im Brüsseler Museum (Nr. 69): weder erscheint hier der Akt bedeutsam, noch ergreift uns bei der geringen seelischen Anteilnahme, mit der hier gemalt wurde, der Gegenstand. Unter dem Zeichen Rogier's steht die kleine fragmentierte Geburt Christi (Nr. 80, Clemens, München), interessant durch das verkümmerte, besorgte Gesicht Joseph's, der die Kerze hält, und das leuchtende Feuerrot seines Gewandes. Die gleiche Abhängigkeit zeigt noch die



*Memling, Verkündigung
Sammlung des Fürsten Anton Radziwill*

Anbetung der Könige in dem 1479 datierten Brügger Floreinsaltärchen (Nr. 60): freilich gewinnt uns dort die ausserordentlich schön beobachtete, bis zum Stadthor führende Strassenperspektive. Eigener sind im Aufbau: die trefflich erhaltene und schön in die Senkrechte komponierte Beweinung Christi aus den Privatgemächern des Fürsten Doria (Nr. 91) und der v. Kaufmann'sche Altar mit der gleichen Darstellung im Mittelbilde (Nr. 92), tief gestimmt in der Landschaft, ungewöhnlich ausdruckskräftig in den Gestalten

der mit geöffnetem Munde, ängstlichen Blicken und thränendem Gesichte hinter dem Leichnam niederknienenden Mutter und der die Hände ringenden Magdalena. Die vollen Gesichter zeigen in der Durcharbeitung deutliche Anklänge an Hugo van der Goes. Lebendiger als Memling's meiste Werke — in der starken, wenn auch noch eckigen Geste, in dem reichen Ausdrucke der Mundöffnungen — wirkt auch ein Fragment in englischem Privatbesitz: die Volksmenge im Eccehomo (Nr. 76), nur wenige Köpfe und Hände. Nach Weale's wohl zutreffendem Ansatz gehörte das Bild der letzten Zeit des Meisters an, seinem Lübecker Altar ist es verwandt. Die meisten Stimmen der prüfenden Kunstfreunde aber vereinigte auf sich das vom Fürsten Anton Radziwill geliehene, wohl 1482 gemalte Verkündigungsbild (Nr. 85, s. Abb.). Fast hinsinkend empfängt Maria, in lichtblauem Gewande, die Botschaft. Zwei Engel helfen ihr, der eine in Hellviolett, der andere in köstlichem, gelb belichteten Violettweiss. Den Kündiger kleidet ein prächtig rotgoldener Mantel, aber nur fast ängstlich fragend wagt er sich zu nahen. Eine zarte Empfindsamkeit, noch durchaus gehalten, spricht sich in diesem Bilde aus. Im 16. Jahrhundert wächst sie rasch bis zu neurasthenischer Spannung. Zwei Werke führten von Memling zu seinem Nachfolger Gerard David: der kniende heilige Hieronymus der Sammlung Schubart, jetzt bei Frau Professor Bachofen in Basel (Nr. 86) durch die sehr sorgfältige, nicht gerade vielsagende Gesichtsbildung und den allzugleichmässig hellbräunlichen Fleischton, und der grosse, aus Spanien entführte Orgelschmuck mit dem Himmelskönig und dem Engelchor (Nr. 84, Antwerpener Museum) durch die absichtsvolle Feierlichkeit. Die Mittelfigur des segnenden Christus, natürlich von Hubert van Eyck abhängig, wirkt mit ihrer hölzernen Handhaltung unrettbar langweilig, doch wecken die leisen Abwandlungen in Gesichtern und Händen der Engel die Teilnahme: freilich an die aus schönstem Leben herausgegriffenen, halb knaben-, halb mädchenhaften Zeugen der heiligen Geburt auf Hugo's van der Goes Florentiner Zeugnis darf man dabei nicht denken. Zahlreich waren die handlungslosen Madonnenbilder des Meisters vertreten: die im Aufbau recht unbelebte, frühe Madonna mit dem heiligen Antonius aus der Liechtensteingalerie (Nr. 81), aus derselben Sammlung die kleinere Madonna mit dem Apfel (Nr. 72), wo das wirklich liebenswürdig lächelnde Kind in starkem Gegensatze steht zu dem kalten Ausdrucke der Mutter, das leider stark übermalte Bild der Sammlung Stephenson Clarke (Nr. 81), wo Maria von zwei äusserst anmutigen Engeln begleitet ist, deren linker dem Kinde eine Nelke reicht, interessant auch durch die spätgotische Skulptur des Thrones mit der Vertreibung aus dem Paradiese, und die ganz in Rot getauchte Madonna des Herzogs von Anhalt (Nr. 79), mit den beiden Musikengeln, gotischer in der Ornamentik, also wohl früher als die beiden Variationen in Wien und Florenz. Das schönste Stück der Reihe besitzt wieder Herr Adolf Thiem: die Mutter in prächtigstem Rot und zurücktretendem Graublau, mit

nur einem sehr belebt blickenden, eine Nelke reichenden Engel in grauer Kleidung (Nr. 78). Das altbekannte Brügger Zweiblatt mit der selbstgefällig kalten Madonna und dem so frischen und lebenswarmen Bildnis des Martin van Nieuwenhove (Nr. 67, 1487 gemalt) mag uns zum Schluss zu Memling's Porträts führen, die zwar nicht jene unbarmherzige Fesselung des Animalischen, wie die des Jan van Eyck, nicht die blitzhafte Seelenbeleuchtung Roger's, nicht Hugo's denkmalhafte Erhöhung alles Lebendigen besitzen, dafür aber durch ein kluges Belauschen des Gesamtaccordes der Natur eine erfreuende Lebensnähe erwerben. Der Jugend gehört, noch ganz von Roger geführt, das Bild eines wunderhübschen betenden Jünglings mit ganz schlanken Händen (Nr. 77, Sammlung Salting, London); die musterknabenhafte Haltung wird durch den träumerischen, frühreifen Blick Lügen gestraft. Fast an Giorgione's Jüngling in Violett im Berliner Museum werden wir hier gemahnt. Gar nichts beinahe sagen aber die Augen eines jungen Mannes mit grosser energischer Nase, der — nach Kaemmerer's Vermutung wohl als Schützenkönig — einen Pfeil in der Hand hält; das, wohl ebenfalls frühe, Bild, mit blauem Grund, war aus der Oppenheim'schen Sammlung in Köln gekommen (Nr. 70). Nicht viel mehr als gesammelte Kraft verrät uns auch das farbenfreudige, trefflich erhaltene Bildnis eines Mannes mit eingeschlagener Nase aus der Galerie des Haag (Nr. 73). Stark nachgedunkelt und von gelbem Firnis bedeckt, aber doch äusserst vornehm, zumal in den feinen Zügen des Mannes, sind die Bildnisse des durch Hugo van der Goes uns teuer gewordenen Tommaso Portinari und seiner Gattin (Nr. 57, 58), aus dem Besitz von Herrn Leopold Goldschmidt in Paris, der auch eine Variation der Gottesmutter mit den heiligen Frauen vom Mittelbilde des Brügger Johannesaltars, eine wahre Symphonie in Rot und Grün, ausgestellt hatte (Nr. 63). Nicht gerade in gutem Zustande, in der Landschaft übermalt sind die beiden viel ersehnten Kniestücke aus der Hermannstadter Galerie (Nr. 74, 75). Geheimnisvoll geschlossene Züge sind in dem in der Malweise ungewöhnlich freien Porträt einer alten Frau aus ungenanntem Pariser Privatbesitz (Nr. 71) festgehalten; das freilich lange nicht so reizvolle männliche Gegenstück befindet sich im Berliner Museum. Wenn von Memling, so sicher eines seiner reifsten liebenswürdigsten Werke, ist das Bild eines alten Mannes mit sehr durchgearbeitetem Gesicht und übereinandergelegten Händen (Nr. 16), das bei Baron Oppenheim in Köln den Namen Jan's van Eyck führt, aber unzweifelhaft eine der schönsten Leistungen der Menschendarstellung erst des ausgehenden 15. Jahrhunderts ist. Unbeirrbares Güte ist selten so weit im Ausdrucke gebracht worden.

Als Arbeiten der Schule Memling's seien genannt: das jedenfalls noch der Werkstatt angehörende, in der Anordnung und in den Gegenständen merkwürdige, in der Mittelgestalt des segnenden Christus von dem grossen Antwerpener Orgelbild abhängige Reisealtärchen des Strassburger Museums (Nr. 176), erfreulich durch den wohlgebildeten, vollen Frauenakt

der »Eitelkeit«, der von der hölzernen Figur auf dem grossen, wohl zwischen Memling und Gerard David einzuordnenden Stuttgarter Bathsebabilde weit absticht, und den wie ein Goldkäfer leuchtenden Leib des Teufels; dann — in weitem Abstände — die Einkleidung des heiligen Ildefons im Besitz von E. Pacully in Paris (Nr. 111), roh, hell und gering in der Farbe.

Wo Gerard David die Kunst Memling's fortsetzt, ist es, als würde eine Melodie, die wir eben auf dem Klavier hörten, nun voll und schwer auf der Orgel vorgetragen. So sehr nun die späten bekannten Hauptwerke des jetzt fast wie ein Italiener beliebten Meisters als »reifer klassischer Archaismus« einer Stimmung unserer Zeit entgegenkommen, so wird dieser Entwicklung des Künstlers der nicht ganz froh werden, der weiss, dass der Holländer Gerard David von Geertgen van Sint Jans herkommt. Diesem Zusammenhange zuliebe sei zunächst von den wenigen Bildern die Rede, mit denen auf der Ausstellung die Art und nächste Nachfolge Geertgen's, dieses kühnsten, früh wieder verschwundenen Neuerers unter den Diadochen der Eyck, vertreten war.

Das eine Werk, das von eigener Hand des jungen grossen Gerhart in Brügge gezeigt wurde — kennen wir ja doch nur im ganzen etwa zehn Bilder von ihm — konnte uns freilich nicht so viel wie die unschätzbaren Wiener Fragmente seines Johannsaltars von seiner im Gegensatz zum reliefmässigen Aufbau fast aller seiner Vorgänger so echt malerischen, bis auf Rembrandt's volkreiche Radierungen fortwirkenden Massenbewältigung, von seinem an die besten Japaner erinnernden, unheimlich schnellen Erfassen jeder Körperbewegung verraten, da es nur eine einzige Figur enthält und nur ein Stück kleineren Umfanges ist. Es stellt — auch im Stoffe für den »famulus ac pictor« der Haarlemer Johanniter bezeichnend — den Täufer in der Wüste dar (Nr. 34, Abb. S. 141): aber welcher Gegensatz zu Memling's Johannes in der Münchner Pinakothek, der sich malen lässt und mit stumpfer Gebärde auf das Gotteslamm deutet! Geertgen zeigt uns einen frischen tüchtigen Burschen, der einmal Trübsal bläst und in der schönsten grünen, vom Bächlein durchflossenen Frühlingslandschaft dasitzt, den Kopf in die Hand gestützt. Wie trefflich eingehend ist das Gewand von Kamelshaaren durchgearbeitet, wie sicher die dünnstämmigen Bäume, das ganz wie auf den frühen Stichen des Lucas van Leyden doldenförmige, bogenartig durchzogene Laubwerk hingesezt, wie reich die Ebene, die nur fern von blauen Hügeln begrenzt wird, entwickelt! Das köstliche Stück, bisher in englischem Privatbesitz, wurde denn auch von den glücklichsten Jägern nach dem Schönen vergangener Zeiten, den Leitern des Berliner Museums, zur Strecke gebracht, so dass jetzt die preussische Galerie die holländischen Frühmeister in einer sonst nirgends erreichten Vollständigkeit besitzt: Ouwater, Dirk Bouts, Geertgen, Cornelis Engebrechtsz, Lucas van Leyden, Jacob Cornelisz, Jan van Scorel, Antonis Mor. Ein äusserlich weit reicheres Werk, das zumal in den Gesichtstypen stark an Geertgen's originellstes Bild,

das »Sühnopfer des neuen Testaments« im Rijksmuseum erinnerte, war ebenfalls aus England gekommen (Nr. 256. Sir C. A. Turner, London); der recht ungewöhnliche Gegenstand war die Einsetzung des Rosenkranzes. Weit entfernt aber von der apfelblüthenhaften Frische des Amsterdamer Gemäldes zeigte das Bild eine kalkig helle und fettige Malweise, auch die Komposition war geistlos und nicht Geertgen's Eigen. Es handelte sich wohl um die Leistung eines archaisierenden Nachhahmers vom zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts. Ein kräftiges Malwerk, das auf der Mitte des Weges zwischen Geertgen und seinem weniger adeligen, aber im Starken wie im Zarten stets echt malerischen Fortsetzer Cornelis Engebrechtsz, steht, ist der bereits durch frühere Ausstellung bekannte Kalvarienberg der Hamburger Sammlung Glitza (Nr. 255), zugleich eines der frühesten Beispiele der in den reichsten Stichen des Leydener Hauptmeisters wiederkehrenden Kompositionsart, die eigentlichen Träger der Handlung zu Gunsten einer auf die Vielgestaltigkeit ihrer Beteiligung studierten Zuschauermenge in den Hintergrund zu drängen, einer im echten Sinne demokratischen Malweise. Mit grosser Plastik heben sich die beiden Pferde im Vordergrund, das vordere braun, das hintere weiss, heraus. Die Gewandungen, fast alle rot, braunrot, braun und weiss, der Hügel, von merkwürdig landkartenartiger Bildung, graugefärbt, und der dunkelblaue Himmel — das giebt den vollsten und tiefsten Farbenton. Matter und feiner in der Färbung, wahrhaft als Freilichtmalerei empfunden, bedeutsam in der Zusammenstellung der verschiedenen Rot, zarter und edler in den Formen ist die Beweinung Christi der Sammlung Martin Le Roy in Paris (Nr. 245), vielleicht das wichtigste frühholländische Bild in dieser Stadt¹⁾. Von ausserordentlicher Gewalt ist die Gruppe, die den ganz vorn liegenden, nur durch ein Tuch vor der Berührung des Erdbodens geschützten, das gebrochene Auge uns zukehrenden Leichnam umgiebt. Mit ängstlicher Sorgfalt hält Johannes die Mutter des Heilandes, die ihm jeden Augenblick entgleiten und den Kopf vorauf, zu Boden stürzen kann. Entfernter berührt eine der Frauen — vielleicht Magdalena — in ihrer Verzweiflung mit den gerungenen Händen und mit der Stirn die Erde. Echt malerisch gesehen sind im Hintergrunde die beiden Träger, die mit der Leiter abziehen und die hinter der Böschung gerade mit

1) Ich schrieb dies, ehe mir eine Photographie des wunderbar unser Leben bereichernden Bildes der Erweckung des Lazarus zu Gesichte kam, das das Louvre, so mit einem Schlage das Reich der frühholländischen Kunst sich eröffnend, kürzlich erwerben durfte. Das Werk, bereits 1857 durch seinen Besitzer Jules Renouvier mit dem richtigen grossen Namen Geertgen's van Sint Jan's belegt, zeigt uns den Vorgang, den Aelbert Ouwater hinter Kirchenmauern verschloss, in freier lichter Natur. Dramatisch nur an einer Stelle so stark wie die in heller Glut empfangene Wiener Kreuzabnahme, führt es sicher von dem jung-frischen Prager Dreikönigsbilde zu jenem Hauptwerke hin. Ich hoffe über das Bild in einiger Zeit an anderer Stelle ausführlich reden zu können.

ihren Köpfen zum Vorschein kommen. Das Bild ist von derselben Hand wie die von ähnlichem dramatischen Leben erfüllte, freilich nicht ganz so starke Kreuzigung, Nr. 906 der Uffizien; das eigenartige, in den Gesichtsformen an Piero della Francesca erinnernde Stück im Rijksmuseum, Maria mit weiblichen Heiligen in einem Hofe sitzend, ist zwar in der Schädelbildung und den überreichen Gewandfalten verwandt, aber das

doch stellte sich bald unzweideutig heraus, dass an der fraglichen Stelle die Hand oder besser Pfote eines »Restaurators« gewaltet hatte. Auf derselben Strecke, etwas näher dem Ausgangspunkte, liegt übrigens das kleine Triptychon des Antwerpner Museums (Nr. 561, 562, 563, Coll. van Ertborn) mit der Madonna mit Engeln unter dem Baldachin, Christophorus und Georg als Drachentöter¹⁾. In die



Gerard David. Verkündigung
Fürstl. Hohenzollern'sche Sammlung Sigutaringen

Werk einer weniger bedeutenden Persönlichkeit und etwas früher entstanden. Ein wichtiges Bildchen, das von Geertgen zu dem Erwecker der zartesten Farbenwollust, zum Kölner Meister des Bartholomäusaltars, der Orchidee im Garten der deutschen Malerei, hinführt, war das hell- und mattfarbige der heiligen Anna selbdritt mit zwei heiligen Bischöfen (Nr. 159, C. Davis, London). Die Inschrift »Sanctus Anna« liess mich einen Augenblick an der Echtheit zweifeln,

Nähe eines derberen, aber im schrankenlosen Pathos und der Frische der Auffassung verwandten Zeit- und

1) Auch das 1902 erschienene abschliessende Hauptwerk Aldenhoven's über die Kölner Malerschule bringt mir nicht den Beweis für die von den meisten Forschern angenommene schwäbische Herkunft des Bartholomäusmeisters. Die Benutzung eines Schongauer'schen Stiches bedingt nicht die stilistische Abhängigkeit von dem Kolmarer Meister.

Landesgenossen Geertgen's, des unter dem Namen »Der Meister J. A. M. von Zwolle« bekannten Stechers möchte ich am liebsten das farbenkräftige, sehr durchgeführte und ziemlich grosse Bild der »Handwaschung des Pilatus« aus der Sammlung Vicomte de Ruffo in Brüssel (Nr. 339) setzen, das ausserdem auch einige Beziehungen zur westfälischen Kunst (den Gebrüdern Dünwegge) zu verraten schien.

ging oder bereits im Klima Brügges abhanden gekommen war. Nur ganz leise Gebärden erlaubt der Künstler den Zuschauern der aufregenden Ereignisse, und Sisamnes selbst ist bei seiner Entlarvung nur verblüfft, keineswegs zum Tode erschrocken; als er nun gar — ein unheiliger Vorläufer — das schreckliche Bartholomäusschicksal erleidet, sieht man ihm höchstens an, dass ihm die Situation peinlich, fast möchte man



Gerard David. Verkündigung
Fürstl. Hohenzollern'sche Sammlung Sigmaringen

Kam man von dieser Gruppe bewegt, von tief erfassten Problemen erfüllter Werke zu den frühesten beglaubigten Arbeiten Gerard David's, den vielleicht schon 1488 begonnenen, sicher 1498 vollendeten Rathausbildern der Bestrafung des bestechlichen Richters Sisamnes (Nr. 121, 122, Brügge, Akademie), so sah man um so deutlicher, wie sehr dem Meister die Fähigkeit zu klarer Gliederung der Massen, zum Ausdruck starker Gefühlserregung entweder von Natur ab-

sagen kitschlich, ist. Die Herkunft des Malers von Geertgen wird in der Belichtung der Hände mit Rot, in dem bräunlichen Ton der Gesichter deutlich, auch das Erscheinen eines sich kratzenden Hundes im Vordergrund ist ein holländischer, ähnlich ja noch bei Rembrandt wiederkehrender Zug. Interessant sind die angebrachten Skulpturen antiker Stoffe, wie Sophonisbe's Gifftrocken. — Von diesen Hauptstücken gelangte man leicht zu einigen anderen Frühwerken

des Künstlers, von denen der kleine heilige Hieronymus der Somzée'schen Sammlung (Nr. 172) mit dem stark geertgenhaften Cruzifixus und dem hier wirklich ausdrucksvollen, Leiden und Weisheit verberatenden Blick des Heiligen wohl das älteste und sympathischste war. Hell, etwas kreidig, erschienen die beiden Flügel mit dem Täufer und Franziskus, aus der von Kaufmann'schen Sammlung (Nr. 134), von starkem Eindruck aber war die figurenreiche warmfarbige Anbetung der Könige aus dem Brüsseler Museum (Nr. 135), dem etwas späteren, im Aufbau klareren Bilde gleichen Gegenstandes in der Münchner Pinakothek überlegen durch die unmittelbar geschauten, wundervoll durchgearbeiteten Greisengesichter des die Hand des Kindes küssenden Königs und des auf den Stock gestützt sicher dastehenden, kräftig verwitterten Joseph. Die Madonna ist freilich auch hier feierlich bedeutungslos, das bunteste Leben aber erfüllt die Gruppen des zweiten Planes, die ebenso wie der Rundbau des Hintergrundes an das frischeste aller Dreikönigsbilder, Geertgen's in ehrlicher Andacht wie in tummelndem Gewoge gleich reiches Altarstück im Prager Rudolphinum denken lassen. Die Gestalt des Mohrenkönigs, mit der weissen Mütze und dem grünen Mantel als Farbenaccord sehr vornehm, gemahnt an Jan van Mabuse's mächtiges Frühwerk der Epiphanie, im Besitz des Lord Carlisle, wie denn überhaupt Gossart-Mabuse, aus heute französischem Gebiet stammend, aber lange Jahre in holländischen Gegenden thätig, in seinen Anfangsbildern durch Vermittelung Gerard David's Elemente Geertgen'scher Kunst aufnahm und seltsam diese umgestaltend sie auf den beginnenden Lukas van Leyden übertrug — was wir an dessen frühesten Stichen, wie die Erweckung des Lazarus und die Ölbergscene der Runden Passion, deutlich ersehen. Leider fehlten der Ausstellung einige bereits vor Jahren durch Friedländer für die Jugend Gerard David's beanspruchte Stücke: die vom Antwerpener Museum zurückbehaltenen Flügel mit den »gerechten Richtern« und den leidtragenden Frauen, und das Breitbild der Nagelung Christi aufs Kreuz bei Lady Layard in Venedig: zumal dieses im Stoff so grausame, in der Ausführung so zahme Bild zeigt uns deutlich einen Maler, der merkwürdig bedachtsam die Unmittelbarkeiten Geertgen's mitmacht. — Man sieht es nach und nach: eine Tugend aus der Not machend wurde Gerard David ein »vornehmer Stilist« und erreichte so, dass er heute einer unserer Modernsten ist. In dem spätestens vier Jahre nach den Gerichtsbildern ausgeführten Mittelstück des zweiten Brügger Hauptwerkes, der Taufe Christi (Nr. 123) hat er den Übergang zu absichtsvoller Würde bereits vollzogen. Eine schnurgerade Senkrechte geht durch die Nase Gottvaters, den Schnabel der Taube, die Nase und den Nabel Christi! Auch der Rücken des ministrierenden Engels ist kerzengerade. Dazu stimmen die ganz senkrecht herabgehenden Linien der Bäume in der freilich gross entworfenen, auf Tiefgrün und leichtes Blaugrün gestimmten Landschaft. Nur den Stifterfiguren und den Predigthörern des Hintergrundes

gestattet der Meister etwas freiere Bewegung. Dabei scheint der taufende Johannes vom Gewichte seiner Handlung gar nicht sehr durchdrungen. In den Frauengestalten der vier bis sechs Jahre später gemalten Aussenseiten der Flügel zeigt sich der Maler völlig im Banne Memling's. Ganz und gar konnte der Künstler alle Möglichkeiten dieser Richtung ins Leben treten lassen in dem grossen Bilde der Madonna im Kreise heiliger Jungfrauen, das er 1509 den Brügger Karmeliterinnen schenkte: es wurde das berühmteste Stück zugleich Gerard David's und des Rouener Museums (Nr. 124). Die Anordnung im Halbkreise ist vollkommen skulptural. Alles ist abgewogen und hat seinen Kontrapost. So auch die Farben. Gegen die Madonna in Dunkelblaugrün sind die beiden Engel in Weissblau gestellt. Der Thron, mit Karminrot belegt, stimmt zu den roten Brokaten der beiden Heiligen links und rechts am Ende, und die vorletzten auf jeder Seite tragen in schöner Harmonie Olivengrün. Links hinten steht als einziger Mann der Maler: ruhig, gelassen, vornehm, schwerfällig, passt er ganz gut in die heilig monotone Gesellschaft. Den grössten Beifall aber heimste die wohl nur wenig später entstandene Verkündigung aus der Fürstlich Hohenzollern'schen Sammlung in Sigmaringen (Nr. 128, Abb. S. 138 u. 139) ein: nur zwei Personen auf zwei Tafeln, die früher vielleicht die Flügel eines farblosen Schnitzaltars bildeten: die Ausstellungsbesucher sagten einfach »das blaue Bild«. Die Gesichter und Fleischteile sind in leuchtenden Glanz getaucht, die Modellierung zeigt deutlich ein spätes Nachwirken der Kraft des Hugo van der Goes. Der Engel ist in Hellblau gekleidet, die Flügel unten hellblaugrau, oben braun gefärbt, der weite Mantel grün und violett, oben rotbraun. Die Wand grau und braun. Die Glorie der Taube umgibt ein blauer Rand. Der Mantel der Maria ist graublau, die Bettstatt dunkelblaugrau. Ein magisches, vom Himmel kommendes Licht trifft die weissen Lilien. Als einzige unterbrechende Note sehen wir vorn einen roten Beutel auf dem Boden liegen. Man musste vor der Malerei, die mit dem Memling'schen Verkündigungsbilde beim Fürsten Radziwill zu vergleichen eine der lehrreichsten kritischen Beschäftigungen war, unwillkürlich an den populären Effekt der blauen Beleuchtung in Rauch's Charlottenburger Mausoleum der Königin Luise denken. Neben solchen Hauptstücken war noch manches andere von Gerard David und aus seiner nächsten Umgebung auf der Ausstellung zu sehen, das geringeres Interesse bot: die noch ziemlich frühen, geradlinig gezeichneten, in der Farbe vollen und kräftigen, leider keineswegs unverletzten vier Figuren männlicher Heiliger aus der Berliner Sammlung Simon (Nr. 138), das kleine, dunkel gehaltene Rundbild der Madonna beim Baron Béthune in Brügge, zeitlich dem Rouener Bilde nicht ganz fern (Nr. 268), die sehr gedrängt komponierte, in den Händen wächserne, in den Linien scharfe und feine Madonna mit dem die Mutter küssenden Kind und dem Speisen heranbringenden Joseph (Nr. 343, Herr Martin Leroy, Paris), diesem Bilde in der hol-

ländisch häuslichen Stimmung verwandt die vom Strassburger Museum dargeliehene Madonna mit dem Löffel (Nr. 209), freilich kein Original, sondern, wie die nervöse Haltung des Kindes zeigt, Kopie von der Hand eines aus der Gruppe um Herri de Bles stammenden Nachahmers¹⁾. Weiter das riesengrosse, aus Spanien erworbene Triptychon der heiligen Anna

selbdritt und des heiligen Nikolaus und Antonius (Nr. 125, Somzée'scher Nachlass), bei geringerer Durchbildung sicher von derselben Art wie die steinharte thronende Madonna im Genueser Palazzo Bianco und gewiss ein gleich für die Ausfuhr gemaltes Atelierwerk der Spätzeit, dann die sehr hellfarbige, nur durch grossen fast raffaelischen Schwung der Bewegung Petri interessierende Verkörperung Christi aus der Brügger Liebfrauenkirche (Nr. 117), ein zumal in der Landschaft an die matte, aber feintonige Berliner Kreuzigung erinnerndes Bild und gleich dieser wohl aus den allerletzten Jahren des Künstlers. Ferner, in geziemendem Abstände, die Bilder der Verkündigung und Heimsuchung, aus gräflich Harach'schem Besitz (Nr. 267), wohl schon nach dem Tode Gérard David's gemalt und

nicht ganz ohne Verwandtschaft zu dem später zu besprechenden, bisher unter dem Namen »der Waagen'sche Mostaert« bekannten fruchtbaren Meister. — Zwei Bildnisse wurden im kritischen Katalog als Arbeiten eines Schülers des Gerard David zusammengestellt: das von seinem Pariser Besitzer und von der Ausstellungsleitung

1) Das sehr ähnliche Bild im Palazzo Bianco in Genua steht dem Meister selbst ungleich näher.

bei Petrus Cristus untergebrachte, in der That durch den spröden glasigen Farbenauftrag etwas an die sogenannte »Lady Talbot« im Berliner Museum anklingende Porträt eines Unbekannten von schmalen energischen Zügen, eindrucksvoll durch das leuchtende Rot der Kopfbedeckung und den grossen alten, elegant flächenhaft behandelten Holzrahmen (Nr. 146), und

das eines jungen Geistlichen von rötlichem Gesichtston aus der Sammlung James Simon (Nr. 217). Auch diese beiden Stücke gehörten durch die altertümliche Kostbarkeit der Ausführung schon fast in den Umkreis jenes in den meisten Galerien vertretenen Meisters, dessen Art mit dem warmen hellen, durch spitze weisse Lichter unterbrochenen Braun der Gesichter und Hände, dem tiefen durchsichtigen Karminrot der Gewandungen und dem schweren, etwas stumpfen Dunkelgrün des Laubwerks dem Kunstbetrachter so rasch vertraut wird.

Als ein erläuternder Anhang zu den Werken des Malers, der uns den Rouener Kranz der heiligen Jungfrauen schuf, war, zumeist in räumlicher Nähe, eine Reihe von Erzeugnissen einer und derselben Werkstatt ausgestellt, von denen das umfangreichste,

ein 1489 für die Gilde zu den Drei heiligen Frauen (»Drie Sanctiinnen«) in Brügge gestiftetes Breitbild (Nr. 114, Brüsseler Museum) für den allerdings weit geschlosseneren und strengeren Aufbau jenes Hauptwerkes Gerard David's offensichtlich die Anregung gegeben hat. Ein weiter Abstand ist es freilich von den steif mit hochgezogenen Brauen und mürrisch vorgeschobenen Lippen trotz mechanisch reicherer Bewegung götzenhaft dasitzenden Jungfrauen in



Geertgen. Der hl. Johannes. Berlin, Kgl. Museen

Brüssel zu den schwach, aber fein belebten, wie die Saiten eines edlen Instrumentes auf einander abgestimmten Rouener Gestalten! Wie fällt die eine Roger de la Pasture abgeborgte Figur der vorn knienden Magdalena (aus der Beweinung Christi in den Uffizien) durch ihre wenigstens etwas sagende Gebärde aus dem Ganzen heraus! Neben Roger wirkte auch der Maler der Santa Conversazione des Johannesaltars, vor allem aber die Festigkeit, die Landschaftsfreude und der Detailsinn des Dirk Bouts bestimmend ein. Merkwürdig nahmen sich auch die hellen, fast unvermittelt nebeneinander gesetzten, von frischem Grün und Braungelb beherrschten Farben des Brüsseler Bildes neben David's zart abgetöntem Kolorit aus. Es ist, als wäre jede Einzelheit auf dem Gemälde von einem anderen Künstler, der auf seine Mitarbeiter wenig Rücksicht nahm, ausgeführt worden. So haben die reichen, sorgfältig in Strähnen frisierten Haare fast all der Jungfrauen eigentlich mit den Köpfen, zu denen sie gehören, nichts zu thun, der kostbare, das Rad des Martyriums als eingesticktes Schmuckmotiv verwendende Mantel der heiligen Katharina kommt gerade vom Schneider und sitzt seiner Trägerin nicht recht. Besonders liebevoll sind immer die reichlich angebrachten Blumen und Früchte behandelt, und so möchte man glauben, dass eine Gruppe von Kunsthandwerkern, die sonst die als Textumrahmung der Gebetbücher so beliebten Blumenfriese auszuführen gewohnt waren, sich hier dem grossen Auftrag gegenüber, so gut oder schlimm es ging, aus der Verlegenheit gezogen habe. Den gleichen eigenartigen Kunstcharakter, zugleich aber die Kennzeichen einer um

fünfzehn bis zwanzig Jahre weiter geschrittenen Entwicklung, zeigen zwei an sorgfältigst ausgeführtem Blattwerk überreiche Madonnenbilder in Landschaft, beim Earl of Crawford in London (Nr. 132) und beim Baron Oppenheim in Köln (Nr. 133). Dieses, neben einem farbenleuchtenden Breitbild der Berliner Sammlung von Kaufmann und einer von Engeln begleiteten, die Gesellschaft eines prachtvollen Pfaus geniessenden Madonna im Liller Museum (dort Nr. 225) wohl das bedeutendste Stück der Gruppe, erfreute durch das Geschick, mit dem fast ohne Anwendung von Schatten der Eindruck einer grossen Raumweite erzielt wurde, und den scharfen Naturblick, der die auf einem Teiche lagernde Sumpfkresse nicht vergessen hat. — Eine kleinere Madonna auf Goldgrund aus dem Aachener Suermondt-Museum (Nr. 173) schloss sich bei schwärzeren Fleischschatten durch die eigenartige Kopfform an die Reihe an, zwei Gegenstücke, Halbfiguren der im Walde lesenden heiligen Katharina und der heiligen Barbara, aus englischem Privatbesitz (Nr. 404, 405) auch durch die Behandlung der Landschaft.

Mit Gerard David ist auch in den Niederlanden die Kunst des 15. Jahrhunderts zu Ende. Nach ihm äussert sich überall, selbst bei den ihm sich anschliessenden Meistern altertümelnden Strebens, jene ja oft zu zierlichen Gebilden ihre Zuflucht nehmende Unruhe, jene Unsicherheit in allen wesentlichen Fragen, die dem ungesund gesteigerten Pulsschlag des Zeitalters der Reformation und der beginnenden spanischen Weltherrschaft entspricht.

(Fortsetzung folgt.)¹⁾

1) Hier sei gleich auf das unmittelbar bevorstehende Erscheinen eines grossen Tafelwerkes über die Brügger Ausstellung hingewiesen, das 90 Foliotafeln und einen kritischen Text von Max J. Friedländer enthalten wird. Der nächste Aufsatz wird Gelegenheit bieten, auf das bei F. Bruckmann erscheinende Werk näher einzugehen. D. Red.

ZU DEM KUNSTBLATTE »ELTERNGLÜCK«.

UNSERE Leser werden sich der schönen Radierung „Ein Geheimnis“ erinnern, die wir im vorjährigen Januarhefte veröffentlichten. Heute stellen wir denselben Künstler, *Georg v. Kempf* in Wien, mit einem weiteren Blatte (diesmal Aquatinta) vor und geben zugleich einige Daten über seinen Lebensgang. v. Kempf ist am 24. Juni 1872 in Wien geboren, bezog die dortige Akademie, wo er sich besonders an den jüngst verstorbenen J. V. Berger anschloss. Seine eigentliche Begabung ist das De-

korative, auf welchem Gebiete er sich denn auch vielfach geübt hat; die bekannten Wiener dekorativen Publikationen zeigen seinen Namen unter vielen trefflichen Blättern. Aber daneben ist unser Künstler auch ein Porträtist von guten Qualitäten: Das geradezu sprühend radierte Bildnis des Oberbaurates Otto Wagner, das wir im Oktober 1901 brachten, ist Zeugnis dafür. — Das heutige Blatt redet eine so verständliche Sprache, dass wir uns weiterer Bemerkungen darüber füglich enthalten können.

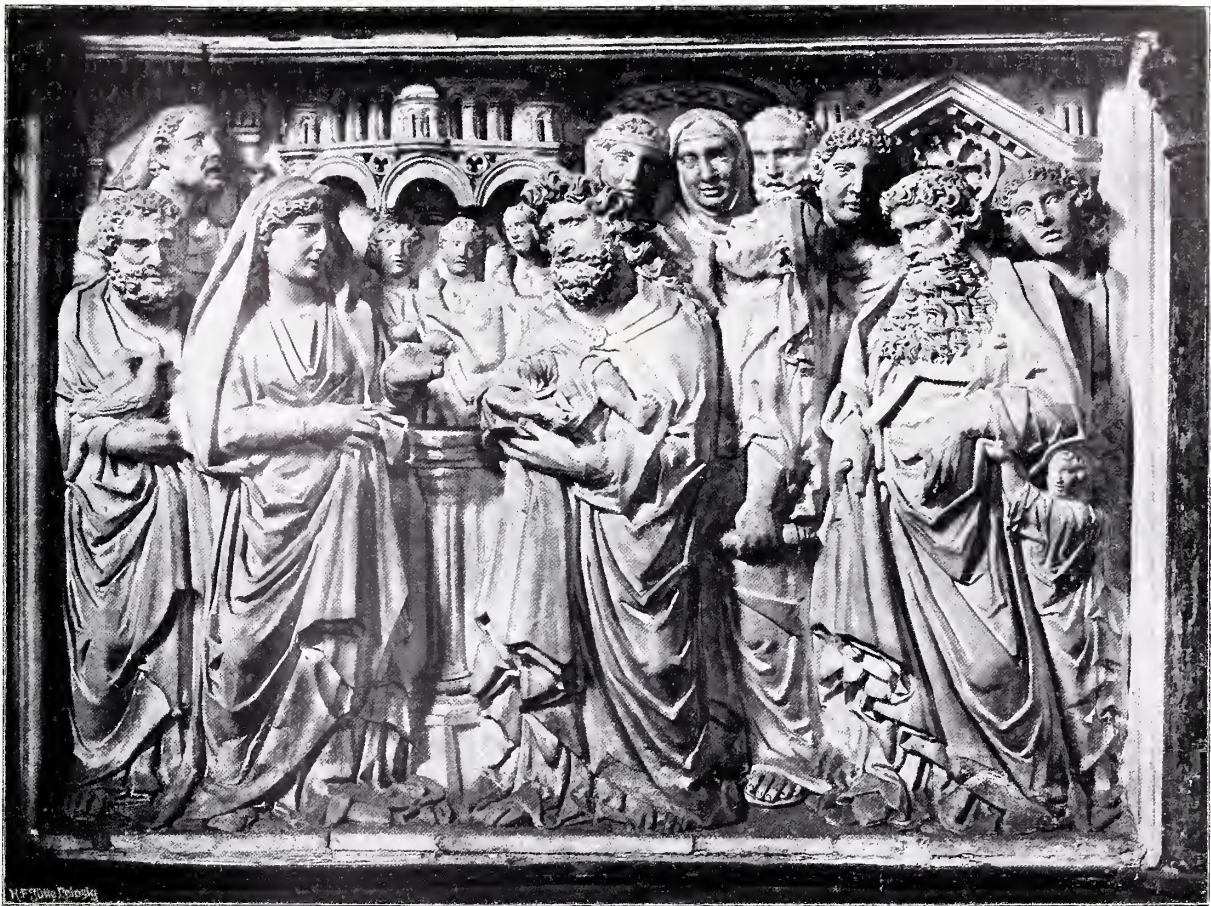


Abb. 1. Nicola Pisano. Relief von der Kanzel im Baptisterium zu Pisa.

ZWEI SELBSTBILDNISSE DES NICCOLA PISANO

SIE befinden sich an seinen beiden Hauptwerken, den Kanzeln des Baptisteriums zu Pisa und des Sieneser Doms. Meines Wissens hat bisher noch niemand der sehr merkwürdigen Thatsache ihrer Existenz gedacht.

Das Bildnis im strengen Sinne des Wortes, d. h. die bildliche Wiedergabe eines Einzelnen um seiner selbst willen, in voller psychischer und physischer Bestimmtheit, ist bekanntlich im Norden wie im Süden eine Errungenschaft des 15. Jahrhunderts. Doch sind auch in älterer Zeit Versuche bildnismässiger Darstellung nicht ganz so selten, wie meist angenommen wird. Lässt man alles Nichtitalienische beiseite, so müsste dem oft angeführten Beispiele Giotto's, der in der Kapelle des Palazzo del Podestà auf dem Fresko des jüngsten Gerichts unter den Seligen auch die Bildnisse von Dante, Corso Donati und Brunetto Latini anbrachte, der auf dem Fresko in der Lateransbasilika Papst Bonifaz VIII. darstellte, für das 14. Jahrhundert ausser verschiedenen gemalten Porträts noch die ganze grosse Gruppe der Grabplastik hinzugefügt werden; dem typischen Grabmal dieser Zeit gehört als wesentlicher Bestandteil das Bildnis des Verstorbenen in ganzer liegender Figur an. Wie weit in diesen und

ähnlichen Arbeiten, beispielsweise in den verschiedenen Porträtstatuen Bonifaz' VIII., nicht nur der Wille zur Bildnistreue, sondern auch die Fähigkeit vorhanden war, über Alters- und Standestypen hinaus ins Individuelle vorzudringen, bedürfte freilich erst noch der Untersuchung. Auch am Ausgange des 13. Jahrhunderts sind plastische Porträts dieser Art nicht eben selten; man denke nur an die grosse, weit über Rom hinausreichende Gruppe der Cosmatengräber. Aber erst der Tod war in den meisten Fällen Anlass und Legitimation zur bildnismässigen Darstellung, und auch dieser nur für Fürsten und hohe Geistliche. Die wenigen, nicht nachweislich im Zusammenhange mit Grabdenkmälern entstandenen Bildnisse des 13. Jahrhunderts sind rasch aufgezählt: Die Statue Karl's von Anjou (wohl um 1277) im Konservatorenpalast zu Rom; die aus Scala nach Berlin übertragene Büste einer Fürstin, die sogenannte Sigilgaita Rufolo an der 1272 datierten Kanzel von Ravello, vor allem aber die Bildnisse Friedrich's II. und zweier seiner Ratgeber an dem vom Kaiser errichteten Capuaner Brückenthor. Man sieht, alle diese Denkmäler gehören dem Süden des Landes, die letztgenannten sogar noch der ersten Jahrhundertshälfte an. Über das Kaiserbild ist kein Urteil mehr mög-

lich; die im Museum von Capua bewahrten Büsten des Pietro della Vigna und Taddeo della Sessa jedoch können nur in beschränktem Sinne als Bildnisse angesehen werden. Ersichtlich hat der Künstler mehr einem antiken Vorbilde als der Natur nachgestrebt¹⁾.

Selbstbildnisse von Künstlern aber sind im Italien dieser Zeit, soweit die erhaltenen Denkmäler ein Urteil zulassen, wenn auch nicht geradezu unerhört, so doch höchst selten. Verwunderlicherweise eigentlich; denn Selbstgefühl — die psychologische Voraussetzung des Selbstbildnisses — hatten die ehrsamsten Steinmetze, die an den Architraven der romanischen Kirchen von Lucca, Pisa und Pistoja ihre sehr bescheidene Kunstfertigkeit entfalten, in mehr als ausreichendem Masse. Wahrlich, die Robertus, Gruamons, Biduinus u. s. w. waren keine bescheidenen Lumpen, sondern Brave, die sich der That freuten und ihrer Selbstschätzung in Worten zuweilen recht deutlichen Ausdruck gaben. Ein einziger jedoch hat uns sein Bildnis hinterlassen, jener Guidetto nämlich, der im Jahre 1204 an der Fassade des Doms von Lucca tätig war. An der äussersten Säule der ersten Bogenreihe, dort wo sie an den Campanile stösst,

findet sich eine mit Namen und Jahreszahl bezeichnete Relieffigur, die ihn in der Tracht der Zeit als jugendlichen Burschen mit rundem bartlosen Antlitz zeigt. Die Thatsache an sich ist interessant, der dokumentarische Wert des Reliefs ist jedoch gleich Null, da es durch Abputzen und Überarbeiten neuerdings charakterlos geworden ist²⁾. Schmarsow glaubte jenen Guidetto in einem Profilkopf des 1246 vollendeten

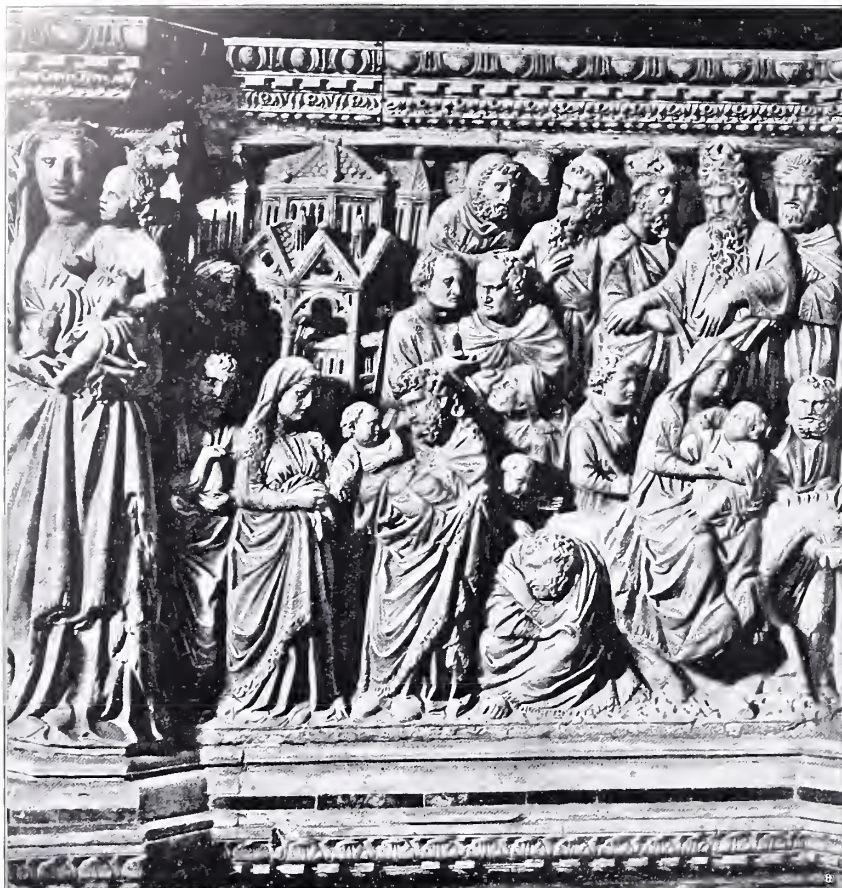


Abb. 2. Niccola Pisano. Relief von der Kanzel im Dom zu Siena

Taufbeckens im Baptisterium zu Pisa und in dem Säulenträger der 1250 datierten Kanzel von S. Bartolommeo in Pantano zu Pistoja wiederzuerkennen¹⁾. Beide Werke sind durch ausführliche Inschriften einem Comasken Guido gesichert; die von Schmarsow behauptete Identität dieses Guido mit jenem Guidetto, der 1204 in Lucca arbeitete und neuerdings als bereits im Jahre 1199 in Pistoja thätig nachgewiesen wurde²⁾, den wir also durch zweiundfünfzig Jahre seines Lebensanges verfolgen könnten, ist mindestens sehr unwahrscheinlich. Auch durch das vorgebliche Selbstbildnis von 1250 wird sie in keiner Weise gestützt; denn dieses zeigt durchaus nicht die Züge eines Siebzigers (so alt müsste der 1199 bereits Arbeitsfähige im Jahre 1250 gewesen sein), und ist überhaupt, was ein Vergleich mit den Gestalten an der Brüstung lehrt, sehr wenig individuell.

Immerhin, so schwach auch die ausführenden Kräfte waren, — die Absicht, ein Selbstbildnis zu geben, war bei jenem Guidetto im Jahre 1204 sicher, bei unserem Guido Bigarelli aus Como im Jahre 1250 wahrscheinlich vorhanden. Nur die Fähigkeit zu wirklich individueller Gestaltung fehlte ihnen beiden, und zwar

sogar mehr als den künstlerisch sichtlich vorgeschrittenen Meistern der Martins- und Regulusgeschichten in der Vorhalle des Doms von Lucca. Sehr merkwürdig ist es nun, dass schon wenige Jahre nach Guido Bigarelli ein Künstler, dessen Bedeutung sonst nicht eben in der Richtung auf individuelle Gestaltendurchbildung gesucht zu werden pflegt, nicht nur den Willen, sondern auch die Fähigkeit zur Gestaltung eines Selbstbildnisses besass. Dieser Künstler ist *Niccola Pisano*.

1) Vergl. die sorgfältige Heraushebung der individuellen Elemente, die Fabriczy in dieser Zeitschrift Bd. XIV S. 222 und 236 ff. gegeben hat. Siehe ferner auch Delbrück im laufenden Jahrgang S. 17 ff.

2) Vergl. Schmarsow, S. Martin in Lucca S. 27 und

Tschudi's Anzeige im Repertorium für Kunstwissenschaft XIV, S. 514.

1) A. a. O. S. 58 u. 61.

2) Arte e Storia 1895 Nr. 21.



Abb. 3. Nicola Pisano. Selbstbildnis von der Sieneser Kanzel

Auf einem der Brüstungsfelder der Sieneser Domkanzel, an der, wie die noch erhaltenen Urkunden lehren, der alte Niccola als Leiter eines grösseren Betriebes, ferner sein eben arbeitsfähig gewordener Sohn Giovanni, endlich der Florentiner Arnolfo und einige andere Gehilfen von 1266 bis 1268 beschäftigt waren, ist links die Praesentatio Christi und rechts die Flucht nach Ägypten dargestellt (Abb. 2). Über dieser füllen den Bildgrund eine Anzahl von Gestalten, in denen wohl Herodes mit den Seinen zu erkennen ist. Die ganz nach dem überlieferten Typus geordnete Darstellung im Tempel hingegen hat als Hintergrund eine seltsam zusammengeschachtelte gotische Architektur. Links von dieser nun steht im zweiten Bildgrund hinter Josef und durch ihn bis zur Brust verdeckt, völlig isoliert von den sonstigen Assistenzfiguren, ein alter Mann von durchaus anderem Habitus als die übrigen Gestalten; in ihm sehe ich den Künstler (Abb. 3). Er allein ist in die Zeittracht gekleidet. Über dem anliegenden Untergewande trägt er einen Mantel; ob ärmellos oder mit Ärmeln, ist nicht zu unterscheiden, aber sicherlich ist er nicht, wie die Mäntel der anderen Gestalten, zum blossen Umhängen eingerichtet; auch wird er nicht wie diese vorn oder auf der Achsel durch eine Spange zusammengehalten. Ein haubenartig zusammengelegtes Tuch bedeckt den Kopf und fällt dann auf den Rücken herab. Das bartlose Antlitz ist ganz individuell behandelt. Während die übrigen männlichen Köpfe durchweg von sehr runder, weicher, fülliger Form sind und im wesentlichen zwei Typen, einem bartlosen und einem bärtigen, angehören, innerhalb deren die Abwandlungen nur gering sind, liegt dem Kopfe unseres Alten eine härtere, schärfere, ziemlich magere Urform zu Grunde. Er ist arbeitsmüde nach vorn gebeugt. Tiefe Furchen sind in die Haut eingegraben, die Haare, soweit sie sichtbar sind, zeigen in viel geringerem Grade, als die der übrigen Gestalten, die Umstilisierung

ins Lockige. Sehr bedeutungsvoll sprechen ausser der Isolierung der Gestalt, ihrer Tracht, der scharfen Durchbildung des Kopfes zu Gunsten meiner Annahme dann noch die Hände. Die zusammengeballte Rechte scheint etwas zu tragen (ob etwa Handwerkszeug?), die Linke aber weist mit gestrecktem Zeigefinger gegen die Hintergrundarchitektur, wohin sich auch — wenngleich nicht mit voller Entschiedenheit — der Blick wendet. Sollte etwa eine Beziehung zwischen dem Alten und dem Bau, auf den er weist, bestehen? Mit aller Vorsicht sei hier eine Vermutung geäussert, die sich mir, so sehr ich mich wegen ihres novellistischen Charakters gegen sie wehre, doch immer wieder von neuem aufdrängt. Die Hintergrundarchitektur der Praesentatio, so unrealistisch sie in den Maassen und der Konstruktion auch ist, soll doch offenbar die Chorpartie einer gotischen Kirche darstellen. Der niedrige Umgang des Chores ist seltsamerweise nach aussen ganz geöffnet. Blickt man nun in das auf diese Art ganz wirklichkeitswidrig — gewiss also aus einem ganz bestimmten Grunde — sichtbar gemachte Innere dieses gotischen Baues, so sieht man einen, wie die Schlagschatten der Freisäulen beweisen, freistehenden romanischen Centralbau mit zwei Reihen rundbogiger Arkaden und einem Kegeldach — das Baptisterium von Pisa vor der später vollzogenen gotischen Umgestaltung (Abb. 4)¹⁾. Niccola

1) Die Rekonstruktion nach Rohault de Fleury, Les monuments de Pise Taf. XIX.

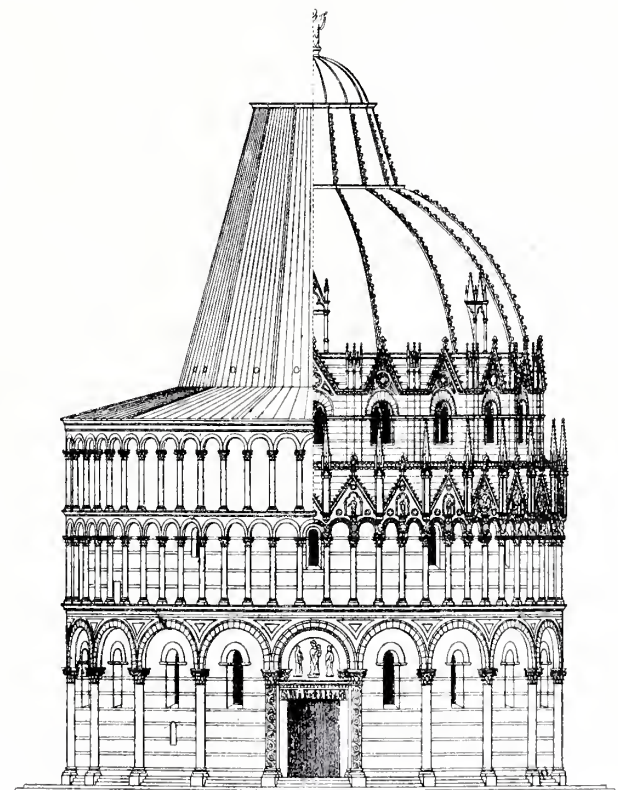


Abb. 4. Baptisterium zu Pisa. Links die frühere, rechts die jetzige Aussenansicht

Pisano weist mit dem Finger auf den weitberühmten Bau, entweder weil dort sein Hauptwerk stand oder — weil er in Pisa geboren und getauft war, oder aus beiden Gründen¹⁾.

Auch an diesem acht Jahre älteren Werke hat der Künstler, so glaube ich, sich selbst dargestellt (Abb. 1 u. 5). Wie die meisten der Sieneser Reliefs, ist auch die Tafel mit der Darstellung im Tempel in der Hauptsache eine bereicherte und aus dem Feierlichen ins Genrehafte umstilisierte Wiederholung der gleichen Scene an der Pisaner Kanzel.

Schon wir an der entsprechenden Stelle der Älteren Praesentatio nach, so finden wir über dem Kopfe Josef's den unseres natürlich hier einige Jahre jüngeren Künstlers wieder. Er trägt auch hier das schleierartig über den Kopf gelegte Haubentuch, das einen Teil der Haare und die bei den Männern sonst überall durch das Gelock verdeckten, auffällig gross gebildeten Ohren sichtbar lässt. Die Backen hängen hässlich herab. Die Augen sind scharf nach aufwärts gerichtet. Im ganzen steht dieses Porträt dem Typus der übrigen Gestalten wesentlich

1) Es sei bei dieser Gelegenheit darauf hingewiesen, dass die Inschrift des Brunnens von Perugia Nicola und Giovanni mit einer jeden Zweifel ausschliessenden Deutlichkeit als *Pisaner von Geburt (nati Pisani)* bezeichnet.



Abb. 5. Nicola Pisano. Selbstbildnis von der Pisaner Kanzel



Abb. 6. Bildnis des Nicola Pisano aus der Editio Giuntina des Vasari

scheint, würde sich etwa 1205 als wahrscheinliches Geburtsjahr ergeben.

Indessen scheinen mir die beiden Selbstbildnisse Niccola's doch auch noch über diese Wissensbereicherung im einzelnen und über das anekdotische Interesse hinaus für die Beurteilung des Künstlers und seiner Stellung im Zusammenhange der italienischen Kunstentwicklung von symptomatischer Bedeutung zu sein. Man hat sich ja gewöhnt, recht geringschätzig von ihm zu sprechen. Wo von der Pisaner Kanzel die Rede war, hob man immer und immer den antiken Einfluss hervor, dem der Künstler widerstandslos erlegen sei; die modernen Bestandteile des Werkes wurden übersehen! Kam man dann auf die Sieneser Kanzel zu sprechen, so that man sie meist mit der Bemerkung ab, sie sei kein vollgültiges Zeugnis für Niccola's Stil. Gehilfen hätten daran mitgearbeitet, und wo sich etwas Neues zeige, was über den Stil des älteren Werkes hinausgehe, bekunde sich eben bereits der Einfluss des Sohnes¹⁾. Aber Giovanni war damals ein Knabe, der den Meissel gewiss noch nicht mit der für das malerische Relief nötigen Fertigkeit handhabte. Und zudem übersah man, dass der Ver-

1) Frey, Il codice Magliabechiano S. 326 nennt die Kanzel ausdrücklich »das Werk Giovanni Pisano's«. Sogar die Entwürfe der Reliefs sollen von ihm stammen!

näher, das heisst, es ist in geringerm Grade Bildnis, als die Sieneser Figur. Die hierin liegende Übereinstimmung mit der allgemeinen Entwicklung von Niccola's künstlerischer Art liegt klar zu Tage.

In der Editio Giuntina des Vasari (vom Jahre 1568) findet sich ebenfalls ein Bildnis unseres Künstlers (Abb. 6). Es ist nicht unmöglich, dass ihm das Sieneser Selbstbildnis zu Grunde liegt; die Ähnlichkeit ist indessen keineswegs überzeugend. Vasari selbst giebt übrigens ja in der Vorrede dieser zweiten Ausgabe zu, dass sowohl die Zeichnungen, als die Holzschnitte danach ihn nicht befriedigten, und so kann wohl die Nichtübereinstimmung kein Argument gegen meine Vermutung sein.

Die wenigen gesicherten Lebensdaten widersprechen den uns durch die beiden Bildnisse gegebenen Altersangaben in keiner Weise. Da sich die Nachrichten Vasari's, Niccola habe 1225 in Bologna und 1233 in Lucca gearbeitet, als unbegründet erwiesen haben, so bleiben als sicher nur übrig: Pisa 1260, Siena 1265/68, Perugia 1278. Zwischen 1278 und 1284 ist er gestorben. Da er nun auf dem älteren Bildnis etwa in der Mitte der fünfziger, auf dem späteren im Anfang der sechziger Jahre zu stehen scheint, würde sich etwa 1205 als wahrscheinliches Geburtsjahr ergeben.

trag ausdrücklich die persönliche Anwesenheit des Meisters forderte und für jedes Arbeitsjahr höchstens viermaligen Urlaub von je fünfzehn Tagen gewährte. So wird man, zumal die Rechnungsbelege uns die Einhaltung dieses Vertragspunktes verbürgen, dem Niccola selbst die stilistische Entwicklung anrechnen müssen, von der uns die Sieneser Kanzel Kunde giebt. Auf dem älteren Werke ist die Antike zweifellos die weitaus stärkere Macht. Der Künstler steht unter ihrem Bann, aber er widersteht ihr doch auch; dies bezeugt unter anderem die Maria der Verkündigung, dies bezeugt auch das Selbstbildnis. In der Sieneser Kanzel ist die »Überwindung« der Antike, wenn nicht vollzogen, so doch in raschem Flusse. Hundertfältig offenbart sich hier die neue Stellung des Künstlers zur Welt, und wiederum bekundet es — durch seine vorgeschrittene Individualisierung — das Selbstbildnis, in welchem Sinne und mit welcher Macht sich die Entwicklung vollzogen. Vielleicht hatte Vasari doch nicht so ganz unrecht, als er von Niccola aus Pisa die neue plastische Kunst ihren Anfang nehmen liess. Was hier verheissungsreich zu blühen begann, hat erst das spätere Trecento verdorren lassen.

ERNST POLACZEK.



Abb. 1. Zwei Prophetenbilder von der Stiftungstafel der Ponzetti-Kapelle in S. Maria della Pace

MICHELE MARINI

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER RENAISSANCESKULPTUR IN ROM

VON ERNST STEINMANN

SEIT kurzem erst ist es der Kunstforschung gelungen, den ungeheuren Reichtum der Renaissanceeskulpturen in Rom in seinen Hauptstücken wenigstens zwischen die Werkstätten des Toskaners Mino und des Lombarden Andrea Bregno zu verteilen. Aber die Zahl vor allem der Grabskulpturen, deren künstlerische Herkunft wir nicht kennen, ist noch immer erschreckend gross. Grabstatue und sein ornamentaler Schmuck — die Hauptelemente, aus denen sich in der Regel ein römisches Prälatengrab zusammensetzt — können der Stilkritik meist nur wenig sichere Anhaltspunkte geben, während andererseits unsere einzige litterarische Quelle aus jener Zeit, Vasari, was die Urheber der römischen Renaissance-denkmäler anlangt, fast völlig versagt.

Und doch ist es Vasari gewesen, welcher uns allein den Namen eines Bildhauers aus Fiesole erhalten hat, der, wie es scheint, die Tradition seines Vorgängers Mino fortgesetzt und sich in Rom im Anfang des 16. Jahrhunderts ein bedeutendes künstlerisches Ansehen erworben hat. Er erwähnt im Leben des Andrea Ferrucci von Fiesole den Bildhauer Michele Maini, »der in der Minerva in Rom den

heiligen Sebastian gearbeitet hat, welcher von den Zeitgenossen so sehr gelobt worden ist«¹⁾. Milanesi hat dann in seiner Vasari-Ausgabe diese Notiz erweitert und berichtet: Ein Michele di Luca Marini — nicht Maini, wie Vasari schreibt — wurde im Jahre 1459 in Fiesole geboren, und es liegt bis heute kein Grund vor, daran zu zweifeln, dass er der Meister war, welcher die vielgepriesene Sebastianstatuette in der Minerva ausgeführt hat.

Der heilige Sebastian (Abb. 2) in der Familienkapelle der Maffei verdiente die Bewunderung der Zeitgenossen seines Schöpfers. Die Statue ist etwas unter Lebensgrösse ausgeführt und stellt den Heiligen dar, wie er, die Hände auf dem Rücken, an einen Baumstamm gebunden, das Martyrium erwartet. Ein reicher Lockenkranz umrahmt den feingeschnittenen Kopf mit den gen Himmel gerichteten Augen und dem kleinen,

1) Ed. Milanesi IV, p. 476: Ma nondimeno, heisst es von Andrea Ferrucci da Fiesole, attese un poco più all' arte, quando poi seguì nel colmo della sua gioventù Michele Maini, scultore similmente da Fiesole; il quale Michele fece nella Minerva di Roma il San Sebastiano di marmo, che fu tanto lodato in que' tempi.

leise geöffneten Mund; der schlanke Jünglingskörper ist aufs sorgfältigste durchgearbeitet mit jener etwas kühnen, keuschen Behandlung des Nackten, welche der florentiner Frührenaissance eigentümlich ist. Der Marmor hat im Laufe der Jahrhunderte eine leuchtende, hellbraune Färbung angenommen, wie wir sie auch an Michelangelo's berühmtem Madonnenrelief im Bargello beobachten.

Das einzige litterarisch bezeugte Werk des florentiner Bildhauers, den wir mit Milanesi Michele Marini nennen wollen, genügt schon, um uns von seinen Vorzügen und Schwächen als Bildhauer ganz bestimmte Vorstellungen zu geben. Bewundern wir einerseits seine sorgfältige und vollendete Marmor-technik, das kindlich Rührende und Zarte in der psychologischen Darstellung des jungen Märtyrers, so sehen wir doch andererseits, dass der Meister über eine beschränkte Darstellung der Affekte nicht hinauszugehen vermag, und dass er dem anmutigen Schein die Wiedergabe des vollen frischen Lebens zu opfern gewohnt ist. Als besondere Eigentümlichkeiten Michele's stellen sich überdies der kleine Mund mit den schmalen Lippen und die geschlitzten, pupillenlosen Augen dar, welche den Eindruck der Blindheit erwecken; ferner ein ausgesprochener Sinn für alles Feine und Zierliche, der sich besonders in der Bildung der gekräuselten Locken, des künstlich gefältelten Lententuches und der Füße mit den zierlich gearbeiteten Zehen offenbart.

Alle diese Eigenschaften finden sich zunächst an einem kleinen, ganz flach gearbeiteten Madonnenrelief in derselben Kapelle wieder, welches das Grabmal des Agostino Maffei rechts vom Eingang schmückt (Abb. 3). Schon früher wurde Marini als Schöpfer dieses anmutigen Bildwerkes genannt¹⁾, an welchem vor allem wiederum die Bildung der schmalen, halbgeschlossenen, man möchte sagen erblindeten, Augen bei Mutter und Kind charakteristisch ist. Hier haben wir auch Ge-

legenheit, die weiche, flüssige Faltengebung Marini's kennen zu lernen und die zarte Bildung seiner knochenlosen Hände deren Finger bei der Madonna noch auffallend lang erscheinen.

Der Meister von Fiesole aber hat nicht nur das Madonnenrelief, sondern das ganze Grabmal des Agostino Maffei gearbeitet, welcher in einer hohen pfeilergetragenen Grabnische friedlich auf seinem Sarkophag schlummernd dargestellt ist (Abb. 5). Das feine, lebendig aufgefasste Pilasterornament und die Darstellung einer Hirschjagd oben am Fries des antiken Gebäudes geben von Marini's Leistungen in der dekorativen Plastik einen hohen Begriff, während die schlicht und edel aufgefasste Darstellung des Toten ihn uns zum erstenmal als Porträtbildner zeigt. Dieselben Vorzüge wie das Grabmal Agostino's zeichnen das Grabmal des Benedetto Maffei (Abb. 6) gegenüber aus, das gleichfalls aus derselben Werkstatt hervorgegangen ist wie der heilige Sebastian. Schon der einfache Aufbau der pfeilergetragenen Grabnische mit der von dem Familienwappen rechts und links eingefassten Inschrift darunter ist derselbe, nur sehen wir auf dem Sarkophag nicht den Toten ausgestreckt liegen, sondern seine Büste in einer Rundnische angebracht, ganz ähnlich wie beim Grabmal der Brüder Bonsi in San Gregorio. Aber gerade dieser Porträtkopf ist für Marini's Eigenart charakteristisch. Wir finden hier die sorgfältige, etwas befangene Bearbeitung des Marmors wieder, die weiche subtile Behandlung der Haare, die schmalen Augen ohne Sehkraft und den kleinen, idealisierten Mund.

Benedetto Maffei starb laut Grabinschrift im Jahre 1494¹⁾. Agostino Maffei, Abbreviator Sixtus' IV. und Besitzer einer berühmten Antikensammlung²⁾ starb

1) Das griechische Epigramm auf dem Sarkophag Benedetto's besagt: Geniesse deine Güter wie einer der sterben muss und spare deine Reichtümer wie einer der zu leben hat. Es stammt nach freundlicher Mitteilung von Professor E. Petersen von Lucian. Vergl. Epigrammatum Antologia Palatina ed. Dübner II, p. 256.

2) Vergl. Maffei, Verona illustrata II, 273. Ferner Müntz, Les arts à la cour des papes II, 179. Marini, Degli



Abb. 2. Der h. Sebastian in der Maffei-Kapelle in S. Maria sopra Minerva

1) Cicerone. Achte Auflage II, 472, wo der h. Sebastian in richtiger Würdigung seiner Eigenart einem guten Bilde Perugino's verglichen wird.

im Jahre 1496. So wird die dem Salvator geweihte Familienkapelle in der Minerva Mitte und Ende der neunziger Jahre des Quattrocento hergerichtet worden sein. Sie wurde wahrscheinlich schon damals auch von einem umbrischen Meister mit Fresken geschmückt, von denen sich noch über dem Hochaltar ein Fragment

mancher andere seiner florentiner Landsleute erst in der ewigen Stadt die grossen Aufgaben für seine Kunst gefunden hat.

Schon im Jahre 1497 finden wir ihn mit der Ausführung eines neuen Auftrages beschäftigt. Filippo della Valle, der hochberühmte Arzt mehrerer Päpste,



Abb. 3. Madonnenrelief vom Grabmal des Agostino Maffei

— ein Christuskopf — erhalten hat. Wir müssen damit zugleich den Ausgangspunkt der römischen Thätigkeit Marini's gefunden haben, der wie so

Archiatri Pontifici I, 229. Das Todesjahr des Agostino giebt Jacovacci Cod. Vat. Ottobon. 2552, Buchstabe M, p. 75. Von den Maffei erwarb Julius II. etwa i. J. 1511 die schlummernde Ariadne, damals Kleopatra genannt für den Belvedere. Vergl. Michaelis, Statuenhof im vaticanischen Belvedere im Jahrb. des Kaiserl. Deutsch. Archäol. Inst.

Konklavearzt während der Wahl Alexander's VI., war im Jahre 1494 gestorben¹⁾ und wurde in der Fami-

(1890) V, p. 18 ff., wo weitere Litteratur über die Antiken der Casa Maffei angegeben ist. Vergl. auch Lanciani, Storia degli scavi di Roma (1902) I, p. 109.

¹⁾ Marini, Degli archiatri Pontifici I, 236, hat das Todesjahr des Filippo della Valle richtig gestellt. Schrader, Monumenta Italiae, p. 148 hatte die Zahlen willkürlich umgestellt und statt MVID hatte er MDVI gelesen. Marini

lienkapelle der della Valle in Araceli beigesetzt, wo schon sein Vater Paolo, Leibarzt Alexander's V., und sein Bruder Pietro begraben lagen¹⁾. Drei Jahre später erst kann das schöne Wandgrab (Abb. 7) links vom Eingang fertig geworden sein, denn Andreas, der sich in der Stiftungsinschrift Bischof von Croto nennt, bekleidete diese Würde erst seit dem 2. Dezember 1496 bis zum 23. Februar 1508, wo er zum Bischof von Milet erhoben wurde²⁾.

Als Vorbild für das Denkmal diente das edle Monument, welches Giuliano della Rovere im Jahre 1477 in SS. Apostoli seinem Vater Raffaello errichten liess³⁾. Auch hier ruht der Tote ausgestreckt

bringt auch über die Lebensschicksale Filippo's zahlreiche Nachrichten bei.

1) Vergl. Marini, *Degli architetti Pontifici* I, p. 120. Die Grabschriften beider haben sich noch erhalten; sie wurden mit anderen Inschriften i. J. 1586 gegenüber dem Denkmal Filippo's eingemauert. (Vergl. Casimiro, *Memorie di S. Maria in Araceli*, p. 205.) Die Grabschrift, welche Filippo seinem Bruder Pietro setzte, ist in klassischem Latein geschrieben und so wahr und tief empfunden wie kaum eine ähnliche Grabschrift der Renaissance in Rom. Sie verdient hier eine Stelle:

Reverendo in X^o Patri D^{no}. Petro de Valle
Juris utriusq. doctori ep^o. esculano fratri bene.

Dum tibi vita fuit felicia tempora novi
Me miserum versa est sors mea morte tua.
Nulla igitur requies onerosa in luce moranti
Te sine dulce nihil te sine vita dolor.
Occidis ante annos patrie virtutis imago
Sic tamen ut vivas in meliore loco.
Accipe supremos tumuli modo frater honores
Quos potius nobis tu dare debueras.

Parce precor lacrimis fatum germane quid urges?
Omnibus hoc solido est scripta adamante dies.
Pulvis et umbra sumus tantum post funera virtus
Nomen in extinctum sola superstes habet.
Nil aurum nil pompa vivat nil sanguis avorum
Excipe virtutem cetera mortis erunt
Hanc cole et ante oculos imitanda exempla parentum
Pone sed interdum sit tibi cura mei.

Obiit MCCCCLXIII. XII. Novembris.

2) Die Ernennung Andrea's zum Bischof von Croto am 2. Dez. 1496 erzählt Burchard (*Diarium* ed. Thuasne II, 340), seine Ernennung zum Bischof von Milet bezeugt Ughelli, *Italia sacra* I, 958. Schon der gelehrte Marini a. a. O. p. 237 Anm. d. hat diese Zeitbestimmungen festgestellt. In den zahlreichen Inschriften seines schönen, noch heute wohl erhaltenen Palastes, den sich Andrea della Valle als Kardinal am heutigen Corso Vittorio Emanuele gegenüber der Piazza della Valle baute, nennt er sich regelmässig Episcopus Miletensis.

3) Das Grabmal, welches ich verloren glaubte (Sixtinische Kapelle I, 76, Anm. 3), befindet sich thatsächlich noch in einer völlig finsternen Seitenkapelle der Krypta von SS. Apostoli. Eine ziemlich rohe Nachahmung des Valledenkmals ist das Grabmal des Antonio Albertoni († 1509), gleichfalls in S. Maria in Araceli in der Cesarinikapelle, wo sich aber in der unruhigen Haltung des Toten und dem aufgestützten rechten Arm schon der Einfluss des Andrea Sansovino geltend macht. Wer die edle Einfachheit der Frührenaissance, die glänzende Schönheit

auf einer offenen Bahre in einer kunstvoll perspektivisch dargestellten, mit zarten Blätterguirlanden geschmückten Nische, und zu Häupten und Füßen haben sich zwei wehklagende Spiritelli aufgestellt, die das Wappen des Verstorbenen halten. Michele Marini hat das ältere Denkmal ziemlich genau in Araceli kopiert, und sich begnügt für die liegende Grabstatue den Rahmen zu erfinden und die dekorativen Elemente weiter auszugestalten. Auf einer hohen, mit reichgearbeitetem Fries geschmückten Basis baut sich die verhältnismässig schmale Grabnische auf, von zwei Platten mit trauernden Putten eingefasst, auf denen zugleich das reiche antike Gebälk ruht. In der Nische sieht man ganz wie in SS. Apostoli den Toten auf einer nach antiken Vorbildern gebildeten Bahre in friedlichem Schlummer ruhen. Bücher legte man gelehrten Männern jener Zeit in ihren Sarg, so hat auch der Bildhauer Haufen von Büchern zu Häupten und zu Füßen des Toten aufgeschichtet. Rechts und links halten die Spiritelli das Wappen des römischen Patriziers¹⁾, von dem die Grabschrift rühmt, dass er das Ansehen seiner vornehmen Geburt durch den Ruhm der Wissenschaften noch erhöht habe.

An der in edelster Einfachheit dargestellten Grabstatue muss die schlichte Faltengebung, die Sorgsamkeit der Technik z. B. in der Arbeit der feinen Hände als bezeichnend für die Kunst Marini's hervorgehoben werden. Gerade so hat der Meister die Grabstatue des Agostino Maffei gearbeitet. Da die Putten in den Maffeigrabern fehlen und das Ornament äusserst beschränkt ist, lässt sich mit diesen gleichzeitig entstandenen Werken weiter keine Stilverwandtschaft nachweisen, sie tritt uns aber aufs klarste in späteren Werken Marini's entgegen, wo wir denselben Spiritelli begegnen und der gleichen Vorliebe für reichen ornamentalen Schmuck. Die auf Felsblöcken stehenden, wappentragenden Engel mit den flatternden Bändern werden wir am Cibodenkmal wiederfinden, die Goldschmiedearbeiten, auf Marmorskulptur übertragen, in den Ponzettidenkmälern in S. Maria della Pace.

Im Dezember des Jahres 1503 war Lorenzo Cibo, der kunstliebende Nepot Innocenz' VIII. gestorben, nachdem ihm seine letzten Lebensjahre durch die Verfolgungen Alexander's VI. verbittert worden waren²⁾.

der Hochrenaissance, das grobsinnliche Pathos der Spätrenaissance mit einem Blick erfassen will, vergleiche die drei Denkmäler des Raffaello della Rovere, des Filippo della Valle und des Antonio Albertoni. Sie sind für die Entwicklung der Renaissanceskulptur in Rom geradezu typisch.

1) Es ist charakteristisch für die Naivität, mit welcher die Renaissancekünstler arbeiteten, dass die Spiritelli am Vallemontument Zug für Zug nach den trauernden Putten am Denkmal des Pietro Riario in SS. Apostoli kopiert sind. Von hier stammt auch die Gewohnheit Marini's, seine Spiritelli mit den flatternden Binden zu schmücken, die als Lendentuch dienen und zugleich die Thränen der trauernden Knaben trocken. Denselben Typus trauernder Putten begegnen wir am Grabmal Roverella († 1477) in San Clemente und am Grabmal Ortega († 1503) in der Sakristei von S. Maria del Popolo.

2) Ciacconi, *Vitae Pontificum* III, 124.



Abb. 4. Das Cibo-Grabmal in San Cosimato

Was dieser ausgezeichnete Prälat als Beschützer der Künste gethan, bezeugen noch heute das Grabmal Innocenz' VIII. von Antonio Pollajuolo in St. Peter und die Fragmente des Tabernakels der heiligen Lanze von Andrea Bregno in den vatikanischen Grotten¹⁾. Noch bei seinen Lebzeiten hatte sich Lorenzo Cibo in S. Maria del Popolo auch eine Grabkapelleerbau, die dem heiligen Laurentius gewidmet und von Pinturicchio mit Fresken ausgemalt worden war. Hier setzten auch die Testamentsvollstrecker dem Kardinal gleich nach seinem Tode ein glänzendes Marmordenkmal, das zu den reichsten und eigentümlichsten Werken der römischen Grabskulptur gehört (Abb. 4). Wie bekannt hat ein späterer Cibo am Ausgang des 17. Jahrhunderts die Familienkapelle im Geschmack der Zeit restauriert. Die Fresken Pinturicchio's gingen bis auf ein geringes nach Massa-Carrara gesandtes Fragment zu Grunde²⁾, die marmornen

1) H. Geymüller (Les projets primitifs pour la basilique de Saint Pierre de Rome p. 82 ff.) schreibt dies Ciborium, auf eine Angabe Grimaldi's sich stützend, dem Bramante zu, und dieser kann sehr wohl die Zeichnung für den Aufbau geliefert haben. Die schönen Engel, welche den Schrein der h. Lanze bewachen, sind ebenso wie das Ciborium Innocenz' VIII. in SS. Quattro Coronati zweifelsohne in der Werkstätte Andrea Bregno's entstanden.
2) Vergl. L. Staffetti, Spigolature di storia artistica Massese im giornale-storico e letterario della Liguria 1900. Die äusserst dankenswerte Arbeit Staffetti's zeigt einige Irrtümer und Ungenauigkeiten, weil er die unzuverlässige Monographie Colantuoni's über S. Maria del Popolo benutzt hat, der nicht einmal wusste, dass das Cibordenkmal

Kapellenschranken wurden zum Schmuck einer anderen Kapelle verwendet, und das Grabmal des Stifters wanderte im Jahre 1685 als Altarschmuck nach dem Kirchlein Sixtus' IV., San Cosimato, wo es sich noch heute, allerdings ohne den Sarkophag Lorenzo's, erhalten hat.

Schon durch seinen monumentalen Aufbau übertrifft dies Kardinalsgrab die meisten Prälatengräber jener Zeit in Rom. Es ist wie ein Triumphbogen komponiert, der auf zwei statuen- geschmückten Pfeilern ruht. Unten sah man die Grabinschrift eingelassen¹⁾, von zwei wappentragenden Putten eingefasst, darüber stand der Sarkophag des Kardinals, während das ganze Bogenfeld noch heute eine reiche Reliefdarstellung schmückt. Man sieht hier in der Mitte Maria mit dem Kinde auf Wolken thronen, die von einem Cherubim getragen werden; links steht der heilige Bartholomäus, durch ein riesiges Messer charakterisiert, rechts wird der knieende Kardinal Lorenzo

heute in S. Cosimato zu suchen ist. Die Grabinschrift Lorenzo's sucht man in der Sakristei von S. Maria del Popolo, wo sie Colantuoni gesehen haben will, vergeblich; die Kapellenschranken dagegen haben sich an der vierten Kapelle links erhalten und sind an den Wappenemblemern der Cibo kenntlich. Die Überführung des Cibordenkmals nach S. Cosimato i. J. 1685 wird als ein Akt der Munificenz des Kardinals Alderano in einer Inschrift unter dem Reliquien-schrein daselbst gepriesen.

1) Abgedruckt neuerdings bei Staffetti a. a. O., ausserdem u. a. bei Alveri, Roma in ogni stato II, p. 14, der die Kapelle verhältnismässig am ausführlichsten beschrieben hat. Vergl. auch Schrader, Monumentorum Italiae libri



Abb. 5. Grabmal des Agostino Maffei in S. Maria sopra Minerva

der Madonna von seinem Namensheiligen empfohlen; oben im Bogenfelde schweben zwei Engel und halten über der Himmelskönigin die Krone empor. Eine lyrische Stimmung beseelt das Ganze, und auf allen Gesichtern ist dieselbe Empfindung verhaltener, andächtiger Wehmut zu lesen. Man hat den Eindruck, als wären die Himmelskönigin und ihre Diener nur halb beseelt, als führten sie ein Traumdasein, fern von jeder störenden Berührung mit dem wirklichen Leben. Das ist die gleiche Auffassung der Madonna, wie sie uns schon am Grabmal Maffei begegnet ist. Wir beobachten aber auch hier und dort dieselben Eigentümlichkeiten und dieselbe Technik in der Bearbeitung des Marmors. Die Haltung der Maria ist in beiden Reliefs fast dieselbe, ebenso auch die Gewandung, welche aus Kleid, Mantel und dem kurzen Kopftuch besteht. Ihr Gesichtstypus ist einfach wiederholt, sowohl der kleine Mund wie die zierliche Nase, die halbgeschlossenen, gesenkten Augen und endlich die hohe Stirn mit den glattanliegenden Haaren. Nur ist das grosse Madonnenbild in San Cosimato weit plastischer aus dem Marmor herausgearbeitet als das kleine Flachrelief in der

Minerva. Dieselbe Ähnlichkeit wie bei den Madonnen beobachtet man bei den Kindern. Das Ungeschick und die Hilflosigkeit des Christkinds in der Minerva,

quatuor p. 158v. Die beiden Grabmäler der Cicada, genuinesischen Ursprunges und Nachkommen des in S. Giovanni dei Genovesi beigesetzten Meliadux Cicada, Schatzmeisters Sixtus IV., welche gleichfalls in der Cibokapelle begraben waren, wurden in die Kapelle von S. Lucia im Querschiff rechts vom Chor von S. Maria del Popolo übertragen.

welches mit der Rechten segnet und mit der Linken einen kleinen Vogel gefasst hat, finden wir auch in San Cosimato wieder, wo das Kind wie ein Vögelchen auf dem Schoß der Mutter balanciert, die Rechte segnend dem Kardinal entgegenstreckt und in der Linken die Weltkugel hält. Auch hier beobachten wir am Kinde die langen, weichen Löckchen, die schmalen, blinden Augen, das Stumpfnäschen und

endlich die fetten Hände mit den ungelinkigen Fingerchen. Am heiligen Bartholomäus sind die zierlich gekräuselten Bart Haare, die sauber durchgearbeiteten Hände und Füße und endlich der breite, kühne Wurf des Mantels bemerkenswert, während die Gruppe des Kardinals mit seinem Schutzheiligen durch den Ausdruck inniger Andacht in den Köpfen, und die schlichte würdige Haltung der Dargestellten erfreut. Wie starr und innerlich unbewegt erscheint doch Andrea Bregno's Kardinal Cusa in S. Pietro in Vincoli, wie selbstbewusst kniet Roverella in S. Clemente vor dem Madonnenbilde, und wie geistesabwesend zeigt sich Maria selbst! Erst der Vergleich mit Andrea Bregno's monotonen Heiligen und mit Mino's strahlend schönen,

aber kalten Madonnen lehrt uns Marini's Eigenart erkennen und die schüchternen Versuche würdigen, seinen Marmorbildern Stimmung und Empfindung aufzuprägen.

Auch in den vier Allegorien der christlichen Kardinaltugenden kommt dies Bestreben zum Ausdruck. Links sieht man Caritas und Spes, rechts Justitia und Fides. Alle vier Frauengestalten gleichen im Typus den Madonnenbildern Michele's mit den feinen melancholischen Zügen und der Bildung des leicht-



Abb. 6. Grabmal des Benedetto Maffei in S. Maria sopra Minerva

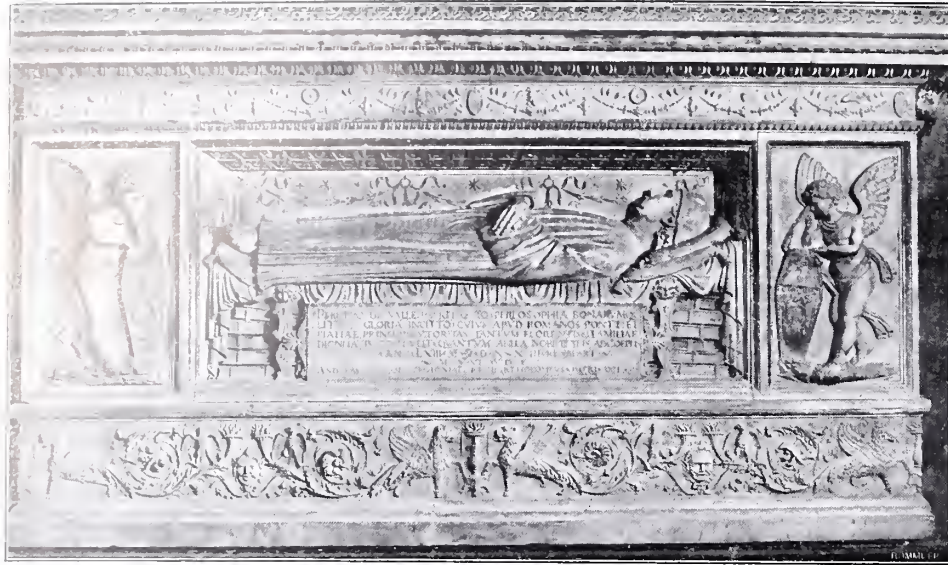


Abb. 7. Grabmal des Filippo della Valle in S. Maria in Araceli

gewellten, flachanliegenden Haares; nur die Gewandgebung wirkt auffallend unruhig durch den Überreichtum zierlich geworfener Falten, die sich eng an den Körper anschmiegen und mit unvergleichlicher Sorgfalt ausgearbeitet sind. Man meint, der Meister von Fiesole habe diese Gewänder nicht aus hartem Stein herausgehauen, sondern aus weichem Wachs oder Ton modelliert. Die Spes ist die schönste unter diesen Frauengestalten, und sie braucht den Vergleich mit Dalmata's technisch höher stehenden aber weit weniger beseelten Allegorie in den vatikanischen Grotten nicht zu scheuen. Marini hat dies jugendliche Wesen mit den langen bis weit über die Knie herabreichenden Fittigen aufs glücklichste in die schmale Nische hineinkomponiert. In der Haltung liegt etwas Schwebendes, und die betend erhobenen Augen und Hände bringen die Himmelssehnsucht der weltabgewandten Hoffnung packend zum Ausdruck. Unten, rechts und links von dem modernen Altar, haben sich auch noch die Putten mit dem Cibowappen erhalten, dem schachbrettartigen Bande unten und dem Kreuz oben, welches später ausgekratzt worden ist. Sie tragen zierlich durchbrochene Schuhe und ein frei flatterndes Tuch um die Lenden und stehen auf künstlichen Felsblöcken, wie fast alle Reliefgestalten Marini's. Charakteristisch für diese Putten sind ferner die etwas grossen, fetten Händchen mit den plumpen Fingern, die weichen, zierlich gekräuselten Locken und die auffallend kleine Ohrmuschel. Das sind die Brüder der Spiritelli am Grabe des Filippo della Valle, nicht nur dieselben in der Bildung der kurzen Löckchen, der zierlichen Flügel und der Behandlung des Nackten, sondern ihnen auch in allen Äusserlichkeiten vollständig gleich, dem langen, flatternden Tuch, den durchbrochenen Schuhen und dem Felsstück, auf welchem sie stehen.

Das Grabmal Cibo ist Michele Marini's Hauptwerk in Rom und, so unbeachtet es auch bis heute

geblieben ist, eins der schönsten und edelsten unter den Prälatengräbern der Renaissance daselbst. Nicht nur in seinem glänzenden äusseren Aufbau unterscheidet es sich von dem allgemein angenommenen Typus der Bregno und Mino da Fiesole, auch sein innerer Wert und Gehalt ist schon deshalb, weil Marini wenig Gehilfen benutzt hat, ein völlig anderer. Florentiner und Lombarden haben in der Regel die Werke der Alten voll auf sich wirken lassen, und darum erhalten ihre Arbeiten in Rom häufig einen monumentalen Charakter und eignen sich gleichzeitig eine gewisse Kälte an. Michele Marini blieb auch in Rom der Lyriker, der er war, als er die Heimat Fiesole verliess. Auf ihn hat die Antike, wenigstens was das Statuarische anlangt, so wenig Einfluss ausgeübt wie auf Antonio Rossellino und Benedetto da Majano, denen er in seinem künstlerischen Wollen und Können wohl am nächsten steht. Nur seine dekorativen Formgedanken hat er, wie alle Bildhauer der Renaissance, den römischen Vorbildern entlehnt.

In dieser Hinsicht ist der Grabstein der beiden Mädchen Beatrice und Lavinia Ponzetti beachtenswert, der ihnen von ihrem Oheim Ferrando im Jahre 1505 in S. Maria della Pace gesetzt wurde¹⁾ (Abb. 8). Es ist ein einfacher, hoher Grabstein mit einer langen Inschrift unten und den Porträtbüsten der Verstorbenen darüber, welche in runden, zierlich eingefassten Nischen angebracht sind. Reiche Ornamente umrahmen sowohl die Inschrift, wie auch die Porträtbüsten, welche sofort alle Stileigentümlichkeiten erkennen lassen, die wir an Marini's Madonnen- und Heiligenbildern be-

1) Ferrando Ponzetti war Leibarzt Innocenz' VIII. und erhielt i. J. 1517 den Purpur von Leo X. Er starb in Rom i. J. 1527 und wurde ebenfalls in S. Maria della Pace begraben. Vergl. Marini a. a. O. I, p. 229 und Ciacconi III, 388. Gnoli nennt beiläufig als Autor der Ponzettidenkmäler einen Maestro Matteo, ohne indessen den Beweis dafür zu erbringen. (Arch. stor. dell' arte [1893] VI, p. 100.)

obachtet haben. Man findet an diesen Mädchenköpfen die eigentümlich gekämmten, eng um den Kopf herumliegenden, etwas schwer lastenden Haare wieder, die schmalen, pupillenlosen Augen und den kleinen, etwas mürrischen Mund. Der Meister hat auf diese Kinderköpfe — die Mädchen starben sechs- und achtjährig an der Pest in Rom — noch grössere Sorgfalt verwandt, als auf die Allegorien am Cibograbe und selbst den Schmuck der Beiden, die Halsbänder und Schleifen auf Brust und Schultern aufs feinste aus dem Marmor herausgearbeitet. Dieselbe Sorgsamkeit ist auch auf die Ausführung der reichen Ornamentik verwandt worden, auf die Fabelwesen und Blumenranken, welche die Porträtbüsten umspielen, auf die Lorbeerwinden und Familienwappen, welche die Schrifttafel einfassen und endlich auf die Reihe der für Marini besonders charakteristischen Edelsteine, welche den oberen Teil des Denkmals vom unteren trennt.

Wenig später, im Jahre 1509, erwarb derselbe Ferrando Ponzetti für sich und seine Nachkommen die Kapelle links neben dem Denkmal seiner Nichten. Er liess von Baldassare Peruzzi im Jahre 1516 die heute noch erhaltenen Fresken malen¹⁾ und beauftragte ausserdem den Bildhauer von Fiesole als Gegenstück zum Grabstein der Lavinia und Beatrice eine ähnliche Tafel von gleichen Verhältnissen zu meisseln, die an der linken Wand neben der Kapelle ihren Platz erhielt. Die zweite Tafel, obwohl vier Jahre später ausgeführt als die erste, gleicht ihr doch völlig in Stil und Komposition (Abb. 1). Unten ist eine Stiftungsinschrift angebracht, und darüber erscheinen in Rundnischen, wie die Mädchenköpfe gegenüber, zwei an ihren Schriftrollen kenntliche Propheten. Der ältere trägt einen Turban und einen feingelockten Bart wie der heilige Bartholomäus des Cibodenkmals. Das Haupt des zweiten, völlig bartlosen gleicht dem hergebrachten jugendlichen Johannestypus. Beide Reliefs geben sich schon durch die schmalen, halbgeschlossenen Augen, den

auffallend kleinen Mund und die weiche Haarbehandlung als Arbeiten Marini's zu erkennen, der auch hier wieder seine Freude an reicher, phantastischer Ornamentik walten liess und den unteren und oberen Teil des Denkmals durch einen mit Perlen und Edelsteinen geschmückten Streifen getrennt hat. So darf man diese Vorliebe für Edelsteinornamentik, die uns zuerst am Grabmal des Filippo della Valle begegnete, als eins der charakteristischen Merkmale der dekorativen Kunst des Meisters von Fiesole bezeichnen.

Wie unbeirrt Michele Marini seine Kunstideale verfolgte, wie wenig die Lockungen des neuen Stiles über ihn vermochten, der durch Andrea Sansovino so glänzend in Rom eingeführt wurde, beweist die herrliche Grabstatue des Erzbischofs von York im englischen Kolleg (Abb. 10). Man darf es kühnlich behaupten, dass kein anderer Bildhauer in Rom im Jahre 1514 so zu arbeiten vermochte, wie der Meister von Fiesole, dem Mino's Büste des Bischofs Salutati im heimatlichen Dom als Vorbild vorgeschwebt zu haben scheint, als er den Kopf des englischen Prälaten meisselte. Der Charakter des Erzbischofs von York, dem Julius II. am 10. März 1511 den Purpur verlieh, wird von den Geschichtsschreibern als jähzornig und herrschsüchtig geschildert. Man sah ihn selbst auf der Strasse seine Diener schlagen und einer derselben, den er in aufbrausender Leidenschaft tödlich gekränkt hatte, vergiftete ihn¹⁾.

Nach diesen Charakterzügen sucht man im Marmorantlitz des Verstorbenen vergebens, der ähnlich wie Mino's Kardinal Fortiguerra in Santa Cecilia auf einer freistehend gedachten Bahre ausgestreckt erscheint. Ruhig liegt er da, die behandschuhten Hände übereinander gelegt, das mitrengeschmückte Haupt auf dem mit feinstem Ornament gezierten Kissen. Nur



Abb. 8. Grabmal von Beatrice und Lavinia Ponzetti in S. Maria della Pace

1) Garimberti (Vite overo fatti memorabili d'alcuni papi et di tutti i Cardinali passati. Venezia 1568, p. 492) führt den Kardinal in seinen Lebensbeschreibungen unter den Beispielen »della crudeltà e durezza de costumi« auf. Vergl. auch Ciacconi, Vitae Pontificum III, 290

1) Vasari IV, 594.

der Körper scheint im Tode erstarrt; über dem Gesicht ruht der Friede eines tiefen, stärkenden Schlummers. Man meint, man müsse die Atemzüge des Schlafenden vernehmen, hat man lange in dies edle Angesicht geblickt. Der ausdrucksvolle Mund mit den feinen Falten darüber, die tiefliegenden Augen, die stark vorspringende, leicht gebogene Nase, die schlichten Haare endlich, die unter der Mitra hervorstechen — alles das ist mit derselben vollendeten Technik gearbeitet, wie der Kopf des Filippo della Valle. Aber auch der Adel des Gedankens, der diese Züge vergeistigt, die unbeschreibliche Milde, welche sie verklärt, sind für die zarte Empfindungsweise des Meisters von Fiesole charakteristisch und hier besonders bezeichnend, wo der Verstorbene wegen seines Jähzornes gefürchtet und gehasst, eines gewaltsamen Todes gestorben war. Das feine Pilasterornament, welches die Bahre auf beiden Seiten einfasst, steht in Stil und Technik der Ornamentik der Ponzettidenkmäler am nächsten. Ebenso meisterhaft ist der Marmor der vier Wappenschilder bearbeitet, welche die vier Seiten der Bahre schmücken: das Kardinalswappen des Verstorbenen zu seinen Füßen und zu seiner Rechten und Linken, das englische Königswappen zu seinen Häupten. Man kann das Grabmal des englischen Prälaten als einen Markstein in der römischen Renaissanceskulptur betrachten. Es ist das letzte Denkmal reinen Stiles der Hochrenaissance in Rom, es ist als Porträtgestalt die höchste Leistung Marini's und überhaupt eine der herrlichsten Grabstatuen in Rom.

An diese — wir dürfen wohl sagen — sicher beglaubigten Werke einer einzigen Künstlerhand, die uns Milanesi Michele Marini nennen heisst, schliessen sich wenige andere an von niederem Wert, aber, wie es scheint, aus derselben Werkstatt. Vor allem die zierlichen Reliefs am Altar des Bramantetempelchens auf dem Janiculus zeigen mit dem Stil Marini's einige

Verwandschaft¹⁾. Man sieht hier auf dem Altarvorsatz zwischen den spanischen Königswappen die Kirche als Arche auf dem Wasser schwimmend dargestellt, und auf der Predella darüber unter einer modernen Petrusstatue das Martyrium des Apostelfürsten. Das marmorne Paleotto ist eine rein dekorative Leistung, aber ausserordentlich schön gearbeitet. Ein prächtig stilisierter Adler hält die Königswappen mit seinen Krallen empor, welche in der ganzen Höhe des Altars die von zahlreichen Delphinen belebte Meeresfläche umfassen, auf der die Arche schwimmt.

Die historische Schilderung ist in kleinsten Verhältnissen ausgeführt, etwa wie das Martyrium Petri im Bargello zu Florenz, das dem Luca della Robbia zugeschrieben wird und gewiss für einen ähnlichen Zweck bestimmt war. Links thront der richtende Nero, von Kriegersleuten umringt, mit der Linken auf den gekreuzigten Petrus in der Mitte deutend, dessen nach unten gerichtetes Haupt zwei kleine Putten mit den Händen berühren. Kriegersleute halten bei dem Gekreuzigten Wache, und zwei Posaunenbläser haben ihre riesigen Instrumente angesetzt. Rechts endlich geleitet ein Engel den befreiten Petrus aus dem Kerker. An Marini erinnert in diesem ziemlich flüchtig behandelten Relief vor allem die Bildung der geschlitzten Augen, der weichen, zarten Gewandbehandlung und die Art, wie alle Figuren auf kleinen Felsstücken stehen. Um 1502 hatte Bramante seinen

1) Diese Reliefs sind bis heute völlig unbekannt und auch niemals photographisch aufgenommen worden. Tosi (*Raccolta di monumenti sacri e profani III, Tav. LXXXV*) bringt den Altar in einem ziemlich getreuen Stich mit der hässlichen Petrusstatue. In der kleinen Krypta, mit dem Loch in der Mitte, in welches das Kreuz Petri eingelassen gewesen sein soll, befinden sich zwei ganz kleine anbetende Engel über dem Altar in die Wand eingemauert, die sich mit Bestimmtheit dem Giovanni Dalmata zuschreiben lassen. Sie blieben gleichfalls bis heute völlig unbeachtet.



Abb. 9. Ornamentstück vom Grabmal des Filippo della Valle in S. Maria in Araceli

Tempel vollendet, so mag diese Arbeit ausgeführt worden sein, ehe Marini das grosse Cibodenkmal begann.

Im Jahre 1506 starb der hochberühmte Mailänder Bildhauer, Andrea Bregno. Seine Gattin setzte ihm in der Minerva ein bescheidenes Denkmal, welches, wenn auch viel einfacher in der Ausführung, im Aufbau doch den Ponzettidenkmälern sehr ähnlich ist¹⁾. Auch hier ist das Bild des Verstorbenen über einer Inschrifttafel als Hochreliefbüste in einer Rundnische angebracht, auch hier giebt sich in der Art, wie das Handwerkszeug des Bildhauers als ornamentaler Schmuck verwandt ist, ein ausgesprochener Sinn für dekorative Plastik zu erkennen. Auch der feine Mund und die schmalen, pupillenlosen Augen bezeugen die Hand eines Schülers Marini's, dem die Charakteristik eines alten, welt- und kunsterfahrenen Bildhauers, wie es Andrea Bregno gewesen, allerdings nur mangelhaft gelungen ist²⁾.

Damit ist die Zahl der Bildwerke erschöpft, die man Michele Marini da Fiesole und seiner Schule in Rom mit einiger Sicherheit zuschreiben kann. Mitte oder Ende der neunziger Jahre des Quattrocento begann er seine Laufbahn in der ewigen Stadt mit den Arbeiten in der Maffeikapelle in S. Maria sopra Minerva und dem Grabmal des Filippo della Valle in S. Maria in Araceli. Diese Leistungen und vor allem die Statue des heiligen Sebastian erwarben ihm so hohen Ruhm, dass er im Jahre 1503 den grossen Auftrag für das Cibodenkmal erhielt, welches als das

1) Das Bregnodenkmal steht heute im Durchgang zur Sakristei von S. Maria sopra Minerva nicht mehr an seinem alten Platz. Bei der Umstellung scheinen das Gebälk oben und vor allem die hässlichen Kapitäle neu ergänzt worden zu sein.

2) Stilverwandt der Art des Michele Marini ist das figurenreiche Grabmal des Kardinals Lonati († 1497) im linken Seitenschiff in S. Maria del Popolo. Jedenfalls wird der florentiner Ursprung dieses Monumentes durch die Medici-Imprese »Glovis« bezeugt, die links auf einem Täfelchen auf der Pilasterbasis angebracht ist. Ein Schüler Marini's scheint auch das unbedeutende Grabmal Buticella († 1515) in S. Maria sopra Minerva gearbeitet zu haben, das im Aufbau dem Bregnodenkmal gleicht und oben am Fries ein eigentümliches Dekorationsmotiv zeigt, das uns schon über den Allegorien der Spes und Justitia in San Cosimato begegnet. Auch das sorgfältig gearbeitete Denkmal der Brüder Pollajuolo in S. Pietro in Vincoli fällt in die Kategorie der Rundnischendenkmäler mit Porträtbüsten darin und den Grabschriften darunter, ein Grabtypus, den Marini im Ponzettidenkmal zur schönsten Vollendung geführt hat. Jedenfalls wurde es von demselben Meister gearbeitet, man vergleiche vor allen Dingen die Haarbehandlung, wie das Lonatimonument in S. Maria del Popolo.

Hauptwerk seines Lebens angesehen werden muss. Dann meisselte er im Jahre 1505 das originelle Denkmal für Beatrice und Lavinia Ponzetti und wenige Jahre später die Stiftungstafel der Ponzettikapelle. Mit dem Grabmal des englischen Prälaten scheint er seine Thätigkeit in Rom beschlossen zu haben. Die Statue des Erzbischofs von York ist das höchste, was er als Porträtbildner geleistet hat. Nur einige Grabstatuen der Frührenaissance, die des Pietro Riario, des Christoforo della Rovere und des Roverella können neben dieser Leistung genannt werden. Weder unter Julius II. noch unter Leo X. ist in Rom eine Grabstatue von ähnlicher Schönheit gearbeitet worden. Dass seine Thätigkeit in der ewigen Stadt nicht so fruchtbar gewesen ist, wie die eines Mino oder Bregno, erklärt sich wohl aus dem für ihn sehr glücklichen Umstände, dass er alle seine Werke eigenhändig ausgeführt hat. Nur die Predella am Petrusaltar und das Bregnodenkmal tragen den Stempel einer zaghaften Werkstattarbeit.

In der Geschichte der Skulptur der Hochrenaissance in Rom nimmt Marini eine feste, eigentümliche Stellung ein. Er setzt die Traditionen Mino's fort, ohne von der römischen Lokalschule, oder den Nachfolgern Bregno's irgend etwas anzunehmen. An den Arbeiten Andrea Sansovino's scheint er nur die wundervolle Ornamentik bewundert und nachgeahmt zu haben; das Pathos seiner statuarischen Kunst musste dem sinnigen, feinfühligem Meister von Fiesole unsympathisch sein, der sich sein florentiner Kunstideal so rein und ungetrübt erhalten hat, wie wenige seiner Landsleute.

Über die Lebensschicksale Marini's weiss Vasari nichts zu berichten, er nennt auch kein einziges Werk seiner Hand in Florenz¹⁾. So dürfen wir annehmen, dass der Schöpfer so vieler herrlicher Grabdenkmäler in Rom auch sein eigenes vergessenes Grab in der ewigen Stadt gefunden hat, dass seine Geburt und sein Tod unter den Spruch fallen, den man einst oft auf römischen Grabsteinen las²⁾:

Roma mihi tumulum tribuit, Florentia vitam
Nemo alio vellet nasci et obire loco.

1) Vermutungsweise kann die Büste einer Unbekannten von unbekanntem Autor im Bargello gleich links am Eingang in dem Skulpturensaal im zweiten Stock dem Marini zugeschrieben werden. Das liebliche Gesicht mit dem vollen, zurückgestrichenen Haar, das ein feiner Lorbeerkranz umschliesst, erinnert an die Köpfe der Allegorien am Cibodenkmal und in der Technik an den h. Sebastian.

2) Vergl. Vasari IV, 581, wo die Inschrift zuerst abgedruckt worden ist.



Abb. 10. Grabmal des Erzbischofs von York im englischen Kolleg

OTTO FISCHER

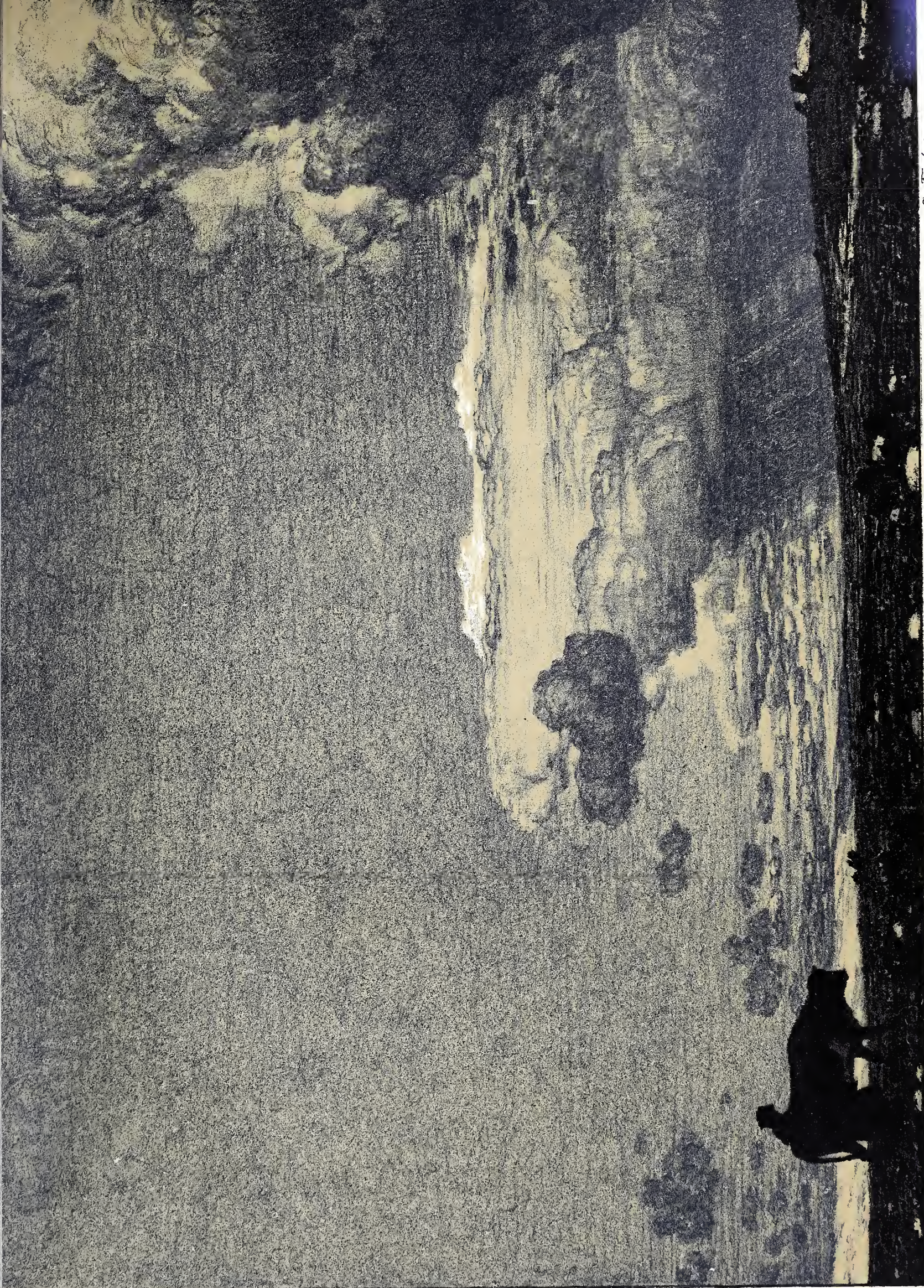
AN dem Aufschwung der Griffelkunst in den letzten zwanzig Jahren hat auch Dresdens Künstlerschaft ihren berechtigten Anteil. Es bleibt ein dauerndes Verdienst der jüngeren Dresdener Künstlerschaft, die sich anfangs der 1890er Jahre zur Secession zusammenfand, thatkräftig an die Pflege der Radierung und der Steinzeichnung herangegangen zu sein, so dass seitdem beide wieder in Dresden ein Heim haben. Georg Lührig, Sascha Schneider, Hans Unger, Georg Müller-Breslau, Marianne Fiedler, Georg Jahn und andere Dresdner Künstler haben sich seitdem in mannigfacher Weise als Griffelkünstler bethätigt und nach der einen oder anderen Seite Ausgezeichnetes geleistet.

Unter diesen Künstlern steht neben Georg Lührig Otto Fischer in erster Linie, und er darf ganz besondere Beachtung beanspruchen, weil er sich der Radierung und dem Steindruck einige Jahre lang ganz ausschliesslich gewidmet hat. Fischer steht jetzt im 33. Lebensjahre, er stammt aus Leipzig und hat die Dresdner Kunstakademie besucht; indes verdankt er das meiste, was er kann, eigenem, ernsthaftem Studium. Weithin bekannt wurde er 1896 durch das prächtige, ungemein wirksame Plakat »Die alte Stadt«, das erste moderne Plakat, das in Dresden und in Deutschland überhaupt entstanden ist. Andere sehr beachtenswerte Werke seiner Hand sind die vier dekorativen Gemälde, die Fischer für das Restaurant Kaiserpalast in Dresden malte, und neben vielen weiteren Plakaten machte er auch Entwürfe für Schmucksachen, Frauenkleider, Möbel und anderes. Wichtiger als alles dies aber sind seine zahlreichen Radierungen und Steindrucke. Schon im Jahre 1891 fing Fischer an zu radieren, aber erst 1895 wendete er der Griffelkunst seine volle Kraft zu, und in diesem Jahre erschien auch seine erste Lithographie (Kühe im Walde) im 1. Heft des 1. Jahrganges der Vierteljahrshefte des Vereins bildender Künstler Dresdens. Seitdem hat er in aller Stille und ohne viel Wesens davon zu machen, ein stattliches Werk von Radierungen und Steindrucken zusammengebracht, über welches Hans W. Singer in einem beschreibenden Katalog in den Graphischen Künsten 24. Jahrgang, S. 72 fachgemäss Auskunft giebt. Das Verzeichnis reicht von 1891—1901 und umfasst bereits 63 Nummern, welche Zahl sich seitdem noch entsprechend gesteigert hat. Wer Otto Fischers Schaffen im Zusammenhang studieren will — und das verlohnt wahrhaftig der Mühe — der findet das gesamte Werk im Königlichen Kupferstichkabinett zu Dresden vereinigt.

Fischers Hauptgebiet ist die Landschaft. Im Riesen-

gebirge, um Dresden, ganz besonders aber auf der Insel Rügen hat er sich für sein Schaffen die wichtigsten Anregungen geholt. Seine ersten Arbeiten erinnern an die Leistungen des Engländers Strang, der 1895 eine Zeit lang in Dresden verweilte, aber von diesem Einfluss hat er sich mit Recht bald freigemacht. Dieses Vorbild war unvereinbar mit dem deutschen Empfinden, das sich in ihm Bahn gebrochen hat, unvereinbar mit dem schöpferisch-dichterischen Zuge, den Fischers Schöpfungen seit 1896 in immer sich steigerndem Masse aufweisen. Fischer ist keiner jener Künstler, die mit heissem Bemühen Zug um Zug die Natur abschreiben und denen der Kritiker dann den Fleiss ihres Schaffens, die Sorgsamkeit der Arbeit und die Naturtreue achtungsvoll bescheinigt. Er ist ein Poet von Gottes Gnaden, ein Künstler von poetischer Kraft, der die Landschaft mit dem Auge des Sehers sieht und ihren Stimmungsgehalt bis in ihre Tiefen ausschöpft. Wie er in seinen wenigen figürlichen Arbeiten mit trefflicher Formengebung tiefe Innerlichkeit des Ausdrucks vereint, packt er uns auch in seinen Landschaften durch die Kraft der Stimmung, die in dem reichen malerischen Leben, in dem energisch empfundenen Gegensatz von Hell und Dunkel sich ausdrückt. Diese Belebung der Natur aber ist keineswegs auf Kosten der Formenklarheit erzielt, vielmehr liegt ihr eine eindringliche Kenntnis der Natur, ein ernstes Studium ihrer Einzelheiten zu Grunde, und eben diese Beherrschung der Elemente ermöglicht unserm Künstler über die blosse Abschrift der Natur hinauszugehen, sie mit seiner schöpferischen Phantasie zu durchdringen und zu lebendigem Ausdruck seiner Empfindungen zu steigern. Sonnige Pracht, leidenschaftliche Gewitterstimmung, elegische Trauer, geheimnisvolle Sehnsucht, einsame Grösse, unheimliches Nachtleben — all das schildert Otto Fischer in seinen Landschaften mit eindringlicher Kraft, und seine Schöpfungen nehmen unser Empfinden mächtig in Bann. Das abziehende Gewitter, die Sommernacht, der Sonnenuntergang auf dem Meere, die arkadische Landschaft, Sommernacht und die beiden Blätter Nachtstimmung mögen als besonders bezeichnende und hervorragende Leistungen Fischers genannt sein. Aber auch die Originalsteinzeichnung, die diesem Heft unserer Zeitschrift beigegeben ist, wird unseren Lesern einen guten Begriff von dem technischen Können und der schöpferischen Kraft Otto Fischers geben. Möchte sie für manchen ein Ansporn sein, weitere Blätter aus Fischers Werk zu erwerben. Sie stellen ihm hohe künstlerische Genüsse in Aussicht.

PAUL SCHUMANN.



© Fischer

AM ABEND. ORIGINALSTEINZEICHNUNG VON OTTO FISCHER





O. H. Engel. *Friesisches Mädchen*

OTTO HEINRICH ENGEL



O. H. Engel. *Wasseratelier*

DER deutsche Kunst-Kriegsschauplatz hat sich seit zehn Jahren gründlich verändert. Vor einem Decennium galt es die Schlacht zu schlagen für die grossen neuen Lehren, die vom Ausland her über unsere Grenzen drangen, und denen sich bei uns alle Mächte des aktiven und passiven Widerstands entgegenstellten. Mit dem Blicke des Historikers sehen wir heute bereits über die Schlachtfelder. Die Bataille ist aus, die »Modernen« haben gesiegt. Mein Gott ja, es giebt noch eine Reihe von Leuten, die das nicht sehen oder nicht anerkennen wollen, ebenso wie es immer noch wunderliche Leute giebt, die glauben, der Kampf um Richard Wagner im früheren Sinne sei noch nicht zu Ende. Doch für diejenigen, denen es nur um die Hauptschlachten des grossen Krieges zu thun ist, und die keine Zeit haben,

sich um jedes kleine Geplänkel zu bekümmern, ist die Angelegenheit geschichtlich entschieden. Sie zweifeln nicht mehr an dem endgültigen Sieg der impressionistischen Technik und ihrer Begleiterscheinungen, in dem sie nur den Endpunkt einer Jahrhunderte alten Bewegung sehen, sie halten den Streit um die Berechtigung dieser Forderungen für eine abgethane Sache und gehen über die Zeitgenossen, die sich über sie noch immer den Kopf zerbrechen oder sie gar mit schöner Energie leugnen, lächelnd zur Tagesordnung über.

Aber ein anderer Kampf scheint zu beginnen. Sein Thema ist die Verwertung und Weiterentwicklung der grossen Errungenschaften der letzten Jahrzehnte. Es ist eine deutsche Impressionistenschule in Bildung

begriffen, die ihr Ziel schlechthin in der Übernahme der modernen französischen Art sieht und sich damit



O. H. Engel. *Niederdeutsche Volkstypen*
Bemaltes Stuckrelief

begnügt; die den unbestrittenen Grundsatz, dass für den Maler das Malenkönnen die erste und unerlässlichste Forderung darstellt, dahin zu erweitern geneigt ist, dass sich mit der höchsten Ausbildung seiner Fähigkeit, das Spiel des Lichtes, der Luft und der Farben zu meistern, der Begriff seiner Kunst auch schon erschöpfe. Demgegenüber erheben sich neue Wünsche, die darauf hinielen, eine solche, aus dem französischen Geiste der neuen Technik hervorgegangene Auffassung der Kunst zu überwinden und diese nicht mehr entbehrliche, einen ungeheueren Fortschritt darstellende Technik mit der über das Handwerkliche hinausweisenden Sehnsucht zu versöhnen, die zu den Grundelementen der deutschen Kunst gehört.

Es würde zu weit führen, die neuen Gegensätze, die sich hier aufthun, eingehend zu beleuchten. Sie mussten nur kurz herangezogen werden, weil die Stellung des Künstlers, dem diese Zeilen gewidmet sind, erst durch sie verständlich wird. Otto Heinrich Engel gehört zu der noch

nicht grossen und vor allem noch nicht hinreichend kraftvollen Schar, die heute auf jene neuen Ziele hinweist. Wenn diese Gruppe den »reinen« Impressionisten als halbreaktionär erscheint, so ist das eine Anschauung, die sich auf allen Gebieten des geistigen Lebens wiederholt und die ihren Grund darin hat, dass jede neue Bewegung sich in irgend einem Sinne als Reaktion — aber nun das Wort im eigentlichen Sinne gebraucht — gegen Herrschendes oder zur Herrschaft Strebendes darstellt. Engel ist einer der Tüchtigsten unter den Malern unserer Zeit, die sich, vielleicht oder wahrscheinlich weniger aus bewusster Absicht und nach einem festen Plane als aus instinktivem Drang, darum bemühen, die Empfindung, die seelischen Werte, die jener »reine« Impressionismus nicht unbedenklich bedroht, wieder in ihre Rechte einzusetzen, aber nun nicht durch äussere Mittelchen, durch Thaten, die in ihres Wesens Kern nicht aus dem Malerischen stammen; sondern eben auf malerischer Grundlage, durch den Zusammenklang und die von innen heraus gestaltete Harmonie der mit geschärftem Auge gesehenen Luft-, Licht- und Farbenspiele der Wirklichkeit, durch die von innen heraus beseelte Wiedergabe des gewählten Naturausschnitts. Das Auge hat den Vortritt. Es hat zunächst seine Forderungen geltend zu machen und das Technische des Bildes zu bestimmen. Aber dann will auch das, was hinter der Netzhaut liegt, was sich physiologisch noch nicht genau definieren lässt und wohl nie erschöpfend definieren lassen wird, mitsprechen und seine Ansprüche stellen.

Engel ist nicht durch eine stürmisch-geniale Begabung frühzeitig im Sturmschritt in die Höhe getrieben worden; er hat sich in verhältnismässig langsamer Entwicklung, in zäher Arbeit und scharfer Selbstzucht von schlichten Anfängen emporgearbeitet, hat sein in jungen Jahren erwachtes Talent ganz allmählich, aber in stetiger Steigerung entfaltet. Am 27. Dezember 1866 in Erlach, einer kleinen hessischen Stadt, wo sein Vater Geistlicher war, geboren, ist er erst zwanzigjährig in Berlin, wohin er früh mit den Eltern übersiedelt war, auf die Akademie gekommen. Hier hat er sich, hauptsächlich in der Klasse Wolde- mar Friedrich's und bei Paul Meyerheim, die solide Grundlage seines starken zeichnerischen Könnens erworben, die seinen Arbeiten für alle Zukunft zugute gekommen ist. Die Reproduktionen, die dies Heft nach Zeichnungen und Studien aus seinen Mappen, aber nicht minder die, die es nach Gemälden seiner Hand bringt, bezeugen Engel's absolute Sicherheit in der Beherrschung der Form, eine Sicherheit, die dem Künstler frühzeitig über alle akademische Ängstlichkeit hinweghalf und schliesslich auch die letzten Spuren der Schule verwischte. Die famose Kohlestudie »Am Bollwerk« zeigt ihn im vollen Besitze der Kunst, die Liebermann durch den geistreichen Ausspruch »Zeichnen ist Fortlassen« charakterisiert hat, im Besitze der Fähigkeit, das Wesentliche aus der Fülle der Linien der Natur rasch und bestimmt auszuwählen und mit markanten Abbreviaturen ein schlagenderes Abbild des Gesehenen festzuhalten,

als es die im Detail versinkende Pedanterie vermöchte. Und nur ein Zeichner, der in völlig souveräner Freiheit mit der Form zu schalten weiss, ist imstande, so kostbare Karikaturen hervorzubringen wie Engel. Nur wer die wahren Linien aufs genaueste im Kopfe hat, kann sich zu der scherzhaft übertreibenden Charakteristik heranwagen, die hier verlangt wird und die doch den Zusammenhang mit der Natur in keinem Augenblicke verlieren darf. Entzückend, wie auf dem schnell hingeworfenen Blättchen, das wir als Probe geben, die wehmütig-feierliche Bezechtheit der Abschiedspunschstimmung mit ein paar Strichen festgehalten ist.

Im Jahre 1890 ging Engel nach Karlsruhe, um bei Schönleber, Baisch, Kaspar Ritter seine Studien fortzusetzen. Hier ging ihm, nach der Bevorzugung des Zeichnerischen auf der Berliner Akademie, der Begriff des Malerischen auf. In dem Garten der Kunstschule in der badischen Hauptstadt, den vordem Schirmer zu Zwecken des Studiums und Unterrichts eingerichtet hatte, sah er zum erstenmal, was es heisst, im Freien Luft und Licht, Schatten und Reflexe auf Gegenständen und menschlichen Figuren zu beobachten. In München dann, wo er sich hauptsächlich Paul Höcker anschloss, führte er in den Jahren 1891 und 1892 seine malerische Ausbildung weiter und genoss mit vollen Zügen die frische Kunstluft, die damals an der Isar wehte. Einen starken Eindruck hat auf Engel, wie er mir einmal erzählte, in jenen Jahren eine Ausstellung dänischer Künstler im Münchner Glaspalast gemacht. Man braucht nicht zu betonen, dass er in einer »Nachahmung« dieser Dänen, wie Ancher, Brasen u. s. w., sein Ziel weder damals noch später gesehen hat. Was ihn anzog, war die stille, feine Intimität der Stimmungen in den Bildern der Nordländer, die seiner Individualität sehr entgegenkam, und der er sich aufs innigste verwandt fühlte. Ganz von selbst trieb es ihn, der sich nach schlichter Natur und einfachen Menschen sehnte, früh in das von den Malern damals und eigentlich auch heute noch wenig »abgegraste« niederdeutsche Land, in die Gegend von Lüneburg, nach Mecklenburg, Schleswig-Holstein, an die Waterkant und vor allem nach Föhr, wo er in dem kleinen Ekensund einen Studienort fand, wie er ihn sich nicht schöner wünschen konnte, und den er darum in der Folge fast alljährlich immer wieder aufsuchte. Dort studierte Engel mit heiligem Eifer die Landschaft in ihrer einfachen, ernsten Schönheit, den Glanz der hellen Sommersonne, von deren erwärmender und leuchtender Kraft Wiesen und Äcker, Kornfelder, Busch- und Baumreviere eindringliche Kunde geben, während die roten Dächer der Dorfhäuser erglühn, in Flüssen, Buchten, Seen und Kanälen die Uferbilder sich spiegeln und für ihre heimliche Melodie eine tiefer klingende Begleitung finden. Er studierte das Treiben der kleinen Häfen, deren schaukelnde Schiffe feuchte Luft umfächelt, das Leben am Strande und in den Städtchen und die wortkargen Menschen, die darin wohnen, die Männer mit den wettergebräunten Gesichtern, die alten Frauen mit ihren von Sorgen und Arbeit durchfurchten Zügen,

die jungen Mädchen mit ihren malerischen Volkstrachten und der eckigen Anmut ihrer herben Jungfräulichkeit, die weizenblonden Kinder in ihrer blauäugigen und pauspäckigen Unschuld und Gesundheit.

Schon in der ersten Ausstellung der Münchner Secession, zu deren Mitgliedern Engel nach dem Abschluss seiner Studien von Anfang an gehörte, erschien er im Jahre 1893 mit einem Flensburger Motiv, dessen Wahl und Behandlung seine charakteristischen Neigungen deutlich verraten: ein Stück Bucht, Häuser am Ufer, ein paar Schiffe im Wasser, ein paar Kinder am Strande, Sommerstimmung, und im Vordergrund lauer Schatten, während der Blick in eine helle Ferne geführt wird. 1895 trat er dann mit dem grossen Bilde »Meeresleuchten« hervor, das man von verschiedenen Ausstellungen her kennt: ein Boot mit einem jungen, nun aber einmal ganz städtisch gekleideten Paare, das in warmer, klarer Sommernacht auf das stille Wasser hinausgerudert ist; vom Schlag des Ruders, vom gleitenden Kiel des Bootes, von der Hand des jungen Mädchens, die sich ins Wasser senkt, blitzt die tiefe dunkelblaue Flut phos-



O. H. Engel. Niederdeutsche Volkstypen
Gemaltes Stuckrelief



O. H. Engel. Morgens beim Ausfahren

phoreszierend grell auf, weit aus der Ferne blinzeln vom Ufer und von verankerten Schiffen gelbe, grüne und rote Lichterchen. Das Triptychon »Waterkant«, das im Winter 1898 in einer der ersten Ausstellungen des Künstlerhauses in Berlin hing, wohin Engel zwei Jahre vorher endgültig übersiedelt war, und der »Spaziergang« der beiden Geistlichen am Meeresufer, mit dem er die erste Berliner Secessionsausstellung 1899 beschickte, sind von den folgenden Arbeiten des Künstlers am bekanntesten geworden. In den Seitentafeln der »Waterkant«, die wir hier in der Reproduktion bringen, versuchte er sich einmal in dekorativer Stilisierung und malte die Figuren in stark leuchtend behandelten Lokalfarben auf goldenen Grund. Sonst aber ging sein Streben durchweg auf eine Vertiefung und persönliche Verarbeitung moderner Lehren. Namentlich auf Föhr fand der stille, in sich gekehrte Künstler im dauernden Verkehr mit der Natur und den Menschen des friesischen Landes die Stoffe und Stimmungen, die ihm zusagten. Die Eindrücke, die er einst von den Bildern der Dänen empfangen hatte, waren durch die Lektüre skandinavischer Schriftsteller, durch die wundervoll intimen

Naturschilderungen von Dichtern wie Jacobsen und Drachmann, noch verstärkt worden. Etwas von der feinen Art dieser Poesien mag man wohl bei ihm wiederfinden, aber es kommt bei Engel kräftiger, gesunder, volksliedmässiger, mit weniger Hang zur Melancholie heraus. Die leise Sehnsucht, die bei seinen Szenen vom Felde, von den Dörfern, von der Föhrde, die er so in sein Herz geschlossen, stets mitklingt, hat eine durchaus deutsche Note, die sich zumal in den, gegenüber den Skandinaviern besonders auffallenden lebhafteren und kühneren Farbenstellungen äussert. Von besonderer Wichtigkeit aber wurde bei Engel mehr und mehr die Belebung des Landschaftlichen durch Figuren, die weder den Charakter hineingesetzter Staffage annehmen noch sich mit dem Amte begnügen, »Farbenfleck« zu sein. Das grosse Gemälde der »Friesischen Mädchen«, das im Sommer 1902 auf der Grossen Berliner Ausstellung hing und von dort in den Besitz der Nationalgalerie übergegangen ist, zeigte die bedeutsame Entwicklung der sympathischen Kunst Engel's während der letzten Jahre im schönsten Lichte. Doch der unablässig Strebende hat — das darf man mit einer Erwartung



OTTO H. ENGEL

FRAU UND KIND

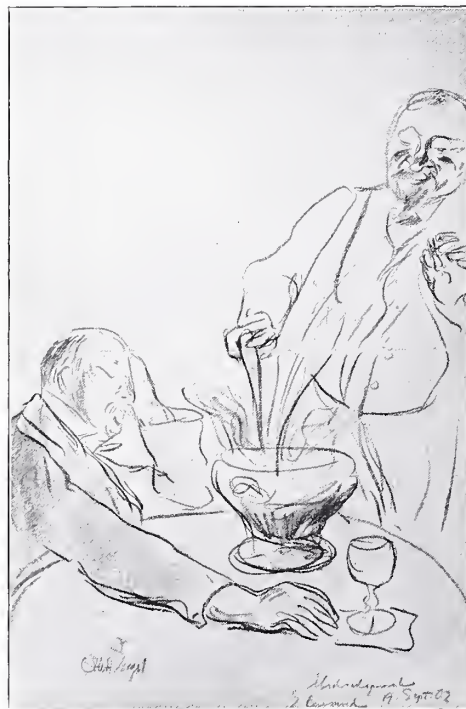


O. H. Engel. Bootsbrücke

aussprechen, die an Sicherheit grenzt — gewiss noch eine reiche Zukunft vor sich. Er selbst würde es wohl am wenigsten billigen, wenn man ihn als einen Künstler darstellen wollte, der schon auf seinem

Gipfel angekommen ist. Nicht auf eine »historische Betrachtung« dessen, was er bisher geleistet, konnte es darum hier ankommen, sondern nur um eine kurze Einführung in seine Art und Kunst.

MAX OSBORN.



O. H. Engel. Karikatur



O. H. Engel. Am Bollwerk. Kohlestudie



O. H. Engel. Abends beim Dorschangeln



SAN MINIATO AL TEDESCO

VON HANS MACKOWSKY

BALD hinter Empoli, wo der Arno in die fruchtbare Ebene von Fucecchio tritt, ragt auf weit vorgeschobenem Bergrücken zwischen den Flusstälern der Elsa und der Evola die Ruine eines gewaltigen Wartturmes empor. Es ist die Rocca von San Miniato al Tedesco, dem einstigen Sitz der kaiserlichen Vikare in Toskana. Auf dem höchsten der drei Hügel gelegen, über die hin die Stadt sich dehnt, beherrscht dieser Turm, gleich einem sagenhaften Gebieter, die Gegend und lockt mit seinem verwitterten Gemäuer geheimnisvoll zu sich hinan.

Auf kräftig ansteigender, vielfach gewundener Fahrstrasse, immer an Olivenpflanzungen und vorgeschobenen Villen vorüber, bringt uns ein ländliches Gefährt bergaufwärts. Eine letzte energische Kehre — und der Zeltdachwagen hält vor der ehrwürdigen Dominikanerkirche. Die Sauberkeit eines toskanischen Landstädtchens erfüllt sogleich mit freundlichem Behagen. Auf breitfließigem Travertinpflaster durchschreiten wir die Stadt, die eigentlich nur aus einer einzigen, einen halben Kilometer sich hinziehenden Strasse besteht. Über die weissen Häuser schaut aus silberiggrünem Olivenwuchs in dem wundervollen Rostrot seines Ziegelbaues die Rocca herein, und die malerische Schönheit dieses Stadtbildes entschuldigt das Selbstgefühl der Einwohner, das sie in den Ruf von Prahlhänsen und Grosssprechern gebracht hat, denen nirgends so wohl ist als im Schatten ihrer Rocca¹⁾.

Wir wandern diese einzige Strasse, die von Thor zu Thor mehrfach den Namen wechselt, entlang, an

1) Tutti i Samminiatesi son passionatissimi amatori della loro cittaduzza; e non istanno bene che all'ombra della

alten Kirchen und Konventen vorüber, an öffentlichen Gebäuden und Palästen, deren Architektur auf Florenz zurückweist. Wir biegen in kurze Seitengässchen ein, sehen den jähren Absturz der Hügel, und wie gewaltige Substruktionen die umfassenderen Baulichkeiten stützen. Wir kommen auf die Piazza Buonaparte mit dem antikisch gewandeten Standbild Leopold's II. von Toskana und denken der Geschichte, die mit diesen Namen zu uns redet. Überall stossen wir auf Gestalten, in denen der blonde, ungelenkere Germanentypus deutliche Merkmale hinterlassen hat; eine ungewohnte Treuherzigkeit schaut hier und da aus blauen Augen uns überraschend an. Und schliesslich steigen wir hinauf zur Felsenwarte, um mit wenigen Schritten in die Romantik hohenstaufischer Kaiserzeit zu gelangen.

Schon der Domplatz mit der dreischiffigen Kathedrale und dem fast schmucklosen bischöflichen Palast lässt trotz aller späteren »Verschönerungen« und Umbauten die Stimmung des 13. Jahrhunderts wach werden. Zuerst auf den gepflegten Kieswegen einer öffentlichen Promenade, dann durch die verwahrlosten Kulturgärten, die im 16. Jahrhundert Michele Mercati anlegen liess, führt der Weg hinauf zu dem halbzerfallenen Denkmal staufischer Herrschergewalt. Ein kleines Plateau, auf dem ehemals die Befestigungen lagen, bietet einen der herrlichsten Fernblicke.

»Hier ist die Aussicht frei, der Geist erhoben.«

rocca; e si tengon tanto d'esser cittadini di quella lor terra, che presso i vicini ne riportano mal nome di vendifumo, e svegliano gelosie senza fine. Augusto Conti, Viaggetto d'una lieta brigata.

NB. Die Abbildungen sind mit Ausnahme der Kopfvignette und des Chellini-Grabmales nach Aufnahmen gemacht, die der Photograph A. Reali in Florenz im Mai 1902 unter der Aufsicht des Verfassers angefertigt hat. Sie werden hier zum erstenmal veröffentlicht und befinden sich nicht im Handel.

Im Westen, wie gelöst unter dem Sonnenflimmer, erhebt sich die zackige Wand der Pisaner Marmorberge. Im Osten blinkt Empoli mit glitzernden Dächern herauf, während ganz fern die Kuppeln von Florenz im Dunst der Mittagsstunde schwimmen. Von Norden her drängen die Pistojeischen Bergmassen mit ihren

nach einer kurzen Selbständigkeit mit hoher, kommunaler Blüte eine immer tiefere Provinzstille unter Florentiner Botmässigkeit. Auf San Miniato aber ruht noch ein letzter Schimmer staufischer Kaiserpracht, und um die zermorschten Steine der Rocca wandeln allen voran die grossen Schatten Kaiser



San Miniato al Tedesco. Der Dom

Kastellen und Felsenestern heran. Südwärts wandert der Blick ins alte Etrurien, zu dem im Stolz seiner Türme starrenden San Gimignano und dem breiten Mauergürtel von Volterra.

Die Lage des Ortes erklärt auch seine Geschichte. Sie unterscheidet sich kaum von dem Schicksal aller zwischen Florenz und Pisa eingengten Ortschaften:

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XIV. H. 7.

Friedrich's II. und seines Kanzlers, der es noch Dante im Inferno auf Ritterehre zuschwört

. . . che giammai non ruppi fede
Al mio signor, che fu d'onor sì degno

* * *

Wenn Friedrich II. nach dem immer rebellischen Toskana kam, so war San Miniato der Ort, wo er sich fast so sicher fühlen konnte wie in Lucera unter seinen Sarazenen. Florenz mied er aus Furcht vor einer dunklen Weissagung, die ihm dort seinen Tod verheissen hatte. In San Miniato aber sassen schon seit Otto I. die kaiserlichen Vikare und genossen bei der gut ghibellinischen Bevölkerung ein Ansehen, das ihnen im übrigen Toskana mehr und mehr verloren gegangen war, wenn sie es überhaupt jemals besessen hatten. Damit ist nicht gesagt, dass die kleine Bergveste etwa von den inneren Fehden, die Italiens Boden zerrissen, verschont geblieben wäre. Aber der Kaiser, der diesen Stützpunkt seiner Macht mit allen Mitteln zu halten bestrebt war, verstand es in kluger Weise hier sein Ansehen zu mehren. Er verlieh wertvolle Privilegien, machte Schenkungen, verlegte hierher den Sitz des Appellrichters für ganz Toskana. Zugleich festigte er die militärische Sicherheit des Ortes. Wahrscheinlich 1236 liess er mitten in die grossartigen Festungswerke hinein, die heute bis auf die letzten Trümmer verschwunden sind, die Rocca als Feuerwarte und Luginsland bauen. Hierher verlegt die Tradition den Schauplatz des Dramas zwischen ihm und seinem Kanzler Pier delle Vigne. Böse Zungen hatten das Ohr des misstrauischen Kaisers erreicht. Der Kanzler —

. . . colui, che tenni ambo le chiavi
Del cuor di Federigo e che le volsi
Serrando e disserrando, si soavi
Che dal segreto suo quasi ogni uom tolsi —

fiel in Ungnade, ward geblendet und soll sich hier im Gefängnis den Schädel eingerannt haben¹⁾.

Der Anblick des Turmes mit seinem auffälligen oberen Stockwerk lenkt plötzlich unser historisches Interesse auf kunstgeschichtliche Bahnen. Der mit scharfen Kanten viereckig ansteigende Ziegelbau ist gekrönt von drei aufgemauerten Säulen²⁾, zwischen denen sich halbzerstörte Wände mit Fenstereinschnitten ziehen, wohl als Guckaus für die Wachen. Diese Art von Bekrönung findet sich nur noch einmal in ganz Toskana wieder: am Turm des Palazzo Vecchio zu Florenz. Keiner der Biographen dieses Bauwerkes von Rastrelli bis Gotti hat diese kunstgeschichtlich eminente Thatsache bemerkt. Selbst der sonst so gründliche und zuverlässige Gargani (1872) begnügt sich damit, seinen Vorgängern die altersschwache Tradition, als Vorbild des florentiner Stadthauses habe das Kastell der Grafen Poppi im Casentino gedient, nachzubeten. Aber gesetzt den Fall, dass diese Tra-

1) Die Zeit seines Sturzes wird ziemlich allgemein um 1249 gesetzt. Auch sind sich die Quellen (vgl. Raumer, Gesch. der Hohenstaufen IV, S. 391 ff.) über den Selbstmord einig. Nur die Art des Todes und der Ort sind nicht einmütig überliefert. Hinsichtlich des letzteren schwankt die Überlieferung zwischen Pisa und San Miniato al Tedesco.

2) Die vierte wurde von dem furchtbaren Erdbeben am 14. August 1846 zerstört. Die letzten Restaurierungsarbeiten fallen in die Jahre 1890 und 1891.

dition der geschichtlichen Wahrheit entspräche, so ist noch immer nicht die Idee des ganz eigenartigen oberen offenen Stockwerkes an dem Florentiner Bau erklärt. Denn jenes obskure Provinzkastell zeigt, wie auch der gleichartige Palazzo del Podestà in Florenz, nur den Zinnenkranz als Turmbekrönung. Es scheint verführerisch, Arnolfo di Cambio, den Baumeister des florentinischen Stadthauses, auf seiner Wanderung aus seinem Geburtsort Colle val d'Elsa nach Florenz den grossen Eindruck der Rocca von San Miniato mitnehmen und ihn dann verwenden zu lassen. Doch widersprechen dem die sicheren Daten der leider noch immer nicht genügend aufgeklärten Baugeschichte des Palazzo Vecchio. Der Bau, der 1294 beschlossen wurde, war beim Ableben Arnolfo's 1301 keineswegs in allen Teilen vollendet. Noch am 26. Oktober 1308 »si elessero ufficiali pro murando et super murando turrim Palatii Populi in quo Priores Artium et Vexillifer Justitie pro Communi morantur« (Gotti). Erst 1314 steht der Bau vollendet da bis auf den Kupferhelm, den 1453 Antonio di Migliorini Guidotti aufsetzt. Das unorganisch Bizarre und deswegen reizvoll Phantastische, das diesen Säulenaufsatz auszeichnet, scheint mir nicht in dem mehr konstruktiv berechnenden als malerisch ausschmückenden Genie des Arnolfo entstanden zu sein. Nicht minder spräche die Form der Kapitelle gegen die Autorschaft Arnolfo's. Schliesslich, wie dem auch sei, die Thatsache, dass die ca. 1236 erbaute Rocca von San Miniato das Vorbild für den Turm des florentiner Stadthauses hergeliehen hat, darf in Zukunft nicht mehr übersehen werden. Die trotzige Feindin des Kaisertums hat in ihrem Stadthause die Veste des Erbfeindes selbst teilweise nachgebildet.

* * *

Im warmen Höhenwinde steigen wir durch die verwilderten Anpflanzungen wieder hinunter zum Domplatz. Noch immer sind wir im Bereich staufischer Erinnerungen. Mit dem ganzen Hügel war auch dieser Platz in alten Zeiten von starken Mauern und festen Thoren umgeben. Hier lag die eigentliche Citadelle. Und wo zu Friedrich's Zeiten die Hauptleute der militärischen Besatzung ihr Quartier hatten, residiert jetzt der Bischof. Aber der Palast weist kaum noch Spuren aus dem 12. Jahrhundert auf, als Zinnen ihn schmückten und drei Türme sein wehrhaftes Äussere erhöhten. Nachdem San Miniato 1622 unter Gregor XV. Bistum geworden war, bauten und besserten unaufhörlich die geistlichen Herren und einer von ihnen, Monsignore Soares, liess 1746 die baufälligen Türme bis auf einen kleinen stumpfartigen Rest in der Mittelachse der Fassade niederlegen.

Vom gegenüberliegenden Dome, der schon 1194 erwähnt wird, hat sich ebenfalls nicht viel mehr aus jener alten Zeit erhalten. Doch gehört seine Fassade, die klar die Dreischiffigkeit des Inneren ausspricht, durch ihren Schmuck zu den merkwürdigsten, die in Italien zu sehen sind. Heute, wo die drei Barockportale und die Fensterrosen darüber rücksichtslos

in das Mauerwerk eingebrochen wurden, und die alte regelmäßige Schönheit der Ziegelschichten unzählige Flicker und Ausbesserungen zeigt, deuten nur noch die Blendbogen an der Bedachung und die über Eck gestellten vertieften Quadrate am Giebel des Mittelschiffes auf die Zugehörigkeit des Bauwerkes zu der grossen Gruppe süditalienischer, besonders apulischer Kirchen, die unter dem Regiment der Staufer entstanden. Sein schönster Schmuck aber sind ungefähr fünfundzwanzig in das Mauerwerk eingelassene, zu symmetrischen Figuren disponierte Fayenceschüsseln, deren Zeichnung — geometrische Muster, Bandornamente, Fabeltiere — deutlich hispano-maureske Herkunft verraten. Die beträchtliche Höhe, in der diese herrlichen tief-randigen Gefässe angebracht sind, erschwert leider ihre eingehende Untersuchung. Sie scheinen auch bisher keinem Spezialforscher vor die Augen gekommen zu sein. Ihre Technik und ihre Musterung weisen auf eine spanische Fabrik, wohl aus der Provinz Valencia. Das nahe gelegene Pisa war ja der Stapelplatz für die aus Spanien herüberkommenen Produkte.

Die Erweiterungsbauten, denen im Lauf der Jahrhunderte der Dom unterlag, rückten ihn immer näher an die Umfassungsmauer der alten Festungswerke heran. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts unter dem Pontifikat Innocenz' VIII. bezog man einen der

alten Türme als Campanile in die Anlage. Kurz und stämmig ragt er an der Chorseite der Kirche auf, wie ein alter Kriegsmann, der auf den Rest seiner Tage den Panzer mit der Kutte vertauscht. Sein kriegerisches Aussehen ist ihm aber auch in seinem frommen Amte verblieben.

Das Innere des Domes bietet kaum Merkwürdiges. Es wurde gänzlich im Geschmack des 18. Jahrhunderts restauriert und zu einem Pantheon verdiepter Samminiatesen umgewandelt. Stammen ein paar ältere hoch an der Wand aufgehängte Bilder vielleicht aus der Zeit, als unter Innocenz VIII. die neu ernannte Collegiata bedeutend erweitert und ausgeschmückt wurde? Eine thronende Madonna mit Johannes dem Täufer und dem heiligen Sebastian trägt deutlich die Merkmale der Werkstatt des Cosimo Rosselli an sich. Schrägüber an der hohen Wand hängt eine Beschneidung, die sich aufs engste an das von Fra Bartolommeo in Wien befindliche Originalgemälde anschliesst.

* * *

Nach dem Sturze der Staufer war auch die Gewalt der kaiserlichen Vikare für immer geschwächt. Zwar blieben im Ort des heiligen Miniatus die Ghibellinen noch die Herren der Situation und hielten auch den neuen Kaisern standhaft die Treue. Auf

seinem Römerzuge fand Rudolf von Habsburg in ganz Toskana San Miniato allein unterwürfig. Aber die Fehde



Die Rocca von San Miniato al Tedesco

zwischen den Parteien loderte auch hier alle Augenblicke auf und bereitete das unvermeidliche Ende im florentiner Joch vor. Als 1294 Gianni di Celona, seiner Geburt nach Franzose, wahrscheinlich aus Châlons, mit fünfhundert burgundischen und deutschen Rittern als kaiserlicher Statthalter seine Rechte wahrnehmen wollte, empörten sich auch die Ghibellinen gegen den Fremdling. Und so geschwächt war die kaiserliche Macht, dass man ihren Vertreter mit einer lumpiger Geldentschädigung nach Haus, in sein Burgund zurückzuschicken wagte.

Dunkel und unaufgeklärt ist auch hier der Prozess, wie sich unter der Führung der guelfischen Partei das kommunale Leben befreite. Zu Beginn des 14. Jahrhunderts fand der Ort — »quel nido tedesco« — auf der Höhe seiner Entfaltung. Die unter sich eifersüchtigen Nobili thaten sich zu ungewohnter Eintracht zusammen. Man sah dem schlaun Florenz die Politik mit dem doppelten Boden ab, that freundlich und ehrerbietig mit dem Kaiser Heinrich VII., der 1311 durchzog, und liebäugelte zugleich mit Florenz, ohne in die klug gestellten Netze zu fallen. Hundert mächtige Familien und neun Adelsgeschlechter aus blauem germanischem Blut sassen stolz und trotzig zwischen den drei amphitheatralisch absteigenden Mauerkreisen; vierunddreissig Kastelle in der Umgebung waren ebensoviel vorgeschobene wachsamen Posten. Zu den Franziskanern, die sich schon 1276 angesiedelt hatten, gesellten sich nun 1329 die Dominikaner in San Jacopo e Lucia fuori porta del castello. Reiche Bürger errichteten fromme Stiftungen, wie Michele Portigiani, der Kloster und Kirche für die Clarissinnen erbauen liess. Aber die Pest von 1348 — dieselbe, die Boccaccio schildert — lähmte die frische Unternehmungslust. In eine ruhige Entwicklung fuhr immer wieder der Streit der Parteien hinein, bis endlich Florenz die begierige und lang drohende Hand auf den blühenden Ort legte. Verrat auch hier! Der 8. Januar 1369, als ein gewisser Luparello hinterrücks von San Francesco her die florentinischen Söldner in das Kastell einliess, entschied für alle Zeiten das Schicksal der alten Reichsburg¹⁾.

Aber die neuen florentinischen Machthaber rüttelten umsonst an der geschichtlichen Tradition, die in dem

1) Die historischen Schilderungen, die ich in aller Gedrängtheit gebe, stützen sich zumeist auf die geringe Lokallitteratur. Von einschlägigen Werken erwähne ich nur: Giuseppe Rondoni, S. Miniato al Tedesco, Memorie storiche con documenti inediti, S. M. 1876 und Guida della città di S. M. al Ted. von Giuseppe Piombanti, S. M. 1894. Für die kunstgeschichtlichen Fragen giebt Rondoni fast gar kein, Piombanti erheblicheres Material, aber ohne Kritik. Ein neuer Führer, der im Herbst 1901 angekündigt wurde, ist bis jetzt noch nicht erschienen.

Beinamen ausgesprochen lag. Es gelang ihnen nicht, das verpönte aristokratische »al tedesco« in das plebejisch geläufige »Fiorentino« umzuwandeln. Und der gekrönte steigende Löwe mit dem gezückten Schwert, den San Miniato im Wappen führte, schien treu wenigstens über der glorreichen Vergangenheit wachen zu wollen. Nur jährlich zum Johannistage schickten die Samminiatesen als Zeichen ihrer Unterwürfigkeit eine geweihte Kerze nach Florenz ins Baptisterium.

Für die Zukunft aber ward San Miniato florentiner Provinznest, politisch wie künstlerisch. Florentiner Maler schmückten die Wände der Ordenskirchen¹⁾ und florentiner Beamte nahmen den alten Palast der kaiserlichen Vikare in Beschlag. Einem von ihnen, Guicciardini, hat man ein Denkmal seiner Verwaltung errichtet, eine al fresco gemalte Madonna, umgeben von sieben Tugenden nach der allegorisierenden Weise des Trecento. Das Bild trägt die Jahreszahl 1393, dazu das Wappen des Vikars und sein Lob in Form eines Sonettes:

Quanto fur l'opre tue perfecte et sante
Ti dimostran, lector, le sette donne,
Del regimento suo ferme cholonne,
Chel fan d'eterna fama triunfante.

Esempro prenda chi verrà davante
Del gran guadagno che secho portonne,
Che i cuor delli nomini tucti et de le donne
Volle, nè giammai tolse un vil bisante

Et nel novante tre dopol trecento
Et mille, resse sì il Vichariato,
Che ciaschun fu da lui sempre contento.

In pace tenne tucti et in buon stato;
Fu in sua chorte ciascun vitio spento,
Tenendo le virtù, che vedi, a lato.

Onde sempre obligato
Gliè ciascheduno, et grandi et piccholini,
E, per suo amore, a tucti i Guicciardini.

Doch nicht nur mit halb verwischten Freskogemälden des Trecento oder mit Kunstwerken, deren Inschriften fesselnder sind als ihre Darstellungen, müssen wir uns hier begnügen. Ein Stück bisher unbekannt gebliebenen Quattrocento tritt unverhoffter Weise in San Miniato uns entgegen. Nicht grosse Namen schlagen an das Ohr, nicht grosse Kunst, zu der wir wallfahrten gehen, wird uns geboten — aber doch reines und unverfälschtes Quattrocento, florentiner Schulgut, das uns zeigt, wie die Centrale die Provinz versorgt hat.

(Fortssetzung folgt.)

1) Über das Blosslegen trecentistischer Freskomalereien in S. M. vergl. Arte e Storia 1898 (XVII), p. 112 und 1899 (XVIII), p. 120.

DER FARNESISCHE STIER UND DIE DIRKEGRUPPE DES APOLLONIOS UND TAURISKOS

*ein Brief an GEORG TREU in Dresden
zu seinem sechzigsten Geburtstag am 29. März 1903*

ZU diesem Ehrentage bringen Ihnen, verehrter Freund und bester Nachbar, die Bewunderer Ihrer vielseitigen und segensreichen Thätigkeit, von zünftigen Archäologen bis zu führenden Meistern der lebenden Kunst, im Lande Sachsen, im Deutschen Reich und Sprachgebiete, wie in der übrigen weiten Welt, eine für Sie passendere Festgabe dar, als es einer von den üblichen Miscellanbänden wäre. Dass aber doch auch der Gruss des ehrsamten Handwerks, von dem Sie ausgegangen sind und dem Sie, bei allem Wirken für unser modernes Kunstleben, treu bleiben, nicht ganz fehle, legt hier der nächste dazu, der Ihre Feste dankbar mitzufeiern so viel Grund hat wie wenige, Ihrem wohlwollenden Kennerauge wieder einmal einen kleinen Beitrag zur griechischen Kunstgeschichte vor. Er hofft, es sei diesmal mehr als eine blosser Vermutung, nämlich die Zusammenfassung längst vorhandener Ansätze zum Beweis einer wertvollen und erfreulichen Wahrheit. Dass es sich um ein Denkmal handelt, welches von jeher auch die allgemeine Kunstwissenschaft beschäftigt hat, rechtfertigt die Veröffentlichung in dieser Zeitschrift.

Ogleich die hier vorgetragenen Gedanken eben erst in den Übungen eines guten Jahrgangs des Leipziger archäologischen Seminars festere Gestalt empfangen haben, ist ihr Keim doch so alt, wie mein Wirken hier in Ihrer Nähe. Mein erstes Amtsgeschäft in Leipzig war nämlich, im Zusammenhange der vollständigen Neueinrichtung unseres Universitätsmuseums, die Aufstellung des Abgusses vom Toro Farnese, welchen Overbeck, einer seiner wärmsten Verteidiger, noch kurz vor seinem Tod erworben hatte. Mit sehr gemischten Empfindungen wies ich dem anspruchsvollen Gipsgebirge den erforderlichen Raum an und heute noch bleibt es mir fraglich, ob sich nicht solch mittelgrosse Lehrsammlung, so gut wie die reichere, von Michaelis trefflich angelegte zu Strassburg, mit einer von den modernen Reduktionen der Gruppe begnügen sollte. Jedoch einmal vorhanden, überwand der unwillkommene Hausgenosse mit der Zeit meinen von den Lehr- und Wanderjahren her genährten Widerwillen und erzwang die ruhig aufmerksame Betrachtung, aus der das Verständnis hervorgeht.

Freilich, zum Widerwillen ist Grund genug vorhanden. Vorab in den beträchtlichen Teilen der eigentlichen Gruppe, die Gianbattista Bianchi, aus der Sippschaft Guglielmo's della Porta, und nach dem Transport Angelo Brunelli in Neapel ergänzt haben¹⁾.

Es sind leider noch wesentlichere Stücke der Hauptpersonen, als die Köpfe, mit denen ein Grundmotiv: wie der wildere Zethos das bereits an den Stier gefesselte Weib am Haare zurückriss, verloren blieb. Dies erschloss Otfried Müller aus der genauen Nachbildung der Gruppe auf dem leider fragmentierten Cameo zu Neapel und der freieren, aber vollständigen auf der unter Septimus Severus geprägten Grossbronze von Thyateira in Lydien, welche beide unsere Abb. 11 und 12 mit dem Marmor (Abb. 13) zu vergleichen gestatten²⁾.

Doch auch die antiken Teile stimmen gar übel zu den Ansprüchen, womit wir an ein Originalwerk hellenistischer Virtuosen heranzutreten befugt sind. Wie solche zumal im Drange der Konkurrenz ihres Zusammenströmens nach der reichen verwöhnten Weltstadt Rhodos, das uns Hiller von Gärtringen aus den Inschriften so anschaulich gemacht hat³⁾, den Meissel zu führen wussten, zeigt ja der Laokoon, den mit Karl Robert in der flavischen Zeit unterzubringen⁴⁾ mir um so weniger möglich wird, je klarer ich an der Hand Wickhoff's⁵⁾ und über ihn hinaus, zumal am Architekturoornamente, die ganz anders geartete Grösse ihrer Kunstweise zu begreifen glaube. Mit diesem Werke verglichen kann die Arbeit des Stieres nur höchst minderwertig erscheinen. Am augenfälligsten ist dies vielleicht an den Bäumen und Tieren der Felsenplinthe, von denen die Abbildungen — durchweg nach Photographien der Dresdener Skulpturensammlung hergestellt — besonders 4, kaum der Erläuterung bedürftige Proben liefern; das erinnert mehr an geringes Spielzeug, als an die köstlich frischen Meisterstücke der Ara Pacis und der grimanischen Reliefs⁶⁾. Doch auch die Hauptfiguren zeigen, besonders greifbar in den virtuos angelegten Draperien und ähnlichen Einzelheiten, eine leblosere, geringere Mache, wie selbst gute Kopien, etwa die von Michaelis richtig mit Dirke verglichene Ariadne⁷⁾. Und was treibt uns denn eigentlich, ein so mittelmässig ausgeführtes Exemplar den eigenen Händen der Meister aus Tralles zuzuschreiben? Nichts als dasselbe »Vorurteil der Wahrscheinlichkeit«, wonach zum Beispiel der einzige Apoxyomenos der römischen Museen für das lysippische Original gelten dürfte, wüssten wir nicht zufällig, dass es aus Bronze war. Nein, die in den Caracallathermen gefundene Stiergruppe ist nichts als eine römische Kopistenarbeit, wie nach älteren Schriftstellern Friederichs und Wolters geahnt, M. G. Zimmermann bestimmt ausgesprochen hat⁸⁾ und



Abb. 1



Abb. 2

wiederholte Betrachtung jeden Kundigen überzeugen wird.

Aber diese beiden nur allzu gewöhnlichen Arten der Entstellung vermögen doch sonst nicht, die mächtige, von den Hauptlinien ausgehende Wirkung echter alter Meisterwerke ganz aufzuheben. Wie steht es damit bei der farnesischen Gruppe? Sogar Welcker, der begeisterte Herold ihrer ethisch-poetischen wie künstlerischen Berechtigung, kann nicht umhin zu gestehen, »auf den ersten Blick mache sie immer den Eindruck einer verworrenen aufgehäuften Masse«⁹⁾. Doch verkehrt sich ihm dieser Tadel alsbald in eitel Lob: »Aber bewundernswürdig ist es, sobald man nun zu unterscheiden anfängt, wie sie dann von jedem Punkt aus, den man im Herumgehen einnehmen mag, nur wohl zusammengehende Linien darbietet und von jeder Seite eine Ansicht gewährt, ein Ganzes macht, das man für eine selbständige Komposition nehmen möchte«.

So oft diese und andere Worte des edlen, alten »vates« nachgesprochen oder variiert sind, sogar von Brunn, wengleich von diesem mit leisem Missbehagen¹⁰⁾, so gewiss können sie nüchtern prüfenden Blicken nur bestätigen, was derselbe grosse Schüler von jenem gesagt hat: »Das Auge war bei ihm nicht für äussere scharfe Beobachtung gemacht, nicht fixierend, sondern poetisch schauend, oder etwa die äusseren Eindrücke so weit in sich aufnehmend, wie sie sich mit seinen inneren Anschauungen verbanden«¹¹⁾. Oder soll es noch ein gewolltes Ganzes vorstellen, wenn in Ansichten wie Abb. 4 von dem kompakten

Gliederwirrsal der eigentlichen Gruppe die Einzelfigur wie ein Pfahl losgelöst dasteht?

Doch bescheiden wir uns einmal bei den vier Standpunkten, die der Bildhauer selbst uns durch das naturwidrige Quadrat seines Berges anweist. Da sehen wir an der Rückseite eigentlich nur zwei sehr verschiedene, fast gleich nichtssagende Hinterteile und einen Baumtrunk unverbunden nebeneinander. Dass von rechts nicht viel mehr des wesentlichen und Antiope's Isolierung nur wenig gemildert erscheint, lässt sich nach Abb. 4 leicht ausdenken. Nur von links (Abb. 2) und von vorne gesehen (Abb. 1) baut sich etwas wie ein Ganzes von geschlossenem Umriss, dort mehr in rechtwinkeligem, hier in etwa gleichseitigem Dreieck auf. Aber selbst in der für die neuesten Abbildungen¹²⁾ meist bevorzugten Frontansicht wirkt die Gruppe nur »wie ein aus Menschen und Tieren aufgeführtes kühnes Gebäude« (Friederichs), das heisst allenfalls, auch dies nur ganz äusserlich betrachtet, tektonisch, nicht plastisch befriedigend, weil uns ein Hauptträger der Aktion, Zethos — von links her Amphion — grössten Teils vorenthalten bleibt.

So gelangt man notwendig zu dem ungünstigen Gesamturteil, etwa wie Friederichs und Wolters es aussprachen: die Gruppe »hat etwas Unruhiges, überall durchschneiden sich die verschiedenen Umrisslinien, und nirgends erhalten wir ein klares abgeschlossenes Gesamtbild«¹³⁾, oder wie es Adolf Hildebrand im Zusammenhange seiner Theorie fasst: »Es ist nur die Handlung, der Vorgang, welcher die plastischen Teile zusammenhält, nicht der Eindruck einer

geschlossenen Raumeinheit¹⁴). Diesem Mangel, falls er besteht, vermöchte keines von den vorgeschlagenen Mitteln abzuweichen. Die jüngst wieder von Michaelis¹⁵) empfohlene »freie Aufstellung auf einem weiten Platze, wie vor der Orangerie in Sanssouci«, das heisst für Fernwirkung, brächte nur den tektonischen Vorzug einiger Ansichten, unter Preisgabe des reichen plastischen Inhalts zur Geltung. Und die von Karl Dillthey vermutete Erhöhung auf der Felspartie irgend eines rhodischen Parks¹⁶), schon nach dieser ganzen Voraussetzung sehr fragwürdig und durch Analogien nur aus spätrömischen Autoren belegt, ergäbe, wie mich unser aus Raumnot 2,10 Meter hoch gestellter Abguss lehrt, nichts wie vermehrte Unklarheiten.

Indes alle Klagen bestehen nur zu Recht, so lange der quadratische Grundriss dieser römischen Kopie als massgebende Weisung anerkannt wird. Wer darüber hinweg mit eigenen Augen zu suchen wagt, der findet alsbald auch hier, was allen antiken Gruppen, sogar den gegenständlich wildesten, den Stempel bildmässiger Geschlossenheit aufprägt: »eine Ansicht, welche die wesentlichen Teile vollzählig und in voller Klarheit innerhalb ihrer Motive vereinigt«, um Emanuel Löwy's Worte zu gebrauchen¹⁷). Wie vor ihm grundsätzlich übereinstimmend, in der bildlichen Fassung sogar meistens richtiger, O. Müller, Clarac, O. Jahn, Friederichs, Overbeck, M. G. Zimmermann und andere, noch früher die Stecher der Renaissance, vor allen aber die Urheber der antiken Nachbildungen (Abb. 11. 12) gesehen haben, ist für unsere Gruppe dieser erschöpfende, geringe Latitude abgerechnet, einzige Standpunkt derjenige, von dem aus Stier und Dirke die Mitte zwischen den symmetrisch zusammenwirkenden Brüdern einnehmen, fast genau in der Diagonale des Quadrats¹⁸) (Abb. 13).

Aber wo bleibt dabei Antiope? Ist wirklich mit älteren Abbildungen, nach einem Fensterchen zu spähen, um wenigstens einen verstohlenen Blick von ihr zu erhaschen? Nein sie bleibt dort, wo sie hingehört: weg, als der sichere Kopistenzusatz, der sie ist. Ein richtiges Gefühl davon verlockte den nur nach Stichen urteilenden alten Heyne, sie für modern zu halten¹⁹). Und O. Müller hat, auch nachdem er sich durch wiederholte Prüfung des Originals vom Gegenteil überzeugt haben musste, sie doch kurzer Hand abgethan als »der Bestrafung Dirke's durchaus fremd und vielleicht ursprünglich nicht zugehörig«. Über diesen nicht bis zu Ende gedachten Gedanken siegte jedoch Welcker, trotz leisen Zweifeln von Jahn, Brunn und Friederichs, nur allzu leicht und dauernd mit dem Einspruch, »dass vielmehr ohne sie die Handlung in ihrem eigentlichen Zusammenhang und Charakter sich gar nicht vollständig darstellen lässt und dass der Erfinder der Gruppe, der die Antiope des Euripides vor Augen hatte, sie in einer so reichen Komposition wie diese unmöglich auslassen konnte«. Aber der Zusammenhang des grausigen Strafgerichtes war ja hier, so gut wie bei den Niobiden und dem Laokoon, jedem Kinde schon aus seinem mythologischen Schulbuche vertraut. Und der Künst-

ler, der sie trotzdem nicht entbehren mochte, hatte die Pflicht, Antiope mit in den Verband der Handlung einzufügen. In einem der Reliefs am Tempel der pergamenischen Königin Apollonis in Kyzikos flehte die von den Söhnen bereits an den Stier gefesselte Dirke zu ihr um Gnade²⁰). Auch ein pompejanisches Wandgemälde²¹) (Abb. 3) lässt die Mutter von Mitleid ergriffen zwischen den einen Sohn und die Feindin treten, obgleich es die Gruppe der Letzteren einem älteren Rundwerke nachbildet, von dem noch die Rede sein wird (Abb. 6). In einem apulischen Vasenbild eilt sie hinweg von den Rachethaten ihrer Kinder²²). Sogar unweiblich, nach Art euripideischer Furien dazu aneifernd oder ihre Zustimmung äussernd, wäre sie erträglicher, wie als müssig seitab stehende Zuschauerin. Wie sie zur bildnerischen Einheit der Gruppe steht, sagt Abb. 4 besser als Worte.

Das alles den genialen Schöpfern einer so kühnen Komposition aufzubürden, entfällt jeder Anlass, nachdem das vor uns stehende Exemplar auf anderem Weg als Kopie erkannt ist. Und als rechte Kopistenzuthat vollends entlarvt wird die Statistin endlich durch wenigstens vier selbständige Wiederholungen desselben statuarischen Typus, von denen eine, in den Uffizien stehende, hier abgebildet ist²³) (Abb. 5). In etwas älterer Fassung, mit willkürlich verändertem Oberkörper und Kopfe, hat ihn ein geistesverwandter Bildhauer in der Neapeler Gruppe mit dem Stephanosjüngling verkuppelt²⁴).

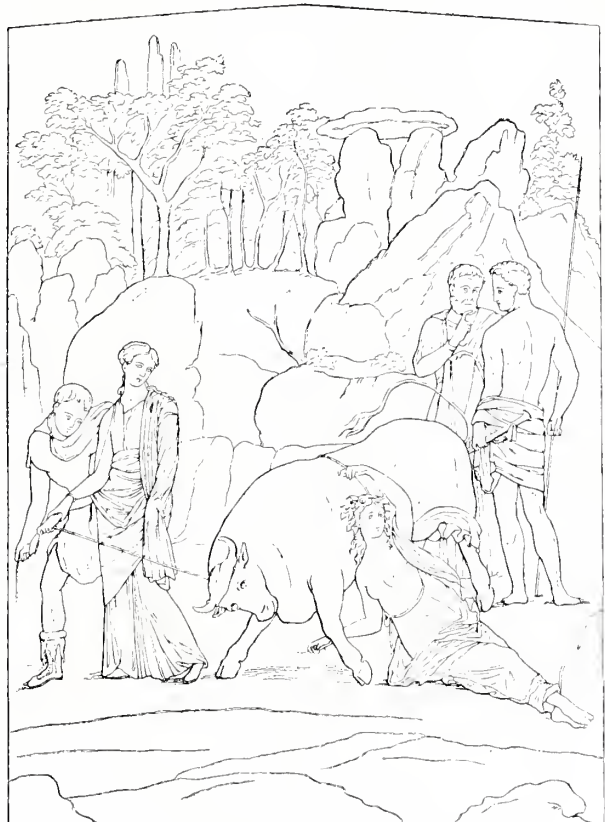


Abb. 3. Pompejanisches Wandgemälde



Abb. 4.

Antiope fehlt also nicht von ungefähr in den antiken Nachbildungen der Gruppe und, was auch schon Heyne geltend machte, bei Plinius in der lakonischen Beschreibung des Originals: *Zethus et Amphion ac Dirce et taurus vinculumque ex eodem lapide*, wo namentlich dieses beim Laokoon wiederkehrende Lob Vollständigkeit der Aufzählung zwingend voraussetzt²⁵⁾.

Mit Antiope fällt der eigentliche Stein des Anstosses, der quadratische Grundriss, in welchen der Kopist die Gruppe hineinzwängte, um sie zum Mittelstück eines Raumes, wenn die Durchbohrung des Stiertrunks antik ist, zu etwas wie einem Brunnenaufsatze²⁶⁾ tauglich zu machen. Dabei hat er die Spuren der einstigen Orientierung nicht ganz getilgt.

Der Abhang hinter Amphion und dem Stier ist, als Hypotenuse die dreieckige Standfläche der Figurantin abschneidend (Abb. 4), unverkennbar ein Rest des einstigen hinteren Plinthenrandes, auf den die Blickrichtung der Hauptansicht ungefähr im rechten Winkel trifft. Und vorne geht ihm parallel die Bodenstufe, worauf Dirke sitzt (Abb. 13). Ihre ursprüngliche Fortsetzung nach rechts bezeichnet die Gewandpartie, die jetzt so unwahrscheinlich zufällig über die runde Ciste herabhängt und deren aufdringlich detailliertes Flechtwerk nach dem richtigen Standpunkte hin gänzlich



Abb. 5. Statue der Uffizien, Florenz

verbirgt. — Dass auch beiderseits unter den Füßen der Brüder der Felsboden sich ursprünglich etwas weiter nach vorn erstreckt haben muss, ist namentlich beim Amphion klar. »Wir verstehen weder, wie der Jüngling bei dem heftigen Kampfe mit dem Tiere auf zwei so hohe [und gar so dünne] Felszacken hat gelangen können, noch wie er sich jetzt dort zu halten vermag« (Wolters). Im Originale war seine Standfläche gewiss breiter und einheitlicher. Die Grube zwischen den Füßen des Jünglings schuf dem Kopisten nur mehr Raum für dessen Leier, welche die sonstigen Darstellungen des Vorgangs mit Recht aus diesem wilden Spiele lassen. Sie verrät sich als Zuthat noch dadurch, dass sie genau nach der neuen Vorder-

ansicht Front macht (Abb. 1) und an dem künstlerisch gar nicht vorhandenen Tronk lehnt. Mit diesem Notbehelfe könnten übrigens Apollonios und Tauriskos etwas sparsamer umgegangen sein. Wie viel ohne ihn möglich war, lehrt die weiter unten erwähnte Jacobsen'sche Originalgruppe. Die schwanke Stellung Amphion's auf solchem Boden wirkt um so peinlicher, als sie zugleich den Burschen zu seinen Füßen ernstlich bedroht (Abb. 13). Wer ist das und was sucht er hier? Mit Levezow und Jahn vermutet Friederich in ihm »den Gott des Berges, denn allerdings nur ein solches Wesen, das am Boden haftet, wie Fluss- und Berggötter, kann bei diesem Schauspiel ruhig dasitzen«. Thatsächlich ist, im Widerspruche mit seiner Natur, der Kithairon auch als Jüngling gedacht worden. Und die nach Abzug von Kopftypus und Pinienkranz genau mit Dionysosbildungen, wie auf einem athenischen Relief²⁷⁾, übereinstimmende Erscheinung könnte ihn bezeichnen als

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XIV. H. 7.

Teilnehmer des bacchischen Festes, an dem das Ereignis stattfindet. Aber dem grossen Monumentalstile des Werkes gemäss wäre nur dieselbe Gleichstellung der zuschauenden Ortsgottheit mit den übrigen Gestalten, wie sie dem mutmasslichen Kaukasos in der etwas älteren Prometheusgruppe von Pergamon, falls er wirklich dazu gehört, zu Teil geworden ist²⁸⁾. Unser winziges Kerlchen aber kann wieder erst der römische Bildhauer aus dem dadurch so masslos dünn gewordenen Felsen herausgeholt haben, gleich der Antiope nach einem guten Vorbilde, welches jenem Dionysosrelief ähnlich war, nur mit Hinzufügung der im Verhältnis zu seiner ruhigen Haltung stark übertriebenen, von Winckelmann richtig mit dem ältern Laokoonsohne verglichenen Schmerzensmiene²⁹⁾. Welcker traf unbewusst das Rechte, wenn er die Figur angebracht fand »wie neben einer Statue ein Attribut am Tronk«. Ihr Zweck ist offenbar, in der neuen Vorderansicht (Abb. 1) dem links herabhängenden Beine Dirke's die Wage zu halten.

Diese weitere Zuthat gehört zusammen mit dem ganzen Paradeisos voll allem erdenklichen Getier in den verschiedensten Proportionen und Situationen, welche der Kopist auf den drei anderen Hängen seines quadratischen Berges ausgebreitet hat³⁰⁾. Auch ihn fand schon Heyne sehr richtig des alten Kunstwerks unwürdig. Dass »diese kleinliche und überladene Ausstaffierung« (Dilthey) gewänne, wenn der schlecht nachgeahmte Fels hoch auf wirklichen aufgesetzt würde — was schon oben aus anderen Gründen abzulehnen war — ist schwer zu glauben. Diese eigentlich nur von Welcker matt genug verteidigte Leistung weiter dem Apollonios und Tauriskos aufzubürden, ist jetzt um so weniger ein Grund, wenn Wickhoff richtig das selbständige Landschaftsrelief mit Tierstaffage aus der hellenistischen Periode hinausgewiesen hat. Das einschlägige Hauptwerk der letzteren, der Telephosfries, verrät ja zwar eine mächtige Erweiterung des landschaftlichen Wollens und Könnens im Vergleiche zu den klassischen Jahrhunderten, aber er beschränkt sich noch streng auf das, was zur Veranschaulichung des Schauplatzes nötig ist, sogar ohne grosse Lücken zu scheuen³¹⁾. Dagegen finden sich Felspartien nach Art unserer Plinthe mit allem, was darauf wächst und lebt, bis zu den kleinen Ortsgottheiten, sowie dieselben Staffagestücke, die geflochtene Ciste und der Thyrsos, dessen Spitze den Pinienzapfen durchbohrt, ganz ähnlich, nur in kleinem Massstabe viel erfreulicher, in spätantoinischen Sarkophagreliefs wieder³²⁾.

Für die Hauptansicht ist das alles überflüssig oder störend. Beiderseits von dem festonartig herabwallenden Gewande Dirke's, besonders an den Ecken, verlangt das Auge ruhigen, festen Grund zu sehen. Rechts aber, wo er sich zu weit dehnen würde, überschneidet ihn der ex unguibus sicher ergänzte Hund. Er ist, wie diesmal Welcker mit Recht gegen Heyne bemerkte, sachlich am Platz als der auch im Spada-relief³³⁾ zur Charakteristik des Zethos verwandte Genosse des rauhen Jägers, dessen Beginnen fördernd er nach Art von Metzgerhunden den Stier von vorn an-



Abb. 6. Kleine Marmorgruppe
Rom, Via Margutta

beilt, um ihn zurückhalten zu helfen. Seinesgleichen und andere Tiere wirken ja auch im pergamenischen Gigantenkämpfe mit den Herren zusammen. Seine künstlerische Notwendigkeit wird sich uns später herausstellen.

Die hier vorerst bloss mit Worten angedeutete Säuberung des Meisterwerkes von alle dem, was der römische Kopist ihm angeheftet, sowie die schwierigere Herstellung dessen, was er und der neuere Ergänzter verfälscht haben, am Abgüsse wenigstens einer modernen Reduktion gründlich durchzuführen, ist eine würdige Aufgabe derjenigen Art plastischer Chirurgie, die mit frischem Mut und schönen Erfolgen in früher unerhörtem Mass anzuwenden eine der vorbildlichen Seiten Ihrer Dresdner Museumsverwaltung ist. Auch jetzt indes kann der von falschen Ergänzungen abzusehen geübte vom richtigen Standpunkt aus ahnen, wie Herrliches die Meister von Tralles geschaffen haben. Dies mit Benutzung alles von Vorgängern Dargelegten, aber zeitgemäss vollständiger auszusprechen, lassen Sie mich zum Schlusse versuchen. Sie wissen ja, dass mir die Geschichte der statuarischen Gruppe besonders am Herzen liegt, seit mir die schöne Aufgabe zu Teil geworden, das heilige Original einer neuen aus der Zeit etwa der Niobiden: Artemis mit dem Hirsche zur Rettung Iphigeniens herbeikommend, aus zwei Torsen Dr. Karl Jacobsen's in Kopenhagen und vielen mühsam wiedergefundenen oder nachträglich ausgegrabenen Bruchstücken aufzubauen³⁴).

Der Gegenstand der Stiergruppe ist eine Sage, mit deren Grausamkeit wir nicht zu rechten haben. Sie wird, gleich vielem Ähnlichen, in alten religiösen Vorstellungen wurzeln. Die vom Stiere geschleifte Quellgöttin Dirke gehört vermutlich neben den Quelldämon Silen, mit dem der Mannstier Acheloos³⁵), und in grösserem Abstände neben den Sonnengott Mithra, mit dem der Vegetationsstier durchgeht³⁶). Vermenschlicht und mit dem Sagenkreise der thebanischen Brüder verknüpft wurde diese Vorstellung zum furchtbaren Schlusseffekt einer Novelle, welchen die Poesie, namentlich Euripides, romantisch und ethisch soweit verklärte, die Kunst den Augen so geläufig machte, dass ihn König Attalos II. von

Pergamon am Tempel seiner edlen Mutter Apollonis in Kyzikos unter den Beispielen von »philometria« darstellen liess. Unter den von Jahn und Dilthey³⁷) trefflich gesammelten und geordneten Bildwerken zeigen die dem Werke des Apollonios und Tauriskos vorausliegenden oder sonst unabhängigen wesentlich zwei Momente des Vorgangs.

Zuerst griff die Kunst nach dem bezeichnenden Schlussakte, dem Keim der Sage. Allein das mit Dirke hinrasende Tier wirkt nur als brutales Elementarereignis, ohne die Bedeutung des Vorgangs als Strafgericht anschaulich zu machen, selbst wenn Nebenfiguren sie dem Wissenden ins Gedächtnis rufen. Dennoch ist, wie beim Laokoon, auch er zum Gegenstand einer statuarischen Darstellung geworden, in dem Originale der an Skopas erinnernden kleinen Gruppe zu Rom, deren Kenntnis Heinrich Bulle verdankt wird³⁸) (Abb. 6). Richtig wählte ihr Schöpfer nicht die flüchtige Bewegung, sondern ihren ruhigen Ausgangspunkt, wo dem phlegmatischen Buckelochsen die hilflos an ihm herabhangende, mit der Linken an der Fessel Halt suchende Frau lästig zu werden beginnt, dass er stutzend den Kopf senkt und mit dem Schwanz den Rücken schlägt. Es ist die angstvolle Ruhe vor dem Losbrechen, ein »Ethos« im strengen klassischen Geschmack.

Je grösseren Raum aber das bewegte Pathos gewann, um so mehr drängte die furchtbare Vergeltungsthat selbst zur Darstellung. Der empörende Anblick starker Männer, die ein schwaches, nur aus der Dichtung als schuldig bekanntes Weib so grässlichem Tode preisgeben, ward erträglich durch die für Griechen vermöge tausendjähriger Überlieferung noch ganz anders als für uns erhebende Leistung »des heldenhaften Kampfes mit dem Stiere«, die nicht bloss »Leiden und Mitleiden zurücktreten« lässt (Dilthey), sondern in ihrer gefahrverachtenden Kühnheit selbst dem Unkundigen dafür bürgt, dass es eine Leidenschaft von mächtigem Ernst ist, was so edle Jünglinge zu solchem Thun antreibt. Dies war auch das Thema des Reliefs am Tempel der Apollonis, wo freilich die Gegenwart der Mutter noch bestimmter an die sittliche Begründung des Strafgerichts erinnerte (S. 173 r.). Unter den erhaltenen Darstellungen, soweit sie von unserer Gruppe unbeeinflusst sind, fehlt von ihren Motiven kaum eines ganz. Aber wie sie in ihr, soviel bekannt zum ersten Male, von der Fläche losgelöst in voller Körperlichkeit ineinandergreifen, das ist eine Neuschöpfung von unwiderstehlicher Überzeugungskraft.

Das königliche Weib, gleich den Lapithenmädchen in den Ecken des olympischen Westgiebels vom früheren Widerstreben halb entblösst, ist — so lehrten uns die kleinen Nachbildungen — bereits an den Stier gefesselt und niedergeworfen auf den Boden, über den er sie hinschleifen wird. Haltlos hängt der linke Fuss den Felsrand hinab, an dem der rechte mit vergeblicher Anstrengung noch Stand zu fassen sucht. Denn mit eisernem Griffe seiner Linken hält sie der wilde Zethos am Haare nieder, während die rechte Hand noch die letzte Schleife festzieht. Aber

das scheuende Tier bräche zu früh los, wenn nicht, von dem bellend anspringenden Hund unterstützt, Amphion mit zu-griffe und, auf höhern Felsabsatz empor-gesprungen, es am Horn und der empfindlichen Schnauze zurückhielte. Dem so scheinbar das Verderben im letzten Augenblicke noch hemmenden, mildern Bruder wendet sich Dirke mit letztem jammernden Gnadeflehen erfolglos zu. »Es ist wie eine Mine, die im Losgehen begriffen ist« (Welcker); und »dennoch bleibt der beflügelten Einbildungskraft zwischen dem veranschaulichten Moment und der Verwirklichung des Entsetzlichen noch eben Raum genug« (Dilthey).

Diese letzte Pause innerhalb der atemlos verwärtsstürzenden Handlung hat auch statisch betrachtet hinreichenden Bestand, um ihr Festhalten im Rundwerke glaublich erscheinen zu lassen. Dennoch ist die Gruppe wiederholt, zuletzt mit besonderem Nachdruck von Collignon, malerisch genannt worden. Davon bleibt, auch nach Entfernung all der Kopistenstaffage der Plinthe, so viel bestehen, dass sie anstatt des ursprünglichen ebenen Idealbodens der Plastik drei verschiedene Terrainstufen benützt: die oberste, noch in sich von den Hinterhufen des Stieres zu den Füßen Amphion's stark ansteigende; die mittlere, worauf Zethos steht und Dirke sitzt; die tiefste, ursprünglich wohl mit der Oberkante der Basis zusammenfallende, wo der Hund steht und Dirkes linker Fuss hinabhängt. Die Gestaltung dieser drei Absätze war im Originale gewiss einfacher als in der Kopie. Immer freilich gehörten sie zu den Naturformen, die in der Malerei ganz anders zu Hause sind, wie in der Plastik. Aber darum sind sie ihrem Wesen nach noch nicht schlechthin unplastisch und der Zweck, dem sie hier dienen, ist es auch nicht recht. Sie taugen nämlich schlecht dazu, gleich dem Fels der Antiochia von Eutychides³⁹⁾ oder dem Altar des Laokoon, den unmittelbaren Schauplatz anzudeuten; so steil abfallende Stufen sind doch kein Boden, über den ein Stier hinrasen könnte, weshalb ihm denn auch von der Gruppe nicht abhängige Wandgemälde (Abb. 3) glattere Laufbahn geben⁴⁰⁾ und die Beschreibung des kyzikenischen Reliefs nur von Buschwerk spricht. Dagegen wirklich zweckmässig, ja unentbehrlich sind sie für den Hochbau der Figuren über- und untereinander. Dessen Fügung aber fällt meines Erachtens im wesentlichen unter den Begriff der plastischen Gruppe, über den ja neuerdings wieder mehrfach verhandelt worden ist⁴¹⁾.

Schon der Hauptgegenstand der Plastik, der Menschenleib, ist kein Körper in stereometrischem Sinne, kein »Mal«, sondern ein organisch tektonisches System von mannigfach geformten, beweglichen Teilkörpern, ein lebendiger Mechanismus. Dieser Mechanismus vermag sich zeitweilig zu erweitern durch äusserlich



Abb. 7. Laokoon ohne die Ergänzungen

angefügte Glieder, Werkzeuge, Waffen, Attribute jeder Art — wozu selbst kleine Nebenfiguren, wie das Kind auf dem Arme der Eirene und des Hermes, zählen können —, ohne seine körperliche Einheit zu stören. Und darüber hinaus kann er sich vorübergehend mit anderen ähnlichen Wesen, sei es in Gleichberechtigung, sei es in Über- und Unterordnung, verbinden zu einem neuen, komplizierten Mechanismus von mehr oder minder enger Geschlossenheit, worin ähnlich wie im Einzelleibe, nur mannigfaltiger, verschiedene Kräfte zusammen und gegeneinander wirken. Ist nun so ein zusammengesetzter Mechanismus in Ruhe oder innerhalb seiner Bewegung in einem Gleichgewichtszustande von hinreichender Dauer sichtbar, also auch vorstellbar, dann bildet er den Gegenstand einer plastischen Gruppe im vollsten Sinne des Wortes. Dass letzteres auf unseren Fall zutrifft, erhellt aus dem bereits gesagten.

Aber nun gilt es erst, »die Einheit der Funktionswerte als Einheit der Raumwerte zu fassen« (Hildebrand S. 104); denn »eine Gruppe im künstlerischen Sinne beruht nicht auf einem Zusammenhange, der durch den Vorgang entsteht, sondern muss ein Erscheinungszusammenhang sein, welcher sich als ideelle Raumeinheit gegenüber dem realen Luftraume behauptet« (S. 108). Damit meint bekanntlich Hildebrand die Einigung der dreidimensionalen Körperlichkeit in der Reliefschauung des zweidimensionalen Fernbildes. Ob diese Forderung seiner scharf durch-



Abb. 8. Menelaos und Patroklos, Abguss des Marmors in Loggia dei Lanzi in Florenz mit richtig gewandtem Kopfe, Dresden

dachten Theorie allen historisch bedeutenden Erscheinungen, einschliesslich des Apoxyomenos, entspricht, kann hier dahingestellt bleiben. Für die statuarischen Gruppen des Altertums gilt sie wenigstens insofern, als diese, wie schon oben (S. 172 l.) gesagt ist, so gut wie durchweg auf eine alles gegenständlich Wesentliche in klarster Ausprägung für einen Blick zusammenfassende Hauptansicht angelegt sind, mögen sie nach der dritten Dimension in reliefmässiger Flachheit beharren, wie der Laokoon (Abb. 7), oder durch grösstmögliche Tiefenfaltung mehrere lehrreiche und reizvolle Nebenansichten darbieten, wie Menelaos mit der Leiche des Patroklos. Für dieses Wunderwerk nachlysippischer Gruppenbildung, das uns erst Ihre Rekonstruktion, obschon noch nicht ganz abgeschlossen, recht kennen gelehrt hat, sei hier die Vorherrschaft der Hauptansicht (Abb. 8) durch deren Zusammenstellung mit zwei weiteren, abermals Ihrer Güte verdankten Aufnahmen (Abb. 9. 10) anschaulich dargethan⁴²⁾.

Was diesen beiden untereinander so verschiedenen Beispielen antiker Gruppenplastik gemein ist, erinnert uns zugleich an ein weiteres Hauptmittel, wodurch sich solch »ideelle Raumeinheit gegenüber dem realen Luftraum behauptet«, also die Funktion erfüllt wird, die beim Relief und Bilde dem Rahmen zufällt. Es ist »der Aufbau nach Art tektonischer Körper«, der »dem Ganzen wieder die bleibende Existenzberechtigung, den Wert selbständiger Beharrung sichert« (Schmarsow S. 134 f.). So gern ich mir diese treffenden Worte für einen richtigen alten Gedanken aneigne, so wenig kann ich zugeben, dass damit zugleich »ein Abweg vom rein plastischen Wesen« bezeichnet ist. Gehört doch auch der Mechanismus unseres Körpers in dem hier in Betracht kommenden Sinne ganz ausgesprochen unter die »gesetzmässigen Gebilde der Tektonik«, sowohl in der Ruhe, wie in den Gleichgewichtszuständen der Bewegung, deren feste Basis, die auseinander tretenden Beine, wie sie Rodin's Täufer in monumentaler Schlichtheit veranschaulicht⁴³⁾, das Grundmotiv der für Gruppen so beliebten Dreieckform angeben. Ausser im Aussenkontur drückt sich der tektonische Aufbau in wirksamer Wiederholung der Hauptrichtungen der Glieder aus, demselben Parallelismus der Achsen, der auch stark bewegten Einzelgestalten, wie dem neulich erst von Strzygowski daraufhin gewürdigten Diskoswerfer⁴⁴⁾ den Stempel der Beständigkeit aufprägt. Laokoon und Pasquino zeigen auch das in voller Klarheit.

Der Gruppenbau unterliegt natürlich denselben zwei Forderungen, welche die antike Theorie so gut an Standbilder und Gemälde, wie an Tempel und Kriegsmaschinen stellte: der der Symmetrie und der Eurhythmie oder des Rhythmus schlechtweg⁴⁵⁾. Symmetrie besagt hier Proportionalität, das heisst die auf einem in dem Gebilde selbst enthaltenen Grundmasse beruhende Harmonie der Teile miteinander und mit dem Ganzen, also zunächst nicht dasselbe, was der Ausdruck uns bedeutet, nämlich die genaue Responion zweier Hälften zu beiden Seiten eines Mittelschnittes; wobei jedoch nicht übersehen werden darf, dass diese Art Symmetrie bei Formen, denen sie zukommt, wie dem Menschenleib oder der Tempelfront, auch in dem antiken Begriffe mitenthalten ist. Die Eurhythmie dagegen besteht in gewissen freien Abweichungen von der symmetrischen Gesetzmässigkeit, wodurch erst die lebendige Schönheit der Erscheinung hervorgebracht wird. Dies thut die Architektur, indem sie »die Eigenschaften des Auges berücksichtigt und danach strebt, dass Ungleichheiten, die sich bei



Abb. 9



Abb. 10

strenger Durchführung der Symmetrie für den Anblick ergeben, der Physiologie des Auges zuliebe durch Änderungen oder Abweichungen von der Symmetrie beseitigt werden, wie z. B. bei der Kurvatur oder der Verstärkung der Ecksäulen« (Puchstein⁴⁶). Auch in der Plastik sind solche Veränderungen der gegebenen »Daseinsform« in eine dem Bedürfnisse des jeweiligen Zusammenhanges angepasste »Wirkungsform«, wie Hildebrand (Kap. II) sagt, schon den Alten wohlbekannt gewesen. Allein in dem Sprachgebrauche der auf Xenokrates, einen Enkelschüler Lysipp's, zurückgehenden Reihe von Künstlercharakteristiken⁴⁷) bedeutet Rhythmus (lateinisch *numerus*) die Abweichungen der bewegten Körperform von der symmetrischen der Ruhelage. Rein symmetrisch ist die archaische Statue; die Brüder Rhoikos und Telekles sollen die zwei genau zusammenpassenden Hälften eines Apollon mit Hilfe des ägyptischen Proportionsystems an verschiedenen Orten zu arbeiten vermocht haben⁴⁸). In der erst mit Phidias anhebenden Entwicklungsreihe des Xenokrates wird dann natürlich Symmetrie und Rhythmus gesondert charakterisiert. Der erste darin wirklich anerkannte Meister statuarischer Kunst, Polyklet, hat zu schwere Proportionen und in der stark betonten Unterscheidung von Stand- und Spielbein zu einförmigen und ruhigen Rhythmus. Ihm sind Myron und Pythagoras, die darum irrig für jünger gelten, überlegen durch ihre schlankeren Gestalten und mannigfaltigeren Bewegungsmotive.

Doch alle lässt Lysipp hinter sich mit seinen eleganten Figuren, die er in den flüchtigsten und feinsten Erscheinungsmomenten (*quales viderentur esse*) zu fassen weiss, wie den erhitzt transpirierenden, flimmernd oscillierenden Apoxyomenos, neben dem in der That ältere Werke, zumal die polykletischen, nichts als die ruhende Daseinsform (*quales essent homines*) darzubieten scheinen⁴⁹).

Solches Einordnen in eine Reihe gleichartiger Werke wäre die Vorbedingung einer vollen kunstgeschichtlichen Würdigung unserer Gruppe. Es würde zeigen, wie die griechische Kunst auch hier mit schematischer Symmetrie begann, um sich langsam zu so freiem Rhythmus emporzuarbeiten. Da jedoch diese Ahnenreihe nur umständlich durch Heranziehung geringer Werke tektonischer Kleinplastik oder der Reliefkunst einigermaßen vollständig hergestellt werden könnte, muss ich mich hier auf eine bloss das Nächstliegende vergleichende Würdigung nach den angeführten Grundsätzen beschränken.

Den verwegenen Aufbau schliessen fest und ruhig gleich Eckpfeilern die beiden Träger der Handlung, die thebanischen Dioskuren, zusammen durch die Zug um Zug, bis in die Haltung der Arme genaue Responson ihrer Bewegung. Wie schon bei den Vorkämpfern des Äginetengiebels belebt diese Einförmigkeit der Wechsel zwischen Vorder- und Seitenansicht. Mit starkem Rhythmus wird die Symmetrie gelockert durch den bedeutend höhern Standplatz

Amphions, ähnlich, aber noch mehr, wie im Laokoon, wo der kleinere und minder aufgerichtete Bruder auf die Altarstufen gehoben ist. In beiden Fällen gilt es, der Verschiebung des Mittelgliedes aus der Senkrechten wie mit einer Strebe zu begegnen. Dort aber beschränkt sich diese Schrägstellung wesentlich auf die Beine des Vaters, während sein überragender Oberleib, wenn schon gekrümmt, doch mit der Sehne seines Bogens wieder einlenkt in die Vertikale, die in den Knaben vorherrscht. Hier dagegen waren die Eckpfeiler an sich stärker zu nehmen und der rechte so viel höher zu führen, weil gerade oben zwischen ihnen die weit schräger liegende Masse des Stieres dominiert. Nur sein Hals schliesst sich, der Aktion gemäss, an die wenig auswärts geneigte Achse des Amphiontorsos parallel an. Die volle Vertikale, die am Stiere bloss in den Umrissen der Brust, namentlich der Wamme, schwerlich auch in den — sicher parallel zu ergänzenden — Vorderbeinen, anklingt, übernahm unten zwischen den gegenüber geneigten Beinen der Jünglinge die Herrschaft in dem nackten Oberleibe der leidenden Hauptperson, welcher einst, am Haare zurückgerissen, mehr als der ergänzte aufgerichtet war, so zugleich die baumähnliche Stütze des Tierbauches, deren selbst die Pferde des Parthenonwestgiebels nicht entbehrten²⁰⁾, glücklich maskierend. Dieses stark betonte Mittellot setzte sich nach oben, wenn wir dem Cameo (Abb. 12) trauen, in Dirke's steil erhobenen rechten Arm ähnlich fort, wie abwärts in ihrem herabhängenden Bein. Das rechte hingegen nimmt nochmals die Schräge des Stierkörpers auf, welcher aber hier die des anderseits ansteigenden Hundes die Wage hält, um im Fundamente nochmals die Symmetrie des ganzen Aufbaues zu betonen und dabei, durch tieferes Herabhängen dieser rechten Dreieckseite, die Verschiebung des entsprechenden Umrisses der ganzen Gruppe nach oben etwas zu kompensieren. Dies die so klare wie reiche Symmetrie und Eurhythmie des tektonischen Gerüsts, dessen ruhige Geschlossenheit doch dem Feuer der Bewegung nicht den geringsten Eintrag thut.

Nicht minder vollendet dünkt mich die plastische »Tiefenführung«. Die Brüder, mit den Beinen in einer Ebene gegeneinander tretend, bilden mit ihren leicht nach aussen weichenden, parallel halblinksgedrehten Leibern den schräg nach vorn und rechts offenen Thorweg, aus dem, sobald die leichte Barre der einander zugestreckten Arme fällt, der wilde Stier hervorbrechen wird. Das drückt nur die starke Verkürzung, worin ihn die Hauptansicht zeigt, mit grösstmöglicher Kraft aus. Aber es ist keine von den peinlichen, die »von hinten nach vorn abgelesen« durch solches »Nachvornstreben dem gesamten Bewegungsgefühl nach der Tiefe des Bildes entgegenwirken« (Hildebrand S. 62). Die vorderen Teile des Tieres mit seinen ausdrucksvollsten Formenmerkmalen« halten sich streng innerhalb der durch die beiden Arme klar bezeichneten Vorderebene, von der aus uns die Linien seines Körpers durch die schräge Gasse hindurchführen bis hinab zu dem rückwärtigen Hufe, der zwischen den Füßen des Zethos so recht

im Hintergrunde sichtbar wird, »was den Blick und die Tiefenvorstellung stark nach hinten zieht« und die Verkürzung »in die allgemeine Tiefenbewegung einreicht«. Dass die plastische Gestaltung des Stieres ganz auf diese eine »Wirkungsform« berechnet ist, lehrt der wenig günstige Eindruck anderer Ansichten wie Abb. 1 und 2.

Dirke dagegen bleibt ebenso richtig draussen vor dem Thore. Von den ergreifend ausdrucksvollen Bewegungen ihrer Glieder darf nichts verloren gehen. Und sie ordnen sich bei aller Lebhaftigkeit mit sehr geringer Tiefenentfaltung in eine Fläche zusammen, wie die Seitenansichten (Abb. 2 und 4) erkennen lassen. Dieselben lehren freilich auch, wie weit die Figur von dem mittleren Reliefplan der Jünglingsbeine weg nach vorne gerückt ist. Aber es leuchtet sofort ein, dass dies wiederum nur zu den plastisch unsinnigen Folgen der Übertragung unserer Gruppe auf das Prokrustesbette des quadratischen Grundrisses gehört. Nichts hindert, Dirke bis an den Stiertrunk und das rechte Bein des Zethos zurückzuschieben, wie es schon die Statik und Ökonomie der Marmorarbeit verlangt. Dann treten die vordersten Punkte ihres Reliefs kaum weiter heraus, als über ihr Stirn und Hufe des Rindes, wodurch zugleich das drohende Verderben noch anschaulicher wird. Nicht stärker ist der Leichnam des Patroklos, der unten weit vor die Beine des Menelaos gerückt ist, oben durch dessen übergreifenden Arm und herausgedrehten Kopf in die Bildfläche der Hauptansicht gefasst (Abb. 8 und 10).

So betrachtet und hergestellt dürfte das Werk des Apollonios und Tauriskos sogar den Forderungen Hildebrand's genug thun. Denn sein Urteil, »auch da wäre die künstlerische Form für den gewünschten Inhalt eine Reliefdarstellung gewesen« (S. 108), beruht offenbar auf den hier beseitigten Voraussetzungen. Gewiss liesse sich die Gruppe mit geringen Änderungen ins Relief projizieren, wie der Laokoon, der myronische Diskobol und noch manches antike Rundwerk. Aber ebenso gewiss ist die volle Körperlichkeit ein unentbehrliches Mittel zum Zwecke der überwältigenden Lebenswahrheit, welchen die Künstler wollten und erreichten, ohne sich der unumgänglichen Forderung, den reichen Mechanismus von Gestalten zur übersichtlichen, tektonischen »Raumeinheit« zusammenzubauen, im mindesten zu entziehen.

Wie sie das vollbracht haben, lehrt uns aufs neue, dass keine Periode der Kunstentwicklung eines wahrhaft begabten Volkes schlechthin unproduktiv ist, auch nicht diese späthellenistische Zeit, wo sich sonst der rückwärtsschauende Klassizismus neben den Ausläufern des griechischen Barockstiles breit macht. Und noch eines lehrt der Toro, wie wir ihn angesehen haben, sicherer als früher: dass in der Geschichte der statuarischen Gruppenbildung er und der Laokoon dicht beieinander, ersterer wohl etwas später, anzusetzen sind.

Damit schliesse diese rasch hingeworfene, für einen Geburtstagsbrief aber schon etwas lang geratene Skizze. Möge sie trotz ihrer Unfertigkeit genügen, ihre These wenigstens in der Hauptsache glaub-

lich zu machen, vor allen anderen Mitforschenden Ihnen, mein verehrter Freund. Dann wird sie wohl auch den nächsten Zweck erfüllen und an dem Tage, da Sie die Schwelle des Lebensabends überschreiten, ein bescheidenes Scherflein beitragen, um Ihnen das zu erhöhen, was Sie uns trotz dem und alledem so

jung erhält; das, was Ernst Curtius in Olympia suchte und Sie dort mit ihm in reichstem Masse gefunden haben: »die Weihe der Kunst und die Kraft der alle Mühsale des Lebens überdauernden Freude«

Ihr treu ergebener
Leipzig.

FRANZ STUDNICZKA.

ANMERKUNGEN

1) Über die Ergänzungen: *G. Kinkel*, Mosaik zur Kunstgesch. S. 35 ff. *Correra* im Bullett. della commiss. archeol. comunale di Roma XXVIII, 1900, S. 44 ff. Über die Ergänzungen besonders *Miszkowski* bei *Welcker*, Alte Denkm. I, S. 365 f. Anm., danach *Friederichs* und *Wolters*, Gipsabgüsse antiker Bildwerke Nr. 1402.

2) *O. Müller* in den *Annali dell' instit. archeolog.* XI, 1839, S. 287 ff. In unserer Abb. 12 ist die Kamee nach *Archäolog. Zeitung* XI, 1853, Taf. 56, 1 (vergl. S. 90, *O. Jahn*), die Münze, deren ältere Publikationen *Müller* a. a. O. anführt, in Abb. 11 nach einem *Wilhelm Kubitschek*, dem Direktor der Kaiserl. Münzensammlung in Wien, verdankten Gipsabguss wiedergegeben. Über die einschlägigen pompejanischen Wandgemälde zuletzt: *Sogliano* in den *Atti dell' academia di archeologia di Napoli* XVII, 1895; *Ely* im *Journ. of hellen. stud.* XVI, 1896, S. 145 ff.; *Man* in den *Mitteil. d. d. archäol. Instit. Rom* XI, 1896, S. 46 f.; auch *Löwy*, unten Anm. 17.

3) *Hiller von Gärtringen* im *Jahrbuch d. d. archäolog. Instituts* IX, 1894, S. 22 ff.; S. 35 ff. über die Laokoonmeister. Über die Künstler des Stieres vergl. denselben in den *Mitteil. d. d. arch. Inst. Athen* XIX, 1894, S. 37 f.

4) *Karl Robert*, *Archäolog. Märchen* S. 142 f.

5) *W. von Hartel* und *Fr. Wickhoff*, *Die Wiener Genesis* S. 28 ff.

6) *Wickhoff* a. a. O. S. 18 und 22 f. *Petersen*, *Ara Pacis Augustae* Taf. 3. *Kunstgesch. in Bildern* I, bearb. v. *Franz Winter*, Taf. 80.

7) *Michaelis* in *Springer's Handbuch d. Kunstgesch.* I, 6. Aufl., S. 286, abgeb. *Kunstgesch. in Bildern* I, Taf. 74, 1.

8) *Friederichs* und *Wolters* a. a. O. S. 517. *M. G. Zimmermann*, *Kunstgesch. d. Altertums und Mittelalters* S. 277.

9) *Welcker*, *Alte Denkmäler* I, S. 352.

10) *Brunn*, *Geschichte d. gr. Künstler* I, S. 405 ff.

11) *Brunn* bei *R. Kekulé*, *Das Leben F. G. Welcker's* S. V.

12) Fast von vorn, mit geringer Verschiebung nach rechts, Antiope zuliebe: *Banmeister*, *Denkmäler* I, S. 107. *Brunn*, *Denkm. gr. u. röm. Skulptur* Nr. 367. *Collignon*, *Hist. de la sculpt. gr.* II, S. 535. *Michaelis* in *Springer's Handbuch der Kunstgesch.* I, 6. Aufl., S. 286. *Fr. Winter*, *Kunstgesch. in Bildern* I, Taf. 72, 5 u. a. m.

13) *Friederichs* und *Wolters* a. a. O. S. 517. Vergl. *Wickhoff* (oben Anm. 5) S. 17.

14) *A. Hildebrand*, *Das Problem der Form in der bild. Kunst*, 4. Aufl., S. 107 f.

15) S. Anm. 12.

16) *Karl Dillthey* in der *Archäolog. Zeitung* XXXVI, 1878, S. 48.

17) *Em. Löwy*, *Die Naturwiedergabe in der älteren gr. Kunst* S. 52 f. mit der Abbildung S. 42.

18) Mir liegen folgende annähernd von diesem Standpunkt aus genommene Abbildungen vor: *J. B. de Cavalleris*, *Antiq. statuarum urbis Romae* I. et II. liber 1585, Taf. 3.

Lafreerij Speculum Romanae magnificentiae, Stich vom J. 1581. *O. Müller* und *Fr. Wieseler*, *Denkm. d. alten Kunst* I, Taf. 47. *Clarac*, *Musée de sculpture* V, Taf. 811 und 811 A. *R. Museo Borbonico* XIV, Taf. 5, danach *Overbeck*, *Gesch. d. gr. Plastik* II, 4. Aufl., Fig. 204 zu S. 343, alle mit Rücksicht auf Antiope zu weit von rechts. Ihre gegenseitige Abhängigkeit zu verfolgen lohnt nicht die Mühe. Die von *Löwy* (s. Anm. 17) wiederholte Skizze *Sogliano's* (oben Anm. 2) ist viel zu weit von links genommen. Am nächsten kommt der unserigen, bis auf zu hohen Standpunkt, die Photographie bei *Zimmermann* (oben Anm. 8) S. 275. Dass dies die Hauptansicht sei, bemerkte unter den neueren Gelehrten wohl zuerst *O. Müller* (Anm. 2), dann sehr klar *O. Jahn* (oben Anm. 2) S. 93, nach ihm *Friederichs*, *Overbeck* u. a. m.

19) *Chr. G. Heyne*, *Sammlung antiquar. Aufsätze* II, S. 193, 218.

20) Epigramm der palatinischen Anthologie III 7, vergl. *Dillthey* a. a. O. S. 44. Über Apollonis *Pauly-Wissowa*, *Real-Encykl. d. kl. Altert.* II, S. 163, 4.

21) Abb. 3 nach *Zahn* II 3; *Helbig*, *Wandgemälde der Städte Campaniens* Nr. 1251; vergl. *Dillthey* a. a. O. S. 48 f.

22) Herausgegeben von *Dillthey* (oben Anm. 16) Taf. 7; auch bei *Banmeister*, *Denkmäler* I, S. 456; vergl. *Furtwängler*, *Beschr. d. Vasensamml.* [in Berlin] Nr. 3296.

23) 1. Florenz, Uffizien, [*Arndt*] *Amelung*, *Phot. Einzelaufnahmen* II, Nr. 350. 2. Florenz, Giardino Boboli, mit Füllhorn, ebenda Nr. 386 (S. Reinach, *Repert. de la statue* II, S. 250, 5). 3. Rom, *Magazz. archeologico comunale*, mir durch *Furtwängler* nachgewiesen, aus schwarzem Marmor wie 4. München, *Furtwängler*, *Beschr. d. Glyptothek* Nr. 449, Hundert Tafeln nach *Bildw. d. Glypt.* 92. Ähnlich, nur im Gegensinn komponiert ist *Arndt-Amelung*, *Einzelaufn.* Nr. 551 in Palermo. Vergl. Anm. 24.

24) *Winter*, *Kunstgesch. in Bildern* I, Taf. 79, 7. *Collignon* (oben Anm. 12) II, S. 662. Wiederholungen des Vorbildes der Elektra (und des Antiopeotypus): [*Arndt*] *Amelung*, *Einzelaufn.* IV, Nr. 1153 mit Text, S. 44 f.

25) *Plinius*, *naturalis historia* 36, 34.

26) *Vasari*, *Vita di Michelangelo*, *Milanesi* VII S. 224: (si perfette figure in un sasso solo e senza pezzi, che fu giudicato servire per una fontana); Michelangelo consigliò che si dovessi condurre nel secondo cortile [des Palazzo Farnese] e quivi restaurarlo per fargli nel medesimo modo gettare acque; das galt also offenbar als die antike Bestimmung des Marmorwerks. Über die Fundumstände in den Caracallathermen ist genaueres nicht bekannt, s. S. A. Iwanoff, *Architekturstudien* III herausg. von Hülsen.

27) Abbildungen *R. Schöne*, *Gr. Reliefs* Taf. 27, 110, und *Arndt-Amelung*, *Einzelaufnahmen* V, Nr. 1248, 1, S. 22 (*E. Löwy*). Ähnliche Dionysostypen in *Roscher's Lexikon d. Mythol.* I, S. 1132 f., 2539. Für Dionysos hielten den Knaben Schriftsteller des 18. Jahrh. und *Clarac*.

28) *Milchhöfer*, *Befreiung des Prometheus*, 42. Progr. zum *Winckelmannsfest* in Berlin 1882, Tafel und S. 7, 10 f.

Baumeister, Denkmäler II, S. 1277. Zu dem landschaftlichen Hintergrunde der Gruppen vergl. die Grotten, antra, am Festzelt Ptolemaios II und im Schiffspalaste Ptolemaios IV bei *Athenaeus* 5, p. 196 F., p. 204 F., auch die Musentafel des Archelaos von Priene, Kunstgesch. in Bildern I, Taf. 75, 6. Die Möglichkeit solcher Aufstellung in hellenistischer Zeit verkennt *Wickhoff* S. 61 Anm. (s. oben Anm. 5), wenn er, gegen den Stil, die Prometheusgruppe antoninischer oder noch späterer Zeit überweist.

29) *Winckelmann*, Gesch. der Kunst, Buch 10, Kap. 2, § 14.

30) Am vollständigsten *Museo Borbonico* XIV, Taf. 6 abgebildet, darnach bei *Müller-Wieseler* (oben Anm. 18).

31) S. das Übersichtsblatt *Schrader's* im Jahrbuch d. d. archäol. Instituts XV, 1900, T. 1. Einzelnes am besten bei *Collignon et Poutremoli*, Pergame S. 91 ff. und *Collignon*, Hist. de la sculpt. Gr. II, S. 528 ff.

32) Z. B. *Robert*, Ant. Sarkophagreliefs II, Taf. 5 und 60. III, Taf. 1 ff., 14 ff., 38. *Baumeister*, Denkmäler I, S. 36 f., 480. Zur Zeitbestimmung vergl. *Walter Altmann*, Archit. und Ornam. d. ant. Sark. S. 104 ff.

33) *Schreiber*, Hellenist. Reliefbilder Taf. 5. *Roscher*, Lexik. d. Mythol. I, S. 311. Dass der Hund des Toro zum Zethos gehört, bemerkte *Friederichs* nach zögerndem Vorgang *Jahn's* (s. oben Anm. 1 und 2).

34) Fundberichte von *Lanciani* in den Notizie degli scavi 1886, S. 230, 272, von *C. L. Visconti* im Bullett. d. commiss. archeol. comunale di Roma XIV, 1886, S. 209, ebenda S. 390 ff. und Tafel 14, 15 Publication des Iphigeniatorsos, danach *S. Reinach*, Repert. de la statuaire II, S. 313, 4. Vergl. *Furtwängler*, Meisterwerke S. 558 mit Anm. 4.

35) Der Kürze wegen verweise ich nur auf *Fr. Marx* im Jahrbuch d. d. archäol. Instit. IV, 1889, S. 119 f.

36) *Franz Cumont*, Mystères de Mithra I, S. 170. Dass der im Hauptbilde der Mithrasreliefs öfter Kornähren am Schwanz tragende Stier nicht der Mond-, sondern der Mannhardt'sche Vegetationsstier sei, ist meine Meinung.

37) S. oben Anm. 2 und 16.

38) *H. Bulle* in den Mitt. d. d. archäol. Instit. VIII, 1893, S. 246.

39) *Michaelis* (oben Anm. 7) S. 262. *Helbig*, Führer d. d. Samml. Roms, 2. Aufl. I, Nr. 382.

40) Auch Archäol. Zeitung XXXVI, 1878, Taf. 9.

41) *Bruno Sauer*, Die Anfänge der statuar. Gruppe (Leipz. Dissert.) S. 1 ff., 74 ff. *August Herzog*, Studien zur

gr. Kunstgesch. S. 3 ff. Bei diesen beiden die ältere Literatur. *Hildebrand* und *Em. Löwy* in den Anm. 14 und 17 angeführten Schriften. *August Schmarsow*, Beitr. zur Aesth. d. bild. Künste III, Plastik, Malerei und Reliefkunst S. 118 ff. Gegen die hier geübte Gesamtkritik hat *Hildebrand's* Gedanken am entschiedensten verteidigt *H. Cornelius* in der Deutschen Literaturzeitung 1900 S. 2040 ff.

42) Abb. 8 aus *Michaelis* (oben Anm. 7) S. 270. Die von *Winter*, Kunstgesch. in Bildern I, Taf. 59 gegebene Zusammenstellung mit Mausoleumskulpturen lehrt auf eindringlichste, wie viel später der Pasquino sein muss, was zuletzt *O. Waser* ausgeführt hat in den N. Jahrbüchern f. d. klass. Altert. VII, 1901, S. 616 ff. Der Kopf des Menelaos stellt sich nahe zu den lysippischen Heraklestypen.

43) Zuletzt abgebildet bei *Treu* im Jahrbuch der bildenden Kunst 1903, S. 83.

44) *Josef Strzygowski*, Anleitung zur Kunstbetrachtung in der Mittelschule, in der Festschrift zum fünfzigjährigen Bestande der deutschen Staatsoberrealschule in Brünn 1902, S. 326.

45) Davon handelt zuletzt, mit Benutzung der Arbeiten von *Puchstein* und *Kalkmann*, *R. Schöne* im Jahrbuch d. d. archäol. Instituts XIII, 1898, Anzeiger S. 181 f., vergl. *Kekule von Stradonitz* ebenda S. 183 und *Kalkmann* S. 185. Es sind dieselben Forderungen, wonach *H. Wölfflin* »Die klassische Kunst« beurteilt, s. besonders S. 266 seines so betitelten Buches.

46) *Pauly-Wissowa*, Real-Encyklop. d. d. Altert. II, S. 547.

47) Am übersichtlichsten zusammengestellt und erläutert von *Robert*, Archäol. Märchen S. 28 ff. Vgl. *Kalkmann*, Quellen des Plinius, passim.

48) *Diodor* 1, 98.

49) Dass in diesem vielerörterten Ausspruch Lysipp's, nach den unmittelbar vorher bezeichneten Neuerungen in den Proportionen, von seinem Rhythmus die Rede sein müsse, haben, nach etwas unklarem Vorgange *Bruun's*, *Kalkmann* und *Schöne* gesehen (oben Anm. 45), nur den meines Erachtens für diesen Zusammenhang zu feinen, rein künstlerischen Unterschied zwischen Daseins- und Wirkungsform, statt des hier offenbar in Rede stehenden zwischen Ruhe und Bewegung darin gesucht.

50) *Br. Sauer* in den Mitt. d. d. archäol. Instit. Athen XI, 1891, S. 73 und die sog. carreysche Zeichnung *Collignon* a. a. O. II, S. 36 oder Kunstgeschichte in Bildern I, Taf. 44, 2.



Abb. 11. Münze von Thyateira



Abb. 12. Camee in Neapel



Abb. 13. Der Farnesische Stier, Hauptansicht der ursprünglichen Komposition







E. Carrière

1

Selbstbildnis

EUGÈNE CARRIÈRE

VON AUGUST MARGUILLIER IN PARIS

WIR stehen an einem überaus interessanten Wendepunkte der Kunstgeschichte. Nach den verschiedenen Perioden, welche die Ästhetik des 19. Jahrhunderts nacheinander durchgemacht hat: starrer und fühlloser Klassizismus, mit dem Dogma der Antike und der Linie; leidenschaftliche Romantik, begeistert für alles Farbige und Malerische, in der der individuelle lyrische Drang sich ungebunden ausspricht; serviler Realismus, einzig auf die Wiedergabe der umgebenden Gegenstände bedacht, und bei der geschickten Darstellung der Formen, Farben und Nüancen häufig bis zur gleichgültigen Kopie herabsinkend; blutloser Symbolismus, der gegen die vorangegangene Schule reagieren möchte und zumeist weiter nichts erreicht, als die Ideen, welche er ausdrücken möchte, der Form und des Lebens zu berauben; gar nicht zu reden von jener Schar falscher Künstler, die sich ästhetisch nicht klassifizieren lässt, obgleich sie bei weitem die zahlreichste ist, und die in allen Schwankungen und neuen Anschauungen

stets nur einem einzigen Prinzip treu bleibt: dem Publikum gefallen; die im Kunstwerke nur eine Ware sieht, deren grosser Markt die Kunstausstellungen sind, — nach all diesen Perioden scheint sich endlich die Morgenröte einer tieferen und menschlicheren Kunst erhoben zu haben, die als die ehrliche Wiedergabe der Gefühle des Künstlers vor dem Leben für uns andere gleichsam eine beredte Sprache sein wird, voll von brüderlichen Lehren, und nach der antiken Formel wie die Pracht der Wahrheit, die Paraphrase, das Preislied des fruchtbaren und herrlichen Lebens. Auf die kindischen und kleinlichen Bestrebungen der Virtuosenkunst und der Amüsierkunst scheint endlich die erhabene Auffassung der Kunst als Religion — im ethymologischen Sinne des Wortes — zu folgen, eine Kunst, die uns aufs engste mit der ganzen Natur und mit der Menschheit verbindet und vereint: ideale Verbindung, deren reine Freuden Beethoven in seiner neunten Symphonie so mächtig und herrlich verkündet hat.

Man weiss — um nur Beispiele aus meinem Vaterlande zu nennen — wieviel wichtige Zeugnisse dieser Entwicklung uns die letzte Zeit gebracht hat in der Musik tauchte »Der Fremdling« von Vincent d'Indy auf. In der Poesie ist die jüngste unter der Bezeichnung »Humanismus« erstandene Richtung nicht weniger merkwürdig. In der Skulptur bewegen sich die schönsten Werke Rodin's in der gleichen Ästhetik. In der Malerei endlich ist einer der bedeutendsten Vertreter dieser neuen Kunstanschauung, der am meisten für den Sieg und Triumph der modernen Auffassung des Schönen gethan hat, jetzt zu allgemeinem Ruhme gelangt: *Eugen Carrière*. Er selbst hat mit lapidarer Kürze das soeben von uns skizzierte ästhetische Credo beredt formuliert¹⁾, und wir können nichts besseres thun, als seine Worte diesem seinen Werken gewidmeten Aufsätze voranzustellen:

»In der kurzen Spanne, welche die Geburt vom Tode trennt, hat der Mensch kaum Zeit, den zu durchmessenden Weg zu wählen, und kaum hat er begonnen, sich selbst zu kennen, so erscheint schon die Drohung des Endes.

In dieser begrenzten Zeit haben wir unsere Freuden und unsere Schmerzen: diese wenigstens sollen uns gehören; unsere Manifestationen sollen ihnen geweiht sein und sollen nur uns selbst gleichen.

Mit diesem Wunsche zeige ich meine Arbeiten denjenigen, deren Seele der meinen nahe steht. Ihnen bin ich Rechenschaft über meine Thätigkeit schuldig, und darum stelle ich meine Arbeiten aus.

Ich sehe die anderen Menschen in mir und mich in ihnen: was mich bewegt, ist auch ihnen nicht gleichgültig.

Die Liebe zu den äusseren Formen der Natur ist das Mittel, welches mir zum Verständnisse ihres inneren Wesens geboten ist.

Ich weiss nicht, ob die Wirklichkeit sich dem Geiste entzieht; eine Bewegung ist eine sichtbare Willensäusserung: ich habe sie immer vereint empfunden.

Die rührende Entdeckung der Natur, wenn sich die Augen unter der Herrschaft eines endlich sehend gewordenen Gedankens öffnen, der in unserer Erinnerung und in unserer Gegenwart mit der Vergangenheit verschmolzene Augenblick — all das ist meine Freude und meine Unruhe.

Seine geheimnisvolle Logik nimmt meinen Geist gefangen; eine Sensation enthält so viele konzentrierte Kräfte.

Die Formen, die nicht durch sich selbst existieren, sondern durch ihre vielfachen Beziehungen, alles, selbst die weiteste Ferne, verbindet sich mit uns durch leise Schwingungen; alles flüstert mir ein Geheimnis zu, dass meine Geständnisse beantwortet, und meine Arbeit ist ein Werk voll Glauben und Verehrung.

1) Vorwort des Kataloges der Ausstellung der Werke von Eugen Carrière in der Galerie »Art nouveau«, Paris, April 1896.

Mögen die hier ausgestellten Arbeiten ein kleiner Beweis meiner grossen Liebe sein.«

Und vier Jahre später, bei Gelegenheit des Kongresses für soziale Erziehung, der verbunden mit der Weltausstellung von 1900 abgehalten wurde, definierte Carrière in einem ausgezeichneten Vortrage über die Erziehung zur Kunst durch das Leben von neuem die Pflichten der Kunst in unserer Epoche:

»Der moderne Künstler ist sich selber die Wahrheit schuldig. Er darf nur ausdrücken, was er selbst gefühlt hat, und diese Beichte von Individuen, die so ihre Ähnlichkeit mit ihren Mitmenschen suchen, anstatt stolzer Verschiedenheit nachzustreben, wird das wahre Band zwischen den Künstlern und ihrer Epoche sein, lebend und leidend unter den nämlichen Dingen.«

Man kann sich nicht besser ausdrücken, und die französische Schule darf stolz sein auf solche Künstler, deren Geist und Hand durch so hohe Gedanken geleitet werden.

* * *

Der Augenblick ist günstig, um die aus diesen Gedanken und Gefühlen entstandenen Werke zu studieren und dem ausländischen Publikum vorzuführen: vor wenigen Monaten ist durch die Bewunderung eines der besten französischen Kunstschriftsteller dem Künstler ein wahres Monument errichtet worden: Gustave Geffroy hat eine bedeutende und kostbare Monographie über den Meister veröffentlicht, die das Andenken seiner bis zum heutigen Tage entstandenen Werke erhalten soll¹⁾. Und vor wenigen Wochen hatten wir in der Galerie Bernheim in Paris eine Ausstellung, wo die verschiedenen Seiten seines Genies und die letzten Schöpfungen seines Geistes gezeigt wurden. Die Anerkennung dieser Kunst, die noch vor kurzer Zeit so viele Gegnerschaft und Erstaunen erregte, ist jetzt allgemein.

Litterarische Arbeiten, wie das soeben von uns erwähnte Buch, haben nicht wenig zu diesem endgültigen Triumph beigetragen durch die Klarheit und die hinreissende Wärme der Darstellung. Vielleicht waren niemals zwei Menschen so sehr geschaffen, um sich zu verstehen, wie der beredte Theoretiker, der begeisterte Apostel jener sozialen Kunst, deren Theorie wir soeben erklärt haben, und der Künstler, der das Programm formuliert hat, das soeben mitgeteilt worden ist. Dergestalt, dass zum Verständnis Carrières und zum Genusse an den jetzt ausgestellten neuen Arbeiten des Künstlers keine bessere Vorbereitung denkbar ist, als die Lektüre dieses schönen Buches von Gustave Geffroy, das voll ist von durchdringendem Verständnis und überzeugender Beredsamkeit, und geschmückt mit ausgezeichneten Illustrationen, deren Vollkommenheit so gross ist, dass durch die Wahrheit ihrer Töne und Valeurs die Meisterwerke dieses grossen Künstlers fast in ihrer Originalgestalt vor unseren Augen stehen.

1) L'Oeuvre de Eugène Carrière. Text von Gustave Geffroy. (L'Édition d'art, H. Piazza & Cie, Rue Jacob 4, Paris). In Folio, 56 Seiten mit Illustrationen und Mappe mit 75 Blättern.

Ehe wir aber an die Schilderung dieser Meisterwerke herangehen, ist es notwendig, die Gestalt des Künstlers und des Menschen zu skizzieren.

Geboren in Gournay (Seine et Marne) am 17. Januar 1849 als Sohn eines flandrischen Vaters und einer elsässischen Mutter verbrachte Carrière seine erste Kindheit in Strassburg, aber seine ersten Erinnerungen beziehen sich nur auf Dinge der Natur. Carrière war keines jener Wunderkinder, die schon den Stiff in ihre kleinen Händchen nehmen, in einem Alter, wo ihre Gefährten sich nur mit Spielsachen beschäftigen. Er hat Edmond de Goncourt erzählt, dass er mit achtzehn Jahren zum erstenmal das Museum in Strassburg besucht und damit angefangen hat, sich für die Kunst zu interessieren. Erst in Saint Quentin, wohin seine Eltern im folgenden Jahre übersiedelten, erwachte in ihm vor den wunderbaren Pastellen von Quentin de la Tour die Liebe zur Malerei, und Edmond de Goncourt meint: »Vielleicht haben diese Lehren eines der größten Zeichner des menschlichen

Gesichtes ihm jene Liebe zur Konstruktion gegeben, die sich später in seinen Bildnissen zeigt.«

Um sich auszubilden kam der junge Mann nach Paris und besuchte die Nationale Kunstschule. Dies war im Jahre 1870. Plötzlich brach der Krieg aus. Carrière trat freiwillig in die Truppen ein, wurde in Neu-Breisach mit seinem Bataillon blockiert, gefangen genommen und nach Dresden gebracht. Dort kam er bei einem Ausgange in die Gemäldegalerie, und Rubens wurde zu seinem zweiten Lehrmeister.

Nach Frankreich zurückgekehrt, trat er wieder in die Kunstschule ein und besuchte von 1872—76 den Kursus des akademischen und kalten Malers Cabanel. 1876 bewarb er sich um den Rompreis, hatte aber keinen Erfolg und vertauschte jetzt, wie Gustave Geffroy sich ausdrückt, für immer die Malerei der Akademie mit der Malerei des Lebens.

Im nämlichen Jahre stellte er zum erstenmal im Salon aus: das Bildnis seiner Mutter, eine ernste und gute Gestalt, die bereits den Kern aller seiner Vor-



Abb. 2. Eugène Carrière

Der Kuss (Paris, Luxembourg)

Züge enthält und würdig die neue Periode seines Lebens, seine Laufbahn als wahrer Künstler, eröffnet. Und voll von Zuversicht auf seine Arbeitsamkeit verband er im nächsten Jahre sein Schicksal mit dem der treuen Gattin, deren Züge er auf dem von uns wiedergegebenen Selbstbildnis (Abb. 1) im Hintergrunde dargestellt hat, gleichsam als die gütige Schutzgöttin, die unzertrennliche Gehilfin, deren Inspiration wir alle die herrlichen Gemälde verdanken, auf denen der Künstler wieder und wieder die Mutterliebe besungen hat.

Nach der Hochzeit führte ihn ein Luftschloss nach London, aber hier begegnete ihm bald die Misere, und nachdem er sechs Monate lang eine unbegrenzte Energie vergeudet und wie Herr Séailles sagt, »das Wunder zu leben« vollbracht hatte, kehrte er nach Paris zurück, und, wie Carrière selbst sich ausdrückt, »das Leben und ich nahmen unsern Lauf wieder auf, das eine hart, der andere eigensinnig«.

Nun folgte eine Zeit unablässiger Arbeit, die ihn oft bis spät in die Nacht hinein beschäftigte, Versuche aller Art, unzählige Studien, wozu ihm seine Umgebung die Inspiration gaben: die Mutter und das Kind, deren zärtliche Liebe sein Leben ausfüllte.

Eine »Junge Mutter, die ihr Kind säugt«, war das Resultat dieser Studien. Leider wurde das in den Salon von 1879 gesandte Bild so hoch gehängt, dass es unbemerkt blieb; später wurde es von dem Museum in Avignon erworben. Und dann folgten in jedem Jahre Gemälde (man findet die detaillierte Liste in der Arbeit von Gustave Geffroy), deren Themen fortgesetzt seiner Umgebung und seiner Häuslichkeit entnommen waren: Szenen aus dem Familienleben, Bildnisse von Freunden, worin der Künstler mehr und mehr seine Persönlichkeit in die Gewalt bekam, und worin er sich eine immer festere und prägnantere Sprache schuf. Unter diesen Arbeiten verdienen einige besondere Erwähnung: *Das Kind mit dem Hund*, 1884, das eine Erwähnung im Salon erhielt; im folgenden Jahre ein viel umstrittenes, aber allgemein beachtetes Bild, das eine dritte Medaille erhielt und vom Staat angekauft wurde: *Das kranke Kind* (Abb. 6); 1886 *Der erste Schleier* (Abb. 4), eines der schönsten Werke Carrière's durch die ungesuchte Wahrheit der Komposition, die natürliche und doch geschickte Art,

womit die Gruppen verteilt sind, womit die einzelnen Figuren durch die Luft und die Lichtbewegungen nicht minder als durch die Gemeinsamkeit ihrer Gefühle miteinander verbunden sind. Diese reizende Arbeit wurde nach langen Jahren ebenfalls vom Staat angekauft. Die Medaille zweiter Klasse wurde dem Künstler von seinen Kameraden im folgenden Jahre für das *Bildnis des Bildhauers Devillez* zugesprochen. Im Jahre 1889 endlich wurde Carrière für die Ehrenmedaille vorgeschlagen und erhielt bei Gelegenheit der Weltausstellung, wo er mit den bereits genannten und anderen Arbeiten erschienen war, eine silberne Medaille und das Kreuz der Ehrenlegion.

Als im folgenden Jahre die Spaltung zwischen den Künstlern zur Gründung der Société Nationale des Beaux-arts führte, wo die Zahl der von einem Künstler gesandten Werke nicht beschränkt war und wo man nicht nur fertige Arbeiten, sondern auch Skizzen und Studien ausstellen konnte, gehörte Carrière zu den Dissidenten und konnte von da an jedesmal das Resultat einer ganzen Jahresarbeit zeigen. Jetzt, wo fertige Gemälde und Studien nebeneinander ausgestellt wurden, gelangten seine Arbeiten besser zur vollen Geltung und nahmen allmählich das Publikum für ihre Ästhetik ein. Von diesen Ausstellungen sind im Gedächtnis besonders haften geblieben: 1891 die Bildnisse von *Daudet* und *Verlaine*; 1892 die herrliche *Mutterliebe*, die vom Staat bestellt war und jetzt im Luxembourg hängt; 1895 das *Theater von Batignolles*; 1896 das lithographierte Bildnis von *Ed-*



Abb. 3. E. Carrière. Kind mit Kragen

mond de Goncourt; 1897 die *Kreuzigung* und das lithographierte Porträt *Verlaine's*; 1898 das *Dekorative Gemälde für die Sorbonne*. Auf der Weltausstellung von 1900 erschienen acht dieser Gemälde und fünf Lithographien. Endlich haben drei Sonderausstellungen, 1891, 1896 und im gegenwärtigen Jahre eine grosse Anzahl der Arbeiten Carrière's dem Publikum zugänglich gemacht und damit das Verfolgen seiner Entwicklung wesentlich erleichtert.

* * *

Man kann in dieser Entwicklung drei Perioden unterscheiden.

Ganz im Anfang ist der Maler selbstverständlich von Quentin de la Tour und Rubens beeinflusst; er



EUGÈNE CARRIÈRE

Abb. 4

DER ERSTE SCHLEIER

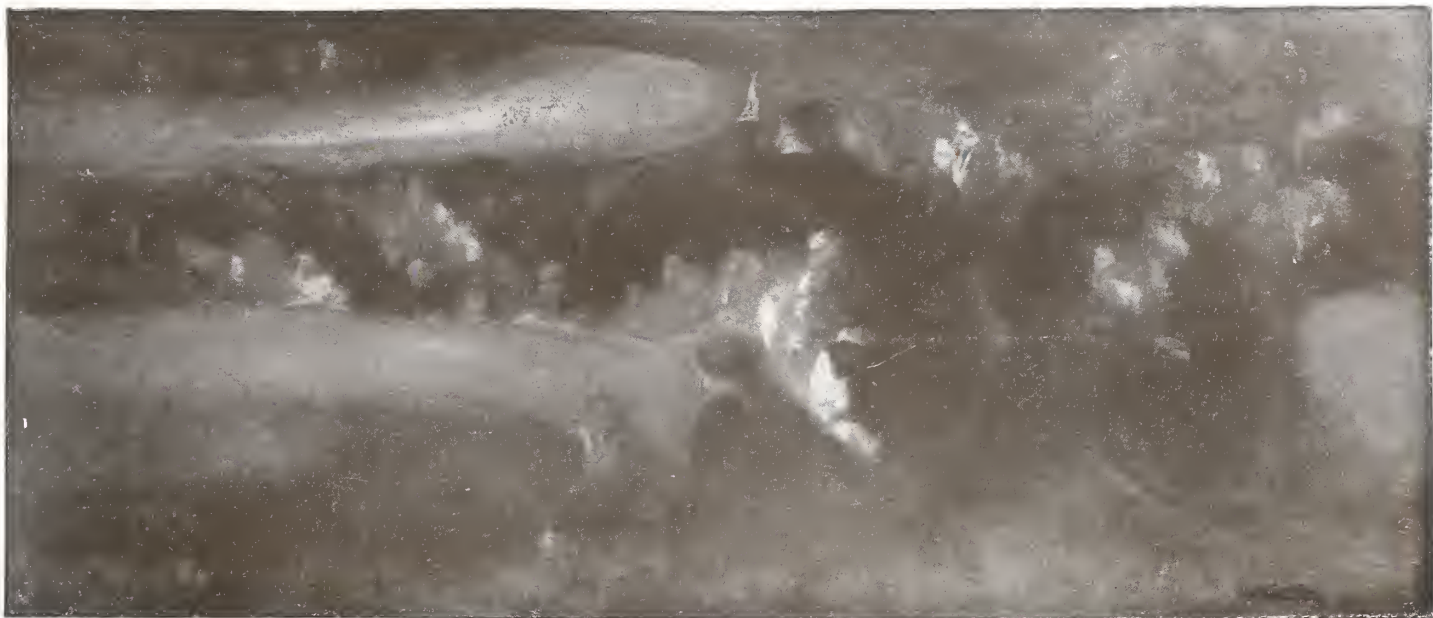


Abb. 5. E. Carrière. Das Theater in Batignolles

liebt den schönen fetten Farbonauftrag und die zart abgestuften Töne. Es ist die Zeit der hübschen Bildnisse kostümierter Kinder (Abb. 3): *Das Kind mit dem Kragen*, *Das Kind mit dem Teller*, *Das Kind mit dem Hunde*, von dem mehrere Wiederholungen existieren, deren besonders schöne Herrn Lucien Sauphar gehört und bei der jüngsten Ausstellung in der Galerie Bernheim ebenfalls gezeigt wurde, ferner einige kleine Mädchen, deren Haare hübsch mit einem Bändchen geschmückt sind, die mit Lesen und Rechnen an den Fingern beschäftigt sind, oder die der Mutter bei der Toilette des Brüderchens helfen, entzückende Bilder, die durch ihre graue Silbertonalität, belebt durch einen rosigen Fleck hier und da, die Bezeichnung »Velasquez der Volksanmut«, den Geffroy dem Carrière dieser Epoche giebt, rechtfertigen. In diese Zeit fallen auch zahlreiche rührende Familienscenen und besonders der Mutterliebe gewidmete Arbeiten, Themen, die er vom ersten Tage an mit Meisterschaft beherrscht und denen er einen genrehaften Zug giebt.

Aber bald verändert sich seine Technik unmerklich, und nach und nach wird der Meister immer mehr von den Erscheinungen des Lebens eingenommen; der Wunsch, diese wiederzugeben, wird immer stärker in ihm: er sucht die allgemeine Wahrheit und ihren konzentrierten Ausdruck. Nach und nach unterdrückt er alles, was nicht absolut notwendig zu seiner Absicht ist, er synthetisiert die Formen immer mehr und unterdrückt sogar die Farbe oder wenigstens das, was man gemeinlich unter dem Namen »Farbe« versteht, um nur das übrig zu lassen, was er für wichtig hält, und um diesem Wichtigen seinen ganzen Wert zu geben.

Und zuerst wählt und verallgemeinert er wie alle grossen Künstler. G. Seailles, der über Carrière ein

verständnisvolles kleines Buch geschrieben hat, zeigt mit bewundernswürdiger Klarheit, wie viel menschliche Wahrheit und Tiefe, verbunden mit zärtlicher Liebe, in den zahlreichen Bildern der *Mutterliebe* enthalten ist, wovon das Bild im Luxembourg, das wir hier wiedergeben (Abb. 2), gleichsam die Synthese ist; wie sehr Carrière nicht nur die mütterlichen Bewegungen festgehalten hat, sondern auch das, was in ihr von der Fruchtbarkeit der elementaren Kräfte geblieben ist, wie z. B. in dem »*Schlummer*«, wo die Mutter am Bette ihres Kindes eingeschlafen ist; und was in ihr Ernstes und Religiöses lebt.

Diese Kunst sucht indessen weder das Symbol noch das abstrakte Ideal: sie schaut in sich und um sich, und gerade weil Carrière in seine Beobachtungen alle seine Liebe als Gatte und Vater gelegt hat, ist er so ausserordentlich wahr und menschlich.

Um diese Scenen und Bewegungen in ihrer ganzen allgemeinen und ewigen Wahrheit den Augen vorzustellen, bedient sich Carrière einer Technik, worin wiederum die Synthese die grösste Rolle spielt. Zu gleicher Zeit, wo er sich von den äusseren Bedingungen wie Dekor, Hausrat, Kostüm freimacht, setzt er seine Personen in eine besondere Atmosphäre, entfernt, wenn man will, von der Wirklichkeit, aber durchaus seiner eigentümlichen Auffassung angepasst, wonach die Figuren nicht als scharf begrenzte Silhouetten erscheinen, durch scharfe und ideale Linien, welche die Natur nicht kennt, geschieden (denn, wie Gustave Geffroy mit Recht sagt, die Form zeigt auf keinem einzigen Punkte eine Auflösung des Zusammenhanges, und gerade das macht die weise und feine Kunst so schwer und so selten, die es versteht, die ganze Form in einer konventionellen Linie einzuschliessen und zur Geltung zu bringen wie die Zeichnungen von Hokusai und Ingres), sondern er zeigt

sie in ihrem Volumen, in der Dichtigkeit ihrer Formen. Diese Ästhetik bringt ihn dazu, nicht mit dem erwähnten konventionellen Striche anzufangen, sondern mit ihm aufzuhören, indem er seine Formen wie ein Bildhauer gestaltet, modelliert von Lichtern und Schatten. Und einzig bekümmert um die Grundbedingung der Malerei: die Wiedergabe der runden Formen durch die Oberflächen, auf der anderen Seite begeistert für eine Wahrheit, die immer abstrakter und allgemeiner wird, entfernt er allmählich alle Farbe und beschränkt sich auf eine graue Atmosphäre, worin nur Licht und Schatten als Basis und Verbindung der Komposition dienen: »ideale Zwischenwelt, aus der Wirklichkeit entsprungen, darin die Natur sich in all ihrer magischen Schönheit spiegelt« (Maurice Hamel). So rechtfertigt sich die von Jean Dolent gegebene Definition der Werke Carrière's: »Wahrheiten mit der Magie des Traumes«. Wahrheit, Ideal: liegt nicht darin der ganze Zweck jeder Kunst?

Daraufhin ist das Publikum, bereit alles zu verdammern, was es nicht versteht, und feindselig gegen alles, was seine Gewohnheiten

stört, zuerst erstaunt, dann hat es sich lustig gemacht über diesen »Rauch«, über diesen »Nebel«, worin Carrière seine Figuren ertränkt, und nichts würde diesem Publikum paradoxer vorkommen, als wenn man von der Farbe Carrière's sprechen wollte. Wenn es aber wahr ist, dass die Farbe nicht in der Zusammenstellung verschiedener Töne, in ihrer Verschiedenheit und Intensität zu suchen ist, sondern ausschliesslich in ihrer Harmonie, so darf man Carrière für einen Koloristen in seiner Art halten, und diese Art ist sicherlich die richtige, sintemalen sie durchaus seiner Auffassung der Kunst und seiner ersten Rührung vor dem Leben entspricht und den Sinn seiner Arbeit ausserordent-

lich verklärt und deutet. Es ist ein sonderbares Verlangen, sagt Gustave Geffroy, von den Künstlern, und hier sind nur die wirklichen Künstler gemeint, zu verlangen, ihre Werke anders zu schaffen, als sie ihrer künstlerischen Eigenart nach sein müssen. Wenn die Wünsche dieser Kritiker erfüllt würden, gäbe es hinfort nur noch neutrale Arbeiten ohne jede Übertreibung, zahme, korrekte und langweilige Arbeiten. Lasst uns die Äpfel am Apfelbaum und die Pfirsiche am Pfirsichbaume bewundern, ohne ihre Plätze austauschen zu wollen!

Was liegt überhaupt an dem Verfahren, wenn es der Künstler nur versteht, uns eine eigentümliche und gefühlvolle Vision der Natur und seine eigene Rührung mitzuteilen? Und wer kann leugnen, dass dies bei Carrière der Fall ist?

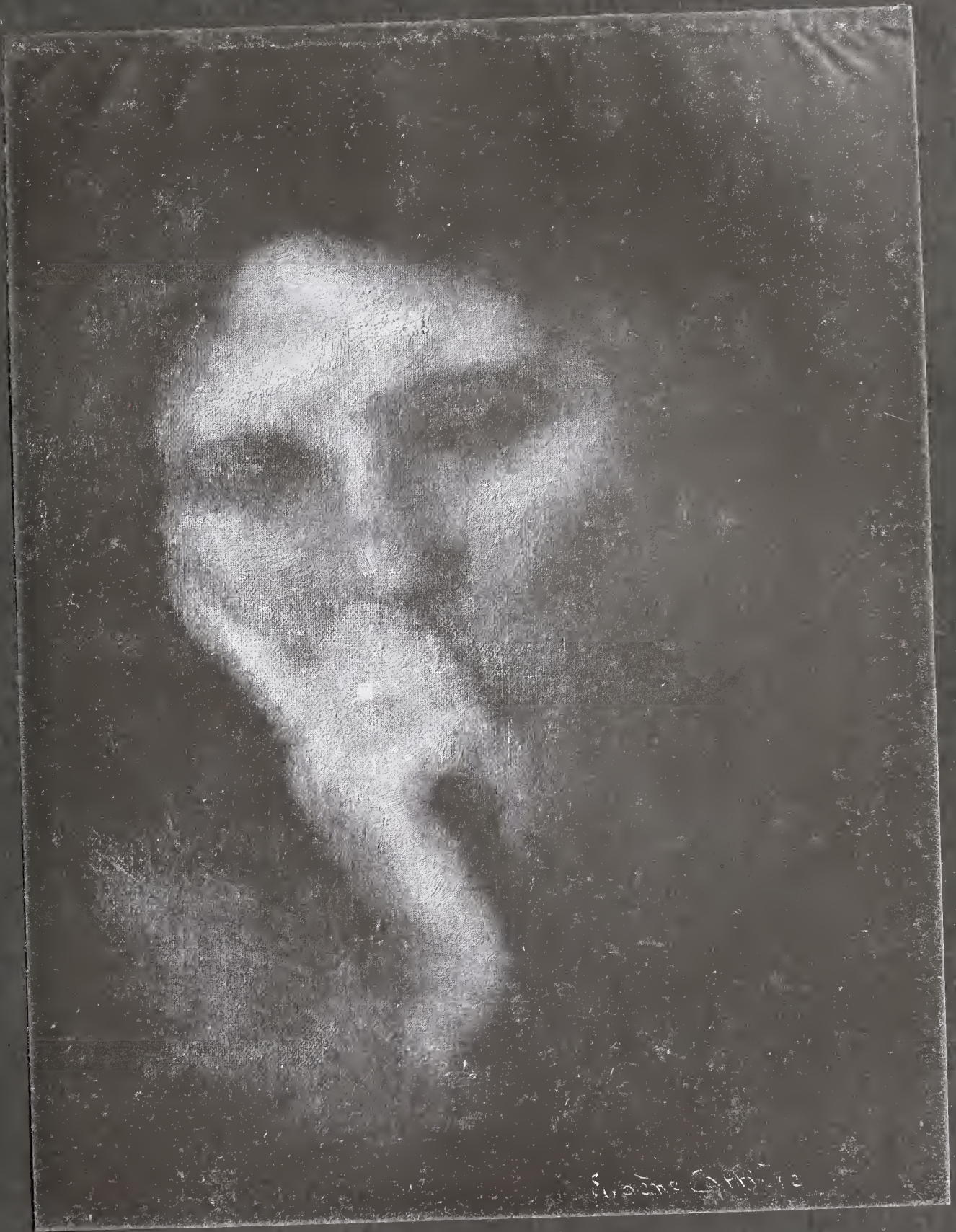
Wer kann es leugnen vor seinen unzähligen Studien von Müttern und Kindern, beobachtet an jedem Augenblick des Tages, in jeder ihrer Bewegungen unendliche Variationen eines Themas, das dem Künstler ganz ausserordentliche Schwierigkeiten bietet, und dem er, ohne jemals in die banale Anekdote zu verfallen, so wahre und liebevolle Accente abgewinnt; vor seinen Bildern der Mutterliebe, die Edmond



Abb. 6. E. Carrière. Das kranke Kind

de Goncourt mit Recht mit den Schöpfungen der religiösen Maler vergleichen konnte, mit jenem göttlichen Motiv, das uns alle Gemälde des alten Italiens von Cimabue bis auf Raffael zeigen, und das er aufgegriffen hat, indem er dem bürgerlichen Vorwurfe der modernen Mutterschaft die Grösse und Einfachheit jener alten Meisterwerke zu geben wusste?

Wer kann es leugnen vor seinen zahlreichen Bildnissen: Frauen oder junge Mädchen, deren angeborenem Reize die Technik Carrière's einen eigentümlichen poetischen Ausdruck verleiht, und die wie das auf der Ausstellung von 1900 so sehr bewunderte



und jetzt mit grossem Vergnügen wiedergesehene schöne *Porträt von Madame Caplain mit ihrem Töchterchen*, das von *Mademoiselle Séailles*, von *Madame Gallimard* u. s. w. mit diesem verführerischen Reiz die Grösse des Stiles vereinen? Vor den gemalten oder lithographierten Bildnissen berühmter Männer, seiner Kameraden in Kunst oder Wissenschaft: *Elisée Reclus* (Abb. 7), *Blanqui*, *Edmond und Jules de Goncourt*, *Puvis de Chavannes*, *Paul Verlaine*, *Daudet* (zweimal, allein und mit seiner Tochter), *Rodin*, *Rocheport*, *Gustav Geffroy*, der *Oberst Picquart* u. s. w., in denen das Innenleben sich so stark ausspricht, dass es sich hier weniger um die Porträts bestimmter Personen als vielmehr um die Wiedergabe der in ihren Formen wohnenden Intelligenz handelt, dergestalt, dass diese Bildnisse höchst interessante psychologische Dokumente sind?

Einige Kompositionen, worin wie in den soeben besprochenen Darstellungen der Mutterliebe gewissermassen der Geist, der sie schuf, in dem Rhythmus der Linien zittert, beweisen wie sie diese Sensibilität der Seele, diese brüderliche Gemeinsamkeit in Freude und Schmerz, dieses Streben nach synthetischer und tiefer Wahrheit.

Da ist vor allen Dingen das *Theater von Batignolles* (Abb. 5), das im Salon von 1895 ausgestellt war und jetzt Herrn Paul Gallimard gehört. Besonders vor dieser Arbeit, welche so sehr die Erwartungen des bei solchen Themen an den Glanz von Rot und Gold gewöhnten Publikums enttäuschte, fehlte es nicht an Spott über den von dem Künstler beliebten »Nebel«. Man fragte sich nicht, ob der Maler, der nicht eine Vorstellung oder ein Theater, sondern den Eindruck, den diese Vorstellung auf die Menge macht, darstellen wollte, nicht absichtlich ein Volkstheater gewählt hatte, wo die Zuschauer sich mit Leib und Seele den Absichten des Dramas ausliefern, und ob dieses Theater nicht weniger brillant erleuchtet sei als die Oper. Und es trifft sich, dass das Theater in Batignolles gerade mit Bezug auf Dekorationen und Beleuchtung nur sehr bescheiden versorgt ist, und dieser graue Raum, gleichsam mit einem sichtbaren grauen Nebel angefüllt, der alle lebhaften Farbentöne unterdrückt, war gerade der richtige neutrale Rahmen, um die Zuschauergruppen zur vollen Geltung zu bringen, die Carrière malen wollte, jene anonyme Volksmenge, die nicht ins Theater geht, um sich zu zeigen und um Toiletten zu sehn, sondern einzig um sich zu unterhalten, und bei der infolgedessen der Künstler weiter nichts als die Aufmerksamkeit und den Genuss wiederzugeben hatte. Und in der That hat er uns durch die von ihm beliebte Vereinfachung nicht ein bestimmtes Theater gezeigt, sondern überhaupt das Theater und im besondern das Volkstheater.

Zwei Jahre später zeigte die *Kreuzigung* unsern Künstler bei der Bewältigung einer weit höhern Aufgabe, bei der Darstellung des sublimsten Dramas. Es ist erlaubt zu bedauern, dass, um auf der Höhe einer solchen Aufgabe zu stehen, der Künstler nicht zugleich ein Gläubiger gewesen ist, dergestalt, dass uns

Carrière an Stelle des evangelischen Heilandes nur einen finstern Verurteilten gezeigt hat, der in entschlossener Auflehnung stirbt und mit einer gewaltsam protestierenden Bewegung die Arme gen Himmel erhebt. Aber welche ergreifende Erscheinung, dieses von Leiden durchwühlte Antlitz, diese verzweifelte Mutter zu Füssen ihres Sohnes, mit verzerrtem Gesichte auf die gefalteten Hände herab gebeugt, mit dem packenden Ausdrucke unendlichen Schmerzes! Dieses schöne Werk könnte zu den herrlichsten Meisterwerken der religiösen Kunst gerechnet werden, wenn der Geist, der es durchweht, sich bis zum übernatürlichen erhöhe, wenn dieser Sterbende und diese Mutter, ohne von ihrer Tragik einzubüssen, einen weniger irdischen Schmerz erduldeten. Die Ausstellung des letzten Monats zeigte uns ausserdem zwei Bilder, die wie Flügel eines Triptychons aussahen und ohne Zweifel zur Begleitung dieser Kreuzigung bestimmt waren. Man erblickte darauf weibliche Gestalten und kniende Kinder in der Art der Stifter auf den Bildern der primitiven Maler. Zusammen mit dem Mittelbilde, somit die tägliche Menschheit mit dem Opfertode Christi verbindend und auf diese Weise dieses ewige Thema verjüngend und erweiternd, hätten sie die ergreifende Bedeutung der Kreuzigung ausserordentlich vertieft.

Alle die von uns genannten Vorzüge müssten Carrière für grosse dekorative Arbeiten in die erste Reihe stellen, aber der Künstler, dem Puvis de Chavannes prophezeit hat, die Aufträge würden ihm, wie Puvis selber, erst spät zukommen, hat bei der Dekoration des Pariser Stadthauses nur zwölf Zwickel auszumalen gehabt in einem Saale, dessen Plafond von Besnard und die Wände von Jeannot gemalt sind. (Wann wird man sich doch bei den offiziellen dekorativen Aufträgen um die Gesetze der Einheit und Harmonie kümmern?) Carrière hat es verstanden, seine bescheidenen Graumalereien mit diesen so verschiedenen Gemälden in Einklang zu bringen; er hat Gestalten von Frauen und Kindern hergestellt, die Künste und Wissenschaften symbolisierend und in ihren Stellungen, Bewegungen und Gesichtszügen alle Begeisterung, Leidenschaft und schmerzliche Regung ausdrückend, die unsere Epoche charakterisieren.

In der Sorbonne, wo er den Auftrag hatte, den Saal des freien Unterrichtes auszumalen, konnte er glücklicherweise sein Talent auf einem weiteren Felde bethätigen. Auch hier hat Carrière alle Leidenschaften und allen Enthusiasmus unserer Zeit dargestellt, und auf die einfachste Weise: er hat vor unsern Augen das Schauspiel aufgerollt, das er täglich von seinen Fenstern aus sieht, das Panorama von Paris von den Belleviller Höhen aus, die Ansicht der ungeheuren Stadt, gebräunt durch den Rauch und Staub der Arbeit, »wo hie und da wie ebenso viele einsame und dauernde Ideen die grossen Bauwerke aus der wimmelnden Menge der anonymen Wohnhäuser aufragen« (G. Séailles). Und um gewissermassen die von diesem Schauspiel wachgerufene Bewegung konkreter zu machen, hat er in den Vordergrund des Gemäldes zwei Frauen gestellt, die eine

schon bejahrt, sitzend, gleichsam des Lebens müde, die andere jünger, stehend und eine unvergessliche Bewegung von Hoffnung und Ekstase machend.

Diese Vision von Paris bringt uns zu den von Carrière gemalten Landschaften, zumeist Ansichten aus der Bretagne und aus den Pyrenäen, wo für ihn die Erde, die Gewässer, die Bäume, die Hügel die nämliche Sprache wie die Menschen reden. Auch hier kümmert er sich einzig um die Formen und um das Spiel des Lichtes, unterdrückt alle Verschiedenheit der Koloration und giebt uns nur eine schematische Synthese der Natur, die oft zu einer ergreifenden melancholischen Grösse aufsteigt.

Endlich ist Carrière — und dies könnte man seine dritte Periode nennen — folgerichtig zu einer noch vereinfachteren Malerei gelangt: grosse, breite, solide konstruierte Flächen, in einen allgemeinen grauen Ton getaucht, zumeist Charakterköpfe, wie das von uns wieder-gegebene »Nachdenken« (s. die Tafel). Das sind die

schönsten Skulpturen im Salon,« sagte im letzten Jahre ein verständiger Kenner vor einer Reihe dieser herrlichen und ausdrucksvollen Köpfe. Carrière, der übrigens selbst modelliert und ausser einem weiblichen Gesicht ein *Denkmal Verlaine's* für die Stadt Nancy geschaffen hat, nähert sich hier dem Bildhauer Rodin, über den er bei Gelegenheit der Ausstellung Rodin's im Jahre 1900 als Vorwort zu seinem Kataloge so umfassende und schöne Dinge geschrieben hat: beide Künstler haben die nämliche ästhetische Anschauung und bedienen sich der gleichen Technik, und man kann sie gegenwärtig für die hervorragendsten französischen Vertreter jener Kunst halten, die wir zu Eingang dieses Aufsatzes definiert haben.

So hat sich in vollkommener Einheit die Entwicklung dieses empfindsamen und nachdenklichen Geistes vollzogen. Ohne aufzuhören ihn zu bewundern, möchten wir trotzdem wünschen, dass die strenge Auffassung, zu der er jetzt gelangt ist, ihn nicht verhindere, wieder und wieder in seiner immer beredter gewordenen Sprache mit dem unendlichen Reichtum des Lebens unsere Seele zu erfüllen.

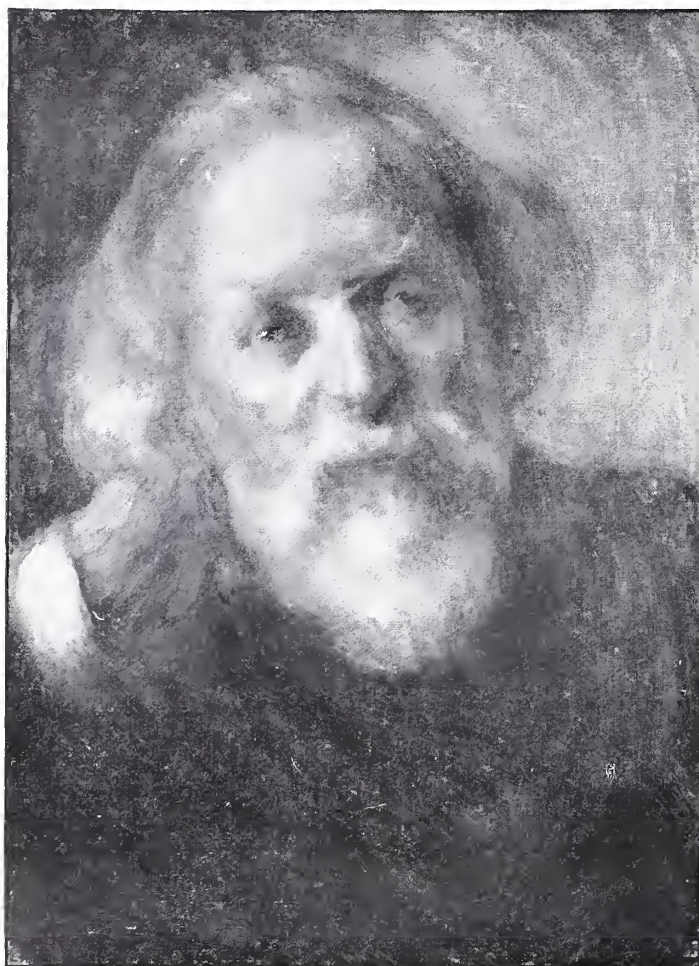


Abb. 7. E. Carrière. Bildnis des Elisée Reclus



Abb. 1. Wilhelm v. Humboldt und Georg Zoega. Skizze von Thorvaldsen

THORVALDSEN UND ZOEGA

VON AD. MICHAELIS

ALS Bartel Thorvaldsen am 8. März 1797 in Rom einzog, ein in der Technik seiner Kunst wohlbewandeter, sonst aber ganz ungebildeter Jüngling von 26 Jahren mit noch schlummernder Psyche, war er ganz natürlich an Georg Zoega als an seinen Mentor gewiesen. Zoega, dem sein grösster Schüler Friedrich Gottlieb Welcker ein höchst anziehendes biographisches Denkmal gesetzt hat, stammte aus einer vornehmen oberitalienischen Familie, aber ein Zwist hatte zweihundert Jahre vorher seinen Ahnen an die Ostsee geführt; dort waren seine Nachkommen Generationen hindurch als Pastoren thätig gewesen, und in einer damals jütischen Enklave des Herzogtums Schleswig war Zoega 1755 geboren. Alle Anregungen und Stimmungen der Sturm- und Drangzeit hatte der Jüngling in sich aufgenommen, daneben aber war er in Göttingen durch Heyne in ebenso tiefe, wie weitgreifende Altertumsstudien eingeführt worden. Auf einer Studienreise hatte er 1783 in Rom die bildschöne und leidenschaftliche junge Maria Pietruccioli geheiratet und war durch diese Ehe

bleibend an Rom gefesselt worden, ohne doch seine Verbindung mit Gönnern und Freunden in Kopenhagen ganz aufzugeben. Er lieferte dorthin regelmässige Berichte über die Erscheinungen des römischen Kunstlebens und ward zum Mitglied der Kopenhagener Kunstakademie ernannt. Während er einen ausserordentlichen Fleiss auf seine gelehrten Arbeiten, numismatische, ägyptologische, archäologische Werke ersten Ranges, verwandte, fand er doch noch immer Zeit, gelehrten oder kunstsinnigen Fremden, meistens Dänen und Deutschen, die Schätze der ewigen Stadt, namentlich die Antiken, deren vornehmster Kenner er war, zu zeigen und sie durch knappe anregende Bemerkungen in deren Verständnis einzuführen. Es war nur eine Anerkennung von Zoega's Verdiensten, wenn er 1798 zum dänischen Agenten und Konsul ernannt ward, ein Amt, das er mit der gleichen Gewissenhaftigkeit verwaltete, die er in seinen wissenschaftlichen Arbeiten stets bewährt hat.

Thorvaldsen war schon als Däne und Stipendiat der Kopenhagener Kunstakademie auf Zoega hinge-



Abb. 2. Skizze Thorvaldsen's

gerade nach Rom schicke, wo die ganze Umgebung, jedes Kunstwerk solche Kenntnisse voraussetze. Indessen erkannte er doch bald den Genius, der in dem Landsmann schlummerte, und neben dem kranken Asmus Carsten, dessen Verkehr Thorvaldsen noch ein Jahr lang geniessen konnte, war es namentlich Zoega, der sich keine Mühe verdriessen liess, die Lücken in Thorvaldsen's Bildung auszufüllen und ihm das Verständnis der Antiken aufzuschliessen¹⁾, deren Zahl damals freilich durch die Wegführung der Hauptstücke nach Paris arg gelichtet ward. Als sich Thorvaldsen endlich zu seinem Iason aufgerafft hatte, empfand Zoega in der allgemeinen Anerkennung dieses Werkes, vor dem auch Canova sich beugte, ein Stück eigenen Erfolges, und wenige Jahre später, 1805, bekannte er eine lebhaftere Freude, die Begabung des damals schon allgemein neben Canova gestellten Nordländers früher als die anderen erkannt zu haben.

Seit 1802 lebte auch Wilhelm von Humboldt als preussischer Gesandter in Rom, der Mann, der es mit seiner Frau wie wenige verstand, »die besten und edelsten Kräfte in reger und freudiger Thätigkeit aufgehen zu lassen«. Er war Zoega's Nachbar in der Via Gregoriana, dieser unterrichtete seine älteste Tochter im Griechischen, und an der sehr belebten, wissenschaftlich wie künstlerisch angeregten Geselligkeit des Humboldt'schen Hauses nahmen sowohl Zoega, wie bald darauf auch Thorvaldsen teil, der hier auch mit Rauch zusammentraf. Eine hübsche

1) Ad. Rosenberg, der in seinem »Thorvaldsen« S. 12 Zoega zu einem reichen Manne macht, sagt S. 15 von Thorvaldsen: »Wo er den Lehren Zoega's folgte, der den Höhepunkt der antiken Kunst in den römisch-etruskischen Thonreliefs [was heisst das?] und in den Vasenmalereien der Etrusker [so!] sah, da geriet er in eine trockene Manier, die nur sein angeborenes Schönheitsgefühl etwas erträglicher machte.« Woher Rosenberg das nur weiss? Falscheres und Ungerechteres lässt sich gar nicht ersinnen.

wiesen, brachte aber auch noch eine besondere Empfehlung von Zoega's Freund, dem Kopenhagener Professor Fr. Münter, mit. Freilich war der erste Eindruck, den der verschlafene Jüngling auf Zoega machte, nicht günstig; in starken Worten tadelte er die Akademie, dass sie ganz ungebildete Menschen, ohne jede Kenntnis von Geschichte und Mythologie,

Erinnerung an diesen Verkehr bietet die an der Spitze dieses Aufsatzes wiedergegebene Zeichnung Thorvaldsen's (Abb. 1), die sich unter den Schätzen des Thorvaldsenmuseums in Kopenhagen findet; ich verdanke deren Photographie der Güte meines verehrten Freundes, Professor Ussing in Kopenhagen. Der so überaus charakteristische Kopf Humboldt's, mit der eingezogenen Stirn, dem starken Vorsprung der Brauen, dem grossen Auge, ist unverkennbar, wenn wir auch mehr an die Züge des Greises, wie sie Krüger verewigt hat, gewöhnt sind. Thorvaldsen hatte den Kopf zuerst mehr von vorn gezeichnet, dann aber diesen Versuch ausgestrichen und den Kopf von neuem in strengem Profil gezeichnet, um ihm so das Bild seines Lehrers gegenüberzustellen¹⁾. Zoega, damals erst etwa fünfzigjährig, erscheint älter; häufige Krankheiten, beständige häusliche Nöte, angestrengteste Arbeit um der Wissenschaft, wie um des täglichen Brotes willen hatten den Mann früh altern lassen. Aber die hohe Stirn, das seelenvolle Auge und der feine Zug um den Mund (dessen Bildung mit der vortretenden Unterlippe in Dänemark häufig begegnet) verraten den tiefsinnigen und feinsinnigen, scharfe Beobachtung mit eingewurzelter Neigung zum Mystizismus verbindenden Forscher. Die zusammengesunkene Haltung wird nicht allein eine Folge des Alters sein, sondern rührt wohl auch daher, dass Zoega, wie eine Linie zu verraten scheint, sitzend und an die Stuhllehne zurückgelehnt aufgenommen ward. Wir glauben uns in das Humboldt'sche Zimmer versetzt und begreifen das Interesse, mit dem der junge Künstler den charakteristischen Gegensatz in den Zügen seiner beiden Gönner, wie sie sich miteinander unterhalten, mit wenigen Strichen festhielt. Die Zeichnung muss vor dem Herbst 1808, wo Humboldt Rom verliess, entstanden sein.

Aber auch sonst haben Zoega's scharfe und ausdrucksvolle Züge Thorvaldsen's Stift beschäftigt. Ein anderes Blatt im Thorvaldsenmuseum, das durch den Entwurf einer Gruppe für das Schloss Christiansborg (Herakles und Hebe) etwa ins Jahr 1805 datiert wird, führt Zoega noch zweimal in flüchtigen Umrissen vor. Die eine Skizze (Abb. 2) giebt das gleiche Profil wie jene Doppelzeichnung, nur noch schärfer und magerer, Nase und Kinn noch spitzer; die andere

1) Zoega's Bildnis ist danach bereits mitgeteilt in der »Strassburger Festschrift zur 46. Versammlung deutscher Philologen« (Strassburg, 1901), S. 1.



Abb. 3. Karikatur von einem Skizzenblatte Thorvaldsen's

(Abb. 3) krönt die karikaturartig vergrößerten Züge mit ein paar Hörnern! Das ist ein grausamer Spott des übermütigen Künstlers. Wer weiss, dass Fernow (auch ein Mitglied des Kreises, der sich um Humboldt und Zoega gebildet hatte) in seinem anonym erschienenen »Sitten- und Kulturgemälde von Rom« (Gotha, 1802) bei seiner Schilderung des Cicisbeats und ähnlicher Unsitten des römischen Ehelebens besonders die schöne Frau Zoega im Sinne gehabt hat, wird sich über den Hauptschmuck des Gatten nicht wundern; Thorvaldsen aber konnte besser als ein anderer darüber unterrichtet sein, da Frau Zoega's Kammerjungfer Anna Maria Magnani seine Geliebte war, die ihn zwanzig Jahre lang mit eifersüchtigen Banden gefesselt hielt.

Diese Karikatur sollte aber nicht das letzte Wort Thorvaldsen's über Zoega bleiben. Als der grosse Gelehrte, den kurz vorher die Berliner Akademie der Wissenschaften zugleich mit Goethe zu ihrem Mitglied erwählt hatte, am 10. Februar 1809 der tückischen Perniziosa erlag, war Thorvaldsen der berufene Künstler, um seine Züge festzuhalten, sei es an Zoega's Grabe in der Kirche S. Andrea delle Fratte, sei es für das Pantheon, in dem seine Büste aufgestellt werden sollte. Thorvaldsen nahm denn auch eine Totenmaske und entwarf ein paar Zeichnungen — zur Ausführung ist weder das eine, noch das andere Denkmal gekommen.

Die uns noch erhaltenen Zeichnungen sind von zwiefacher Art. Eine schliesst sich dem nach dem Leben entworfenen Bildnis insofern an, als sie gleichfalls Zoega im Rock und mit der Halsbinde darstellt (Abb. 4). Das Blatt befindet sich auch im Thorvaldsenmuseum; der gütigen Vermittlung des Direktors, Herrn Kammerherrn Meldahl, verdanke ich eine Photographie. Die Zeichnung rührt wohl sicher von Thorvaldsen selbst her. Sorgfältig und recht lebendig ausgeführt, trägt sie doch deutlich einen idealisierenden Charakter. Alle Linien sind ihrer

Schärfe beraubt und rundlich geworden, die auffallende Bildung der Kinnbacken ist gemildert, der Blick starrer und leerer geworden, und die Locken im Nacken bilden ein besonders auffälliges Zugeständnis an den Idealstil. Es scheint, dass die Zeichnung nicht sowohl als Vorlage für ein plastisches Werk, sondern als Ersatz eines Gemäldes dienen sollte; wer sie aber mit der oben abgebildeten Skizze nach dem Leben vergleicht, wird keinen Augenblick schwanken, wo der wahre Zoega zu finden ist.

Neben den vier besprochenen Zeichnungen, die alle bisher unbekannt waren, hat Thorvaldsen noch ein Profilbild Zoega's entworfen, das in mehreren Exemplaren auf uns gekommen ist. Bald nach Zoega's Tode erschien als letzte Tafel seines klassischen, vorzeitig abgebrochenen Werkes *Li bassirilievi antichi di Roma* eine nur leicht schattierte Umrisszeichnung, als Relief auf einer runden Platte dargestellt, nach einer Zeichnung Thorvaldsen's von C. Silvestrini fein gestochen (Abb. 5). Dieselbe Vorlage hat zehn Jahre später dem kameenartigen Stiche des jungen Dresdner Kupferstechers Anton Krüger zu Grunde gelegen, der (1819) Welcker's Buche »Zoega's Leben« beigegeben ward (Abb. 6). Die Zeichnung war offenbar zur Grundlage eines Reliefs bestimmt, vermutlich des Grabreliefs für S. Andrea



Abb. 4. Nach einer Zeichnung Thorvaldsen's im Thorvaldsen-Museum

delle Fratte. Daher die klassische Nacktheit, daher die klassische Lockenfülle im Nacken, die an Dannecker's Schillerbüste erinnert, jede Locke stilistisch zugestutzt. Die seltsam gewundene Haarpartie vor dem Ohre stimmt mit der flüchtigen Andeutung in der Skizze nach dem Leben (Abb. 1) überein, geht nun aber in den Bart über, während in der ausgeführten Zeichnung (Abb. 4) beides naturalistischer wiedergegeben und voneinander geschieden ist. Das Vorschieben des Kopfes, die so charakteristisch vortretende Unterlippe, die spitze Nase, das alles hat dem »klassischen« Stil weichen müssen. Und während alle diese Übereinstimmungen beweisen, dass die gleiche Zeichnung

zu Grunde lag: welche Verschiedenheit nicht bloss der Linien, sondern auch des gesamten Charakters in beiden Stichen! Namentlich Krüger's Stich, heutzutage das verbreitetste Bild Zoega's, entfernt sich am weitesten von dem wirklichen Zoega.

Wohin Thorvaldsen's Originalzeichnung für die beiden Stiche gelangt sein mag, ist unbekannt. In Welcker's Nachlass (auf der Bonner Bibliothek) befindet sich nichts dergleichen, ebensowenig im Thorvaldsenmuseum. Dagegen besitzt die Kopenhagener Glyptothek eine hierher gehörige Zeichnung als Geschenk des Direktors P. Krohn. Sie gleicht mehr dem Stiche Silvestrini's, als dem Krüger's, ist aber so flau, dass sie nach dem Urteile des Herrn Th.

ward nämlich im Jahre 1897 von einem Fräulein M. L. Zoega in Antwerpen ein Bildnis Zoega's dem Thorvaldsenmuseum zum Kauf angeboten, aber leider nicht erworben. Dies ist vermutlich eine Urenkelin Zoega's, dessen Sohn Friedrich Salvator, Thorvaldsen's Patenkind, nach langer Lehrthätigkeit in Hofwyl und Beauvais, 1871 bei einer Tochter in Belgien starb. Eine Witwe Therese Julie Zoega, wahrscheinlich eine Schwiegertochter Friedrich Salvator's, die von Paris nach Antwerpen übergesiedelt war, ist dort 1895 gestorben. Sie hinterliess eine Tochter Marguerite Berthe Marie Emilie (doch wohl identisch mit jener M. L. [B.?] Zoega), die 1898 einen Herrn Lair in St. Gilles (Rue Fontaines 44) geheiratet hat, aber



Abb. 5. Nach dem Stich C. Silvestrini's

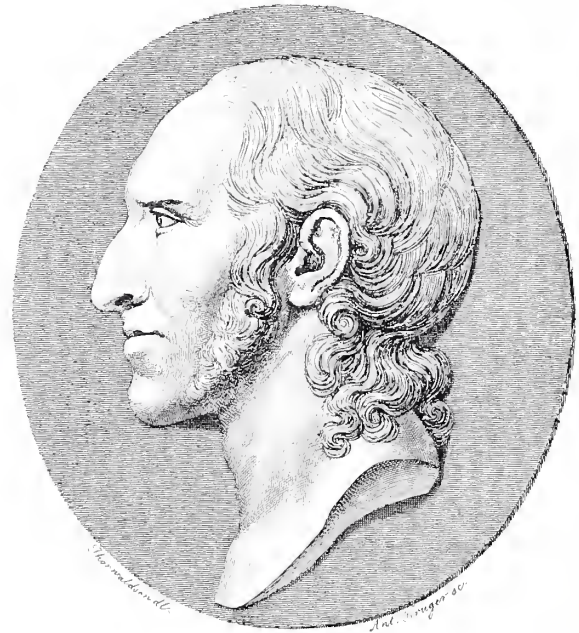


Abb. 6. Nach dem Stich Ant. Krüger's

Oppermann unmöglich von Thorvaldsen selbst herühren kann. Dies Urtheil wird durch eine grosse Photographie bestätigt, die ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Direktors C. Jacobsen verdanke¹⁾. In noch viel geringerem Masse kann eine Zeichnung auf Echtheit Anspruch machen, die, früher in Professor Hoyen's Besitz, jetzt durch ein Geschenk Professor Ussing's dem historischen Museum im Schlosse Frederiksborg einverleibt ist; nach der Photographie, die ich von Ussing erhalten habe, ist es eine ungeschickte Kopie eines mässigen Zeichners. Dagegen liegt Grund zu der Vermutung vor, dass das Original wenigstens bis vor kurzem sich noch in der Familie Zoega's befand. Nach einer Mitteilung Herrn Meldahl's

1) Eine ähnliche Bleistiftzeichnung, in einigen Nebendingen abweichend, besitzt der Lehrer Herr Th. Rauschmann in Ottmachau bei Neisse, der sie mir freundlichst zur Prüfung mittheilte.

trotz der Nachforschungen des Herrn H. Hymans, dem ich durch Vermittelung des Professor Fr. Cumont in Brüssel diese letzten Nachrichten verdanke, nicht mehr auffindbar ist. Ob freilich diese vermutliche Originalzeichnung Thorvaldsen's für die Kenntnis der wirklichen Züge Zoega's von Bedeutung sein würde, scheint mir nach obigen Darlegungen recht fraglich. Die sicherste Grundlage wird immer jene Zeichnung nach dem Leben (Abb. 1) bieten; daher denn auch ein Relief des grossen Gelehrten, das kürzlich von dem jungen Strassburger Bildhauer Stark für den Bibliotheksaal des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom angefertigt worden ist, statt der späteren Stiche jene Originalzeichnung in Relief umzusetzen gesucht hat¹⁾.

1) Abgüsse können durch meine Vermittelung für 20 Mark bezogen werden.

DER BRUNNEN DES LEBENS VON H. HOLBEIN

IM Königlichen Schlosse zu Lissabon befindet sich ein Gemälde, das schon öfters die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich gezogen hat. Es stellt eine Madonna mit dem Kinde in einer Landschaft thronend, umgeben von Heiligen, vor; hinter dem Stuhl der Mutter Gottes erscheinen deren Eltern, weiterhin öffnet sich eine prächtige Renaissancehalle mit Durchblicken auf eine weite bergige Landschaft, in deren Mitte das Meer, rechts eine Palme, links eine Ruine von antikem Charakter sichtbar wird. Musizierende Engelgruppen stehen hinter der Balustrade, die die heilige Versammlung von der weiten Welt abschliesst (siehe die umstehende Farbtafel).

Das Bild wird der Brunnen des Lebens genannt: von dem Quell, der zu Füßen der Madonna, aus einem geflügelten Engelsköpfchen rinnend, entspringt und sich in ein nur halb sichtbares rundes Becken ergießt. Rechts am Rande dieses Beckens befindet sich eine Signatur:

IOANNES
HOLBEIN
FECIT
1519.

Der näheren Beschreibung des Bildes sind wir durch Beigabe der Abbildung überhoben, die sich einerseits auf die einzige in Deutschland existierende Photographie, andererseits auf eine Ölkopie des Bildes in halber Grösse des Originals stützt. Die Photographie hatte Herr Geheimrat Dr. Purgold darzuleihen die Güte gehabt, die Kopie ist von Fräulein Schulze-Berge auf Veranlassung des Unterzeichneten hergestellt worden. Seine Majestät der König von Portugal geruhte das Gesuch um Anfertigung einer Kopie zu genehmigen, indessen gelang es leider nicht, den hohen Besitzer des Bildes zur Zulassung einer neuen, mit Hilfe eines modernen Objektivs herzustellenden photographischen Aufnahme zu bewegen. Deshalb musste die vor dem Jahre 1865 hergestellte Photographie zu Grunde gelegt werden. Das dabei verwendete Objektiv lässt die zu jener Zeit noch nicht überwundenen optischen Fehler erkennen. Nur ein Kreis von der Breite des Bildes ist ziemlich scharf und genügend hell; die oberen und unteren Partien sind verschwommen und dunkel. Hier half die Kopie aus, die auch für die Farbengebung massgebend sein musste. Die Herstellung der Druckplatten ist eine besonders rühmensewerte Leistung des Herrn Professors Rich. Berthold, Lehrers an der Königlichen Kunstakademie zu Leipzig.

Das Bild galt zunächst, nachdem es bekannt geworden war, für eine Arbeit Hans Holbein's des jüngeren. Woltmann hat es in der ersten Auflage seines Werkes mit Begeisterung gepriesen; in der zweiten freilich verwirft er es kurzer Hand als nieder-

ländisch. Die Inschrift ist ihm verdächtig, das Bild selbst hat er aber nie gesehen. Jetzt gilt das Werk fast allgemein als eine Schöpfung Hans Holbein's des älteren. Für alle drei Auffassungen lassen sich Gründe und Gegengründe angeben, die nebeneinanderzustellen vielleicht nützlich, jedenfalls aber interessant ist.

Da bei der Erörterung von Urheberfragen das Objektive dem Subjektiven, das Dokument der Auslegung voranzugehen hat, so beschäftigen wir uns zuvörderst mit den alten Berichten und mit der Inschrift, ehe wir an die Erörterung der verschiedenen Lehrmeinungen gehen dürfen.

Der älteste Fundbericht findet sich im *Abecedario pittorico del pellegrino Antonio Orlandi accresciuto da Pietro Guarienti Venezia 1753*, p. 252 (vergleiche Woltmann, *Holbein II*², 132). Dieser lautet:

»Giovanni Holtein, nome da me veduto in un quadro, ch'è in una regia capella di Lisbona in cui si rappresentano gli Attributi di Maria Vergine, il qual quadro è perfettamente bello, bon disegnato e colorito, con quantità di figure. Dalla maniera, diligenza e composizione di detto quadro, e dell' anno 1519 posto sotto al nome di lui, pare che possa dirsi esso esser stato scolare dell' Holbens, che circa a quel tempo fioriva et che morì nel 1554.«

Eine zweite Nachricht über das Bild giebt, etwa hundert Jahre später, A. Raczyński in dem Werke *Les arts en Portugal*, Paris 1846. Der betreffende Passus lautet:

»*Benposta* (près de Santa Anna, 26 mars 1844). Dans la sacristie de la chapelle du château, au dessus d'une armoire est placé un tableau, signé de Jean Holbein. Il porte la date de 1619 (sic). Il a à peu près 2 mètres de hauteur sur 1 m 30 de largeur. Les figures du premier plan ont un tiers de grandeur naturelle. C'est un admirable ouvrage, et il est d'une conservation parfaite. Les bourreaux, appelés restaurateurs, n'y ont pas touché. Le sujet est la *Sainte Vierge assise sur un trône* tenant l'enfant Jésus dans ses bras et entourée de beaucoup de saintes. Derrière le trône se voit une riche et belle architecture dans le style de François I^{er}. Ce fut la fille de Jean IV, la reine Cathérine de Portugal, sœur de Pierre II et femme de Charles II d'Angleterre, qui, étant devenue veuve, rapporta ce tableau d'Angleterre et en fit présent à cette chapelle. Je tiens ces renseignements des ecclésiastiques qui la desservent.«

Der erste der beiden Gewährsmänner, Guarienti, bekleidete das Amt eines Inspektors der Dresdner Galerie und war in den Jahren 1733—1736 in Portugal anwesend. Um diese Zeit also schon muss die Signatur auf dem Bilde gestanden haben. Dieser Umstand macht eine Fälschung, die heute nicht so gleich zu erkennen wäre, ziemlich unwahrscheinlich;

verstärkt aber wird diese Unwahrscheinlichkeit, wenn man bedenkt, dass sich das Bild an einem Orte befand, wo man an einer Täuschung kein erhebliches Interesse hatte, nämlich erst in königlichem Besitz, dann in der Schlosskapelle zu Bemposta. Wenn es richtig ist, was die Tradition angiebt, dass das Bild aus England stammt, so würde ein Fälscher wohl kaum auf ein so frühes Jahr verfallen sein, sondern eine Jahresziffer gewählt haben, die dem Aufenthalt Holbein's in England entsprochen hätte. Auch darf man einer kirchlichen Tradition mehr als jeder anderen glauben. Hierzu kommt, dass zwei namhafte Forscher, die das Bild selbst haben prüfen dürfen, für die Echtheit der Signatur eintreten. Da nun Woltmann für den Verdacht einer Fälschung keine Gründe angiebt, so ist es nicht möglich, diese zu beseitigen. Nach einer freundlichen Mitteilung Karl Woermann's hält L. Scheibler die Bezeichnung für echt, und Karl Justi hatte die Güte, mündlich und schriftlich zu erklären, dass er bei zweimaliger Besichtigung keinen Anlass gehabt habe, die Inschrift anzuzweifeln.

Da es indessen Gelehrte giebt, die den niederländischen Ursprung des Bildes für möglich halten, so sei erwähnt, was für diese Auffassung spricht. Wenn man die Mittelgruppe mit ihren teils sitzenden, teils stehenden Figuren betrachtet, so wird man allerdings an verwandte Darstellungen Memling's (Brügge, Johanneshospital) und noch mehr an solche Gerard David's (Rouen, München) erinnert. Allein es sind doch wohl nur die Gruppierung, die Art des Sitzens, die liebevolle Durchführung und das klare Kolorit des Bildes, die Stützpunkte für die Meinung darbieten. Der Typus der Heiligengesichter mutet weit mehr oberdeutsch an; unter den Handzeichnungen, die

Holbein dem älteren zugeschrieben werden, findet man einige, die mit Gestalten des Bildes identisch sind. Auch die Form der Engelflügel, die in dem Lissaboner Bilde mehr heraldisch ist, kommt bei niederländischen Meistern selten vor; ich habe sie nur bei Lukas van Leiden gefunden. Van Eyck, Memling, G. David, H. v. d. Goes geben ihren Engeln Schwanenflügel.

Noch ein anderer Umstand lässt speziell den

oberdeutschen Ursprung des Bildes vermuten. Die Renaissancehalle, die sich hinter der Versammlung erhebt, macht es wahrscheinlich, dass der Maler des Bildes in Augsburg gelebt hat. Denn dieselbe Halle findet sich mit geringen Abänderungen, auf welche wir weiter unten zu sprechen kommen, auf mehreren Reliefs von Hans Daucher. Eines dieser Reliefs bewahrt die k. k. Schatzkammer in Wien, ein zweites das Berliner Museum, ein drittes, aus Sigmaringen, erschien 1901 auf der Renaissanceausstellung in München (Abbildung in dieser Zeitschrift N. F. XIII, S. 29, sehr deutlich Gaz. d. B. Arts, 1899, III. pér XXII, S. 378). Hans Daucher war kein sehr origineller Künstler; er setzte gern zusammen und nahm das Gute, wo er es fand. M. Friedländer hat darauf hingewiesen, dass die Mittelgruppe des Sig-



*Madonnenrelief von Hans Daucher
Besitzer Fürst zu Hohenlohe-Sigmaringen*

maringer Reliefs nach einem Dürer'schen Holzschnitt gebildet ist. Das Sigmaringer Relief ist mit der Jahreszahl 1520 bezeichnet. Ob einer der Holbeins die Architektur nach einem der Reliefs gezeichnet hat oder ob beide Kunstwerke etwa eine gemeinsame Quelle in einer italienischen Zeichnung haben, bleibe dahingestellt. Anklänge finden sich auch auf einer Zeichnung Dürer's von 1509, die Madonna mit Engeln, in Basel (abgebildet in Philipp's Einzel-darstellungen III, 266). Der Ursprung der Architektur-



Der Brunnen des Lebens
Von Hans Holbein. Lissabon, Kgl. Schloss

formen ist jedenfalls in Oberitalien zu suchen; man erinnere sich der Grabmäler und vergleiche die aufgesetzten Pilaster an den Fenstern des Doms zu Como. Italienische Zeichnungen waren ja in Augsburg nichts Seltenes, und dass beide Künstler, der Bildhauer H. Daucher und der Maler des Bildes, dieselbe Quelle benutzt haben, dafür spricht die ganz gleiche Perspektive mit der Höhe des Augenpunktes, die den Vordergrund so ausgedehnt erscheinen lässt. Die Wahl eines solchen Standpunktes ist nur da angemessen, wo es sich darum handelt, eine Menge Personengruppen sichtbar zu machen, wie auf dem Lissaboner Bilde; sie hat aber keinen Sinn für die Daucher'schen Reliefs, auf denen nur je eine kleine Figurengruppe erscheint. Daucher hatte kein Gefühl für das Angemessene und war nicht selbständig genug, sonst würde er die Rundsäulen nicht so weit vorgeschoben und den Boden weniger steil ansteigend gezeichnet haben, auf dem seine Gruppen zu rutschen scheinen.

Die deutschen Gelehrten teilen gegenwärtig wohl allgemein die Ansicht, dass das Bild in Lissabon dem älteren Hans Holbein zuzuweisen sei. Diese Ansicht wird gestützt einerseits durch das Vorkommen von Handzeichnungen, deren Typen sich auf dem Bilde wiederfinden, andererseits auf die oben erwähnte Perspektive der Architektur und des Terrains, die mit der Darstellung der Figurengruppen nicht harmoniert. Das letztere hat besonders H. A. Schmid (Repertorium XIX, 278 ff.) hervorgehoben.

Ehe wir diese Gründe besprechen, sei gestattet, einige objektive Kennzeichen zu erwähnen, die die Urheberschaft des jungen Holbein wahrscheinlich machen.

Gegen den älteren und für den jungen Holbein spricht zunächst die Schreibweise des Namens. Der ältere Holbein hat seinen Namen, wo er ihn selbst schrieb, fast immer in der Augsburger Art, mit ai geschrieben, nie mit ei; nur zweimal setzt er Holbon. Der jüngere Holbein dagegen schreibt seinen Namen stets mit e; hiervon ist nur eine Ausnahme bekannt, das Bildnis des Lord Tuke in München. Dies Gemälde hält aber ein Holbeinkenner wie Wornum nicht für echt (the style does not proclaim it to be the work of Holbein). Wornum war bekanntlich der erste, der die Urheberschaft Holbein's für das Dresdner Madonnenbild bestimmt in Abrede stellte; seiner Stimme wird daher Gewicht beigemessen werden dürfen. Woltmann sagt über das Porträt des Lord Tuke, das Bild habe durch Putzen seine Schatten eingebüsst und der Ton des Gesichts sei übertrieben rot. Er hütet sich auch, direkt auszusprechen, das Bild sei von Holbein selbst, sondern sagt nur, »es sei dennoch noch immer ein durch Wahrheit und Durchbildung ausgezeichnetes Bildnis, zugleich in der Auffassung scharf und streng, wie manche von Holbein's Bildern gerade in dieser Zeit«.

Die Berufung auf die Schreibweise des Namens wird für manchen Kenner der Zeit und ihrer Gewohnheiten wenig belangreich erscheinen. Stellt man aber die Zahl der Fälle nach Woltmann II², 61 ff.

zusammen, so ergibt sich doch eine grosse Regelmässigkeit. Nach dem Verzeichnis der Werke des alten Holbein ist Nr. 4 bezeichnet Holbain (1493), Nr. 5 Holbain (1499), Nr. 11 Holbain, Nr. 17 Holbain, Nr. 20 Holbain, Nr. 107 Holbain, Nr. 108 (Bildnis Sigmund's) Holbain, Nr. 207 Hoilbayn, Nr. 235 (zweites Bildnis Sigmund's) Holbain, Nr. 243 Holbain, Nr. 247 Holbon, Nr. 262 (von Sigmund, Madonna mit dem Zettel) Holbain, Nr. 263 Holbon, Nr. 272 Holbain, Nr. 277 (Bildnis des alten Hans, angeblich Selbstporträt) Holbain, Nr. 285 Holbain, Nr. 288 Holbain. Der jüngere Holbein dagegen hat auf seinen unzweifelhaften Werken stets e statt a geschrieben: Nr. 10 (Amerbach von 1519) Jo. Holbein, Nr. 113 (Wappen, Werkstattarbeit) Holbein, Nr. 169 Holbein, Nr. 176 Holbein (Echtheit fraglich), Nr. 214 Holbein, Nr. 215 Holbein, Nr. 219 (das oben erwähnte Bild des Sir Bryan Tuke) Holpain; Holzschnitte: Nr. 199 Holben (EN aus EIN zusammengezogen), Nr. 200 Holben (wie der Band I, Seite 399 abgedruckte Holzschnitt zeigt, ist der Name Holbein ganz richtig geschnitten).

Wenn man somit allein nach der Bezeichnung urteilen dürfte, müsste man sagen, dass die Urheberschaft des jüngeren Holbein die wahrscheinlichere sei. Denn es wäre gezwungen, anzunehmen, dass der alte Holbein mit etwa 55 (nach Stoedtner 46) Jahren seine Namensschreibung sollte geändert haben, weil er nach dem Elsass gezogen war.

Dagegen könnte nun eingewendet werden, dass im Jahr 1519 der junge Holbein 22 oder 23 Jahre alt gewesen sei; wie sollte wohl ein so junger Mann ein solches Werk hervorbringen? Dem ist gegenüberzuhalten, dass das Jahr 1519 des jungen Holbein Meisterjahr ist. Damals (im Oktober) malte er das Bildnis Amerbach's, eine Leistung, die er (nach Wornum) nicht wieder übertroffen hat. In diesem Jahre trat er auch in Basel in die Zunft zum Himmel als Meister ein. Da wir schon Gemälde von seiner Hand haben, die aus dem Jahr 1515 stammen, so ergibt sich eine mehrjährige Lernzeit, die für ein solches Genie hinreichend ist, ihn zum Meister reifen zu lassen.

Vergleicht man die Renaissancehalle des Hintergrundes mit den erwähnten Reliefs von Daucher, so wird man gewisse Abweichungen finden, die für die Frage von Belang sind. Die Kapitäle der runden Säulen sind verändert, man findet sie genau so, wie auf dem Bilde, in Zeichnungen des jungen Holbein, nämlich z. B. in dem Entwurf für das Haus zum Tanz im Berliner Kupferstichkabinett. Der Maler hat ferner der Halle eine Balustrade aufgesetzt; solche Balustraden sind Holbein's des jüngeren Liebhaberei: bei dem alten Holbein findet man keine. Links und rechts neben den äusseren Pilastern der Halle findet man, etwas zurückgeschoben, Anbanten, die der schüchternen Renaissancearchitektur der Aussenflügel des Sebastianaltars verwandt sind. Man beachte die Voluten. Endlich hat Holbein der jüngere auf der oben erwähnten Zeichnung in Berlin die Säulen auch vor einen offenen Rundbogen gestellt, so dass sie

die Öffnung zum Teil verdecken, wie dies auf dem Lissaboner Bilde sichtbar ist.

Weitere Motive, die bei dem jungen, nicht aber bei dem alten Holbein vorkommen, sind die Kerben in dem hinteren Rundbogen, die Medaillons in den Zwickeln und die Festons.

Ein Argument, das für die Urheberschaft des alten Holbein zu sprechen scheint, verdient besondere Beachtung. H. A. Schmid hat in seiner Habilitationsschrift über die Entwicklung des jungen Holbein (Basel 1892) und später in einem Aufsatz des *Reperioriums* (XIX, 269 ff.) auf die fortschreitende Entdeckung und Anwendung raumschaffender Mittel durch die Maler hingewiesen und setzt in einer Vergleichung des Sebastianaltars einerseits und der Karlsruher Kreuztragung andererseits auseinander, dass und warum der erstere vom alten Hans Holbein, die letztere vom jungen Holbein herrühren müsse. Er spricht auch in der Habilitationsschrift von dem

Lissaboner Bilde und meint, die unrichtige Perspektive mit dem scharf ansteigenden Vordergrund könne nur der alte Hans verbrochen haben; denn dieser habe mit der Perspektive auf gespanntem Fusse gestanden, während dem jungen Holbein, wie das Karlsruher Bild zeige, das ursprüngliche Gefühl für die richtige perspektivische Zeichnung innegewohnt habe.

Hiergegen ist zu sagen, dass die Perspektive des Lissaboner Bildes, wenn man nur die Landschaft und die Architektur in Betracht zieht, nicht eigentlich unrichtig genannt werden kann. Der Augenspiegel ist nur sehr hoch genommen, wie der Meeresspiegel anzeigt. Die starke Verjüngung der Fluchtlinien kommt auf Rechnung des italienischen Vorbildes. Die ganze vordere Figurengruppe in der unteren Hälfte des Bildes freilich ist von dieser Perspektive nicht beherrscht, man müsste den Figuren auf die Köpfe sehen. Es ist dieselbe Art des Zusammenbauens, der wir bei dem älteren Holbein



Zeichnung von Hans Holbein d. j.



Kapital vom Lissaboner Bilde



Abschlussbogen vom Lissaboner Bilde, mit Einkerbungen und Medaillons in den Zwickeln



Zeichnung von Hans Holbein d. j.

auch sonst, zuletzt beim Sebastianaltar, begegnen. Er hatte kein Gefühl für die perspektivische Einheit einer Komposition und konnte daher die Wissenschaft der Perspektive seinem Sohne nicht vermitteln. Es ist nicht unbedenklich, vorauszusetzen, dass die Genialität des jungen Holbein eine unbewusste Lösung so schwieriger Probleme, wie es die einheitliche perspektivische Behandlung einer grossen Komposition ist, ermöglicht habe. Dass Holbein ein geborener Perspektivkünstler gewesen sei, lässt sich nicht sagen, man sehe nur die frühen Bildnisse mit der missverstandenen Architektur an. Perspektive wird gelernt oder nicht gelernt; ahnen lässt sie sich nicht. Aber es ist sehr wahrscheinlich, dass Holbein bald den Geheimnissen der Perspektive nachgegangen ist; ein einziges Blatt von Mantegna konnte ihm später die Augen geöffnet haben. Die Karlsruher Kreuztragung braucht nicht unbedingt vom jungen Holbein zu stammen, sie kann vielmehr auch von Sigmund herühren; und selbst angenommen, sie sei von dem jungen Hans, so beweist die hier vorhandene Richtigkeit der Perspektive noch nicht die bewusste oder unbewusste richtige Anwendung derselben überhaupt oder auf einem späteren Bilde. Sondern die Richtigkeit der Perspektive kann von älterer Herkunft sein, aus einem Stich, einer Zeichnung oder sonst woher stammen. Übrigens konstatiert H. A. Schmid selbst eine geringfügige perspektivische Abweichung in dem Bilde.

Man wird gut thun, sich bei Erörterung der Fragen, die die Familie Holbein betreffen, stets gegenwärtig zu halten, dass neben Hans dem alten und

ist die Eliminationsmethode, die von A. von Zahn angewandt worden ist, nicht die zum Ziele führende; die von His versuchte Substitutionsmethode scheint viel aussichtsreicher.

A. von Zahn hatte den geistreichen Einfall, die Bezeichnung

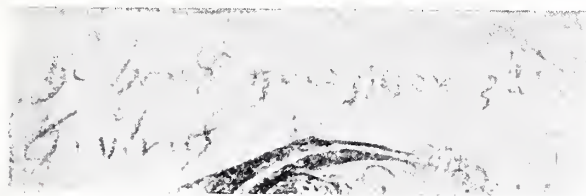
S · HOLBAIN

auf einem Madonnenbildchen in Nürnberg auf Hans Holbein den älteren zu deuten, statt, wie natürlich wäre, auf Sigmund. Da die Inschrift in Spiegelschrift auf einem Zettel steht, der aus einem Buche heraushängt, so nahm v. Zahn an, dass Hans sich den Scherz gemacht habe, die ersten drei Buchstaben des Namens Hans in dem Buche zu verstecken. Der Punkt hinter dem S wurde, weil er nicht unten am Buchstaben steht, sondern in der Mitte, »aus paläographischen Gründen« nicht für einen Abkürzungspunkt, sondern für einen Trennungspunkt, wie er zwischen einzelnen ausgeschriebenen Worten üblich sei, erklärt.

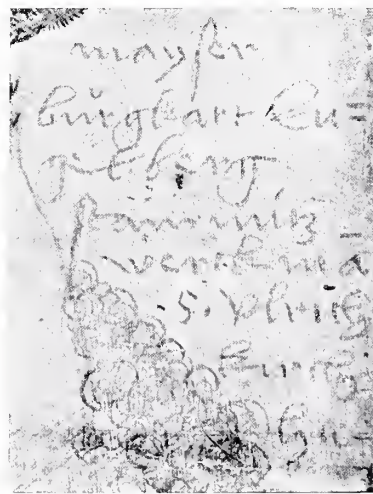
Wenn diese grausam gelehrte Anmerkung nicht dazu dienen soll, den unbequemen Sigmund gänzlich zu beseitigen, so weiss ich nicht, wozu sie gut sein mag. Denn jeder Kenner der Holbein'schen Handzeichnungen wird wissen, dass sich solche Abkürzungspunkte auf den Blättern mehrere befinden. Sie stehen niemals hinter ausgeschriebenen Worten, sondern nur hinter Abkürzungen; sie stehen auch nicht am Fusse der Buchstaben, sondern, wie auf dem Nürnberger Bilde, in halber Höhe. Ich gebe drei Beispiele:



Von einer Holbein'schen Zeichnung, Berlin. Im Original ist der Punkt hinter dem S in halber Höhe sichtbar



Von einer Holbein'schen Handzeichnung (Weimar)



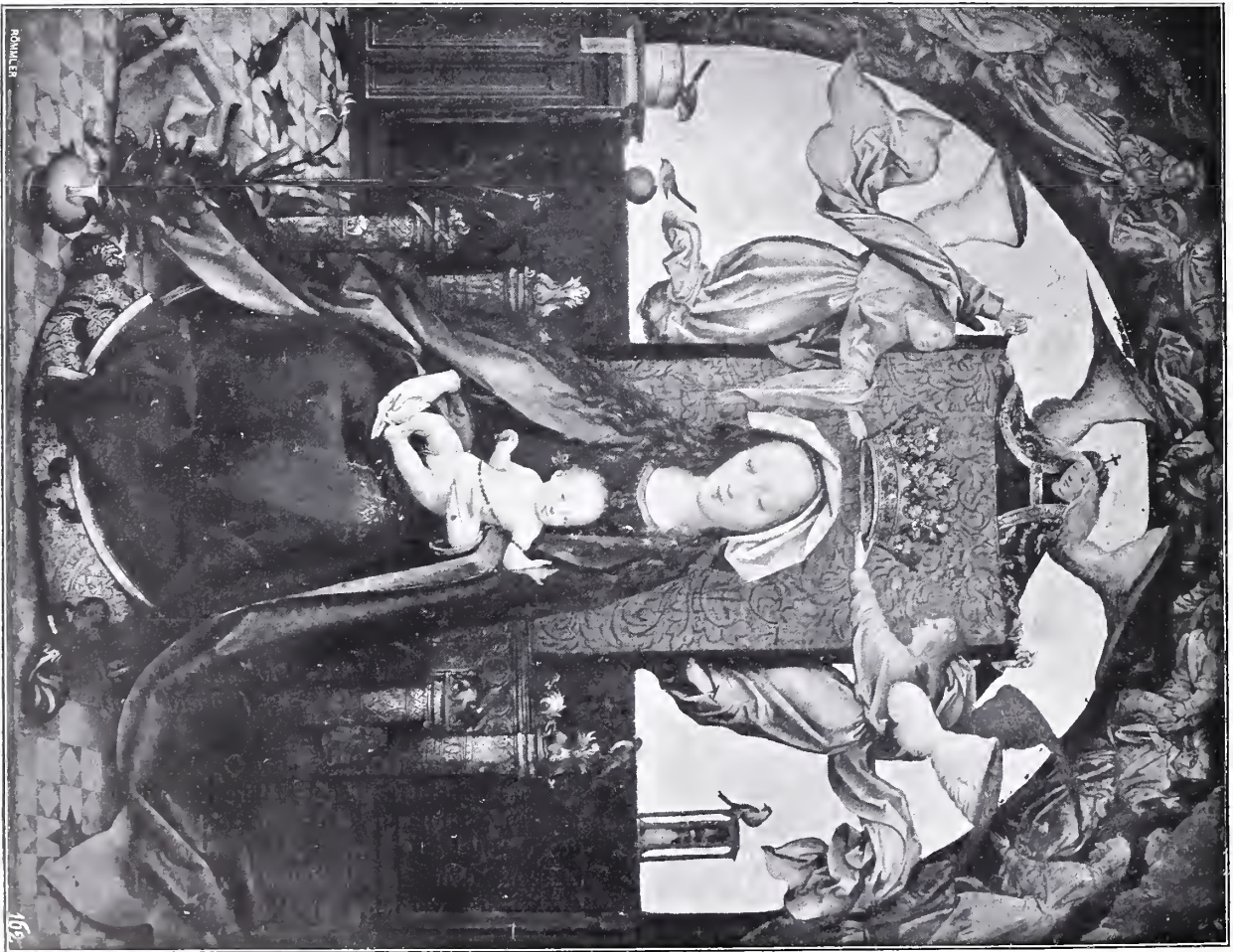
Von einer Holbein'schen Handzeichnung (Kopenhagen)

dem jungen noch eine schier unbekannte Grösse, nämlich Sigmund, steht, wie eine Figur mit einer Tarnkappe. Man fühlt Einwirkungen, Veränderungen, kann sie aber nicht bestimmen. Es ist keine kleine Aufgabe, diese Gleichung mit drei variablen Unbekannten auch nur annähernd zu lösen; und jedenfalls

H. A. Schmid hält seinem Opponenten F. Stoedner, der das paläographische Märchen wieder aufwärmt, mit Fug entgegen, dass ihn schon das Durchblättern des Berliner Galeriekatalogs davon hätte abhalten müssen, den Einfall Zahn's zu wiederholen. »Die Inschriften werden auf die Bilder gesetzt, um zu



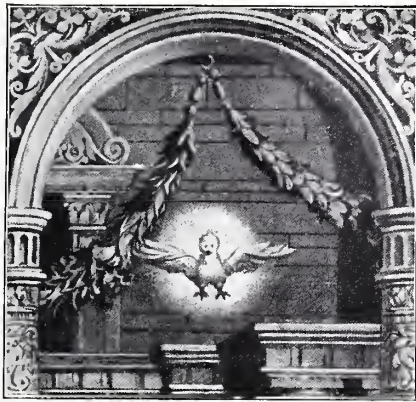
Madonna von Hans Holbein d. ä.



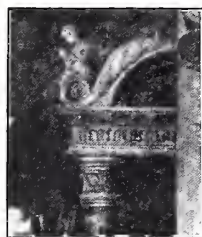
Madonna von Sigmund Holbein

verhindern, dass sie als Arbeiten anderer gelten.« — Der Punkt in dem Bilde ist hier wirklich das punctum saliens der Holbeinfrage. Er ist um so wichtiger, als die drei Holbeins, die beim Sebastianaltar vermutlich mitgearbeitet haben, durch bloss stilkritische Erwägung nicht als Sondergestalten enthüllbar sind. Denn Sigmund war vermutlich der Schüler des alten Hans und der junge Hans lernte wohl von beiden. Wenn irgendwo, so sind hier objektive Kriterien am Platze.

Im Germanischen Museum hängt noch eine zweite holbeinische Madonna, ebenfalls in kleinem Format, gotischer, hausbackener, als die eben erwähnte mit dem Zettel. Sie ist Hans Holbon 149 . bezeichnet. Die letzte Ziffer ist undeutlich; früher las man 1492 oder 1493, neuerdings (R. Bergau in den Grenzboten, 1876, pag. 76) 1499. Wenn nicht alles trügt, haben wir in den beiden kleinen Bildern, die denselben Gegenstand darstellen und die gleiche sorgfältige Ausführung zeigen, die Meisterstücke der Ge-



Vom Sebastianaltar



*Vom Lissaboner
Bilde*

brüder Holbein vor uns, und zwar dürfte dann das erste wirklich 1492 oder 1493 von Hans, das andere 1501 oder 1504 von Sigmund gemalt sein¹⁾.

Meisterstücke waren in jener Zeit vorgeschrieben; es wurden sogar von den Zunftordnungen bestimmte Aufgaben gestellt. Die Breslauer Malerzunft bestimmte noch 1572, dass als Meisterstück die Darstellung der Geburt Christi oder des Kruzifixus verlangt werden solle (Zahn's Jahrbücher II, 351). Ist die Vermutung richtig, so muss Hans der ältere seine Madonna vor 1499 gemalt haben. Er lieferte schon 1493 bezeichnete Bilder, heiratete vermutlich 1494, wie aus dem Steuererlass in diesem Jahre zu entnehmen ist, und war wahrscheinlich ein oder zwei Jahre früher Meister. Man hielt darauf, dass die Meister sich bald verheirateten. Das Geburtsjahr des alten Hans Holbein wird gewöhnlich mit 1460 angegeben; das ist zu früh. Rechnet man von 1493 um fünfundzwanzig

Jahre zurück, so kommt man auf 1468. Dies wird annähernd das richtige Geburtsjahr sein. Die Annahme Stödtner's, dass er erst nach 1472 geboren sei, ist nicht hinreichend gestützt, wie H. A. Schmid (Repertorium XIX, 279 unten) darlegt.

Für Sigmund hat schon W. Schmidt (Zahn's Jahrbuch V, 58 Anm.) das Geburtsjahr scharfsinnig auf 1477 berechnet. Das würde sehr wohl mit der Angabe seines Testaments von 1540 stimmen, dass er »alt und guter Tage« sei, und widerspricht auch nicht seinem Vorhaben, auf seine alten Tage die Reise von Bern nach Augsburg zu machen, um seine Verwandten noch einmal zu sehen. Wäre er nahe an siebzig gewesen, er würde an diese Unternehmung nicht gedacht haben. Auf Sigmund wird also auch die »Pflege Holbein's« zu deuten sein, die in den Augsburger Steuerbüchern 1477 auftaucht und 1503 verschwindet.

Der Altersunterschied der beiden Brüder beträgt hiernach neun oder zehn Jahre; er ist wichtig für die Beurteilung des Verhältnisses beider. Der ältere wird auf den jüngeren lange Zeit einen bestimmenden Einfluss ausüben — nicht nur als Lehrer in der Malkunst, sondern in der ganzen Lebensführung. Man stelle sich nur einen Elfjährigen und einen Zwanzigjährigen vor: der Jüngere wird dann von dem Älteren immer beherrscht, und diese Überlegenheit wird noch lange fühlbar bleiben, auch wenn der jüngere Bruder der begabtere ist. Es ist im wesentlichen Sache des Temperaments, ob sich der Jüngere noch lange unterordnet oder nicht. Man kann dergleichen Beobachtungen heute noch machen.

Wenn nun Holbein der ältere seinen wesentlich jüngeren Bruder Sigmund in seiner Kunst unterwies und ihn in den Wanderjahren unterstützt hatte, so wird Sigmund eine gewisse Dankeschuld ihm gegenüber gefühlt und durch emsige Mitarbeit in den Jahren 1501—1517 abgetragen haben. Dass Sigmund in die Werkstatt seines Bruders eintrat und dort Zweitmeister wurde, geht aus den Steuerbüchern hervor, die beide zahlen. Hans entrichtet die Hälfte mehr, als Sigmund.

Von 1514 an ging es mit den Finanzen des alten Holbein stark bergab. Ob daran der Wettbewerb anderer tüchtiger Maler Augsburgs die Ursache war, oder ob der Mann dem flotten Leben des damaligen Augsburg fröhnte — Gelegenheit bot sich genug dazu —, kann hier unerörtert bleiben. Genug, die Schulden nahmen überhand, einmal wird sogar eine Klage um 32 Kreuzer anhängig. Schliesslich kommt es auch zwischen Hans und Sigmund zum Bruch. Dieser hatte von jenem die nicht unbeträchtliche Summe von 34 Gulden zu fordern, und auch er musste das Gericht darum zu Hilfe rufen; erliess aber auch gleichzeitig eine Feststellungsklage, dass er nicht verpflichtet sei, mit nach Isenheim zu ziehen, wohin Hans sich gewandt hatte. Offenbar war Sigmund ein sehr brauchbarer Arbeiter und die Vermutung von Ed. His, dass er den Sebastianaltar vollendet habe, erscheint in Ansehung der Forderung

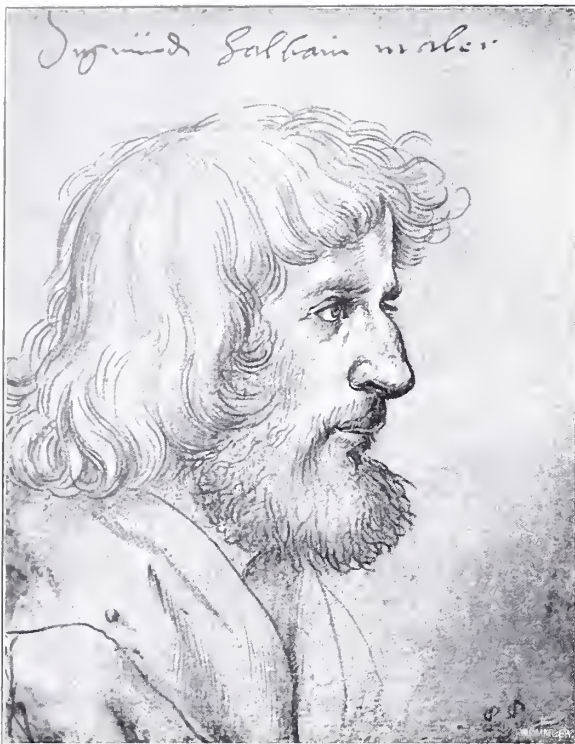
¹⁾ Eine neuerliche Besichtigung macht mir doch die Ziffer 9 an letzter Stelle am wahrscheinlichsten. Ich lasse die Sache dahingestellt.

plausibel; Woltmann's Annahme dagegen, dass sich Hans von Sigmund bares Geld geliehen habe, ist weniger wahrscheinlich. Auch H. A. Schmid nimmt an, dass Sigmund erhebliche Partien des Sebastian-Hans hergestellt habe, und ohne die Mitwirkung des Sigmund würde das Bild ein vollkommenes Rätsel sein. Die vollendete Anmut und Schönheit einzelner Figuren lässt sich nur so erklären, dass ein dem älteren Hans überlegener Genosse, der sich an niederländischem Formenreiz gesättigt hatte, an der Arbeit beteiligt hat. Dies kann kaum der junge Holbein gewesen sein, der 1516 noch unvollendet war; Anmut aber ist etwas, das nur aus vollendeter Kraft entspringt.

Man hat aus dem Umstande, dass von Sigmund

Hans der ältere nun der Urheber des Lissaboner Bildes, so hatte er solche verfehlte Gewaltstreiche nicht nötig.

Dass dagegen Sigmund ein stiller, rechtschaffener Arbeiter war, der etwas vor sich brachte und das Seine zusammenhielt, lehrt uns sein Testament. Er hinterliess in Bern Haus und Hof, Silbergerät, Malergold und -Silber, Farben u. s. w., und fügt stolz hinzu, dass er alles mit seiner Hände Arbeit erspart und zusammengelegt habe. Seine ganze Habe vermacht er »seinem lieben Brudersohn Hans aus sonderer Liebe und Freundschaft, damit er mit ihm verwandt, zu einer freien und aufrechten Gabe«. An Sigmund bewährte sich das Wort Moltke's: »Auf die Dauer hat doch nur der Tüchtige Glück.«



Sigmund Holbein. Zeichnung in Berlin



Hans Holbein d. ä. Zeichnung in Chantilly

kein zweites signiertes Bild bekannt ist, schliessen wollen, dass er als Maler unbedeutend gewesen sei und nur Handwerksarbeit geleistet habe; also auch in Bern, wo er von 1518 bis 1541 Bürger war. Das erweist sich aber als unstichhaltig, wenn man an die Zeitgenossen, den Meister vom Tode der Maria, den der Lyversbergischen Passion, den von Messkirch, der heiligen Sippe, des Marienlebens, des Amsterdamer Kabinetts, der weiblichen Halbfiguren u. s. w. denkt. Das waren doch auch Künstler, die selten oder nie ihre Leistung bezeichnet haben. Der Umstand, dass Hans seinen jüngeren Bruder gerichtlich zwingen will, ihn nach dem Elsass zu begleiten, erweist die schwache Position und geschwächte Kraft des Hans und lässt vermuten, dass Sigmund bis 1517 von Hans tüchtig ausgebeutet worden war. Wäre

Die erhaltenen Dokumente lassen es als wahrscheinlich erkennen, dass der letzte Wille Sigmund Holbein's vollstreckt worden ist, dass somit die Familie des in England befindlichen Hans Holbein des jüngeren in Besitz der ganzen Hinterlassenschaft gelangt ist (vergl. Zahn's Jahrbuch III, 133 ff.). Dagegen ist vermutlich der künstlerische Nachlass Hans Holbein's des älteren durch den Bauernaufstand 1525 verloren gegangen und in alle Winde zerstreut worden (ebenda, 121). In dem Baseler Ratschreiben an den Konvent zu Isenheim, der von Hans des älteren Habe spricht, ist nicht von Haus und Hof, noch von Silbergerät die Rede, sondern nur von »etlich Werkzeug drei Centner schwer und zwei Stübchen (Kisten) voll«, die Holbein der jüngere mehrfach reklamiert, aber nicht bekommen habe. Es wird darin die Thatsache

erwähnt, dass die Bauern nach früherer Mitteilung das Werkzeug »in ergangener Aufruhr verschwendet« hätten. Das Kloster hatte Holbein an die Bauernschaft verwiesen, der Baseler Rat verlangt aber vom Konvent Ersatz für seinen Bürger Holbein, da dieser ja den Bauern nichts zur Aufbewahrung übergeben habe.

Diese beiden Thatsachen, der Verlust des Nachlasses des älteren Hans und die Auslieferung der Erbschaft des Sigmund an dessen Verwandte, wecken die Vermutung, dass manches, was unter dem Namen des älteren Hans geht, von Sigmund herrühren könnte. Insbesondere sind es die Handzeichnungen, über zweihundert an der Zahl, die seither sämtlich dem alten Hans zugewiesen wurden, während der Gedanke, eine Reihe oder, wie wahrscheinlich ist, viele könnten von Sigmund herrühren, meines Wissens noch nicht erörtert worden ist. Die etwa aufgetauchte Mutmassung ist jedenfalls als aussichtslos oder unergründbar wieder fallen gelassen worden.

Die Aufgabe ist schwierig, aber schwerlich unlösbar. Wer die Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett betrachtet, wird bald verschiedene Hände, die sich dabei bethätigt haben, herausfühlen. Ob aber die Zahl der beteiligten Individuen zwei, drei oder vier sind und welche Blätter etwa Hans dem älteren, Sigmund, Ambrosius und Hans dem jüngeren zuzuschreiben wären, das wird ohne feste Anhaltspunkte, ohne objektive Kriterien, auch durch lange Debatten nicht zu entscheiden sein. Denn allenfalls hat man Vergleichsobjekte für Arbeiten des alten und des jungen Hans; und da der Sohn vom Vater gelernt hat und seine Art der Darstellung erst nachahmt, ehe er selbständige Handschrift bekommt, so wird die Entscheidung unsicher. Man lese nur den Text Woltmann's zu der Publikation der Holbein'schen Zeichnungen. Für Sigmund war bisher unter den Handzeichnungen keine Urhebererschaft vermutet; sein einziges sicher bezeichnetes Gemälde ist für die Frage der Zeichnungen fast ohne Belang.

Vielleicht lässt man aber den nachfolgenden Satz gelten: Alle echten gezeichneten Selbstbildnisse richten die Augen auf den Beschauer. Der Grund dafür ist der, dass der Künstler, der sich selbst im Spiegel betrachtet, wenn er seine Augen zeichnen will, seinem Spiegelbilde in die Pupillen sehen muss. Seine Augenachsen und die seines Spiegelbildes bilden dann eine ungebrochene gerade Linie, die stets auf der Spiegelfläche senkrecht steht. Mag der Künstler nun seinen Spiegel oder seinen Kopf drehen, wie er will: die Augäpfel werden, wenn er sein Gegenüber fixiert, unbeweglich auf den einen Punkt gerichtet sein. In allen Selbstbildnissen, die diese Bedingungen nicht erfüllen, sind die Augen nicht nach der Natur, sondern nach dem Gedächtnis eingefügt, oder es sind statt eines zwei Spiegel benutzt. Das erstere finden wir zum Beispiel bei der unbeholfenen Zeichnung des vierzehnjährigen Dürer; in den späteren Selbstbildnissen Dürer's (Sammlung Felix, Prado, München, Allerheiligenbild in Wien) blickt oder schielt der Meister nach seinem Beschauer. Das Schielen tritt

merklich hervor bei dem Bilde der Sammlung Felix und beweist die übergrosse Naturtreue des Künstlers. Denn indem seine beiden wirklichen Augen einmal das Spiegelbild des linken, das andere Mal das des rechten Auges fixieren, ändert sich die Stellung seiner Augenachsen und diese Veränderung prägt sich in der Divergenz der Augenachsen des Porträts aus. Diese Divergenz macht sich auch in dem Münchner Porträt Dürer's noch als parallel gerichteter, weltferner Blick bemerklich, der dem Bilde das Medusenhafte giebt.

Ein Künstler, der sein eigen Antlitz wiedergeben will, wird vor allem den Ausdruck der Augen genau nach dem Vorbilde, dem Modell bilden, wie dies Rembrandt z. B. so häufig gethan hat. Thut er dies nicht, so wird sein Selbstporträt nicht sprechend, sondern ausdruckslos.

Das mit Feder gezeichnete Bildnis des alten Holbein aus dem Besitz des Herzogs von Aumale wird man nicht steif und seelenlos nennen können. Es hat vielmehr den lebendigen, erwartungsvollen Blick eines Porträtirten. Die Thatsache, dass ein solches Bildnis ein Selbstporträt sei, wäre ja bei Anwendung zweier Spiegel ermöglicht. Darauf hat, wie H. A. Schmid mitteilt, schon der Katalog der Münchner Pinakothek hingewiesen. Der genannte Forscher entgegnet darauf: das sei nicht richtig; jedermann könne sein Gesicht in dieser Stellung in einem einfachen Spiegel beobachten, mit Ausnahme der Augensterne, und diese »könnten dann doch ohne direktes Vorbild hinein gezeichnet werden«.

Das hätte Holbein der ältere gethan? Sich selbst gezeichnet und die Augen wie ein paar Glasaugen eingefügt? In einem Atelier, wo zwei Meister hantierten, denen das gegenseitige Abzeichnen viel natürlicher war, als das Selbstzeichnen? Da sollte Holbein der ältere sich selbst abgebildet, und statt seinen Blick, das Individuellste, Geistigste, wiederzugeben, die Augenhöhlen mit Phantasiesternern gefüllt haben? Ein Mann, dem so viel Porträtköpfe zugeschrieben werden und der so viel Bildnisse in seinen Bildern verwertet hat, wird eine solche Kunstlüge nicht begehen.

Wenn schon der nach oben gerichtete, lebhaftere, erwartungsvolle Blick es nicht bewiese, dass Hans der ältere sich hier nicht selbst gezeichnet haben wird: so sollte die Inschrift das vermeintliche Selbstbildnis verdächtig machen. Hans Holbein, Maler, der Alte, lautet die Bezeichnung. So lapidar, so sehr wie Cäsar pflegen die Künstler in Skizzenbüchern sich nicht auszudrücken. Allenfalls Hans Holbein schlechtweg, wie auf seinen Bildern, hätte er sich bezeichnen können; aber der Zusatz »der Alte«, der auf einen jungen schliessen lässt, macht die Selbstzeichnung zweifelhaft. Denn in jener Zeit (1515) hatte der Vater noch nicht nötig, in seinem Skizzenbuche etwaigen Verwechslungen mit seinem Sohne vorzubeugen. Dort hätte eine Jahreszahl oder eine Altersangabe genügt.

Genau dieselbe Handschrift, von der Achilles Burckhardt (64. Neujahrsblatt, Basel 1885) sagt, sie rühre vom jungen Holbein her, während Woltmann

sie für die des alten Hans erklärt, kommt auch auf der Zeichnung der beiden Söhne Ambrosius und Hans des jüngeren vor, die sich im Berliner Kupferstichkabinett befindet. Die Schriftzüge sind zum Verwechseln ähnlich, so dass man meinen sollte, sie seien nicht nur von derselben Hand, sondern mit derselben Gänsefeder geschrieben. Ganz anders ist dagegen die Schrift, die sich auf dem Bildnis Sigmund's in Berlin befindet. Hiermit hätte man zu vergleichen, ob die Schrift auf dem zweiten Bildnis Sigmund's mit jener identisch sei; mit Hilfe der echten Zeichnungen Hans des jüngeren, die viele Beschriften tragen, könnte man bei sorgfältiger Vergleichung allmählich den Weg finden, der aus dem Labyrinth führt. Das Skizzenbuch des Hugo Klauber in Basel und andere Dokumente müssten herbeigezogen werden. Eine Aussicht auf Erzielung bestimmter Resultate hätte der Prüfende aber nur dann, wenn er mit den Handschriften vom Beginn des 16. Jahrhunderts vertraut genug ist, um den allgemeinen Duktus von den graphologischen Besonderheiten scheiden zu können.

Diese Handschriftenvergleiche wird, wenn sie richtig geführt ist, vielfach neues Licht auf die Holbeinfrage werfen und insbesondere den vielumstrittenen Sebastianaltar, der bald dem einen, bald dem andern, bald dem dritten Holbein ganz oder teilweise zugeschoben wird, zur Ruhe kommen lassen.

Für die gegenwärtige Frage, die Urheberschaft des Lissaboner Bildes, ist die graphologische Untersuchung von untergeordneter Bedeutung. Es kam hier nur darauf an, zu zeigen, dass die unter dem Namen des alten Holbein gehenden Handzeichnungen von diesem durchaus nicht alle herrühren müssen. Es beweist daher nichts gegen die Urheberschaft des jungen Holbein, wenn Handzeichnungen für das Lissaboner Bild existieren, die angeblich von dem alten Hans Holbein herrühren. Wären sie datiert oder nachweislich aus der Zeit von 1500 stammend, so könnte man die Vermutung, dass Sigmund sie zum Teil gefertigt habe, abweisen. Dass aber der junge Holbein für das Lissaboner Bild Handzeichnungen seines Oheims benutzt haben könnte, ist durchaus nicht unwahrscheinlich. An und für sich wird sich

zwischen dem jungen Hans und Sigmund, die einander im Alter viel näher standen, ein vertrauliches, mehr brüderliches Verhältnis entwickelt haben, als zwischen Vater und Sohn. Das Testament Sigmund's verrät überdies eine gewisse Zärtlichkeit des Oheims für den Neffen. Endlich aber war Holbein der jüngere 1518 in Luzern und Sigmund in Bern; sie standen sich auch räumlich nahe. Der Rückweg des jungen Holbein von Luzern nach Basel mag über Bern genommen sein.

Nun, wird man sagen, das sind doch alles nur auf Schrauben gestellte, vage Vermutungen! Gewiss, allein bis man die festen trigonometrischen Punkte findet, muss die Hypothese ihren Flug nehmen; in keiner Wissenschaft kommt man ohne sie aus (trotz W. Ostwald's Naturphilosophie S. 399), und es handelt sich hier doch darum, diejenige zu finden, die die Erscheinungen am natürlichsten erklärt. Was wir haben wahrscheinlich machen wollen, ist dies: Das Lissaboner Bild ist vom jungen Holbein 1519 in Luzern, Bern oder Basel gemalt worden als sein Meisterstück, das ihm den Eintritt in die Zunft zum Himmel eröffnen sollte. Er fasste darin zusammen, was er von Vater und Oheim erlernt hatte. Dafür sprechen die Inschrift, die Herkunft des Bildes aus England, die Grösse, der Reichtum und die feine Ausführung des Gemäldes — jede Perle ist einzeln gemalt —; die Benutzung fremder Motive, der Anklang an niederländische Gruppierungsart, die kühne Stellung des Christkinds, die charakteristischen Veränderungen in der Architektur; gegen den alten Holbein, der 1519 verarmt und allein in Isenheim sitzt, sprechen alle die erwähnten Einzelheiten, trotz vorhandener Handzeichnungen, die von ihm nicht notwendig herrühren müssen.

Holbein der jüngere gab in dem Bilde mehr, als erfordert war. Dass ihm die Gesetze der Perspektive nicht ganz unbekannt waren, ist aus dem Werke ersichtlich. Dass man aber Figuren, die unter einem anderen Gesichtswinkel studiert sind, nicht in eine leere Bühne, die vom zweiten Rang aus betrachtet wird, einfach hineinmalen darf, ist ihm vielleicht erst klar geworden, nachdem er sein Bild fertig hatte.

ARTUR SEEMANN.

Verjüngung per majestatem zusammen
 Salpmon August 1502

Aus dem Skizzenbuch des Hugo Klauber in Basel



Karl Mediz. Gottscheerinnen

KARL MEDIZ — EMILIE MEDIZ-PELIKAN

VON LUDWIG HEVESI

UNTER den Malern des deutschen Neu-Idealismus, die auf der Linie Böcklin-Leibl fortschreitend, in fruchtbarem Ringen bei der eigenen male-
rischen Persönlichkeit angelangt sind, tritt seit einigen Jahren das Ehepaar Mediz ansehnlich hervor. Es gehörte längere Zeit zur österreichischen Diaspora in Deutschland und hat sich vor kurzem aus Dresden nach Wien »repatriiert«. Der Hagenbund hat das Verdienst, sie durch seine drei Mediz-Ausstellungen der Heimat wiedergewonnen zu haben. In der ersten erwarb die österreichische Regierung das Hauptbild Karl Mediz', »Die vier Eismänner«, für die Moderne Galerie. In der zweiten sah man jene merkwürdige Reihe von Dresdner Kreideporträts, die Originale zu den 25 Heliogravüren in dem grossen, dem König Albert von Sachsen gewidmeten Bildniswerke der Kunsthandlung Emil Richter (Holst). In der dritten 73 Bilder des Gatten und der Gattin, eine Auswahl aus etwa 500 Arbeiten, die ihren fertigen Vorrat bilden. Es war eine interessante Bekanntschaft für die Wiener. Zwei künstlerische Parallelnaturen, zur Zweieinigkeit geboren, in Leben und Kunst von Hause aus verschwistert, verheiratet, in ununter-

brochenem Selbsttausch schaffend, jedes überzeugt, dass es sich dem anderen verdankt.

Sie sind auch stammverwandt. Karl Mediz ist 1868 in dem grossen Wiener Bezirke Hernals geboren, Emilie Pelikan 1862 im oberösterreichischen Markt Vöcklabruck. Karl hielt es bei den toten Gipsköpfen der Wiener Akademie nicht aus und ging nach München, nach Dachau, wo eben Uhde die Stimmgabel ergriffen hatte. Dort traf er Emilien, die aus Salzburg kam, vom achtzigjährigen Albert Zimmermann. Vom Lehrer jener Wiener Landschafts-Plejade, an deren Spitze Schindler stand. Der Meister liess seine letzte Schülerin grosse Kartons zeichnen und die Bilder mit Malbutter zubereiten, so dass sie, noch unfertig, schon an der Leinwand herunterrannen. Aber Geist lernte man bei ihm noch immer, man wuchs mit Idealen auf. Mediz verzog sich dann nach Paris, zu Julian, wo die Glasgower und Amerikaner ihre Barbarenfrische verschleifen liessen. Mit dieser Schule im Leibe ging er nach Knokke, dem belgischen Malerdorf, drei Viertelstunden vom Seebad Heyst. Von den geschniegelten Föhren Lamorinière's bis zur Gespensternatur Toorop's ist

dort eine weite Strecke moderner Stimmungslandschaft erstanden. Anderthalb Jahre lebte er in jener Thebais. Dort entstand eine Mappe voll Bleistiftstudien (1889), die dann im Wiener Künstlerhause abgewiesen wurde. Lenbach dagegen fand Wohlgefallen an diesen verwetterten Schiffen und verwitterten Schiffersfrauen, er lud den Künstler zu sich und war ihm gut. Auch Emilie Pelikan fand sich in Knokke ein, ging aber mit ihren Bildern tapfer nach München. Sie wagte 1890 sogar eine Ausstellung und machte Aufsehen. Ein Feld voll gelben Ginsters, im schönsten Sonnenschein und bereits jenem Durcheinander, das sich in späteren blauen, gelben und roten Blumengefilten des Ehepaares noch so verwirrend märchenhaft steigern sollte, war ein Schauspiel von Impressionismus, wie man es in München noch nicht gesehen. Es machte auch auf Uhde Eindruck. Zahlreiche Münchner eilten spornstreichs nach Knokke, wo die Impression so auf der Strasse zu liegen schien. Es wurde sogar ein Bürgerkrieg daraus. Die Diezpartei erhob die Wouwerman-sche Palette als Schild wider Emilie Pelikan, die Uhdepartei stand zu ihr. Es war ein erbittertes Handgemenge, von sichtbaren und unsichtbaren Händen, und die Dame zog den kürzeren. Da kam Karl Mediz aus Paris zurück, auch als Impressionist, recta von Monet, Pissarro, Sisley her.

Die beiden Verfemten brachten ihre Novelle zum Abschluss. Als Ehepaar gingen sie heim, nach Hernals, einem der »enteren Gründe« Wiens, wo man weder Wouwerman noch Monet kannte. Es kümmerte sich niemand um sie, nur Theodor von Hörmann, der Vorsecessionist, kam zu ihnen hinaus. Die drei Unverstandenen verstanden sich. Aber Hernals ist der siebzehnte Bezirk Wiens und das ist gar weit vom ersten Bezirke, wo die Häuser für Kunstausstellungen stehen. Da schien ihnen noch Dresden näher. Paul Baum hatte ihnen geraten, sich dort niederzulassen. In Dresden wehte damals etwas wie Frühlingluft; Uhde's heilige Nacht wurde angekauft, Klinger's Pietà; Gotthard Kuehl war berufen. Es war eine Anwandlung. Seitdem geht es wieder

akademischer her. Als vor vier Jahren Karl Mediz das grosse, helle, blau-weiss-grüne Bild: »Gottscherrinnen« auf der Dresdner internationalen Ausstellung hatte, ging ein kühler Schauer durch die Leute. Sie waren, bei ihrem warmen Galerieklima, diese helle freiluftige Note nicht gewohnt. Es sind elf weibliche Figuren auf freiem Felde, über dessen helle Grünlichkeit sich die helle Bläulichkeit des Himmels spannt. Die vorderste ist eine Greisin am Stabe, dann folgt eine bemooste Birke, dann zehn Mädchen, jüngere, ältere, alle in weissem plisséfaltigem Kleide, mit dem hellgrünen Paletot aus ruppigem Tuch darüber, und weissen Spitzenärmeln und -Krausen, und jede eine Vorsteckmasche mit lang niederhangenden Enden aus schwerem, buntgeblütem Seidenband, und jede einen Lilienstengel in der Hand. Dazu blondes Haar, helle Gesichter, blaue Augen. Die Figuren selber haben die Farben der Landschaft, und die schlanke Birke, die zufällig in ihre Reihe geraten, scheint fast als zwölfte mitzugehen. Es ist ein Kirchgang in Gottschee, jenem krainischen Ländchen, dessen Herzöge die Fürsten Auersperg sind; des Malers Vater war ein deutscher Gottscheer. Der Kirchgang ist natürlich nur gedacht; Giotto hat in der Arena zu Padua so einen Brautzug gemalt und Mediz sich ihn gemerkt. Aber jede der lebens-



Karl Mediz. Bildnis seiner Gattin

grossen Gestalten ist vom Scheitel bis zur Zehe Bildnisstudie. In Dresden war es eine starke helle Freskowirkung mitten unter geheiligtem Staffeleiton; das fiel unverträglich heraus, so dass die Leute sich schon vornahmen, es nicht vertragen zu können.

Solche lebensgrosse Gestalten in urwüchsiger Volkstracht hat der Künstler immer wieder gemalt. Ein solches Mädel, »Miederle« genannt, sitzt vor einer grauen Bretterwand, zwei dunkle Hände im Schosse der weissen Spitzenschürze. Sie trägt das Fronleichnamskostüm, dessen eigentlich ungeschickte Farben — das rotbraune Mieder und das rosa Gürtelband und dergleichen — doch so unbefangen zusammengehen. Rosmarin hat sie im Haar; man glaubt es herausziehen zu können, wie die grossen

grünen Eichenblätter und Tannenzweige aus dem Hutband jenes Windisch-Matreier Gebirgsbauern, an dessen Tracht den Maler das Schwarz, Rot und Grün so gereizt hat. Diese groben Tirolerloden und Wollsamte, Leinen und Seiden, Borten und Hefteln, und die Augenwimpern und der Zug der Schere im fahlblonden Haar — man hat diese Dinge erst seit Leibl so gesehen. Und seit Van Eyck allerdings. Frühere Volksfiguren Mediz' haben diese Art Wahrheit noch nicht. Die alte Frau, die er »die Witwe« nennt (von 1892) und die mit gefalteten Händen auf ihrer Truhe sitzt, ist in Tolcsva bei Tokaj gemalt und trägt eine ungarische »Bunda«, nämlich einen braunen Schafpelz mit farbiger Lederzier und gestickten Wollblumen. Das ist nun warmer Münchner Lederton von anno dazumal, jener spezifische, die ganze braune Skala herunterspielende Lederhosen, der aus dem bayrischen Oberland nach München hereindrang und »Palette« wurde. Es klingt drastisch, aber der Lederhose des Holzknechts verdankt Neu-München seinen ersten bodenständigen Kolorismus. Auch Frau Mediz hat in älterer Art Treffliches gemalt; das Bildnis ihrer Mutter zum Beispiel (»Porträt in Blau«, 1891). Die Zeit änderte sich, Luft und Licht wurden frei, die Farben und Formen verschummerten sich nicht mehr im Hell-dunkel, sondern gaben ihren Naturlaut von sich. Das war noch schöner; im Freien gibt es nichts Grelles, weil der Raum sich mit den Farben mischt; als wäre schon Luftperspektive mit in die Tuben gesperrt. Aber auch ihre Formen änderten sich. In diese bringt das scharfe Sehen beider Mediz gleichsam eine eigene Gebärde, es stellt sich ein besonderer Habitus ein. Selbst den erwähnten Dresdner Porträts, von hohen und höchsten Persönlichkeiten, von berühmten Künstlern und Gelehrten, sieht man diesen auf den ersten Blick an. Ihre Wahrheit hat gewisse schier seltsame Eigenzüge, so die wesenhafte Richtigkeit von allem, was Haar und Haaresgleichen ist. Wie individuell sehen etwa die Wimpern an jedem Auge aus, wie leibhaftig meint man den Bürstenstrich des Bedienten an jedem

Rockärmel zu unterscheiden. Und das bei den beschränkten Mitteln der Kreidezeichnung. Wie weit da das Gesicht selbst ergründet ist, mag man sich denken.

An dem grossen Bilde: »Die vier Eismänner« oder »Die Eisriesen« erregte dies das grösste Erstaunen. Das Filzig-Lodenhafte der altertümlichen Schauben, die maschengenaue Pinselstrickerei der derben Wadenstrümpfe, das Haar-für-Haar der langen struppigen Graubärte und Haarschöpfe, die Härchen sogar an den blossen Teilen der Beine (wie bei Van Eyck's Adam in der Brüsseler Galerie), das ist alles wie für die Lupe. Die Ledernarbe der Bergschuhe, der Messerzug am Schnitt der Pfundsohlen und ganz besonders die Rinde der vier frisch vom Baume geschnittenen Knüttel.

Baumrinde ist überhaupt ein Lieblingbeider Mediz. Was da an winzigen Moosen und Flechten, Sprüngen und Narben, Ästlein und Knötchen vor sich geht, das ist wieder alles für die Lupe. Man möchte es kindisch nennen, wenn man es sähe. Aber man sieht es erst, wenn man es sehen will; ganz wie beim wirklichen Menschen und Baumast, den man ja für gewöhnlich auch nicht durch die Lupe ansieht. Denn die Figuren haben dabei Masse. Sie gliedern sich ebenso richtig als Ganzes, das man mit einem Blicke umfassen kann, ohne auf die Mikroskopik zu achten. Wiederrum wird man an Leibl denken müssen. Oder an englische Präraffaeliten.

An Holman Hunt etwa, dessen Gestalten so durchgebildet sind und unter dessen Sträuchern und Blumen man thatsächlich botanisiert hat. Die vier Eismänner stehen auf einem Streifen blühender Alpenhalde. Es ist ein dichter zäher Teppich aus winzigen Alpenblumen, jede einzelne einzeln vorhanden, wie ein farbiger Wollknoten in einem orientalischen Teppich. Die rote Alpenrose, die gelbe Primel, der blaue Speik, der blauere Enzian, dicht zusammengedrängt, ein elastisches Blumenmosaik. Man sah alle diese Dinge halb ungläubig an, wie vor fünfundzwanzig Jahren die bunt aufgedruckten Blumensträuße auf dem weissen Umschlagtuch von Leibl's Kirchgängerin, oder wie man die unzähligen



Emilie Mediz-Pelikan. Bildnis ihres Gatten

blauen Schürzenfalten seiner Kellnerin (der Miederstudie) zu zählen versuchte. Sogar in der Fleischfarbe ist ein Zug von Verwandtschaft, ein bläulich-rosiges Etwas von Mitton, das auch Dürer oftmals hat. Das sind eben alle Drei Deutsche, von jener scheinbaren Schwere, die sich durch eine innewohnende elementare Spannkraft von selbst wieder aufhebt. Seitdem hat Mediz noch einmal zwei solche Eismänner in Lebensgrösse zusammengestellt. (»Die Alten vom Berge«.) Einsiedelbauern sind es, der eine im Leben ein Naturdichter, der Knittelverse macht, der andere ein bäuerlicher Tausendsassa, Gemisch von

Schmuggler, Pfadfinder und Wurzelsepp, nebenbei nie ohne einen alten zottigen Gaul zu sehen, der ihm wie ein betagter Hund nachhumpelt. Auf dem Viereismännerbilde ist der Alte links, mit dem langen Schwindschen Rübezahlbart im Profil, im Original schon neunzig Jahre alt und hat viel Buntes im Leben erlebt. Das sind solche Charaktere, und wenn man in ihre hellblauen Augen schaut, kann man es darin lesen, und in den tausend Runenrunzeln ringsum, deren Rechtschreibung Mediz im kleinen Finger hat.

Schier befremdlich heben sich solche äusserst wahre Menschengestalten bei ihm von einer Natur ab, die eigentlich nicht zu ihnen passt. Von einer schemenhaften Hochgebirgs- und Gletscherwelt, in der es am hellen Tage geologisch und meteorologisch zu spuken scheint. Da entfalten sich weite Hintergründe, in denen sich ein fast körperlos gegebenes Eiszackensystem in tausend stürzende Bäche, hüpfende Bächlein, fallende, zerknickende, zerstiebende Wasserfäden auflöst. Es wird da ein Hochalpenstil gesucht, der sich noch nicht recht finden lässt. Frau Emilie ist darin glücklicher, wenigstens soweit sie noch positiver, studienhafter geblieben. So in ihrem grossen

»Hochthal«, wo verschiedene Charakterzüge des Gletschers vortrefflich beobachtet sind. Es ist der Schlattenkäs-gletscher am Gross-Venediger, wo das Paar den vorigen Hochsommer gearbeitet hat. In einem anderen Bilde stellt Emilie diesen Gletscher als solchen dar, als grosszügiges, heroisch gestimmtes Bildnis einer geologischen Persönlichkeit. Wie der breite Eisstrom als ungeheures S zwischen seinen Felsengestaden thalwärts zieht, das hat etwas Typisches. Dabei fühlt man den Föhn, in dessen weicher Wärme alles schmilzt, schwitzt, rinnt. Die Eisspitze darüber weg ist die »schwarze Wand«.

Man begegnet ihrer kühnen Zacke auf manchem dieser Bilder und sie hat auch ein Gegenüber, mit dem sie sich durch eine grosse Linie verbindet. Verbinden würde, wenn nicht ein fremder Berg sich davor schöbe. Nun, diesen Berg hat Frau Emilie im »Hochthal« beseitigt und an seine Stelle die grosse runde Nebelsonne gesetzt. Dieser Zug mag zeigen, wie die beiden die Landschaft sichten, ordnen, bauen.

Photographen sind sie nicht. Auf einem grossen Bilde Emilien, Ruine »Dürnstein«, sieht man das ganze Donauthal mit seinen Auen und Uferdörfern als silbergrau dunstigen, luftigen

Prospekt in der Tiefe schweben; beinahe schon eine Luftballonwirkung. Schade, dass das Bild etwas seifig gemalt ist. Ich ziehe ihre Bilder vor, wo die Tiefen und Höhen weniger ins Naturferne gerückt sind. Etwa so, wie in jenem »Hochthal« der üppige Blumengrund, in dem die bunten Kühe weiden. Man blickt auf diesen Streifen Alpenmatte nieder und das Auge spürt ordentlich, dass sie aus nichts als Blumen besteht. So sind auch die Meerestiefen, in denen beide schwelgen. Am Fusse der purpurbraunen Felsen von Duino (Karls »Ruine am Meer«) sieht man ein Wasser voll dunklen, blaugrünen und grünblauen Farbenspiels. Ebenso in



Karl Mediz. »Alte Frau bei Tokaj«



EMILIE MEDIZ-PELIKAN

ÖLBÄUME — KASTANIENBÄUME

Emiliens Meeresweiten, den dalmatinischen, korfiotischen, triestinischen. Zwei grosse Bilder bei Triest füllt sie nur mit See und Luft, mit einer »Meeresdämmerung in Silber« und einer »Meeresdämmerung in Blau«. Meer und Himmel, jedes der beiden scheint sich in dem andern zu spiegeln. Das leise Spiel der Elemente lockt beide Künstler, mitzuspielen. Man sieht bei Karl Mediz genau, wie die weichen weissen Sciroccowolken sich fächerförmig ausspinnen, so über dem öftgenannten arco naturale auf Lacroma (»Das Bad«). Und über der Hohenlohe'schen Burgruine Duino krauseln sich am Abendhimmel feurige Arabesken, der sogenannte Weiterbaum«.

Diese ganze Atmosphäre beider Künstler ist mir um so lieber, je weniger sie sich ins Abstrakte heben will. Eine Phantasienatur, wie beim alten Watts, muss angeboren sein, von selber kommen; experimentell erreicht man sie nicht. Dass der Künstler daran glaubt, überzeugt den Beschauer noch nicht, und wenn er nicht überzeugt ist, will er auch nicht glauben, dass der Künstler daran glaubt. Selbst bei den »Eisriesen« steht das helle stilistische Eisgebirge hinter den so greifbaren Figuren, wie die grau in grau gemalten Gebirgsprospekte bei den Ischler Photographen. Statt menschlicher Körperlichkeit, dies sich so von Luft und Luftartigem abhebt, mag es

auch wohl eine mineralogische oder pflanzengeographische Persönlichkeit sein. Eines jener erstaunlichen Felsgebilde der adriatischen Küsten, die an Cyklopenhand gemahnen, mächtige Wände wie aus bunten Achatquadern, Bogen wie aus Karniolblöcken. Karl Mediz hat manches solche Motiv breit hingemörtelt. Und Emilie setzt sich einmal vor das Grottenloch von St. Canzian bei Triest und konterfeit jene ganze bunt verwiterte Karstphysiognomie treulichst ab, Zug für Zug, mit allen den Einfällen und Zufällen, die sich verkarstetes Kalkgestein erlaubt. (»Zur Unterwelt«.) Das ist eine Studie voll durchdringender Wahrheitsliebe. Oder das Objekt ist eines jener gemischten Gebilde, in denen Stein und Pflanze, Natur und Menschenwerk sich wie zu einem massiven Blumen-

strauss vermählen. Das sind jene südlichen Strandpalazzini und Inselklöster mit ihren hellen Säulen und Bogen zwischen dunklen Cypressen und Pinien, starrend von graublauem Kaktus, wallend von silbergrauen Schleiern der Olivenhaine, durchwuchert und übersponnen von hellblauen Glycinien und dunkelgrünem Kissos. So malt etwa Karl Mediz »das Kloster«. Es ist jene berühmte Einsiedelei auf der Mausinsel bei Korfu, dem Eilande, das man für Böcklin's Toteninsel zu halten pflegt. Aber Max Klinger weiss es von Böcklin selbst, dass dieser sein Motiv von den Ponzainseln bei Neapel geholt hat.

Die Mausinsel, das versteinerte Schiff der Phäaken, wie es tief unten in der tiefblauen Bucht liegt, hat Mediz einmal auch im Niederblick, zwischen dunklen Epheuehängen hindurch, gemalt. Diese Darstellungen greifen natürlich schon in Böcklin's Gebiet über. Stein und Pflanze gleich plastisch, aber auch gleich farbig, die Natur als Gesamtkünstlerin. Aber, möchte man fragen, hat nicht jene Natur viel von Böcklin gelernt? An diesem Geist ist dort ewig nicht mehr vorbeizukommen. Bei Mediz ist der besondere Zug vor allem wieder, dass er unvermerkt ins kleinste geht. Jede seiner Cypressen — für das gemeine Auge giebt es nichts Uniformeres als Cypressen und Pappeln — ist



Karl Mediz. Miederle

eine Person für sich. Die scheinbar so gleichen Wipfel sind jeder nach seiner besonderen Sammtigkeit, Ruppigkeit, Oberflächlichkeit oder Zerwühltheit, strotzend oder kränkelnd, melancholisch oder sanguinisch charakterisiert. Und dabei ist ihr Spriessen, das bewegte Leben in ihrem Organismus, ersichtlich gemacht. Gerade wo andere zu malen aufhören, fängt Mediz erst recht an. Wo der nackte Stamm beginnt und sich teilt, spaltet, ins Unendliche zerfasert, Sammelname wird und dabei Abenteuer erlebt in Wind und Wetter und Sonnenglut. Der Cypressenstamm erzählt seine Lebensgeschichte. Das hindert übrigens nicht, das manche dieser Bilder trotzdem etwas Dürres, Blechernes, Silhouettenartiges behalten. So »ein Park«, »Glycinienbrunnen« und noch andere.

Auch diese Ansichten sind oft frei komponiert, mit Benutzung einzelner eigentümlich poetischer Gegenstände, wie eben jenes Glycinienbrunnens; die blumengesprenkelte Parkgeometrie, in die er diese lebendige Fontäne aus hellhimmelblauen, seidigwallenden Blütenolden hineingestellt hat, ist Variationenspiel über ein dortzulande gegebenes Thema. Auch Frau Emilie hat ihre Lieblingsbäume. Mit Passion geht sie in ihren bunten Kreiden den Capriccios des Ölbaums nach. Aber vielleicht noch lieber sind ihr gewisse Bäume und Pflanzen, die gemeinlich als langweilig verschrien sind. Wenn sie ihre zierlichen Studien

von Gräsern und Halmpflanzen, auch von Papyrusstauden macht, ist ihr merklich japanisch zu Mute. Auch wenn sie die fadenfein gefiederten Zweiglein der Lärche dünn und dicht und senkrecht niederhangen lässt. Echt deutsch aber ist sie in ihren blühenden Kastanienbäumen, diese, unbeirrt von all dem Gestarre und Gewimmel eines gleichmässig ausgestanzten Laubes als eine grosse, plastische, in Licht und Schatten gegliederte Masse von eigenem Formengeist zu sehen weiss. Ein Prachtstück mit zwei solchen Bäumen an flachem Seegestade, aus Sizilien geholt, hat die österreichische Regierung er-

worben. Solche Baumindividuen auf eine Terrasse am Meere hinstellen, Kübelbäume etwa und kletternde Glycinien als blaue Arabeske darüber, das ist ein Lieblingsthema Emiliens. Auf wie vielen deutschen Ausstellungen hat man schon solche Bilder von ihr gesehen. Das ist ihr Sondermotiv, ihr Monogramm gleichsam. Auch diese Bäumchen sind eigentlich undankbar, aber was ist undankbar, wenn man es dankbar anzusehen weiss? Ein dünner roter Kirschbaumzweig, dem man schon das Pfeifenrohr ansieht, in das er sich einst verwandeln wird, ist bei Mediz voll einzelner Farbe und Form. Ein Orangenbäumchen voll purpurner Früchte steht bei Frau Emilie in einer tiefen Pracht und fast heraldischen Würde da,

dass man ein ehrwürdiges Symbol zu sehen meint. — Das Kleinleben innerhalb der grossen Form zu sehen, darauf sind beider Augen eigens eingestellt. Beide haben die Passion des Gewimmelmalens. Der Blument Teppich zu Füssen der Eismänner ist ein Musterstück in dieser Richtung. Gewimmel von hellen Bäumen haben beide schon früh gemalt; sein Birkenwald von 1894, ihr Silberpappelhain von 1896 sind solche Stücke. Noch lieber aber sind ihnen wimmelnde Blumendickichte, unabsehbares Blumen- gestrüppe. Er malt in einer Gärtnerei bei Krems Vergissmeinnichtfelder mit roten Tulpenhainen und



Karl Mediz. Schloss Duino (Istrien)

Hyazinthenbeständen vermischt. Dann wieder blaue Blumen, eine Wildnis von blühendem »Natternkopf« (1893, Motiv bei Tokaj, doch in Krems gemalt), worin ein geigendes Mädchen in dunkelrotem, blau getupftem Kleide wandelt. Sie malt jene gelbe Ginsterlandschaft (1890), wo aber der rechte Mut zum Gewimmel noch nicht vorhanden ist. Der kommt erst später, wenn ganze Horizonte sich mit den flaumigen Kugeln des Löwenzahns füllen oder jener Lärchenbaum aus einem verworrenen Gewusel und Gewurl (gute österreichische Wörter) von Alpenrosen aufsteigt. Viele solche Bilder in allen Farben haben beide gemalt. Wie es denn überhaupt merkwürdig ist, zwei Menschen in ihrer Kunst so ganz und gar verheiratet zu sehen.

Sie haben sich gegenseitig gemacht und machen sich noch. Die beiden sind zusammen ein Künstler. Auch hat Karl Mediz seiner Frau ein eigentümliches Denkmal errichtet. Eines seiner letzten grossen Bilder: Der heilige Brunnen stellt die gotische Brunnenkapelle im Stift Heiligenkreuz vor. Dort steht ein halbtausendjähriger Brunnen, mit mehreren schweren runden Becken übereinander, in Bleiguss, schon ganz verzogen und verbogen vom eigenen Gewicht und über und über polychromiert mit alten und uralten Patinafarben. Der Brunnen ist ein Oxydierungswunder, wie ihn einen solchen Maler geschaffen. Und auf den steinernen Stufen dieses Brunnens sitzt vorn, lebensgröss, eine Frau. Das ernste Antlitz, von gesunder Farbe, ist von zwei dichten schwarzen Scheiteln eingerahmt, die Hände ruhen gefaltet im Schosse. Sie trägt ein gutbürgerliches grünliches Lüsterkleid und darüber eine dunkelblaue Stola mit dunkleren Tupfen. Eine ehrsame deutsche Bürgersfrau, halb von heute, halb von irgendwann. Doch an den Schultern hat sie zwei mächtige Fittiche, dunkelblau mit Reihen von hellen Pfauenaugen. Ehrsam und wundersam zugleich, hausbacken und erhaben, so sitzt sie und schaut und sinnt. Hinter ihr im Halbdunkel glühen rot und blau und goldig die uralten

gotischen Glasfenster. Das Bild hiess ursprünglich «Die Gotik» und das war der richtige Titel. Die Frau aber ist Frau Emilie. Das blaue Flügelpaar an ihren Schultern mag wohl ihr Gatte einmal wirklich erblickt haben.

Alles in allem hat man hier den Anblick einer ehelich-künstlerischen Gemeinschaft, die sich ihre eigene Welt geschaffen hat. Ihren besonderen Anschauungs- und Empfindungskreis und eine eigene Technik dazu. Eine festbegründete Wahrhaftigkeit berührt sich mit einer wogenden, ringenden Phantastik, das Sinnfällige geht Arm in Arm mit dem Unwägbareren. Positivste Erscheinung und transscendente Neigungen, ein Realismus, der nach Stil strebt, ohne freilich einseitig den Widerspruch lösen zu können. Böcklin, Klinger, Thoma, Worpswede — auch die Mediz gehören in diese Reihe, die mit starken, durchaus deutschen Eigenschaften ausgerüstet, an den Grenzen der bürgerlichen Welt sich eine überbürgerliche, poetisch-malerische Schöpfung aufbaut. Aus starken Sinnen heraus greifen sie in das Übersinnliche ein, nervig und nervös, Symboliker des Alltags, gesunde Farbendichter. Nach all dem »Jahrhundertende« der letzten Dekadenzen scheint in solchen Erscheinungen sich wieder Jahrhundertanfang anzukündigen.



Karl Mediz. Der heilige Brunnen





SAN MINIATO AL TEDESCO

VON HANS MACKOWSKY
(Schluss)

WIE überall haben sich auch in S. Miniato al Tedesco die Franziskaner und die Dominikaner an entgegengesetzten Ecken angesiedelt. Ihre Kirchen mit den daranstossenden Konventen bestimmen die Silhouette des Stadtbildes sehr wesentlich. Beide Orden haben nach demselben Schema gebaut und mit Hilfe von grossen Substruktionen die Unebenheiten des Terrains überwunden. Sie trugen wieder Sorge, dass die Mönche gesunde Luft und einen schönen Blick in das umliegende Land genossen.

San Francesco ist die ältere Anlage. 1211, als der heilige Franz in eigener Person nach San Miniato gekommen war und mit Worten des Friedens und der Versöhnung auf die erregten Gemüther eingewirkt hatte, war das alte dem Ortsheiligen Miniatus geweihte Kirchlein mit einem daranstossenden Hause ihm zum Geschenk gemacht worden. Der Tradition nach baute zunächst Fra Elia die kleine Anlage aus. Aber erst im 15. Jahrhundert erweiterte sich das Ganze zu der grossartigen Gestalt, die es bis heute sich erhalten hat¹⁾. Die vornehmsten Familien, zu denen die Buonaparte, Napoléon's Vorfahren, zählen, schmückten die Kapellen und errichteten ihre Gräber. Doch haben sich nur wenige Freskenreste aufdecken lassen. Ihre Kunstschatze hat die Kirche zur Zeit der französischen Invasion auf Nimmerwiederssehen eingebüsst und so muss sie, wenigstens für den Kunstfreund, den ihr sonst nach Grösse und Bedeutung zustehenden ersten Rang an die Rivalin S. Domenico abtreten.

Den Dominikanern war mit Genehmigung des Bischofs

1) Für die Baugeschichte sind zwei Inschriften wichtig, die von Marmortafeln im Innern der Kirche abgelesen werden: — Hoc templum, diruto antiquiore, erectum, anno Domini 1276. — Piorum cura ampliatur et auctum, anno Domini 1480. — Das an den Sattelbalken des Dachstuhls angebrachte Wappen ist das der Rondinelli.

von Lucca die schon 1194 erwähnte alte Parochialkirche S. Jacopo e Lucia angewiesen worden (1329). Die Ordensbrüder verstanden es, sich volkstümlich zu machen und erlangten bald die Mittel zum weiteren Ausbau ihres Gotteshauses und des daranstossenden Klosters. Die Baugeschichte kann noch heute an dem Zustand des Baues selbst gelesen werden. Die Kirche zeigt den bekannten Dominikanergrundriss, war aber ursprünglich weniger hoch und mit Seitenkapellen eingefasst. Kühne Unterbauten steigen auch hier bis an den Fuss des Tufffelsens. Sie führen zunächst in eine dem hl. Urban geweihte Krypta mit halbverblichenen Fresken aus dem Leben dieses Papstes. Endlich klettert man auf schmaler Stiege hinunter in eine mit starken Pfeilern gestützte Unterkirche.

Und während man sich von Luft und Licht geschieden wähnt, öffnet sich eine unscheinbare Seitenthür, aus der wir in den süssen, verwirrenden Duft eines blühenden Citronengärtchens ganz unten am Fuss des Felsens treten. Von hier aus schätzen wir erst die Höhe der senkrecht ansteigenden Mauermaße und sehen hoch über uns die malerischen Rückfronten der den oberen Hügelrand entlang gelegenen Häuserreihe.

Die Reste alter Freskomalereien sind zahlreicher wie in S. Francesco. Gegen das Ende des 14. Jahrhunderts muss eine besonders eifrige Kunstthätigkeit hier geübt worden sein. Doch spielen in den allgemein herrschenden Stil des sinkenden Trecento, der sich natürlich in der Provinz zäher als in der Hauptstadt hielt, deutliche Quattrocentoformen hinein, z. B. in jenem schönen jugendlichen Diakonenbrustbild, das in der Oberkirche am Pfeiler der rechten Querschiffkapelle aus dem Intonaco herausgekratzt worden ist.

Mustert man die noch erhaltenen Werke der Tafelmalerei, so sieht man, dass ordnende Hände mit Eifer, aber nicht immer mit Umsicht gewirtschaftet



Pier Francesco Fiorentino. Der hl. Vincenzius San Miniato al Tedesco. San Domenico

haben, um aus S. Domenico ein kleines Museum zu machen. Hauptbild und Predelle hat man auseinander gehängt, und was beisammen geblieben ist, ist nicht immer ursprünglich zusammengehört. Ich würde zunächst zwei als Gegenstücke aufgestellte spitzbödig geschlossene Holztafeln mit dem hl. Michael und der heiligen Katharina; die zugehörigen Predellenstücke zeigen den Kampf des Erzengels mit dem Höllendrachen und die Enthauptung der heiligen Katharina. Auf dem Hauptbild hat diese Heilige auch noch das Martyrium einer brutalen und stümperhaften Übermalung erdulden müssen. Trotzdem bleibt es möglich, die Stilstufe dieser Gemälde zu erkennen. Sie gehören einem zu Beginn des Quattrocento arbeitenden Maler, der Orcagna's Tradition in das neue Jahrhundert überleitet. Ich möchte ihn identifizieren mit jenem Unbekannten, der das aus Pisa stammende Altarwerk Nr. 48 im ersten Korridor der Uffizien gemalt hat.

An derselben Eingangswand hängt eine Predelle, den heiligen Hieronymus in seiner Einsiedelei darstellend, zu der wir das Hauptbild in der Kapelle links vom Hochaltar suchen müssen. Hier finden wir den Heiligen sitzend in seinem gotisch eng geschachtelten Studio. Beide Bilder, namentlich die Predelle, lassen an einen Zeitgenossen des Lorenzo Monaco denken; eine meisterliche Hand hat auch auf ihnen nicht gewaltet.

Den reichsten künstlerischen Schmuck enthält die Kapelle im Querschiff rechts. Sie ist den heiligen Cosmas und Damian geweiht, und deutet damit auf einen Arzt als Stifter. Wir müssen nicht lange nach einem solchen Umschau halten, denn die Inschrift auf dem Grab an der linken Seitenwand lässt ihn uns in Giovanni Chellini finden. Uralt — annis fere nonaginta — ruht er in Dokortalar und Kappe mit Händen, die sich über einem gelehrten Buche kreuzen, unter einem hohen Giebelbau wie auf einem Altarisch. Das ist für ein Quattrocentgrabmal eine ganz ungewöhnliche Form. Unmöglich ferner, dass die

Inscripftafel¹⁾ dicht unter der Platte in die bunte Marmorfüllung des Unterbaues eingepasst war. Das Grabmal ist von unkundiger Hand einmal umgebaut worden, wobei wesentliche Teile versetzt, andere verloren gegangen sind. Alt und ursprünglich scheint nur der Unterbau und die Figur des Toten, die bis auf die bestossene Nase wohl erhalten ist. Die Pilaster des Oberbaues stimmen in ihrer dünnen und

zerbrechlichen Ornamentik mit den unteren Stützen schlecht überein; dagegen scheinen die Kapitelle, die an jene der Mediceerbank in Mailand erinnern, wieder Originalarbeit des 15. Jahrhunderts zu sein. Selbstverständlich hat das Giebeldach ein moderner Restaurator auf dem Gewissen, vermutlich derselbe, der die in Gips nach Luca della Robbia geformte Madonna ohne Verständnis in den Kranzrahmen brachte und die hintere Nischenwand mit dem Fruchtgehänge und den ärztlichen Emblemen verzierte. Die Figur des Toten erinnert aufs stärkste an den Aragazzi von Michelozzo in Montepulciano, so dass wir hier eher auf ihn als (nach Liphart's Vorgang) auf seinen ausführenden Gehilfen Pagno di Lapo Portigiani schliessen möchten. Allerdings war Pagno in S. Miniato nicht fremd, wenn wir Vasari Glauben schenken dürfen, der (Sans. II, 447) erzählt: »lavorò anco Pagno a San Miniato al Tedesco alcune figure in compagnia di Donato suo maestro, essendo giovane«. Die Jugendzeit war aber 1461, als Chellini starb, für Pagno, dessen Leben die

Daten 1406 und 1470 einschliessen, lang vorüber²⁾.



*Michelozzo. Grab des Giovanni Chellini
San Miniato al Tedesco. San Domenico*

1) *Johanni Chellino Florentino civi preclaro · artium medicineque eximio doctori · sepulchrum hoc Bartholomeus nepos et gratus heres construendum curavit · vixit autem honore dignus annis fere nonaginta · obiit die IIII Februarii MCCCCLXI.*

2) Während des Druckes teilt mir Herr C. von Fabriczy mit, dass die Autorschaft Pagno's aus chronologischen Gründen ausgeschlossen ist, wie er demnächst im Beiblatt des »Jahrbuchs der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen« nach-

Vielleicht war es der gleiche Bartolomeus nepos et gratus heres, der die Altartafel in der Grabkapelle zum Andenken an den durch seine milde Werkthätigkeit berühmten Onkel stiftete¹⁾. Sie stellt die thronende Madonna dar, umgeben von den hh. Cosmas und Damian, denen sich noch ein bärtiger Graukopf — Bartholomäus, der, wie ich glaube, durch den Restaurator um das Messer in seiner Linken gekommen ist

langweiliger Symmetrie aufgebaute Gruppe steht auf buntem Marmorfussboden gegen einen gemusterten Goldgrund, dessen oberen Teil eine vierfach geraffte Draperie mit Cherubimköpfen schliesst. Eine vierteilige Predelle erzählt das chirurgische Kuriosum der beiden hl. Ärzte, die Anbetung der Könige, das Martyrium der Mediziner und die Gürtelspende an den hl. Thomas. Dieser letzte Teil der Predelle hat stark



*Giusto d'Andrea. San Domenico in San Miniato al Tedesco
Cappella dei SS. Cosimo e Damiano*

— und Thomas mit der Lanze anschliessen. Diese in weisen wird. Es scheint mir demnach geraten, vorläufig an Michelozzo als Verfertiger festzuhalten. Ein Aufenthalt des Künstlers in S. M. ist nicht notwendigerweise anzunehmen, da wir wissen, wie solche Arbeiten verschickt wurden, wobei gerade an Michelozzos Grabmäler in Montepulciano und in Neapel zu erinnern wäre.

¹⁾ Das Wappen der Pazzi am Altar stammt von den späteren Patronen der Kapelle her. Zuletzt ging das Patronat an die Settimanni über.

gelitten, vermutlich später, nachdem schon die ausbessernde Restauratorenhand die ganze Malerei übergegangen hatte.

Die Kunst des Meisters, der sich hier offenbart, ist über manche Filter gegangen. Die Lokaltradition schreibt das Gemälde der Schule des Angelico zu, von dessen Madonnenauffassung die vorliegende inspiriert scheint. Der Schematismus der Komposition erinnert ebenfalls an die hieratisch gebundene Art des Fra Beato. Das Beste verdankt der Maler aber doch dem Fra Filippo

Lippi, auf den manche Typen und vor allem das Kolorit hinweisen. Eine Figur wie der bartlose Damian ist ohne die Kenntnis des Bildes in Casa Alessandri gar nicht vorstellbar. Auch das schöne Granatrot der Doktorenmäntel und die feinen Mitteltöne sind Fra Filippo abgesehen. Wir müssen also nach einem Maler Umschau halten, der um 1460 in diesen Schultraditionen sich bewegte. Ich bringe *Giusto d'Andrea* in Vorschlag.

Mehr als ausreichend sind wir über Giusto unterrichtet. Sein Vater Andrea erscheint in der denunzia Masaccios von 1427 als Werkstattgenosse des grossen Meisters¹⁾. Cavalcaselle²⁾ stellt seine Arbeiten zusammen. Ich habe bereits den Versuch gemacht³⁾, die Liste dieser sämtlich ausserhalb von Florenz befindlichen Arbeiten durch das in der Sakristei von S. Nicolò zu Florenz befindliche Altarbild der Madonna mit Engeln und sechs Heiligen zu vermehren. Andrea lebte bis 1450.

Die erste Portata des Sohnes Giusto von 1457⁴⁾ führt ihn mit zwei Brüdern im fremden Hause als Waisen auf: «Siano popoli senza padre e senza madre e istiano chon altrui per le spese». 1458 wird Giusto auf zwei Jahre garzone bei Neri di Bicci, hatte doch schon der Vater Andrea mit Bicci di Lorenzo Beziehungen gehabt. In seinen pedantischen Aufzeichnungen notiert Neri sub anno 1458⁵⁾: «Piglia per discepolo Giusto d'Andrea di Giusto, dipintore, per 1 anno con salario di fiorini 12 et un paio di calze». Mehrfach erlitt die Thätigkeit Unterbrechungen, was Neri genau anmerkt; eine kurze Abschwenkung führt Giusto auch in Fra Filippo's Atelier. Um dieselbe Zeit wird er in die Lukasgilde aufgenommen⁶⁾. Nicht ohne Selbstgefühl schreibt der junge Meister nach Beendigung dieser Zeit: «fe' molti lavori e guardagniai bene». Allein er zog es doch bald vor, zu Benozzo Gozzoli als Gehilfe zu gehen »per agpare (imparare) nell' arte e nella virtù«. 1462—1465 ist er mit Gozzoli in San Gimignano thätig. Dann verlieren wir ihn aus den Augen bis zum Sturz der Medici 1494, den er selbst sehr anschaulich in einem wenig schriftgelehrten Italienisch beschrieben hat. 1496 stirbt er. Cavalcaselle hat sich die Zusammenstellung auch der ihm zugehörigen Malereien angelegen sein lassen⁷⁾.

1) Gaye, Carteggio I, S. 116.

2) Ital. Ausgabe II, S. 349—351. Die dort in S. Margherita zu Cortona und in der Casa Ranghiasi zu Gubbio erwähnten und bezeichneten Werke befinden sich nicht mehr an Ort und Stelle. Das Bild in Cortona ist beim Umbau der Kirche 1897 verschwunden, die Gemälde der Casa Ranghiasi sind verkauft worden.

3) Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin vom 10. Januar 1902, wo ich auch die ersten Mitteilungen über San Miniato al Ted. machte.

4) Quartiere S. Croce, gonfalone bue. Gaye, Carteggio I, S. 211—212.

5) Gaye, ebenda S. 212.

6) Gualandì, Memorie VI, S. 183. Zwischen 1458 und 1460. Das genaue Datum fehlt.

7) Ital. Ausg. VIII, S. 129 ff. Nicht überall kann ich beistimmen. Mit Sicherheit erkenne auch ich Giusto's Hand

Nehmen wir das Todesdatum des Chellini 1461 als Entstehungsjahr des Gemäldes an, so ordnet es sich trefflich in Giusto's Entwicklung ein. Spätestens 1460 ist Giusto selbständiger Meister geworden, danach »arbeitete er viel und verdiente gut«. Die Unselbständigkeit der Malerei deutet auf einen Suchenden, einen Anfänger. Und wenn die Art des Fra Filippo am stärksten darin sich geltend macht, so kommen wir wieder auf die Zeit um 1460, als die Richtung des Frate die massgebende war. Giusto gehört in den Kreis der Piero di Lorenzo, Zanobi Machiavelli¹⁾, Fra Diamante. Von Gozzoli ist noch nichts auf dieser Tafel zu spüren.

Deutlicher noch als das Hauptbild weist die Predelle in den Umkreis des Frate und zwar auf Pesellino. Für das Wunder der Beinamputation nahm Giusto seine Zuflucht zu Pesellino's jetzt im Louvre (Nr. 1414) befindlichen Predellenstück. Er änderte nur die linke Seite, die er durch eine Wand von dem Krankenzimmer trennt, und wo er eine zimperlich verlegene Jungfrau einen mit Spülnapf und Wasserkanne herbeieilenden Fante erwarten lässt. Die Lage des Kranken im Bett, das Herzutreten der beiden kurz entschlossenen Chirurgen zeigt nichts von den Feinheiten des Vorbildes. Im folgenden Stück, auf der Anbetung der Könige, verarbeitet Giusto verhältnismässig frei die von Gentile da Fabriano importierten Motive. Kröche der älteste König nicht allzu animalisch zum Fusskuss heran, so wäre die Geschlossenheit der Gruppe zu loben. Bei der Hinrichtung des Cosmas

in der Madonna mit sechs Heiligen, ehemals in der florentiner Akademie (Katalog 1893, Nr. 13). Das Gemälde soll demnächst in den neuen Sälen der Uffizien aufgestellt werden. Das Bild in der Galerie zu Prato (Katalog 1900, sala IV Nr. 19) hält ziemlich die Mitte zwischen Gozzoli und Botticini. Eine Madonna in der Galerie zu San Gimignano (im Palazzo Nuovo del Podestà, phot. Alinari Nr. 9589) geht trefflich mit dem Bilde in Florenz zusammen. Das Bild in San Girolamo ausserhalb von Volterra — aus dem Stadthause erst dorthin gebracht — ist ausserordentlich stark restauriert, hat aber sehr viel Verwandtschaft mit Giusto. Die Madonna in Budapest schreibe ich mit Weisbach (Pesellino S. 113) dem Piero di Lorenzo zu. Für Giusto beanspruche ich noch die Madonna mit sechs Heiligen zu S. Giovanni Valdarno im Oratorio della Madonna (phot. Alinari Nr. 8908). Die Art Giusto's hat Bayersdorfer mit gewohnter Treffsicherheit in der 1458 datierten grossen Madonna mit Heiligen der Münchner Pinakothek (Nr. 1003) erkannt.

1) Sollte dieser Zanobi de' Machiavelli nicht identisch mit jenem Zanobi de — (hier hat das Dokument eine Lücke) sein, der in dem bekannten Rechtsstreit um die Trinität in London (Nat. Gallery Nr. 727) mit Piero di Lorenzo als Werkstattgenosse des Pesellino namhaft gemacht wird? Milanesi (Vas. Sansoni III, S. 43) nennt zwar Zanobi di Migliore, ohne anzugeben, woher er diesen gänzlich unbekannt Namen hat. Wer indessen die von mir in dem oben zitierten Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zusammengestellten Malereien des Zanobi Machiavelli (1418—1479) auf ihre Beziehungen zu Fra Filippo und Pesellino prüft, wird gleich mir geneigt sein, in diesem Künstler den trefflich zu Piero di Lorenzo passenden Werkstattgenossen zu mutmassen.



Giusto d'Andrea. Predellenstücke zum Altarbild in San Domenico
San Miniato al Tedesco

und Damian schielt Giusto wieder zu Pesellino hinüber, diesmal nach dem in Florenz befindlichen Teil der genannten Predelle. Den Henker übernimmt er ziemlich getreu, wie ihn seiner Zeit Pesellino von Masaccio (Berlin Nr. 58 B) entlehnte. Im übrigen ist nicht viel Federlesens mit dem Vorbilde gemacht; die langweilig aufmarschierte Front der vier Legionäre verrät die Armseligkeit, die sich der Maler auf einer Predelle hingehen liess. Das vierte Bild kann nur noch nach seinem Gegenstande, die Gürtelspende an Thomas, erraten werden, so abgerieben ist es. Das Wappen, das sich auf dem trennenden Pfeiler links befand, ist ebenfalls durch Auskratzung unkenntlich

und Stilanalyse, um das Werk zusammen mit der ehemals in der Florentiner Akademie ausgestellten Madonna der Jugendzeit Giusto's zuzuschreiben, vor seiner Berührung mit Gozzoli.

* * *

Die Kapelle rechts vom Hochaltar ist ganz mit Fresken aus dem Ende des 14. Jahrhunderts im Stile des Agnolo Gaddi ausgemalt. Das dort befindliche Altargemälde ist erst vor einigen Jahren an diese Stelle gekommen. Vor gewohnter Nischenarchitektur thront die Madonna, umgeben von den hl. Sebastian und Johannes dem Täufer (links) sowie den



Sinibaldo Ibi (?) bez. 1507
San Miniato al Tedesco. San Domenico

gemacht. Das Fleckchen Landschaft, zu dem der Maler sich verstand — Berge und ein kastellartiger Bau, — erinnert am meisten an Fra Angelico's andeutende Einfachheit. Die künstlerischen Unkosten, die Pesellino sich mit seinen reichen landschaftlichen Gründen machte, vermied der unsichtig seinen Lohn abwägende Giusto durchaus.

Die mehr andeutende, grob konturierende Art¹⁾ dieser Malereien spricht ebenso wie die ängstliche Symmetrie für eine jugendliche, unerfahrene Hand. Alles steht da im Lot und in unfreiem Parallelismus. Und so vereinigen sich chronologische Kombination

¹⁾ Allerdings ist, namentlich in den Gesichtern, eine nachzeichnende spätere Hand wahrnehmbar.

hl. Martin (?) und Rochus (rechts); vorn kniet, puppenhaft klein, die Stifterfamilie, Mann, Frau und Tochter. Die Anwesenheit der hl. Sebastian und Rochus lassen ein Devotionsbild vermuten zur Abwehr der Pestgefahr, die San Miniato so oft bedrohte. Ein grob verputzter Riss, der durch die rechte Hälfte des Bildes geht und die Namensinschrift des heiligen Bischofs zerstört hat, entstellt ein wenig das Gemälde. Die helle kalte Farbe, aus der ein fahles Grün hervorsteht, das bleiche Inkarnat, die hakenförmig ausgebogenen Locken, die auffallenden weissen Augäpfel, in deren Ecken die Pupillen stehen, die fleischrote Architektur des Thrones und die Miniaturfigürchen der Stifterfamilie — all das, sollte man meinen, wären deutliche Fingerzeige auf einen bestimmten Meister.

Trotzdem weiss ich keinen Namen vorzuschlagen. Die Tradition »scuola del Botticelli« lenkt vollends in die Irre. Die leere, schönschreiberische Modellierung des Nackten, das Präziöse des Gefühlsausdrucks deutet auf einen Umbrer, nicht einmal auf einen sonderlich frühen. Unter dem Bilde hängt eine nicht zugehörige Predelle, leider auch nicht wohl erhalten, auf der ein tüchtiger Meister des beginnenden Quattrocento Geschichten aus dem Leben des Täufers auf Goldgrund dargestellt hat.

das geöffnete Buch, das der Heilige in der Linken trägt, weist mit seiner Schrift auf das Jüngste Gericht hin: *Timete deum e date illi Honore*. Auch hier ist viel verputzt, der Meister aber noch kenntlich. Wenn ich mich für *Pier Francesco Fiorentino* entscheide, so hat mich die Ähnlichkeit dieses *Vincen-tius* mit dem gleichen auf dem Bilde in Siena¹⁾ (Saal III, Nr. 66) bestimmt. Und ich verweise ferner auf den heiligen *Vincen-tius*, wie ihn *Pier Francesco* in *S. Agostino* zu *San Gimignano* gemalt hat. Eine



Umbrö-Florentinischer Meister um 1500
San Miniato al Tedesco. Altarbild in San Domenico

In der Kapelle links vom Hauptaltar, wo wir schon den heiligen Hieronymus fanden, hängt auf der rechten Seitenwand die fast lebensgrosse Figur des heiligen *Vincen-tius*¹⁾. Stehend, auf geflammtem Marmorboden gegen einen azurblauen Hintergrund deutet er in seiner Ordenstracht mit erhobenem Zeigefinger auf Christus, der als Weltenrichter von zwei blinden Engeln emporgetragen erscheint. Auch

1) Für die Benennung dieses Heiligen ist mir ein mit *Sanctus Vincen-tius* bezeichnetes, in Tracht, Typus und Gebärde analoges Gemälde in der Pinakothek zu Gubbio massgebend.

besondere Eigentümlichkeit, die langen zugespitzten Finger mit dem geschwollenen Daumen, zeigt auch unser Bild. Zudem liegt *San Miniato* in dem Bezirk, den *Pier Francesco* bei seinen nachweisbaren Malereien abgewandert hat.

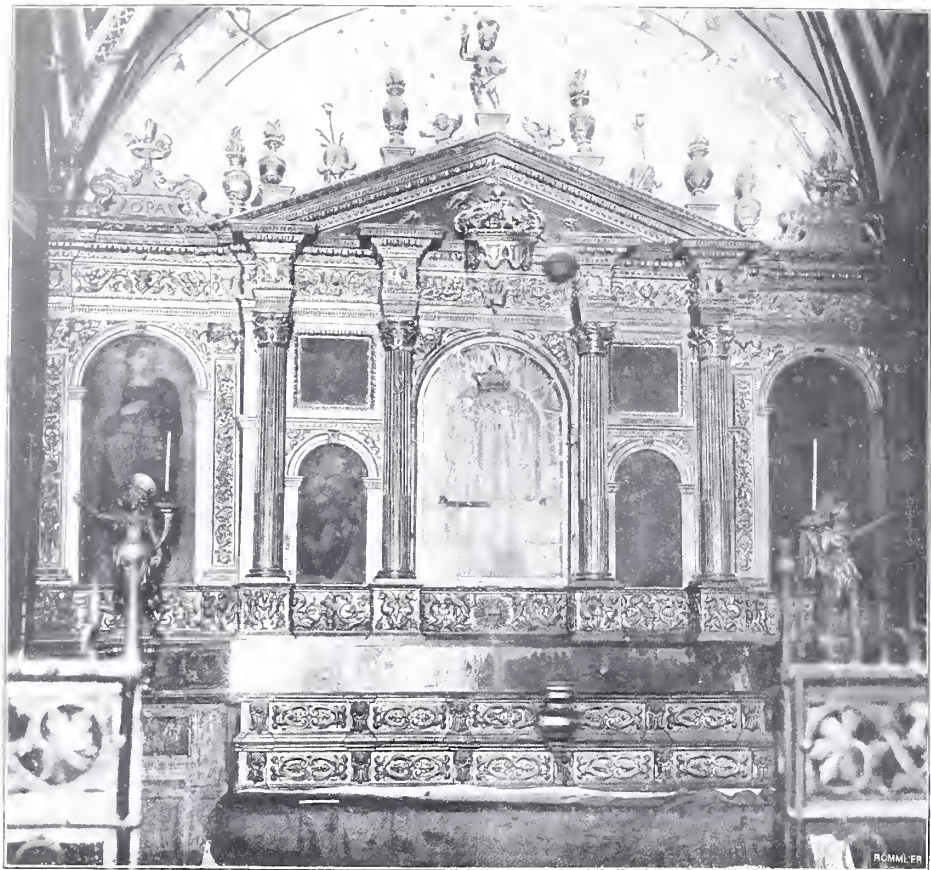
Das letzte Bild, das uns in dieser Kirche interessiert, hängt wieder an der Eingangswand als Gegenstück zu den Figuren der hll. *Michael* und *Katharina*. Hier assistieren der thronenden *Madonna* *Johannes* der *Täufer* und der heilige *Andreas*. Inschriftlich wurde

1) Das Bild stammt übrigens aus dem benachbarten *Colle di Val d'Elsa*.

das Gemälde 1507 von Andrea Giovanni Guidi gestiftet. Aus Pinturricchio's Werkstatt hat der unbekannte Maler seine Typen entlehnt. Seine künstlerische Verwandtschaft mit *Sinibaldo Ibi* ist zu auffallend, als dass der Name nicht genannt werden müsste, wenn ich auch Bedenken trage, das gleichgültige und verputzte Bild selbst mit einem so untergeordneten Meisternamen zu belegen.

Draussen im schattigen Kreuzgang, der seit 1873 dem *mercato pubblico* zur Verfügung gestellt wurde, ist über einer Thür, die zur Bibliothek führt, ein Relief mit der Verkündigung aus der späten Robbia-schule eingemauert. Es stammt aus dem unter Na-

sich jedoch nicht wieder sehen. Da ging die Wittib zu den Priestern, dass diese die Kiste öffneten. Ein Crocefisso lag darin, dessen wunderbare Herkunft seine taumaturgische Kraft gewährleistete. So oft das Land schwer heimgesucht wurde, trug man das Wunderbild in Prozession. Es hatte seinen Ehrenplatz in dem Oratorium neben dem Palaste der Kommune. 1637, als die Pest wieder schlimm hauste, gelobten die Samminiatesen ein neues und prunkvolleres Haus für das Wunderbild. Aber erst im 18. Jahrhundert konnte man jenen Rundbau errichten, zu dem eine stattliche, doppelarmige Treppe mit Statuenschmuck herauführt.



San Miniato al Tedesco. Altar in der Chiesa di Loretino

poléon aufgehobenen Kloster der SS. Annunziata. Für Giovanni selbst erscheint die Arbeit zu gröblich.

* * *

Wie die Bewohner der Impruneta, besitzen auch die Samminiatesen ihr wunderthätiges Heiligenbild, nur dass es keine Madonna, sondern ein Kruzifixus ist. Einst, zu des Hohenstaufers Zeiten, hatten zwei Pilger bei einer armen Witwe eine grosse Holzkiste hinterlegt, mit der Bitte, sie bis zu ihrer Rückkehr uneröffnet in Gewahrsam zu nehmen. Die Männer — oder waren es himmlische Abgesandte? — liessen

In dem alten Oratorium aber, das inzwischen mannigfache Umbauten erfahren hatte, sehen wir heute in prächtigem holzgeschnitztem Tabernakel das Bild der Madonna di Loreto, dem zu Ehren das Heiligtum den Namen Loretino führt. Es ist einer der reichsten und schönsten Altäre, die man in dieser Technik sehen kann. Ein sehr kunstvolles Eisengitter trennt ihn von der Schar der Anbeter. Seine Architektur, aus der Form des römischen Triumphbogens entwickelt, schliesst in rundbogigen Nischen und viereckigen Feldern einige Gemälde der späten florentinischen Schule ein, die das herrschende Dunkel und die schlechte Erhaltung nur schwer erkennen

lassen. Doch darauf kommt es nicht an¹⁾. Hier wirken allein die Kunst des Schnitzers, die prachtvollen Verhältnisse, der Reichtum ohne Überladenheit und das schöne Altgold der Bemalung. Den Giebel krönt ein segnendes Christkindlein, dessen Stammbaum sich bis ins Quattrocento hinein zu Desiderio da Settignano zurückverfolgen lässt.

scheint zunächst altertümlicher, als sie ist. Das geringe Verständnis des Nackten, die nebeneinander genagelten Füße, die byzantinisch steif herabhängenden Gewandfalten — das alles möchte man einer besonders frühen Zeit zuweisen. Doch überzeugt der Ausdruck der Gesichter, dass wir es nur mit einem rückständigen Provinzkünstler, nicht etwa mit einem durch



Toskanischer Meister, Anfang 1400
San Miniato al Tedesco. Arciconfraternità della Misericordia

Einige Schritte weiter die Strasse hinauf kommen wir zur Kapelle der Misericordienbruderschaft. Eine Kreuzigungsgruppe aus Thon, leider modern bemalt,

1) Dargestellt sind: in den kleineren seitlichen Nischen neben dem verhängten Madonnenbild zwei anbetende Engel, darüber in den quadratischen Feldern die Verkündigung, in den grossen Seitennischen die beiden Ortsheiligen S. Miniatus und S. Genesius.

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

hohes Alter ehrwürdigen Spezimen toskanischer Plastik zu thun haben. Wir würden, glaube ich, fehl gehen, setzten wir die Arbeit vor das 14. Jahrhundert, ja ich meine, dass sie sogar an den Anfang des 15. Jahrhunderts gehört. Die im Hintergrunde an die Mauer angepickten papiernen Engel hat das Rokoko in Reifröcke gekleidet, wodurch der groteske Eindruck ihrer Klage noch erhöht wird.



*San Miniato al Tedesco
Palazzo Formichini*

abgetragenen Festungswerken, die um die Rocca lagen. Vasari (Sansoni, V, 355) rühmt den Palast als »cosa magnifica«.

Weniger imposant ist der Palazzo Formichini, ebenfalls dreigeschossig, aber mit geschlossenem oberem Stockwerk. Seine Zierde beruht auf den guten Verhältnissen seiner Stockwerke und auf der Rustika, die Portal und Fenster umrahmt.

* * *

Die grossen Ereignisse, die Florenz erschüttern, zittern auch in dem Provinznest nach. 1527 kommt die Pest mit ungewohnter Verheerung, so dass die

Auch der florentinische Palaststil hat Eingang in San Miniato gefunden. Ugolino Grifoni, der ehemalige maggiordomo des duca Alessandro de' Medici, der in Florenz den Palazzo Altopasso in der Ecke des Annunziatenplatzes errichtet hat, liess von Giuliano di Baccio d'Agnolo (1491—1555) einen Palast in San Miniato erbauen. Als Muster nahm sich Giuliano den Palazzo Guadagni, dessen obere säulendurchbrochene Loggia sich auch in der Nachahmung sehr wirkungsvoll erweist. Zum Bau verwandte man Material aus den

Taufregister von April bis Dezember leer bleiben. Dann kommen die Spanier, ben degni, wie der Chronist sagt, di venire dopo la peste. Noch einmal im 17. Jahrhundert erstelt dem Ort eine Wohlthäterin in Maria Magdalena von Österreich, der Gemahlin Cosimo's II. Sie wirkt San Miniato Titel und Rechte einer Stadt aus und sorgt für einen eigenen, von Lucca unabhängigen Bischofsstuhl.

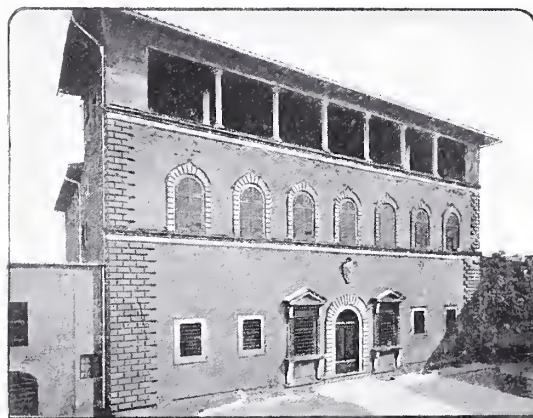
In der langen Reihe der illustren Besucher, die seit den Tagen des heiligen Franz zum alten Sitz der kaiserlichen Vikare hinanstiegen, taucht auch Michelangelo auf, der hier 1533 mit Papst Clemens VII. zusammenkam¹⁾.

Am 29. Juni 1797 erscheint der General Buonaparte mit einer Suite von fünf Offizieren, um die Stätte, wo er seine Kindheit zugebracht, und den alten Onkel Kanonikus zu besuchen. Eine Inschrift an dem Hause erinnert daran²⁾.

Seither scheint die gute Stadt wie eingeschlafen in langer Vergessenheit. Die Wagen, die unten im Thale an der Station halten, und deren Führer mit Peitschengeknall und Preisunterbietung die Ehre sich streitig machen, den allzu seltenen Fremdling den Berg hinaufzufahren, kehren meist leer zurück. Nur gelegentlich kommt ein Ordensgeneral zur Inspektion oder flüchtet ein Liebespärichen aus dem klatsch-süchtigen Florenz in den verschwiegenen Schatten der alten staufischen Reichsveste.

1) Milanese, Lettere e ricordi p. 604. »22 detto (settembre) Nel mille cinquecento trenta tre. Ricordo come oggi a dì 22 di settembre che andai a Santo Miniato al Tedesco a parlare a papa Clemente che andava a Nizza; e in tal dì mi lasciò frate Sebastiano del Piombo un suo cavallo«.

2) Napoleone I, qui, dove albergò fanciullo presso i suoi consanguinei, tornò, adorno di allori, a visitare il canonico Filippo Buonaparte, e tenne in questa consiglio di guerra, ai 29 di Giugno 1797. Acciò ricordassero i posterì, nata in Italia la gentilissima stirpe dei Buonaparte.



*San Miniato al Tedesco. Palazzo Grifoni
Arch. Giuliano di Baccio d'Agnolo*



*Ihre K. und K. Hoheit Erzherzogin Maria Josepha als Kind in Loschwitz
Wasserfarbenblatt (1869) im Besitze Seiner Majestät des Königs Georg in Dresden
Richter-Ausstellungskatalog Nr. 571*

DIE LUDWIG RICHTER-AUSSTELLUNG IN DRESDEN

VON KARL WOERMANN

WAR das eine Freude in meiner Jugend, wenn jedes Jahr ein neues Werk Ludwig Richter's auf dem Weihnachtstische lag! Die Volksbücher, die Volkslieder und Musäus' Volksmärchen waren freilich schon vor meiner Zeit erschienen; aber von Campe's Robinson an, der 1848 herauskam — ich zählte damals vier Jahre — habe ich die von Richter mit Holzschnitten geschmückten Bücher alle erlebt und die meisten von ihnen auch in die Hand bekommen. In die »Spinnstube« durften wir manchmal bei unseren Grosseltern einen Blick thun. Die illustrierte Jugendzeitung hielten uns unsere Eltern. Hebel's allemannische Gedichte (1851), aus deren Abbildungen die deutsche Volksseele mit ebenso hellen und tiefen Augen hervorschaute wie aus ihrem Versen, habe ich allerdings erst später kennen gelernt. Dann aber Andersen's Märchen (1851), Bechstein's Märchen (1853), Christenfreude (1855), der Kinderengel (1858) und Klaus Groth's »Voer de Goern« (1858)! Schon uns Kindern schien in manchen diesen

Büchern der Text nur der Bilder wegen da zu sein. »Bilder und Reime« (1859), »Es war einmal« (1862) und die Scherer'schen Kinderbücher, die zum Teil mit älteren Richter'schen Holzschnitten geschmückt wurden, wandten sich schon mehr an meine jüngeren Geschwister; aber wir älteren genossen sie mit und ahnten schon so etwas davon, wie glücklich die Jugend sei, die die Welt durch so wahre, gute und schöne Bilder kennen lernte, wie diese Richter'schen Bücher sie ins Volk trugen.

Dann die frei geschaffenen Holzschnittfolgen! Im Übergang zu ihnen stehen das Goethealbum (1853—1856), das die unsterblichen Lieder des Dichters in frei erfundene, vom gleichen Hauche besetzte Gestalten umsetzt, die Bilder zu Schiller's Glocke (1857), die die durch den Dichter angeregten Gedanken selbständig weiterspinnen, und die schon genannte Bilderreihe zu Klaus Groth's »Voer de Goern«, die in der That eher Parallelschöpfungen zu den Gedichten als eigentliche »Illustrationen« zu

nennen wird. Johann Friedrich Hoff, der durch sein treffliches Buch über Richter's Radierungen, Holzschnitte und Lithographien (Dresden 1877) der Begründer einer Richter-Wissenschaft geworden ist, hat diese drei Werke daher auch schon seiner Abteilung Folgen, nicht der Abteilung »Illustrierte Werke« eingereiht.

Was die wirklich frei erfundenen Bilderfolgen des Meisters, was »Beschauliches und Erbauliches« (1851—1855), was »Das Vaterunser« (1856), was die zwei Sammlungen »Fürs Haus« (1858—1861), was »Der Sonntag« (1861), der »Neue Strauss fürs Haus« (1864), »Unser tägliches Brod« (1866) und »Gesammeltes« (1869) dem deutschen Volke an geistiger Nahrung, an künstlerischer Anschauung, an Heimatliebe, Natursinn und Schönheitsgefühl, an reinem, köstlichen Humor und an sittlich-religiöser Erbauung ins Haus gebracht haben, das können voll wohl nur wir älteren Zeugen jener Zeit nachempfinden, die wir das Erscheinen aller dieser Werke mit erlebt und ihre Wirkung an uns selbst erfahren haben.

Ach! wie vergänglich alle Erdensachen sind. Die Exemplare aller dieser Bücher, die meine Geschwister und ich in unserer Jugend in Händen gehabt haben, sind längst zu Grunde gegangen. Die erhaltenen Stücke der älteren Auflagen wandern als Kunstwerke in die Kupferstichkabinette. Unsere Jugend erbaut sich an anderen Bilderbüchern, an anderen Bildfolgen. Es liegt ja auch ein Trost darin, dass unsere Zeit aus sich heraus Neues schafft, so gut wie Richter's Zeit dies aus sich heraus that. Wenn man jedoch Richter's Kinderbücher z. B. neben die englischen der letzten Jahrzehnte hält, wird man nicht daran zweifeln, dass die englischen zwar grosszügiger in dekorativer Beziehung sind, dass die alten Richter'schen Bücher ihnen aber an frischer Natürlichkeit und schlichtem Adel ihrer Formensprache, an Unmittelbarkeit und Reinheit der Empfindung, an wirklicher, nicht beabsichtigter Naivetät und vor allen Dingen an echter Tiefe des Gemütslebens überlegen sind und überlegen bleiben.

Jenen für Alt und Jung bestimmten freien Bilderfolgen, die, durch den Holzschnitt vervielfältigt, Trost und Erquickung ins deutsche Bürgerhaus getragen haben, haben die anderen Völker in der Art überhaupt nichts an die Seite zu setzen. Sie sind deutsch ihrer Art, deutsch ihren künstlerischen Formengabe, deutsch ihrer Herzensprache nach.

Es war eine Ehrenpflicht Deutschlands, sich aus Anlass des 100. Geburtstages (28. September 1803) Richter's aller dieser Schöpfungen zu erinnern, sie wieder ans Licht zu ziehen und Alt und Jung wieder auf sie zurückzuweisen. Dass dieses im Rahmen einer »Ausstellung« geschehen musste, ist den Blättern gegenüber, die bestimmt gewesen, gesammelten Gemüts allein, zu zweien oder zu dreien im stillen Stübchen beim trauten Lampenschein genossen zu werden, gewiss als Übelstand anzuerkennen; aber auf andere Weise liess sich weiteren Kreisen die Bedeutung dieser eigenartigen, in ihrer schlichten Technik wie

in ihrer seelischen Vertiefung urdeutschen Kunst doch kaum wieder vor Augen stellen; und die Dresdner Kunstgenossenschaft, der man dankbar sein wird, dass sie ihrer »Sächsischen Kunstausstellung« die Richterausstellung als geschlossene Abteilung eingereiht hat, hat es auch verstanden, ihr den intimen Charakter zu verleihen, der ihr zukam.

Natürlich durften die *Ölgemälde* des Meisters nicht fehlen, die seine künstlerische Entwicklung bis gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts doch immer noch am deutlichsten widerspiegeln. Natürlich durften seine freien, nicht gerade für die Vervielfältigung geschaffenen, wenn auch manchmal später vervielfältigten *Wasserfarbenbilder* nicht fehlen. Natürlich mussten jene feinfühligsten *Naturstudien* auf Papier, in denen er die Natur bei wahrheitsfreudigster Beobachtung aller ihrer Seiten und liebevollster Versenkung in ihre wesentlichsten Züge sofort mit dem Auge und der Hand in seinen eigenen zarten Griffelstil übersetzte, in genügender Anzahl zur Anschauung gebracht werden. Es konnte aber auch von Anfang an keinem Zweifel unterliegen, dass jene *Zeichnungen* Richter's für den Holzschnitt und für andere Vervielfältigungsarten, auf denen sein Weltruhm hauptsächlich beruht, auch einen Hauptbestandteil der Ausstellung bilden mussten. Nur konnte sich fragen, ob neben diesen Blei-, Feder- und Pinselzeichnungen nicht auch die Holzschnitte, die andere Hände aus ihnen gemacht, nicht auch den Radierungen, die er selbst und die andere nach ihnen geschaffen, ausgestellt werden sollten. Warum nicht, wenn Platz für alles vorhanden gewesen wäre? Aber der Platz war, da die Sächsische Kunstausstellung 1903 wegen der grossen Städteausstellung nun einmal nur im akademischen Ausstellungsgebäude auf der Brühlschen Terrasse stattfinden konnte, von Anfang an beschränkt, recht beschränkt. Doch musste diese Beschränkung, da gerade so vielen an sich anspruchslosen Zeichnungen gegenüber das Wort vom Weniger, das mehr ist, Geltung behält, der Richterausstellung, bei Licht besehen, nur zu gute kommen. Da galt es also ohne weiteres, aus der Not eine Tugend zu machen. Das nahegelegene Königliche Kupferstichkabinett hatte so wie so eine Ausstellung der Drucke Richter's aus diesem Anlass geplant. Damit war es entschieden, dass unsere Ludwig-Richter-Ausstellung die Drucke ausschliessen und sich auf die Ölgemälde, die Wasserfarbenblätter und die Zeichnungen des Meisters, also auf die eigensten Werke seiner eigensten Hand beschränken musste. Zeigen seine Wasserfarbenblätter und Zeichnungen, zwischen denen, da Richter die zwischen ihnen liegenden Möglichkeiten alle ausgenutzt hat, keine Grenze zu ziehen ist, doch auch gerade, soweit sie als Vorstudien und Vorlagen für seine gedruckten Blätter anzusehen sind, seine Beobachtungsgabe von ihrer ursprünglichsten, seine schöpferische Phantasie von ihrer frischesten, seine künstlerische Handschrift von ihrer unmittelbarsten und ihrer technisch meisterhaftesten Seite. Manchmal erkennt man, welche Wandlungen seine Erfindungen durchzumachen hatten, bis sie ins Holz geschnitten

wurden. Zahlreichen dieser Blätter, die er mit der Feder oder dem Bleistift zu zeichnen und mit zarten, leichten Farben anzutönen liebte, sieht man es aber auch gar nicht an, dass sie bestimmt gewesen, zu Holzschnitten verarbeitet zu werden. Besonders die Vorlagen für die freien Holzschnittfolgen haben durchaus die Bedeutung selbständiger, ihrer selbst willen ausgeführter Schöpfungen; und wie viel feiner die eigenhändigen Vorlagen Richter's auch den besten nach ihnen geschaffenen Holzschnitten gegenüber bleiben, davon kann man sich gerade in unserem Kupferstichkabinett, das einige Zeichnungen aus Richter's bester Zeit neben den Holzschnitten ausgestellt hat, leicht überzeugen.

Aus denselben Gründen, die die gedruckten Blätter Richter's von unserer Ausstellung ganz ausschlossen, konnten aber auch seine Zeichnungen und Aquarelle nur in sorgfältiger Auswahl ausgestellt werden. Es war daher nur willkommen, dass einige Leipziger Verleger erklärten, ihre Blätter Richter's im Leipziger Museum zu einer besonderen Richterausstellung vereinigen zu wollen, und dass das Dresdner Kupferstichkabinett, das immerhin zwei wertvolle Zeichnungen geliehen hat, die grosse Mehrzahl seiner Richter'schen Zeichnungen und Aquarelle im Anschluss an die Drucke selbst ausstellen konnte und wollte. Da der Platz nicht einmal ausreichte, die allerbedeutendsten Sammlungen Richter'scher Blätter, die des Herrn Ed. Cichorius in Leipzig, der Nationalgalerie und des Herrn M. Flinsch in Berlin, vollständig auszustellen, konnten überhaupt nicht alle öffentlichen Sammlungen um die Herleihung ihrer Blätter angegangen werden. Es erschien doch wichtiger, dem Privatbesitz seine Schätze zu entlocken, als den öffentlichen Besitz als solchen zusammenzutragen; und überdies enthalten, ausser den genannten, z. B. auch die Sammlungen von Herrn A. O. Meyer in Hamburg, von dem während der Ausstellung verstorbenen Herrn Dr. Eug. Lucius in Frankfurt a. M., von Frau Professor Beneke in Braunschweig, von Herrn Walter Meyer in Köln und von Frau Kretzschmar, der Tochter Richter's, in Dresden, bedeutsamere und zahlreichere Blätter des Meisters, als die meisten öffentlichen Sammlungen. Jedenfalls enthält die Richterausstellung, wie sie ist doch von den Ölgemälden des Meisters alle, die erreichbar waren, von seinen Zeichnungen und Wasserfarbenblättern aber fast alle, auf denen sein Ruhm beruht; und jedenfalls gewährt sie mit ihren 37 Ölgemälden und Ölskizzen und ihren 573 Wasserfarbenblättern und Zeichnungen zu fast allen Werken und aus fast allen Lebensjahren des Meisters einen vollständigen Überblick über seinen Entwicklungsgang.

Den ungeschlachten, grossen und hohen Fünfecksaal des Lipsius'schen Ausstellungsgebäudes, neben dem der Richterausstellung nur noch ein kleiner angrenzender Raum zur Verfügung stand, hat Herr Architekt Max Hans Kühne mit Geschick und Geschmack in drei kleinere, niedrig gedeckte, häuslich anheimelnde Räume verwandelt. Zuerst betreten wir das dreieckige, weiss gehaltene Vorgemach, dessen der Eingangsthür gegenüberliegender Winkel zu einer

Nische gestaltet worden ist, aus der uns Oskar Rassau's lebenswarme Marmorbüste Meister Ludwig's grüsst. In diesem Zimmer haben zunächst Zeichnungen und Aquarelle Platz gefunden, die eingerahmt eingesandt worden waren; von den in Dresden eingerahmten, die die grosse Mehrzahl bilden, sind aber so viel hinzugenommen, um gleich hier einen Überblick über das Schaffen des Meisters zu gestatten. Hier hängen die gezeichneten Bildnisse Richter's, unter ihnen das Selbstbildnis von 1839 im Besitze des Herrn Cichorius, freilich aber auch eins (Nr. 610), das weder von Richter gezeichnet, noch ihn darzustellen scheint. Hier hängen einige der besten landschaftlichen Aquarelle und Zeichnungen, die er nach seiner Rückkehr aus Italien in Meissen und Dresden auf der Grundlage seiner mitgebrachten Studienblätter ausgeführt, unter ihnen die grosse Sepiazeichnung »Italienische Berglandschaft« von 1828 aus dem Besitze des Herrn Herm. Vogel in Leipzig und das schöne, zarte, grosse Farbenblatt »Ariccia« von 1834 aus dem Dresdner Kupferstichkabinett. Hier hängt die breitgesteckte Wasserfarbenzeichnung des Dresdner Stadtmuseums, die den um 1842 geschaffenen Entwurf zum Fries des verbrannten Dresdner Theatervorhangs zeigt, hier aus der letzten Schaffensperiode des Meisters unter anderem das liebenswürdige, duftige Aquarell »Frühlingsidyll« von 1871, das Herrn Kommerzienrat Schmidt in Braunschweig gehört; aber auch an Proben von Zeichnungen des Meisters für den Holzschnitt fehlt es schon in diesem Raume nicht; schon die beiden Rahmen des Herrn Geheimrat Lampevischer in Leipzig zeigen einige gute Beispiele dieser Art; und von Richter's persönlich bedingten Blättern sieht man schon hier sein anmutiges, farbig ausgeführtes »Titelblatt zu Herrn Cichorius' Handzeichnungen-Sammlung«, schon hier die Herrn Joh. Friedr. Hoff in Frankfurt gewidmete Wiederholung der 1870 entstandenen Federzeichnung »Der Einsiedler von Loschwitz«, die der Meister seinen Stammtischgenossen in Loschwitz gewidmet hatte. Welche Fülle von Anmut und Schönheit, von Ernst und Scherz, von Poesie und Leben umstrahlt uns gleich hier an der Schwelle der Ausstellung! Alles schlicht und anspruchslos in der Technik; aber alles selbst erschaut und selbst empfunden, alles keusch und lauter aus den tiefsten Quellen des deutschen Gemütslebens geschöpft!

Aus diesem anmutigen Eingangsraum gelangen wir durch die Thür zur Rechten in den Saal der Ölgemälde, der in seiner milden, bläulich-grünen Ausstattung einen ruhigen Hintergrund für die Hauptbilder des Meisters gewährt. Über den Thüren hängen zwei Ölbildnisse des Meisters; das eine ist um 1840 von Professor Karl Johann Baehr in Dresden, das andere an dreissig Jahre später von Frau von Sochodolska gemalt. Richter's frühe Hauptbilder, von denen in seiner Selbstbiographie die Rede ist, sind alle da: und ihnen voraus geht wohl noch das poetische kleine Bild des »Innthals«, das noch der Tochter des Meisters, Frau Kretzschmar, gehört. Wahrscheinlich schon 1823 auf der Wanderung des jungen Zwanzigjährigen nach Italien entstanden — vielleicht



*Am Alpensee. Leicht bemalte Federzeichnung (1823)
Eigentum der Kgl. Nationalgalerie, Berlin. Richter-Ausstellungskatalog Nr. 47*

auch erst in Rom ausgeführt — ist es doch bereits von einem Anhauch jener römisch-neudeutschen Kunstempfindung umflossen, die Richter damals erst durch Bilder, die in Dresden ausgestellt gewesen, kennen gelernt hatte. Ebenfalls auf seiner Wanderung nach Italien empfangen war das grosse Hochbild »Der Watzmann« (Abb. S. 231) von dem in seiner Selbstbiographie so viel die Rede ist. Die neuere Richterlitteratur nennt das Bild; aber ihre Vertreter, selbst Hoff und Mohn, scheinen es nicht selbst gekannt zu haben. Es gehört Herrn Karl Leubner in Dresden, dem Pflegesohn jenes Buchhändlers Arnold, dem Richter seine Reise nach Italien verdankte; und es darf dankbar hinzugefügt werden, dass Herr Leubner das kunstgeschichtlich wichtige Bild bereits der Dresdner Galerie vermacht hat. Möge ihm noch lange vergönnt sein, sich selbst des schönen Besitzes zu erfreuen. Gleich 1824 in Rom ausgeführt, war es das erste grosse Gemälde des Meisters. Es ist kein Wunder, dass sich in ihm neben den Einflüssen Koch's und Schnorr's, die ihn in Rom gleich in Beschlag nahmen, noch deutliche Erinnerungen an den Vater des norwegischen Realismus, an J. C. C. Dahl widerspiegeln, der seit 1818 in

Dresden gewirkt hatte. Dann folgen die beiden schönen Gemälde des Leipziger Museums von 1825 und 1826, die an der Schmalseite des Saales zu beiden Seiten des Watzmann hängen: »Rocca di Mezzo« und »Thal bei Amalfi«, auch sie in der Selbstbiographie Richter's wiederholt genannt, gerade sie ausgezeichnet durch jene zugleich stilvolle und empfindungsfrische Haltung, die besonders aus Schnorr's Studienblättern stammte. Man wird sich immer noch unbefangen an diesen Bildern erfreuen können, die, obgleich sie in Rom gemalt sind und italienische Landschaften darstellen, deutschem Herzblut entsprungen sind; und diese deutsch-römische Kunst des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts wird schon dadurch, dass die anderen Völker doch höchstens auf Parallelpfaden wanderten, als deutsch ihrem eigensten Wesen nach gekennzeichnet. Diesen beiden Bildern schliesst sich das kleine, erst voriges Jahr für die Dresdner Galerie angekaufte Bild an, das eine italienische Berglandschaft mit heimkehrendem Harfner darstellt. Auf einem Schimmel reitet der Alte den Berg hinan. Sein Knabe eilt munter voraus. Die Blumen und Kräuter, die am Wege spriessen, sind noch mit liebevollster Sorgfalt durchgebildet. Poesie, Phantasie, Natur und Stil ver-



Civitella. Ölgewälde (1827)

Eigentum der Kgl. Gemäldegalerie, Dresden. Richter-Ausstellungskatalog Nr. 6

einen sich auch in diesem kleinen Bilde, das Richter nach seiner Selbstbiographie 1825 in Civitella gemalt hatte, zu eigenartiger, herber und doch duftiger Gesamtwirkung. Ich bleibe dabei, dass es ein Stück Böcklin'scher Empfindung vorwegnimmt. Ende 1826 nach Deutschland heimgekehrt, fing Richter an, seine italienischen Studien in grösserem Umfang zu Bildern, Wasserfarbenblättern und ausgeführten Zeichnungen zu verarbeiten. Herr von Quandt in Dresden bestellte 1827 zwei mittelgrosse Landschaften bei ihm: Civitella und Ariccia. Jenes wurde 1827, dieses 1828 ausgeführt. Gleich das Bild von Civitella (Abb. S. 229), in dem man besonders die fast gleichwertige Betonung der Menschen und der Landschaft, »die Einheit des Menschen mit der ihn umgebenden Natur«, wie man damals sagte, bewunderte, erregte Aufsehen. Kein geringerer als Schinkel sprach, wie Otto Jahn erzählt, begeistert von dem Bilde. Beide Gemälde gehörten bis vor kurzem Herrn Ed. Cichorius, der sie aus Anlass der Ludwig Richter-Ausstellung, wie auch an dieser Stelle mit innigem Danke hervorgehoben sei, nebst drei Bildern von Jos. Ant. Koch, der Dresdner Galerie geschenkt hat. Von den übrigen ausgestellten Ölgemälden Richter's in dieser Art und aus der Zeit zwischen 1827 und 1835 war der stimmungsvolle

»Erntezug in der römischen Campagna« von 1833 (im Leipziger Museum) längst allgemein bekannt; in der Richterlitteratur genannt wurden »Bajae« von 1830, Eigentum der Frau Pauline Brandes in Apolda, und der »Brunnen bei Grotta ferrata« von 1832, Eigentum der Frau Direktor Fritsche in Dessau. Jenes erinnert an Claude Lorrain'sche Motive; dieses, ein stattliches Hochbild, von dem noch eine kleinere Wiederholung von 1835 aus der Dorpater Universitäts-Sammlung ausgestellt ist, zeichnet sich durch die farbigen Abendgluten aus, in die es gehüllt ist. Als neu aufgetaucht aber können vier kleinere Bilder bezeichnet werden: von 1828 die stimmungsvolle Bergsee-Landschaft des Herrn Dr. L. Volkmann in Leipzig und der prächtige »Ponte Namentano« des Herrn Wirkl. Geheimrat Schöne in Berlin; von 1829 eine hübsche, ernste Landschaft aus dem Sabingergebirge bei Herrn R. von Zahn in Dresden, von 1833 eine italienische Landschaft bei Frau von Nostitz und Jänckendorf in Niederlössnitz.

Dann erfolgt 1835 der Umschwung in der Wahl der landschaftlichen Vorwürfe. Widrige Umstände hatten dem Meister in diesem Jahre bekanntlich ganz wider Wunsch und Willen eine Reise ins deutsch-böhmische Elbthal anstatt einer zweiten italienischen Reise aufgenötigt. Diese Wanderung enthüllte seinen

erstaunten Blicken die Schönheit der heimischen Natur, die es gerade im böhmischen Mittelgebirge an plastischem Reize mit dem Albaner- und Sabinergebirge aufnehmen kann. So wurde Richter im heimatlichen Flussthal zunächst als Landschaftsmaler zum Heimatkünstler; und allmählich, aber nur ganz allmählich machte sich dementsprechend auch ein gewisser Umschwung in der Stilisierung geltend. Gleich 1835 entstand das ausgestellte Ölgemälde »Der Schreckenstein«, das zu den Zierden des Leipziger Museums gehört. Sturm und aufsteigendes Gewitter. Wie ganz anders in Zeichnung und Färbung hatte der Meister noch fünf Jahre früher die Landschaft mit aufsteigendem Gewitter am Monte Serone in dem bekannten, leider nicht in Dresden ausgestellten Bilde des Städtischen Instituts zu Frankfurt behandelt! Er war er selbst geblieben und hatte sich doch verändert. Die grosse »Überfahrt am Schreckenstein« der Dresdner Galerie folgte erst 1837. In der Pinselführung wirkt es, den ganz anderen Wegen gegenüber, die die Ölmalerei inzwischen gegangen, heute etwas hart und trocken; aber diese Pinselführung gehört schliesslich doch zu dieser Komposition, die von unvergänglicher Poesie erfüllt ist. Die deutsche Volksseele erfüllte hier zuerst ein ganzes Richter'sches Gemälde mit ihrem warmen, belebenden Hauche. Auch die kleine Wiederholung dieses Bildes von 1840, die Frau Maurer in Godesberg gehört, ist ausgestellt. An rein malerischer Kraft und Stimmung ist dieser Darstellung freilich der »Teich im Riesengebirge« von 1839 überlegen, das schöne Bild, das die Berliner Nationalgalerie geschickt hat. Das kleinere, staffageleose Exemplar aus dem Besitze der Ernst Arnold'schen Kunsthandlung in Dresden wirkt doch eher als Studie zu, denn als Wiederholung nach dem Bilde; und das ganz kleine Bildchen, aus dem Besitze der Frau Kretzschmar, das die gleiche Landschaft mit Richter selbst und seiner Frau, die vor dem aufsteigenden Gewitter flüchten, als Staffagefiguren, wiederholt, ist, rein malerisch angesehen, vielleicht das wirksamste, was der Meister geschaffen hat. Von den noch späteren grossen Gemälden Richter's, die ausgestellt sind, gehören die »Ruhenden Wallfahrer« von 1839, bei Frau Sophie Gutbier in Dresden, ebenfalls zu den malerischsten und leichtflüssigsten Pinselschöpfungen des Meisters. Am nächsten verwandt ist diesem Bilde die »Abendandacht« von 1842 im Leipziger Museum. Inzwischen aber hatte er 1841 in dem Bilde »Genoveva in der Waldeinsamkeit« das Herrn Professor Leonhardi in Loschwitz gehört, ein Werk von durch und durch deutscher Eigenart geschaffen, das, ohne mit der damals schon aufkommenden flüssigeren Pinselführung der fremden Völker wetteifern zu wollen, der deutschen, liebevoll alle Einzelheiten umfassenden Auffassung auch einen besonderen malerischen Stil gab, der sich eine Generation lang fortpflanzte und besonders in Professor Leonhardi's eigenen Bildern seine Höhe erreichte. Die »Kirche zu Graupen in Böhmen« von 1836, ein Bild, das der verwitweten Frau Herzogin Elimar von Oldenburg gehört, der »Dorfgeiger« von 1845 aus dem Besitze der Frau Bürgermeister Cichorius

in Leipzig und »Die Furt« von 1847 aus der Hamburger Kunsthalle wirken vor allen Dingen durch ihre naive Wiedergabe malerisch ansprechender Motive. Als die grösste malerische Leistung Richter's, die auch als solche auf der Pariser Weltausstellung von 1855 durch die goldene Medaille anerkannt wurde, galt seiner Zeit allgemein »Der Brautzug« von 1847 in der Dresdner Galerie. Das Bild steht auf dem durch die »Genoveva« bereiteten Boden, folgt durchaus der eigenen Technik und Pinselführung Richter's, wird heute natürlich von manchem, weil es Pinsel und Farbe anders gehandhabt zeigt, als man es jetzt gewohnt ist, als altmodisch und unmalerisch, kleinlich und trocken in der Behandlung verschrien, bleibt trotzdem aber in seiner Art ein künstlerisches Meisterwerk, das eine Fülle von Schönheit, von Freude, von Poesie, von Lebens- und Liebesglück ausstrahlt. Nach dieser Zeit hat Ludwig Richter nur wenig Ölgemälde mehr geschaffen. Das nicht mit ausgestellte grosse Gemälde »Im Juni«, das er noch 1859 für Herrn Ed. Cichorius malte, war ein Nachhall seiner früheren Schöpfungen. Seit er 1838 mit Marbach's Volksbüchern angefangen, für den Buchholzschnitt zu zeichnen, liessen die Verleger ihm keine Zeit mehr, in Öl zu malen. Auch fing die Ölmalerei gerade um diese Zeit auch in Deutschland an andere Wege einzuschlagen, Wege, die dem Meister fernlagen. Er begnügte sich daher von jetzt an in der Regel damit, Zeichnungen für den Kunstdruck und Wasserfarbenblätter in allen Abstufungen von den nur mit leichtem Farbenhauch versehenen Blei- und Federzeichnungen bis zu den am sorgsamsten ausgeführten Wasserfarbenbildern zu schaffen. Die Hauptmasse dieser Zeichnungen und Farbenblätter ist in den beiden Sälen der Ludwig Richter-Abteilung ausgestellt, die noch nicht genannt worden sind: in dem langen graugrün und weiss gehaltenen Mittelsaal und dem farbenfroheren Schlussraum. Die Anordnung der Richterschen Zeichnungen und Blätter in diesen Sälen folgt, soweit die stets vorangestellten dekorativen Rücksichten dies zulassen, der Entstehungszeit der Blätter. Die Zeichnungen für den Kunstdruck wechseln daher in bunter Folge mit den Naturstudien und den ausgeführten Aquarellen. Die Farbenblätter heben sich in goldenen, die schwarz-weissen Blätter in roten Rahmen von dem graugrünen Wandgrunde des ersten und dem lichtblauen Wandgrunde des zweiten Saales ab. Bei alledem ist, wie gesagt, die chronologische Folge, die auch der Katalog, der alle Blätter einzeln verzeichnet, einzuhalten versucht, so viel wie möglich gewahrt worden. Bei der grossen Eile, mit der ein solcher Ausstellungskatalog in dem kurzen Zeitraum, der zwischen dem Eintreffen aller Kunstwerke und der Eröffnung der Ausstellung liegt, zusammengestellt werden muss, ist es schwer, eine wissenschaftliche Anordnung in ihm fehlerfrei durchzuführen. Es ist daher nicht zu verwundern, dass auch mein Katalog der Ludwig Richter-Ausstellung hier und da Irrtümer, die jetzt bereits berichtigt werden konnten, in der Einreihung und Bestimmung der Blätter enthält. Sie hier aufzuzählen wäre zwecklos.



DER WATZMANN. ÖLGEMÄLDE (1824)

EIGENTÜMER: HERR KARL LEUBNER, DRESDEN
RICHTER-AUSSTELLUNGSKATALOG NR. 1

Erwähnt sei nur, dass Nr. 215, 216, 382 und 383, die vier reizenden farbigen Federzeichnungen zu Nieritz' Volkskalender, zusammengehören, für den Jahrgang 1855 gestochen und von Hoff als Nr. 3008—3011 verzeichnet sind; und berichtet sei, dass Nr. 238

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XIV. H. 9.

nicht »Goldhähnchen« aus Keil's Märchen, sondern »Vogelbegräbnis« aus der »Illustrierten Zeitung für die Jugend 1852« (Hoff Nr. 1862) ist, wiederholt in Volbeding's Kinderleben vom Jahre 1862. Auch darf nicht verschwiegen werden, dass unter den 750



*Kinderlust. Farbige Federzeichnung zu »Beschaulichem und Erbaulichem« (1848)
Eigentümer: Herr Ed. Cichorius, Leipzig. Richter-Ausstellungskatalog Nr. 248*

Blättern sich einige von zweifelhafter Eigenhändigkeit befinden. Für die Richter-Wissenschaft, deren Hauptvertreter neben Joh. Fr. Hoff heute Professor D. K. Budde in Marburg ist, gehört die Klärung dieser Echtheitsfragen natürlich zu den Aufgaben der Ausstellung. An dieser Stelle aber würde es uns zu weit führen, darauf einzugehen. — Mit unserem von Erich Kleinhempel geschmackvoll ausgestatteten Verzeichnis in der Hand, bleibt man bei der Betrachtung der ausgestellten Blätter am besten in der Zeitfolge, wenn man sich beim Ausgang aus dem Gemäldeaal rechts hält bis zum Eingang in das blaue Schlusszimmer, auch in diesem sich rechtshaltend die Runde macht bis zum Wiedereintritt in den grossen Mittelsaal und in diesem sich abermals rechts hält bis zur Mittelwand, an der die späten Wasserfarbenblätter des Meisters vereinigt sind. Die vierzig Rahmen der Berliner Nationalgalerie, die die Standwände der Mitte dieses Saales füllen, sind so angeordnet, dass die Blätter jeder Seite den Blättern der gegenüberliegenden Wände chronologisch einigermaßen entsprechen.

Von besonderer Bedeutung ist die Richter-Ausstellung für unsere Kenntnis der frühen Entwicklungsgeschichte des Meisters. Brachten in dieser Beziehung schon die Ölgemälde manches Neue, so thun die Zeichnungen und Wasserfarbenblätter dies noch in höherem Grade. Wie der junge zwölf- bis sechzehnjährige Ludwig zwischen liebevollem Einzelstudium der Natur und ihrer konventionellen Gesamtauffassung schwankte, zeigen von seinen beglaubigten Blättern dieser Frühzeit die Rhabarberstudie aus seinem zwölften und die schon farbig ausgeführte Vordergrundstudie

aus seinem sechzehnten Lebensjahr (beide aus der Nationalgalerie in Berlin), verglichen mit dem »Tuschversuch« von 1817 bei Herrn Cichorius und der demnach doch wohl echten getuschten Zeichnung mit dem Wasserfall von 1818 bei Frau Baronin von Finck in Dresden. Den Anschluss an Zingg zeigt in besonderer Deutlichkeit dagegen seine Sepiazeichnung des Schlosses Gwandstein von 1820 bei Herrn Arnold Otto Meyer in Hamburg. Wie der junge Künstler sich dann, als der russische Fürst Narischkin ihn zur Festhaltung seiner landschaftlichen Reiseindrücke mit nach Südfrankreich nahm, ganz in den Dienst der zopfigen Routine stellte, beweisen seine Tuschezeichnung aus Nizza und seine Bleizeichnungen aus Avignon, Hyères u. s. w. Diese datierten Blätter von 1820 und 1821 aus dem Besitze von Richter's Tochter Frau Kretschmar sehen fast so aus, als seien sie noch im 18. Jahrhundert entstanden. Nr. 44, »Mutter und Kind im Süden Frankreichs« ist hierfür besonders lehrreich, zeigt aber zugleich, dass Ludwig Richter schon damals den Figuren in der Landschaft eben solche Beobachtung schenkte, wie der Landschaft selbst. Nach Dresden zurückgekehrt, radierte er zwischen 1822 und 1823 hauptsächlich Prospekte »für Papa Arnold«, wie er selbst schreibt, und malte, wohl im Sinne dieser Prospekte, »ein paar kleine Ölbildchen«. Eins von diesen mag das kleine Bild Nr. 25 bei Herrn Fritz Arndt in Oberwartha sein, das wir des Zusammenhangs wegen erst hier nennen. Würde es nicht durch alte Überlieferung auf Richter zurückgeführt, würde man die Hand des Meisters freilich



Erntezug. Wasserfarbenblatt (1835)

Eigentümer: Herr Geh. Hofrat Lampe-Vischer, Leipzig. Richter-Ausstellungskatalog Nr. 117

kaum in ihm erkennen. Dann folgte 1823 die Wanderung Ludwig Richter's über die Alpen! Von seinen Studienblättern aus dem schneebedeckten Gebirge haben sich manche erhalten. Da sie die unausgeglichene Handschrift eines Künstlers zeigen, der seinen alten Stil verleugnet, seinen neuen Stil aber noch nicht gefunden hat, sind nur zwei von ihnen (Nr. 48 und 49) ausgestellt worden. Den neuen Stil fand Richter aber offenbar, sobald er in Rom angekommen war, sobald ihn die Luft umgab, die Cornelius und Overbeck geatmet hatten, Koch, Veit und Schnorr, der gerade seine geniaten, zugleich stil- und stimmungsvollen Landschaften gezeichnet hatte, noch atmeten. Das köstliche, zarte kleine Wasserfarbenblatt der Berliner Nationalgalerie (unsere Nr. 47), das die Jahreszahl 1823 trägt (Abb. S. 228), ist offenbar schon in den Alpen ersonnen, ebenso offenbar aber (da wir ja wissen, wie Richter zeichnete, ehe er in Rom ankam) erst in Rom unter dem frischen Eindruck der dortigen neudeutschen Kunst ausgeführt worden. Man vergleiche mit diesem Blatte das genannte Ölbild Nr. 5. Wie Richter sich dann in die Landschaft Roms, der Campagna und der Berge, die sie umsäumen, vertiefte, wie er ihr das Geheimnis ihrer stilvollen Wirkung zu entlocken verstand, wie er ihre malerischen Motive mit den einfachsten Mitteln, in schlichten, manchmal mit einem Hauch zarter duftiger Farbe angetönter Bleistiftzeichnungen aufs Papier zu bannen verstand, das bezeugen hunderte seiner Studienblätter, die sich aus den Jahren 1824, 1825 und 1826 erhalten haben. Ausgestellt sind etwa 35 von ihnen. Zu den schönsten

gehört die grosse Ansicht von Ariccia aus dem Besitze Seiner Königlichen Hoheit des Prinzen Johann Georg in Dresden. Charakteristisch, wengleich später überarbeitet, ist aber auch die Ansicht von Sa. Albina aus der Sammlung Flinsch in Berlin (Abb. S. 234). — Dann folgt die grosse Anzahl der meist als braun getönte Federzeichnungen, oft als Aquarelle ausgeführten Blätter, die, zwischen 1827 und 1835 in Dresden und Meissen entstanden, die italienischen Volks- und Landschaftstudien des Meisters zu kleinen in sich abgeschlossenen Kunstwerken verarbeiten. Manchmal sieht man es ihnen etwas an, dass sie den Natureindruck schon durch die Atelierbrille verschoben wiedergeben; manchmal stehen sie aber auch auf der Höhe stilvoll durchgearbeiteter kleiner Meisterwerke. Zwanzig bis dreissig Blätter dieser Art sind ausgestellt. Am Anfang der Reihe steht, ausser dem genannten Vogel'schen Blatte, Herrn Cichorius' getuschte Federzeichnung von 1828, die laut ihrer Inschrift schon in Meissen entstanden ist. Am Ende der Reihe aber stehen die Farbenblätter von 1835, von denen das eine, aus der Sammlung weiland König Friedrich August's II. in Dresden, eine italienische Landschaft mit aufsteigendem Gewitter, das andere, das Herrn Geheimen Hofrat Lampe-Vischer in Leipzig gehört, einen italienischen Erntezug darstellt (Abb. S. 233). Ganz allmählich mischen sich heimische unter die italienischen Motive: der Meister fing an, in der Umgebung Meissens und Dresdens Farbenblätter vor der Natur zu skizzieren, die, wie unsere Nr. 99—102, doch den Odem einer anderen Atmosphäre verraten. Als vereinzelt historische

Kompositionen mischen sich aber auch bereits jene ersten Illustrationen des Meisters, die 1832 entstandenen Federzeichnungen zu den Steindrucken in Zahn's »biblischen Historien« (unsere Nr. 106—113) unter die italienischen Erinnerungen. Dann folgen die grossen, frischen Mannesjahre Richter's, in denen der zum deutschen Heimatkünstler gewordene Meister sein Herz entdeckt: zunächst das starke Menschenalter von 1835—1866, in dem neben den frischesten, feinsten und zarresten Naturstudien, seine hauptsächlichsten Zeichnungen für Buchbilder und, abgesehen von den Nachklängen in »Gesammeltes« (1809) und »Bilder und Vignetten« (1874), auch seine grossen freien Holzschnittfolgen entstanden, in denen er den Deutschen ihr Volksleben, von innen heraus beseelt, in schlichtester, edelster Verklärung vor Augen führt. Blätter aller dieser Gruppen sind reichlich vertreten. Zunächst die Naturstudien. Der Zeit von 1836—1838 entstammen die fein ausgeführten deutschen Ansichten für die Stahlstiche des »malerischen und romantischen Deutschlands«. Seine selbständigen Naturstudien aber können wir an bezeichneten und datierten Blättern auch weiter herab verfolgen: Wie anmutig seine Federzeichnung »Mühlbach mit Weiden« von 1838 bei Herrn Professor Budde in Marburg! Wie flott und doch wie fein seine »Jungen Buchen« von 1840 bei Herrn A. O. Meyer in Hamburg! Wie zart und stilvoll seine Felsenlandschaft von 1842 bei Frau El. Grahl in Dresden! Dazu alle die Farbenblätter aus der Umgegend Dresdens, aus der böhmischen

Schweiz und aus Franken (unsere Nr. 154—170)! Dann z. B. noch die leicht hingeworfene, braun getönte Bleizeichnung »Marienthal« von 1847 bei Herrn Justizrat Steinfeld in Höchst, die prächtige Eiche bei Schwanheim am Main von 1862 bei Herrn A. O. Meyer in Hamburg, die Dorfstrasse in Loschwitz von 1865 bei Frau Baronin von Finck in Dresden und das Bauernhaus in Rochwitz von 1867 bei Herrn Al. Flinsch in Berlin. Mit deutschem Auge und deutschem Gemüt sind alle diese schlichten Motive erfasst. Eine besondere Stellung unter des Meisters freien Blättern nehmen aber einige Witz- und Scherzblätter aus dem Jahre 1848 ein, die Herrn Professor D. Budde in Marburg gehören: Eine wahre Begebenheit liegt dem Farbenblatt Nr. 241 zu Grunde, das eine Hasenjagd durchs Zimmer hindurch darstellt. Die erste Zeichnung dazu Nr. 242 rührt doch wohl nicht von Richter selbst, sondern von dem Augenzeugen der Begebenheit her. Interessant sind aber auch die beiden politischen Karikaturen Nr. 250 und 251.

Die ausgestellten Zeichnungen und Farbenblätter, die Richter für die Vervielfältigung in Büchern geschaffen, hier aufzuzählen, würde keinen Zweck haben. Vertreten sind, wie gesagt, nahezu alle Bücher, die er illustriert hat; und alle diese Zeichnungen zeigen die hohe Begabung des Meisters, die Worte des Dichters in so anschauliche Bilder umzusetzen, dass sie selbsterlebte Vorgänge wiederzugeben scheinen. Auch seine Vielseitigkeit, die die schlichten Vorgänge des täglichen Lebens (z. B. in der Spinnstube) ebenso



*Santa Balbina, Rom. Leicht getönte Bleizeichnung (um 1825)
Eigentümer: Herr Alexander Flinsch, Berlin. Richter-Ausstellungskatalog Nr. 82*

wahr und natürlich darstellt, wie die Gebilde der heiligsten religiösen Empfindungen (z. B. in der »Christenfreude«) und wie die ausgelassensten, die märchenhaftesten und die phantastischsten Gestaltungen der poetisch erregten Einbildungskraft (z. B. in den Volksliedern, in Musäus' und in Bechstein's Märchen) tritt uns in den Originalzeichnungen noch lebendiger entgegen als in den Drucken. Aber auch eine gewisse Stilwandlung des Meisters lässt sich gerade in den Originalblättern zu seinen Buchbildern von den noch etwas schwerfälligen Zeichnungen zu den Volksbüchern und zu Duller's Geschichte an durch die frischen, poesieerfüllten Blätter zu den Volksliedern, zu Musäus' und zu Bechstein's Märchen hindurch bis zu den leichten, frei hingeworfenen Zeichnungen zu Klaus Groth's »Voer de Goern« und zu »Es war einmal« mit besonderer Deutlichkeit verfolgen.

Die Hauptrolle spielen auch auf der Ausstellung des Meisters eigene, freie Schöpfungen für den Kunst-Druck. Da fehlen weder die Vorlagen zu seinen grossen eigenhändigen Einzelradierungen, wie dem »Rübezahl« von 1848 und der »Christnacht« von 1854, die vielleicht das köstlichste ist, was der Meister geschaffen, noch eine Reihe der schönsten Blätter zu seinen berühmten Folgen. Schon 1848 hat er die reizende, farbig getönte Federzeichnung »Kinderlust« (Abb. S. 232) bei Herrn Cichorius geschaffen, die er 1851 seiner ersten dieser Folgen, »Beschauliches und Erbauliches«, einverleibt. Die Poesie des Kinderlebens tritt uns in kaum einer zweiten Schöpfung des Meisters so lebendig entgegen, wie in diesem Blatte. Und nun folgten sie Schlag auf Schlag, alle die berühmten Blätter, die schon in ihren leichten, oft von Blätterranken durchwobenen Einrahmungen und buchkünstlerischen Zierformen, sowie in ihrer idealen, manchmal an mittelalterliche Unzulänglichkeiten erinnernden, hier kühn als Freiheiten wieder aufgenommenen Raumbehandlung eine Welt für sich bilden. »Aller Augen warten auf dich«, in der Sammlung weiland Friedrich August's II. zu Dresden, »Das Lob des Weibes« bei Frau Bürgermeister Cichorius in Braunschweig, »Feinsliebchen in der Hausthür« aus dem Besitze Seiner Majestät des Königs Georg — gleich diese drei Prachtblätter aus »Beschauliches und Erbauliches« treffen jenen innigen deutschen Ton in der Idealgestaltung des deutschen Volkslebens, der nur Ludwig Richter und Schwind eigen ist. Das köstliche »Vaterunser« von 1856, wieder im Besitze des Herrn Cichorius, ist vollständig ausgestellt, der »Neue Strauss fürs Haus« von 1864, zumeist im Besitze der Berliner Nationalgalerie, nahezu vollständig. »Fürs Haus«, »Der Sonntag«, »Unser tägliches Brot«, alle diese Folgen sind mit einer Reihe ihrer schönsten Originalblätter vertreten. Jedes Blatt ist eine Perle für sich. Die hier meisterhaft gehandhabte Technik der leicht bemalten Feder- oder Bleistiftzeichnung entspricht dem zarten reinen Empfindungsleben, das sich in allen diesen Bildern aus dem deutschen Hause, dem deutschen Kornfelde, dem deutschen Walde widerspiegelt, so voll-

kommen, dass gerade in diesen Blättern, die einen unerschöpflichen Schatz der deutschen Volkskunst bilden, Form und Inhalt restlos ineinander aufgehen.

In dem letzten Jahrzehnt seines Lebens musste Ludwig Richter, da er fast erblindet war, so gut wie ganz auf künstlerisches Schaffen verzichten; schon 1874 schrieb er auf die in Wasserfarben ausgeführte Hirtenlandschaft bei Herrn Arn. Otto Meyer in Hamburg (unsere Nr. 607): »Meine letzte Zeichnung. 1874. L. Richter«; man sieht es den Farben an, dass des Meisters Augenlicht im Begriff war zu erlöschen. Die zahlreichen Wasserfarbenblätter aus dem vorletzten Jahrzehnt seines Lebens aber lehnen sich teils an frühere Kompositionen seiner Hand an, sind teils aber auch neu in deren Sinne geschaffen; fast immer stellen sie ein heiteres, frisches, jugendliches Menschenleben in heiterer, heimischer Landschaft dar. Blätter dieser Art, denen sich aus dem deutschen Märchenschatze wiederholt Darstellungen von Schneewittchen und Genoveva anreihen, sind besonders zahlreich aus dem Besitze der Nationalgalerie in Berlin, des Herrn A. O. Meyer in Hamburg und des Herrn M. Flinsch in Berlin ausgestellt. Unter den Blättern, die aus persönlichem Anlass entstanden, sind aber besonders zwei hervorzuheben: zunächst die farbig getönte Federzeichnung, die der Meister seinem Schwiegersohn Th. Kretschmar 1860 zu Weihnachten gemacht hat. »Aus der Kinderstube« ist sie betitelt und stellt Richter mit seinen Enkelinnen Lisbeth und Agnes dar, die ihm scherzend die Haare kämmen. Sodann das anmutige Aquarell von 1869 aus dem Besitze König Georg's, das die Erzherzogin Maria Josepha als Kind mit dem Gefolge ihrer Enten in Loschwitz darstellt (Abb. S. 225). Auch die 1868 entstandene Studienzeichnung zu diesem sorgfältig ausgeführten Blatte, die Herrn A. O. Meyer in Hamburg gehört, konnte mit ausgestellt werden.

Die Ludwig Richter-Ausstellung ist, alles in allem genommen, eine Einkehr bei uns selbst. Sogar die meisten Anhänger der modernsten Richtungen fühlen sich zu der anspruchslosen und doch so viele Ansprüche des deutschen Gemütslebens erfüllenden, weil durch und durch wahren, ganz aus eigenstem Empfinden geflossenen Kunst Ludwig Richter's, die Wirklichkeits- und Phantasiekunst zugleich ist, gleichmässig hingezogen. Auch hier zeigt sich, dass für alle Zeiten lebt, wer den Besten seiner Zeit genügt hat. Wir wollen uns daher unsere Freude an der jugendfrischen Kunst unserer Zeit, die Freude an den Schöpfungen eines Uhde und Klingler (um nur zwei andere Sachsen zu nennen) und unserer ganzen in eigenen Bahnen vorwärtsstrebenden Jugend durch unsere Verehrung des Altmeisters Ludwig Richter nicht rauben lassen. Wir wollen uns aber auch, umgekehrt, durch die neuen Richtungen, in denen die Kunst unserer Zeit sich bewegen muss, nicht irre machen lassen in unserer Bewunderung der in ihrem fest umschriebenen Bereiche ewig gültigen Kunst Ludwig Richter's und im Genusse seiner Schöpfungen, in denen alle reinen Saiten der deutschen Volksseele widerklingen.



Max Klinger's Entwurf für ein Brahmsdenkmal

MAX KLINGER'S ENTWURF ZU EINEM BRAHMSDENKMAL

VON LUDWIG HEVESI

IN einem der kleinen heiligen Bezirke westlich vom Areopag, die das Deutsche archäologische Institut in Athen aufgedeckt hat, befand sich das Heiligtum des Heros Dexion. Unter dieser Form verehrten die Athener den toten Dichter Sophokles. Auch Max Klinger hat seinen Brahms heroisiert und ihn in einem Tempelchen zur Ruhe gesetzt, das zu seinen köstlichsten Schöpfungen gehört. Man denke nicht an das Tempietto Bramante's im Hofe von San

Pietro in Montorio, noch auch an das antike Rundtempelchen bei Porta Rossa. Das sind denn doch völlige Kirchen im Verhältnis zu diesem niedlichen fanum profanum, das ein Privatmann seinem Privatgott errichtet haben könnte, in seinem stillen Garten, mit grüner Wiese davor und grünen Bäumen dahinter. Die weissgetünchten Floratempelchen der Canovazeit hatten etwas von diesem Privatissimumstil, besonders wenn die Göttin die Züge der frühverstorbenen Prin-



Max Klinger's Entwurf für ein Brahmsdenkmal

cipessa trug. Aber sie waren kühl und trocken im Vergleich zu dieser Brahmsphantasie, deren Baumeister ein malerischer Bildhauer war. Klinger phantasiert nun schon einige Zeit über dieses Brahmsstema. Als er es zum erstenmal ansah, erinnerte er sich noch mehr an jenes klassische Rundgebilde am Tiberufer zu Rom. Unterbau und Bekrönung waren rund, dazwischen freilich fand durch die fünf Säulen ein Übergang ins Fünfeck statt. Und das flachgewölbte rote Ziegeldach mit seinen weissen Rippen erinnerte an das Notdach des alten Baues, das ja, obgleich nur aus der Konservatorenpraxis hervorgegangen, nun seinerseits wieder ein quasi klassischer Typus geworden ist. Bei Klinger ist das Pentagon jetzt vom Sockel bis an den Knauf der Kuppel durchgeführt und die Form steht wie aus einem Guss da. Auch das Einzelne hat sich durchaus kristallisiert; namentlich haben

die jonischen Säulen, die früher ganz dorisch aus dem Sockelbau stiegen, attisierende Basen bekommen, und alles ist erst ins eigentliche, eigentümliche Verhältnis gerückt. Die Verhältnismässigkeit des Gebildes ist überhaupt bewunderungswürdig. Es ist von einer eigenen, gedrungenen Anmut, voll jenes gesunden Barbarengestes, der die Antike aus sich neugebirt. Es ist nichts von archäologischer Schablone daran. Niemals hat ein Jonier seine Säule so kurz genommen, was hier durch die breite Ausladung des Kapitäls noch deutlicher wird, oder die drei Teile des Architravs so kräftig übereinander hingestuft, und zwar über einer sechseckigen Zwischenplatte, deren Seiten noch eigens überdeckt gestellt sind. Und dieser wildwüchsige Architrav ruht überdies nur indirekt mittels kräftiger rechtwinkliger Verkröpfungen auf den Deckplatten der Kapitäle, und diese Verkröpfungen tragen

kecke Akroterien, die flammgleich auflodern. Dann leitet eine tiefe Einschnürung zum Dach, das sie ringsum tiefschattend unterschneidet. Und dieses Dach ist wieder so eine wildwüchsige Flachkuppel aus fünf Segmenten, deren Ziegelrot durch starke weisse Rippen geschieden und mit einem kräftigen weissen Knauf gekrönt ist. Es ist etwas Rustikes in allen diesen Verhältnissen, eine Naivität, die gar nicht weiss, wie reich und fein sie schliesslich doch bei dieser Gestaltung empfunden hat.

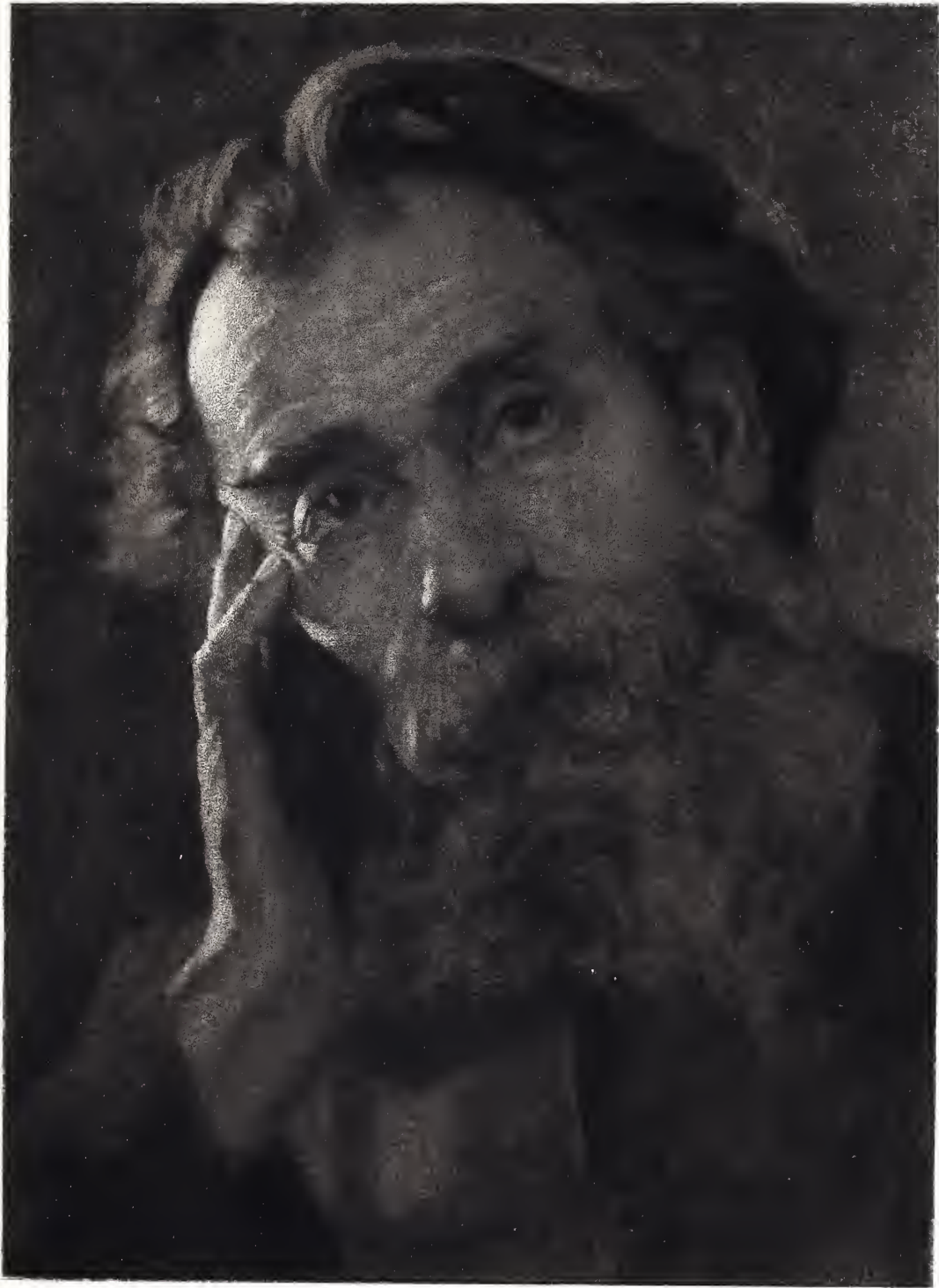
Dazu kommt nun noch das Treppchen, das dem Tempelchen seitwärts angegliedert ist. Ein Endchen Wendeltreppe, zehn Stufen, mit niedrigen Wangen an der Aussenseite. Der konstruktive Gedanke ist höchst ursprünglich. Der Anschluss dieser Kurve an den Sockelbau bringt in das Ganze ein pikantes Element von Asymmetrie, und dennoch behält der Rhythmus sein Gleichgewicht, weil die Treppe ein Gegengewicht in der ihr gegenüber sitzenden Gestalt des Tonmeisters erhält. Diese kleine Stiege ist in der That eine köstliche Erfindung. Sie bringt in das Ganze eine erstaunliche Mannigfaltigkeit, da sie sich bei jedem Standpunkte des Beschauers anders anschliesst. Man muss an die Schleppe einer schönen Dame in weissem Kleide denken, die bei jeder Wendung der Trägerin anders einschwenkt, sich anders lagert und faltet, bald lang dahinfliegend, bald schroff verkürzt, und dann wieder in zierlicher Spirale von der Seite her nach vorne kommt. Auch die mitgekrümmte Treppenwange hält bei jeder Stufe an und erhält ihre eigene kleine Deckplatte, was bei seitlichem Anblick ein reizvolles Staccato von emporleitender Umrisslinie giebt. Und selbst die Stufen haben ihr organisches Gefüge, sie werden nach oben immer kürzer und dieses rasche

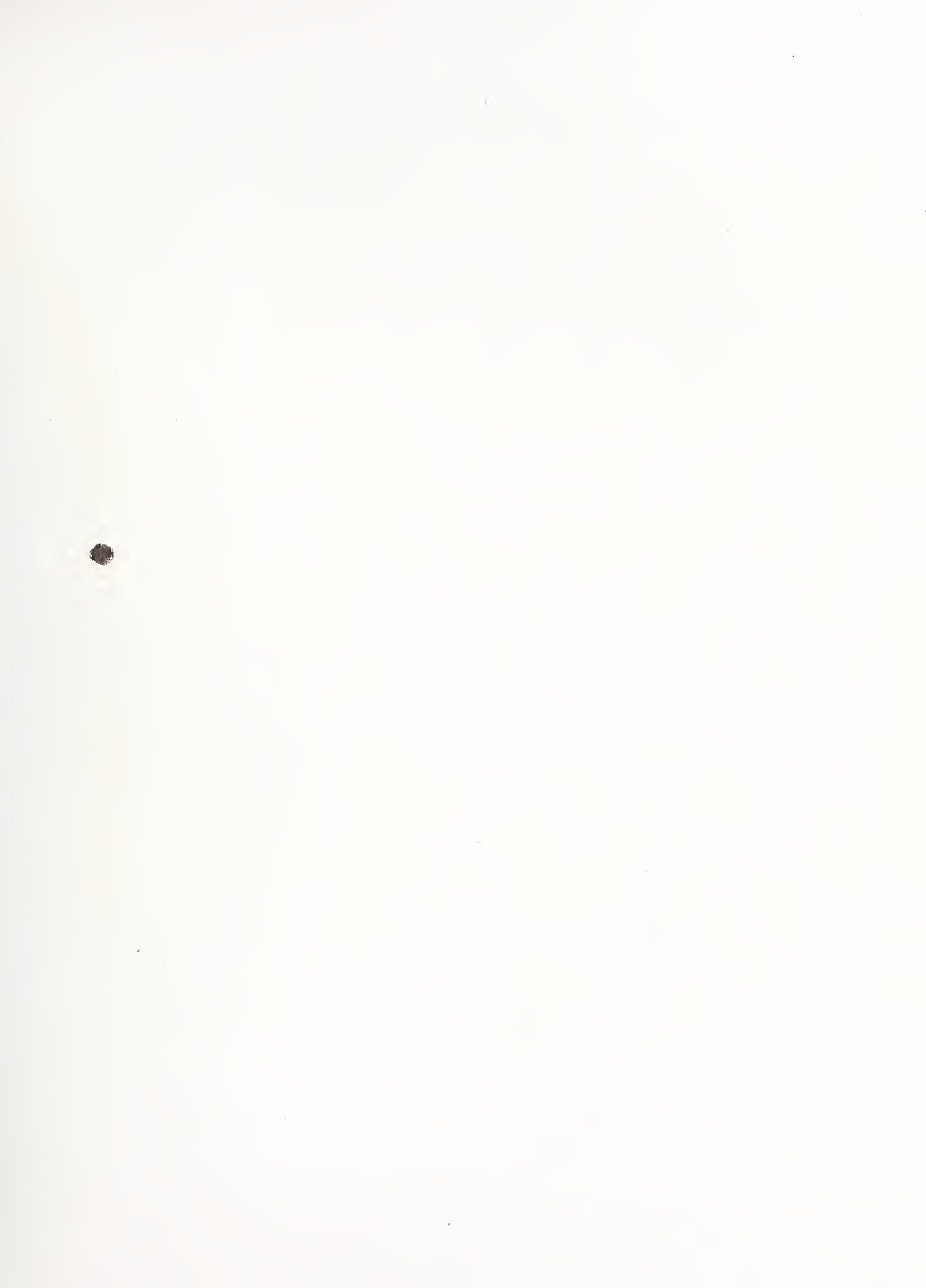
Decrescendo macht die Schwenkung der Treppe nach links perspektivisch noch eindringlicher. Je mehr man dieses verhältnismässig kleine Kunstwerk betrachtet, desto sinnvoller wird es, der Stoff ist vollständig von Geist durchdrungen. Innen aber zieht sich um fast zwei Drittel der kleinen Säulenhalle eine Marmorbank, deren Lehne sich fortlaufend zwischen die Säulenschäfte einfügt. Zwischen zwei Säulen links erhöht sich die Lehne, armgerecht, rückengerecht, und dort sitzt Johannes Brahms. Ein Bein über das andere geschlagen, den rechten Arm auf die Lehne gelegt, das bärtige, mähnige Haupt seitwärts gewandt, mit dem Blick hinaus in die blühende Natur, ins Nahe und Ferne, sinnend, lauschend, Johannes Brahms »im Gehäuse«, wie man zu Dürer's Zeit sagte, aber in einem Freiluftgehäuse unserer Tage. Die Gestalt ist ja nur Skizze, aber wer Brahms kannte, erkennt in ihr auf den ersten Blick seinen Habitus, sein gedrungenes Sitzen, behäbig und selbstherrlich zugleich, sein in sich gefestetes, geistig und leiblich aufgehäuftes Wesen, hier unbeachtet und schlicht, aber schon von Natur aus ein Sinnbild der gesammelten, in sich verdichteten Kraft. Wer den Genuss kennt, das Werden eines Kunstwerkes zu betrachten, hat ihn auch an dem verhältnismässig raschen Krystallisationsprozess dieses Denkmalgedankens vollauf gehabt. Die Idee greift hastig, im Halbdunkel, nach ihrer Form. Sie durchdringt und beseelt sie und plötzlich entfaltet sich etwas Organisches, eine reiche Blüte, neu, nie dagewesen, durch und durch überraschend und dennoch ganz und gar notwendig. Es ist, als sei das Werk ewig so gewesen und könnte niemals anders sein.

EDUARD STIEFEL

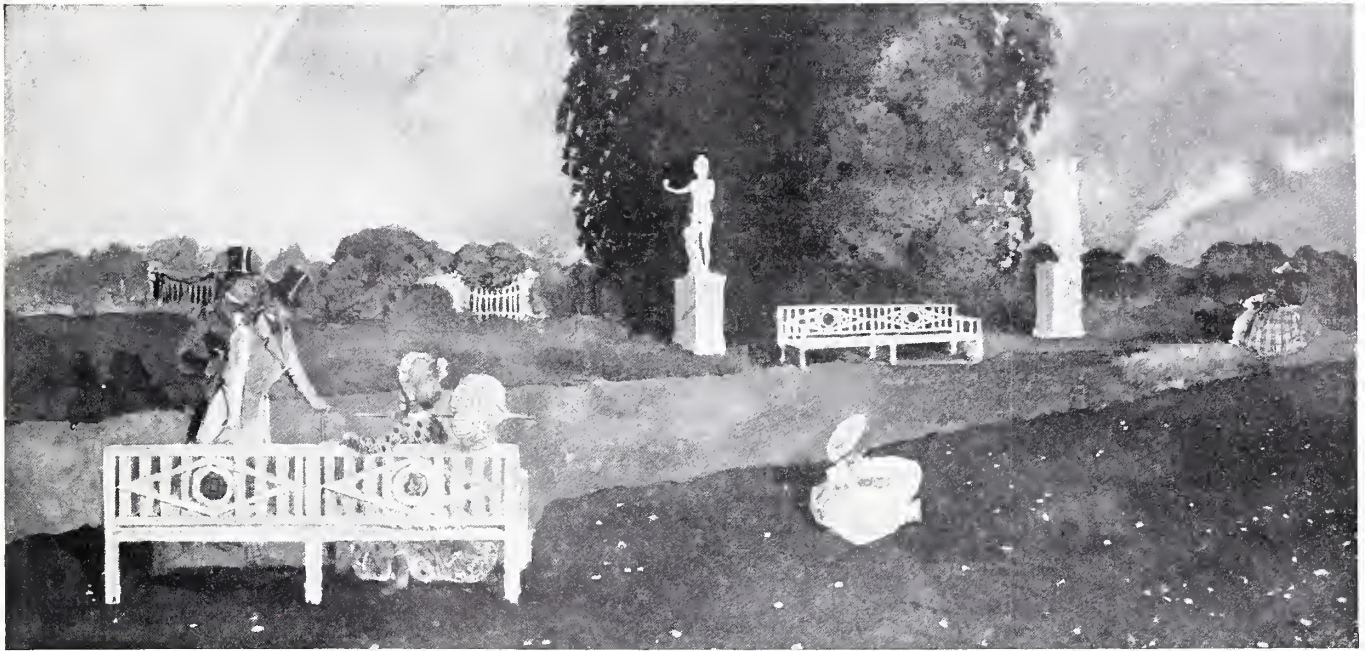
AUF der diesjährigen Winterausstellung der Berliner Secession begegnet man unter den Radierern einem neuen Namen: *Eduard Stiefel*. Von den Blättern, die er dort zeigte, war besonders ein Atelier-Interieur so reizvoll, dass wir die Platte für die Leser unserer Zeitschrift erwarben. Stiefel stammt aus Zürich, wo er 1875 geboren ist. Erst war er Chromolithograph, ging aber, seinem Drange folgend, später nach München zu Herterich und Peter

Halm in die Schule; auch unter Zügel hat er gearbeitet. Wie die grosse Reihe seiner Blätter, die er uns vorgelegt hat, zeigt, haben diese Vorbilder sein Talent trefflich befruchtet. Er hat die Fähigkeit kräftiger Erfassung der landschaftlichen Töne, versteht das Licht reizvoll zu führen, ist ein sicherer Zeichner der Bewegung und hat viel Radiertechnik. Man kann noch Gutes von dem Künstler erwarten.









CONSTANTIN SOMOFF

NACH DEM REGEN

CONSTANTIN SOMOFF

VON IGOR GRABAR IN ST. PETERSBURG



MIGRÄNE

Im Sommer 1898 sah man in der Münchner Secession ein sonderbares Bild. Es waren zwei Damen mit einem Kinde aus den Biedermeierszeiten gemalt, die vom Gewitter überrascht, sich unter einem Baume verborgen. Es scheint schon die Sonne, es strahlt der Regenbogen und der Spaziergang kann ruhig weiter fortgesetzt werden.

Nichts Besonderes! Man malt so oft Gewitter, so viele Regenbogen und malt auch Biedermeierdamen. Und doch schien das Bild so ungewöhnlich. Es war etwas Scharfes und Unverständliches darin. Man fühlte einen schwärmerisch-melancholischen Hauch, eine fast krankhaft traurige Note. Und noch etwas: einen leichten Scherz, eine kaum zu merkende Ironie, einen raffinierten Skeptizismus.

Es ist schwer zu sagen, woran es lag. Vielleicht an all den reizenden Einzelheiten, an den drolligen und pikanten Details. Eine von den Damen hob ihren gebauschten Rock auf und enthüllte so komisch die Stahlringe der Krinoline. Die andere betrachtet bange die vorüberziehenden Wolken und streckt die Hand aus, ob es noch regnet. Beide so reizende, so liebliche Modepuppen.

Vielleicht lag es auch an den Farben. Die Farben waren wirklich sonderlich: leuchtend, fast strahlend und dabei so munter und präzise. Immer ein prachtvoller und unerwarteter Klang. An einigen Stellen spielten sie wie in einer Perlmuschel. Es erinnerte hier gar nichts an die fleissigen Naturstudien, nichts plein-airartiges, dabei aber so unendlich

viel von der Natur. Es war keine abgemalte Regenbogenstimmung, es war vielmehr eine fein filtrierte Auffassung, eine Synthese all der gesehenen und empfundenen Gewitterstimmungen. Daher diese scharfe, frappante Naturähnlichkeit, bei so ungewöhnlichem Farbeneindrucke.

Eher aber lag das Sonderbare in dem Ganzen, in dem Verhältnis des Künstlers zu der Sache. Es gehört dazu ein eigentümliches Gefühl, fast gleich einem Hellsehen, um die Vergangenheit so greifbar aufzufassen. Es ist rätselhaft, beinahe schon halb hysterisch. Vielleicht daher der rätselhafte Eindruck, den das Bild machte.

Es war von einem jungen Russen, Constantin Somoff, gemalt. Seither wurde sein Name in weiteren Kreisen bekannt.

In derselben Ausstellung war noch ein anderes Bild von ihm. Es war diesmal ein Winter, eine typische Landschaft aus Mittelrussland mit weiter Waldferne, mit einem ovalen Landteiche. Wiederum zwei Modepuppen aus den dreissiger Jahren. Sie werden auf ihrem Spaziergange von einem Neger begleitet. Sie unterhalten sich steif und geziert. Und es handelt sich sicher um die zwei winzig kleinen

bei Niedliches, mit hausbackener Gotik, vermisch mit Empireornamentik und den altherigen ländlichen Holzformen. Das ganze Häuschen ist eine Aufeinanderhäufung von grossen und kleinen Terrassen und Galerien. Auf der unteren Terrasse sitzen zwei Damen. Sie sind soeben mit dem Kaffee fertig und eine gesunde rotbackige Magd trägt den Präsentierteller mit dem Naschwerk weg. Neben den Damen auf einem niedrigen Bänkchen ist ein kleiner Bube samt dem Spielzeug eingeschlafen. Oben auf dem Balkon, bei offener Thüre, sitzt in einem bequemen Voltairesessel



CONSTANTIN SOMOFF

KINDERSTUBE

Hündchen, die sie auf ihren Händen tragen. Die Hündchen strecken ihre komischen Mäulchen heraus und bellen einander an. Unten auf der Strasse fährt eine schwere Landkalesche vorbei. Zwei Gigerl bleiben stehen und betrachten neugierig die beiden Damen.

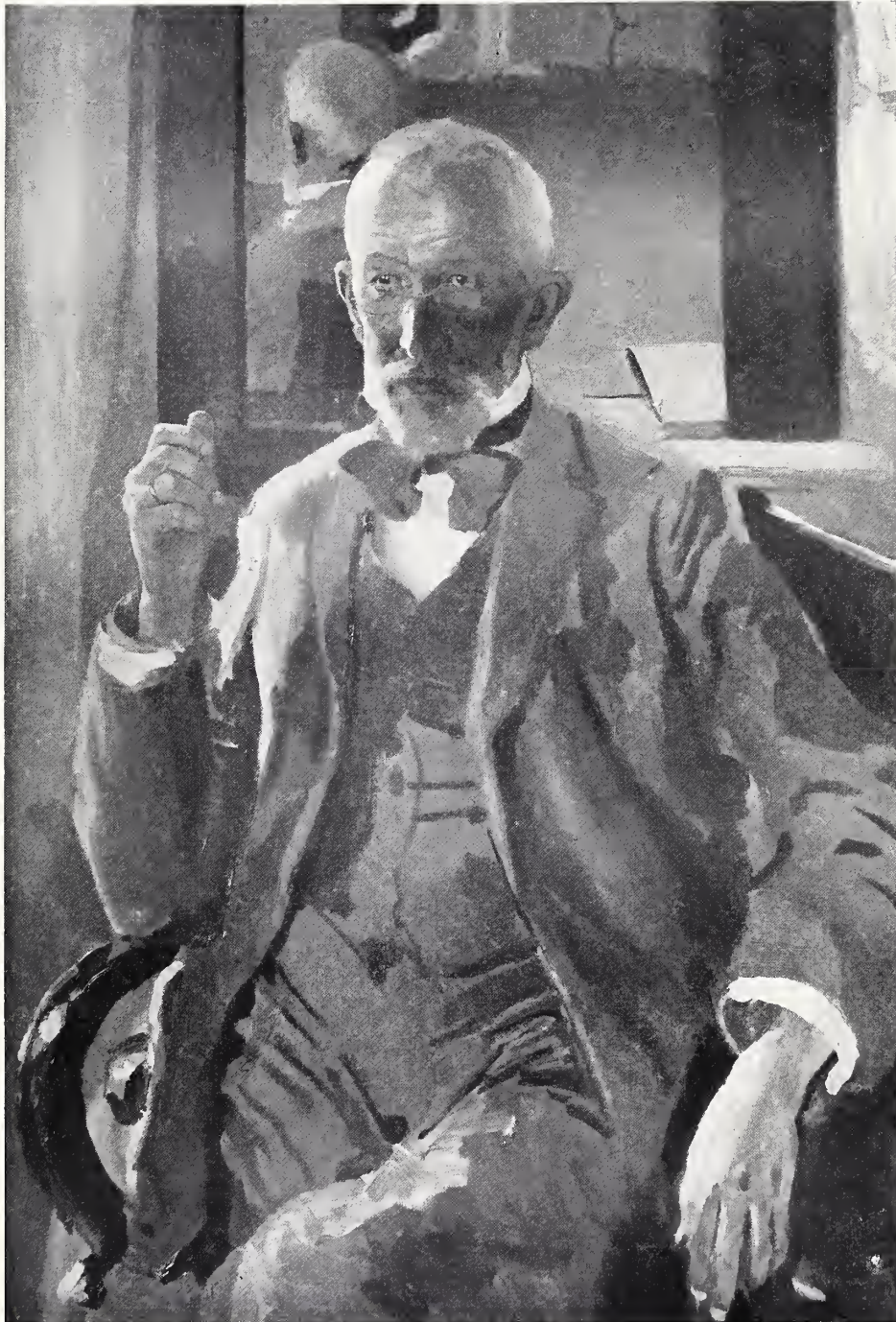
Wiederum dasselbe Gefühl. Es ist halb ernst, halb scherzhaft, halb traurig, halb ironisch.

Einige Jahre später in der Berliner Secession (1901) sah man noch ein Bild von Somoff. Auch wieder aus den Grossväterzeiten. Es ist ein »Landhaus«. Etwas im höchsten Grade Drolliges und da-

ein biederer Herr im Schlafrock und liest seinen Diderot. Links in der Ferne blickt man auf eine prächtige Landschaft. Im Himmel der Regenbogen. Es hat geregnet und wurde auf einmal alles so merkwürdig frisch, so hell und leuchtend: die Bäume, die Blumen, das Gras und die Sandstreifen.

Und wiederum dieselbe Empfindung wie bei den früheren Bildern.

Die Somoff'schen Menschen gleichen gar nicht den modernen. Dies wird ihm auch vorgeworfen. Dabei ist es das beste Kompliment für ihn. Waren denn die damaligen Menschen wirklich so wie wir es



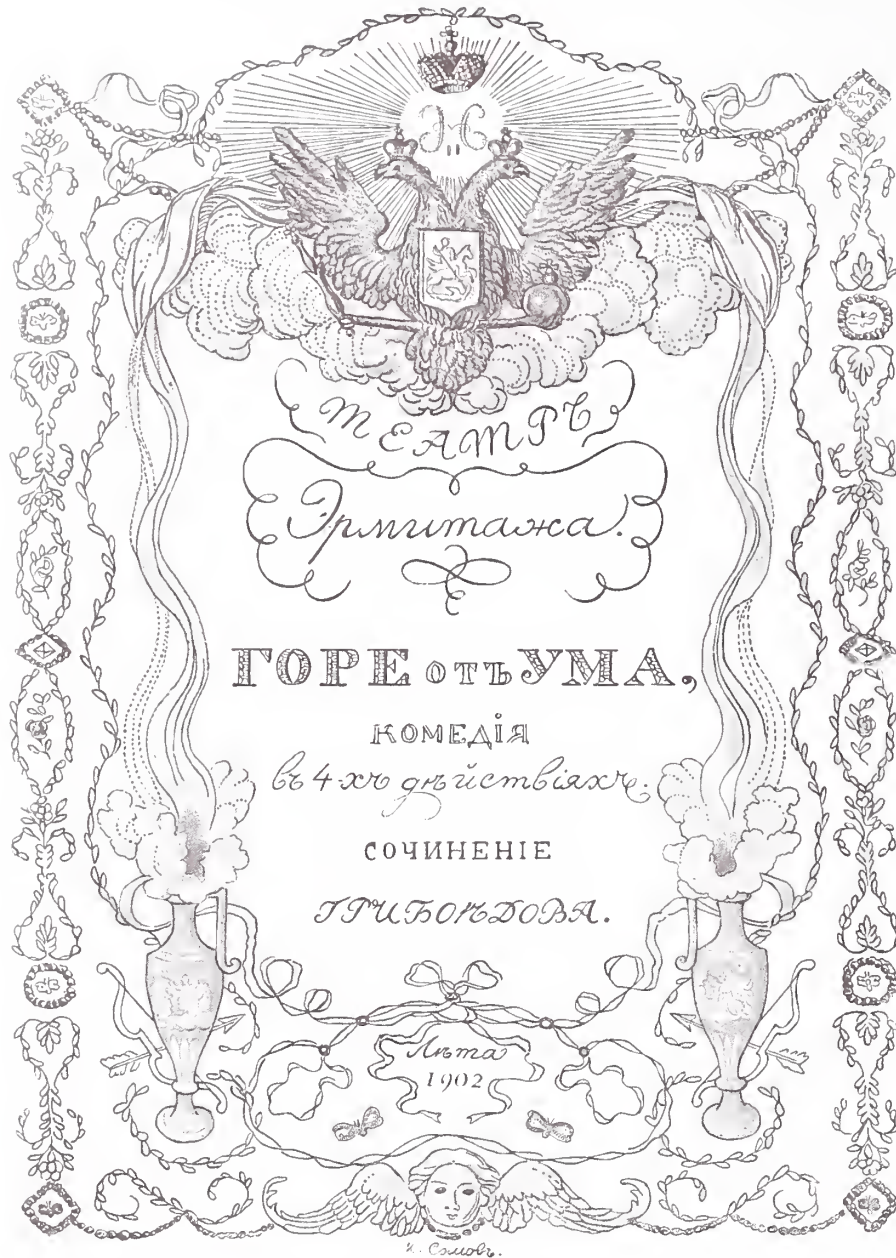
CONSTANTIN SOMOFF

DER VATER DES KÜNSTLERS, DIREKTOR DER ERMITAGEGALERIE

sind? Kaum möglich. Man blättere nur die zahlreichen Stahlstiche durch, welche aus der Zeit stammen, die amüsanten und kuriosen Lithographien, die den Romanen und Novellen beigelegt wurden: überall der feine lange Hals, das gezogene Gesichtsoval, die gezierten Lippen, die schlanken Zuckerfigürchen. Viel-

mütter so gerne gedichtet und gezeichnet hatten. Alles so köstlich, so träumerisch traurig und so bieder. Manchmal sind sie auch rührend komisch und trotz aller Drolligkeit bleiben sie immer echte Poeten.

Es gibt noch etwas Derartiges, was einen wahren



Constantin Somoff. Theaterzettel für das kaiserliche Privattheater des Zaren
(In Himmelblau, Gold und Braun ausgeführt)

leicht sahen sie gar nicht so aus, sie schilderten sich nur auf diese Weise? Das Wichtige ist eben das, wie sie sich schilderten, und es ist ganz unwichtig, wie sie wirklich aussahen. Denn so, wie sie sich schilderten, sahen sie sich und fühlten sie sich. Darin liegt das ganze Parfüm der Zeit. Besonders schön sind sie in den reizenden Albums mit Gedichten und Zeichnungen, welche unsere Grossväter und Gross-

Genuss bieten kann. Es sind die alten Modejournale. Einst, besonders in Paris, zeichneten die besten Künstler solche Modeblätter. Man erinnere sich nur an den berühmten Gavarni. Es ist eine reine Freude, die Blätter anzusehen; alles so schön, elegant, so aus-erlesen. Aber auch Blätter der kleinen Zeichner bieten, was den wirklichen Geist der Epoche anbelangt, ein ganz bedeutendes Material und lassen



CONSTANTIN SOMOFF

DAME AM TEICHE

«die grosse und einzig wahre Kunst» eines Vernet und dergleichen weit hinter sich zurück. Allein Chodowiecki giebt in diesem Maasse den ganzen Beigeschmack seiner Zeit. Und dies, weil er bei seiner grossen Meisterschaft, das heisst bei dem Fachmässigen, nicht Liebhaberischen, was er hatte, gerade noch immer auch Liebhaber blieb, genau solch ein Liebhaber wie alle die Dichter-Grossväter und die Malerinnen-Grossmütter.

Ich fürchte, man würde mich schlecht verstehen, wenn ich behaupte, dass es um vieles, was in der Somoff'schen Kunst so kostbar ist, gerade diesem

setzungen, seine pure Unmittelbarkeit. Keine Theorien und dabei oft eine überraschende Einfachheit der Mittel. Der Fachmann ist immer schon etwas angesteckt. Mag er der grösste Feind der Theorie sein, dieselbe ist immer im innigsten seiner Seele verborgen. Er unterliegt ihr und ist schon ihr Sklave. Und es gehört ein seltenes Glück dazu, um bei einem grossen Fachkönnen noch die schlichte Seele eines Liebhabers zu bewahren.

So einer ist Somoff. Diese seine Doppelheit wird von den Meisten verkannt und doch giebt sie Anlass zu häufigen Missverständnissen. Die einigen



CONSTANTIN SOMOFF

IM BOSQUET

seinen eigentümlichen Zuge der Liebhaberei zu verdanken sei. Gerade der Liebhaberei und nicht etwa dem Dilettantismus und zwar dem Zusammenwirken von der Meisterschaft eines Fachmannes und der Unbefangenheit eines Liebhabers. In der Regel sind wir alle etwas zu sehr gegen die Liebhaber und wahrhaftig ohne Grund. Was ein Liebhaber leisten kann, zeigte die vor einiger Zeit in Paris veranstaltete Ausstellung von Werken solcher Liebhaber. Da sah man Bilder von staunenswerter Bedeutung und es tauchten manche Namen auf, die seitdem nie mehr vergessen werden. Das Gesunde bei einem Liebhaber ist diese völlige Abwesenheit von den Fachvoraus-

sehen ein, dass der Künstler viel »kann«, wenn er will; sie behaupten nur, dass er sich zu oft verstellt, den Naiven spielt und dabei Gesichter schneidet. Die anderen sind bereit, ihm ein jedes Können abzusprechen. Man will nicht begreifen, dass es einen Bund zwischen Fachmann und Liebhaber in einem und demselben Künstler geben kann.

Ich kenne ein entzückendes Bild von ihm. Es ist gerade dasjenige, welches am heftigsten angegriffen wurde. In Petersburg erinnert man sich noch bis jetzt an das höhnische Gelächter in dem Ausstellungssaale, welches dem Bildchen zu teil ward. Es ist eine »Kavalkade«. Ein Herr und eine Dame vom

Ende des achtzehnten Jahrhunderts reiten in der Dämmerung einen Teich entlang. Das Publikum war im Zweifel, ob es die Sache ernst nehmen oder als Ulk auffassen sollte. Ist es denn möglich, solche Kinderpferdchen zu malen, solche Puppenfigürchen darauf zu setzen, solch ein komisches, krüppelhaftes Frauchen und so ein steifes Männchen? Und dennoch ist eben das Missgestaltete, was darin liegt, so reizend. Es ist ja auch nicht der einzige Fall bei Somoff. Er hat eine sonderliche Vorliebe für unschöne Frauengesichter, die er schön zu malen versteht. Er findet einen raffinierten Reiz in der Poetisierung der fast hässlichen Züge. Man könnte es eine Art *Poesie der Missgestalt* nennen. Ist denn die Monna Lisa von Leonardo eine sogenannte Schönheit? Oder der merkwürdige Kopf der Liechtensteiner Galerie, ja selbst so viele Köpfe von Botticelli? Das sonderbarste, was Somoff in dieser Hinsicht schuf, ist die mittlere Dame in seinem letzten grossen Bilde der diesjährigen Berliner Secession: »Der Abend«. Die Dame ist weitaus nicht hübsch, sie ist beinahe hässlich. Und doch wirkt die ganze Figur wie eine Zaubervision aus der prächtigen Vergangenheit und selbst aus dem hässlichen Gesichte strahlt eine unsagbare und ungewöhnliche Schönheit. Es ist der grosse visionäre und phantastische Zug, der seinen Bildern diesen ausserordentlichen Reiz verleiht.

So wirkt auch die »Kavalkade«. Die meisten Gestalten der Somoff'schen Bilder machen den Eindruck als wären sie in einen geheimnisvollen Schleier eingehüllt; der Künstler lüftet ihn ein wenig — das übrige enthülle man selbst. So in der »Liebesinsel«, so im »August«, in der »Zauberei«, ja sogar in manchen seiner Porträts, wie in der »Dame im blauen Kleide« (Berl. Secession 1902). »Es ist ja gerade so schön, dass es so geheimnisvoll ist«, sagt ein sterbender Alter bei Dostojewski.

Es ist dasselbe, was man bei der Betrachtung einer Egineten-Minerva der Münchner Glyptothek, oder einer Korenstatue der Akropolis empfindet. Man würde es noch in den blauen Augen von Botticelli's oder Rossetti's Frauen finden, sowie in manchem Bilde von Watteau, in den Erzählungen von Amadeus Hoffmann und in einigen Szenen von Dostojewski, auch bei einem Puvis, Böcklin oder Marées, in der Messalina von Beardsley oder in den grotesken und grausamen Blättern von Th. Th. Heine.

Es ist etwas Scharfes, Ätzendes, Aufdringliches und zu gleicher Zeit Verlockendes. Es zieht einen wider Willen an und fesselt bezaubernd.

Ich hatte ein wahres Vergnügen, eine Sonderausstellung von Somoff's Werken in Petersburg zu veranstalten. Ich sah die Bilder unendlich oft und fand immer etwas Neues darin. Und dies bei der scheinbaren Gleichförmigkeit der Bilder. Eine Sonderausstellung ist eine sehr gefährliche Prüfung für den Künstler. Es hat schon Fälle gegeben, wo mit einem Schläge unbekannte Leute gross wurden. Doch öfter ist es umgekehrt gewesen. Grosse Namen erwiesen sich als künstlich aufgeblasene Berühmtheiten und stürzten mit Ungestüm von ihrer Höhe in die Vergessenheit hinab.

Die Somoff'sche Ausstellung dagegen hob die Bedeutung dieses Meisters erst recht auf die verdiente Höhe. Hier sah man, was er wirklich kann. Wenn es früher noch manche gab, die an seinem Können Zweifel hegten, so konnten sie sich hier vom Gegenteil überzeugen. Man sah in der Ausstellung Zeichnungen von ihm, Akt- und Kopfstudien, welche in ihrer ersten Bescheidenheit und schlichten Korrektheit an die besten Zeichner der dreissiger Jahre erinnerten. Man sah auch Landschaftstudien, ernst und liebevoll aufgefasst und vorzüglich gemalt. Es lag da ein Stück der echten und grossen Meisterschaft in all den Öl- und Aquarellskizzen. Sein Hauptkönnen liegt aber nicht darin, es liegt vielmehr in dem vollen Bewusstsein seiner reichen Mittel, in dem Geheimnisse, sie anzuwenden. Er weiss, was er kann und kann, was er will.

Er besitzt schon jetzt seinen eigenen Stil. Eine Zeichnung von ihm, ja die kleinste Vignette hat diesen ausgesprochenen *Somoffstil*. Als Zierkünstler ist er besonders interessant. Man sah in der Ausstellung Vignetten, Exlibris und Theaterprogramme von ihm, die in ihrer Eleganz und auserlesenen Raffiniertheit zu dem besten gehören, was in der letzten Zeit auf diesem Gebiete geleistet wurde. Nur Beardsley und Conder, Heine und J. Diez könnte man ihm an die Seite stellen.

Es giebt überhaupt eine gewisse Verwandtschaft zwischen den genannten Künstlern. Man könnte noch die Belgier Minne und Doudlet und die Russen Alex. Benois und Lancerey nennen. Es ist die letzte Phase der individualistischen Strömung, und die Gesamtkunst Somoff's ist einer der bedeutendsten und interessantesten Momente darin.





Abb. 1. Das grosse Oppenheimer Stadtsiegel von 1225/26
(³/₄ natürlicher Grösse, Original in Darmstadt)

DAS PORTRÄT KAISER FRIEDRICH'S II. VON HOHENSTAUFEN

VON JULIUS REINHARD DIETERICH

Das Oktoberheft dieser Zeitschrift hat eine Studie Richard Delbrück's über »ein Porträt Friedrich's II. von Hohenstaufen« gebracht. Es handelt sich um ein von dem namhaften französischen Archäologen François Lenormant 1882 auf dem Giebel der Hauptkirche des süditalienischen Städtchens Acerenza gefundenes plastisches Bildwerk. Delbrück äussert Ansichten darüber, die von der Datierung und Deutung des Funds weit abweichen, wie sie von dem glücklichen Entdecker und anderen versucht worden sind.

Lenormant bringt eine in die Mauer der Kathedrale eingelassene Inschrift, die von Kaiser Julian dem Abtrünnigen handelt, mit der Statue auf dem Giebel first zusammen und schliesst daraus, dass diese Kaiser Julian selbst darstelle. Salomon Reinach hat dann die Gründe, die für Lenormant's Hypothese sprechen, ausführlich und gründlich erörtert. Etienne Michon wiederum entkräftet Lenormant's und Reinach's Annahme, stimmt aber in einem Punkte mit beiden überein: auch er hält den Fund für ein Erzeugnis römischer Kunst¹⁾.

Delbrück nimmt dagegen das Bildwerk von Acerenza für ein Werk der späten Stauferzeit und sieht in ihm nicht das Porträt Julian's, sondern eine Büste Friedrich's II. von Hohenstaufen.

Die Beweisführung für den ersten Satz, mit dem zugleich der zweite hinfällig würde, ist wenig glücklich, der Versuch gar, den Fund zu einer Büste Friedrich's II. zu stempeln, gescheitert.

Drei Gründe führt Delbrück gegen eine römische Herkunft des Bildwerks ins Feld: die Verwendung

unedlen Materials, die »in römischer Zeit doch recht auffällig wäre«, die Ausrüstung des Dargestellten mit einem auch die Schultern deckenden Schuppenpanzer, den er als nichtrömisch anzusprechen scheint, und endlich »die ganze Form der Büste mit horizontalem Abschluss«.

Beim letzten Einwand lässt sich Delbrück offenbar von der Voraussetzung leiten, dass wir es mit einer *Büste* zu thun hätten. Reinach¹⁾ vertritt dagegen die gewiss nahe liegende Auffassung, das Denkmal von Acerenza sei der obere Teil eines *Standbildes*, dessen unterer, bis auf die in die Kirchenwand eingemauerte Inschrift des vormaligen Sockels, verloren sei. Beispiele für die Anfertigung von Standbildern aus mehreren Marmorstücken sind nicht selten.

Nur eine genaue Untersuchung des Originals, bei der vielleicht noch Zapfen oder Zapfenlöcher zum Vorschein kommen, wird uns darüber belehren können, wessen Auffassung die richtige ist. Bis dahin werden wir der Reinach's als der einfacheren, natürlicheren den Vorzug geben, es sei denn, dass das Stück wie der Gordianus im Louvre²⁾ von vornherein als Halbfigur geplant war.

Vor einem abschliessenden Urteil muss ferner volle Klarheit über das *Material* des Denkmals gewonnen sein. Delbrück hat das Original nicht selbst daraufhin untersucht. Er verlässt sich auf die Aussage eines römischen Photographen, nach der es »harter« Kalkstein sein soll. »Harter« Kalkstein kann aber, besonders wenn er, wie in unserem Fall, stark verwittert ist, von einem Laien leicht mit einzelnen Marmorarten verwechselt werden.

1) Vergl. Revue archéologique 38 (1901), 350 ff., 39 (1902), 259 ff.

1) A. a. O. S. 355.

2) J. J. Bernoulli, Röm. Ikonographie II, 3, Taf. XXXVIII.

Selbst wenn Delbrück mit diesen seinen Behauptungen im Recht wäre, so bewiese dies noch nichts für eine staufische Herkunft des Stücks. Die beiden von ihm herangezogenen, angeblich staufischen Büsten aus Kapua haben genau denselben runden Abschluss wie die antiken Büsten. Die Büste der sogenannten Sicligayta und jene der Dame aus Scala tragen einen ganz anderen Charakter als die unsere und lassen einen Vergleich überhaupt nicht zu. Sie alle sind aber, soweit ich sehe, aus edlem Material, aus Marmor, gefertigt. Ausnahmen von den durch Delbrück über Abschluss und Material aufgestellten Regeln können ebensogut in der römischen wie in der staufischen Zeit vorgekommen sein.

Noch schlimmer steht es um Delbrück's dritten Einwand: »dann ist der *Schuppenpanzer*, der die Schultern mit bedeckt, meines Wissens an römischen Denkmälern nicht nachzuweisen.«

Kennt Delbrück den an den Armen und um die Hüften in Lederstreifen auslaufenden Schuppenpanzer (*lorica squamata, plumata*) der römischen Panzerreiter nicht? Er ist bis auf Makrinus auch von den Prätorianern und von den Offizieren der Legionen getragen worden¹⁾. L. Lindenschmit bildet in seinem Buch »Tracht und Bewaffnung des römischen Heeres« auf Tafel I, 6 und II, 2 zwei Grabsteine aus Verona ab, die zwei im Jahre 69 n. Chr. gefallene Brüder, den Centurionen der Legio XI Claudia pia fidelis Q. Sertorius Festus und den Adlerträger L. Sertorius Firmus, darstellen. Beide tragen das Schuppenhemd, das, wie bei dem angeblichen Julian oder Friedrich, *die Schultern und ein Stück des Oberarmes deckt*. Denselben Schuppenpanzer, der die Schultern deckt und über den ein auf der linken Schulter zusammengeestelter Mantel fällt, trägt der angebliche *Julian* auf dem Cameo von Battlesden²⁾. An den Armen und um die Hüften stösst bei Panzern dieser Art die lederne Unterlage der Schuppen vor und endet in schmalen, befranzen Lederstreifen. Diese Streifen sind charakteristisch für den *römischen* Schuppenpanzer. In der Merowingerzeit kommen sie noch vereinzelt vor, sei es, dass man die Technik der Römer nachgeahmt hat, sei es, dass sich, wie Lindenschmit vermutet³⁾, vereinzelt römische Beutestücke im Gebrauch erhalten haben. Die Stauferzeit kennt aber derartige, mit Schuppen besetzte, in Streifen auslaufende Lederhemden überhaupt nicht.

Das Standbild von Acerenza ist eine *statua lorica*. Sein Panzer gleicht in allen Einzelheiten dem römischen des Q. Sertorius Festus⁴⁾. Wie diesem, liegt

1) Albert Müller, *Philologus* 47, 520, nennt ihn geradezu ein für einen Centurionen charakteristisches Ausrüstungsstück.

2) Abgebildet bei J. J. Bernouilli a. a. O. II, 3, Tafel LV. Die ebenda abgebildete Statue des Septimius Severus (Tafel XI), sowie die Halbfigur des Gordianus (Tafel XXXVIII) tragen einen ähnlichen Panzer.

3) Handb. d. dtshn. Altertumskunde, I, 265.

4) Da die Abbildungen der Veroneser Grabsteine gewisse Einzelheiten ungenau wiedergeben, verweise ich noch auf die eingehenden Erläuterungen Albert Müller's im

ihm das *sagum*, der kurze Soldatenmantel, auf der linken Schulter. Nur hat ihn der Unbekannte unter dem rechten Arme durchgezogen, eine Art des Manteltragens, die ich auf Bildwerken der römischen, *wie der staufischen* Zeit vergebens gesucht habe.

Ausschlaggebend ist für uns, *dass sich der Panzer als römisch erwiesen hat*. Allein dieser Umstand muss uns die von Delbrück so bestimmt vorgetragene Meinung, die Statue von Acerenza gehöre in die Stauferzeit, zweifelhaft erscheinen lassen.

Ist sie aber antik, wen stellt sie dar? Einen kriegerischen Kaiser, der sich im Panzer seiner Reiter oder der Leibgarde abbilden liess? Julian den Alamannensieger? Vielleicht darf man auch an einen siegreichen General oder *praefectus praetorio* denken, obschon der Lorbeerkranz eher auf einen Kaiser raten lässt. —

»Wir vermögen aber,« so etwa wendet Delbrück weiter ein, »unserem Bilde den ihm zukommenden Platz in der Entwicklung der staufischen Plastik anzuweisen, und zwar durch einen Vergleich desselben mit anderen süditalienischen Denkmälern des 13. Jahrhunderts.«

Wie steht es damit? — Der Porträtkopf aus Scala, die Skulpturen zu Sessa, das Brustbild der sogenannten Sicligayta Ruffola, die beiden Reliefbilder am Thürbogen der Kanzel und die übrigen Schöpfungen des Nikolaus di Bartolomeo de Fioggia im Dom zu Ravello: sie alle tragen ein von dem des Standbildes von Acerenza verschiedenes Gepräge, sind starrer, rauher, gebundener und unfreier. Selbst dem Laien fällt sofort der unüberbrückbare Abstand in Auffassung und Formgebung ins Auge und zwingt ihn geradezu zur Überzeugung, dass er hier Erzeugnisse aus zwei weit auseinanderliegenden Zeiten und Welten vor sich hat.

Allerdings geht Delbrück auf diese zum Teil genauer datierbaren¹⁾ Skulpturen nicht ein: er hat nur die beiden, vor etwa dreissig Jahren in Kapua ausgegrabenen angeblichen Porträtbüsten des Peter von Vinea und des Taddeus von Suessa, der Grosswürdenträger Friedrich's II., zum Vergleich mit dem angeblichen Kaiserbild herangezogen.

Beide Büsten sind eigenartige, vielfach an die Antike gemahnende Kunstwerke. In die Rubrik der vorhin angeführten, in den Jahrzehnten nach Friedrich's Tod geschaffenen Skulpturen lassen sie sich nur gewaltsam pressen. Ist für sie, wie Delbrück so bestimmt behauptet, in der Antike kein Raum, dann gilt dies erst recht von ihrem Verhältnis zur süditalienischen Plastik des 13. Jahrhunderts. Ja, nicht wenige werden mit mir der Meinung leben, der Abstand der mit dem Lorbeerkranz der römischen Imperatoren geschmückten kapuanischen Büsten von den Bildwerken aus Scala, Sessa und Ravello sei grösser als der von der Antike. Die manchmal auftauchende

Philologus Bd. 40, 246 ff. und 47, 520ff., und auf das, was Ernst Hübner hierzu, *Hermes* Bd. 16, 302 ff., bemerkt hat.

1) Skulpturen von Sessa 1250—1270, Kanzel im Dom zu Ravello ca. 1270.

Behauptung, die Skulpturen von Kapua seien spätantik, ist mit der beweislosen Annahme des Gegenteils noch nicht widerlegt.

Die Beziehung der kapuanischen Büsten auf Peter und Taddeus unterliegt gleichfalls Zweifeln. In dem berühmten Brückenkastell zu Kapua, aus dem sie stammen sollen, waren, wir wissen dies aus guter Quelle¹⁾, neben und unter der sitzenden Statue Friedrich's II. selbst die imagines seines Kanzlers und Hofrichters aufgestellt. Imago kann beides, Brust- und Standbild, bedeuten. Nun spricht aber der Kapuaner Scipione Sanelli, der um 1570 die Chronik seiner Vaterstadt schrieb, nicht von Büsten, sondern von *Standbildern* (statuae) der beiden. Sanelli, der auch die Inschriften des Prunkbaues abgeschrieben hat, muss die 1557 mit diesem demolierten statuae gut gekannt haben. Über diese bestimmte, glaubwürdige Bezeichnung der imagines durch einen, soviel ich sehe, unanfechtbaren Gewährsmann wird man sich schwerlich mit denen hinwegsetzen dürfen, die unsere lorbeergeschmückten *Büsten* kurzweg den *Standbildern* Sanelli's gleichgesetzt haben.

Mit seinen kapuanischen Büsten sucht Delbrück auch den Fund von Acerenza in den Kreis der staufischen oder nachstaufischen Skulpturen zu zwingen. Er findet sogar, »dass das Porträt des sogenannten Petrus de Vinea . . . dem Porträt von Acerenza in allem Vergleichbaren« ähnelt. — Ich bin überzeugt, dass jeder vorurteilslose Beurteiler wenigstens die Behandlung der Haare und des Bartes, der Ohren und Augen und namentlich auch des Gewandes bei beiden als grundverschieden erkennen wird.

Die staufische Herkunft der Büsten ist, wie wir feststellten, unwahrscheinlich. Noch viel mehr ist dies aber bei der vermeintlichen Bildsäule Friedrich's II. der Fall, die augenscheinlich mit der Antike um einige Grade näher verwandt ist als jene.

Ist sie antik? Delbrück bestreitet dies entschieden. »Formauffassung und Strich«, wendet er ein, seien von den in der antiken Kunst üblichen verschieden, begründet aber diese seine Auffassung nicht näher: »sie lässt sich nicht auseinandersetzen«.

Ich mache Delbrück aus diesem Verzicht keinen Vorwurf. Es giebt in der That Eindrücke und Erfahrungen, die der Kenner, nachdem er sie durch jahrelange Bekanntschaft und Vertrautheit mit seinen Objekten gewonnen hat, nur sehr schwer und unvollkommen an andere, namentlich an Nichtfachgenossen, übermitteln kann. Er heischt in solchen Fällen mit Recht das Vertrauen des Laien. Ich bedauere, ihm dieses Vertrauen aus den oben erörterten Gründen versagen zu müssen.

Hat Delbrück das Standbild von Acerenza im Original gesehen oder hat er »Formauffassung und Strich« allein an der Hand der allen zugänglichen Reproduktionen studiert? Aus dem Aufsatz ersehen wir dies nicht, ja, einzelne Äusserungen sprechen für das letztere.

1) Man vergl. für das Folgende den Aufsatz C. v. Fabriczy's »Zur Kunstgeschichte der Hohenstaufenzeit« in Bd. 14 (1879), 180 ff., 214 ff., 236 ff. dieser Zeitschrift.

Wie unsicher aber die Schlüsse aus den Reproduktionen allein sind, geht daraus hervor, dass andere an ihrer Hand zu Ergebnissen gekommen sind, die denen Delbrück's schnurstracks zuwiderlaufen.

Ich verzichte auf das Zeugnis deutscher Fachgenossen Delbrück's, um noch einmal auf die abweichenden Ansichten der Franzosen zu verweisen.

Lenormant ist einer der besten Kenner süditalienischer Kunst. Wir verdanken ihm auf diesem Gebiete wertvolle Werke. Lenormant hat selbst die Statue von Acerenza gesehen. Er erklärt sie ohne Einschränkung für antik. Einer der namhaftesten Archäologen unserer Zeit, Reinach, fällt ihm rückhaltlos zu. Michon setzt trotz seiner Polemik gegen beide die antike Herkunft stillschweigend voraus. Ja, er erwägt ernstlich, ob er die Statue nicht eher der Zeit Hadrian's als der Julian's zuweisen soll.

Was Delbrück gegen die Auffassung der Franzosen vorgebracht hat, überzeugt uns nicht. Der von ihm verkannte *römische* Schuppenpanzer bildet sogar ein direktes Zeugnis für die antike Herkunft der Bildsäule. Ihre wenigen Anklänge an die kapuanischen Büsten würden selbst dann nicht schwer wiegen, wenn der staufische Ursprung der letzteren überhaupt zu beweisen wäre. Dass »Formauffassung und Strich« unserer Statue »von der Antike verschieden« sei, können wir Delbrück glauben oder nicht. — Nach dem Gesagten wird er, fürchte ich, der Ungläubigen mehr zählen können denn der Gläubigen.

* * *

Vielleicht lässt sich aber die Ähnlichkeit Friedrich's mit der Statue von Acerenza so überzeugend darthun, dass eine Verwechslung undenkbar scheint?

Nichts von alledem!¹⁾ Ich weiss nicht, was Delbrück auf den seltsamen Gedanken, den Unbekannten von Acerenza zu einem Staufer zu stempeln, gebracht hat. Der Lorbeerkrantz? — Ihn haben, wie er ausführt, »in nachrömischer Zeit noch die Karolinger getragen, späterhin aber nur noch Friedrich II. auf den Augustalen«. In der That? Dann steht es schlimm um die staufische Herkunft der lorbeergeschmückten Büsten von Kapua: Delbrück's Peter von Vinea, sein Taddeus von Suessa tragen ihn beide!

Stellten diese lorbeergeschmückten Büsten wirklich die Grosswürdenträger Friedrich's II., stellte die gleichfalls den Lorbeer tragende Statue von Acerenza diesen selbst dar: wie käme der Kaiser dazu, statt in dem üblichen Friedenskleid der Imperatoren, im Schuppenpanzer der Prätorianer aufzutreten? Auffällig und schwer zu erklären wäre das gewiss.

Die Kaiser und Könige des späten Mittelalters tragen ausnahmslos langes Haar. Auch Friedrich II.

1) Die Ausführungen F. Philippi's im Januarheft d. Ztschr. decken sich zum Teil mit den meinen, die bereits vor dem Erscheinen dieses Heftes niedergeschrieben waren. Für die Erörterungen über die Siegel Friedrich's II. und Heinrich's VII. ist F. Philippi's »Zur Geschichte der Reichskanzlei unter den letzten Staufern« (München 1885) benutzt worden.

trägt es auf sämtlichen, uns bekannten Porträts. Kurz geschorenes Haar war ein Zeichen der Unfreiheit, der Dienstbarkeit. Die Statue von Acerenza »hat kurzes Haar und kurzen Bart«.

Die Münzen und Siegel, die um 1240 angefertigte Statue von Kapua (siehe unten), der von Ed. Winkelmann aus guten Gründen in das Jahr 1248 gesetzte Siegelstempel stellen Friedrich II. bartlos dar. Schon aus diesem Grunde fällt es uns schwer zu glauben, er habe jemals Schnurr- und Kinnbart getragen. In den höheren Ständen Deutschlands und Italiens war zu seiner Zeit Bartlosigkeit die Regel. Delbrück's Annahme, man habe am Hofe Friedrich's Vollbart getragen, könnte erst dann durch die vermeintlichen Büsten Peter's von Vinea und Taddeus' von Suessa gestützt werden, wenn deren staufische Herkunft vorher einwandfrei bewiesen wäre. Solange dies nicht geschieht — und damit hat es noch gute Wege —, müssen wir uns für einen bärtigen und kurzgeschorenen Friedrich II. bedanken. —



Abb. 2. Augustalen Friedrich's II.

Als schwerstes Geschütz führt Delbrück eine weitgehende »physiognomische Übereinstimmung der Köpfe auf den individueller gehaltenen Augustalen und des Profilbildnisses der Büste von Acerenza« ins Feld. Bei der Vergleichung von Profilbildnissen ist die Hauptsache das Profil selbst. Die Augustalen Friedrich's II. mögen auf Ähnlichkeit mit den Gesichtszügen des Kaisers hingearbeitet sein. Wie wenig sie in dieser Hinsicht erreicht haben, zeigt uns ein Vergleich der einzelnen Typen (Abb. 2), die unter sich die grössten Verschiedenheiten aufweisen. Kein Profil gleicht ganz dem anderen. Nur in einem stimmen sie *gegen* die angebliche Kaiserbüste von Acerenza überein. Zeigt uns diese »eine kurze, leicht gebogene Nase«, so weisen die Köpfe auf den Augustalen *lange* Nasen auf, von denen einige *gerade*, andere *eingedrückt*, keine aber *stumpf* und *gebogen* sind. Damit stimmt die Gemme Friedrich's von Raumer (s. Abb. 5), damit stimmen die Siegelbilder Friedrich's II. (s. Abb. 7, 8, 9). Einzelne Einzelheiten einzelner Augustalen — ich finde ausser dem Lorbeerkranz keine — mögen mit einzelnen Zügen des Standbildes von Acerenza stimmen: ausschlaggebend ist die Abweichung im Profil. Sie allein reicht aus, um die Unmöglichkeit der Hypothese Delbrück's darzuthun, dass uns in dem Standbild von Acerenza eine Porträtbüste Friedrich's II. von Hohenstaufen gegeben sei.

Auf eine Datierung und Deutung des Standbildes, auf eine Zuweisung zu einer bestimmten Epoche der antiken, spätantiken, frühchristlichen oder einer noch späteren Kunst lasse ich mich hier nicht ein. Ich bin aber fest überzeugt, dass Fachleute in diesen

Punkten über die Ergebnisse Delbrück's hinauskommen und sie, unter Heranziehung eines umfangreicheren Vergleichsmaterials, berichtigen werden.

* * *

Delbrück's Aufsatz hat merklich unter der Unkenntnis der bereits bekannten oder wenigstens leicht zugänglichen Porträts Kaiser Friedrich's gelitten. So handelt er nur ganz beiläufig und unzulänglich über eine unserer wichtigsten Quellen, die königlichen und kaiserlichen Siegel und Bullen. Dabei giebt das einzige von ihm reproduzierte und besprochene die Züge des Kaisers ganz unklar und verschwommen wieder.

Klein, zierlich und schwächling, mit schmalem Gesicht, mächtiger, breiter Stirne, mit langer, gerader schmalere Nase, mit etwas vorstehenden Lippen und kräftigem, ausdrucksvollem Kinn stellt uns das Hochrelief am Karlsschrein im Münster zu Aachen, (Abb. 3) jenes Wunderwerk der Goldschmiedekunst, den jugendlichen Friedrich II. dar. Am 27. Juli 1215 hat dieser selbst, dem sich erst drei Tage vorher zum erstenmal die Thore der alten Kaiserstadt geöffnet hatten, die Gebeine Karl's des Grossen im Karlsschrein betten und diesen einschliessen helfen. Das Bildnis ist erst später in die Nische eingefügt worden. Der Künstler, ein Aachener Goldschmied, dem Friedrich selbst gesessen haben wird, hat seine Aufgabe in ganz hervorragender Weise gelöst. Wie ein Vergleich mit den übrigen Porträts aus Friedrich's Jugendzeit, den beiden Königssiegeln, von denen das jüngere (Abb. 8) möglicherweise in Aachen und von demselben Goldschmied gestochen ist, und dem grossen Oppenheimer Stadtsiegel (Abb. 1 und 13), aber auch mit der Kapuaner Statue (Abb. 4) und der Raumer'schen Gemme beweist, ist es ihm gelungen, den grossen Staufer so lebendig als ähnlich darzustellen.

Ein weiteres, gutes Porträt des Kaisers bringt die vatikanische Handschrift von Friedrich's II. Buch über die Falkenjagd¹⁾. Gezeichnet hat es ein Italiener, der, mag er nun nach der Natur oder nach einer Vorlage gearbeitet haben, zweifellos Porträtähnlichkeit angestrebt hat. Als Vorbild für Sitz und Haltung des mit der Laubkrone gekrönten thronenden Herrschers könnte eins der noch zu besprechenden Maje-

1) Aus dem Cod. Vatican. Pal. lat. 1071 abgebildet bei St. Beissel, Vatikanische Miniaturen (Freiburg i. Br., 1893), Tafel XX, B. Das ebenfalls von Beissel, Tafel XIX, B, gebrachte bärtige Kaiserbild stellt nicht Friedrich II., sondern Friedrich Barbarossa dar.



Abb. 3. Relief vom Karlsschrein in Aachen

stättssiegel gedient haben, dem der Künstler auch die individuellen Züge: kleine, schwächliche Figur, schmales Gesicht, langes Haar, niedere Stirn, tiefliegende grosse Augen, lange schmale und gerade Nase, lange Oberlippe und langes Kinn entlehnt haben mag.

Unterschätzt hat Delbrück auch die Raumer'sche Gemme. Die Geschichte ihrer Entstehung und die der kapuanischen Kaiserstatue lehrt es uns.

Um 1240¹⁾ baute Friedrich II. zu Kapua ein Brückenkastell und schmückte es mit seiner überlebensgrossen Statue, die 1557 mit dem Kastell demoliert wurde. 1584 restauriert, 1585 wieder aufgestellt, wurde sie später von Murat's Soldaten zerschlagen. Ein des Kopfes und der Glieder beraubter Torso ist uns geblieben.



Abb. 4. Statue Friedrich's II. vom Brückenthore zu Kapua (ca. 1240)



Abb. 5. Sogennante Raumer'sche Gemme



Abb. 6. Der nach der Raumer'schen Gemme gezeichnete Idealkopf Friedrich's II.

Glücklicherweise hat Agincourt²⁾ die Statue vor ihrer Zerstümmelung abzeichnen lassen, hat P. Fr. Daniele einen Gipsabguss von ihr genommen. Leider ist dieser Abguss, ebenso wie eine nach ihm geschnittene Gemme verschollen. Doch besitzen wir letztere noch in dem Bild, das A. Huillard-Bréholles³⁾ nach einem ihm von dem letzten Besitzer, dem Geschichtschreiber der Hohenstaufen, F. von Raumer, überlassenen Gipsabdruck hat herstellen lassen.

Agincourt's Abbildung (Abb. 4) ist offenbar aus grösserer Entfernung aufgenommen. Gewandung und Faltenwurf sind so falsch gesehen und unbeholfen und antikisierend gezeichnet worden. Der Mantel des Kaisers ist nicht, wie man annimmt, der römische, sondern — man vergleiche die Siegel! — der bis ins 13. Jahrhundert übliche, über die linke Schulter

geworfene, auf der rechten Schulter (s. Abb. 1) oder vor der Brust (s. Abb. 7, 8, 9, 10, 16) durch eine Schliesse zusammengehaltene mittelalterliche, staufische. Auch das um die Hüften gegürtete, am Halse zackig ausgeschnittene Unterkleid mit halblangen weiten Hängeärmeln ist staufisch. Friedrich trägt es auf dem deutschen Kaisersiegel von 1220 (Abb. 9) und auf dem Siegel von 1248 (Abb. 10). Sitz und Haltung der Statue führt man auf antike Kaiserstatuen zurück. Sie scheinen mir eher einem staufischen Siegel (vergl. Abb. 7, 8, 9, 10) nachgebildet, so dass weniger Berührungspunkte zwischen ihr und der Antike verbleiben, als man seither behauptet hat.

Die Abbildung der verstümmelten Statue bei Agincourt, so schwach sie ist, lässt noch die stolze, vornehme Haltung des Kaisers erkennen, von der ältere Beschreibungen reden. Hoch aufgerichtet sitzt er da. Noch deuten uns die Stummel der Arme die herrische, drohende Gebärde an, mit der er »extensis brachiis duobusque digitis« ehemals vor sich hin wies, als ob er einen keinen Widerspruch duldenden Befehl aussprechen wollte¹⁾. Die mittelgrosse Figur, der schwächliche Wuchs, das schmale Oval des Gesichts, die langen, in die Stirn fallenden Haare, die tiefliegenden grossen Augen, die gerade Nase, den kräftigen Hals finden wir auch auf anderen Porträts Friedrich's II. wieder.

Unsere Abbildung der Gemme ist durch die Medien der Gipsabgüsse Daniele's und Raumer's, den Gemmenschnitt und Kupferstich gegangen. Trotzdem ist sie in Einzelheiten, im Profil, in der Form der Augen, der langen, geraden Nase, des Mundes, des energischen Kinns und des langen fleischigen Halses, zuverlässig. Die Krone sitzt tiefer als auf Agincourt's Zeichnung in der niederen Stirn, die Augenbrauen sind flacher geschwungen; hierin können wir die flüchtige Zeichnung der Statue aus der Gemme berichtigen. Beide zusammen geben uns aber, den offenbaren Mängeln der Reproduktionen zum Trotz, einen ziemlich genauen Begriff davon, wie Friedrich II. im kräftigsten Mannesalter (ca. 1240) ausgesehen hat. Man vergleiche sie nur einmal mit dem sizilianischen Siegelstempel von 1248 (Abb. 10)!

Eine ungenaue, irreführende Vergrösserung des Gemmenkopfes hat Raumer dem dritten Bande seiner Hohenstaufen²⁾ beigegeben. Nase, Mund und Kinn sind verzeichnet. Die Krone ist weiter aus der Stirn gerückt, das schmale Oval des Gesichts ist gerundet, und so die Ähnlichkeit mit den übrigen Porträts auf ein wenig zusammengeschrunpft. Fast scheint es, als ob der Zeichner von 1824 die Züge Friedrich's absichtlich denen Napoleon's I. angenähert hätte. Jedenfalls aber trägt das falsch idealisierte Bild bei Raumer für unsere Untersuchung nichts aus.

Für ein Porträt Friedrich's II. gilt ferner ein Medaillon am Portal der Kirche della porta santa zu Andria, dessen bärtiges Gegenstück König Manfred

1) Vergl. C. v. Fabriczy a. a. O. S. 214/15.

2) J. B. L. G. Seroux d'Agincourt, Hist. de l'art par les monuments, T. II (Paris 1823), pl. 56; vergl. p. 23.

3) Hist. diplomat. Frid. II., Einleitungsband, Titelblatt.

1) Vergl. Andreae Ungari descriptio victoriae a Karolo com. reportatae, M. G. S. S. XXVI, 571.

2) Friedrich von Raumer, Gesch. der Hohenstaufen. Bd. III, 265.



Abb. 7. Deutsches Königssiegel Friedrich's II. von 1212
($\frac{3}{4}$ natürlicher Grösse, Original in Darmstadt)

darstellen soll¹⁾. Die Kirche ist 1253 bis 1265 erbaut worden. Da der angebliche Manfred gleich seinem vermeintlichen Vater den kaiserlichen Lorbeer trägt, so müssten die Medaillons, wenn sie noch aus der Bauzeit der Kirche stammten, zwischen 1258, dem Jahre der Krönung Manfred's, und 1265, dem Jahre der Kirchweihe, entstanden sein.

Nun ist aber das Portal, zu dem die Medaillons gehören, ein Werk der Frührenaissance. Huillard-Bréholles vermutet daher, die Stadt Andria, deren Anhänglichkeit an die Stauer sprichwörtlich war, hätte, als sie das Kirchenportal im 15. Jahrhundert erneuerte, die Medaillons, sowie die unter ihnen angebrachten Wappen mit dem »schwäbischen Löwen« vom alten auf das neue Portal übertragen oder kopieren lassen.

Das älteste mir bekannte Wappenbild des Herzogtums Schwaben stellt nicht den Löwen, sondern drei Leoparden dar. Trügt das Bild in dem Kupferwerk des Herzogs von Luynes nicht allzu sehr, dann tragen die Köpfe genau denselben Charakter wie das Portal selbst: den der Frührenaissance. Der angebliche König Manfred hat keine Ähnlichkeit mit dem bartlosen Manfred der sizilischen Siegel. Der bartlose Kopf des anderen Medaillons erinnert in einigen Zügen an den Friedrich II. einzelner Augustalen. Nach einem Augustalis wird in der That der Kopf, wenn er wirklich den Kaiser darstellen soll, einerlei, ob er in der Stauerzeit oder im 15. Jahrhundert entstanden ist, gebildet sein. Andere Züge passen aber ganz und gar nicht zu dem Bilde des Kaisers, wie wir es aus anderer Quelle, auch aus den Augustalen, kennen. Stellt das Medaillon von Andria in der That,

1) Abgebildet bei Duc de Luynes, Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la maison de Souabe (Paris 1844), pl. 29, Text (von A. Huillard-Bréholles) p. 114, 116. Vergl. H. W. Schulz, Denkmäler der Kunst Unteritaliens I, 150.

was nicht ausser dem Bereich jeder Möglichkeit liegt, Friedrich II. dar, dann stellt es ihn ungenau und unähnlich dar. Ein sicheres Urteil wird man freilich erst dann fällen können, wenn ein gutes modernes Bild vorliegt. Kupferstiche aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts führen uns, wie die Erfahrung lehrt, oft irre.

Unsere beste Quelle stellen die Siegel dar. Wir können hier nicht alle Siegel Kaiser Friedrich's II. besprechen: sie taugen auch nicht alle für unsere Zwecke. Die zwei ältesten Siegel, das älteste sizilische und das deutsche Elektensiegel, haben ein so kleines Format, dass die Gesichtszüge verschwimmen und selbst durch Vergrößerung nichts gewinnen. Die Goldbullen sind entweder Nachbildungen der Königs- oder Kaisersiegel oder so undeutlich oder auch so schwer erreichbar, dass ich von ihrem Heranziehen Abstand nehmen musste. Meine Besprechung beschränkt sich so auf die Hauptsiegel: die Königssiegel von 1212 und 1215 und das Kaisersiegel von 1220, dem das zweite sizilische Königssiegel und Winkelmann's Siegelstempel (Abb. 10) nachgebildet sind.

Das Siegel von 1212 wird in Süddeutschland zur ersten Krönung Friedrich's, etwa in Mainz oder Frankfurt a. M., geschnitten sein. Es lehnt sich stark an das Siegel Philipp's von Schwaben an, das möglicherweise aus derselben Werkstatt stammt. Der damals achtzehnjährige König ist von mittelgrosser, schwächlicher Gestalt. Nur den Kopf hat der Stempelschneider, allerdings mit geringem Können, zu individualisieren gesucht. Die Ähnlichkeit des Siegelbildes mit dem Dargestellten kann nur gering gewesen sein. Immerhin finden wir die Form des Gesichts, die niedere Stirn, die kräftigen flach geschwungenen Brauen, das grosse, runde Auge, den kleinen Mund auch anderwärts wieder. Eine gewisse Verwandtschaft mit dem Königskopf auf dem grossen Oppenheimer Stadtsiegel (Abb. 1 und 13) ist nicht zu verkennen.

Ein Kunstwerk ersten Ranges ist das zweite Königssiegel, das Friedrich nach der zweiten Krönung — sie erfolgte am 26. Juli 1215 zu Aachen — in Gebrauch nahm. Philippi vermutet, es sei zu Köln oder Aachen geschnitten worden: »Die Buchstabenformen deuten dagegen auf sizilianischen Einfluss.«

In der Krönungsstadt Aachen stand zur Zeit Friedrich's die Goldschmiedekunst in hoher Blüte. Es ist wohl kaum daran zu zweifeln, dass der grössere Teil der herrlichen Goldschmiedearbeiten im Aachener Domschatz in Aachen selbst entstanden ist. Auch Lüttich hat hervorragende Meister des Kunstgewerbes besessen. In Aachen (oder Lüttich?) hat seiner Zeit Abt Wibald von Stablo das künstlerisch bedeutende Siegel Friedrich Barbarossa's schneiden lassen¹⁾. Gelegenheit zur Anfertigung eines guten Siegelstempels gab es also in und um Aachen 1215 gewiss. Aufgabe des Kunsthistorikers wäre es jetzt, durch Vergleich unseres Siegels mit den Aachener Goldschmiede-

1) Vgl. den darüber geführten Briefwechsel, Ph. Jaffé, Monum. Corbeiensia, nr. 376, 377, 456.



Abb. 8. Deutsches Königssiegel Friedrich's II. von 1215
($\frac{3}{4}$ natürlicher Grösse, Original in Darmstadt)

Bildhauerarbeiten, mit den kunstgewerblichen und plastischen Erzeugnissen am Niederrhein, in Lüttich, Brabant und Flandern, mit den Skulpturen der Franzosen die Heimat des Meisters zu ermitteln.

Man verweist mich von befreundeter Seite auf allerdings auffällige Berührungspunkte in der Auffassung und Technik unseres Siegelbildes mit der italienischen Plastik der staufischen und nachstaufischen Zeit, unter anderen auch auf Arbeiten der Pisani und ihres Kreises. Dass die Aachener und etwa noch die Lütticher Kunst von Italien aus beeinflusst wurde, ist



Abb. 9. Deutsches Kaisersiegel Friedrich's II. von 1220
($\frac{3}{4}$ natürlicher Grösse, Original in Hannover)



Abb. 10. Siegel Friedrich's II.

möglich, ja wahrscheinlich. Auch die sizilianischen Buchstabenformen der Umschrift geben zu denken. War ein italienischer Goldschmied im Gefolge Friedrich's in Deutschland? Oder ist der Stempel auf Bestellung in Italien, etwa in dem befreundeten Pisa, geschnitten und über die Alpen eingeführt worden? Wir wagen die Antwort nicht.

Eins steht fest: wir haben es mit einem vorzüglichen Stück, für das wir, mit Ausnahme des grossen Oppenheimer Stadtsiegels, in dem damaligen Deutschland vergebens nach einem Gegenstück suchen, und mit einem guten Porträt Friedrich's II. zu thun. Es ist mir sogar wahrscheinlich, dass der damals einundzwanzigjährige König dem Künstler gesessen hat, oder dass dieser wenigstens seinen Herrn persönlich gut gekannt hat. Ich verzichte darauf, das Porträt im einzelnen durchzusprechen und begnüge mich damit, die weitgehende Ähnlichkeit zwischen dem Kopfe unseres und dem des Kaisersiegels (Abb. 8), dann aber auch die etwas weniger augenfällige, aber doch unleugbare zwischen diesen beiden und dem Königskopfe des Oppenheimer Stadtsiegels von 1225/26 (Abb. 1 und 13) und dem der oben besprochenen Kapuaner Kaiserstatue (Abb. 4) und vor allem dem Relief auf dem Karlsschrein (Abb. 3) hervorzuheben¹⁾.

Das deutsche Kaisersiegel ist von Friedrich II. seit seiner am 22. Oktober 1220 zu Rom erfolgten Kaiserkrönung bis in die Zeit seines Todes geführt worden. Stempelbild und Umschrift bleiben, abgesehen von dem Zusatz »et rex Jerusalem« im Siegel-felde seit 1225, immer dieselben, nur die Grösse der Stempel wechselt. Nach dem deutschen Kaisersiegel sind ferner auch Friedrich's jüngere sizilische Königssiegel geschnitten, von denen das jüngste (?), von Delbrück abgebildete, des Vergleiches halber hier wiederholt sei (Abb. 10).

1) Für die Überlassung einer grösseren Anzahl besiegelter Urkunden Friedrich's II., deren ich zum Vergleiche mit den in unserem, dem Darmstädter Archiv, befindlichen bedurfte, bin ich den Archiven zu Frankfurt a. M., Hannover und Karlsruhe zu Dank verpflichtet.



Abb. 11. Kopf vom
Königssiegel von 1213
(Vergrössert)

entstand oder umgekehrt, ist ohne ein grosses Vergleichsmaterial nicht zu entscheiden. Für die zweite Annahme spricht, dass das Kaisersiegel zuerst in Italien nach der Kaiserkrönung Friedrich's in Gebrauch genommen ist. Wir lassen heute notgedrungen die Frage nach der Herkunft beider Stücke, die der Kunst beider Länder, Italiens wie Deutschlands, zur Ehre gereichen würden, in der Schwebe.

Die beiden sitzenden Herrscherfiguren auf den Siegeln von 1215 und 1220 sind zweifellos als Porträts gedacht, die Köpfe als Porträtköpfe. Soweit dies überhaupt bei den winzigen Maassen der Siegelbilder zu erreichen war, wird bei beiden, dafür sprechen die Übereinstimmungen in den Zügen, eine gewisse Porträtähnlichkeit erreicht sein. Ich halte es sogar für nicht ausgeschlossen, dass Friedrich für beide den Künstlern gesessen hat. Dass beide Siegelbilder dieselbe Person darstellen, wird schon dem flüchtigen Beschauer auffallen. Nur ist der Kopf des älteren Siegels strenger, regelmässiger und dadurch charakteristischer, der des jüngeren weicher, runder, verschwommener ausgefallen.

* * *

Feiner und schärfer, freier und lebendiger als auf den eben besprochenen, künstlerisch hervorragenden Siegeln ist ein dritter Porträtkopf Friedrich's II. geraten. Wir finden ihn auf dem grossen Oppenheimer Stadtsiegel von 1225/26 (Abb. 1 und vergrössert Abb. 13). Bei ihm, der bisher noch nicht beachtet wurde, verweilen wir etwas länger. Bevor wir ihn unter die von uns beleuchteten Porträts des Kaisers einreihen können, müssen wir uns erst über sein Alter vergewissern.

Mit dieser Frage hängt eine zweite Frage aufs engste zusammen, die nach der Identität des auf dem Siegel dargestellten mit Kaiser Friedrich II.

Die Zeit der Anfertigung des Siegelstempels lässt sich annähernd bestimmen. Der älteste, bisher bekannt gewordene Abdruck hängt an einer Urkunde des Klosters Erbach im Wiesbadener Staatsarchiv. Er stammt aus dem Jahre 1229. Schultheiss Herbord von Oppenheim bezeugt darin dem Abt und Konvent des berühmten Rheingauer Klosters, dass sie dem Befehl Kaiser Friedrich's II. und König Heinrich's (VII.) willig Folge geleistet und auf ihre Kosten den ihnen angewiesenen Teil des Grabens und der Mauern der Stadt Oppenheim gebaut haben. Zum Lohne dafür verleiht der Schultheiss, der die Urkunde mit dem städtischen Siegel bekräftigt, den frommen Mönchen Steuer- und Zollvergünstigungen für ihre Höfe in der Stadt.

In einer zweiten Erbacher Urkunde vom Jahre 1226 wird die »neue« Stadt Oppenheim zum erstenmal erwähnt. Da der Aussteller, wiederum der erste Reichsschultheiss Herbord, in einer in der gleichen Angelegenheit ergangenen dritten Urkunde vom Mai 1226 noch nicht den Amtstitel führt, wird jene erste Erwähnung der neuen Stadt erst nach Mai 1226 erfolgt sein. Wie in der Urkunde von 1229 haben auch hier der Schultheiss und die Gemeinschaft der Bürger von Oppenheim gesiegelt. Leider ist das Siegel abgerissen und verloren.

Oppenheim war damals erst kürzlich zur Stadt erhoben worden. Als Kaiser Friedrich im Juni 1226 zu Borgo S. Donino ihre Freiheiten verbriefte, hatten die Bürger erst mit der Befestigung ihrer Stadt begonnen. Mit den Freiheiten wurde ihnen deshalb zugleich die neue Stadtgrenze, die sogenannte Bannmeile, bestätigt, so wie sie von dem neulich verstorbenen Erzbischof Engelbert von Köln gezogen worden sei. Engelbert hatte seit 1220 als Vormund König Heinrich's und als Reichsverweser geschaltet. Am 7. November 1225 war er von dem Grafen Friedrich von Altena-lenburg schmählich ermordet worden.



Abb. 12. Kopf vom
Königssiegel von 1215
(Vergrössert)



Abb. 13. Kopf vom grossen Oppenheimer Stadtsiegel von 1225/26
(Vergrössert)



Abb. 14. Kopf vom
Kaisersiegel von 1220
(Vergrössert)

lichte Gründung Oppenheims und die Verbriefung dieser Thatsache durch den Stellvertreter Friedrich's II. in deutschen Landen, König Heinrich (VII.), getrost in die letzte Zeit Erzbischof Engelbert's setzen dürfen.

Am 28. August 1225 weilt König Heinrich in der Kaiserpfalz zu Ingelheim. Anfang September hält er einen Hoftag zu Worms ab. Engelbert von Köln ist, nach Ausweis der Königsurkunden vom 4. und 7. September, damals im Gefolge Heinrich's gewesen. Auf der Reise von Ingelheim nach Worms hat der Hof aller Voraussicht nach Oppenheim berührt. Der feierliche Akt der Feststellung der Bannmeile mag denn um den 1. September 1225 stattgefunden haben. In den Monaten vom 1. September 1225 bis zur Ausstellung der jüngeren Urkunde Herbord's vom Jahre 1226 (nach Mai 1226) müsste deshalb der älteste Siegelstempel der jungen Stadt gestochen worden sein.

Wen stellt das Siegelbild dar? König Heinrich (VII.)? Die Form der Krone kann nicht ausschlaggebend sein. Vater wie Sohn tragen dieselbe Laubkrone mit edelsteinbesetztem Bügel. Ein Unterschied zwischen Königs- und Kaiserkrone hat wenigstens damals noch nicht bestanden.

Heinrich war 1225/26 ein Knabe von vierzehn bis fünfzehn Jahren. Das männlich-schöne Siegelbild unseres Oppenheimer Siegels kann aber unmöglich einen halbwüchsigen Knaben darstellen wollen. Auf dem Siegel, mit dem Heinrich seit 1220 siegelt und dessen er sich auch noch in den nächsten Jahren bedient, zeigt er uns ein ausgeprägtes Kindergesicht. Heinrich's Stempelschneider hat eine ganz hervorragende Arbeit geleistet. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass sein Werk den damals neunjährigen König mit voller Porträtähnlichkeit darstellt.

Mit unserem Siegelbild hat dieser Knabekopf (siehe Abb. 16 am Schlusse S. 255) so wenig etwas zu schaffen, wie der König Heinrich der seit 1226 vorkommenden Krönungsbulle, auf der er mit vollem Gesicht, kräftiger, etwas breiter Nase und rundem Kinn abgebildet ist.

Heinrich wird nicht einmal in dem grossen Stadtprivileg Friedrich's von 1226 erwähnt. Wie sollten die Oppenheimer darauf verfallen sein, ihn auf ihrem

Siegel darzustellen, wie darauf, sich dieses Siegels auch noch nach dem jähen Sturze des unglücklichen Kaisersohnes weiter zu bedienen?

Kein Zweifel: das Siegelbild des grossen Oppenheimer Stadtsiegels stellt niemanden sonst als Friedrich II. dar, den Hort und Quell der städtischen Freiheit Oppenheims! Wenn nicht durch diese Überlegungen, so würde es durch einen Vergleich des Oppenheimer Porträtkopfes mit den anderen Bildnissen Friedrich's einwandfrei bewiesen.

Das Darmstädter Staatsarchiv besitzt zehn mehr oder minder beschädigte Exemplare des Siegels. Je nach dem Material, ob hartes oder weiches, helles oder dunkles Wachs oder Maltha, ist der Ausdruck verschieden. Die Photographien können das Bild, das aus dem Anschauen und Vergleichen der Abdrücke insgesamt gewonnen wird, nur annähernd ersetzen. Aber auch aus der unvollkommenen Wiedergabe wird man entnehmen, dass das Siegel das Werk eines Künstlers ersten Ranges ist. Kein anderes deutsches Siegel der Staufenzzeit reicht auch nur annähernd an die Kunst dieses Bildners heran. Nebensachen, wie die Umrahmung und die Gewandung, hat der Siegelstecher nur flüchtig behandelt, den Kopf aber hat er mit bewundernswertem Können und in grossem Stile herausgearbeitet. Künstler wie Kunstwerk sind des Gegenstandes wert, den sie darstellen. Sehen wir uns dieses Werk jetzt einmal etwas näher an und vergleichen wir es mit den besseren Porträts, die wir von Friedrich II. besitzen!

Auf schlankem, kräftigen Halse, der aus einem schwächtigen Rumpfe herauswächst, ruht der bedeutende Kopf. Das kräftige Oval des bartlosen Gesichts zeigt normale Verhältnisse. In langen, dichten und, wie auf dem Kaisersiegel, gelockten Strähnen fällt das Haar herab. Da das gemusterte Kronenhäubchen (pileus) straff gespannt ist, dürfen wir eine spitze Kopfform vermuten. Die Laubkrone zeigt einfache Verhältnisse. Ihre Anhänger (pendilia) hängen fast bis auf die Schulter, ihr Reif ist tief in die niedere, breite, kräftig ausladende Stirne gedrückt. Unter den mässig gewölbten und gewulsteten Brauen schauen uns grosse, runde, tiefliegende Augen an. Das Gesicht erscheint, im Verhältnis zur Länge, schmaler als es ist, da die Backenknochen fast gar nicht hervortreten. Die Wangen sind die eines im kräftigen Mannesalter Stehenden, voll, straff und fleischig. Besonders tief herausgearbeitet ist die Partie um Nase und Mund. Im Verein mit der Partie der Augen und dem edelgeformten energischen Kinne giebt sie dem Antlitz sein charakteristisches Gepräge.



Abb. 15. Kopf von der
Kapuaner Kaiserstatue (ca.
1240). (Vergrössert)

Leider sind die aus der Siegelfläche höher herausgetriebenen Teile, der untere Teil der Nase, die lange, spitz hervortretende Oberlippe, die etwas gewulstete Unterlippe in dem weichen Material der Siegel mehr oder minder abgeplattet und zerstört, doch können wir wenigstens aus den Resten schliessen, dass die Nase lang, kräftig und gerade war, in einen scharfen Rücken spitz auslief und, wenn überhaupt, nur wenig eingesattelt war.

Was sagt uns dieses nicht gewöhnliche Gesicht? Entspricht es den Vorstellungen, die wir uns über Kaiser Friedrich II. zu machen gewöhnt sind? — Man urteile selbst!

Wichtig für die Frage, ob das Bild porträtähnlich ist oder nicht, ist die Frage seiner Herkunft. Ich bemerkte schon, dass wir, wie zu dem herrlichen zweiten Königssiegel von 1215, nach einem Gegenstück zu unserem Oppenheimer Siegel unter den anderen deutschen Siegeln jener Zeit vergebens suchen. Ist der Stempel im Auslande gefertigt? Die Form *burgensium* statt *burgensium* könnte vielleicht auf nichtdeutschen Ursprung deuten. Das Siegel kommt zum erstenmal *nach* Mai 1226 vor (siehe oben). Im Juni 1226 nimmt Kaiser Friedrich II. die junge Stadt Oppenheim in seinen Schutz und verbrieft ihr wichtige Freiheiten. Das Diplom ist aus Borgo San Donino bei Parma datiert. Die Oppenheimer werden bald nach der Feststellung der Bannmeile durch Erzbischof Engelbert (August/September 1225?) eine Gesandtschaft mit der Bitte um Verleihung städtischer Freiheiten an den Kaiser abgeordnet haben. Ist sie mit dem benachbarten Bischof von Worms, der im Sommer 1226 beim Kaiser weilte, über die Alpen gezogen? Da die Alpenpässe wochenlang durch die aufständischen Lombarden gesperrt waren, wird sie längere Zeit am Hofe geblieben sein.

Es ist nicht anzunehmen, dass eine Stadt ohne besondere Erlaubnis das Bild des Kaisers im Siegel führen durfte. Auch dies spricht dafür, dass der Stempel in Italien, von einem italienischen Künstler, etwa einem aus dem kaiserlichen Gefolge, geschnitten worden ist. Vielleicht dürfen wir noch einen Schritt weitergehen und annehmen, der Kaiser selbst habe dem Künstler gesessen.

In der zweiten Hälfte des Jahres, möglicherweise schon im Juli, kam die Abordnung mit dem Siegel und etwa noch mit der Bestallung des ersten Reichsschultheissen nach Oppenheim zurück. In der Urkunde

vom Mai 1226 führt Herbord noch nicht den Schultheissentitel. Eine spätere Urkunde aus demselben Jahre stellt er als *scultetus* aus und siegelt sie mit unserem Siegel. Alles dies würde dafür sprechen, dass dieses Siegel von den Oppenheimer Gesandten aus Italien mitgebracht worden ist.

Ich gestehe, dass wir auf Grund des uns vorliegenden Materials nur diese vorläufigen Vermutungen über Herkunft und Geschichte des Oppenheimer Siegels aufstellen können. Das entscheidende Wort, ob der Stempel deutsch oder italienisch, niederrheinisch oder lombardisch ist, hat die Kunstgeschichte zu sprechen.

An dem Ergebnis unserer Untersuchung wird aber auch das des Kunsthistorikers voraussichtlich wenig ändern. Die Aufgabe, das authentische Porträt Friedrich's II. von Hohenstaufen zu ermitteln, sehen wir, nachdem wir mindestens vier Darstellungen des Kaisers ermittelt haben, die als leidlich getroffen gelten müssen, als gelöst an. Eine Vollständigkeit in der Aufzählung und Betrachtung der Porträts, wie sie für die Karl's des Grossen Paul Clemen in seinen ausgezeichneten Aufsätzen in der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, Band 11 und 12, erstrebt und erreicht hat, lag nicht in unserem Plane. An dem *Durchschnittsbild des grossen Staufers*, das wir aus dem Vergleiche der besprochenen Porträts abnehmen können, werden auch neue Funde kaum noch viel zu ändern vermögen.

Wir nehmen für unsere Zusammenstellung somit nur das Verdienst in Anspruch, eine erste Grundlage geschaffen zu haben, auf der andere weiterbauen mögen. Schon jetzt wird man aber nicht mehr jedes beliebige Bildwerk, das zufällig einen Lorbeerkranz trägt, wie Friedrich II. auf seinen Augustalen, das einige vage Ähnlichkeiten mit minderwertigen Darstellungen des Kaisers hat und in dessen Machtbereich gefunden wurde, zu einem Porträt des Kaisers stemeln können. Regt diese Studie zu weiteren Forschungen an, ruft sie Ergänzungen und Berichtigungen hervor: desto besser! Es ist echt deutsch, dass wir Deutsche der wissenschaftlichen Welt vorzügliche griechische und römische Ikonographien geschenkt haben, während das grosse Werk, das August von Essenwein schon vor Jahren gefordert hat, noch seines Schöpfers harrt: eine Ikonographie des deutschen Mittelalters als Gegenstück zu den *Monumenta Germaniae historica*, vor allem aber eine Ikonographie unserer deutschen Könige und Kaiser.



Abb. 16. Kopf von dem Königssiegel Heinrich's (VII.) um 1220
(Vergrössert)

Nach F. Philippi, Reichskanzlei, Tafel IX, 4



Abb. 1. *Tanzende Kinder. Dekorative Federskizze, um 1895*

JAMES MARSHALL

VOR bald vierzig Jahren wurde in dieser Zeitschrift (Jahrgang 2, 1867, S. 60 ff.) ein Bild des jungen Malers James Marshall besprochen: Tartini, dem im Traum der Teufel die nachher so berühmt gewordene Sonate *«il trillo del diavolo»* vorgeigt. Das Bild, das nachstehend (Abb. 3) nach einer dem Verfasser vom Künstler selbst geschenkten Photographie wiedergegeben ist, war seiner Zeit vom Grafen Schack erworben worden, der sich in dem Buche *«Meine Gemäldesammlung»* so darüber äussert: »Den Moment, wo der Klosterschüler (richtiger: Klosterschützling) in unruhigem Schlummer daliegt und Lucifer ihn unter tollen Grimassen das Bravourstück hören lässt, führt Marshall's Bild mit der höchsten Lebendigkeit vor. Es gemahnt in seinem, mit barockem Humor versetzten Charakter an Hoffmann's Nachtstücke.« Am 18. Juli 1902 ist nun der Künstler aus dem Leben geschieden. Fragen wir, sein Werk überblickend, ob er die damals auf ihn gesetzten Hoffnungen erfüllt hat, so vermögen wir leider nicht mit einem freudigen Ja zu antworten. Ein schlimmes Verhängnis hat allzufrüh seinen Siegeslauf gehemmt. Aber auch dann bleibt er noch eine so eigenartige künstlerische Persönlichkeit, dass es wohl lohnt, sich eine Weile mit ihm zu beschäftigen.

Marshall war am 5. Februar 1838 im Haag geboren, wo sein Vater, von Geburt Schotte, die Kinder des Königs der Niederlande in der englischen Sprache und Litteratur unterrichtete. Als sich 1842 die Prinzessin *Sophie* mit dem Erbgrössherzog *Karl Alexander* von Weimar vermählte, wurde ihr der bewährte Lehrer als Sekretär mitgegeben, und so siedelte die Familie nach Weimar über; James war damals das jüngste von vier Geschwistern, sein Bruder *William*, jetzt Professor der Zoologie in Leipzig und geschätzter Schriftsteller, ist erst später geboren. Der Vater war durch seine Mutter ein Grossneffe von *Robert Burns*, dem berühmten Volksdichter, den seine Landsleute, nachdem sie seine herrliche Begabung erkannt hatten, nur zu bald durch Verwöhnung und Verführung zu Grunde richteten, um ihn dann zu verachten und zu vergessen, bis sich die Nachwelt auf ihn besann und ihm allerorten Denkmäler errichtete. In beschränkten Verhältnissen aufgewachsen, hatte sich Hofrat Marshall, lebhaften Geistes und von einem erstaunlichen Gedächtnis unterstützt, durch eisernen Fleiss eine umfassende Bildung erworben. Neben den Werken seines grossen Landsmanns Shakespeare, mit denen er vertraut war wie wenige, hatte er sich schon frühzeitig auch mit Goethe's hauptsächlichlichen Schriften



Abb. 2. *Bildnis des Künstlers Photographie, Florenz 1875*

bekannt gemacht und fand nun in Weimar, besonders im Verkehr mit *Eckermann* und *Schöll*, treffliche Gelegenheit, seine Kenntnisse zu erweitern und zu vertiefen. Selbst dichterisch veranlagt und feines Empfinden mit edelstem Geschmack verbindend, war er ein Vorleser ersten Ranges. In den gelehrten Kreisen Weimars genoss er so hohes Ansehen, wie es »nicht-studierten« Leuten sonst kaum zu teil wurde. Mit seinem Landsmann *Carlyle* stand er in freundschaftlichem Briefwechsel. Von der Erbgrössherzogin, seit 1853 Grössherzogin *Sophie* mit vollstem Vertrauen ausgezeichnet, war er deren rechte Hand in ihrem gemeinnützigen und wohlthätigen Wirken. Und die edle Fürstin übertrug ihr Wohlwollen auch auf die Kinder. Auf dem häuslichen Glück aber lastete als geheimer Druck, dass die Mutter, eine kühle Holländerin, in Deutschland nicht heimisch zu werden verstand, vielleicht es kaum ernstlich versuchte.

James zeigte schon früh Neigung und Talent für die bildende Kunst. Der Vater hätte lieber gesehen wenn er einen gelehrten Beruf erwählt hätte; erst nach langen Kämpfen willigte er in seinen Wunsch, zum Meister *Friedrich Preller* in die Lehre zu kommen, die er unter anderen mit seinem etwas älteren Freund *Otto Schwerdgeburth*, einem Sohn des rühmlich bekannten Kupferstechers, teilte. Zur Freude ihres Meisters wetteiferten die beiden Jünglinge in ihrem Streben. Edler Kunstbegeisterung voll, auch in ihrem Können wohl vorbereitet, zogen sie einige Jahre später nach Antwerpen zu *Nicaise de Keyser*, um die neue Malweise der Belgier zu erlernen, die damals viel von sich reden machte. Sie bildeten sich aber dort zugleich an den alten Meistern, und als Marshall nach der Heimat zurückkehrte, brachte er eine Anzahl vortrefflicher Kopien mit, unter anderen nach Rembrandt's grosser Anatomie im Moritzhaus im Haag. Den Freund verlor er bald durch den Tod.

Eins seiner ersten Werke in Weimar war ein Doppelbildnis: der junge Künstler selbst mit seinem jüngsten Bruder; es erinnerte in Haltung und Stimmung an die Söhne des Rubens und wurde — was damals noch eine Seltenheit war — nach Amerika verkauft. Im Jahr 1860 malte er den ein Jahr zuvor auf Preller's Anregung von München nach Weimar berufenen *B. Genelli*, der sich des jungen Kollegen, eine verwandte Seele in ihm erkennend, in Preller's Abwesenheit freundlich annahm; dieses Bild, jetzt in der Königlichen Nationalgalerie in Berlin, giebt den »letzten der Centauren«, wie seine Münchner Freunde ihn getauft hatten, charakteristisch wieder. Der Grössherzogin leistete Marshall einen dankbar anerkannten Dienst durch das wohlgelungene Bildnis der früh verstorbenen zweiten Prinzessin. Im Jahr 1864 hatte er in ihrem Auftrag in Paris je ein Bild von Rembrandt und von Rubens zu kopieren. Zur Silberhochzeit des Fürstenpaares malte er ein grosses Huldigungsbild, die Ahnen beider Herrscherhäuser in feierlicher Versammlung um das hohe Paar darstellend. Aus Anlass des Jubelfestes der Universität Jena wurde ihm die Herstellung eines Erinnerungsbildes übertragen, welches den damaligen Kurator

Seebeck, den Prorektor Luden und die vier Dekane — Guyet, Ried, Hoffmann und Schmid — nebst zwei Pedellen in Amtstracht darstellt. Das Hoftheater zu Weimar erhielt von seiner Hand ein Deckengemälde über dem Proscenium: Dichter, Komponisten und darstellende Künstler huldigen der *Vimaria*.

Von sonstigen Kompositionen sind noch eine Bacchantin und ein Bacchantenzug zu erwähnen, letzterer nach Amerika verkauft; ferner, dem Gegenstande nach recht im Gegensatz hierzu, ein Bild »zur Krönung Christi«: Pharisäer und Kriegsknechte beim Winden der Dornenkrone. Auch gehört in diese Zeit das ergreifende grosse Ölgemälde »die Hexe«, das später nach Breslau gekommen ist: der Gang eines schönen blonden Mädchens, das als Hexe verurteilt ist, zum Scheiterhaufen. Die Mutter der Verurteilten bricht, indem der Henkersknecht sie wegdrängt, vor Gram ohnmächtig zusammen. Im satten Bewusstsein ihrer Gerechtigkeit schreiten aus dem von Tauben umflatterten Stadthor die Richter hinter ihrem Opfer her, dessen helle Gestalt sich leuchtend von der düstern Umgebung abhebt. Ein eigenartiges Feld fand seine lebhaft Phantasie im Malen von Fächern auf Seide; drei solche, die Winde, die Elemente und die Erdteile darstellend, kamen in den Besitz der Kaiserin von Russland, der Grössherzogin von Weimar und der Königin von Sachsen.

Preller, der 1861 aus Italien zurückgekehrt war, hatte 1863 ein stattliches Atelier im Wittumspalais, dem Theater gegenüber, eingeräumt erhalten, wo er seine Odysseebilder ausführte. Daneben waren noch zwei Ateliers eingerichtet worden, von denen das eine Marshall bezog. So stand er eine Reihe von Jahren hindurch wieder in nächstem Verkehr mit dem verehrten Meister, der ihm auch zu einem Bildnis sass: die Palette in der Hand, das Gesicht nach rechts gewendet (vom Beschauer aus gerechnet); vor ihm steht die Büste Homers. Das Bild, das — ebenso wie Tartini's Traum — von W. Unger radiert worden ist, befindet sich im Besitz von Preller's Witwe, die es hoch in Ehren hält. Gesellig verkehrte Marshall mehr in einem Kreise, dem unter anderen Genelli, Liszt, dann dessen Nachfolger Lassen und der Dichter Julius Grosse angehörten; beim Glase Wein, in Gesprächen, die Geist und Laune sprühten, sassen sie nicht selten bis tief in die Nacht zusammen.

Im August 1861 hatte sich Marshall mit der jüngeren Tochter des Landkammerrats Voigt in Weimar verheiratet, die ihm zwei Töchter gebar. Mit seiner Familie siedelte er 1870 nach Dresden über, wo er einen grösseren Wirkungskreis zu finden hoffte. In der That flossen ihm im Laufe der Zeit mehrere bedeutsame Aufträge zu, von denen nachher zu reden sein wird. Inzwischen hatte er eine freie Akademie gegründet und bald eine grosse Zahl von Schülern gefunden, darunter sehr vornehme Leute, selbst Grafen und Gräfinnen. Eine seiner Schülerinnen, die jetzt in Italien lebt, hat s. Z. in einer ausländischen Zeitung eine sehr launige Schilderung dieser Akademie gegeben und darin einige seiner sarkastischen Aussprüche aufbewahrt, deren Echtheit sie mir brieflich

versichert. Eine Tochter Albions kommt als eine der ersten: »Oh, Mister Marshall, ich war heute in der Bildergalerie und sah dort die Rembrandts. Sie gefielen mir sehr, und ich möchte auch malen wie Rembrandt. Wollen Sie mich es in drei Monaten lehren?« »Warum nicht?« erwidert der Meister;

Rembrandt hat zwar einige zwanzig Jahre gebraucht, um es so weit zu bringen, aber das ist kein Grund, warum es bei Ihnen nicht in drei Monaten gehen sollte. Eine andere findet Ludwig Richter »charming«, sie will so zeichnen lernen wie er und sechs Wochen dran wenden. »Hm,« sagt der Meister, »der Zeitraum ist etwas knapp, aber nach meiner Methode für Durchreisende mag es vielleicht gelingen, und da

sie ein kleines Geschäft anfangen konnte. Übrigens schreibt mir jene Schülerin, der ich diese Aufzeichnungen verdanke: »Ich erinnere mich seiner als eines der genialsten, geistreichsten und anregendsten Menschen, und was ich bei ihm gelernt, ist mir noch heute massgebend, obgleich ich seitdem bei vielen anderen Künstlern gearbeitet und vieles gesehen habe.«

Die grösste Aufgabe während seiner Künstlerlaufbahn wurde ihm bei der Ausschmückung des in der ersten Hälfte der siebziger Jahre neu erbauten Königlichen Hoftheaters in Dresden gestellt: die Decke über dem Zuschauerraum und einen Fries über dem Proscenium zu malen. Für jene hatte Meister *Gottfried Semper* selbst Skizzen geliefert, an die er sich



Abb. 3. *Tartini's Traum.* Ölbild, Galerie Schack

Sie nur zeichnen lernen wollen . . .« Ein andermal beschwert sich eine Dame, dass er ihrer Tochter erlaube, so viele teure Rahmen zu bestellen. »Was erlauben?« ruft er erzürnt, »ich habe oft genug gesagt, dass alles, was hier gemalt wird, gut ist, ins Feuer geworfen zu werden!« Es wurden auch Aktstudien gemacht. Ein Modell, eine arme Witwe, die zu diesem Erwerb gegriffen hatte, um ihre Kinder nicht hungern zu lassen, war den jungen Damen nicht schön genug, und eine von ihnen liess gegen den Meister eine Bemerkung darüber fallen. Was?« war seine Antwort, »wollen Sie vielleicht für fünf Groschen die Stunde eine Venus von Milo haben?« Das Ende war, dass die Damen für die arme Frau eine Lotterie veranstalteten, die soviel einbrachte, dass

zu halten hatte: in vier grossen ovalen Feldern auf Goldgrund die Musen Griechenlands, Englands, Deutschlands und Frankreichs, daran sich anreihend vier Medaillons mit den Doppelbildnissen von Sophokles und Euripides, Shakespeare und Calderon, Schiller und Goethe, Molière und Goldoni; ferner vier kleinere Felder mit Kindergruppen, den Tanz, die Musik, die Dekorationsmalerei und die Mimik darstellend. Den Fries über dem Proscenium, für den ihm freiere Bewegung gelassen war, schmückte er mit den dramatischen Lieblingen des Publikums. In der Mitte die thronende poetische Gerechtigkeit, zu ihren Füßen Furie und Komos; rechts her nahen, von Melpomene geführt, die Helden und Heldinnen des Schauspiels, von der Linken, durch Euterpe ge-



Abb. 4. Kinderbildnis. Ölgemälde, Privatbesitz

leitet, die der Oper. Die Bühnenbreite beträgt dreizehn Meter.

Dann wurde ihm die Ausführung der Gemälde in der neuen russischen Kirche, nach byzantinischen Vorbildern auf Goldgrund, übertragen, und zwar an der Wand vor dem Allerheiligsten, in das nur der Priester Zutritt hat. Leider hat diese Wand sehr mangelhaftes Licht. Die Mitte der vergoldeten Thür schmückt die Verkündigung, eingefasst von den vier Evangelisten. Über der Thür ist das Abendmahl dargestellt. Auf der linken Seite der Wand, fast lebensgross, Alexander Newsky, der Erzengel Michael, die Madonna mit dem Kinde; rechts der Heiland mit der Weltkugel, der Erzengel Gabriel und Simeon. Darüber noch eine Reihe von Brustbildern, wohl von Heiligen.

Es waren Jahre voll aufreibender Arbeit — um so aufreibender, als Marshall Erholung und Stärkung weniger in behaglicher Ruhe und in freier Luft als in anregender Geselligkeit suchte. Im Winter 1874/75 unternahm er eine halbjährige Reise nach Italien. Da ihn jedoch auch dahin eine Anzahl von Schülern und Schülerinnen begleitete, wurde der Zweck der Ausspannung nur halb erreicht. In Florenz, wo er am längsten weilte und wo auch die in Abb. 2 ersichtliche Photographie aufgenommen ist, malte er unter anderem das Bildnis einer jungen Engländerin in kostbarer altvenetianischer Tracht mit der Laute in der Hand, das durch die Photographie weite Ver-

breitung gefunden hat. Was er an Bauten, an Gemälden und sonstigen Kunstwerken in Florenz und Venedig gesehen hatte, das haftete unauslöschlich in seinem Gedächtnis.

Dass er ein Kinderfreund war, verraten seine Kinderbildnisse. Die unlängst in Leipzig veranstaltete Ausstellung einer grösseren Anzahl seiner Werke zeigt deren drei aus der Dresdner Zeit, darunter ein Doppelbildnis. Abb. 4 giebt das 1871 gemalte Bild einer Nichte wieder. Das frische Gesichtchen mit dunkelblondem Haar, ein wenig schüchtern dreinblickend, und das erbsfarbene Kleid mit weissem Einsatz und Bernsteinkettchen heben sich wirksam von dem altblauen Plüsch der Stuhllehne ab; das rötliche Bändchen im Haar und die bunten Blumen in der Hand vollenden die harmonische, heitere Stimmung. Ein Gegenstück dazu bildet ein blauäugiges Blondköpfchen in blauem Sammetkleid, 1878 gemalt, wie es mit dem Bleistift die ersten Zeichenversuche gemacht hat und fragend aufschaut. Ein Jahr früher war das Doppelbildnis der beiden Töchter des Künstlers entstanden, das die Photographische Gesellschaft in Berlin unter der Bezeichnung »die Schwestern« in Verlag genommen hat; aneinandergeschmiegt einher wandelnd, blicken die holden Mädchenknospen in vornehmer Ruhe auf den Beschauer, die ältere den Duft einer roten Nelke einsaugend, die jüngere mit dem Seidenpinscherchen auf dem Arme. Auch hier sind dunkles Rotbraun, Grau und Weiss mit einem blauen und einigen hellroten Farbenflecken fein zusammengestimmt. Es zählt sicher zu den besten Bildnissen, die zu jener Zeit in Deutschland gemalt worden sind.

Nach der baulichen Erneuerung der Albrechts-



Abb. 5. Geistlicher Konvent von 1548
Wandgemälde, Albrechtsburg

burg in Meissen wurde unser Künstler wieder mit zur malerischen Ausschmückung herangezogen. Der geistliche Konvent von 1548 unter Kurfürst Moritz und dessen Tod nach der Schlacht von Sievershausen waren die Ereignisse, die er auf recht ungünstig gestalteten Wandflächen unter den gotischen Gewölben darzustellen hatte. Mit ausserordentlichem Geschick liess er, wie die Abb. 5 uns zeigt, die Aufgabe gelöst. Wir glauben in einen weiten, ähnlich gewölbten Nebenraum zu blicken, der von einem nur zum kleinsten Teile sichtbaren grossen bunten Fenster her sein Licht erhält; dieses spielt auf den kahlen Häuptern einiger der gelehrten Herren, auf der grünen Tischdecke, auf dem rotbraunen Teppich und wirft seinen Widerschein auf die helle Wand hinter dem Kurfürsten, während der nach der Ecke des hohen Gewölbes zu stehende Herold in hellroter Kleidung nur einen matten Schimmer erhält. Als Mittelpunkt aber fesselt den Blick der jüngste der Gelehrten, der in ehrerbietiger, aber fester Haltung dem Kurfürsten auf eine Zwischenbemerkung antwortet. Das andere Bild zeigt weniger ausgesprochen die Eigenart des Künstlers.

Im Herbst 1878 erhielt Marshall, noch mit der eben besprochenen Arbeit beschäftigt, einen Ruf an die Kunstschule zu Breslau, mit dem Professortitel. Er nahm ihn an und siedelte 1879 dahin über. Auch hier ward ihm wieder eine grosse monumentale Aufgabe zu teil: der Entwurf eines Fensters für die Hedwigs-Kirche in Berlin, das Leben Johannes des Täufers darstellend, mit dessen überlebensgrosser Gestalt als Mittelstück. Die Lehrthätigkeit machte ihm anfangs nicht minder Freude; nebenbei sei erwähnt, dass zu seinen Schülern auch Gerhart Hauptmann gehörte, der erst Maler werden wollte. Bald aber nahm sein Leben eine überaus traurige Wendung, die an seinen schottischen Verwandten Burns erinnert: was ursprünglich geniale Neigung, dann herrische Gewohnheit war, hatte sich allmählich zu jener verheerenden Krankheit entwickelt, deren dämonische Gewalt darin besteht, dass sie ihre Opfer Trost oder Vergessen gerade in dem suchen lässt, was ihr Verderb ist. Leider ist das eigentliche Wesen dieser Krankheit und der Weg zur Heilung erst neuerdings entdeckt worden. Und damit ist die Erkenntnis aufgedämmert, dass gegenüber ihren Opfern, die sie sich nur allzu gern gerade unter den Begabtesten sucht, pharisäischer Hochmut so wenig am Platz ist, wie leichtfertiges oder feiges Gehenlassen. Bei Marshall hatte sich schliesslich auch noch der Spielteufel mit ihr verbündet. So ging es rasch abwärts. Seine Stellung an der Kunstschule wurde unhaltbar. Der Gerichtsvollzieher kam oft und öfter ins Haus, und die Frau sah schliesslich keinen anderen Ausweg, als

dass sie mit den Töchtern nach Weimar zu ihrem Vater zurückkehrte, nach dessen Tod sie nach Wiesbaden zog. Den unglücklichen Künstler aber finden wir 1883 im Spital zum Heiligen Geist . . .

Die Witwe seines Bruders John, niederländischen Konsuls in Weimar, *Letizia*, geborene *Genelli*, war es, deren sonnige Natur den Entschluss reifte, den Verirrten zu suchen und zurückzuführen. Sie hatte sich der Erziehung junger Mädchen gewidmet, denen nun Marshall Unterricht im Zeichnen und Malen erteilte. Auch die alten Freunde, soweit sie noch lebten, nahmen sich seiner auf ihre Weise an. Aus dieser Zeit rühren unter anderen ein Ölbildnis Lassen's und einige grosse Kohle- und Kreidezeichnungen her: Phantasien im Bremer Ratskeller (nach Hauff), *Simplicissimus* bei dem sterbenden Einsiedler; die Hufeisen-Legende (nach Goethe). Leider wurde seine Beschützerin von einer unheilbaren inneren Krankheit ergriffen, die nach einer Operation im Sophienhaus und schmerzhaften Leiden im Frühjahr 1889 den Tod herbeiführte.



Abb. 6. Bildnis des Künstlers
Photographie, um 1888

geraubt hatten; auch fiel ihm das Treppensteigen beschwerlich. Um so dankbarer war er für jeden Besuch, und seine Unterhaltung war immer gehaltreich und anregend. Zuweilen empfing er auch noch Briefe von alten Freunden; so von *Julius Grosse*, dessen Tod im Jahre 1901 ihn sehr schmerzlich berührte, obwohl er Erlösung von schwerem Leiden bedeutete. »Lebend als Gespenst zu existieren«, so hatte Grosse ihm zuletzt geschrieben, »ist kein besonderer Genuss.«

Eine von Marshall's ersten grossen Arbeiten in Leipzig war die Kopie des Abendmahls von Leonardo für den Altar der Luther-Kirche, die bei deren Erhebung zur Pfarrkirche von einigen Freunden gestiftet wurde; er hatte den Morghen'schen Stich und die Kopie aus der Lindenau-Stiftung in Altenburg zu Grunde gelegt. Einige Jahre später erhielt er durch den Kirchenvorstand derselben Kirche den Auftrag, die beiden Nischen links und rechts vom Altar, hinter welchem in drei bunten Fenstern die Geburt

Jesu, die Auferstehung und die Ausgießung des heiligen Geistes dargestellt sind, mit der Taufe und dem Kreuzestode zu schmücken. Die Bilder sind auf Leinwand in Wachsfarben ausgeführt; die Kosten wurden durch ein grösseres Geschenk und durch Sammlung freiwilliger Gaben aufgebracht. Weiterhin malte er in gleicher Weise für zwei Nischen neben dem Altarraume auf den Emporen, gleichfalls in Gestalt hoher Spitzbogenfenster, die Bergpredigt und »Lasset die Kindlein zu mir kommen«. Seine letzte Arbeit aber galt der Ausmalung der vier kleineren Nischen im Schiff mit den Gestalten Luther's, Melancthon's, Friedrich's des Weisen und Gustav Adolf's; vor Vollendung des vorletzten Bildes erlitt ihn der Tod.

Dazwischen hat er eine grosse Zahl von Öl- und Pastellbildern, Kohle- und Kreide-, auch Bleistift- und Federzeichnungen gefertigt. Sie zeigen eine reiche Mannigfaltigkeit: Bildnisse lebender Personen, Darstellungen nach dramatischen Werken und anderen Dichtungen, Landschaften, dekorative Entwürfe. Eine echte Künstlernatur, stand Marshall noch immer in regstem Verkehr mit der »ewig beweglichen, immer neuen seltsamen Tochter Jovis, seinem Schosskinde, der Phantasie.« Treu geblieben war ihm auch die Fähigkeit, selbst verwickelte Vorwürfe rasch und sicher zum Bilde zu gestalten. Ebenso hatte er sich bis zuletzt ein grosses technisches Können bewahrt, besonders im Zeichnen mit schwarzer und bunter Kreide, auch, wie die Skizze Abb. 1 zeigt, mit der Feder.

In der Ausführung fehlte jedoch — nicht immer, aber nur zu oft — die Geschlossenheit, der packende Eindruck, der durch kräftige Betonung des Hauptsächlichen, durch geschickte Verteilung von Licht und Schatten, vor allem durch das aus den Gestalten sprechende innere Leben hervorgerufen wird und der seinen früheren Arbeiten in so hohem Mass eigen war.

Die Geistesverwandtschaft mit Amadeus Hoffmann, die Graf Schack alsbald erkannt hatte, tritt auch in Marshall's späteren Bildern hervor. Schon die Wahl der Vorwürfe ist dafür bezeichnend. Neben der Hexe und dem Bremer Ratskeller seien hier noch genannt:

Der Teufel und seine Grossmutter, ein Bild voll launiger Satire; Nächtlicher Geisterritt über Hünengräber, mit stimmungsvoller Landschaft; Ahasver, der ewige Jude, wie er den auf dem Gang nach Golgatha ermatteten Heiland von seiner Thür weist, nach Goethe; Petrus und die Landsknechte an der Himmelspforte, nach Hans Sachs. Als die Schriftenvertriebsstelle in Weimar eine illustrierte Ausgabe von Hoffmann's Meister Martin mit seinen Gesellen veranstaltete, leistete Marshall der Aufforderung zur Mitarbeit freudig Folge. Vielfach waren auch jetzt noch seine Gedanken dem Theater zugewandt, obgleich dessen Besuch ihm schon lange versagt war.

Hamlet, den Totenkopf in der Hand, auf dem Kirchhofe, der eingebildete Kranke, der Tod der Emilia Galotti, Don Juan's Ende bildeten Glieder einer Kette, die er zu gelegener Zeit weiter zu führen im Sinn hatte. Als Entwurf für einen Theatervorhang zeichnete er den Traum des Hans Sachs, der über der Arbeit eingeschlummert ist und dem die Poesie, gefolgt von einer Engelschar, den Lorbeer reicht, umrahmt von allegorischen Gestalten und Sinnbildern. Hans Sachs gehörte überhaupt zu seinen Lieblingen. Für den Saal des Vereins für Volkswohl hat er sein Bildnis als Schmuckstück gemalt (Abb. 7) und ihm später den Johannes Gutenberg in ähnlicher Ausführung beige-

Vorhin wurde auf die Bedeutung des Landschaftlichen bei dem nächtlichen Geisterritt hingewiesen. Dasselbe gilt von dem Tod des Evangelisten Johannes,

einem Gemälde, das an Salvator Rosa, auch einen Geistesverwandten, erinnert; ebenso von der Zeichnung »Amor als Landschaftsmaler« (nach Goethe) und von den Skizzen zu einem Herkules am Scheidewege und zu einem Paris-Urteil (Abb. 8). Von seinen sonstigen Landschaften möchte ich dem »Blick auf Capri« (in auswärtigem Privatbesitz) den Vorzug geben, der, gleich der Mehrzahl der anderen rein aus dem Gedächtnis gemalt, den Charakter des begnadeten Eilandes mit seinem leuchtenden Himmel trefflich wiedergiebt.

Besondere Vorliebe und Befähigung hatte Marshall für dekorative Aufgaben. Mehrere seiner grossen



Abb. 7. Hans Sachs
Eigentum des Vereins für Volkswohl

Kohle- und Kreidezeichnungen sind mit sinnigen bunten Umrahmungen eingefasst. Überaus geschickt ist die Raumeinteilung und die Anordnung der mannigfaltigen Motive z. B. in der als Entwurf zu einem grossen Wandbilde gedachten Zeichnung: »der Welt-handel«, das der Handelskammer Leipzig gehört. Auch auf die Ausstattung des Hans Sachs-Bildnisses ist hier nochmals hinzuweisen; ebenso auf die früher erwähnten gemalten Fächer. Kleinerer Arbeiten auf diesem Gebiete, die er in Mussestunden schuf, giebt es noch viele.

Können wir auf das wechselvolle Leben des hochbegabten Künstlers nicht ohne Wehmut zurückblicken, so dürfen wir uns doch sagen, dass manche seiner Werke auch noch die späteren Nachkommen erfreuen oder, wie die Gemälde in unserer Luther-Kirche, zu ihrer Erbauung beitragen werden. Wer ihm persönlich näher gestanden hat, dem wird er im Herzen fortleben als ein liebenswürdiger, hochgesinnter Mensch, als ein Künstler, dem seine Kunst bis zur letzten Stunde Lebenselement und allezeit heilig war.
Leipzig, im März 1903. I. GENSEL.



Abb. 8. Paris-Urteil. Dekorativer Entwurf, Privatbesitz

ZU DEN RADIERUNGEN

Die beiden jungen Künstler, welche diesem Hefte Radierungen beige-steuert haben, kommen aus der Schule Peter Halm's. Während *Hans Volkert*, ein Hamburger von Geburt, noch am Anfange seiner

freien Laufbahn steht, hat sich *Georg Mayr* schon einen Namen gemacht; die sehr delikate Art seiner Nadelführung verdient weiteren Kreisen bekannt zu werden.







PORTRÄT DES ZEHNJÄHRIGEN FEDERICO GONZAGA VON FRANCESCO RAIBOLINI GENANNT FRANZIA

DREI VERSCHOLLENE, KÜRZLICH WIEDERGEFUNDENE MEISTERWERKE

DIE alljährlichen Altmeisterausstellungen in London haben schon wiederholt Kunstschätze ans Tageslicht gebracht, die Jahrhunderte hindurch auf entlegenen Landschlössern Englands verborgen geblieben waren. So wurde unlängst auf der letzten »Burlington Fine Art Exhibition« von Mr. Herbert Cook ein Knabenporträt als dasjenige identifiziert, welches Francia, wie aus den Dokumenten des Gonzaga-Archivs¹⁾ hervorgeht, im Jahre 1510 für Isabella d'Este gemalt hat, als ihr Sohn Federico Gonzaga auf seinem Wege nach Rom durch Bologna reiste. Der Marchese Gian Francesco von Mantua, Isabella's Gatte, war nämlich, wie bekannt, nach der Schlacht von Legnano in die Gefangenschaft der Venetianer geraten, aus der ihn Julius II. unter der Bedingung befreit hatte, dass sein ältester Sohn als Geisel nach dem Vatikan gebracht würde. Isabella, die sich nur mit schwerem Herzen von diesem ihrem Lieblingssohn trennen konnte, wollte nun vorher

dessen Bild malen lassen. Diese interessante Frauenerscheinung der Renaissance, deren Leben uns in einer eben erschienenen Monographie¹⁾ überaus fesselnd erzählt wird, stand mit den grossen Geistern ihrer Zeit in lebhaftem Verkehr. Auch als Förderin der Künste war sie in beständigem Briefwechsel mit Malern wie Gian-Bellini, Mantegna, Leonardo, Perugino und Lorenzo Costa. Letzterer bekleidete bei ihr die Würde eines Hofmalers, schien jedoch zur Zeit nicht im stande gewesen zu sein, das von Isabella gewünschte Porträt ihres Sohnes für den festgesetzten Termin fertig zu stellen. Die Fürstin wandte sich deshalb an Francia, damals auf der Höhe seines Ruhmes. Lucrezia Bentivoglio, eine Anverwandte der Gonzagas, die den Bologneser Meister besonders patronisierte, veranlasste Isabella um jene Zeit, auch ihr eigenes Bild von Francia malen zu lassen und es wurde zu diesem Zwecke sogar ein Porträt der Fürstin von Mantua nach Bologna geschickt, weil sie eine

1) Professor A. Luzio, Emporium 1900.
Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XIV. H. 11.

1) Isabella d'Este by Julia Cartwright. Murray.

grosse Abneigung zu haben schien, selbst Modell zu sitzen. Interessant ist aber die Thatsache, dass dieses um 1511 von Francia gemalte Porträt Isabella's, das sie nach ihrer eigenen Aussage besonders liebte, weil sie darauf »schöner erschien als sie je gewesen«, 1536 von Tizian benutzt wurde, um die gealterte Fürstin, die der berühmte Venetianer Maler schon um 1530 als Fünfzigerin gemalt hatte, auf ihren besonderen Wunsch hin nun nochmals verjüngt darzustellen. Dieses von Francia inspirierte, von Tizian gemalte und späterhin von Rubens¹⁾ kopierte Porträt der Fürstin Isabella von Mantua ist jetzt in der Kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien; dasselbe, welches, wie Professor Luzio in einer interessanten Abhandlung²⁾ hervorhebt, eine nicht zu verleugnende Ähnlichkeit mit einer bekannten leonardesken Zeichnung in den Uffizien hat, so dass man wirklich in jenem von einem feinen Lächeln verklärten Frauenkopf ein Echo aus Isabella's Jugendzeit, von Leonardo festgehalten, vermuten möchte.

Das Bild des jungen Gonzaga, auf das wir nunmehr wieder zurückkommen, war eine Leistung Francia's, die Isabella überaus befriedigte. Es ergeht sich dies aus folgendem Briefe: »Es ist unmöglich«, schreibt sie an ihren bewährten Freund, den Dichter Girolamo Casio, »ein besseres oder ähnlicheres Bild von Federico zu sehen, und ich bin wirklich erstaunt, dass der Künstler ein so vollkommenes Werk in so kurzer Zeit fertig bringen konnte«. Sie sandte Francia zur Belohnung 30 Dukaten, eine Summe, die dem bescheidenen Künstler zu hoch erschien. Zugleich sprach aber die Fürstin den Wunsch aus, er möge das Haar, das ihr auf dem Porträt zu

hellblond erschien, etwas nachdunkeln. Zu diesem Zweck wurde nun das Bild des jungen Gonzaga nach Bologna zurück geschickt, wo es Gian Francesco, Herzog von Mantua, der sich eben daselbst mit Papst Julius aufhielt, zu sehen bekam. Der hocheifreute Vater zeigte das Porträt Seiner Heiligkeit und es soll unter den Kardinälen so viel Bewunderung erregt haben, dass es sogar ohne die Erlaubnis Isabella's nach Rom entführt wurde. Entrüstet darüber liess die Fürstin jedoch das Bild sofort wieder nach Mantua zurücksenden.

Um so merkwürdiger ist nun die Thatsache, dass Isabella sich von diesem ihr so lieb gewordenen Porträt ihres abwesenden Sohnes schon nach einem Jahre freiwillig trennte; allerdings um sofort, wie aus einem ihrer Briefe an den Erzieher ihres Sohnes in Rom hervorgeht, »ein anderes Bild von ihm von Raffael da Urbino malen zu lassen«. Das von Francia aber verschenkte sie an einen Herrn von Ferrara, Gian Francesco Zaninello. Ihm hatte sie schon vorher ihr eigenes, das oben erwähnte von demselben Meister gemalte Bild verehrt, so dass nun der glückliche Besitzer dieser beiden Gemälde, die in Ferrara, der Heimat Isabella's, grosses Aufsehen erregten, sagen konnte, als er das Porträt des jungen



VENUS UND MARS VON PAOLO VERONESE

Gonzaga zu dem der Fürstin als Pendant bekam: »Er besitze Venus und Amor«. Zaninello, den die Fürstin in dieser Weise auszeichnete, war ein feinsinniger Sammler von Kunstschätzen und hatte Isabella unter anderem einen herrlich gebundenen Kodex von den Dichtungen Antonio Pistoja's mit einer Widmung verehrt. Die hochherzige Frau fühlte sich deshalb zu grossem Dank verpflichtet und glaubte sogar, sich von dem Porträt ihres Sohnes trennen zu müssen, um Zaninello, der wohl seinerseits durch Prospero, ihren Korrespondenten aus Ferrara, unterfliessen liess, was ihn als Gegen-

1) Diese Kopie von Rubens ist nur in einem Stich nach Vostermann auf uns gekommen.

2) Emporium: i Ritratti d'Isabella d'Este.

gabe am höchsten erfreuen würde, genügend zu belohnen.

Somit ist nunmehr klar gelegt, warum Francia's anmutiges Knabenporträt *nicht* mit der Gonzaga-Sammlung 1629 nach England gekommen ist. Hatte doch dasselbe um jene Zeit Mantua schon längst verlassen. Der Vater des jetzigen Besitzers Mr. A. W. Leatham soll das Bild im letzten Jahrhundert in Paris von der Napoleon-Sammlung erworben haben.

Stilkritisch betrachtet, ist dieses Porträt des zehnjährigen Prinzen von Gonzaga zwar ein flüchtiges, doch deshalb nicht minder anziehendes Werk des Bologneser Meisters. Der träumerische nach innen gekehrte Blick des Gonzagaknaben, die weichen vollen Lippen, der etwas melancholisch angehauchte Gesichtsausdruck, die besondere Sorgfalt, die auf den Degengriff, die Halskette mit der Perle und die goldene Medaille (angeblich eine Arbeit Caradosso's) im Samtbarette verwandt ist und den früheren Goldschmidt verraten, sprechen durchaus für Francia. Porträts von Francesco Raibolini sind höchst selten und es kann deshalb vergleichsweise hier nur das beglaubigte Brustbild von Evangelista Scappi in den Uffizien, in Betracht gezogen werden, mit dem obiges Werk unleugbare Analogien in der Landschaft und der Zeichnung der Hände hat.

Ausser dem Bilde, das, wie nunmehr dokumentarisch erwiesen ist, Raffael 1513¹⁾ von dem jungen Gonzaga in Rom gemalt haben soll und das nach Crowe und Cavalcaselle mit einem Porträt in der Alphonse Rothschild-Sammlung identifiziert werden könnte, hat der Urbinat nach Vasari denselben auch in der Schule von Athen dargestellt. Soll doch der

schönste der vier Jünglinge, die sich in der Stanza della Segnatura um Bramante versammelt haben, der in der Nähe von Averroes stehende und sich vorbeugende, Federico von Gonzaga sein. Da es sich nun aber aus obigem ergibt, dass, als dieses Fresko von Raffael im Jahre 1511 vollendet wurde, der junge Gonzaga noch kaum elfjährig war, so müsste angenommen werden, dass es nicht in Raffael's Sinn liegen konnte, in der Schule von Athen Porträtfiguren der Nachwelt zu überliefern, sondern vielmehr be-

kannte Persönlichkeiten idealisiert und den Raumverhältnissen angemessen an uns vorüberziehen zu lassen. Nach einem Dokument vom 16. August 1511 soll der junge Gonzaga, der während seines gezwungenen Aufenthalts im Vatikan ein grosser Liebling daseibst geworden war, nochmals in der Stanza d'Eliodoro dargestellt worden sein. Aber auch in diesem Fresko scheint es schwierig zu sein, einen der Dargestellten mit dem Sohne Isabella's zu identifizieren, dessen der Mutter ähnliche Züge in dem nun glücklich wiedergefundenen Porträt von Francia der Nachwelt überliefert worden sind.

Es ist ein merkwürdiger Zufall, dass kurz vor der Identifizierung dieses Bildes, das für fast vier Jahrhunderte verschwunden war,

auch das oben erwähnte Porträt Tizian's von der *gealterten* Isabella d'Este, das uns bis jetzt nur nach einer Kopie von Rubens (in der Kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien) bekannt war, wiedergefunden sein soll. — Aus einer englischen Privatsammlung ist dieses Porträt unlängst zum grossen Bedauern der englischen Connoisseurs, die nur ungern Kunstschätze aus England entführt sehen, in die Kollektion von M. Leopold Goldschmidt in Paris übergegangen.

Ein drittes Bild, das ebenfalls in diesem Jahre und zwar in der letzten »Old Master Exhibition« der



MERKUR UND HERSE VON PAOLO VERONESE

1) Archivio Gonzaga.

Royal Academy der Kunstgeschichte wiedergegeben wurde, ist der in London vielbesprochene Paolo Veronese im Besitz Lord Wimborne's; ein frühes, gut erhaltenes Werk des Meisters, das Stilanalogien mit dem »Raub der Europa« im Dogenpalast verrät und am Sockel einer Säule die volle Signatur »Paolos Veronensis f.« zeigt.

Die auf diesem Bilde Dargestellten sind als Venus und Mars bezeichnet worden. Es scheint jedoch wahrscheinlicher, dass die Liebesgöttin wohl eher die Personifikation einer reizvollen Frau sein soll, die ihren Geliebten in Banden hält, wie durch den Amor links angedeutet ist; auch ist der vermeintliche Kriegsgott viel eher eine Porträtfigur der bei seiner Geliebten Ruhm und Ehre vergisst. Vernachlässigt lässt er sein allerdings etwas zahm dargestelltes Schlachtross beiseite stehen, von einem zweiten Amor, der sich seines Schwertes bemächtigt hat, zurückgehalten.

Nach Crozat¹⁾ gehörte einst dieses Bild zu einer Serie von neun allegorischen Darstellungen, die früher im Besitz der Königin Christine von Schweden waren, späterhin in die Orleans-Kollektion übergangen und dann zerstreut worden sind. Drei aus dieser Serie von neun, darunter eine ähnliche Komposition wie die obige »Venus im Begriff Mars zu entwaffnen« oder wohl eher ein zu seiner Geliebten heimkehrender Krieger, sind gegenwärtig nicht mehr nachweisbar. Ein viertes Bild dieser Serie aber ist der bekannte Paolo Veronese im Fitz-William-Museum, Cambridge, Merkur darstellend, wie er die eifersüchtige Aglauros, die ihm den Eintritt zu ihrer Schwester Herse verwehren möchte, in Stein verwandelt, ein aus Ovid's Metamorphosen entnommenes Sujet²⁾. Herse, eine

1) Recueil d'Estampes d'après les plus beaux tableaux du Roi etc. . . .

2) Metam. II, 707—832.

der drei Tauschwestern, ist hier in einem luxuriös ausgestatteten Gemach dargestellt, wie sie plötzlich in ihrem Saitenspiel unterbrochen, ihren Blick erschreckt auf die unglückliche Gefährtin heftet. Ein faltenreiches blaues Gewand fällt ihr über die linke Schulter, während die entblösste Brust nur teilweise von einem lichten Oberhemd bedeckt ist. Auf diesem ebenfalls mit der vollen Signatur des Meisters bezeichneten Bilde finden wir denselben Silberton vorherrschend wie auf »Mars und Venus«, dieselbe Haartour, der identische Perlenschmuck. Doch ist die Liebesgöttin im Gegensatz zur Herse fast ohne jedwede Bekleidung dargestellt; ihr weisses Oberhemd hängt über dem plätschernden Brunnen und der tiefblaue Mantel, der sich vorteilhaft gegen die lichten Fleischtöne abhebt, gleitet ihr lose von den Hüften herab. Die unverkennbare Analogie dieser beiden Schöpfungen Paolo Veronese's, die auch im Mass fast genau übereinstimmen (ungefähr acht Fuss bei sechs Fuss) deutet darauf hin, wie schon oben erwähnt, dass sie höchst wahrscheinlich für ein und dieselbe Serie gemalt worden sind. Dies kann jedoch kaum, wie Crozat behauptet, der Fall sein mit jenen vier allegorischen Gruppen Paolo Veronese's in der National-Gallery (Nr. 1318, 1324, 1325, 1326), die ebenfalls aus der Orleans-Sammlung stammen. Ihrer perspektivischen Eigenschaften wegen waren sie ursprünglich wohl für Deckengemälde bestimmt und hingen deshalb auch im Palais Royal über den vier grossen Türen des Grand Salon. Es gehören dieselben zweifellos einer späteren Periode des Meisters als das Bild Lord Wimborne's an, das alle Eigenschaften seiner früheren Malweise zeigt. Zum Schluss muss noch bemerkt werden, dass dieses Gemälde ganz kürzlich bei Christies den Preis von 6000 Guineen erreicht hat und nunmehr in den Besitz von W. Wertheimer übergegangen ist.

LOUISE M. RICHTER.



TH. V. GOSEN

BROSCHÉ

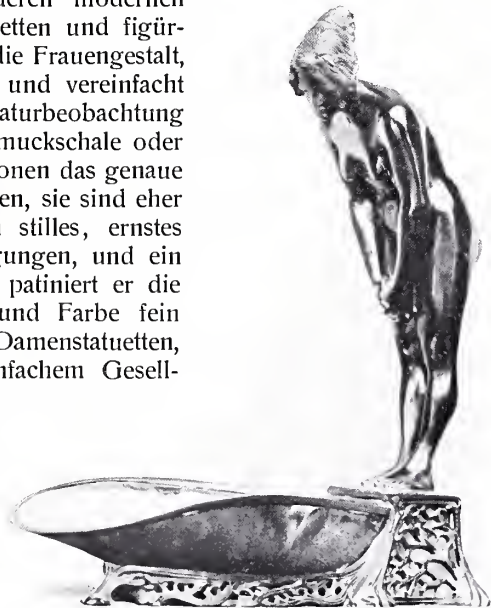
THEODOR VON GOSEN



TH. V. GOSEN, GEIGENSPIELER

WENN das Schopenhauer'sche Wort, dass man vom dreissigsten Jahre an nichts Neues mehr erlebt, bei Künstlern noch viel mehr als bei anderen Sterblichen individuell bedingt ist, so bleibt doch soviel sicher, dass dieses Alter ungefähr bei jeder originellen Künstlernatur einen entscheidenden Abschnitt, die Festlegung der künstlerischen Persönlichkeit bezeichnet. Damit ist das Leitmotiv für alles spätere Schaffen gegeben. Die nächsten Jahre und Jahrzehnte mögen die grossen Aufgaben, die volle Reife der Meisterschaft und der Erfahrung, Kampf und Erfolg bringen, alles das vermag den künstlerischen Charakter nur schärfer auszuprägen, aber nicht mehr wesentlich zu ändern. Man darf füglich bei einem dreissigjährigen, in frischer, selbständiger Kraft schaffenden Bildhauer Halt machen und einen Überblick über seine wichtigsten Arbeiten versuchen, ohne Sorge, ihn auf Jugendwerke festzunageln, die von kommenden grösseren in Schatten gestellt werden könnten. Was Theodor von Gosen bis jetzt geschaffen, hat einen so ausgeprägten persönlichen Stil, soviel Qualität und Wert in der Entwicklung der modernen deutschen Plastik, dass es volle Beachtung verdient. Der Künstler ist aus Augsburg gebürtig und Schüler der Münchner Kunstgewerbeschule und der Akademie, besonders des Professors W. von Rümmer, den eine ganze Reihe namhafter junger Bildhauer mit Verehrung ihren Lehrer nennt. Gosen's künstlerische Entwicklung fällt ganz mit dem Aufschwung der modernen deutschen Kunst zusammen, er brauchte nicht erst umzulernen und Kraft zu vergeuden, er lebte diese beispiellos regsame und triebkräftige Zeit, wo jeder Tag neue Ideen, neue Formen, neue Wege und Ziele brachte, von Anfang an und in Begeisterung schaffend mit. Als Pankok, Paul und

Riemerschmid 1897 die Münchener Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk gründeten, wurde er einer der ihren und schmückte die modernen Einrichtungen mit Bronzestatuetten und Ziergerät von hervorragend vornehmem Geschmacke, ruhig in den Linien, ernst und herb im Ausdruck und durchgebildet in der Form. Es ist eigentlich kein Wunder, dass nach der Periode der kunstlos in kalter Mache hergestellten Kleinbronzen diese entzückenden Arbeiten Gosen's rasch bekannt und geschätzt wurden und wie Scharvogel's Steinzeug auch da Eingang fanden, wo man sich anderen modernen Kunstprodukten gegenüber abwehrend verhielt. In diesen Statuetten und figürlichen Schreib- und Schmuckstückgeräten begegnet immer wieder die Frauengestalt, meist nackt, bisweilen auch in moderner Kleidung. Er stilisiert und vereinfacht die Formen, aber immer ersichtlich auf Grund unablässiger Naturbeobachtung auch bei den kleinsten Figürchen an einem Petschaft, einer Schmuckschale oder Gürtelschliesse. Dabei sind seine Frauengestalten in den Proportionen das genaue Gegenteil von Valgreen's langgezogenen, schemenhaften Bildungen, sie sind eher stämmig, schenkelstark und sehnig. Immer eignet ihnen ein stilles, ernstes Wesen mit einfachen, natürlichen und dabei vornehmen Bewegungen, und ein Antlitz eigenartig herb im Umriss und Ausdruck. Mit Vorliebe patiniert er die Bronzen dunkel bis schwärzlich und weiss immer in Formen und Farbe fein dazu stimmende Sockel zu bilden. Zwei seiner bekanntesten Damenstatuetten, die eine Dame in moderner Strassentoilette, die andere in einfachem Gesellschaftskleide, sind ausnahmsweise in versilberter Bronze gebildet, ein reizendes Kinderfigürchen in Holz geschnitzt. Als das feinste Stück unter den Einzelbronzen darf der »Geiger« gelten, den die Abbildung vorführt. Mögen verwandte und mitstrebende Künstler wie Ludwig Habich, Fritz Klimsch, Ignatius Taschner, Hermann Hahn, Georg Wrba, Frau Sophie Burger-Hartmann dem Gosen in seinen Statuetten und Zierfiguren nahe kommen, ihn in anderen Punkten übertreffen, so hätte doch keiner diesen Geiger besser machen können. Wie fein beobachtet, wie frei und situationsgerecht, wie straff im Aufbau und weich in der Silhouette steht dieser Typus eines jungen Geigenkünstlers da.



TH. V. GOSEN, SCHMUCKSCHALE
(SCHALE VON J. SCHARVOGEL)

Man spricht so häufig von den Schwierigkeiten des modernen Kostüms für den Plastiker; hier sehen wir die genrehaften, modischen Kleinlichkeiten unterdrückt und durch das Vertauschen der Röhrenhose mit der Kniehose die schöngeformten Beine in Wirkung gesetzt. Die Figur ist lebendig und innig empfunden, vornehm und ernst und auch technisch gut und mit Pikanterie so gebildet, dass das Licht reich um die Formen spielt und das Ganze wie eine lebende Figur von Luft umgeben erscheint. — Natürlich hat er sich auch auf einem Lieblingsgebiet der modernen Plastik: der Plakette betätigt und einige feine Porträtplaketten ausgeführt, aber wichtiger noch sind seine mustergültigen Entwürfe für Schmuck und Prachtgeräte aus Edelmetallen. Auch beim Schmuck bewährt er sich als echter Plastiker, indem er selbst in diesen winzigen dekorativen Reliefs die Menschenfigur mit vornehmem Geschmack und feinem modernen Empfinden verwendet. Er zeigt da, dass ein Schmuck um höchst modern zu sein, nicht Lalique nachempfunden oder im belgischen Schnörkelstil oder mit stilisiertem Pflanzenornament gebildet zu sein braucht. Ich wüsste unter den deutschen Broschen und Gürtelschliessen nichts reizvolleres zu nennen, als diese aus weichen Umrahmungslinien und fein hineingesetzten Figuren in durchbrochener Arbeit gebildeten Schmuckstücke Gosen's. Als es für die Vereinigten

Werkstätten galt, für die Pariser Weltausstellung 1900 Elitarbeiten in dem spezifisch modernen Stile, wie ihn die Vereinigten Werkstätten vertreten, vorzubereiten, da entwarf von Gosen den schönen silbernen Tafel-

aufsatz, den unsere Abbildung zeigt. Vielleicht stammt die erste Anregung zu diesem Werke nicht von ihm selbst oder er achtete nicht darauf, dass er

viel gute Arbeit, Sinnen und Fühlen auf eine Aufgabe verwendete, die im wesentlichen nicht mehr modernen Bedürfnissen entspricht. Es werden ja noch gelegentlich Prunktafelaufsätze für königliche oder städtische Silberkammern verlangt, noch mehr als Ausstellungsstücke hergestellt, aber gerade auf der Tafel des modernen Hauses ist der grosse Tafelaufsatz nicht mehr recht am Platze. Er hatte noch guten Sinn auf dem grossen runden Speisetisch der Biedermaierzeit, aber er hindert den Überblick und die Konversation an der modernen Langtafel und isoliert den Ehrengast, vor dem er doch notwendigerweise aufgepflanzt werden muss. Da hat Léonard mit seinen Shawltänzerinnen in Sèvresporzellan das Problem des modernen Tafelzierats reizvoll und leicht gelöst. Also zugeben, dass der Prunktafelaufsatz überhaupt nicht mehr modernen Lebensgewohnheiten entspricht, so bleibt doch der Gosen'sche Aufsatz unter den zahlreichen und zum Teil sehr kostbaren Arbeiten derart aus den letzten Jahren bei weitem der geschmackvollste und feinste. Er ist z. B. unvergleichlich künstlerischer als der Springbrunnen für Eau de Cologne von Hermeling für den Stadtschatz von Köln gefertigt, der zugleich mit dem Gosen'schen Aufsatz in Paris zu sehen war. Wenn



TH. V. GOSEN, SILBERNER HOCHZEITSPOKAL

man die Beschreibung Schnütgen's in der Skalaschen Zeitschrift Kunst und Kunsthandwerk über diesen Tischbrunnen liest oder sich das Original jetzt in der Dresdner Städteausstellung ansieht, so kann man nur

seufzen: O weh, o weh, was ist in diese Goldschmiedearbeit nicht alles hineingepropft, gotische Architekturteile, Türme und Zinnen, Wappen und Embleme, Kaiser und Heilige und noch viele andere stadthistorische Beziehungen. Wenn einmal die Väter der Stadt durch einen Zufall drei Stunden lang auf einen hohen Gast warten müssen, dann mag ihnen dieser Tafelaufsatz unerschöpflichen Stoff für stadthistorische Gespräche bieten . . ., doch kehren wir zu unserem modernen Aufsatz zurück. Er ist im ganzen 1 Meter breit und 75 Centimeter hoch; das Mittelstück sowie die daran anschliessenden kleineren Schalen sind aus blauglasiertem Steinzeug von J. Scharvogel, die oberste Schale ist Kristallglas, das das Ganze tragende Brett nebst den Tieren Palysanderholz. Sämtliche Figuren sind in Silber gegossen, die grossen Schalen getrieben. Das das Mittelstück umschliessende Ornament ist mit Perlen und Sternen besetzt, die durch Kränze umrahmte Fläche mit Perlmutter eingelegt. Leichte Vergoldung sitzt an den Haaren der weiblichen Figuren und an den Rändern und Ornamenten der grossen Schalen. Mit gutem Grunde hat der Künstler das Werk unten weitausladend und am oberen Teil so schmal und leicht als möglich gebildet. Der

ganze Aufbau, so einfach und klar auf den ersten Blick, hat in den Proportionen und im Umriss so viele Feinheiten, so viel Schwung und Leben in den Linien, dass man mit immer neuem Entzücken die Augen darauf ruhen lässt. Der Aufsatz harmoniert in seinen einschmeichelnden Formen und in seinen ruhigen, tiefen Farben mit den besten Möbeln Pankok's und Riemerschmid's, aber zeigt doch ganz ausgeprägt den persönlichen Stil Gosen's. Sehr reizvoll ist die Symbolik und Steigerung in der organischen Entwicklung der Figuren: unten die Fabeltiere, dann die dienenden und neugierig nach lichten Höhen aufschauenden Erdgeister, dann die weichen, aber tektonisch gebundenen sitzenden Frauengestalten und dann endlich oben die drei im Tanzschritt sich bewegenden Frauen, die in freier schöner Geste die strahlende Kristallschale tragen. Diese Figuren können zu den allerfeinsten modernen Statuetten gezählt werden, ich würde nur Klinger's drei tanzenden Frauen auf dem Onyxsockel den Vorzug geben, sonst wüsste ich unter modernen Statuetten nichts, was an feiner künstlerischer Durchbildung, an rhythmischen Bewegungen, an schönem Faltenpiel und vornehmer Einfachheit diesen Figuren gleichkommt. — Ein anderes hervorragend



TH. V. GOSEN

SILBERNER TAFELAUFSATZ

schönes Silberschmiedewerk ist der hier in halber Grösse abgebildete Familienpokal, der voriges Jahr zur goldenen Hochzeit eines Leipziger Grosskaufmanns hergestellt wurde. Der Entwurf Gosen's gewann in kleiner Konkurrenz den Preis und wurde vom Hofgoldschmied Theodor Heiden in München kunstgerecht ausgeführt. Man könnte auch vom Prunkpokal sagen, dass er, da die Sitte des gemeinsamen Trinkens aus einem Gefäss aufgegeben ist, nicht mehr recht in unsere Zeit passt, aber da es sich hier um einen Auftrag handelt, so kommt nur die künstlerische Frage in Betracht. Auch bei dieser Arbeit zeigt sich Gosen's erlesener Geschmack und feines Formenempfinden. Schlank und in organischer Bildung baut sich der Pokal auf einem sechsseitigen, mit Perlmutter verzierten Fusse auf. Der Knauf ist ein baumartiges Gebilde, aus dem sich stark stilisierte, den Körper umfassende und gliedernde Zweige erheben, die im Deckelknopf zusammenlaufen. Der plastische Schmuck sitzt allein am Knauf und am Deckel und zwar sind es unten fein durchgebildete spannenlange Statuetten eines nackten Mannes und einer Frau, die in gefälliger Stellung und in dezenter Symbolik goldene Kränze als Anspielung auf die goldene Hochzeitsfeier halten, während oben zwei kleine freche Strassenjungen kauern, einen goldenen Kranz halten und Hurrah schreien. Mit Geschick ist die lange Aufschrift dekorativ verwendet und ein besonderer koloristischer Reiz durch die mit Metallglanz harmonisierenden Perlmuttereinlagen und Halbedelsteine gewonnen. Der Pokal ist

bis auf den figürlichen Schmuck vergoldet und der getriebene Körper fein geraut. — Auch auf dem Gebiete der Grossplastik hat von Gosen eine Reihe beachtenswerter Werke geschaffen. Ein lebensgrosser Perseus in Marmor auf reich mit Fruchtgehängen reliefiertem Sockel gehört zu seinen ersten grösseren Arbeiten. Es ist eine ruhig entwickelte, kraftvolle Jünglingsgestalt, stehend, und den linken Fuss auf das abgeschlagene Medusenhaupt setzend. Mit leichter Änderung hätte er diesen Perseus auch David nennen können, wenigstens giebt es eine Statuette von Habich mit sehr ähnlichem Standmotiv als David mit dem Haupte Goliath's. Reifer noch und wahrhaft monumental ist die hermenartige Porträtbüste des Physiologen Karl von Voit, die in ihrer Vereinfachung der Formen und Betonung der Hauptzüge an Arbeiten Adolf Hildebrand's erinnert. Zweimal beteiligte er sich an Konkurrenzen um Sitzstandbilder von Robert Schumann und Heinrich Heine, und obwohl diese Werke nicht zur Ausführung kamen, verdienen sie wegen ihrer Originalität der Auffassung und des tiefen Stimmungsgehaltes Beachtung. In den letzten Jahren schuf Gosen mehrere hübsche Frauengestalten und Tierfiguren als krönende Teile an Bauten des feinsinnigen Münchner Architekten Theodor Fischer. — Dieser kurze Überblick über Gosen's Schaffen mag zeigen, wie wertvoll und persönlich seine Kunst und wie gerechtfertigt es ist, in ihm eine Hoffnung der modernen deutschen Plastik zu sehen.

FELIX BECKER.



TH. V. GOSEN, HEINRICH HEINE
BRONZESTATUETTE



HEINRICH REIFFERSCHIED



H. REIFFERSCHIED (MÜNCHEN)
RADIERTES EXLIBRIS

WOLLTE man den Wert der Dinge nach der allgemeinen Schätzung, die sie geniessen, bemessen, so müsste man eigentlich die Radierung heutzutage zum alten Eisen werfen. Ältere Kunstfreunde, die noch die Zeiten mitgemacht haben, da man Ungers Kasseler und Braunschweiger Galerieradierungen als Ereignisse gefeiert hat, sehen mit Bedauern die abschätzigste Art, mit der man heute die Reproduktionsradierung halb mit Erbarmen zu belächeln pflegt — und mit noch grösserem, wie infolge dieser Missachtung die Zahl der guten Reproduktions-

radierer auf ein Häuflein zusammengeschmolzen ist, das man wirklich ohne Übertreibung an den fünf Fingern herzählen kann.

Und doch: der Leser mag einmal den 9. Band dieser Zeitschrift aufschlagen und Gaillard's Radierung (wahrscheinlich richtiger: Nadelarbeit) nach Eyck's Mann mit den Nelken betrachten. Aufrichtig gesagt: giebt irgend eine unserer hochgepriesenen mechanischen Vielfältigungsarten das Original so getreu wieder wie dieses Abbild — à travers un tempérament? (bemerkenswert übrigens, dass hier das Bild noch ohne den erst später unter der Übermalung entdeckten Goldrahmen gegeben ist.)

Aber nicht nur die Reproduktionsradierung ist so gut wie tot. Auch die höhere Tochter der Graphik, die Originalradierung kann heute ein melancholisches »verlassen bin i« anstimmen; denn die seit Ende der siebziger Jahre wiedererwachte Freude an ihr ist ganz abgeblasst. Die Gunst ihrer Freunde hat sich farbigeren Phänomenen zugewandt: Lithographie ist Trumpf.

Für diese Abkehr der Kunstfreunde ist eben gerade ein lehrreiches Exempel statuiert worden: in Berlin hatte sich ein Schwarz-Weiss-Salon aufgethan, dessen Leiter mit Geschmack, Mitteln und Energie ausgerüstet waren. Für das junge Unternehmen wurde von

hundert Zungen Propaganda gemacht, die Künstler waren begeistert, die Darbietungen des Salons hatten eine gute Presse — und nach kaum eines Jahres Frist hören wir, dass das Programm über Bord geworfen und eine Kunsthandlung üblichen Kalibers eingerichtet worden ist. »Das spricht Bände«, würden die Zeitungsleute sagen.

Kein Wunder, dass auch die Künstler nach und nach sich von einem Metier abwenden, das so wenig seinen Mann nährt und sich con fuoco dem Steine »in die Arme werfen«. Und noch weniger verwunderlich, dass diese Zeitschrift, deren Stolz seit 40 Jahren die Pflege der Radierung ist, jeden Originalradierer, der ihr vor den Redaktionsfeldstecher kommt, sichtbarlich allem Volke zu zeigen bestrebt ist.

Aber doch ging unsere Freude über eine neue Radierungssendung weit über das übliche Mass hinaus, als uns *Heinrich Reifferscheid* kürzlich die Früchte seines letzten Jahrganges darbot. Ein Bündel von mehr als sechzig Blättern auf einmal! Und noch dazu guten! Schon der selbstlose Fleiss, der nach allem oben Gesagten in solcher Leistung beschlossen ist, verdient öffentliche Mitteilung.



H. REIFFERSCHIED (MÜNCHEN) RADIERTES BILDNIS
DES HERRN GEH. RAT KARL JUSTI IN BONN

Wir haben aus der Sendung sechs Nummern gewählt, von denen wir zwei in den Originalplatten, vier weitere als autotypische Nachbildungen geben. Mit diesen Stichproben ist der Künstler voll gekennzeichnet; denn sein Talent gleicht einem nicht allzu breiten, aber mit ruhiger Kraft dahinfließenden Strome. Am erfreulichsten ist er, wenn er das Gewimmel einer weiligen Flachlandschaft, etwa des Erntebodens, darstellt. Sein grosses Blatt »An Annette von Droste-Hülshoff« ist wohl in dieser Art sein Meisterstück; schade, dass das grosse Format den Abdruck der Originalplatte für uns nicht ermöglichte. Ein anderes, ebenso grosses Blatt gemahnte geradezu an Rembrandt's drei Bäume. Dann ist Reifferscheid ein Porträtradierer von Qualitäten. Der Bischof Weber ist so ein feines Stück. Karl Justi's Bild, das wir aus besonderer Verehrung für den Dargestellten abgebildet haben, scheint uns allerdings nicht recht ähnlich.

Sein drittes Sondergebiet sind Exlibris, deren eigentümlichstes wir in verkleinerter Reproduktion

geben: der phantastische Sitz eines weltfernen Landschaftsmalers; das Motiv der Brücke, einem Bilde des von dem Besteller besonders verehrten Altdorfer entnommen.

Zum Schlusse seien noch die biographischen Notizen gegeben: Heinrich Reifferscheid ist am 3. Januar 1872 in Breslau geboren, wo sein Vater Professor der klassischen Philologie war. Die Akademie besuchte der Künstler in Berlin und München, und zum Radierer hat ihn Peter Halm, der eigentlich heute der Erzieher der jungen Radierergeneration ist, gebildet. Besonders gefördert hat ihn dann Woldemar von Seidlitz, dem auch wir die erste Empfehlung Reifferscheid's danken. Wie der Künstler uns mitgeteilt hat, sind Leibl und Liebermann seine künstlerischen Leitsterne; der Ölmalerei will er sich jetzt erst zuwenden. Seine Radierungen finden sich in allen öffentlichen Kabinetten. Möchten diese Zeilen auch bei dem weiteren Kreise der Kunstfreunde ihm Gönner werben.

G. K.



H. REIFFERSCHIED (MÜNCHEN) RADIERUNG



H. R.
1903

AN ANNETTE VON DROSTE-HUELSHOFF

NACH DER ORIGINALRADIERUNG VON H. REIFFERSCHIED



LEONARDO'S BILDNIS DER GINEVRA DEI BENCI

VON WILHELM BODE

VASARI'S Biographie des Leonardo da Vinci enthält eine lakonische Notiz über ein Frauenbildnis, das der junge Künstler in Florenz ausführte: »ritrasse la Ginevra d'Amerigo Benci, cosa bellissima«. Dieses Bildnis galt als verloren; die Auffindung desselben wurde dadurch erschwert, dass man auf Vasari's Autorität das Bildnis dieser vornehmen Florentiner Dame in einem Profil der Fresken Ghirlandajo's in S. Maria Novella zu erkennen glaubte. Vasari's Benennung der letzteren ist aber zweifellos falsch; denn Ginevra dei Benci starb schon im August 1473, im Alter von siebzehn Jahren, während die Fresken in der Novella erst zwischen den Jahren 1486 und 1490 ausgeführt wurden. Die junge Frau auf dem Fresko, die Vasari als Ginevra bezeichnet, ist durch den Vergleich mit der bezeichneten Medaille als Giovanna degli Albizzi, die Gattin des Bestellers der Fresken, Lorenzo Tornabuoni, bestimmt worden.

Als das wahre Bildnis der Ginevra habe ich in meiner Besprechung der Liechtensteingalerie in den »Graphischen Künsten« (1892, S. 86—91 und »Liechtensteingalerie« S. 63 ff.) das schöne Frauenbild dieser Sammlung angesprochen, das Waagen als Werk Leonardo's bestimmt hat. Damals konnte ich nur

eine Vermutung aussprechen; heute habe ich den Beweis für die Richtigkeit jener Benennung. Auf diesen allein will ich mich hier beschränken; für den Nachweis, dass Leonardo wirklich der Meister des Bildes ist, und dass dieses ein Jugendwerk Leonardo's ist, kann ich mich auf meine eingehenden Ausführungen an jener Stelle beziehen. Ich hätte kaum etwas einzuschränken oder hinzuzufügen. Die Kunstgeschichte ist ja inzwischen auch vorgeschritten und lässt jetzt bei der Bestimmung der Gemälde nach Zeit und Schule auch noch andere Beweismittel gelten, wie anatomische Deformitäten.

Das Frauenbild in der Liechtensteingalerie ist in seinem unteren Teil nicht nur übermalt, sondern auch verstümmelt. Dies zeigt die Rückseite der Tafel: hier ist auf porphyrfarbenem Grunde ein Wachholderzweig zwischen Lorbeer und Palme dargestellt, die ein Band mit der Inschrift VIRTUTEM FORMA DECORAT verbindet. Der untere Teil dieses kranzartigen Gebindes fehlt; nach dem oberen Teil desselben lässt sich ziemlich genau feststellen, dass das Bild nach unten um 25—30 Centimeter gekürzt sein muss. Ein so bedeutender Ansatz auf der Vorderseite ergiebt mit grosser Wahrscheinlichkeit, dass das Bildnis ur-



VERROCCHIO, FRAUENBÜSTE IM BARCELLO



FREIE KOPIE DES PORTRATS IN DER LIECHTENSTEIN-GALERIE

sprünglich auch die Hände der jungen Dame zeigte. Wie wir uns das Gemälde etwa zu ergänzen haben, lehrt uns eine alte umgekehrt gegebene Kopie, die Dr. Fritz Knapp vor einigen Jahren beim Marchese Pucci in Florenz entdeckt hat. Wir stellen die Hochätzung nach dieser freien Nachbildung, die auf die Hand eines zu Leonardo und Lor. di Credi in Beziehung stehenden mässigen Künstlers schlüssen lässt, neben die Abbildung des Liechtenstein'schen Bildes und geben zugleich eine Hochätzung der berühmten in Verrocchio's Werkstatt, zur Zeit der Thätigkeit Leonardo's als Gehilfe des Meisters, entstandenen Frauenbüste des Bargello, die in der graziösen Bewegung der Arme und in der vollendeten Durchbildung der Hände Leonardo's Original besser zum Verständnis bringt, wie die ziemlich lieblose und oberflächliche Kopie des Gemäldes selbst. Man vergleiche auch die herrlichen Handstudien Leonardo's in Windsor und das unfertige Bildnis Leonardo's im Czartorisky-Museum zu Krakau, eine junge Frau mit einem Wiesel in den Armen zeigend. Wie wir die Arme zu ergänzen haben, zeigt auch das Frauenbildnis von Credi in der Galerie zu Forli, das offenbar unter dem Einflusse des Benciporträts entstanden ist.

Diese Schulkopie im Besitz des Marchese Pucci konnte ich kürzlich genauer prüfen. Der Besitzer hatte sie auf eine Staffelei neben das Fenster gestellt, wodurch auch die Rückseite der Holztafel, auf die sie gemalt ist, sichtbar war. Auf dieser befindet sich auf

dünnem Kreidegrund die erste flüchtige Untertuschung eines Frauenbildnisses, vielleicht für die Kopie nach Leonardo's Porträt, worüber die ganz verriebene und verkratzte Oberfläche kein sicheres Urteil mehr zulässt. Quer darüber ist mit Tusche oder Tinte in grosser Schrift des 16. Jahrhunderts geschrieben: GINEVRA D'AMERIGO BENCI oder DEI BENCI. Eine genaue Kopie der Inschrift konnte ich in der Eile der Besichtigung leider nicht nehmen. Da das Bild sehr wahrscheinlich in kurzer Zeit den Besitzer wechselt, wird seine Prüfung später voraussichtlich weniger schwierig sein als jetzt, falls es nicht etwa nach Amerika verkauft werden sollte.

Das Liechtensteinbild und seine freie Kopie enthalten noch einen besonderen Hinweis auf den Namen der Dargestellten, auf den mich Dr. Warburg aufmerksam gemacht hat: hinter der Dargestellten ist ein Gebüsch von Wachholder angebracht, und auf der Rückseite des Originals sehen wir ein Wachholderreis zwischen Lorbeer und Palme. Wenn diese gemeinsam mit der Inschrift VIRTUTEM FORMA DECORAT auch zweifellos, wie ich früher ausgeführt habe, auf die Belohnung der Tugend auf ihrem dornigen Pfade durch Lorbeer und Palme hinweisen sollen, so wird doch der Wachholder (ginepra), der auf beiden Seiten des Bildes in so auffallender Weise angebracht ist, von Dr. Warburg in überzeugender Weise zugleich mit dem Namen der Dargestellten: Ginevra, in Beziehung gebracht. Diese symbolische Andeutung entspricht ganz der Auffassung der Zeit.



RÜCKSEITE DES LEONARDOBILDES IN DER LIECHTENSTEIN-GALERIE
(unten ergänzt)

KUNSTAUSSTELLUNGEN IN JAPAN

Die japanische Kunst, abgesehen von der Architektur, studiert sich leichter in Europa als in Japan, wo der Begriff der Museen noch ein neuer und höchst unvollkommen in die Praxis übersetzter ist. Während sich in verschiedenen europäischen Hauptstädten, z. B. in *Berlin*, *Hamburg* und *London* wertvolle und verhältnismässig umfassende Sammlungen japanischer Kunstwerke befinden, bietet selbst das Kaiserliche Museum im *Uëno*-Park zu Tokio (*Uëno Hakubutou-kwan*) das, wie in älteren Zeiten auch bei uns, das Sehenswerte auf den verschiedensten Gebieten vereint, und fast zur Hälfte den Naturwissenschaften gewidmet ist, namentlich in Bezug auf die Malerei, die vornehmste — man könnte fast sagen *die Kunst* des alten Japan, ausserordentlich Geringes. Die wenigen vorhandenen *Kakemonos* (zum Aufhängen bestimmte Bilder auf langen Streifen) und *Makemonos* (breite aufgerollte Streifen) sind nicht geeignet, einen Überblick über die Entwicklung der Malerei zu geben. Die Werke berühmter alter Maler sind im Privatbesitz und in Tempeln zerstreut, in diesen meist in ganz schlechter Beleuchtung und durch Weihrauch verdorben. Der Privatmann aber breitet seine Kunstschätze nicht aus; er will nicht, wie so mancher bei uns, auf einen Blick sehen lassen, was er hat, sein Kunstgenuss ist ein ganz intimer, ein *Kakemono*, eine wertvolle Bronzevase zieren den hierfür bestimmten Platz des Empfangsraumes. Alle übrigen sind in feuersicherem Raum verborgen, um von Zeit zu Zeit einen Wechsel eintreten zu lassen oder vielleicht einzeln einem besonders geehrten oder verständnisvollen Gaste vorgeführt zu werden.

Um so dankbarer muss man sein, wenn auch in Japan der Versuch gemacht wird, die im Besitze des Kaiserhauses sowie im Privatbesitz befindlichen alten Kunstwerke zeitweise zu einer Ausstellung zu vereinigen, wie es augenblicklich durch die Leitung jenes Museums geschehen ist. Ausser einer Sammlung von alten Metallarbeiten, zum Teil chinesischen Ursprungs, hat man einige hundert Gemälde (auf Seide und Papier), die aus der Zeit vor der »*Meji*«-Periode stammen, das heisst bevor der europäische Einfluss sich bemerklich machen konnte¹⁾, zusammengebracht²⁾. Neben der modernen japanischen Zeitrechnung, die mit dem Regierungsantritt des ersten »historischen« Herrschers *Jimmu Tenno*, 660 v. Chr. beginnt, besteht noch eine andere nach besonders benannten Perioden von verschiedener Länge; die »*Meji*« beginnt mit dem Jahre 1868, in dem die Herrschaft des Mikados wiederhergestellt wurde, während das *Shogunat* (Haus-

meiertum) fiel. Damit war auch das Ende des Feudalstaats verknüpft und wurde das Eindringen europäischen Einflusses angebahnt.

Von einer so gewaltigen und so unvermittelt ein-



HIROSHIGÉ. DER VOGEL SANJAKU AUF BLÜHENDEM MUME-ZWEIG

Diese und die beiden folgenden Abbildungen sind aus der sehr reichen Sammlung japanischer Farbenholzschnitte ausgewählt, die K. W. Hiersemann in Leipzig jetzt zum Verkaufe stellt.

1) Allerdings haben niederländische Kaufleute schon früher durch Bestellungen einen gewissen Einfluss auf die Porzellanfabrikation in Nagasaki ausgeübt, ohne Rückwirkung indessen auf weitere Kreise oder die japanische Kunstauffassung überhaupt.

2) Die Bilder wurden in zwei Raten ausgestellt; ich habe leider nur die zweite gesehen.

tretenden Änderung des Staatswesens unter fast völligem Bruche mit allen geschichtlichen Überlieferungen und tiefem Eingriff in das gesamte Volksleben, noch radikaler, als selbst die erste französische Revolution es darstellt, konnte auch die bildende Kunst auf die Dauer nicht unberührt bleiben. Politisch grosse und bewegte Zeiten pflegen ihr indessen nicht günstig zu sein; daher kommt es, dass die mit dem gesamten Leben längst in eine gewisse Erstarrung geratene Kunst sich nicht so rasch wie jenes aus ihr zu lösen vermochte, obwohl bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts volkstümliche Künstler aufzutreten begannen. Die Malerei, von der ich hier allein sprechen will, die vornehmste Kunst der Japaner, sucht noch immer nach neuen Wegen.

Auch in der alten Hauptstadt *Kyoto* ist mit Rücksicht auf die im nahen *Osaka* veranstaltete Industrieausstellung und den dort zu gewärtigenden Fremdenbesuch eine Sammlung alter Kunstgegenstände zusammenggebracht worden. Leider ist diese Rücksicht auf die Fremden in *Tokio* nicht so weit ausgedehnt worden, dass man in europäischer Schrift auch nur die Namen der Künstler angegeben hätte. Wie auch beim dauernden Bestande des Museums hat jeder Gegenstand einen Zettel mit ausführlichen japanischen Angaben in chinesischen Charakteren, daneben befindet sich ein englisches Muster, das aber, abgesehen von einem Teile der Bronzen und Götterbilder unausgefüllt geblieben ist. Ich bin daher, um die Künstlernamen zu ermitteln, genötigt gewesen, die chinesischen Zeichen für die Namen der bedeutendsten alten Maler in mein Taschenbuch einzutragen und — bedauerlicherweise ohne Sprachkenntnis — so die notdürftigsten Feststellungen zu machen, die dann durch Nachfrage wurden.

Der älteste Künstler, der uns hier vorgeführt wird, keineswegs der älteste bekannte, ist *Kano Motonobu* (1475—1559), der Sohn des Stifters der »*Kano-Schule*« *Kano Masanobu*. Eine berühmte chinesisch-japanische Encyclopädie (Ouakan Sandzai Dzuiyé) sagt von ihm: »Er war der Fürst der chinesischen und japanischen Maler, fast ein Gott in seiner Macht. Man nennt ihn oft Kohôgen. Seine Werke kamen zur Zeit der Kaiser der *Ming*-Dynastie nach China und sein Ruhm verbreitete sich durch das ganze Reich«. Wir sehen hier von ihm nebeneinander drei Kakemonos mit grau in grau gemalten Landschaften, dann zwei mit steilen schroffen Bergen, ganz den der chinesischen Tradition entsprechend, eine aber mit weichen in Duft verschwimmenden Formen mit ersichtlicher Anlehnung an die Natur, und zwar im Sinne der tatsächlichen Stimmung der japanischen Landschaft. Trotzdem ist auch dies zweifellos nur eine Wiedergabe von Eindrücken nach dem Gedächtnis in immerhin noch konventionellen Formen. Diese Nebeneinanderstellung ist bezeichnend für die beiden nebeneinander hergehenden und von denselben Künstlern ausgeübten Malweisen, die man von jener Zeit an zu unterscheiden anfang, nämlich das *guantai*, zu deutsch felsige, das heisst (nach Louis Gonse »l'Art Japonais«) kräftige, flüchtige, rauhe mit eckigen Um-

rissen nach chinesischer Art; und das *rintai*, fließende, das heisst sanfte, abgetönte, hingegossene wie die Windungen eines Flusses. Diese Malweisen richten sich merkwürdigerweise gar nicht nach dem Gegenstande; so sieht man z. B. von Masomobu noch eine in leichtestem Farbenauftrage zart gemalte Landschaft (ein Makemono) in *rintai*, in *quantai* dagegen grau in grau zwei Heilige und sogar Blumen mit starken harten Umrissen und leichter Färbung ohne jede Andeutung einer Modellierung.

Eine andere Grösse derselben Schule *Tanyu* (1601—1674), dem eingehendes Studium der Alten, somit Zurückgehen auf den chinesischen Einfluss, sowie eine erfolgreiche Lehrthätigkeit nachgerühmt werden, scheint das Prinzip des Andeutens mit wenigen mitunter überkräftigen Strichen auf den Höhepunkt gebracht zu haben. Der vortrefflichen Skizze (der Japaner nennt es ein Bild) eines die Flöte blasenden Mannes, einer Gottheit der Litteratur, der ein Affe¹⁾ das Schreibzeug hält, und namentlich einem auf einen nur schattenhaft angedeuteten Tiger gelehnten Heiligen kann man seine Bewunderung nicht versagen. Wenn man aber als »Bild« einen mit chinesischer Tusche roh hingeworfenen Zickzackstrich mit oder ohne weisse Kleckse als Zweig mit oder ohne Blüten erkennen und über die Form und das Mass der Teile in Entzücken geraten soll, — so kann der Europäer, der sich nicht schon völlig japanisches Empfinden zu eigen gemacht hat, nicht mehr mit.

Ein dritter hier vertretener Maler der *Kano-Schule* ist *Tanyu's* Neffe *Tsunenobu* (gest. 1683). Wie *Gonse* erzählt, haben zwei seiner Kakemonos in einer Pariser Privatsammlung zwischen einer Zeichnung *Dürer's*, einer Skizze von *Rubens* und einer trefflich gemalten Studie von *Rembrandt* gehangen, ihren Platz gleichwertig neben letzterem behauptet; es ist ganz bezeichnend, dass das japanische »Bild« mit europäischen »Skizzen« verglichen wird. Hier fallen in erster Linie mit dicken Umrissen mit chinesischer Tusche flüchtig gezeichnete, lebhaft bewegte Pferde auf, von denen man glauben möchte, sie seien unmittelbar nach der Natur hingeworfen, was nach der Überlieferung höchst unwahrscheinlich ist. Es ist das aber ebenso wie die unübertroffene Darstellung des Vogelflugs durch die Japaner wieder ein Beleg für ihre ausserordentlich scharfe Auffassung der in der Bewegung sich zeigenden Formen; bei der Zeichnung fliegender Vögel kann man Stellungen wahrnehmen, die uns erst durch die Momentphotographie enthüllt worden sind. Für die gleichfalls ausgestellten Drachen *Tsunenobu's*, ein unentwirrbares grau in grau, wie überhaupt für die so beliebte Darstellung dieses mystischen Tieres wird man nur dann allenfalls ein gewisses Verständnis gewinnen, wenn man sich vergegenwärtigt, dass es sich dabei anscheinend mehr um die Symbolisierung eines Unwetters in der Luft oder im Wasser als um die Wiedergabe eines Ungeheuers handelt. In vollem Gegensatz zu diesen über-

1) Der Affe kommt auch sonst als Götterdiener in der japanischen Mythologie vor.



NACH EINEM FARBENHOLZSCHNITTE DES HIROSHIGÉ. ANSICHT DES HOFES DES TENJIN-TEMPELS ZU YUSHIMA
(Sammlung K. W. Hiersemann, Leipzig)

kräftigen Skizzen stehen einige andere hier sichtbare Werke desselben Künstlers mit den feinsten, sorgsam gezeichneten Umrissen, mit detaillierter Zeichnung der Einzelheiten und leicht gefärbt, aber ohne jeglichen Versuch einer Modellierung; ich nenne nur einen ausserordentlich lebenswahren Haushahn.

Wir kommen nun zu *Kōrin* (1661—1716), der zuerst Schüler von *Tsunénobu* gewesen sein soll, der dann aber zu der der *Kano*-Schule an Alter und aristokratischer Tradition noch überlegenen Schule von *Tosa* als Schüler von *Koitsu* übertrat, der wieder einen besonderen Zweig gründete. Die letzterem nachgerühmte Eleganz der Ausführung kommt in einem hier ausgestellten niedrigen Schirm mit flüchtig, aber sehr charakteristisch gemalten Mandarin-Enten nicht zur Geltung, dieses Bild leitet aber bereits zu der übertrieben flüchtigen Art über, mit der sein Schüler *Kōrin* seine Aufgaben löste. Der Gegenstand, den er darstellt, ist, wie bei *Tanyu* nach unseren Begriffen oft ein — Nichts, die Ausführung geradezu roh. Gonse sagt von ihm: »Seine Zeichnung ist eigentlich die Zeichnung eines Lackarbeiters; die chinesische Tinte fliesst aus der Spitze seines Pinsels wie eine feste Masse«. Und in der That war er ein berühmter Künstler in Lack, ebenso wie sein Lehrer *Koitsu*. So erklärt sich auch der plastische Farbauftrag auf einem Theekasten mit Goldgrund, vielleicht auch die ungeheuerlich karierte Zeichnung einer Küstenlandschaft auf einem mit Gold- und Silberpapier beklebten Schirm, die an die Aus-

schreitungen einzelner ganz moderner Künstler bei uns erinnert.

Ich will von grossen Namen nur noch *Naonobu* (1607—1651), Bruder des *Tanyu*, *Kenzan* (1663 bis 1753) und *Hōhitsu* (1761—1828) nennen. Am reichsten ist die *Kano*-Schule vertreten; ich möchte nur einen grossen Wandschirm erwähnen, auf dem in flotter Zeichnung leicht gefärbte Vögel, heilige Männer und Blumen abwechseln; am anziehendsten ist eine mit ebenso geringen Mitteln, wie mit grosser Lebenswahrheit dargestellte Krähe auf einem beschneiten Zweige bei Schneefall, ein übrigens besonders beliebter Gegenstand.

Mit dem vorerwähnten *Kōrin* sind wir in das 18. Jahrhundert gelangt und es fängt nun eine bereits durch *Matahei*¹⁾ (gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts blühend) angebahnte volkstümliche Kunst an, neben die bisherige ganz aristokratisch und nach festen Traditionen gehandhabte Malerei zu treten, die rücksichtslos Volksscenen und nicht idealisierte Landschaften zum Stoff nimmt. Es war ein sehr günstiges Zusammentreffen, dass man gleichzeitig zwei Hauptvertreter, und zwar die fruchtbarsten dieser Richtung, nämlich *Hokusai* (1760—1849) und *Hiroshige* (1786—1858) in einer vom Kunsthändler Kobayashi in Yokohama veranstalteten Ausstellung in zahlreichen Exemplaren ihrer Farbenholzschnitte sowie

1) *Anderson*, eine gewichtige Autorität, hat allerdings noch kürzlich diesen von *Matahei* geübten Einfluss bestritten.

in einigen Kakemonos kennen lernen konnte. Die technische Vollendung jener ist bekannt; die Farbwirkung ist ausserordentlich, nicht selten zu schroff im Gegensatz zu den überaus zarten Abtönungen in der Malerei. Ein grosser Teil hat daher doch wohl mehr kunsthistorischen als reinen Kunstwert, was nicht hindert, dass dank der wohlgefüllten Börse gewisser Globetrotter, für die Name« und hoher Preis die erste Anforderung an ein Kunstwerk ist, übermässig hohe Summen dafür gefordert und gezahlt werden. Man muss einer japanischen Kunstauktion beigewohnt haben, um zu begreifen, wie der Name des originellen und wertvollen, aber doch von Gonso wohl etwas zu überschwänglich gepriesenen *Hokusai* »zieht«, namentlich bei den mitbietenden Händlern, die trotzdem beim Verkauf einen erheblichen Gewinn zu erzielen wissen.

Hiroshige ist nach meinem Laiengeschmack schon sympathischer und steht uns näher, namentlich in seinen auch perspektivisch richtigeren Landschaften. Der japanische Landschaftsmaler alter Schule hat nämlich die Eigentümlichkeit, Hintereinanderstehendes gleichzeitig sehen zu lassen, wie es nur aus grosser Höhe möglich ist, ein Standpunkt, der wieder nicht mit der Auffassung des Vordergrundes übereinstimmt. Einer solchen Darstellung kommt die Form der langen, schmalen Kakemonos zu gut; mit Vorliebe werden darauf z. B. mehrere Meeresbuchten und Vorgebirge hinter- oder vielmehr übereinander dargestellt und, wenn man auf einer Anhöhe an der ungemein buchtenreichen Küste Japans steht, kann man sich wohl erklären, wie die aus der Erinnerung im Atelier malenden Künstler in übertriebener Charakterisierung zu dieser Darstellungsweise gekommen sind. Bei *Hokusai* und noch mehr bei *Hiroshige* hat man nicht selten den Eindruck, als ob die Natur sogar das unmittelbare Vorbild gewesen sei. Trotzdem mischt sich mit einem ausgeprägten Naturalismus das Konventionelle z. B. bei der so ausserordentlich beliebten Darstellung des Regens, der auf den Holzschnitten durch senkrechte oder schräge Striche — sogar durch wallende Bänder — dargestellt wird, während die davon getroffenen Menschen höchst naturwahr und ergötzlich in ihrer Regenkleidung (mächtiger Strohhut und Schirmmantel) oder im Kampfe mit ihren Regenschirmen gezeichnet sind.

Wenn diese beiden Ausstellungen uns die alte Zeit, das »Prä-Meiji« vorführen, so konnte man sich gleichzeitig auch über zwei entgegengesetzte Richtungen der Gegenwart unterrichten. In *Tokio* ist nämlich augenblicklich in einem gleichfalls im *Ueno*-Park befindlichen Ausstellungsgebäude (einem einfachen Bretterschuppen) eine Ausstellung der »*Nippon Bijitsu-in*« genannten Vereinigung und der »Gesellschaft japanischer Maler« zu sehen, sowie in *Yokohama* eine solche des »*Besuke-Klub*«. Jene Vereine wollen die altjapanische Kunst weiter pflegen und entwickeln, diese Ausstellung sieht ganz europäisch aus. Schon aus dieser Andeutung geht hervor, dass die Leistungen der *Nippon Bijitsu-in* sich im Stadium des Versuchs oder vielmehr des Suchens befinden. Das Gemein-

same der verschiedenen Künste ist die Technik, nämlich die Malerei in Wasserfarben auf Seide, in der Mehrzahl in der Form von Kakemonos. Wenn ich nicht sehr irre, sind nur zwei Bilder auf Papier vorhanden, Löwen in halber Lebensgrösse, grau in grau, lebenswahr und flott gemalt. Leider vermochte ich den Namen des Künstlers nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Die übrigen Namen wie die Preise giebt eine Liste in lateinischer Schrift an, — da die Bilder verkäuflich sind, eine begreifliche Rücksicht auf die Fremden.

Was man hier sieht, geht an der einfachen Nachahmung der Alten, die im übrigen gewerbsmässig im grössten Masstabe mehr zur Freude der Globetrotter, als zur Förderung der Kunst geübt wird, zu einer zaghaften Annäherung an das Europäische, sogar in der Wahl des Stoffes, über. Der Mehrzahl der Bilder aber ist durch historische Vorbilder beeinflusst und bewahrt zum mindesten in der Art der Ausführung voll den japanischen Charakter. Einige wenige Künstler haben mythologische Bilder geliefert und selbstredend ganz nach dem Buddhistischen Kanon gemalt; auch der Drache in den Wolken fehlt nicht. Ein wenig abweichend von dem Alten ist der grössere Teil der menschlichen Darstellungen: historische und rituelle Szenen, Einzelfiguren und Gruppen alter Krieger in einer Landschaft, ein von jeher gesuchtes Motiv: ein in seiner Vornehmheit und Kraft prächtiger Samuräi, der einem abgeschossenen Pfeil nachblickt, von *M. Janario* ist ganz vortrefflich. Es sind aber auch richtige »Genrebilder« im europäischen Sinne da vom Mörder, der sich an den sorglos in der Vorhalle eines Heiligtums schlafenden Wanderer kriechend heranschleicht, bis zur Einzelfigur eines Blumen aufreihenden Mädchens von *S. Koko* mit glücklicher Verkünderung des heruntergebeugten, dem Beschauer zugewandten Gesichts. Noch moderner ist ein Gitarre spielendes Mädchen in einem Kahn von *M. Bauri*, ferner eine Gruppe ruhender Feldarbeiter und am meisten, auch in der Ausführung, ein auf einer Wiese liegendes und Veilchen pflückendes Mädchen von *H. Riousei*; man könnte glauben, dass dieses junge Wesen selbst den Beruf fühlt, die Annäherung an den Westen zu suchen — sie trägt nämlich anstatt der Tabis und Holzsandalen bereits Strümpfe und Schuhe. Alle diese Bilder indessen, auch diese etwas sentimentale europäisierte Eingeborene, sind nach japanischer Art mit scharfen, feinen Umrissen gezeichnet, zart und fast schüchtern gefärbt und die Figuren wenig oder gar nicht modelliert. Die übermässige Zartheit berührt besonders eigenartig bei den sauber geglätteten, wie mit Seide bezogenen Pferden der Krieger, in merkwürdigem Gegensatz zu dem schreckenerregenden Haarzustande der wirklichen Pferde, die man auf der Strasse sieht. Wir kommen dadurch zur Tierdarstellung überhaupt, in der (namentlich soweit es sich um Vögel und niedere Tiere handelt) wie in der Blumenmalerei die Japaner von jeher das Beste geleistet haben. Die Tiere sind oft ungemein lebensvoll und doch offenbar in den meisten Fällen ohne unmittelbares Naturstudium gemalt; dafür spricht

das Gleichmässige der Auffassung. Hatte einmal ein Weisser eine besondere Virtuosität in der Wiedergabe einer bestimmten Naturbeobachtung erreicht, so fand er durch Jahrhunderte ungezählte Nachahmer. Am meisten sind wohl die Silberreiher und Kraniche gemalt worden. Hier selten wir einen Reiher von *S. Kason*, ein weisser Klecks ohne jede Spur von Modellierung oder Andeutung der Einzelheiten des Gefieders — nur Auge, Schnabel und Beine sind der weissen Masse hinzugefügt — und doch ist das Ganze wirkungsvoll. In entsprechender Weise hat *H. Gaho* zwei Kraniche gemalt. Andere Tierbilder sind wieder in allen Einzelheiten mit Andeutung der einzelnen Federn oder Haare gemalt, meist in der hergebrachten Zusammenstellung mit Blumen — frei von jeder Eigenart. Ein wirklich vortreffliches Tierstück sind zwei grau in grau gemalte Wölfe vor einem Menschenschädel von *K. Otoku*, ebenso ein Adler auf einem Felsen von *K. Hanko*.

Die Landschaften sind in der alten Art behandelt, duftig, und doch nicht mit genügender Luftperspektive, weil der Vordergrund nicht hinreichend hervorgehoben wird. Die perspektivischen Fehler in der Zeichnung treten dagegen schon mehr zurück. Mit Vorliebe werden der Form der Kakemonos angepasste Felsen, Schluchten mit Brücken (*J. Tenfu*) und Wasserfälle, bei denen mehr ausgespart als gemalt ist, dargestellt; auch Baumblüte und fallendes Laub sieht man mehrfach. Recht charakteristisch ist eine Frühlingslandschaft von *Konen* mit einer Wasserfläche im Vordergrund, in der sich der schneebedeckte Kegel des Fusijama spiegelt, obwohl man den Berg selbst auf dem Bilde gar nicht sieht, ein oft wiederholtes Motiv.

Einzelne Kakemonos stehen in ihrem Kunstwerte kaum höher als die in der benachbarten Kwankoba (Bazar) zum Verkauf ausgebotenen, auch die Preise sind zum Teil entsprechend; sie sind überhaupt recht bescheiden und schwanken zwischen $6\frac{1}{2}$ und 200 Yen (1 Yen zur Zeit = 2. / 15 δ).

Der Gesamteindruck der Ausstellung ist der, dass ein löbliches Bestreben, auf der alten nationalen Kunst eine neue zu begründen, noch nicht geglückt ist; noch fehlen vor allem Kraft, Eigenart des Einzelnen,

Befreiung aus engem Kreise und Zurückgehen auf die Natur. Im übrigen bringt auch diese Kunstrichtung zweifellos bedeutenderes hervor, als es hier zu sehen ist, das beweist ein vor mir liegender, mit technischer Vollendung hergestellter Farbendruck einer stilisierten Landschaft des noch lebenden Malers *Gato Hashimoto* (aus den vortrefflichen Publikationen der »Kokka-Kompagnie« in Tokio).

Verlässt man das Ausstellungsgebäude, so steht man mitten im *Uëno*-Park mit seinen mächtigen Kiefern und Kryptomerien und seinen in der ersten Hälfte des April in herrlichster Blüte stehenden Kirschbäumen. Wunderbar glänzen ihre weissen, leicht rosa angehauchten Kronen in der Sonne im scharfen Gegensatz zum dunklen Nadelholz; fröhliches Volk wogt auf und ab zu den roten Holztempeln mit weitgeschweiften Dächern, zum grossen sitzenden Buddha, zum Standbild des Helden Saigo Takomorie, des Vorkämpfers für den Mikado, dem Revolutionär und nach dem Tode wieder in alle Ehren eingesetzt, — zu dem Steindenkmal für die von ihm besiegten, für den Schogun gefallenen Krieger, — zum Panorama, das den letzten Kampf an dieser Stelle darstellt. Überall zwischen den Bäumen sieht man leuchtendes Rot, es sind mit Decken belegte Sitzplätze, an denen Tee geschenkt und das mitgebrachte Essen verzehrt wird. Die Mehrzahl der Menschen trägt das Nationalkostüm, die Frauen am grauen Kimono (Rock) einen prächtigen bunten Obi (grosse hinten am Gürtel befestigte Schleife),

die Kinder bunt geblümete Kleider, die jungen Mädchen eine künstliche Blume am langen Stiel im künstlich geordneten Haar. Verkäufer mit ihrem mit unzähligen Papierfähnchen gezierten Kram drängen sich durch die Menge; ein phantastisch aufgeputzter Zug mit Bannern und übertönender Musik zieht vorbei — es ist eine Cigarettenreklame. Wir treten an einen der Tempel und sehen, wie die Gläubigen den Gott durch den Schlag eines Gongs anrufen, vielleicht ein Geldstück opfern und nach kurzem Gebet fröhlich weiterziehen, wir bewundern die graziöse fünfstöckige Pagode von rot lackiertem Holz am Ende einer prächtigen Kryptomerienallee; ein Stück weiter eröffnet sich ein Blick auf die Stadt und unmittelbar zu unseren



NACH EINEM FARBENHOLZSCHNITTE DES HARONOBU
DIE DICHTERIN MURASAKI SHIKIBU DAS JAPANISCHE DEKAMERONE GENJI-MONOGATARI NIEDERSCHREIBEND
(Sammlung K. W. Hiersemann, Leipzig)

Füssen (der *Uëno*-Park liegt auf einer Hochfläche) auf einen kleinen See, im Sommer mit Lotus bedeckt, in der Mitte eine kleine Insel, darauf zwischen immergrünen Bäumen und scharlachrotem Ahorn ein kleines Heiligtum der Glücksgöttin Benten. Begeben wir uns nach der andern Seite des Parks, so überblicken wir das Stadtviertel von *Asakusa*; aus dem endlosen Grau der niedrigen Holzhäuser ragen hoch einige Tempeldächer und ein mächtiger Aussichtsturm hervor; — da unten geht es vergnügt zu — der grosse Tempel der *Kwannon* (Göttin der Gnade) ist von zahlreichen kleinen Heiligtümern und noch mehr Schaubuden und Theatern umgeben; prächtig gekleidete Buddhisten und einfache Bettelmönche mischen sich unter das Volk, vor und in den Buden treiben Gaukler aller Art in wunderlichen Kostümen ihr Wesen, lange bunte Zeugstreifen hängen an den grauen Häusern als Reklamen herab; — dazwischen ist wieder ein Stück schöner Natur — ein Teich ist von hohen Sträuchern der scharlachroten blühenden Quitte umgeben. Hier ist alles malerisch in Gestalt und Farbe, reizvoll für den Künstler, der auf Schritt und Tritt Motive, aber auch schwer lösbare Probleme finden wird. Unser Altmeister *Adolf Menzel* würde diesem Flimmern der Farben gerecht werden, nicht leicht ein anderer. Aber auch für weniger hochstehende Künstler giebt es hier zahlreiche dankbare Aufgaben; — *Hokusai* und *Hiroshigé* haben ja bereits ihren Landsleuten den Weg gewiesen. Als Illustratoren haben sie ihn auch schon mit recht gutem Erfolg betreten, nicht, wie es scheint, als Maler selbständiger Bilder.

Das führt uns zum Besuch einer vierten Ausstellung, nämlich der des »Besuke Sketching Club« in *Yokohama*. Wir finden Aquarelle, in jeder Beziehung nach europäischem Muster, nur die Motive, hauptsäch-

lich Landschaften, sind Japan entnommen, aber jede Eigentümlichkeit japanischer Malweise ist verwischt. Der Lehrer, Herr *Basuke*, malt ganz achtungswert, aber er vermag nicht für sich zu erwärmen — er soll seine Ausbildung in Amerika erhalten haben. Seine Schüler sind erst recht Durchschnittsmaler; sie malen meist breit und verschwommen, ohne Kraft und Charakteristik, dabei ist auch der zarte dürrtige japanische Farbauftrag verloren gegangen.

Selbstredend möchte ich es nicht unternehmen, ein abschliessendes Urteil über die japanische Malerei der Jetztzeit abzugeben; dazu habe ich noch zu wenig gesehen, Ölbilder noch so gut wie gar nicht; und die entsetzlichen Porträts von Feldherren im *Yusshukwan* (historische Waffensammlung) in *Tokio* möchte ich der japanischen Kunst als solcher nicht zur Last legen. Ich kann mich indessen des Eindrucks nicht erwehren, dass die beiden hier gekennzeichneten modernen Richtungen fehl gehen; die eine verschliesst sich der Natur und dem Leben, die andere vernachlässigt den nationalen Boden. Eine Renaissance der japanischen Kunst wird schwerlich durch europäische, oder gar amerikanische Lehrer entstehen, sie wird sich nur selbständig in Anknüpfung an die nationale Kunst, aber unter Zurückgehen auf das unmittelbare Studium der Natur entwickeln können. Man sollte meinen, dass der unleugbare Natursinn und Geschmack dieses Volkes hierbei hilfreich sein müsste, vorausgesetzt, dass die junge Generation es nicht für gut findet, die ganze feine ins Volksleben übergegangene Ästhetik ihrer Vorfahren für abgethan anzusehen, und es nicht verschmäht, die eigenartige japanische Natur mit japanischen Augen anzusehen. —

Yokohama, im April 1903. A. v. JANSON.

GRÜNEWALD'S ISENHEIMER ALTAR

EIN REKONSTRUKTIONSVERSUCH

ALS das Isenheimer Antoniterkloster im Jahre 1793 aufgehoben wurde, brachte man unter anderem auch den von Mathis Grünewald bemalten Fronaltar nach Kolmar, wo im Unterlinden-Museum nachträglich ein teilweiser, provisorischer Wiederaufbau versucht wurde. Dieser Wiederaufbau (vgl. Abb. 1) ist nun in mehr als einer Hinsicht irreführend, und man merkt es so ziemlich allen Beschreibungen des Werkes an, dass die Autoren derselben sich an der Hand der jetzigen Aufstellung keine ganz deutliche Vorstellung von dem ursprünglichen Aussehen des Altars zu bilden vermochten.

Das unter Abbildung 2—4 wiedergegebene, aus Cigarrenholz und Photographien zusammengeleimte Modell versucht eine Rekonstruktion des Altars, die

vielleicht manchen Verehrern Grünewald's nicht unwillkommen ist und hoffentlich auch den Beifall der Kenner findet.

Zunächst ein Wort über den jetzigen Zustand, wie ihn Abbildung 1 wiedergiebt, nur dass jetzt das geschnitzte Rankenwerk zu Häupten des thronenden Heiligen durch nachträglich gefundene, sicher zugehörige Stücke erfreulich ergänzt ist. Die einschneidendste Veränderung, die man bei der Neuaufstellung vornahm, war die, dass man die vier, mit Grünewald's Bildern geschmückten, beweglichen Flügel von der geschnitzten Rückwand des Altars trennte, vermutlich weil die Rahmung schadhafte geworden war. Diese Trennung war um so leichter zu bewerkstelligen, als die Flügel wahrscheinlich erst nachträglich, und dann

mit eigenem Rahmenwerk der etwas älteren (siehe unten) geschnitzten Rückwand angefügt worden waren.

»Zu beyden Seiten des Altars gehen noch zwey befestigte Flügel heraus«, heisst es in einer Beschreibung des Werkes von 1789, die also vor seiner Überführung nach Kolmar verfasst wurde (Repert. VII, 139 ff). Nur diese zwei befestigten Flügel sind bis vor kurzem noch an ihrem ursprünglichen Platze geblieben. Man sollte sie nur sehen, wenn der Altar selbst geschlossen war (Abb. 2). Der Missstand, der jetzt so stört, dass wir fast nebeneinander einen gemalten und einen geschnitzten hl. Antonius erblicken, fiel also ursprünglich fort.

Aber auch das Schnitzwerk des Schreines ist nicht unversehrt geblieben. Von dem Rahmen, der sich einst im Rechteck um die Figuren des hl. Augustin und Hieronymus zog, sind nur Ansatzstücke erhalten. Die kleinen Baldachine, welche die flachen Nischen zu Häupten dieser Heiligen abschlossen, sitzen jetzt, da jene Nischen kassiert wurden, sonderbar in freier Luft; die Laubwerkfüllung über ihnen fehlt. Noch schlimmer ist es dem hl. Antonius in der Mitte ergangen. Auch seine Nische hat man kassiert: er thront



ABB. 1. DIE GESCHNITZTE RÜCKWAND DES ISENHEIMER ALTARS MIT DEN ZWEI »BEFESTIGTEN FLÜGELN«

jetzt statt im Schatten der tiefen Nische und statt *unter* der herrlichen Laubwerkfüllung *vor* diesem geschnitzten Vorhang. Im Innern war seine Nische nach oben von einer mit reichem Masswerk übersponnenen Baldachindecke abgeschlossen: diese Baldachindecke schwebt jetzt als absonderliche Bekrönung hoch über dem ganzen Rahmengerüst.

Der vor die Altarfront vorgeschobene Thron des Klosterheiligen musste natürlich eine Unterstützung erhalten: man gab sie ihm durch ein Risalit der Altarstaffel. In diesen willkürlich gezimmerten Untersatz fügte man das Brustbild Christi ein und trennte so in sinnwidriger Weise den Heiland von seinen Jüngern.

Die gemalten Flügel der Predella endlich, die sich einst in der Höhe der Apostelstatuetten in ihren Achsen drehten, hat man in einen neuen, festen Rahmen gespannt; doch sieht man in der Mitte deutlich die Schnittlinie, wo einstens die beiden Hälften der Predella auseinanderklafften. Den neuen Rahmen aber hat man unter den Brustbildern der Apostel am Altartisch selbst wie ein Antependium aufgehängt.

Wir wenden uns nun der Rekonstruktion zu. Abbildung 2 zeigt den Altar bei geschlossenen Flügeln und geschlossener Predella. Rechts und links von der Kreuzigung kommen die zwei befestigten



ABB. 2. DER ISENHEIMER ALTAR, GESCHLOSSEN



ABB. 3. DER ISENHEIMER ALTAR BEI GEÖFFNETEN AUSSENFLÜGELN



ABB. 4. DER ISENHEIMER ALTAR BEI GEÖFFNETEN INNENFLÜGELN UND BEI GEÖFFNETER PREDELLA

Flügel mit St. Antonius und St. Sebastian zum Vorschein. Sie stehen mit der Kreuzigung nicht in einer Flucht, wie man nach der Photographie vermuten könnte, sondern treten um 30—40 cm hinter diese zurück. Wie schön die Predella mit ihrer »Beweinung« unter das Bild der Kreuzigung passt, springt in die Augen. Auffallend ist die gedrückte Breite des Altars, sie entspricht dem Geschmack um 1500. Es ist aber sehr wahrscheinlich, dass später hier wie anderwärts ein geschnitztes Gehäuse von bedeutender Höhe den oberen Abschluss reicher gestaltete. Sollen doch ganze Wagenladungen von vergoldetem Schnitzwerk nach 1793 von Isenheim weggeführt worden sein.

Abbildung 3 zeigt den Altar bei geöffnetem äusseren Flügelpaar. Es erscheinen Freuden Mariä (Verkündigung, Anbetung), wozu die Auffahrt des Herrn ganz rechts wohl auch gezählt werden darf. Diese Ansicht bot der Altar wohl an Marienfesten. Daran, dass Antonius der Kirchenheilige war, erinnerte bei dieser Ansicht nur die kleine Darstellung im Türsturz des spätgotischen Kappellenbaues mit den musizierenden Engeln: man sieht hier den thronenden Heiligen, zu dessen Füßen der Abt kniet. Die Predella konnte bei dieser Ansicht geschlossen bleiben; man konnte sie aber auch aufthun, wie Abbildung 4 zeigt.

Nicht recht klar wird aus Abbildung 4, dass der thronende Antonius hinter der geschnitzten Füllung in einer erheblich weit zurückspringenden Nische sitzt. Der schwarze Klex über seinem Barett bedeutet den oberen Abschluss

dieser Nische, den der vorhin besprochene, geschnitzte Baldachindeckel einst schmückte.

Auch die flachen Nischen, in denen der hl. Augustin und Hieronymus stehen, werden nicht recht verständlich. Die Füllungen darüber sind, was die Ornamente betrifft, willkürlich ergänzt.

Diese dritte Ansicht des Altars empfahl sich besonders an Festtagen des Klosterheiligen. Seine Begegnung mit Paulus dem Eremiten und seine Versuchung durch die Teufel ist auf den gemalten Innenseiten der Innenflügel dargestellt.

Besondere Schwierigkeit macht die Rekonstruktion der Predella, weil deren Flügel mit den stark ausgeschweiften äusseren Schmalseiten für die Drehung einen erheblichen Spielraum verlangen. Dieser Spielraum lässt sich aber gewinnen, wenn man nur zwischen der Rückwand des Altars und dem Drehpunkt der Predellaflügel den richtigen, auch durch die Dicke der übereinander liegenden zwiefachen Flügelpaare gebotenen Abstand innehält. Die um ihre Angeln gedrehten Flügel der Predella (sie sind auf ihrer Innenseite einfach mit schokoladenbrauner Farbe gestrichen) rahmen dann mit ihren nach Innen gerichteten Schweifungen in gefälliger Weise die Darstellung Christi mit den Zwölfboten, deren geschnitzte Brustbilder in der Tiefe der Altarstaffel angeordnet waren. Ob Christus, wie anderwärts, so auch hier durch trennende Pfeiler von den Aposteln abgesondert war, lässt sich nicht mehr entscheiden. Dafür, dass diese Apostelfiguren, trotz ihres wahrscheinlich höheren Alters zum ursprünglichen Bestand des Altars gehören und dass sie in der von mir vorgenommenen Weise hinter den gemalten Predellaflügeln untergebracht waren, zeugt folgende Stelle in der schon oben erwähnten Beschreibung von 1789: »Der hl. Antonius hat seine gewöhnlichen Begleiter, die Hirten(!) und Schweine bey sich. Die *kleinen Bildnisse in halben*



ABB. 5. AUSSCHNITT AUS DEM BESUCH DES HL. ANTONIUS BEIM HL. PAULUS

Figuren stellen den Heiland mit seinen Jüngern vor. Alle sind so fleissig und genau ausgearbeitet, dass sie nebst den Gemälden, zu denen man noch eine *Be-gräbnis Christi*, die die kleineren Statuen bedeckt, rechnen muss, diesen Altar etc. . . .«

Auf der Begegnung mit Paulus (Abb. 5) in der Wüste lehnt links unten an den Felsen, auf dem Antonius Platz genommen, das Wappen des Abtes Guido Gersi, der von 1490—1516 auf dem Isenheimer Abtsstuhl sass und dem Maler Grünewald den Auftrag zu den Altargemälden gab. Das Gewand des hl. Antonius ist geflissentlich zurückgeschlagen, damit das Wappen recht sichtbar würde. Dieser hochbetagte, zahnlose Heilige mit seinem so ganz individuellen, lauernden, aber nichts weniger als schönen Zügen, scheint Porträt. Porträt von wem? Nun doch gewiss von dem Abt Guido Gersi, dem Besteller der Bilder, dessen Wappen so nachdrücklich an dem Felsensitze lehnt. (Auf der Abb. 5 ist nur noch der obere Teil des Wappens schwach zu erkennen.)

An dem Einsiedel Paulus gegenüber ist die Ähnlichkeit mit Grünewald selbst, wie wir sein Gesicht aus seinem Selbstporträt (Abb. 6) kennen, eine ganz frappante: man vergleiche die Kopfhaltung, den Haarwuchs, die Furchen der Stirn, die Eigenart des Blickes. Wir sehen also wohl Meister und Auftraggeber, Künstler und Mäcen auf diesem schönen Bilde vereint.

Wie oft mag angesichts der entstehenden Gemälde der temperamentvolle Maler dem kunstsinnigen Abt so vordemonstriert haben, wie hier der Paulus es thut! Beiden gebührte ein Ehrenplatz auf dem Altargemälde; sie hätten ihn schöner nicht finden können als inmitten dieser paradiesischen Wüste.

Noch ein zweiter Donator kommt auf dem Altarwerk vor: er kniet in halber Grösse rechts vom geschnitzten hl. Augustinus (vgl. Abb. 1). Die Beschreibung von 1789 will in der Figur einen Hirten er-

kennen. Sie ist aber ganz sicher als Antoniterabt kenntlich gemacht. Der Abt ist barlos und besitzt grosse Ähnlichkeit mit dem Vorgänger Guido Gersi's, dem Abt Jean d'Orliac, dessen Züge uns Schongauer auf seinem Isenheimer Antoniusbild links unten neben dem Wappen überliefert hat (vgl. Springer's Handbuch IV. 6, Fig. 44). Von Jean d'Orliac wurde vermutlich der geschnitzte Altarschrein gestiftet, dem dann sein Nachfolger erst die gemalten Flügel anfügte. So sehen wir also bei geöffnetem Altar sowohl den Donator des Schnitzwerks, als den der etwas später gemalten Flügel dargestellt und zwar zur Linken des zu ehrenden Heiligen, also an dem für männliche Donatoren herkömmlichen Platze.

Angesichts der so mangelhaften Aufstellung des Altars, der seine ursprüngliche Wirkung so schlecht zur Geltung kommen lässt, erwacht begreiflicherweise der sehr lebhaft Wunsch, dass man doch dies hoch monumentale Werk in seiner einstigen Gestalt wieder erstehen lassen wolle. Der jetzige Standort erlaubt es. Kein wesentlicher Bestandteil fehlt. Nur wird bezweifelt, ob die Tafeln mit ihrem brüchigen, wurmstichigen Holz es vertragen würden, neugerahmt und dann fleissig vom Kustoden um ihre Angeln gedreht zu werden. Sollte man ihnen das wirklich nicht mehr zumuten können, — die genau gleichaltrigen Altarflügel im Freiburger Münster

vertragen es vorzüglich — nun so empfiehlt es sich, wenigstens ein grosses Modell des wieder zusammengesetzten Werkes, beklebt mit den grossen Braun'schen Photographien, im Museum in der Nähe der Originale aufzustellen. Denn für das Verständnis und die Würdigung des Ganzen wie der einzelnen Teile ist eine anschauliche Vorstellung von dem ursprünglichen Zusammenhalt und -hang des Werkes wahrhaftig nicht belanglos.

Freiburg i. B.

FRITZ BAUMGARTEN.



ABB. 6. GRÜNEWALD'S SELBSTPORTRÄT. KASSEL.



LUDWIG WILLROIDER. LANDSCHAFTSSTUDIE

WILLROIDER'S LANDSCHAFTEN

Willroider, der bekannte Münchner Landschaftler, hat aus dem reichen Schatze seiner künstlerischen Gestaltungskraft eine Reihe von Proben herausgegeben¹⁾, die um so erfreulicher sind, als sie in kurzen Zügen lehren, was »grosse Auffassung« heisst. Er hat sich nicht mit nebensächlichen Dingen, mit kleinlicher Behandlung des Details viel zu schaffen gemacht, sondern die Hauptbetonung auf die Grösse der landschaftlichen Erscheinung, die Wirkung von mächtigen Baumsilhouetten gegen massig behandelte Lüfte gelegt. Es soll kein Vorwurf sein, wenn gesagt wird, dass in vielen der Blätter ein Rembrandtscher Geist sich in Bezug auf die Darstellungsweise gross empfunder Motive kundgiebt. Die Originale,

nicht viel umfangreicher als die im Druck sehr tonig und weich erscheinenden Reproduktionen, sind in Kohle ausgeführt. Die Technik eignet sich sehr gut gerade für das zur Anwendung gekommene Reproduktionsverfahren, die Autotypie. Keine verbessernde Hand hat hier die Handschrift, die im Original sich kundgiebt, irgendwie beeinflusst. Es ist Faksimile im besten Sinne des Wortes. An Mappen mit allerlei figuralen Kompositionen verschiedenen Wertes ist der Kunsthandel überreich. Um so mehr ist hier das Werk eines Landschafters zu begrüßen, der schon so oft Proben seiner Kraft gegeben und dies im vorliegenden Falle in einer Weise zu gestalten gewusst hat, welche die Mappe in erster Linie in die Reihe jener modernen Veröffentlichungen stellt, die unter der Devise: »Gut und billig« dazu beitragen, künstlerische Anschauung in weitesten Kreisen gross zu ziehen!

v. B.

1) Landschaften von Prof. Ludw. Willroider. 18 Zeichnungen auf 12 Blatt in Mappe. Format 26:34 cm. Preis 5 Mark. München, Verlag von Fr. Rothbart.



LUDWIG WILLROIDER (MÜNCHEN) STUDIENBLATT



A Belleruche

ALBERT BELLEROCHÉ

MIT ZWEI ORIGINALLITHOGRAPHIEN

UM diesen Künstler zu charakterisieren, muss ich erzählen, wie ich ihn kennen lernte. Das war bei Gelegenheit der Beerdigung Zola's, und somit verdanke ich die Bekanntschaft mit Bellerocché keinem andern als Emil Zola. Freilich ganz indirekt, und Zola selbst hatte damit nichts zu thun, ebenso wenig wie Bellerocché, der mir deutlich zeigte, dass ihm an der Bekanntschaft nichts gelegen war. Und gerade das imponierte mir und bewog mich, dieser Spur nachzugehen.

Also ich wollte den Leichenzug Zola's sehen und suchte nach einem passenden Standorte. Dazu brauchte ich ein Fenster in einem Hause, an dem der Zug vorüberkommen musste. Auf der Jagd nach einem solchen Fenster begegnete mir ein befreundeter Maler. Ich rief ihn an:

»Kennen Sie jemand, der an dieser Strecke wohnt?«

»Ich kenne sogar jemand, der Zola gerade gegenüber wohnt, und dessen Fenster sich gerade auf die Hausthüre Zola's öffnen.«

»Da müssen Sie mich hinführen.«

Der Mann machte ein bedenkliches Gesicht:

»Hinführen kann ich Sie schon, aber ob uns der

Mann hereinlässt, ist eine andere Frage. Er ist nämlich, mit Respekt zu vermelden, etwas kurios. Er öffnet vielleicht die Thüre selbst, schaut uns an, und wenn ihm unsere Köpfe nicht gefallen oder ihm aus

irgend einem andern Grunde unser Besuch unwillkommen ist, macht er ohne ein Wort der Erklärung seine Thüre wieder zu.«

»Na, wenn das das schlimmste ist, was uns passieren kann, so können wir es ja einmal versuchen.«

So kühn redete ich, weil ich Vertrauen zu dem Sesam der zeitungsschreibenden Zunft besass. Ich dachte mir, und viele Erfahrungen berechtigten mich zu diesem Glauben, wenn der seltsame Einsiedler erführe, dass ich zu den Leuten gehöre, die in Amerika die Rangstufe von kommandierenden Generälen bekleiden, werde er sofort freundlich werden, in der Hoffnung, eine Hand werde die an-

dere waschen, und seine Freundlichkeit werde eventuell durch eine kleine Reklame vergolten werden.

Aber ich hatte mich getäuscht. Bellerocché hörte uns zwar an, schlug jedoch mein Anliegen mit aller wünschenswerten Offenheit ab, ohne auch nur die geringste Höflichkeitsphrase zu machen. Das impo-



ÖLGEMÄLDE VON A. BELLEROCHÉ

nierte mir, und ich dachte in meinem Sinn, so ein seltener Vogel müsse näher studiert werden. Erstens als ein Franzose, der keine lebenswürdigen und nichtssagenden Phrasen macht, zweitens als ein noch unbekannter Künstler, der einem Journalisten einen kleinen Gefallen verweigert.

Ein paar Wochen später kam ich wieder. Bellerocché war zufällig wenig zur Einsiedelei geneigt. Er machte auf, und ich sagte ihm ohne Umschweife ich sei gekommen, weil es mir gefallen habe, neulich von ihm hinausgeworfen worden zu sein, denn unabhängige Menschen gefielen mir. Diese

Erklärung machten nun wiederum dem Maler Vergnügen, und so war die Sache in Gang gebracht.

Jetzt bin ich sehr froh, dass ich so gehandelt habe. Indessen bitte ich doch meine Leser, nicht glauben zu wollen, dass es genügt, mich die Treppe hinunterzuwerfen, um meine Freundschaft zu erwerben. Mit Nichten und im Gegenteil! Aber es gefällt mir allerdings, wenn Leute, denen die öffentliche Meinung so viel helfen kann, auf diese öffentliche Meinungspfeifen und unbekümmert um Zei-

tungen und Kritiker ihren Weg gehen. Zu diesen wahrhaft seltenen Künstlern gehört Albert Bellerocché, und selbstverständlich ist es ihm aus diesem Grunde so ergangen, wie es unabhängigen Einsiedlern ergehen muss:

Wer sich der Einsamkeit ergiebt,
Ach, der ist bald allein.
Ein jeder lebt, ein jeder liebt,
Und lässt ihn seiner Pein.

Das klingt etwas sentimental und deshalb falsch, denn sentimental ist Bellerocché nicht im geringsten.

Er ist auch kein eigentlicher Einsiedler, sondern er ist ganz einfach ein Mensch, der das Glück hat, seine Kunst nicht zur Industrie machen zu müssen. Da er nicht nötig hat, dem Gelderwerb nachzujagen, kann er sich ruhig in seine Kunst einspinnen und hier thun und lassen was ihm behagt, ohne sich irgendwie um den Kunstmarkt und um den Beifall der Menge zu kümmern. Und bei diesen Arbeiten in der verborgenen Stille seiner Werkstatt, wo er sich von keinem Menschen stören lässt, verliebt er sich ordentlich

in seine Schöpfungen und bei dem Gedanken, dem fremden Publikum seine Sachen zu zeigen, scheint ihn so etwas wie Eifersucht anzuwandeln.

Er hütet also seine Leinwände und seine Blätter mit eifersüchtiger Sorgfalt, und es kostet intime Bekanntschaft und lange

Überredung, ehe er eine Mappe öffnet und ihren Inhalt zeigt. Um aber gar in den Winkel Zutritt zu erhalten, wo die Presse steht und wo der Künstler in schmierigem Schurzfell mit nackten Armen mit den Steinen und der Tinte herumhantiert, muss man mit Bellerocché zahlreiche Seidel Bier und meh-

rere Scheffel Salz vertilgt haben. Und als ich diesem seltsamen Menschen davon sprach, seine Kunst den Lesern einer Kunstzeitschrift vorzuführen, geriet er gar in etwas, das grossem Zorne ähnlich sah. Es bedurfte all meiner Beredsamkeit in zwei Sprachen, um ihn für meinen Plan zu gewinnen.

In zwei Sprachen redete ich zu ihm, weil Bellerocché zwar den französischen Namen hat und in Paris lebt, aber Engländer ist und in London geboren ist. Damit wird auch seine Grobheit unwillkommenen Besuchern gegenüber leichter erklärlich. Grobe Franzosen giebt es nicht oder beinahe nicht, und wenn in



ÖLGEMÄLDE VON A. BELLEROCHÉ

Frankreich jemand wirklich grob ist, fließt fast immer das Blut irgend eines germanischen Stammes in seinen Adern.

Bellerocché verkehrt nur mit wenigen Menschen, und seine intimsten Freunde sind Leute wie die Maler Degas und Jaques Rizo, die beide in künstlerischen Kreisen um ihres kaustischen Witzes und ihrer scharfen Satire willen berühmt sind. Bellerocché ist nicht so grimmig wie diese beiden, aber er stimmt mit ihren Ansichten über Kunstausstellungen, Jurys, Medaillen, Publikum und Kritik überein, und deshalb ist es leicht verständlich, dass er allen diesen Dingen mit der unendlichen Verachtung gegenübersteht und von ihnen nichts wissen will. Er arbeitet also nur für sich allein und für die drei oder vier Freunde, denen er das Heiligtum seiner Mappen oder gar seiner lithographischen Werkstatt aufschliesst, und das Kaufgebot eines reichen, aber unverständigen Mannes würde ihn mehr ärgern als freuen.

Die besondere Eigenart und Stärke Bellerocché's zeigt sich am deutlichsten in der Lithographie. Hier verdankt er seine ausserordentlichen Wirkungen nicht zum geringsten seiner vollkommenen Beherrschung der Technik. Die allermeisten Künstler, die in diesem Gebiete der Kunst

thätig sind, begnügen sich mit der Zeichnung, die sehr oft erst nachträglich auf den Stein gebracht wird. Wenn ein Künstler direkt auf den Stein zeichnet, thut er schon mehr, als man durchschnittlich erwarten darf. Dass er aber seine Zeichnstifte aus der selber in brodelnden Tiegeln zusammengebrauten Mischung herstellte, nachher an die Presse ginge, alle Papiersorten durchprobierte, rastlos immer neue Versuche mit allen erdenklichen Mischungen von Tinten machte, den Druck der Presse und tausend andere Kleinigkeiten mit in das Feld seiner Experimente einbezöge und überhaupt nicht nur Zeichner, sondern auch Drucker und Chemiker

wäre und in alle Winkel und Details, die irgendwie von Bedeutung sein können, eindringe, um den Steindruck von der ersten bis zur letzten Manipulation von dem bewussten Willen des Künstlers abhängig zu machen, das kommt nur in den allerseltensten Fällen vor.

Das Resultat dieser technischen Bemühungen Bellerocché's ist überraschend. Lithographien, wie die beiden Stillleben und wie seine zahlreichen Frauenstudien, hat man vor ihm überhaupt noch nicht gemacht, und weder Géricault und Delacroix noch Manet und Carrière haben es verstanden, in ihren



ÖLSTUDIE VON A. BELLEROCHÉ

Lithographien diese verschiedenen Grade von grau bis zum tiefsten schwarz hervorzu- bringen, welche bei den Blättern Belle- roché's den Be- schauer verblüffen. Auf den ersten Blick glaubt man Radierungen vor sich zu haben, so kräftig sind die Abstufungen der Tonstärke. Das Sujet thut bei Belle- roché gar nichts zur Sache, die Tech- nik ist alles, zu- nächst die des Zeichners, dann die des Druckers. Gerne würde ich meinen Lesern et- was von den Ge- heimnissen des Druckers Belle- roché verraten, aber das geht nicht an, einmal weil ich sie nicht kenne, und das ist der Haupt grund, und dann weil ein solcher Verrat vermutlich

doch nicht viel nutzen könnte. Als Zeichner berührt er sich mit dem schon erwähnten Degas, als Maler kann man vielleicht einen verwandten Zug zwischen ihm und Sargent finden.

In seinen Ölgemälden ist er als Porträtist den schärfsten Beobachtern und energischsten Schilderern ebenbürtig. Sein Porträt des Malers Rizo, das hier wiedergegeben ist, zeigt diesen grimmigen Spötter und satirischen Humoristen in so erschöpfender Auf- fassung, dass man dieses Bild nur anzuschauen braucht, um die wunderliche Kaustik des Rizo'schen Gemütes zu spüren und seine zersetzende und lächelnde Kritik ordentlich von seinen Lippen abzulesen. Als Malerei

nicht weniger stark, wenn auch weniger tief als Charakterstudie ist der gleichfalls hier abgebildete weibliche Kopf. Hier wie dort ist alles mit energischen, breiten Strichen hingesezt, so sicher und fest, dass man unwillkürlich an den grössten Meister kecker, sicherer und charaktvoller Porträtkunst, an Frans Hals, denken muss.

In seinen Interieurs, die den grössten Raum in der Malerei Bellerocché's einnehmen, wandelt er auf Pfaden, die sich denen Lobre's nähern, ohne aber jemals ganz mit ihnen zusammenzutreffen. Er ist weit kräftiger und farbiger als dieser, versteht es aber wie er, sanfte Lichtwellen in heimliche Dämmerräume zu leiten und einen solchen Raum mit einer musikalisch abgetönten Atmosphäre zu erfüllen, welche die Gegenstände mit ihrem weichen Dufte umhüllt. Während er in seinen Bildnissen an Frans Hals erinnert, kommt er in manchen seiner Interieurs

den Meistern van der Meer und de Hooch nahe. So stark und interessant er uns aber auch in seiner Malerei gegenüber tritt, am interessantesten und eigenartigsten ist er in der Lithographie, worin sich ihm schlechterdings kein anderer Künstler vergleichen lässt. Die hier beigegebene Originallithographie des Stilllebens spricht besser für die Eigenart des Künstlers, als ich es in langen Sätzen könnte. Die auf den Stein gezeichneten beiden Kinderköpfchen zeigen uns weniger von der brillanten Technik Bellerocché's, die besser, obschon selbstverständlich nur unvollkommen in den kleinen photographischen Nachbildungen zur Geltung kommt. Jedenfalls werden diese Nachbildungen genügen, um eine Vorstellung von der lithographischen Technik und von der sicheren Zeichenkunst Bellerocché's zu geben, während ihn die beiden zugleich mitgeteilten Porträts als ausserordentlich scharfen Charakteristiker vorstellen.

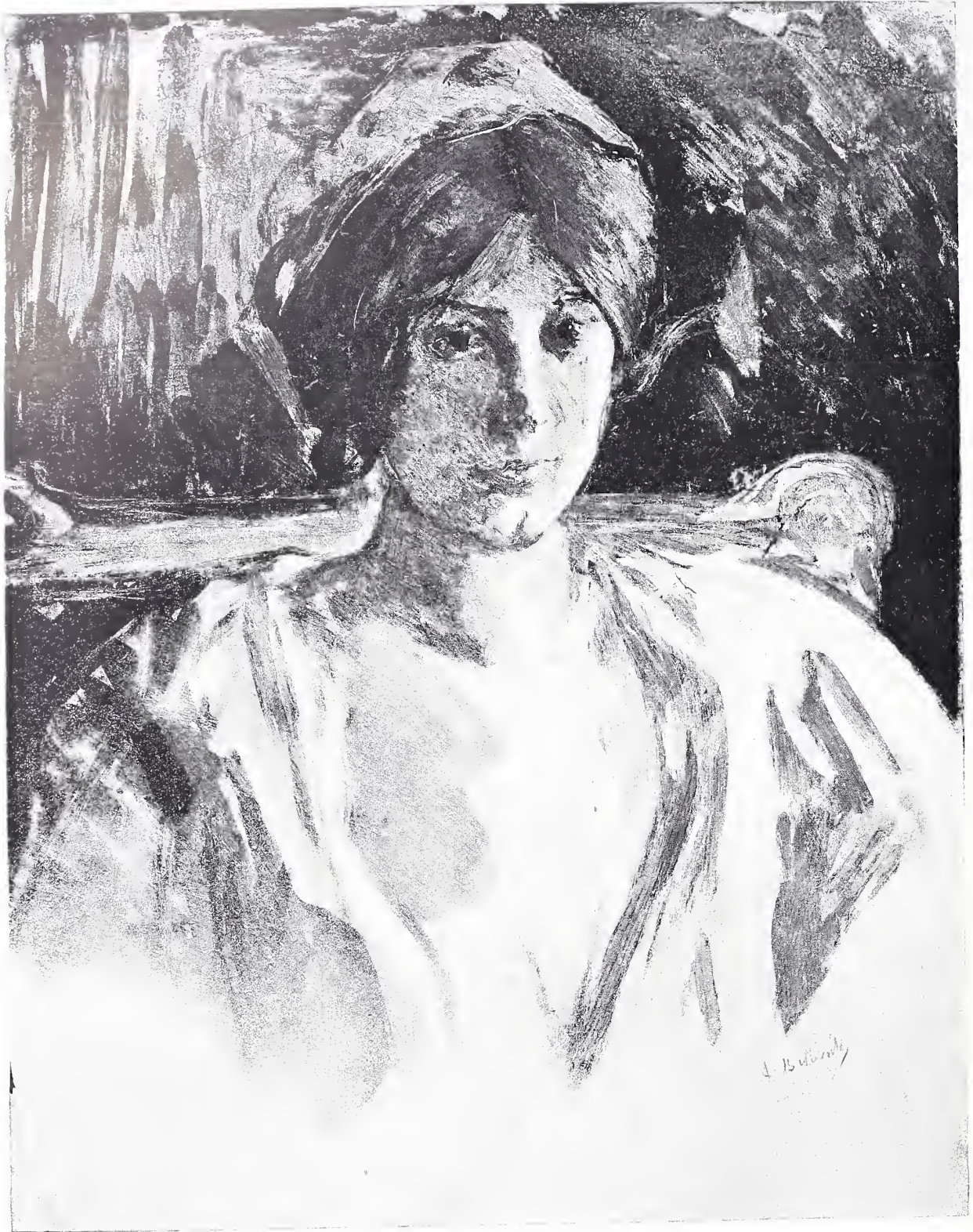
KARL EUGEN SCHMIDT.



A. BELLEROCHÉ. PORTRÄT DES MALERS RIZO



NACH EINER LITHOGRAPHIE VON A. BELLEROCHÉ



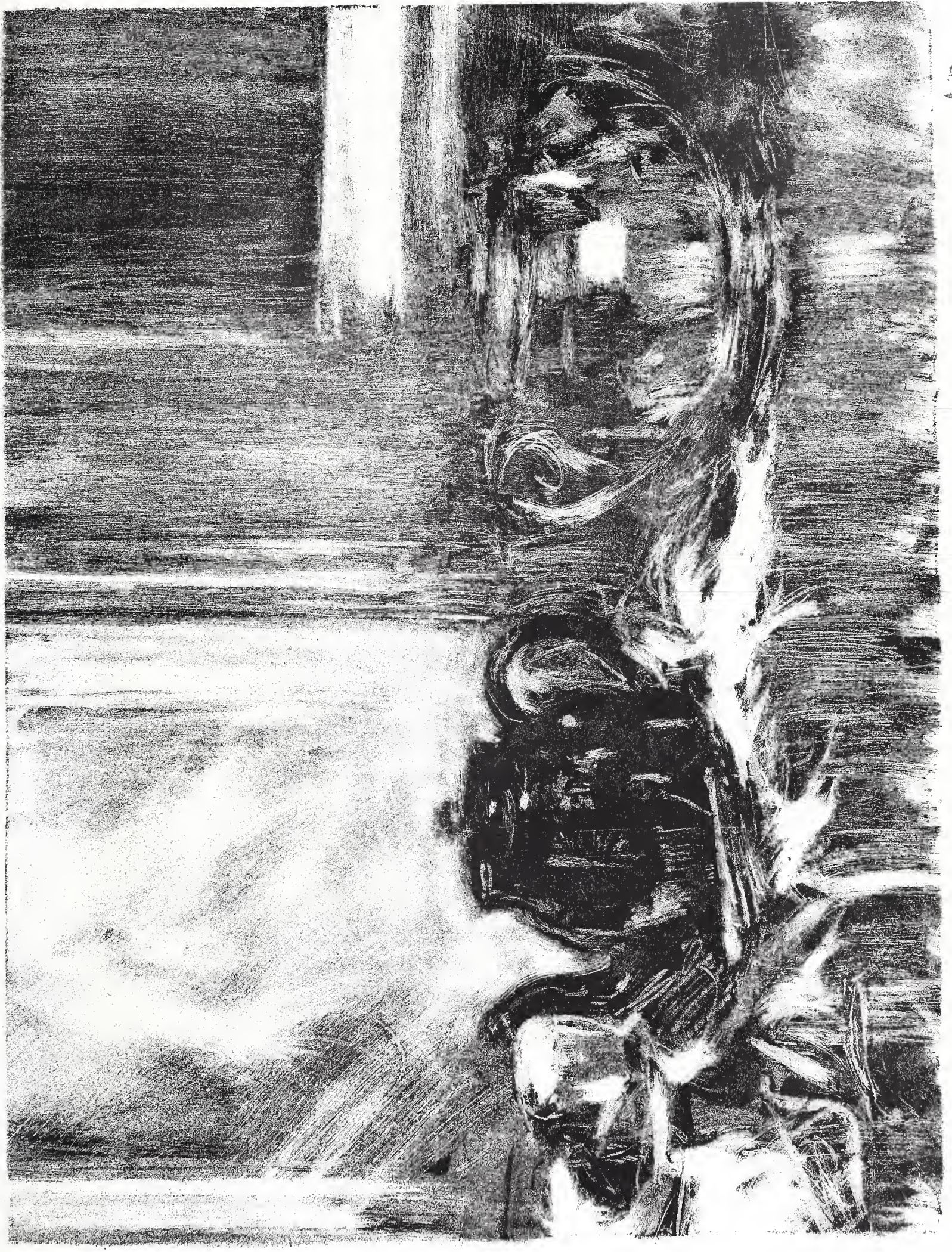
NACH EINER LITHOGRAPHIE VON A. BELLEROUCHE



NACH LITHOGRAPHIEN VON A. BELLEROCHÉ



NACH EINER LITHOGRAPHIE VON A. BELLEROUCHE



A. B.

DER URSPRUNG DER »ROMANISCHEN« KUNST

VON JOSEF STRZYGOWSKI

ES giebt, glaube ich, heute noch alte Leute, die das, was wir romanisch getauft haben, byzantinisch nennen. Ich erinnere mich der Enttäuschung, die ich als Student erlebte, als ich mir Heideloff's »Kleinen Byzantiner, ein Taschenbuch des byzantinischen Baustiles« oder Verneilh's »L'Architecture byzantine en France« anschaffte. Ich suchte Aufschluss über den Orient und fand eine Vorführung, die bei Heideloff z. B. in dem Satz gipfelt: »Die Glanzperiode der byzantinischen Kunst für Deutschland war das zehnte und elfte Jahrhundert.« Das war die Auffassung im zweiten Viertel des vorigen Jahrhunderts. Man hatte sich damals über das Griechische und Römische heraus zu einer Anerkennung auch der mittelalterlichen Baustile durchgearbeitet und sah die unantike Art des Phänomens klarer als die Wissenschaft von heute. Das ist immer so: der erste Blick giebt den Eindruck deutlicher, die nachträgliche Reflexion im einzelnen raubt die Unbefangenheit in Ansehung des Ganzen, besonders, wenn dazu durch einen falschen Analogieschluss noch Verwirrung angerichtet wird. So hat die Kunstgeschichte von der Sprachwissenschaft den Namen »romanisch« entlehnt und nimmt nun der Sprachentwicklung parallel an, das Romanische habe sich durch Einwirkung des Germanischen aus dem Lateinischen entwickelt. Sie ist damit meiner Überzeugung nach in eine von vornherein verkehrte Strömung geraten. Wenn man einen Stil den romanischen nennen darf, so ist es jener der Renaissance. Nur sieht man leider auch da falsch. Die Renaissance entsteht auf italienischem Boden nicht spontan aus dem Studium von Natur und Antike, sondern dadurch, dass man die vom Norden her, in erster Linie durch die sogenannte Gotik mächtig angeregte Formkraft — und sie allein ist das Entscheidende, der Kern — in Italien durch die Anwendung antiker Formen und Konstruktionsgesetze, sowie durch wissenschaftliche Studien in ein neues Fahrwasser leitet. Das war es, was ich im Auge hatte, als ich im »Werden des Barock« sagte, die Bedingungen für den Eintritt des Barock liessen sich im letzten Gliede zurückverfolgen bis auf die Völkerwanderung.

Vom Orient und nicht von Hellas und Rom aus werden die Fundamente gelegt, auf denen sich allmählich die mittelalterliche und neuere Kunst entwickelt. Rom ist in der massgebenden Zeit ohnmächtig. Es ist die im Orient mächtig emporgewachsene Kirche, die im vierten und fünften Jahrhundert als der eigentliche Stützpunkt der Kultur und Kunst des Abendlandes gelten muss. Um nicht missverstanden zu werden, betone ich: die Kirche des Orients, nicht Byzanz. Die neue Metropole am Bosphorus war damals kaum erst durch den Willen eines mächtigen Fürsten geschaffen, sie war in der Bildung begriffen unter ähnlichen Vorbedingungen, wie sich die Kirche und ihre Kunst in

den keltischen Stammländern formierte. — Diese Anschauung ist in mir gereift, bevor ich noch sah, dass die Theologen und Litterarhistoriker allmählich zu der gleichen Erkenntnis durchdringen. Am schlagendsten treten die Verhältnisse hervor in der Geschichte der Liturgie. Dass Mailand und Gallien die griechische, nicht die sogenannte römische Liturgie besaßen, weiss man längst. Jetzt entdeckt Drews¹⁾, dass selbst der römische Kanon derselbe ist wie jener der altsyrischen Liturgie und W. Meyer veröffentlicht eben das Bruchstück der ältesten irischen Liturgie, die den Stempel des Orientalisch-Griechischen vielleicht schon im Äussern an sich trägt²⁾. Nur aus diesem Übergewicht des Christlich-Orientalischen in der Kirche des vierten und fünften Jahrhunderts verstehen wir auch, wie die Iren in karolingischer Zeit als Träger griechischer Bildung auftreten können. Durch den heidnischen Wall der Angelsachsen vom Kontinent isoliert, haben sie die alte Kultur der nordischen Kirche bewahrt und treten dann in einer Zeit, wo Rom längst seine Herrschaft über das Abendland durchgesetzt hatte, deutlich als Verkünder der ursprünglichen Zustände hervor³⁾.

Doch ich will nicht zu weit ausgreifen. Einer Einladung des Herausgebers folgend, soll ich hier mein neues Buch »Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte« selbst einführen⁴⁾. Man wird dort alles ausführlicher erörtern finden. Ich freue mich der Gelegenheit, das Buch, nachdem ich mit ihm gewachsen bin, rückblickend als Ganzes überschauen zu dürfen. Trügt mich nicht die Entdeckerfreude, so wird es manchem Suchenden Anregung und Richtung bringen. Ich greife hier nur das eine im Titel genannte Problem heraus. Wie kann man von Kleinasien aus auf den Ursprung der romanischen Kunst kommen? Als ich anfang über die kleinasiatischen Denkmäler, die durch das Vertrauen von Fachgenossen aller Länder zur Veröffentlichung in meine Hände gelegt waren, nachzudenken, da ahnte ich freilich so wenig wie wohl sonst irgend jemand, dass die Dinge weit über den Orient hinaus Bedeutung gewinnen könnten. Es war beim Nachsinnen über einen für den römischen Kongress angekündigten Vortrag, dass mir die Schuppen von den Augen fielen. Ich war genötigt, vom Abendland aus auf das Erarbeitete zurückzublicken.

1) Zur Entstehungsgeschichte des Kanons in der römischen Messe.

2) Nachrichten von der Kgl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen phil.-hist. Klasse 1903, S. 163 f. Ähnlich liegt der Fall bezüglich der Sterbegebete.

3) Vergl. dazu Zimmer, Pelagius in Irland, S. 5.

4) Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte. Kirchenaufnahmen von J. W. Crowfoot und J. I. Smirnov, bearbeitet von Josef Strzygowski. Leipzig, J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung.

Mailand gab den Schlüssel; ich sah, dass es zusammen mit Ravenna und Marseille den Norden von Rom abschnitt und seine Thore vor allem durch den heiligen Ambrosius weit für den Orient öffnete. Aber da strömte ja in erster Linie hellenistischer Geist ein. Die »romanischen« Formen jedoch sind auf den ersten Blick viel mehr orientalisches als griechisches. Wo konnte da die Quelle liegen? So kam ich auf die bahnbrechende Bedeutung jener Macht, die das ganze Mittelalter hindurch kulturell die Führung behielt, die Klostertradition. Das Mönchswesen ist eine spezifisch orientalische Einrichtung, seine Kunstformen sind nicht in den führenden hellenistischen Grossstädten, sondern in deren Hinterländern, nicht in Alexandria, Antiochia und Ephesos, sondern im eigentlichen Ägypten, Syrien und Kappadokien entstanden. Ägyptische und syrische Mönche, sowie die kleinasiatischen Basilianer waren es, die diese im inneren Orient ohne wesentliches Zutun der Antike entstandenen Formen nach dem Abendland übertrugen. Und da diese Klostertradition schon im Oriente keine einheitliche war, am Nil eine andere Bauart als in Central-syrien herrschte und dort anders als im zentralen Kleinasien gebaut wurde, so kamen allerhand Varianten von Anfang an nach dem Westen. So erklärt sich dann auch die rätselhafte Mannigfaltigkeit der romanischen Bauformen gleich bei ihrem ersten Auftreten. Wenn der romanische Stil eine nationale Bauform wie der griechische oder gotische wäre, müsste er ganz anders einheitlich erscheinen, statt, wie Heideloff sagt, jede Regel auszuschliessen und sich frei wie der Vogel im Fluge zu bewegen. Es könnten die Schmuckformen wie im Ionischen und Korinthischen wechseln, ein streng einheitlicher Bautypus aber, wie der dorische in der Entwicklung des antiken Tempels, müsste doch durchschlagen. Statt dessen ist im Abendlande eher das Ornament stetig, weil es durchsetzt ist vom Völkerwanderungsstil und den Vorbildern der lokal vorhandenen römischen Ruinen, sowie von der Art hellenistisch-byzantinischer Werke der Kleinkunst. Gerade das Skelett aber, das jede nationale Kunst einheitlich durchsetzen muss, der Bautypus, wechselt fortwährend. Man hat dafür die Verschiedenheit der Bedingungen in den einzelnen gallo-fränkischen Landesteilen verantwortlich machen wollen; das langt nicht: es sind die verschiedenen orientalischen Wurzeln, die den eigentlichen Schlüssel zu dieser Erscheinung liefern.

Ich stehe heute noch am allerersten Anfange dieser Beobachtungen. Mich beschäftigten grössere Arbeiten über Ägypten¹⁾, als ich, dem Druck der Umstände nachgebend, Kleinasien den Vortritt gab. Aber gerade das vorausgehende Studium des Ägyptisch- und Syrisch-²⁾ Christlichen liess mich die Indi-

1) Ich bereite mit Somers Clarke und Herz-Bey eine unter der Ägide des Comité de conservation des monuments de l'art arabe erscheinende Monographie über die Kirchen und Klöster Ägyptens vor.

2) Es sind die Ergebnisse der Studienreisen von Dr. Max Freiherrn von Oppenheim und R. Brünnow, die mir zur Bearbeitung freundlichst überlassen wurden.

vidualität des Central-Kleinasiatischen vielleicht deutlicher erfassen. Mit Bewilligung des Verlegers kann ich hier eine Probe dessen, was als typisch central-kleinasiatisch gelten kann, in Abbildungen vorlegen. Ich greife den Typus der reinen Basilika ohne Kuppel heraus. Der Grundriss Abbildung 1 zeigt die Kirche III von Binbirkilisse. Man beachte zunächst die Eingangseite. Zwischen zwei nur vom Innern aus zugänglichen Kammern öffnet sich eine offene Vorhalle. Das findet man auch in Syrien, wo noch Bauten erhalten sind, die zeigen, dass es sich hier um die im Abendlande

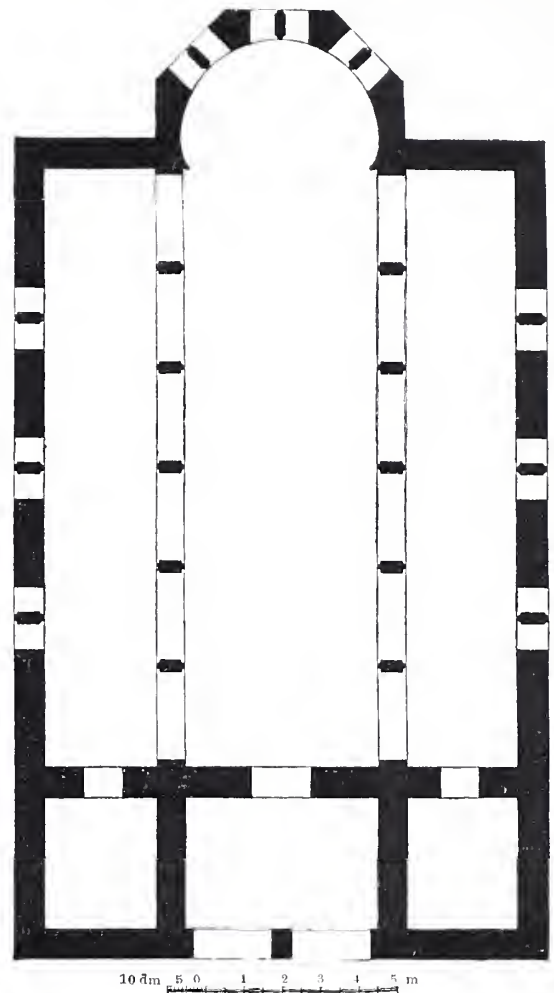


ABB. 1. BINBIRKILISSE, KIRCHE III (NACH SMIRNOV):
TYPISCH CENTRALKLEINASIATISCHER GRUNDRISS

so grossartig weiterentwickelte Turmfassade handelt. Dann das Innere: nicht Säulen, sondern Steinpfeiler eigener Art gliedern die drei Schiffe. Bei näherem Zusehen erkennt man den auch im Abendlande typisch gewordenen Pfeiler mit angearbeiteten Halbsäulen. Es ist das Ausgangsmotiv des Bündelpfeilers, um das es sich hier handelt. Weiter sieht man die Umfassungsmauern durchbrochen von jenen durch eine eingestellte Teilung gebildeten Doppelfenstern, eine Einführung, die sich dann in mannigfacher Weise im Abendlande weiterentwickelt hat. Abbildung 2, das Innere einer der grösseren Kirchen (I) von Binbirkilisse,



ABB. 2. BINBIRKILISSE, KIRCHE I (NACH CROWFOOT): INNENANSICHT MIT JÜNGEREM EINBAU



ABB. 3. BINBIRKILISSE, KIRCHE V (NACH CROWFOOT): INNENANSICHT

zeigt die alte Wölbung zum Teil erhalten. Die Tonne, die noch über dem Westende des Mittelschiffes sichtbar ist, rührt von einem etwas jüngeren Einbau her, den man vornahm, als das alte Tonnengewölbe mit seinen Gurten in Hufeisenform baufällig wurde. Man sieht hinter dem Einbau unten die alten Arkaden — sie sind bei den kleinasiatischen Kirchen wie in Spanien öfter im Dreiviertelbogen durchgeführt, der dort überhaupt sogar im Grundriss dominiert — darüber zwischen den Gurten die Fenster des überhöhten Mittelschiffes. Dann beginnt das Gewölbe. Die Abbildung allein macht klar, dass es sich um die richtige gewölbte Basilika handelt wie im Romanischen, Scheinkonstruktionen wie in Centralsyrien kommen nur in Kilikien (Kodscha Kalessi) vor. Daher sind denn auch die Wölbensysteme des centralen Kleinasien vom höchsten Interesse; ich möchte unter anderem darauf aufmerksam machen, dass die Wölbungsart der Emporen in der Palastkapelle zu Aachen mit schräg ansteigenden Tonnen, schon in den Seitenschiffen der Kirche VI von Binbirkilisse (S. 61 meines Buches) angewendet ist. — Um den Eindruck des Innern dieser Kirchen frei von Einbauten zu zeigen, gebe ich in Abbildung 3 noch die Ruine V desselben Ortes. Da wird deutlich, dass die Erfindung des Pfeilers mit angearbeiteten Halbsäulen aus rein konstruktiven Forderungen entsprang: man bedurfte eines rechteckigen Auflagers für die breiten, massiven Bogen. Die Byzantiner halfen sich durch Einschiebung eines Kämpfers über dem Kapitell, in Nordafrika und in S. Costanza stellte man zwei Säulen nebeneinander. Kleinasien schuf das Motiv, das dann im Rippenbau der Gewölbekirchen des Abendlandes zu so grosser Entwicklung gelangte.

Man wird zugeben: die Beispiele, die ich hier vorführte, haben nichts mit Rom zu thun: In Kleinasien die gewölbte Kirche mit schweren Pfeilerstützen und einer Turmfassade, in Rom holzgedeckte Innenräume auf Säulen ruhend, vor dem Eingang das Atrium. Es ist der Gegensatz des Orientalischen und Hellenistischen, der hier vorliegt. Daraus ergibt sich von selbst der Schluss, dass die romanische Kirche dem Orientalischen nahesteht und sehr wenig mit Hellas und Rom zu thun hat. Von Rom übernimmt das Mittelalter im wesentlichen nur das Kreuzgewölbe; der Orient hatte mit Tonne und Kuppel gebaut. Wenn ich einen Namen für das, was wir heute »romanisch« nennen, vorschlagen sollte, würde ich von einer orientalischen Kunst des Nordens sprechen. Aus ihr entwickelt germanischer Geist die Gotik. Man begreift so, wie diese eine Art Antipode der Antike werden konnte. Die Gotik erwächst eben nicht aus dem ägyptisch-griechischen Massenbau, sondern entsteht wie die Sophia in Konstantinopel als Blüte auf dem Stamm der konstruktiven Raumkunst des eigentlichen und hellenistischen Orients. Heideloff und

seine Zeitgenossen sahen daher ganz richtig, dass nicht Hellas und Rom unsere mittelalterliche Kunst zeitigt haben. Sie griffen nur fehl darin, dass sie Byzanz für den Erreger hielten. Seit die central-syrischen Bauten bekannt sind, lag der Weg zur wahren Erkenntnis offen. De Vogüé selbst und Courajod ahnten den Zusammenhang, erst Kleinasien und Ägypten bringen die eigentliche Aufklärung. Ich bilde mir nicht ein, die endgültige Lösung gefunden zu haben; dessen aber bin ich sicher, die Wahrheit wird jetzt nicht mehr durch die uns so stark in Fleisch und Blut übergegangenen Anschauungen vom römischen Ursprung des »Romanischen« zurückgehalten werden können.

Der Versuch, diese Dinge klarzustellen, bildet den allerletzten und kleinsten Teil meines Buches. Dieses beginnt mit Vorführung der Aufnahmen J. W. Crowfoot's in Binbirkilisse, Jedikapulu und Ütschajak. Dann folgt eine systematische Aufarbeitung des gesamten, mir bekannt gewordenen Materials an Kirchenbauten Kleinasien. Im Basilikenbau treten deutlich die beiden völlig verschiedenen Typen, der hellenistische und der orientalische hervor. Dazwischen vermitteln isaurische Bauten, die ich an der Hand der Funde jener Expedition vorführen kann, die im Vorjahre durch die Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Litteratur in Böhmen entsandt wurde. Für den orientalischen Typus lieferten mir Aufnahmen J. I. Smirnov's reiches Material. Es folgen die verschiedenen Arten des Centralbaues. Dem Leser dürfte da eine kaum geahnte Welt aufgehen, die orientalistisch-hellenistische, von der wir bisher nur im Wege des »Byzantinischen« Proben vor Augen hatten. Das Oktogon ist fast im Dutzend vertreten, S. Vitale bekommt eine sehr beachtenswerte, bis ins 4. Jahrhundert hinaufgehende Gesellschaft. O. Puchstein lieferte einen Hauptbeitrag mit Aufnahmen des ovalen Oktogons von Wiranschehr in Syrien. Ganz auf den Osten beschränkt blieb der Typus der Kuppelbasilika. Hauptbeispiel ist Kodscha Kalessi und der syrische Bau von Kasr ibn Wardan, dessen Kenntnis ich Dr. Max Freiherrn von Oppenheim verdanke. Das Kapitel »Kreuzkuppelkirche«, unter welchem Namen ich den späteren byzantinischen Haupttypus verstehe, findet in Kleinasien Belege nicht so sehr für die ersten Anfänge, als vielmehr im Hinblick auf die Bedeutung Armeniens in der Entwicklung dieser Bauform. Der dritte Hauptabschnitt wendet sich Datierungsfragen, der vierte der Stellung Kleinasien zwischen Orient, Hellas, Rom und Byzanz zu. Erst im letzten Abschnitte (S. 194) berühre ich unter dem zusammenfassenden Titel »Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte« auch die Frage kleinasiatischer Lehnformen im Abendlande, zunächst mit Rücksicht auf Plastik und Malerei für die altchristliche Kunst und zum Schluss für die Baukunst des Mittelalters.

NEUERE STRÖMUNGEN IN DER DÄNISCHEN MALEREI

VON EMIL HANNOVER IN KOPENHAGEN

KOMMENDEN Zeiten wird es nicht so schwer fallen wie der unseren, die vielen geistigen Bewegungen zu sondern, die vereint den Rückschlag gegen den Naturalismus veranlassten. Natürlich war etwas Romantik dabei im Spiele, Widerwillen gegen das Leben wie es ist und wie es sich die gegenwärtige Kunst begnügt hatte, uns zu zeigen; Sehnsucht nach dem Leben wie es war oder wie es allem Anscheine nach der kindlichen Anschauung einer ehemaligen Kunst vorgekommen ist. Wenn nicht an anderen geistigen Absonderlichkeiten — wie ausserhalb der Kunst z. B. Spiritismus und andere Arten des Mystizismus — so liesse sich der Anteil, den die Romantik am Rückfall gegen den Naturalismus hat, an der Schwärmerei für das Mittelalter und die Frührenaissance erkennen, in der sie sich häufig am klarsten äusserte. Denn die Schwärmerei hierfür ist ein oft nachgewiesener und wohlbekannter Einfluss des vernunftbetäubenden Duftes, der von der blauen Blume der Romantik emporsteigt, so oft sie ihren Kelch wieder öffnet. Man hat — um nur ein paar Beispiele anzuführen — diesen Einfluss in Deutschland ungefähr 1815, in England ungefähr 1848 beobachtet, ehe man ihn ungefähr 1890 in Frankreich wahrnahm. Doch während die Schwärmerei für das Mittelalter und die Frührenaissance in Deutschland durch die Nazarener, in England durch die Präraffaeliten und in Frankreich im Salon de la Rose-Croix der Ausdruck für eine Art Lebensanschauung war, wurde sie in Dänemark mit verschwindenden Ausnahmen nur der Ausdruck einer Kunstanschauung. Was sich dort von Gotik und anderer Romantik in der *Lebensanschauung* zeigte, ging in die Zeitschrift »Taarnet« auf und verschwand so ziemlich damit, nachdem es nur einzelne unserer jüngsten Maler ganz vorübergehend gepackt hatte. Wogegen die romantische *Kunstanschauung* selbst einige der Reiferen unter diesen ergriff und dauernde Spuren in der dänischen Kunst hinterliess.

In ihrer fernerer Entwicklung, die mit reissender Schnelligkeit vor sich ging, wurde die Schwärmerei der romantischen Kunstanschauung für die Form der Kunst im Mittelalter und in der Frührenaissance eine derart ausgedehnte, dass sie alle künstlerische Form umfasste, die Auge und Sinn in grössere als die alltäglichen Vorstellungen einführt. Eine starke Neigung, sich in dieser Hinsicht führen, zuweilen verführen zu lassen, kennzeichnete die neuen dänischen Romantiker. Sie machte in kurzer Zeit, namentlich die jüngeren unter ihnen zu Bewunderern vieler »synthetischer«, moderner französischer Kunst, in der man in Bezug auf Grösse und Einfachheit freilich mehr gewagt als wirklich gewonnen hatte. Aber sie

öffnete ihnen auch in ganz anderem Masse als es früher bei dänischen Künstlern der Fall gewesen, die Augen für die Grösse und Einfachheit der alten Kunst. Die Reisen nach Italien kamen wieder in Gang; Rom oder Florenz lösten Paris als Wallfahrtsort ab, und es galt nun nicht mehr möglichst viel kleine Bilder, sondern möglichst viel grosse Eindrücke von diesen Reisen nach Hause zu bringen.

Die romantische Kunstanschauung, die dadurch zum erstenmal einige Verbreitung in Dänemark fand, gründete sich auf die Hoffnung, dem einen Wunderwerke der Schöpfung, der Natur, etwas von der Grösse wiedergeben zu können, die der Naturalismus in der Kunst in malerische Kleinlichkeit aufgelöst hatte, und dem zweiten Wunderwerk der Schöpfung, der menschlichen Gestalt, wieder etwas von der Würde verleihen zu können, welche der Demokrismus, der in der Kunst mit dem Naturalismus Hand in Hand ging, der schlichten Wahrheit geopfert hatte. Und diese Hoffnung gründete sich wiederum auf die Erkenntnis, dass die Linie das wesentliche Ausdrucksmittel einer Kunst ist, die nach Stil und Haltung strebt, und dass die Farbe für eine solche Kunst, nur ein Mittel, kein Ziel an und für sich ist.

Schon beim ersten Anlauf merkten diejenigen, die den Sprung vom Naturalismus zum Traditionismus hinüber machen wollten, dass etwas sie hemmte. Die Ölfarbe wurde beschuldigt, dieses »etwas« zu sein, und es machte sich ein tiefer Unwille gegen sie geltend. Sie wäre es, so meinte man diesmal wie unter früheren ähnlichen Verhältnissen, die die Kunst von ihrem grossen Ziele ab und auf Irrwege gebracht hätte. Allgemein begann man, das Heil der Kunst in ihren alten Mitteln, in der Temperafarbe, oder noch besser in der Freskofarbe zu erblicken. Doch da Freskofarben eine Mauer erfordern, und man sich mit der Leinwand begnügen musste, so malte man entweder mit den üblichen Ölfarben »eingeschlagen« matt oder mit den neuen Temperafarben, die betriebsame Leute in den Handel brachten. Auch die Anwendung von Gold kam wieder auf, und man nahm in seiner Verzweiflung darüber, keinen Ausdruck finden zu können, der dem bloss naturwiedergebenden bald in dekorativer, bald in sinnbildlicher Wertung überlegen genug wäre, seine Zuflucht zu den merkwürdigsten Zusammensetzungen der Mittel. Einer stellte ein goldenes Kornfeld in getriebenem Kupfer dar und strich die Luft auf dem Bilde mit gewöhnlicher Ölfarbe. Ein anderer schnitzte sein ganzes Bild in Holz, das er bemalte und in dem er Einzelheiten in Bronze fasste. Und so liessen sich noch viele andere Ergebnisse der Verzweiflung anführen, in der sich die Künstler befanden, die das

neue Evangelium im Herzen trugen, aber es nicht in genügend bewegender Form über die Lippen bringen konnten.

So ganz unrecht hatten sie nicht, die Künstler, die da glaubten, dass die grossen Traditionen für die Kunst unlöslich mit den Mitteln verbunden waren, die die Kunst vor Erfindung der Ölfarben benutzte. Die Ölmalerei ist es, die das Malen an der Staffelei hervorrief, und das Malen an der Staffelei hat den Künstler dahin gebracht, erst die monumentalen Aufgaben und bald danach die monumentalen Formen aus den Augen zu verlieren, um immer kurzsichtiger das malerische von seinem Verhältnisse zum architektonischen und plastischen loszulösen und so die Einheit der Künste zu lösen, die das Geheimnis jeder wirklich stilvollen Kunst ist. So ganz unrecht hatten sie nicht darin, diese Künstler, dass das Wesen der fetten, üppigen und luxuriösen Ölfarbe wenig mit einer Kunst von dem strengen knappen Wesen übereinstimmte, wie sie von ihnen angestrebt wurde. In dem Masse, wie die Ölfarbe zum Zwecke der optischen Täuschung kultiviert worden, war sie ein Beförderer all der Auflösung der Linien und Flächen geworden, die sie gerade zu bekämpfen trachteten.

Aber sie hatten unrecht in vielem anderen und hauptsächlich darin, dass sie sich imstande glaubten, sich aus dem Zusammenhange mit dem vorausgehenden Geschlechte und der Erziehung im Naturalismus, die ihnen von dieser Generation zu teil geworden, herauszureissen. Mehr als einer von ihnen zerriss sich selbst während seiner tollkühnen Versuche, sich von seiner vorhergegangenen Entwicklung loszureissen. Eigentlich kamen wohl nur zwei mit heiler Haut davon. Und das verdankten beide nur dem Umstande, dass sie für diesen Kampf besonders gerüstet waren.

Denn die besondere Form der Begabung, die es den Brüdern *Joakim* und *Niels Skovgaard* ermöglicht, in ihrer Dekorationskunst ausgeprägte Traditionisten zu sein, obwohl sie sich in ihrer Staffeleikunst fast als reine Naturalisten zeigen, hat ihre Ursache in Anlagen, die diese Künstler von ihrem Vater, dem grössten Landschaftsmaler Dänemarks, ererbt und welche in seinem Hause die erste Pflege erhalten haben. Sein Talent war nicht auf seine besondere Art des Charaktersinnes beschränkt; er hatte es mit einem entwickelten Stilsinn dubliert, den er sich durch das Studium alter Kunst angeeignet hatte. Dieser äussert sich nicht nur in dekorativen Arbeiten von seiner Hand, er tritt auch in seinen späteren Landschaftsbildern zu Tage. Aber dieser Stilsinn oder diese dekorative Befähigung, die bei ihm überwiegend Kultur war, ist auf die Söhne als unmittelbare Natur übergegangen, und durch erneuertes Studium alter Kultur haben sie ihren Stilsinn dermassen konsolidiert, dass er ihrem zweiten grossen Erbteile, ihrem Charaktersinne, vollkommen ebenbürtig geworden ist. Sie leben, diese beiden Fähigkeiten bei den beiden Brüdern, natürlich nicht jede für sich ihr Leben auf eigene Rechnung. Sie lassen sich gegenseitig die Nahrung, die abwechselnd bald dem einen und bald dem andern aus Leben und Kunst

zugeführt wird, zu gute kommen. Doch kraft einer seltenen Zweiteilung irgendwo in den geistigen Abflüssen sind diese beiden Brüder imstande, ganz nach Gutdünken den Strom von der einen ihrer Begabungen zu regulieren und zu reduzieren, während die andere funktioniert und produziert. Sie haben bei dieser Zweiteilung ihrer Fähigkeiten, die sie instand setzte ihren Kurs abwechselnd naturalistisch und traditionell zu berechnen, glücklich die Klippe der Stilllosigkeit umsegelt, an der so viele der anderen scheiterten.

Keiner von ihnen hat die Farbe zum Gegenstand einer weiteren Kultivierung und Nuancierung gemacht. Gewohnt, die Farbe dekorativ in einem eigenen grossen und elementaren Geiste anzuwenden, fehlte ihnen der Sinn für die äusserste, feinste Zerlegung der Farbe in der Natur, auf deren getreuer Wiedergabe ein so grosser Teil des Wertes der nur naturalistischen Malerei beruht. Nichtsdestoweniger haben sie als Naturalisten manche schöne und einzelne ausgezeichnete Landschaftsbilder hervorgebracht, die frischer sind als Bilder ihres Vaters und an die besten seiner Studien erinnern. Sie haben auch viele schöne und vortreffliche Genrebilder gemalt. Namentlich hat Joakim sich als Genremaler ausgezeichnet, indem er das Leben seiner Gattin und seiner Kinder in demselben Heim schilderte, in welchem er selbst seine Kindheit verlebte, und dessen genügsame Behaglichkeit die Gedanken leicht nicht nur auf den alten Skovgaard hinlenkt, der hier wohnte, sondern auch auf seinen nahen Freund und Gesinnungsgenossen Constantin Hansen, der von einem ähnlichen Heim aus ähnliche Bilder gemalt hat, wenn auch in einem ärmeren malerischen Geiste. Im grossen Ganzen erinnern die beiden Brüder in vielen Stücken trotz mancher Verschiedenheiten und trotz ihrer durchweg glücklicheren, gleichmässigeren Anlage wohl mehr an diesen Freund ihres Vaters, als an den Vater selbst. Freilich stehen sie auf einer anderen Grundlage als der, die Constantin Hansen trug. Er stand auf der jahrhundertealten Grundlage der Begeisterung für die alte, griechische und italienische Kunst in ihrer *Blütezeit*. Sie stehen auf der neueren Grundlage der Begeisterung für die alte Kunst in ihrer *Entwicklungszeit*, einer Grundlage, die sich langsam aber sicher während des unaufhörlichen Wellenganges der künstlerischen Bewegungen im ganzen 19. Jahrhunderte abgelagert hat, und die ungefähr seit 1890 bestimmt schien, eine Zeit oder vielleicht Jahrhunderte lang die alte abzulösen. Daher der moderne Archaismus der beiden Brüder im Gegensatz zu Constantin Hansen's altmodischen Klassizismus. Doch der Gegensatz wird gemildert und die Verwandtschaft entsteht dadurch, dass ihr Archaismus genau so wie sein Klassizismus von einem unverfälschten Grundtvigianismus¹⁾ durchsäuert ist, der, kind-

1) *N. F. S. Grundtvig*, geboren 1783. Dänischer Priester und Dichter, voll von Pathos und prophetischer Tiefe, Stifter der noch existierenden grossen nordisch-christlichen Gemeinde der »Grundtvigianer«.

lich und volkstümlich, derb und dänisch, alles Griechische oder Italienische in seine robuste nordische Sprache umformt. So besaßen diese Brüder ausser allen anderen Forcen, die sie vor denjenigen ihrer Zeitgenossen voraus hatten, die mit dem Naturalismus brachen, auch noch die, eine Lebensanschauung ererbt zu haben, die von Männern wie ihr Vater und Constantin Hansen als Stütze einer hochstrebenden Kunstanschauung geprüft und für gut befunden worden war. Im ganzen genommen, giebt es wohl in Dänemark keine Kunst, deren Wurzeln soweit in den besten Traditionen verzweigt wären, als die Kunst der beiden Brüder Skovgaard. Sie wurzelt durch das Verhältnis zum Vater und seinen Zeitgenossen im Dänemark von 1848, durch Grundtvig in Dänemarks Sagenzeit durch Giotto im alten Italien, durch unbekannte Meister im ältesten und herrlichsten Griechenland. Kein Wunder also, dass nichts so unerschütterlich zuverlässig erscheint, als der Geschmack dieser Brüder.

Gleichartig begabt, gleichartig erzogen, gleichartig gereist (namentlich in Italien und Griechenland) und gleichartig technisch erfahren, schienen sie lange Zeit bestimmt, einander gleichen zu sollen wie zwei Tropfen Wasser, bis nach einer italienischen Reise die Entwicklung des älteren Bruders Joakim, der des Jüngeren vorauseilte. Die farbenreichen und glanzvollen Landschafts- und Figurenbilder, die er unter dem Einflusse Zahrtmann's und Viggo Pedersen's in Italien gemalt, hatten der dänischen Kunst nichts weiter versprochen als noch einen hervorragenden Naturbeobachter mehr. Doch schon in den Zeichnungen zu Grundtvig's »Der gesegnete Tag«, die er bald nach seiner Heimkehr ausführte, herrschte eine stürmische Phantasie, die es dem Beschauer voraussagte: gleich einem Unwetter würde dieser Künstler über das Land kommen können. Es zog sich in seinem Sinn zusammen zu grosser und gewaltsamer, mutiger und trotziger Energie. Der Sturm des kommenden Gewitters war in den Scharen des »Bethesdadammes«, die, vom Wahnsinn ergriffen, sich ins Wasser stürzen, das vom Engel berührt wird. Es war ein Blitz des Genies in der Paradiesmauer, die sich, himmelskühn gedacht, um die Scene mit Christus und dem Räuber im Garten Eden türmt. Es flammte ein anderer Blitz des Genies in dem Blick, den »Pennina mit Hanna« wechselt. Doch erst 1893 kam mit »Christus im Reiche der Schatten« das ganze Gewitter zum Ausbruch. Es muss sich um diese Zeit ein Überschuss mächtiger Schönheitseindrücke in Skovgaard's tiefempfänglichen Geist angesammelt haben. Denn es ist, als hätte ein Zusammenprall solcher Eindrücke die Explosion veranlasst, die dieses Bild verursachte. Es ist, dem Anschein nach nicht ohne Kenntnis von Tintoretto's Darstellung desselben Themas (*Christo in limbo*, S. Cassiano in Venedig), auf einer Grundtvig'schen Phantasie erbaut. Seine Grundstimmung ist ein Halleluja, in der sich der Ton von Grundtvig's brausender Orgel mischt. Doch abgesehen von einigen noch erkennbaren Zügen von Michelangelo in der Evagestalt des Bildes, hat es der in Skovgaard's Geist stattgefundene Zusammenprall dieser mächtigen Schön-

heitseindrücke aller Art mit sich geführt, dass sich keiner daran einzeln aufzeigen lässt. Die grossartigen Formationen auf dem Bilde verraten nur, dass grosse Kräfte zusammengestossen sind und dass ein grosses Naturereignis vor sich gegangen ist in der Seele eines grossen Künstlers.

Auf diese gewaltige Entladung im Jahre 1893 scheinen stillere Zeiten in Joakim Skovgaard's Innern gefolgt zu sein. Seine Kunst erhielt jedenfalls ein ruhigeres und auf einem ihrer wesentlichsten Gebiete ein etwas weniger persönliches Gepräge. Während er die Reihe seiner ausgezeichneten naturalistischen Landschaften mit namentlich aus Halland (Schweden) geholten Motiven beständig fortsetzte und die kleine Anzahl seiner Schilderungen aus Griechenland vermehrte, unter anderen mit dem herrlichen Bilde der Karyatidenhalle beim Erechtheion, fand seine religiöse Bewegtheit im Figurenstil Giotto's und seiner Zeitgenossen befriedigenden Ausdruck. (Der Altar der St. Nicolajkirche in Svendborg, die Verkündigung in der Heiligen Geistkirche, die Mosaiken zur Immanuelkirche, die Vorarbeiten zur Dekoration des Doms zu Viborg.) Freilich sprengten hin und wieder sein gesunder Geist und die Gesundheit seiner Sinne die mittelalterliche asketische Figurenzeichnung, die unter seiner männlichen Hand robuster, unersetzter und zuweilen auch etwas plump wurde. Doch seine Absicht ging weit eher darauf aus, die Formeln der alten Kunst zu bewahren statt sie zu sprengen, demütig anerkennend, dass die Gegenwart auf dem Gebiete der Kirchenkunst geringe Möglichkeiten hat, etwas Neues zu schaffen, das sich mit dem besten Alten messen kann. Auf anderen Gebieten dagegen, hat Joakim Skovgaard's dekorativer Stil in Bezug auf persönliche Bearbeitung der Überlieferungen nichts zu wünschen übrig gelassen. Man denke an seine Volksliederbilder, man denke vor allem an die grosse Wasserfarbenezeichnung der »neugeschaffenen Eva«, auf der Eva auch künstlerisch ihrer Bezeichnung als neugeschaffen entspricht, und wo auf dem ganzen Bilde auch nicht ein Gramm Gelehrtenstaub dem Eindruck des wonnigen ersten Morgens der Zeiten, Menschen und Blumen etwas von seiner Frische geraubt hat. Dass er gerade dieses Thema, gerade in diesem reinem Geiste meistern konnte, zeugt wohl am allerbesten dafür, dass Joakim Skovgaard bei all seiner Kultur imstande ist, die Schönheit der Schöpfung nicht nur mit frischen, sondern mit urfrischen Sinnen wahrzunehmen. Und es versteht sich von selbst, dass diese Begabung eine Quelle ist, die seine übrigen Anlagen durchrieselt und deren üppige Entwicklung verursacht.

Aber seine Kunst hat ja manche Seiten, die seine Persönlichkeit weiter und feiner bestimmen, jedoch hier nicht in Betracht kommen dürfen, wo fast ausschliesslich von der Malerei die Rede ist. Eine grosse und reiche Wirksamkeit hat Joakim Skovgaard als Keramiker entfaltet, und er hat, oft von Th. Bindesböll unterstützt, auf mehreren anderen Gebieten des Kunstgewerbes diesen in Dänemark neue Bahnen gebrochen. Er hat Zeichnungen geliefert zu Siegeln und Medaillen,

zu Büchereinbänden, zu Möbeln und anderen Gebrauchsgegenständen und auch zu ein paar herrlichen Springbrunnen. Dieser Trieb und Drang, sich mit den dekorativen Künsten zu beschäftigen, liegt in der Familie. Er findet sich bei Niels Skovgaard wieder und nimmt ihn so stark in Anspruch, dass dieser Künstler, der nicht so üppig produktiv ist wie sein Bruder, eine weniger reiche und eine weniger bedeutende rein malerische Tätigkeit hinter sich hat als der nicht weniger allseitige Bruder. Auch von Niels Skovgaard besitzen wir schöne Bilder aus Halland und aus Griechenland, einen einzelnen Versuch in phantastischer Richtung »Der Zauberwald«, doch nichts, was sich mit der starken Phantasie des Christus im Reiche der Schatten«, und nichts was sich mit dem gigantischen Entwurfe der Dekoration zur Domkirche von Viborg messen könnte. Niels Skovgaard ist weniger explosiv als der Bruder, noch mehr als dieser ein Grübler und Klügler, namentlich ein Ausklügler zahlloser dekorativer Einfälle. Es steckt ein wahrer Reichtum an solchen Einfällen ebensowohl in seinen keramischen Arbeiten wie in seiner Tätigkeit als Radierer und Illustrator. In letztgenannter Eigenschaft schuf er sich einen eigenen nordischen Stil, der reich an Sinnbildern wie Frölich's und gleichzeitig knapp und streng wie der Constantin Hansen's ist. Seine allerbesten Werke bilden jedoch sicherlich seine Arbeiten plastischer Natur. Sein Relief von Aage und Else, seine Grabdenkmäler von Barfoed und Hostrup, sein Monument auf der Lyrskover Heide gehören zu der monumentalsten Skulptur in Dänemark. Namentlich in den letzteren dieser gross- und derbgeschnittenen Werke grenzt die Enthaltbarkeit von allen anderen Mitteln als den aller notdürftigsten Linien und Formen an den sublimen Verzicht auf alles Unwesentliche, den die ältesten Denkmäler der Kunst uns als die höchste Weisheit der Kunst achten lehrten.

Den beiden Brüdern steht ein dritter Künstler in vielen Beziehungen nahe, dessen Blick aufgesperrt von echt naiver Verliebtheit in die Natur und gleichzeitig äusserst bewusst in seiner sachlichen Anschauung des rein technischen Teiles der Kunst, eine auffallende Mischung von Unmittelbarkeit und Reflexion verrät. Das ist der Landschaftsmaler *Viggo Pedersen*. Seine Entwicklung ist reich an Phasen gewesen, und die, in der er sich gegenwärtig befindet, ist womöglich noch nicht die letzte und endgültige. Es wohnt ein Experimentator in ihm. Er war nicht nur an der Spitze derjenigen, die für die Ablösung der Ölfarbe durch einen anderen Malstoff tätig waren, sondern er hat sich auch über sein ursprüngliches und bleibendes eigentliches Gebiet hinausgewagt und sich sowohl in religiösen Stoffen wie in Phantasie-motiven und in der Porträt- und Genrekunst versucht. Sein Stil ist auf diesen wechselnden Gebieten noch wechselnder gewesen als er es in seiner Landschaftskunst war. Denn während bei dieser im wesentlichen nur eine einzige fruchtbare Kreuzung mit französischer synthetischer Kunst stattfand, gingen seine Phantasiefiguren oder religiösen Gestalten aus flüchtigen Ver-

bindungen mit allen Arten der Kunst von der alten italienischen bis zur neueren deutschen hervor. Doch unterdessen wurde er durch seine Zugehörigkeit zum Skovgaard'schen Kreise mehr allgemein künstlerisch bestimmt. Das lässt sich vielleicht am besten aus den Bildern ersehen, die auch er vor seinem Daheim malte und fast ganz in demselben Geiste, in dem Joakim Skovgaard die seinen gemalt hat. Doch etwas von demselben Geiste ist auch in seinen Landschaften zu finden. Freilich liegt etwas Französisches in seiner Vorliebe für ein üppiges, zuweilen allzu üppiges, fettes und glänzendes Kolorit; doch gleichzeitig liegt etwas echt Dänisches, ein Grundtvig'sches Pathos in dem Ausdrucke seiner kernhaften, oft wirklich grossartigen Grundauffassung von der Natur. Man kann auf seinen Landschaftsbildern vielleicht nicht immer in gleicher Weise erkennen, dass die Natur, die sie schildern, dänisch ist; doch dass das Gemüt, mit dem sie gemalt sind, dänisch ist, das kann man immer erkennen.

Mehr unpersönlich, in allen möglichen, übrigens höchst lobenswerten Vorsätzen in Bezug auf dekorativen Stil aufgehend und sich dabei bald kräftig an Viggo Pedersen, bald an Joakim Skovgaard anlehnend, zeigt sich der talentvolle, doch in seiner Persönlichkeit bisher unsichere und unfertige Landschafts- und Figurenmaler *Johannes Kragh*. Dem Skovgaard'schen Kreise, kraft der Simplizitas ihres Gemütes innerlicher verbunden ist dagegen die ausgezeichnete Künstlerin *Elise Konstantin-Hansen*, deren Natur auch die dekorative Form besser zu liegen scheint, da sie sich bei ihr auf dekorative Anlagen gründet, die die Künstlerin offenbar von ihrem Vater ererbt hat. Doch weder von Griechenland noch von Italien, von Japan hat sie — und dasselbe gilt von der Schwester der Brüder Skovgaard, Frau *Holten* — die Weihe ihrer dekorativen Anlagen empfangen, die sie, wie es die japanischen Künstler zu thun pflegen, in den Schilderungen der Pflanzen und Tierwelt zur Anwendung bringt.

Nach allen Seiten, auf alle Länder und Zeiten waren die Blicke gerichtet, die in jenen Tagen, Ende der Achtziger und Anfang der Neunziger, nach Formen ausspähten, die der Kunst Möglichkeiten zur Verjüngung und Veredelung böten. Kaum ein anderer hatte jedoch in dieser Hinsicht so offene Augen wie *Johan Rohde*. Seine umfassende Bildung, seine klare Intelligenz, seine Kenntnis der Kunst und der Kunstgeschichte gaben ihm mit Recht eine eigene dominierende Stellung in den Reihen der Jungen, von denen die meisten jünger waren als er. Sein Dachstübchen in Nyhavn zu Kopenhagen wird historisch werden; denn dort war eine Reihe von Jahren hindurch die Centralstelle für das Studium und die Erörterung der modernsten Kunst. Freilich hatte Rohde mit seinen bescheidenen Mitteln hiervon nicht viel sammeln können: ein Bild von Gauguin oder Denis, einige Radierungen von Rops, eine Zeichnung von van Gogh, eine Suite Lithographien von Redon, eine Studie von Verkade, ein Buch von Rysselberghe u. s. w.; aber es reichte hin, um Stoff für Gespräche mit diesem klugen und

vorurteilsfreien Mann zu bilden, der einen ausgezeichneten Kunsthistoriker abgegeben hätte, wenn er nicht ein ausgezeichneter Künstler geworden wäre. So vorurteilsfrei er auch als Kritiker war, so gehörte er als Maler doch nicht zu den Unvorsichtigen, die sich in einer einzelnen Richtung weit hinauswagten. Er suchte eher und fand ein Justemilieu zwischen der alten holländischen Landschaftskunst und der modernen französischen Malerei, indem er von jener lernte, eine dekorative Haltung mit der Silhouettenwirkung eines wohlgeählten Motivs zu schaffen, von dieser zu simplifizieren, um kurz und knapp zu charakterisieren. Er hatte sich erst spät entschlossen, Maler zu werden, und teils deshalb, teils weil er sich seine Fachausbildung dadurch erschwerte, dass er noch zu denen gehört, die Versuche mit neuen Malmitteln anstellten, fiel ihm der Pinsel schwer in die Hand. Aber vielleicht gerade weil seine Bilder mit ihren zahlreichen Übermalungen zeigten, wie er sich immer wieder selbst verbesserte, um das Richtige zu erreichen, vielleicht gerade deshalb machten diese Bilder von Ribe oder Tönning den Eindruck einer ganz ungewöhnlichen Gediegenheit. Zuweilen waren sie etwas massiv in der Farbe; aber in der Stimmung waren sie auf ganz eigene Art gesättigt und verdichtet infolge der Energie, mit der dem Charakter der Motive zu Leibe gerückt worden war. Rohde war in der Provinz geboren, und es bestand daher zwischen ihm und seinen Motiven, den alten male- rischen Städtchen daheim oder in Holland ein echtes und intimes Herzensverhältnis. Dadurch wurden den Formalitäten des Stiles, für die Rohde sonst wohl Neigung hatte und denen er in ein paar distinguierten haltungsvollen Porträts seine Huldigung darbrachte, Grenzen gesteckt. Im Grunde war er doch ein Nachkomme der alten dänischen Maler, und nach seinen letzten Arbeiten — Prospekten von Rom und Ribe — zu urteilen, scheint er des Kampfes, den er führte, um zu den neuen anspruchsvollen Anschauungen vorzudringen, überdrüssig geworden zu sein und sich entschlossen zu haben, die erprobten alten und anspruchlosen anzunehmen.

Anders seine Zeitgenossen, das Künstlerpaar *Harald* und *Agnes Slott-Möller*, die jedenfalls darin einander gleichen, dass sie von den Ansprüchen, mit denen sie frühzeitig auftraten und herausforderten, auch nicht einen Deut nachgelassen haben. Sie hatten im übrigen ursprünglich nur wenig Gemeinsames. Er war mit einem reichen Talent für das Professionelle ausgestattet; sie war in dieser Hinsicht eher ziemlich arm. Ihre künstlerische Begabung war überwiegend dichterisch; die seine überwiegend male- risch; sie schwärmte ins Blaue hinein für das Mittel- alter, er huldigte dem Modellstudium, das ihr ein peinliches notwendiges Mittel, ihm ein Ziel an und für sich war. Frühzeitig steckte sie ihn indessen mit ihrer Neigung zu geistreichem Gedankenspiel an, ebenso wie sein leichtbewegter Sinn eine klangvolle Resonanz für ihr Pathos abgab. Eine Reise, die sie 1889 gemeinsam machten, und auf der sie zum erstenmal Italien sahen, vermehrte die gegenseitige

Übereinstimmung, indem sie beide mit einer grossen Begeisterung für den Stil als das Adelsabzeichen der aristokratischen Kunst erfüllte. Sie kamen heim und brachten diesen Stilbegriff in Umlauf und damit ihre Umgebung in starke Bewegung. Die Reisen nach Italien wurden seitdem wieder allgemein. Es ist historisch das Verdienst Slott-Möller's und seiner Gattin, auf die Stileroberung als ein für die dänische Kunst fast vergessenes Ziel dieser Reisen hingewiesen zu haben. Die überwältigenden Eindrücke der grossen Kunst, die sie in Italien erhielten, kamen leider für keinen von ihnen gerade im rechten Augenblick. Für ihn war der Augenblick zu spät, für sie eher zu früh. Er war schon allzu sehr im unmittelbaren Naturstudium geschult, um sich ganz davon frei machen und mit der vollständigen Konsequenz abstrahieren zu können, die den Stil giebt. Sie dagegen ermangelte noch allzu sehr einer solchen Schule, als dass nicht die frühzeitige Aneignung der Abstraktionen des Stiles die Gefahr einer Stockung in ihrer elementaren künstlerischen Ausbildung in sich be- greifen musste. Jedoch nur in ihrem Können un- sicher, in ihrem Wollen zielbewusst wie wenige, hat sie mit einem bewunderungswürdigen Mut allen Hindernissen getrotzt, die das Professionelle der Kunst ihrem unbezähmbaren Drange in den Weg stellte, sich über das, was sie auf dem Herzen hatte, mit der Feurigkeit ihres Sinnes auszusprechen. Denn eine wahre Herzenssache waren sie ihr, die Volks- lieder des dänischen Mittelalters, deren Szenen und Stimmungen zu schildern ihre Lebensaufgabe wurde. Seit ihrer Kindheit ungefähr fand die gedämpfte dunkle Rede dieser Lieder Widerhall in ihrer Phantasie, und mit dem Widerhall ihrer Strophen kamen die Geister ihrer Gestalten. Sie spukten in ihrer Phantasie, wie es in einer Burg spukt; bleich vor Seelenpein, übernächtigt, ruhelos brachten sie in ihren Kleidern eine stockige Luft aus ihren Gräbern mit. Man darf sagen, dass es insofern immer etwas an Frau Slott-Möller's Kunst auszusetzen gäbe, als ja ihre Auf- gabe eher diejenige gewesen wäre, ein Bild des lebendigen Menschen aus jener Zeit zu geben, an- statt bleiche Gespensterschatten zu verkörpern. Doch andererseits verleiht das Gespensterhafte von Frau Slott-Möller's Gestalten (und das haben nicht nur Figuren an sich, die, wie »Oluf« oder »Aage« in »Aage und Else«, Gespenster darstellen *sollen*) ihrer Kunst ein Gepräge des wirklichen inneren Erlebnisses, auf dem ihr hauptsächlich Wert beruht. Man merkt es ihnen in den allermeisten Fällen an, dass sie nicht aus Siegeln, Münzen oder Kostümwerken heran- gezogen worden, sondern dass sie in wirklich dichterischen Augenblicken von selbst zu ihr gekommen sind. Und dies merkt man ihnen an, trotzdem sie so viel verlieren, wenn sie mühsam an die Leinwand abgeliefert werden. Dort soll ja über einen Haufen Einzelheiten, die mit ihnen zusammenhängen, Rechen- schaft abgelegt werden; dort sollen sie Kleider und in den Kleidern Körperfülle und Form haben; dort soll auch die Kunst, am liebsten die grosse Kunst, befriedigt; dort soll abstrahiert und stilisiert und

koloriert werden mit gebührender Rücksicht auf die Natur und gleichzeitig auf die dekorative und dramatische Wirkung der Farben. Wenig von alledem — geschweige denn alles auf einmal — hat Frau Slott-Möller erstlich in der Gewalt. Immer sichtlicher sind namentlich Körperfülle und -Form ihre wunden Punkte geworden. Mit grosser Energie bekämpfte sie früher, jedenfalls zeitweise (Königin Margrethe, Niels Ebbesen) ihre Schwäche in dieser Hinsicht; aber im Augenblick scheint es, als beachtete sie sie weniger. Vielleicht unter englischem Einfluss (Rossetti) hat sich stärker als je zuvor bei ihr die Neigung herausgebildet, ihre Gestalten in heftigen seelischen Affekten zu zeigen, ohne indessen ihre leidenschaftlichen Charaktere in einer durchgeführten charaktervollen Form zu schildern. Gleichzeitig hat es ihre Farbe oft bezeugt, dass selbst sie von dem weiblichen Sinne für das Süssliche nicht ganz frei war; namentlich in einer Anzahl Bilder von lyrisch-süssen Situationen zeigt sie sich ihm verfallen. Am reinsten ist vielleicht ihr Streben nach Stil in einzelnen plastischen Arbeiten von ihrer Hand zu Tage getreten: Ebbe's Töchter, Königin Dagmar's Tod, die Väter der Stadt. Auf seinem bleibenden Ehrenplatz über dem Eingangsportal des neuen Kopenhagener Rathauses wird das letztgenannte Relief späten Geschlechtern ein augenfälliges Zeugnis dafür ablegen, dass selbst Frauen unter den dänischen Künstlern zu Ende des Jahrhunderts jedenfalls reife Anschauungen über das monumentale Ziel der Kunst hegen konnten.

Wendet man sich von Frau Slott-Möller ihrem Manne zu, und versucht man, zu überschauen, was er als Maler geschaffen hat, so wirkt zunächst die Thatsache verblüffend, dass er, obwohl als ein Gemüt bekannt, das wie das offene Meer nach allen Richtungen hin überschäumt, eine ganz überwiegende Anzahl Bilder mit arkadisch-idyllischen Vorwürfen gemalt hat. Von »In Arkadien« (1892) bis »In Italien« (1903) erstreckt sich die Reihe. Gern möchte man seine Neigung zu solchen Stoffen ausschliesslich aus seinem unzweifelhaft echten künstlerischen Durst nach Schönheit im Leben erklären können; aber es lässt sich kaum übersehen, dass auch ein mehr weltlicher Appetit auf das Leben ihn dazu bewogen hat, sie unablässig zu umkreisen und ihre lockeren Seiten auf eine gierigere Art hervorzuheben, als eigentlich sympathisch ist. Die grossen Kräfte, über die er als Künstler verfügt, hat diese seine Schwäche doch nicht zu untergraben vermocht. Er hat allerdings viele misslungene Bilder auf dem Gewissen, Bilder, in denen Geschmack und Stil gleich unsicher waren. Doch der Maler, der in seiner ersten Jugend das glänzend tüchtige Bild vom »Wartezimmer des Arztes« oder das nicht weniger glänzend tüchtige Porträt seiner Gattin malte, und dessen Vortrag damals so frisch war, dass er von weitem an keinen geringeren als Velasquez gemahnte, derselbe Maler führt auch fernerhin einen Pinsel, der, wenn er malen darf, wie es seiner Natur entspricht, fast alle anderen in Dänemark übertrifft. Auch aus dem Grunde erhebt sich seine Kunst andauernd über die durchschnittliche dänische, weil sie reich an

Ideen und Einfällen ist. Namentlich auf den vielen Gebieten der dekorativen Kunst, denen er in den letzten Jahren seine Thätigkeit geweiht hat, und auf denen ihm seine Stilbestrebungen weit besser geglückt sind als auf dem Felde der eigentlichen Staffeilmalerei, ist es ihm zu gute gekommen, dass er so sinnreich war. Allerdings hat sein Hang zum Spekulieren und Philosophieren ihn manchmal dazu verleitet, an die Reflexion des Beschauers allzu grosse Ansprüche zu stellen; doch zu anderen Zeiten hat er mit einem einzelnen geistreichen Einfall gerade den centrumstreffenden Ausdruck für die Vorstellung gefunden, die es zu erwecken galt. So ist er beständig uneben, beständig von ungleichem Wert gewesen, ein schwieriges Subjekt für seine Freunde, ein dankbares Objekt für seine Feinde. Doch darin können wohl Freund und Feind einig sein, dass er für unsere Kunst ein nützlicher Gärstoff gewesen ist.

Einer ist in dieser Beziehung doch noch nützlicher gewesen: *Willumsen*. Er begann als Architekt, wurde nachher Maler, später Keramiker und hat zuletzt bewiesen, dass er vielleicht doch am allerbesten die volle Kraft seines Künstlerwesens in der Bildhauerei zu entladen vermag. Unter Eindrücken aller Art moderner, impressionistischer und symbolistischer französischer Kunst, deren Kühnheit seinem kühnen Glauben an die Zukunft der Kunst entsprach, brach er während seines Aufenthaltes in Paris anfangs der neunziger Jahre alle Brücken hinter sich ab, die ihn mit der Vergangenheit in Dänemark und mit der Vergangenheit im eigenen Innern verbanden. Er schloss sich kurze Zeit an Raffaëlli, etwas später an Gauguin an; doch er schüttelte auch diesen Einfluss von sich ab, und er war, als er auf der Freien Ausstellung mit einer grösseren Reihe seiner neuen Arbeiten hervortrat und eine ganze Hauptstadt in Erbitterung versetzte, sicherlich die eigenartigste Erscheinung, die sich jemals in der dänischen Kunst gezeigt hatte. Was besonders erbitterte, waren seine Ansprüche, für tief sinnig zu gelten. Er war es nicht, und ist es seither auch nicht geworden. Doch es kam der Form seiner Kunst zu gute, dass er selbst den elementarsten seiner Gedanken über das Dasein eine so ausserordentlich tiefe Bedeutung beimass. Sie versetzten ihn in eine gehobene Stimmung, die Gedanken, und brachten ihn in ehrerbietigen Abstand selbst von den Alltagsverhältnissen des Daseins, die, von solchem Abstände aus gesehen, vor seinem staunenden Bewusstsein wuchsen und von dort in grösseren als den wirklichen Formen in seine Kunst übergingen. Da sich seine Kunst also auf einem Andachtsverhältnis gründete, dessen Folge ein Abstandsverhältnis war, statt sich auf das Liebesverhältnis zwischen dem Künstler und seinem Stoff zu gründen, dessen Wärme sich dem Beschauer schnell mitteilt und ihm das Kunstwerk lieb macht, wurde alles, was von seiner Hand kam — weit davon entfernt, einschmeichelnd zu sein — für das Gefühl seltsam unnahbar und unzugänglich. Auch dem Verstande hatte es ja nicht viel zu sagen, da es nicht sonderlich tief sinnig war. Aber es sprach gewöhnlich zur

Phantasie ungefähr in derselben Weise, wie die Kunst aus der ältesten Zeit. Und dies that seine Kunst, weil bei ihm wirklich etwas von der Ehrfurcht des primitiven Menschen vor dem Mysterium der Natur und des Daseins zu finden war. Was Willumsen's Arbeiten damals mit uralter Kunst gemeinsam hatten und zum Teil noch haben, ist nicht nur ein Teil ihrer Formeln, sondern ein Teil ihres Geistes, eines Geistes, der unter dem moralischen Druck des Daseins in Ratlosigkeit darnieder gehalten wird, und dem die Kunst dazu dient, sich von diesem Druck zu erleichtern, indem er grosse Formen von sich abwälzt. Dazu gehören unter anderem ein Paar männerstarke Hände, die solche Formen umpacken und sie ungesondert, gross und ganz, von der Phantasie in das Kunstwerk hinüberschaffen können. Aber über so ein Paar Hände, ein Paar Fäuste möchte man beinahe sagen, verfügt gerade Willumsen.

Doch streng genommen ist vielleicht auch die männliche Energie seiner Hände, die die männliche Nachdrücklichkeit seiner Formbehandlung begründet, seine einzige *ausgereifte* Begabung als Maler. Jedenfalls hat er die nicht vielen voll ausgereiften Werke, die wir im ganzen von seiner Hand besitzen, auf anderen Gebieten als denen der Malerei geschaffen. Diese Werke sind auf dem Gebiete der Architektur das Gebäude der Freien Ausstellung, auf dem Gebiete der Skulptur die grossen Phantasie-Büsten und das Grabmal seiner Eltern, auf dem des Kunstgewerbes die Aschenurne u. s. w. Innerhalb der Malkunst muss man das vollständig Gelungene eher unter seinen Skizzen als unter seinen Hauptwerken und bei seinen Skizzen wieder eher unter denen in Wasserfarbe als unter denen in Ölfarbe suchen. Immer mehr scheint es sich zeigen zu sollen, dass die Ölfarbe, schliesslich die Malkunst im ganzen, gar nicht das rechte Element für diesen Künstler war.

Unzweifelhaft hat er ja doch eine grosse Bedeutung für die Entwicklung der dänischen Malkunst gehabt. Freilich hat er durch den früher von ihm vertretenen Glauben an die Möglichkeit, philosophischer Gedanken durch eine Zeichensprache von abstrakten Linien künstlerischen Ausdruck zu schaffen, ein paar jüngere Zeichner, deren Namen hier verschwiegen werden mögen, verleitet, in jener fatalen Richtung noch weiter zu gehen. Aus ihren Versuchen zu schliessen, führt die Richtung geradewegs in den Wahnsinn hinein und hat so höchstens ein rein pathologisches Interesse. Doch daneben hat Willumsen auch einen entschieden gesunden und stärkenden Einfluss geübt, der nicht klein war. Erstens moralisch dadurch, dass er wie kein anderer dem Widerstand der Menge trotzte und ihn schliesslich unterjochte, was gleichbedeutend war mit einer Aufforderung an andere, zu thun wie er, und alle Verlockungen zu Unterhandlungen mit der Menge abzuweisen. Zweitens künstlerisch dadurch, dass er mit der Energie in seiner Formbehandlung, gleichviel ob er malte oder modellierte, ein nützliches Beispiel gab. So wäre *Ejnar Nielsen*, in seinen Motiven der mutigste, in seiner Form der männlichste und

vielleicht im ganzen der merkwürdigste unter den gesamten jüngsten dänischen Künstlern, kaum denkbar ohne Willumsen als Vorgänger und Voraussetzung. Mit Recht hat man von Nielsen's Kunst behauptet, dass es nicht die Schattenseite des Lebens sei, mit der sie sich bisher überwiegend beschäftigt hat, sondern seine kohlschwarze Nachtseite. Der Tod, direkt mit der Leiche gezeigt, ist sogar noch nicht das Fürchterlichste, was dieser Künstler uns gezwungen hat, zu sehen; schonungslos hat er uns von Angesicht zu Angesicht dem gegenübergestellt, was schlimmer ist als der Tod: der unvollendeten Vernichtung in Gestalt derjenigen, die trotz Lähmung, Gebrechlichkeit oder einer anderen unheilbaren Krankheit leben. Und wenn diese Opfer seiner Kranken- oder Leichenhaus-Phantasie nicht ins Leichentuch gewickelt oder an einem erbärmlichen Lager gefesselt waren, so gingen sie in Lumpen herum, die den Gedanken auf ihr Dasein noch haarsträubender entsetzlich machten. Unversöhnlich, nur widerwärtig würden nun diese Gestalten gewirkt haben, und man hätte ihnen schnell den Rücken gekehrt, wenn nicht die Kunst, mit der sie geschildert waren, über mehr als eines der Mittel verfügt hätte, wodurch die Kunst mit dem Hässlichen versöhnen kann. Das Malerische gehörte mit zu diesen Mitteln; denn die Bilder waren mit wenigen grauen Tönen gemalt, die gewöhnlich fein und schön zusammengestimmt waren. Trotzdem war die Zeichnung in dieser Kunst das Versöhnendste. Sie zeigte freilich zu Zeiten — namentlich wenn sie Linien zu einer Landschaft hinter den Figuren hinschrieb — eine Spur von Selbstgefälligkeit, mit dem verwandt, das eine fliessende Handschrift in Manier ausarten lässt. Doch dergleichen Dinge waren nur Risschen in der summierenden Begabung einer im übrigen gross angelegten Betrachtung, die diese Kunst trug und sie in der Richtung des Monumentalen emportrug. Sie erreichte es nicht immer, sie erreichte es z. B. nicht in dem Bilde des blinden Mädchens, bei dem der Künstler den Fehler begangen hatte, eine plastisch ausgeformte Figur auf einen Hintergrund hinzustellen, der dekorativ wie eine Fläche behandelt war. Sie erreichte es aus einem anderen Grunde ebenfalls nicht in dem grossartig gedachten Zwielfichtbilde mit den armen Teufeln, die der Abendglocke lauschen, denn hier war der Charakter der Zeichnung zur Karikatur zerbrochen. Aber der Künstler hatte doch schon verschiedene Male — z. B. in dem fast hieratisch steifen Bilde der alten Frau mit den im Schoss gefalteten Händen, auf seine Weise auch in den ergreifend seelenvollen Zeichnungen zu dem »Sohn des alten Mannes« — sich so ziemlich zur monumentalen Form emporgearbeitet, und insofern war man nicht unvorbereitet darauf, von seiner Hand ein so monumentales Bild zu empfangen, wie das Doppelporträt in der Frühjahrsausstellung 1901. Aber was an diesem grossen, stillen Bilde überraschte, war der Sinn für Menschenschönheit und schöne menschliche Stimmung, den dieser Maler der Schrecken an den Tag legte. Auf einem Balkon, hoch über den Dächern von Paris, war dieses Doppelporträt eines Bildhauers und seiner

Frau gemalt worden. In einer grossen Synthese gab der Hintergrund einen sowohl schönen, wie treffend wahren Eindruck von der Stadt an der Seine. Jedoch nicht daran allein konnte man erkennen, wo das Bild gemalt war. Es zeigte sich unverkennbar, dass es unter dem Einfluss von Puvis de Chavannes entstanden war, dessen *Pauvre Pecheur* auch geeignet gewesen sein musste, das Gemüt des jungen dänischen Künstlers plötzlich auftauen zu lassen, und dessen Fresken im Pantheon ihn lehren konnten, seinen Gefühlen in den langen wehmütigen Rhythmen Luft zu machen, die in den Linien des Doppelporträts atmen. Es besteht jedoch ein Unterschied zwischen diesen und entsprechenden Linien bei Puvis de Chavannes. Denn während der grosse Zug in den Linien sich bei diesem meist auf einen etwas weiblich liebkosenden Strich über die Form beschränkt und eine ernsthafte Vertiefung in dieser ausschliesst, ist er bei Ejnar Nielsen mit einem männlichen Griff um die Form vereint, den man sich nur schwerlich fester denken kann. Dieses Bild bedeutet jedenfalls bis auf weiteres das äusserste, was die dänische Malkunst in der Richtung grossartiger und energischer Formbehandlung erreicht hat.

Mehr solcher Einsätze persönlicher Energie, wie die Willumsen's oder Ejnar Nielsen's, für die Entwicklung einer grossen und monumentalen Form in der dänischen Kunst lassen sich augenblicklich nicht nennen. Dagegen sind noch einige junge Künstler zu erwähnen, die zum Teil durch direkte Einführung des edlen Stils früherer Zeiten in die dänische Kunst zu dem Versuche beigetragen haben, deren Physiognomie zu ändern und zu veredeln. So fand Frau *Bertha Dorph* bei ihrem ungewöhnlich sicheren plastischen Formensinn sich frühzeitig innerhalb der strengen und knappen Formeln der Porträtkunst zurecht, die von Domenico Veneziano, Piero della Francesca's Lehrer, und anderen Italienern des 15. Jahrhunderts geschaffen wurden. Vor ihr hatte *Clement*, nachdem er seine jugendlichen Versuche, der neuesten französischen Mode zu folgen, aufgegeben, Porträts mit Benutzung ähnlicher Formeln gemalt; aber ihm haftet innerhalb derselben stets etwas von dem Roed-Vermeeren'schen minutiösen und etwas trockenen Detailstudium an, und deshalb erschien seine feine und gewissenhafte Kunst oft mehr fleissigfertig als eigentlich vollkommen in der Form. Mehr Frische, dafür vielleicht auch etwas weniger Festigkeit im Künstlercharakter zeigt *Find*, der abwechselnd zur altdänischen, bürgerlich-demokratischen und der modernen europäischen, künstlerisch-aristokratischen Auffassung neigte, und dessen letzte Porträts einen Drang zu derber Aufrichtigkeit gegen das Malerische mit einer andauernden Neigung vereinen, das Menschliche innerhalb ernsthafte Umrisse zu schildern. Die letzt-erwähnte Neigung zeigt sich auch, aber in weicherer Form, bei *Vedel*, einem blutjungen Porträtmaler, dessen Fehler es ist, sein Kolorit etwas bestechend, à la alte Gemälde zu präparieren, dessen milde Bilder jedoch etwas Herzliches an sich haben, das sonst bei den Jüngsten nicht Mode ist, wenn es auch zuweilen, z. B. bei *Wandel*, *Tetens* oder *Tycho Jessen* sich unge-

laden einschleicht, trotz aller Vorsätze, die Darstellung mit dem steifen Zeremoniell des Stiles zu umgeben. Das steife Zeremoniell des Stiles! Darum sammeln sich die Bestrebungen jetzt nur allzu willig. Auch wenn es die Bäume in der Natur sind, so werden sie ihm unterworfen und heutzutage von der Landschaftskunst in demselben naturfeindlichen Geiste geputzt, in dem sie früher von der Gartenkunst verstutzt wurden. Der originale *Svend Hammershøj* und der von ihm beeinflusste *Struckmann* sind Beispiele dieser Richtung, innerhalb welcher mit einem Minimum von Naturgefühl oder jedenfalls mit einem Minimum von Naturstudium operiert wird, doch keineswegs ohne wahre Begabung für die Dekoration.

Im grossen Ganzen begegnet man jetzt dieser Begabung in der dänischen Kunst viel häufiger als früher. Aber gleichzeitig hat sich freilich bei den ganz jungen Künstlern eine ausgedehnte Neigung gezeigt, das streng persönliche Naturstudium, das doch jederzeit die Quelle aller Kunst sein muss, zu vernachlässigen. Gerade wie man gelernt hatte, sich die Kunst hierdurch zu erschweren, hat man wieder gelernt, sie sich leicht zu machen, indem man sich mit Schablonen für Abstraktionen hilft. Stark gefördert wurde diese Neigung durch die Beschäftigung der dänischen Künstler mit den dekorativen Künsten, die in Dänemark wie übrigens aller Orten die reine Kunst in ihren Dienst genommen und gezwungen haben, sich nach ihren Bedürfnissen umzuformen, welche in Bezug auf Natur augenblicklich äusserst gering sind. Indessen ist Dänemark nicht das Land, wo eine Bewegung sich von Anfang bis zu Ende entwickelt. Jeder Aktion folgt dort die Reaktion auf den Füssen, und so hat denn auch der Rückschlag gegen die Stilbestrebungen diese sozusagen von dem Augenblicke an begleitet, wo sie im Ernste durchzubrechen drohten. Etwas zu diesem Rückschlage trug vielleicht auch der Rückblick auf die alte dänische Kunst bei, wozu der Kunstverein in Kopenhagen mit seinen umfassenden Ausstellungen und Büchern zur Beleuchtung der alten dänischen Meister Gelegenheit gab. Jetzt konnte ja ein jeder sehen, was verloren und was gewonnen worden war. Gewonnen schien bestenfalls die Festivitas des Stils, verloren schien in den meisten Fällen die Simplizitas des Gemütes. Mit grosser Dankbarkeit wurden da ein paar junge Künstler, Schüler Zahrtmann's empfangen, die nicht nur ausnahmsweise etwas von dieser köstlichen Eigenschaft bewahrt hatten, sondern sie auch in ihrer Kunst auf eine eigen demonstrative Art geltend machten. Ein Mitglied dieser Gruppe ist der Blumenmaler *Harald Holm*, der keine Weichlichkeit in der Auffassung der Blumen kennt, sondern sie frisch und freimütig nimmt, wo er sie in möglichst grosser Fülle oder Farbenpracht findet. Ein anderes Mitglied der Gruppe ist *Johannes Larsen*, der dem Leben in der Natur nicht sentimental, sondern wie ein ungerührter Jägersmann gegenüber steht und die wilden Vögel mit einer derben Charakteristik und einem keineswegs süsslichen Kolorit malt. Ein drittes Mitglied ist *Paul Christiansen*, der kühn der ländlichen Schwerfälligkeit

seiner Hand trotz und sogar zuweilen mit seinem klobigen Fluge nach hochliegenden Stoffen strebt. Die übrigen: *Karl Schou*, *Peter Hansen*, aber namentlich die Zentrumsfigur der Gruppe, *Syberg*, halten sich dicht genug an die Erde, und es ist gerade ihre starke Seite, mit allen Sinnen wahrzunehmen, was der Erde und der Wirklichkeit angehört. Das schildert namentlich *Syberg* mit einer bäurisch-robusten Gleichgültigkeit dagegen, ob der Sinneseindruck schön ist oder nicht. Er atmet den Gestank eines Schweinestalles, den Dunst einer Kinderstube, den Dampf eines frisch aufgepflügten Ackerbodens oder den Duft eines im jungen Grün stehenden blühenden Obstbaumes mit gleichem physischen Wohlbehagen ein und fordert mit seinen Bildern den Beschauer auf, dasselbe zu thun. Er legt Wert auf Kraft, nicht auf Feinheit in der Farbe und scheut sich nicht, den Dingen ihre rechte Couleur zu geben. Er ist und bleibt auch lieber linkisch im Vortrag, als dass er sich von einer flüssigen Hand zur Oberflächlichkeit verleiten lässt. Und er erreicht oft, was er mit seinen starken und primitiven Mitteln anstrebt: eine Schilderung, die voller Kern und Charakter ist, ohne die Flauheit, die häufig mit der Verfeinerung Hand in Hand geht.

So wird von dieser Seite eine gewisse primitive Kraft für die dänische Malkunst bewahrt. Von anderer Seite hat man die Hoffnung noch nicht aufgegeben, sie zu veredeln, ihr Haltung und die Stetlichkeit des Stiles zu verleihen. Von dritter Seite wird fortdauernd das rein Malerische als eigentliches Ziel der Malkunst betont. Auf Grund der nahen gegenseitigen Berührung der Künstler des kleinen Landes, auf Grund auch ihres zunehmenden gegenseitigen Verständnisses, das wiederum eine Folge ihrer zunehmenden Bildung und ihres weiteren Horizontes ist, auf Grund endlich des allgemeinen geistigen Waffenstillstandes im Lande nach dem langjährigen geistigen Bürgerkriege stehen doch zur Zeit der Jahrhundertwende, wo diese Zeilen geschrieben

werden, die Richtungen in der dänischen Malkunst wenig scharf und polemisch einander gegenüber. In ihrer Gesamtheit genommen, fehlt es auch der dänischen Malkunst jetzt so wenig wie früher an der Einheit, die einer Kunst ihr nationales Gepräge giebt. Man ist allerdings nicht mehr so kindlich unberührt von Europa, wie man es in der langen Zeit zwischen *Eckersberg* und *Krøyer* war, volle siebenzig Jahre, in denen sich in der Fremde die grössten und merkwürdigsten Phänomene am Himmel der Kunst zeigen konnten, ohne dass in Dänemark ein Auge davon Notiz nahm. Was die dänischen Maler heutzutage von fremder Kunst aus der Vergangenheit und Gegenwart wissen, verrät sich oft genug in ihren Werken. Doch noch behauptet die heimische Malkunst ihre Nationalität trotz aller Einflüsse von aussen. Sie hat immer ihre Begrenzung, die in erster Reihe eine Folge des leidenschafts- und phantasielosen dänischen Naturells ist. Sie behauptet vielleicht im ganzen ihre Nationalität hauptsächlich infolge des sehr Negativen in diesem nüchternen, kritischen dänischen Naturell mit seinem feinspürenden Instinkt, in allen Verhältnissen das Lächerliche zu vermeiden. Davon, vom Lächerlichen, war in der dänischen Malkunst immer äusserst wenig zu finden. Leider blieb damit auch in der Regel das Sublime aus. War die Furcht vor dem Lächerlichen schuld daran, dass man das Sublime so selten erreichte? Kaum allein. Nur die Genies erreichen es, und an solchen ist die dänische Malkunst stets ebenso arm gewesen, wie sie an ausgezeichneten Talenten reich war. Diese mässigeren Form der künstlerischen Begabung sowie das mässige dänische Naturell haben gemeinsam die bestimmenden Grenzen für Dänemarks Malkunst gebildet. Die Enge der Grenzen ist ihre Schwäche gewesen; aber dass sie allzeit ihre Begrenzung gekannt und erkannt hat, ist ihre Stärke. Daher ihre innere Wahrheit, dadurch ihr Dänentum, darin ihr Anrecht auf unsere Dankbarkeit.

MITTELALTERLICHE FLECHTGEWEBE¹⁾

VON E. KUMSCH, DRESDEN

Im Königlichen Hauptstaatsarchive zu Dresden kam vor etwa zwei Jahren ein Gewebe zum Vorschein, welches später dem Königlichen Kunstgewerbemuseum überwiesen wurde. Die Bestrebungen, Näheres über Alter und Herkunft dieses Gewebes festzustellen, führten zu den nachstehenden Erörterungen und Resultaten.

A. DAS DRESDNER FLECHTGEWEBE

(Siehe die Farbentafel nach Seite 310)

1. *Herkunft.* Das Gewebe fand sich vor als Umschlag einer Pergamenturkunde, der Ordensregel, welche 1263 den Klarissinnen von Papst Urban IV. verliehen wurde. Ausserdem enthält das Heftchen am Anfange und am Ende einige Schriftstücke auf Pergament, welche als Umschlag dienten und in das Gewebe eingeschlagen waren. Von den Schriftstücken kommen für die Herkunft des Gewebes folgende in Betracht:

1. Ein Brief an die Markgräfin Helene, in welchem diese als *relicta* bezeichnet wird. Helene wurde 1285 Witwe des Markgrafen Dietrich des Weisen (Fetten) von Landsberg bei Delitzsch und starb 1304 im Schlosse zu Weissenfels. Der Brief wurde also zwischen 1285 und 1304 geschrieben und nach Weissenfels gerichtet.
2. Ein Brief von einem Guardian in Zeitz an die Äbtissin des Klarissinnenklosters in Weissenfels.
3. Ein Teil einer Pergamentrolle mit Notizen über Einkünfte und Hebungen, wohl des Klosters Weissenfels, da alle genannten Ortschaften in dessen Nähe liegen. Nach dem Charakter der

1) Über diese Technik herrscht grosse Unklarheit, weil sie keine einheitliche Benennung erhielt; sie wird als Gobelintechnik, Nadelmalerei, Bildweberei, Wirkerei und durch oft sehr schwülstige Umschreibungen bezeichnet. Die Bezeichnung »Gobelin« lässt über die Technik keinen Zweifel, doch wird es sicher niemandem gefallen, eine uralte orientalische Technik mit einem erst im 15. Jahrhundert auftretenden französischen Namen zu bezeichnen. »Nadelmalerei« kann ebensogut Stickerei bedeuten und ist wohl auch meist dafür gebraucht worden. »Bildweberei« deckt sich nicht immer mit den Erzeugnissen der Technik. »Wirken« steht in der alten Litteratur für »arbeiten«, bezeichnet also nicht speziell unsere Technik. Würde nun diese Bezeichnung jetzt einseitig in dieser Bedeutung angewendet, so würde dadurch nicht nur keine Klarheit geschaffen, sondern nur grössere Verwirrung in die Textilgeschichte getragen, um so mehr, als die moderne Industrie unter Wirkerei auch noch eine andere, wesentlich abweichende Technik versteht. Verfasser gestattet sich nun, obige Bezeichnung vorzuschlagen, da diese der Herstellungsweise wirklich entspricht und es für die Zukunft ermöglicht, durch ein deutsches Wort einen wichtigen Teil der Textilkunst in unzweifelhafter Weise zu bezeichnen.

Schrift wurde das Verzeichnis etwa um 1300 angefertigt.

4. Ein Brief an die Äbtissin des Klarissinnenklosters in Seuslitz.

Hiernach kommen für die Herstellung des Einbandes die Klöster von Weissenfels und Seuslitz in Frage. Es ist anzunehmen, dass er vor oder bald nach dem Tode der Markgräfin (1304) hergestellt wurde, da die Briefe sonst wohl vernichtet worden wären.

Das Kloster in Seuslitz wurde 1268 gestiftet, das zu Weissenfels 1285 eingeweiht. In beiden Klöstern lebten mehrfach fürstliche Frauen als Nonnen, so in Weissenfels Sophie, die Tochter des Stifters Markgraf Dietrich und der Markgräfin Helene. Sie wurde nach dem Tode ihres Verlobten, Herzog Konrad von Glogau, 1274, Äbtissin des Klosters, starb 1318 und ist als Empfängerin des Briefes unter 2. anzusehen.

Nach Einführung der Reformation wurden die Klöster säkularisiert und die Urkunden dem kurfürstlichen Archive einverleibt.

Vorstehende Angaben verdankt der Verfasser dem Herrn Archivrat Dr. Lippert, auf dessen Bemühungen hin auch die Überweisung des Gewebes an das Königliche Kunstgewerbemuseum erfolgte.

2. *Technik.* Das Gewebe ist hergestellt in Flechtweberei. Es enthält als Kette starkgedrehte weisse Seidenfäden, welche paarweise, also als Doppelfäden im Gewebe verwendet wurden. Als Schuss wurden ebenfalls nur Seidenfäden verwendet; auch das Gold besteht aus einem Seidenfaden, der mit sehr schmalen Bändchen eines dünnen, nicht metallischen Häutchens umspinnen ist, welches einen Hauch von Vergoldung zeigt. Die Kette läuft in Bezug auf das Muster in der Richtung von oben nach unten.

Die ganz eigenartige, durch die Technik nicht gebotene Verwendung von Doppelfäden als Kette wurde bei der Vergleichung mit anderen Geweben als massgebend betrachtet, und auch nur solche Gewebe wurden berücksichtigt, deren Kettenfäden aus Seide bestehen. Das vorliegende Bruchstück des Gewebes zeigt am obern Ende den Anfang der Weberei und links das seitliche Ende, da hier sämtliche Fäden umkehren. An Stelle der »Leiste« beginnt hier unmittelbar eine Mitte des Musterrapports. Das untere Ende ist nicht vorhanden. Wahrscheinlich haben wir es mit dem untern Endstreifen eines Behanges zu thun, der durch den Gebrauch, z. B. durch Schleifen auf dem Boden infolge der Bewegung durch den Wind, abgenutzt und schliesslich abgeschnitten worden ist. Auch rechts ist das Muster unvollständig; hier folgt das Ende des Gewebes im unteren Teile den durch die Technik gebildeten Lücken. Dieser Umstand ist



ABB. 1. REKONSTRUKTION DES IN DER BEILAGE DARGESTELLTEN MUSTERS

von besonderem Interesse; es wird später darauf zurückzukommen sein. Zu bemerken ist noch, dass dem kleinen horizontal laufenden Zipfel, am rechten Ende in etwa ein Drittel der ganzen Höhe, beim Glätten des Gewebes absichtlich eine falsche Richtung gegeben wurde, um ihn leichter bemerkbar zu machen. Er bildet eigentlich die Fortsetzung des weissen Musterteils und müsste also, wenn auch ohne Verbindung mit dem Grunde, senkrecht laufen.

Eigentümlich erscheint es, dass das Flechtband unterhalb der grossen Palmette frei gearbeitet ist; die Zwickel zeigen zwar die allgemeine grüne Grundfarbe, sind aber nicht mit dem gleichfarbigen Grunde der anstossenden Teile verbunden. Genau dasselbe ist für das linke Ende des Gewebes anzunehmen, da dessen oberer Teil das Muster ziemlich genau bis zur Mitte zeigt, während am unteren Teile mehr und mehr daran fehlt.

Im übrigen sei bemerkt, dass das Gewebe sowohl beim Dreifarbendruck als bei dem ergänzten Muster (Abb. 1) von der Rückseite aus aufgenommen wurde wegen der weitaus besseren Erhaltung der Farben, also grösseren Deutlichkeit des Musters. Nach dem Vorhandensein der Fadenenden war die Rückseite auch bei der Herstellung des Gewebes dem Weber zugekehrt. Es ist dies ohne jeden Einfluss, da die Wirkung leinwandbindiger Gewebe auf beiden Seiten völlig gleich ist. Bezüglich seiner Grundbindung wechselt das Gewebe in den einzelnen Partien, je nach dem stärkeren oder geringeren Festschlagen der

Schussfäden, zwischen dem Aussehen des Kettenripes und der einfachen Taffetbindung.

Bei der Flechtweberei zeigen sich an denjenigen Grenzen des Musters, welche parallel mit den Kettenfäden laufen, klaffende Lücken, weil an solchen Stellen die Schussfäden an einem und demselben Kettenfaden enden. Derartige Stellen zeigt unser Gewebe auch, doch sind dieselben nicht lang, also weniger ins Auge fallend. Die grossen Verletzungen z. B. des linken Teiles des Doppelflechtbandes, sowie des Pfauenschweifes nahe der grossen Palmette rechts, bezeichnen die Grenzen des Einbandes am Rücken und Schnitt, da das Heft ja vielleicht 100 Jahre lang täglich in Benutzung war. Der rechte Teil mit der vollständig erhaltenen grossen Palmette war in zerknittertem Zustande im Innern des Heftes festgenäht und ist daher am besten erhalten.

Die Originalgrösse des Gewebes beträgt in den äussersten Massen 47 cm Breite und 27,5 cm Höhe. Die Anzahl der Kettenfäden beträgt 22 (Doppelfäden), die der Schussfäden wechselt zwischen 50 und 68 im Centimeter.

3. *Farbengebung.* Die Beilage in Dreifarbendruck giebt die Farben deutlich wieder. Der Grund ist dunkelgrün und zeigt, auch auf der Rückseite, durch die verschieden starke Einwirkung der Sonne zum Teil einen Stich ins Blau. Das Muster ist in der Hauptsache aus Goldfäden hergestellt und in der Art byzantinischer Glasmosaiken mit farbigen Kontouren, hier, sowie an jenen, meist rot und weiss, versehen. Derartige Mosaiken sind am schönsten farbig wieder-

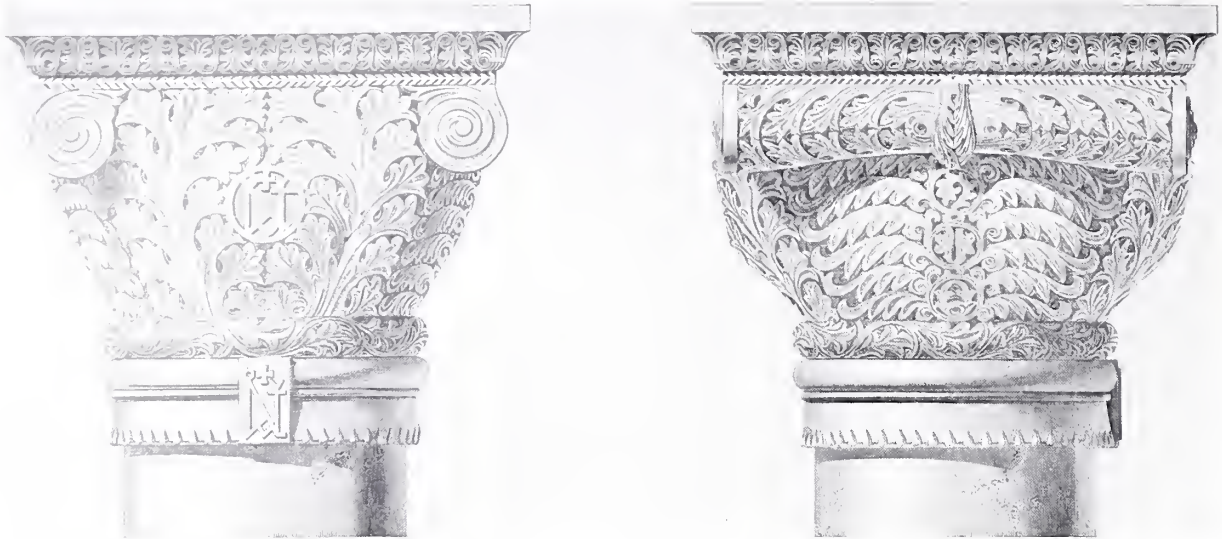


ABB. 2. VORDER- UND SEITENANSICHT DER KAPITÄLE IN DER HAGIA SOPHIA ZU KONSTANTINOPOL. 6. JAHRHUNDERT

gegeben in Terzi, capella di S. Pietro di Palermo. Auf dem Titelblatte sind die Besätze am Gewande des Petrus ebenfalls rot und weiss eingefasst.

4. *Musterung.* Zunächst begegnen wir einem baumartigen Aufbau, dessen Stamm ein Doppelflechtband bildet, aus welchem nach beiden Seiten symmetrisch angeordnete Äste ausschwingen. Die Krone des Baumes wird durch eine Art Palmette gebildet. An der rechten Seite des Gewebes tritt das Bruchstück eines gleichwertigen zweiten baumartigen Gebildes auf, das sich in den Einzelformen wesentlich von dem ersten unterscheidet. Zwischen die beiden Bäume ist zur Trennung ein Flechtband eingeschoben, das sich oben zu einer Palmette ausbildet und weiterhin in den Voluten Pfauen trägt. Während der ersterwähnte Baum zum Teil durch Abnutzung des Gewebes zerstört wurde, sich jedoch aus dem noch vorhandenen leicht ergänzen lässt, ist dies bei dem zweiten nur in begrenztem Masse möglich. An der rechtsseitigen Grenze des Gewebes ist, wie S. 309 bereits erwähnt, ein kleines Stück weisse Musterumrahmung vorhanden, durch welches bewiesen wird, dass die Äste hier nicht wie bei dem ersten Baume bis zum Mittelstamme gingen, sondern bereits an jener Stelle (der rechtsseitigen Grenze des Gewebes) einem Stamme entsprangen. Überhaupt bildete jene weisse Umrahmung auch weiter nach unten hin, jedoch senkrecht verlaufend, die Grenze, da hier ein Abschluss der Grund- und Musterfarben im Schusse vorhanden ist.

Eine der Gesamtmusterung ähnliche Komposition war aller Mühe ungeachtet weder auf textilem noch auf einem anderen Gebiete aufzufinden, wenn auch einzelne Formengruppen ohne weiteres als orientalisches anzusprechen sind.

Es wird deshalb nun auf die einzelnen Formen näher einzugehen sein, um über ihre Herkunft und schliesslich diejenige des ganzen Gewebes ein Resultat zu erzielen.

Am eigenartigsten erschienen die Flechtbänder; in Cattaneo, *l'architettura in Italia* und an anderen Stellen

finden wir hiervon eine grosse Anzahl von Beispielen; nirgends jedoch in Verbindung mit einer der unseren ähnlichen baumartigen Entwicklung. Endlich führte »Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel*« zu einem Resultate. Die Kapitäle der Hagia Sophia (Taf. 15) zeigen in der Vorderansicht (Abb. 2) ein Flechtband, aus dem nach beiden Seiten symmetrisch Akanthusäste herausschwingen, die sich allerdings nicht wie bei uns nach oben verjüngen, und obenauf sitzt ein Pinienapfel. Da eine annähernd ähnliche Musterbildung, wie bemerkt, sonst nicht zu finden war, so muss schon diese Verwandtschaft der beiden Musterbildungen auffallend erscheinen. Aber damit nicht genug; die Seitenansicht des Kapitäl zeigt zwei Akanthuszweige, die von unten aufwachsen und nach aussen gebogen zwischen sich einen Raum freilassen, der durch ein Monogramm ausgefüllt wird. Da aus jenem vorhandenen Restchen der weissen Umrahmung (S. 309) eine gleichartige Durchbildung unseres Musters unzweifelhaft hervorgeht, so kann die Verwandtschaft der beiden Musterbildungen nicht mehr angefochten werden. Allerdings musste die breite schwerwirkende Akanthusranke dem ersten Baume entsprechend leichter durchgebildet werden. Es bleibt noch die Lücke zwischen den beiden Seiten des Kapitäl, die auf der Seitenansicht durch die Volute ausgefüllt ist. Sie ist auch im Gewebe durch eine Volute ausgefüllt, die allerdings einen anders gearteten, sagen wir zunächst orientalischen Charakter trägt. Die zweite baumartige Gruppe wurde in dem Ergänzungsversuche des Musters (Abb. 1) soweit hergestellt, als die vorhandenen Reste dies mit einiger Wahrscheinlichkeit gestatteten. Die Grenzlinie, welche der Rest der weissen Umrahmung am rechten Gewebeende unten andeutet, fügt sich ungezwungen in die Durchbildung eines rund angeordneten Flechtbandes, dessen früheres Vorhandensein nach der oben angeführten Gesamtanordnung des Musters nach dem Kapitäl wahrscheinlich ist und im byzantinischen Formenkreise vielfache Analogien findet. In den



Flechtgewebe im Königlichen Kunstgewerbe-Museum zu Dresden

Nach Motiven in der Sophien-Kirche zu Konstantinopel und der Capella palatina zu Palermo angefertigt um das Jahr 1150

Einzelformen weicht der zweite Baum wesentlich von dem ersten ab. Die dem rund angeordneten Flechtbande nach aussen entspringenden Äste sind an den äusseren Enden hakenförmig nach oben gebogen und tragen ähnliche Dreiecksformen wie der erste Baum; doch sind diese kleiner und zeigen, wie beim ersten Baume die obersten Reihen, im Innern nur ein Auge. Dem Flechtbande entspringen, gleichzeitig mit den Ästen, Zweige mit einer Frucht in Form eines Lindenblattes. Die Schale dieser Frucht zeigt Ausbuchtungen mit je einem Punkte; das Innere der Frucht hat auch die Form eines Lindenblattes und ist mit kleinen Kreuzchen in versetzenden Reihen gemustert, an deren Stelle im nächsten Blatte schuppenartig geordnete Pfauenaugen treten.

Von der Detaildurchbildung des Gewebemusters abgesehen, befinden wir uns jetzt auf byzantinischem Stilgebiete und zwar in der Zeit des 6. Jahrhunderts n. Chr., da die Hagia Sophia unter Justinian im Jahre 537 vollendet wurde. Die meisten oder sämtliche ca. 100 Kapitäl dieser Kirche zeigen die gleiche Musterung, wohl weil diese als eine ausserordentlich hervorragende betrachtet wurde. Es darf daher nicht wunder nehmen, dass sie auch für andere als architektonische Zwecke, z. B. für unser Gewebe, als Vorbild gedient hat.

Es liegt nahe, bei den »Bäumen« an den Lebensbaum der Assyrer (hom) zu denken, doch zeigt dieser nie eine ähnliche Durchbildung. Dies ist der Fall bei Saulcy, Voyage dans les terres bibliques, Taf. 17, bei einem Kapitäl »probablement byzantin«. Bei diesem ranken sich je zwei Äste an den Seiten eines Flechtbandes in die Höhe und sind mit Zweigen besetzt, aus denen einzelne Blätter wachsen; die oberen Enden des Flechtbandes laufen in breite Blattformen aus und diese umschliessen eine Kugel. Weiter findet sich ein Flechtband mit Akanthuszweigen in Strzygowski, Orient oder Rom, Abb. 50 (spätantik oder frühchristlich). Riegl, Stilfragen, Fig. 159, giebt aus ägyptisch-spätromischer Zeit ein Flechtband mit dreizackigen Akanthusblättern; auch Goetz, Ravenna, zeigt S. 92 ein Flechtband mit grossen dreilappigen Blättern. In Diehl, Ravenna, findet sich S. 35 ein Flechtband aus grossen und kleinen Kreisen; aus den grossen wachsen breite Akanthusblätter. Am nächsten kommt unserem Aufbau auch in der Form der Blätter in Gayet, l'art copte, S. 217, das »linteau de porte« und S. 222 »frise d'Akhnas«.

Einfache Flechtbänder allein erscheinen schon in Assyrien u. s. w. als Stickerei, in griechischer Zeit als Vasenbemalung, in der koptischen Kunst z. B. bei Forrer, römische und byzantinische Seiden-Textilien aus Achmim, Taf. 4 und 12, und bei Gerspach, tapisseries coptes, Abb. 110, 127; im späten Mittelalter, z. B. an der Tunika Heinrich's II. von 1100 (Bock, Kleinodien, Taf. 40 und S. 188, 189). Die byzantinische Kunst beherrscht es von Anfang an. Doppel-Flechtbänder in der Art wie an unserem Gewebe erscheinen in Dehli, Details an Bauwerken Italiens byzantinischen Stils, Taf. 37; in Bock, Das heilige Köln, Taf. 45, vom 12. Jahrhundert u. s. w.

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XIV. H. 12.

An den gebogenen Ästen unseres Baumes sitzen, meist je zwei gegenüber, Dreiecksformen, die an zwei Seiten von Kreisbogen gebildet werden und mit denen des nächstfolgenden Astes so ineinandergreifen, dass dazwischen ein breiter Zickzacklauf entsteht. Das Innere der Dreiecksformen ist im unteren Teile des Baumes durch mehrere Rippen geteilt, die oben durch Bogenlinien verbunden sind; über diesen liegen meist zwei runde Streifen, von denen der obere ausgebogt ist. Das Vorbild hierfür fand sich auf ziemlich entfernt liegendem Gebiete, nämlich in Perrot et Chipiez, hist. de l'art VI, Grèce primitive, Fig. 348 und 415, als Flügel eines Greifen aus Elfenbein (Abb. 3), gefunden in Mykenä, und ähnlichen Schnitzereien, so Fig. 417, auf der Akropolis gefunden, und anderes. Geradlinige Dreiecke mit strahlenartig angeordneten Rippen finden sich in Cattaneo, l'architettura in Italia, Fig. 4 und 55, an Marmorskulpturen des 12. Jahrhunderts; auch Racinet, l'ornement, Taf. 34, Hottenroth, Trachten, Taf. 69, Nr. 5, Zeitschrift für christliche Kunst 1896, S. 261 und 266, an Elfenbeinreliefs des 11. und 12. Jahrhunderts; Bock, Kronleuchter Barbarossa's in Aachen (ca. 1166—1170) zeigt auf Taf. 6, 7 und 10 unser Motiv; auch Borrmann, Wandmalereien, Stiftskirche zu Landau; Dehli and Chamberlin, Norman monuments, Taf. 63, giebt einen ähnlichen Fries aus einem Kloster in Monreale. Die Verwandtschaft unseres Stoffmusters mit der Durchbildung des Flügels ist jedoch eine zu grosse, als dass man die Hernahme des Motivs von einer anderen Stelle ernstlich ins Auge fassen könnte, wohl aber mögen diese auf dieselbe Quelle zurückzuführen sein. Man könnte die Durchbildung der Flügelknochen jener Schnitzereien auch als Vorbild betrachten für die Umrahmungen unserer Palmetten, Aufhänger u. s. w. Die in den oberen Reihen des Baumes mehr zusammengeschrumpften Dreiecke ähneln den Augen von Pfauenfedern, man kann daher auch die »Äste des Baumes« als Schäfte von Pfauenfedern und die angesetzten Dreiecksformen mit ihrer Durchbildung als Gruppen der Fahne betrachten; das Ganze könnte dann als stilisierter Pfauenschweif gelten, wobei noch an die Abstammung von einem Greifenflügel erinnert sein möge.

Von den Einzelformen am zweiten Baume ähneln die Aufbiegungen der Äste am meisten denjenigen der Dattelpalme auf dem Kaisermantel mit den Löwen (Bock, Kleinodien, Taf. 6), sowie an einem gleichen Baume in Terzi, capella, Taf. 56. Beide Bäume erscheinen ausserdem durch sonst nicht anzu-

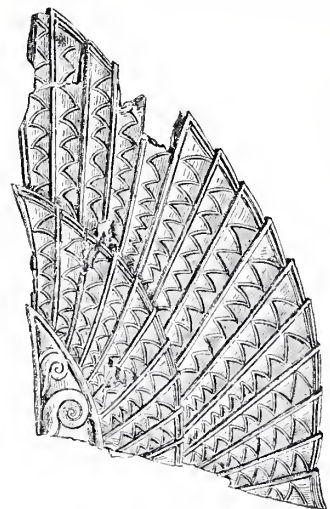


ABB. 3. FLÜGEL EINER GREIFEN-FIGUR. ALTGRIECHISCHE ELFENBEIN-SCHNITZEREI, GEFUNDEN IN MYKENÄ

treffende breite Blätter mit Ausbougungen dem unseren sehr verwandt.

Die lindenblattähnlichen Früchte erweisen sich als Weintrauben, welche in der byzantinischen Kunst sehr häufig vorkommen (vielleicht unter der Bedeutung für Christus als Weinstock). Als Beispiel sei angeführt: Cattaneo, architettura in Italia, an vielen Stellen aus dem 7.—9. Jahrhundert, auch Prisse d'Avennes, l'art arabe, Taf. 3, aus Kairo, von 876 u. s. w. Die Kreuzchen in versetzenden Reihen im Innern der Trauben kommen bereits bei den Parthern und Sassaniden, auch bei den Chaldäern vor, namentlich aber in byzantinischen Emails, z. B. Kondakoff, Sammlung Swenigerodzkoi, Taf. 2—11, 17 und 27; ferner Pasini, S. Marco, Venezia, Taf. 4 und 38; weiter Bock, Kleinodien, Taf. 25, am Kaisermantel von 1133. Ebenso treten die schuppenartig geordneten Pfauenaugen bereits bei den Persern auf, ferner an griechischen Vasen, aber auch bei byzantinischen Emails, so Bock, Kleinodien, Taf. 16 (Krone des 11. Jahrhunderts) u. s. w.

Bei Betrachtung der Einzelformen an den beiden Bäumen fanden wir die Vorbilder dafür also im byzantinischen Stile, der seinerseits die Motive aus dem Griechischen, also dem Boden seiner Heimat übernahm, während dieses wieder aus dem alten Orient (Assyrer, Perser u. s. w.) schöpfte.

Es bleiben noch zu betrachten die Einzelteile der Ornamentgruppe, welche sich zwischen den beiden Bäumen ausbreitet. Ohne weiteres ist ersichtlich, dass diese einen wesentlich anderen, nicht dem Byzantinischen angehörigen Charakter aufweist, mit Ausnahme des nach unten auslaufenden Flechtbandes, das die Trennung der anderen Teile herstellt. Die beiden Bänder dieses Flechtbandes gehen nach oben hin auseinander, tragen schildförmige Ausladungen und umrahmen eine Palmette. Weiter oben werden sie durch ein Band zusammengehalten, wenden sich dann symmetrisch nach aussen und bilden je eine Volute. Diese läuft am Ende in ein breites Blatt aus, das sich um den oberen Teil des Bogens schlingt, so dass die Volute dort »aufgehängt« erscheint, um die Last eines Pfauen tragen zu können, der innerhalb der Volute steht. Ausserdem zweigt sich schon früher ein Ausläufer ab, welcher eine »Weintraube« trägt; ein weiteres Ende desselben Zweiges, das sich zu einem Blatte ausbreitet, verläuft parallel mit der oberen Entwicklung des ersten Baumes bis ziemlich zu dessen Mittelachse. Der obere Teil des Baumes blieb bisher absichtlich unbeachtet, da sowohl die Mittelkrönung als die Ausläufer der freiwerdenden, unten verflochtenen Bänder in der Formgebung übereinstimmen mit den Aufhängern der Voluten und den beiden Palmetten zwischen den Bäumen. Die Konturen aller dieser Formen zeigen abwechselnd schwach gebogene Linien und Rankenlinien, die sich im Innern der Formen bis zur nächsten Kontur hinziehen. Die Palmette und die Weintrauben zeigen im Innern das beschriebene Kreuzchenmuster. In den Windungen des Astes, gegenüber der Brust des Pfauen, erscheinen (falsch angebracht, weil unverstanden) Bänder, die augenscheinlich die Stelle hervor-

heben sollten, an welcher sich die Ausläufer abzweigen, wie das weiter oben beim Abzweigen der Weintrauben richtig stattfindet. Die oben angeführte Verzierungsweise der Konturen erinnert an chinesische Formengebung; auch die krönende Palmette am ersten Baume hat eine völlig chinesische Form, namentlich durch den unteren geradlinigen Abschluss mit dem Wellenbände. Sie erscheint z. B. vielfach in Lessing, chinesische Bronzegefässe. Mehrfach tritt hier als Randornament ein Mäander auf, der leicht zu unserer Einfassung umgeformt worden sein kann. Auch der schräge Mäander in dem Beine des Pfauen erscheint chinesisch, kommt jedoch auch in Lau, griechische Vasen, Taf. 7, vor. Die Palmette erscheint in Racinet, l'ornement, Taf. 11, Nr. 23, als Email, auch Jones, chinese ornaments, finden sich häufig verwandte Formen. In Lessing, Gewebesammlung Berlin, zeigt das Blatt mit »Lilie« in Lieferung 3 in der zweiten Umrahmung der Palmetten ganz ähnliche Einschnitte wie die an unserem Gewebemuster, auch der Kern der Palmette entspricht unserer krönenden Palmette. Auch in Cattaneo, architettura, begegnen wir den gewundenen Einschnitten sehr häufig. — Die Lösung der Nebenranken über der grossen Palmette erinnert an die Voluten byzantinischer Kapitäle z. B. in Cattaneo, arch. — Die Federn am Hinterkopfe und Schweife der Vögel sollen unzweifelhaft den Pfau charakterisieren, während die Form des Leibes für diesen zu voll erscheint und der Höcker am Schnabel nur einem Schwane (Höcker- und Trauerschwan) zukommt. Der Flügel des Pfauen zeigt im Querstreifen ein Flechtband, sowie ein Wellenband ähnlich dem in der krönenden Palmette; ferner ausgebogte Ränder und als Füllwerk das Pfauenaugenmuster der Trauben. Die Spitzen der Flügel sind ähnlich den Dreiecksformen am ersten Baume durchgebildet und das einzige erhaltene Bein zeigt den schon erwähnten schrägen Mäander. Einen ähnlichen gans- oder entenartigen Vogel mit Band über den Flügel giebt Lau, griech. Vasen, Taf. 6, Hähne mit Querstreifen über den Flügel auf Taf. 3 und 7, Gänse mit Querstreifen und ähnlich dickem Körper bringt Goodyear, grammar of lotus, S. 271. Prisse d'Avennes, l'art arabe, bildet Taf. 148 einen Stoff (14. Jahrhundert?) ab mit Pfauen, die den unseren ausserordentlich verwandt sind (Abb. 4); nur ist unser »Aufhänger« dabei zum Schweife umgebildet. Im übrigen erscheint der Querstreifen, das Pfauenaugenmuster im Flügel und in der Krone des Baumes. Auch der oben erwähnte Stoff in Lessing, Lieferung 3, zeigt mehrfache Anklänge an diesen Pfauenstoff.

Eine unserer Zwickelfüllung überraschend ähnliche Ornamentgruppe sehen wir in Abb. 5. Sie zeigt übereinstimmend damit zwischen den beiden Bändern mit schildförmigen Ausladungen eine ganz verwandte Palmette; weiter oben das zusammenhaltende Band und noch höher die Palmettenkrönung. An der Volute begegnen wir dem Überschlage, weiterhin der Teilung der Ranke und ihrer Endigung in Blatt und Ranke. Nur erscheinen Palmetten an Stelle unserer Pfauen. Die abgebildete Ornamentgruppe



ABB. 4. SICILIANISCHES SEIDENGEWEBE. 12. JAHRH. (?)
Nach Prisse d'Avennes, *l'art arabe*

findet sich in Terzi, *capella S. Pietro, Palermo*, Taf. 55. In diesem Werke finden wir noch eine ganze Reihe ähnlicher Ornamentgruppen, so auf Taf. 3, 46, 50, 53, 54, 56, 60, zum Teil auch in Verbindung mit Anhängern. Palmetten, Anhänger, Ausläufer der Pfauen-Voluten an der Mittelpalmette (Krönung des Baumes) finden sich auf allen Tafeln dieses Werkes mit Einschnitten aus gebogenen und Rankenlinien in ganz unserem Muster entsprechender Weise. Palmetten namentlich auf Taf. 51, Anhänger auf Taf. 40, den schrägen Mäander ähnlich dem im Beine des Pfauen auf Taf. 37A. Pfauen sind in dem Werke sehr häufig, allerdings auch in sehr verschiedener Form vertreten; unserem Pfauen am ähnlichsten, mit dickem Kopfe und Leibe und emporgehaltenem Schweife, ist Taf. 60, Nr. 1, mit hängendem Schweife und Querband über den Flügel Taf. 45 und 41. Das Auftreten aller Einzelheiten unserer Ornamentgruppe, wenn nicht vollständig in der gegebenen Abb. 5, so doch in der *Capella* überhaupt, lässt wohl jeden Zweifel darüber verstummen, dass die Zwickelfüllung unseres Gewebes in diesem Bauwerke sein Vorbild fand.

5. *Herkunft und Alter.* Wir haben also in unserem Gewebe ein Kunsterzeugnis vor uns, welches in der Gesamtanordnung seiner Musterung den Kapitälern der *Hagia Sophia* in Konstantinopel nachgebildet und im byzantinischen Stile durchgebildet ist, in einem wesentlichen Teile aber, der bei jener Anordnung als Lücke verblieb, durch Vorbilder

in der *Capella palatina* zu Palermo ergänzt wurde. Doch auch dieser Teil wurde im byzantinischen Charakter beeinflusst.

Es ist nun nachzuweisen, wie die Ornamentgruppen aus den beiden bedeutenden Gotteshäusern, in unserm Kunstwerke vereinigt werden konnten.

Die *Hagia Sophia* wurde unter Justinian im Jahre 537 vollendet. Ihre Schönheit wurde schon damals auch von Justinian selbst sehr hoch geschätzt, so dass dieser ausrief: »Ehre sei Gott, der mich gewürdigt hat, ein solches Werk zu vollenden! Ich habe dich übertroffen, o Salomo!« (Holtzinger, *Sophienkirche* S. 2.) Es liegt also nahe, dass die an sämtlichen Kapitälern der Kirche verwendete Ornamentgruppe auch auf das Flachornament übertragen wurde. Die Anregung dazu ist schon in der Kirche selbst gegeben durch die Anbringung von Reliefflächenmustern in Verbindung mit den Kapitälern (Salzenberg, *altchristliche Baudenkmale*, Taf. 15 [*Hagia Sophia*] Abb. 7).

Wegen der zweiten Ornamentgruppe müssen wir uns erinnern, dass der Normannenfürst Roger II. als König von Sizilien auf seinem Zuge gegen Byzanz unter Kaiser Manuel im Jahre 1147 Korfu eroberte, sich dort festsetzte und das griechische Festland verheerte. In Sizilien waren schon unter den Sarazenen, welche vor den Normannen das Land beherrschten, weiterhin aber auch unter den Normannen Roger I. und Roger II. Handel und Gewerbe, Kunst und Wissenschaft mächtig aufgeblüht. Es ist daher erklärlich, dass Roger II., wie dies allgemein gebräuchlich, die Künstler aus den eroberten Hauptstädten, in denen besondere Kunstwerkstätten eingerichtet waren, nach den schon früher bestehenden Staatsmanufakturen seiner Hauptstädte Palermo und Monreale überführte. Die *Capella palatina* in Palermo wurde nach einer griechischen Inschrift am Fusse der Kuppel 1143 beendet. Die Bewohnerschaft Siziliens setzte sich zusammen aus den früher hier sesshaften Byzantinern, den späteren Eroberern, den Sarazenen, und den Beherrschern des Landes, den Normannen, welche seit



ABB. 5. SARAZENISCHE WANDMALEREI IN DER CAPELLA
PALATINA ZU PALERMO. CA. 1142
Nach Terzi, *Capella*

1091 im Besitze der Insel waren. Diese Völkermischung kommt in der Ausschmückung der Capella deutlich zum Ausdruck. Sind doch sogar die Inschriften zum Teil in den Sprachen dieser drei Völkergruppen ausgeführt. Bei der Ausschmückung der Capella scheiden die Normannen als künstlerisch nicht beanlagt aus, dagegen unterscheiden sich die Malereien und Mosaiken byzantinischer Künstler ganz auffällig von denen der Sarazenen und sonstiger orientalischer Künstler. Von der Capella sprechen alle Kunstkenner mit dem grössten Entzücken; z. B. sagt Ch. Diehl in *L'art* 1890, I, S. 101ff.: »Die Kapelle ist eine Perle der Welt. Man begreift den Enthusiasmus der Zeitgenossen, welche so viel Herrlichkeit entstehen sahen und verurteilt die pomphaften Hyperbeln, mit welchen sie das Werk Roger's II. feierten, nicht mehr als Übertreibungen.« Es kann also auch hier nicht überraschen, wenn unsere neu eingeführten Webkünstler diesem Prachtbaue einzelne Ornamentgruppen entlehnten und diese mit der aus der griechischen Heimat stammenden Gesamtgruppierung zu einem Ganzen vereinten.

Hiernach haben wir das Dresdner Flechtgewebe anzusehen als das Erzeugnis eines byzantinischen Webkünstlers, welches in der Staatsmanufaktur zu Palermo etwa um das Jahr 1150 angefertigt wurde.

Die Feststellung vorstehender Ergebnisse war neben der Untersuchung über die Musterbildung nur möglich durch Heranziehung technisch gleichgearteter Gewebe. Von solchen war nur eine kleine Anzahl aufzufinden und diese dienen, auch durch die Art der Zeichnung ihrer Motive, so wesentlich zum Beweise der gemachten Angaben, dass ihre Aufzählung hier gerechtfertigt erscheint.

B. GLEICHARTIGE FLECHTGEWEBE

a) Das älteste Erzeugnis unserer Technik ist ein Kunstwerk ersten Ranges: das Grabtuch des Bischofs Günther im Dome zu Bamberg. Wir geben dasselbe in Abb. 6 verkleinert nach einer farbigen Zeichnung des Archäologen Martin (Cahier et Martin, mélanges

d'archéologie II, Taf. 32—35 u. S. 251ff.) wieder, der vor ca. 50 Jahren das in hundert Stückchen zerfallene Gewebe wieder zusammenstellte. Das hochwürdige Domkapitel zu Bamberg liess dem Verfasser zwar in entgegenkommendster Weise eine grosse Photographie des Kunstwerkes zugehen, doch ermöglichte die Wiedergabe der Martin'schen Zeichnung eine grössere Deutlichkeit des Musters. Die überraschende Korrektheit in der technischen Ausführung des Gewebes liess zunächst Zweifel entstehen, ob hier nicht etwa an Stelle eines Flechtgewebes ein bemalter Leinenstoff vorliege. Die Zweifel wurden durch Untersuchung der Bruchstücke geloben, welche das Germanische Nationalmuseum zu Nürnberg aufbewahrt und in entgegenkommendster Weise dem Verfasser zusendete. Im Kataloge des genannten Museums wird das Gewebe unter Nr. 395 als Fahnetuch bezeichnet; es mag aber wohl ein Wandbehang im Sinne eines Gemäldes sein, als Erinnerung an die dargestellte Huldigung eines byzantinischen Kaisers durch Ost- und West-Rom (nach Martin) oder durch Senat und Heer (nach de Linas). Zur Bestimmung des Alters des Kunstwerkes erscheint es wichtig, die Person des dargestellten Kaisers zu bestimmen. Verfasser hofft in dieser Hinsicht zu einem Resultat zu gelangen, doch sind die Vorarbeiten hierzu

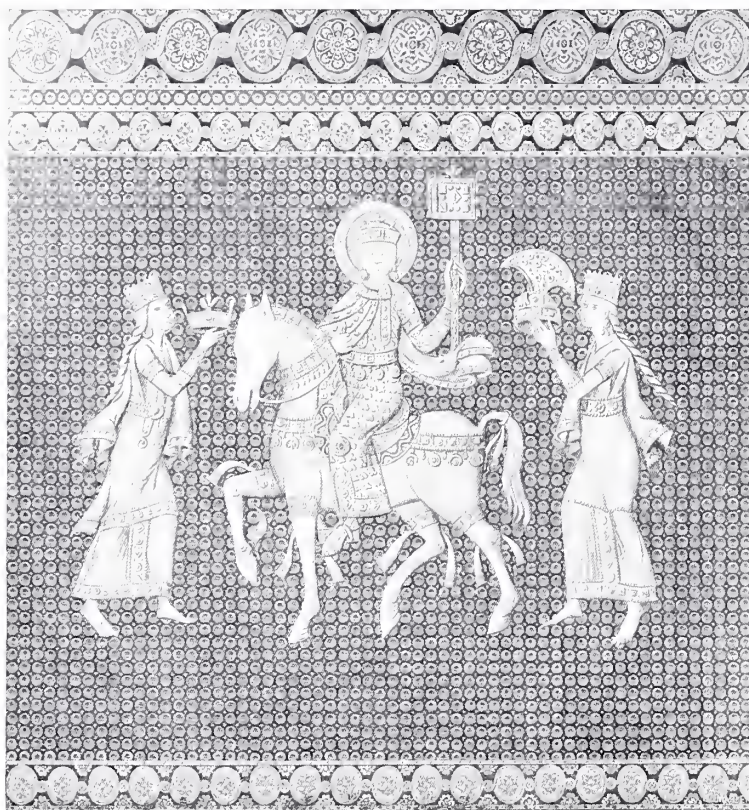


ABB. 6. GRABTUCH DES BISCHOF'S GÜNTHER IM DOME ZU BAMBERG
ARBEIT DES 10. JAHRHUNDERTS AUS KONSTANTINOPEL
Nach Cahier et Martin, Mélanges d'archéologie

noch nicht beendet. Bestimmt ist, dass Günther 1064 eine Pilgerreise nach Jerusalem antrat; auf der Rückreise ist ihm in Konstantinopel das kostbare Gewebe in üblicher Weise vom Kaiser Konstantin X. Dukas (1059—67) jedenfalls als Geschenk übergeben worden. Das Gewebe ist eine byzantinische Arbeit, deren Anfertigung wahrscheinlich schon ins 10., nicht ins 11. Jahrhundert fällt. Dazu würde z. B. stimmen, dass das Gewand des Kaisers mit umgekehrten Herzformen und Dreipunktgruppen in versetzenden Reihen gemustert ist, eine Musterung, welche, um nur eins anzuführen, in Schlumberger, *Epopoe byzantine, fin 10. siècle II*, Taf. 5, auf einem Seidenstoffe aus Mogac bei Riom erscheint.

Die Farben des Bamberger Gewebes sind: Grund dunkelviolet (Purpur), Rosetten im Grunde grün,

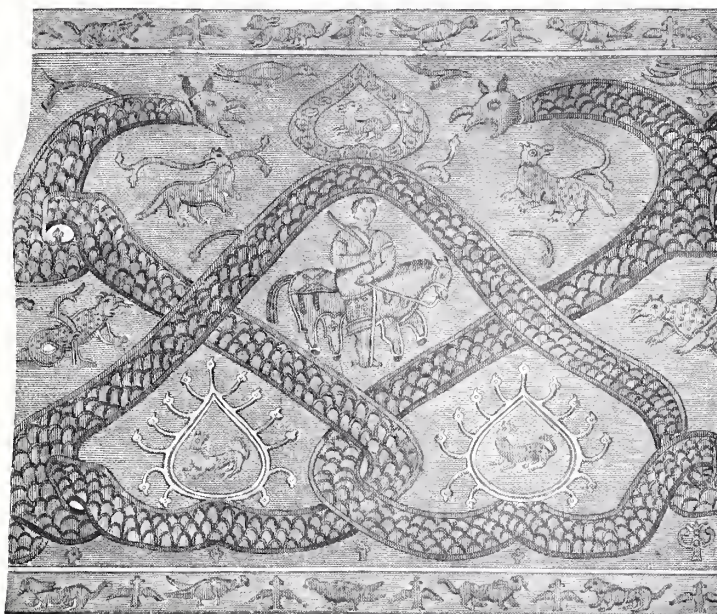


ABB. 7. FLECHTGEWEBE IM GRABE ROGER I. IM DOME ZU PALERMO
ARBEIT VON CA. 1100

mit Kernen in rot und rosa, blau und hellblau, hellgrün und gelbgrün; Punkte gelb und rosa. Das Gewebe enthält keine Goldfäden, ist im Originale etwa 2,10 m hoch und breit und hat im Centimeter 22 seidene Doppelfäden und im allgemeinen 70 Schuss¹⁾.

b) Die Abb. 7 entstammt dem Werke »I regali sepolcri del duomo di Palermo, Napoli 1784« Taf. C, von welcher auf S. 22, 23 in Kap. I: Del sepolcro di Ruggieri I. (Grabmal Roger's I.) gesagt ist: »Hier finden wir noch den Teil eines Königsgewandes, zum Teil gelb schimmernd und, so weit es nicht Streifen bildet, mit ausserordentlicher Kunstfertigkeit gearbeitet, mit menschlichen Figuren und Tieren von verschiedenen Farben; freundlich anzusehen, aber von fremdartiger, ungeschickter Zeichnung«. Es unterliegt keinem Zweifel, namentlich wenn wir Abb. 8 mit in Betracht ziehen, dass es sich hier um ein Flechtgewebe handelt. Dies wird auch, im Gegensatz zur genau symmetrisch arbeitenden Weberei, durch die Abweichungen in der Wiederholung des Musters bewiesen. Das Muster zeigt eine byzantinisch geartete Verschlingung von Schlangenleibern mit Schuppen, Nasen und langen Ohren. Die Reiterfigur, ebenso wie die Tiere, deren Köpfe denen der Schlangen gleichen, sind geradezu naiv dargestellt. Dasselbe gilt von den »Granatapfel«umrahmungen, deren Ausläufer Äpfel tragen mit je einem Punkte und einer Spitze, sowie von der misslungenen orientalischen Inschrift in der Mitte oben und den als Füllwerk dienenden Zweigen. In den Borten oben und unten treten Vögel und Vierfüssler symmetrisch zwischen Lilien geordnet auf. Man könnte hierbei nur an zeichnerische Versuche von Muhammedanern denken, die in der Wie-

1) Das Grundmuster des Gewebes bringt Lessing farbig in der soeben erschienenen Lief. 5 der Gewebesammlung.

dergabe von Naturformen nicht geübt waren. In dem Werke war die Zeichnung 17 cm breit. Die dunklen Teile des Musters sind wahrscheinlich in Gold, das übrige in Seide farbig ausgeführt. Angaben sind darüber nicht vorhanden, und zur Zeit ist natürlich keine Auskunft zu erlangen. Anzunehmen ist, dass das Gewebe in der Staatsmanufaktur zu Palermo für Roger I. angefertigt wurde, also zwischen 1054 und 1101.

c) In Abb. 8 geben wir, nach der Darstellung in Bock, Kleinodien, Taf. 28, in $\frac{1}{3}$ natürl. Gr. ein Stück eines Goldstoffes unserer Technik wieder. Das Gewebe ist an dem Kaisermantel mit Löwen (Abb. ebenda, Taf. 6) in der Schatzkammer in Wien angebracht und zwar innen an dem Aufschlage, so dass es beim Bewegen des Armes sichtbar wurde. Das Muster zeigt zwei verschlungene Bänder, die an den Durchgängen Kreisformen bilden, während sie im übrigen treppenartig abgestuft sind. Das hier abgebildete Stück zeigt den Sündenfall und wahrscheinlich schliessen sich daran in den weiteren Mittelfeldern

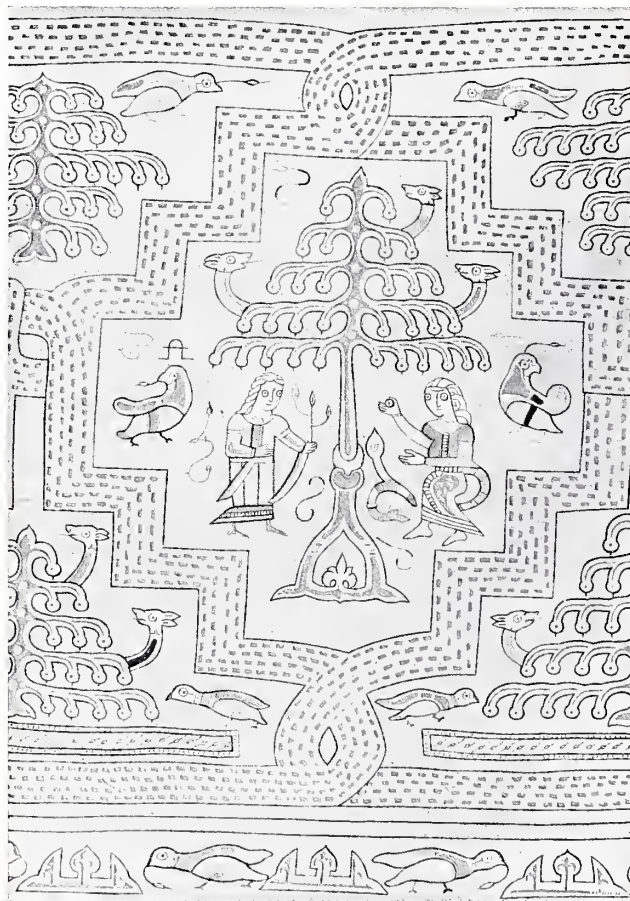


ABB. 8. FLECHTGEWEBE AM KAISERMANTEL IN DER SCHATZKAMMER ZU WIEN. ARBEIT AUS PALERMO VON 1133
Nach Bock, Kleinodien des heil. römischen Reiches

andere alttestamentliche Darstellungen. In den Nebefeldern oben und unten sind Apfelbäume dargestellt, die ebenso wie der Mittelbaum stilisiert und mit gleichgebildeten Äpfeln behangen sind, welche in der Mitte einen Punkt und oben eine Spitze tragen. Aus dem Mittelbaume sowie den unteren Bäumen ragen Schlangenköpfe mit langen Ohren heraus. Die Verwandtschaft dieser Teile mit den Motiven in Abb. 7 fällt ohne weiteres ins Auge, ebenso die nachgeahmte Schuppenbildung in den Bändern. Auch die Tauben in der Abschlussborte ähneln jenen in Abb. 7, und die dort als Füllwerk verwendeten Lilien treten hier in der Begleitborte auf. Die höchst naiv gebildeten Füllwerksranken sind, wenn auch nur in Linienform, ebenfalls vorhanden. Die Figuren Adam und Eva sind wohl erste Versuche eines kunstbesseren Moslim, namentlich sei die zugleich als Schlange durchgebildete Figur der Eva der Beachtung empfohlen.

Das Originalgewebe ist etwa 36 cm breit; die acht Farben sind: Grund gold; Muster rot, dunkel- und hellviolett, dunkelblau, grün, gelbgrau und schwarz. Das Flechtgewebe ist wohl gleichzeitig mit dem Kaisermantel, nach der Inschrift im Jahre 1133 und in Palermo, entstanden, worauf auch die grosse Verwandtschaft mit der Zeichnung Abb. 7 deutet. Die schriftartige Zwischenform in der Borte kommt auch im Chinesischen vor, z. B. Jones, *chinese ornaments*, Taf. 39, Racinet, *ornements*, Taf. 34, Abb. 1 aus dem 11. Jahrhundert. Die Beschreibung, die sich in »Bock, Kleinodien befindet, giebt trotz des wissenschaftlichen Anscheines auch nicht einen brauchbaren Anhalt. Die Gewissheit, dass wir ein Gewebe unserer Technik vor uns haben, verdankt der Verfasser der Untersuchung des Herrn Direktor Utz in Wien.

d) In Abb. 9 erscheint das Muster eines Flechtgewebes, welches Bock, als in seiner Sammlung befindlich, erwähnt und das von ihm wahrscheinlich in Palermo aufgefunden wurde. Es befinden sich Bruchstücke davon in den Museen zu Berlin, Wien, London, wahrscheinlich auch, wie von Abb. 11, in Paris und Lyon; aber alle enthalten vom Muster nicht mehr als Abb. 9. Es ist dies eine Bandverschlingung von



ABB. 9. FLECHTGEWEBE AUS PALERMO. CA. 1150

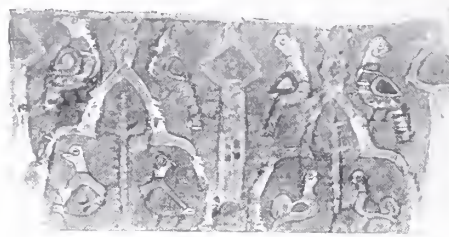


ABB. 10. FLECHTGEWEBE. ORIGINAL IN BRÜSSEL
ARBEIT AUS PALERMO. CA. 1150

grossen, etwas verzogenen Kreisen und kleinen Kreisen, wie sie auch bei Abb. 11 auftritt. In den grossen Kreisfeldern erscheint eine eigenartige Form, die sich beim Vergleiche mit Abb. 7 und 8 als ein — Apfelbaum entpuppt. In den sechsseitigen Zwickelfeldern erscheinen ebenfalls Bäume mit aufrecht wachsenden Früchten (?). Der Grund wird durch leinwandmässig abgebundene Goldfäden gebildet; die Konturen der Bänder, sowie der Äste und Äpfel bestehen zum Teil aus nicht abgeordneten, also flottliegenden Goldfäden. Bänder und Bäume sind rosa mit schwarzen Konturen, die, auch hier meist falsch angebrachten, Verbindungstreifen schwarz mit weissen Punkten. Die Früchte der kleinen Bäume sind abwechselnd weiss mit schwarzen Konturen und rosa, karmin und grün, hellblau und orange. Die Kette enthält 27 karminrote, seidene Doppelfäden, der Schuss 25 Fäden rosa oder ca. 32 gold in einem Centimeter. Der Rapport des Ovals mit Band beträgt 8,7 cm. Ein verwandter Baum ist Gerspach, *tapisseries coptes*, Abb. 135 abgebildet mit Ästen und Äpfeln, auch in ähnlicher ovaler Form, auch Abb. 139 ist ähnlich.

e) Das in Abb. 10 wiedergegebene Gewebe befindet sich im Museum zu Brüssel und ist in Errera, *catalogue d'etoffes anciennes* bei Abb. 5 beschrieben als »Goldstoff, verziert mit weisser, roter und blauer Seide. Wir finden auf russischen Ohrgehängen des 11. bis 12. Jahrhunderts (Kondakoff, *collection Swnigerodskoi*, Taf. 21) eine Zeichnung in demselben Stile. Lessing hält das Muster für arabisch, 10. bis 11. Jahrhundert. Er verweist auf die Ähnlichkeit mit dem Futter des Kaisermantels in Wien (Bock, *Kleinodien* Taf. 28). Die gegenüberstehenden Vögel (Tauben oder Hühner, unten rechts wohl Täuberliche) kann man vergleichen mit denen auf einem Schmucke aus Mykenä von Schliemann aufgefundenen (*Goblet d'Alvella, migration des symboles*, S. 115).« Dem ist hinzuzufügen: Der Aufbau des Musters zeigt grosse Vierpassfelder (?) mit zwei Zuspitzungen (?) und kleine Kreise aus Bandverschlingungen. Das Muster ist unvollständig; entweder spitzt sich die Umrahmung der kleineren Vögel nach unten in gleicher Weise zu wie nach oben, wobei dann der Raum in dem Achtecke über den grösseren Vögeln durch die Krone des Baumes ausgefüllt wird (dies ist das wahrscheinlichere), oder aber erstere Umrahmung setzt sich auf die letztere so auf, dass ein schuppenartiges System entsteht, wie es Cole, *European silks*, Fig. 33a, zeigt. Dasselbe Muster findet sich in der Kathedrale zu Monreale, erbaut unter Wilhelm II. (1174—1182), in Dehli and

Chamberlin, norman monuments of Palermo etc., Taf. 11, linke Fensterische. Die kleineren Vögel ähneln denen in unserer Abb. 8. Der Grund des Gewebes ist gold, das Muster weiss; nur Schnabel, Auge und Inneres oder Umrahmung der Flügel sowie Ständer rot, Hals und Leib der Vögel sowie Ornament der Baumstämme blassblau. Die Leiber der grösseren Vögel sind weiss und gold oder blau und gold quergestreift. Das Gewebe ist 12 cm lang und 5,5 cm breit. Cole, European silks, Abb. 32 und 33 zeigen grosse Verwandtschaft mit diesem Muster, Abb. 33 besonders auch in der Umrahmung und den Bäumen. Die dort abgebildeten Vögel sind wohl Adler. Die kleinen Vögel finden sich auch in Konkakoff, Email, Abb. 72—75 (Platten von der Krone des Konstantin monomachus, 1042—55) und Abb. 83.

f) Eine besondere Stelle nimmt das in Abb. 11 wiedergegebene Flechtgewebe ein, sowohl als einziges Stück, welches in der Musterung eine unverkennbare Verwandtschaft mit dem Dresdner Gewebe hat, als auch infolge seiner abweichenden Technik, welche einen Lichtblick wirft in die Unklarheit, mit welcher sich ältere Archäologen über textile Erzeugnisse aussprechen. Das abgebildete Gewebe befindet sich an fünf verschiedenen Orten in jedenfalls zusammengehörigen Bruchstücken. Das grösste Stück von zwei Rapporten in der Breite besitzt das Kensington-Museum; die Museen in Berlin, Wien (s. Riegl, Textilkunst in Bucher, techn. Künste III. S. 363), Paris (s. L'art pour tous, Jhrgg. 33, Fig. 7580) und Lyon (s. Cox., l'art de tissus, Taf. 5) haben nur einen Rapport in der Breite. Alle Stücke tragen unten eine Querborde, zeigen zwei Ovale übereinander und entstammen wohl einem von Bock in Palermo aufgefundenen Streifen, von dem er in den »Kleinodien« auch als in seiner Sammlung befindlich spricht. Das Muster wird gebildet aus einer durch Bänder hergestellten Verschlingung grösserer Ovale mit kleinen Kreisen. Das Oval ist wohl eine durch die Technik langgezogene Kreisform. Flächenmuster aus verschlungenen Kreisen bilden ein der byzantinischen Kunst sehr geläufiges Motiv. Man vergleiche Cattaneo, architettura; Dehli, architektonische Details Italiens und Hessemer, Bauverzierungen; auch Beissel, altchristliche Kunst Abb. 86. Die Hauptkreise unseres Musters enthalten ein kronenartiges Gebilde aus vier stilisierten Lilien an einem Rankenaufbau. Die Einzelformen erscheinen zum Teil am untern Ende des Hauptbaumes in Abb. 8. Der übrige Raum in den Ovalen ist durch bedeutungslose Kringel ausgefüllt, die sich auch in den Zwickelfeldern zwischen den Ovalen vorfinden. In den oberen

Hälften der Zwickelfelder findet sich, abwechselnd mit einem anderen, ein Motiv, welches unzweifelhaft den ersten Baum am Dresdner Gewebe in sehr primitiver Weise erkennen lässt. An demselben entspringen einem Flechtbande nach beiden Seiten symmetrische, geschwungene Äste mit Zacken und oben erscheint eine ähnliche Krönung. Das zweite Zwickelfeld enthält einen lilienartigen Rankenaufbau, den man ebenfalls als verwandt mit dem Zwickelfeld im Dresdner Gewebe bezeichnen kann. Während der Baum sich sonst nicht weiter findet, tritt diese Lösung an Geweben und Stickereien häufig auf, z. B. Beissel, altchristliche Kunst Italiens, S. 271, am Fusskissen Kaiser Nikephoros Botoniates (1078—1081), weiter an den Borten der Mitra Bischof Otto's von Bamberg, welche in Kreisverschlingungen sowohl Lilien als dem zweiten Aufbau ähnliche Gruppen enthält (Cahier et Martin, nouveau mélanges d'archéologie III, S. 9) und um 1100 in Sizilien angefertigt sein soll. Der Kaisermantel Heinrich's II. († 1024) im Dome zu Bamberg zeigt in den Zwickeln zwischen den Kreisverschlingungen Sterne aus Rundfeldern mit Lilien und ähnlichen Gruppen wie der Zwickel des Stoffes Abb. 11 (Bock, Kleinodien, Taf. 43). Am ungarischen Königsmantel in Ofen, von 1031 (s. Bock, Kleinodien, Taf. 17), erinnern die Borten an das Gewebe in Abb. 11, noch mehr aber der Kragenbesatz (Bock, S. 91) bei dem die Ornamente aus Lilien in Kreisen bestehen, wie die »Kronen« unseres Gewebes. Die bedeutungslosen Kringel finden sich in Bock, Kleinodien Taf. 38 an den Emailplatten von 1042 bis 1055. Die Farben unseres Gewebes sind: Grund karminrot, Muster Gold; in den Umrahmungen und Mittelfiguren blieben die Goldfäden unverbunden und erscheinen dadurch höherliegend; das füllende Rankenwerk bilden abgebundene Goldfäden, welche

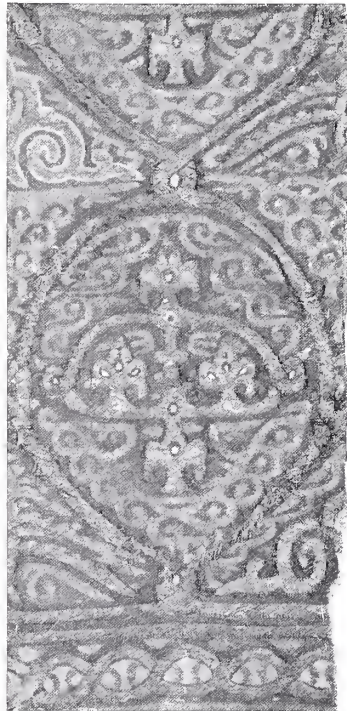


ABB. 11. FLECHTGEWEBE MIT ZUM TEIL FLOTTLIEGENDEM GOLDFADEN PALERMO CA. 1150

daher zurücktreten. Die Kringel oben links sind gelblich umrahmt, alle andern Hauptgruppen schwarz. Die Durchbrechungen der Formen sind meist weiss mit roten Punkten oder umgekehrt, einzelnes rosa mit weiss; die Felder in der untern Borte sind abwechselnd rosa und grün. Die Kette besteht aus seidenen Doppelfäden, je einer rosa, einer gelb. Breite des Geweberestes 9 cm, Länge 26 cm. In 1 cm sind enthalten ca. 48 rote Schuss, ca. 24 flach Gold, 24 hoch Gold. Infolge der bei den hochliegenden Goldfäden angewendeten Technik (der Goldfaden geht erst leinwandmässig durch die Kette und dann flottliegend zurück, wieder durch die Kette und wieder flott zurück u. s. f.) sind derartige Flechtgewebe von Nichtfachmännern wohl häufig als Stickereien angesehen worden. Durch Aufklärung dieses Irrtumes würde

sich zweifellos eine weitaus häufigere Anwendung unserer Technik feststellen lassen, als jetzt angenommen wird.

g) Im Städtischen Kunstgewerbemuseum zu Düsseldorf befinden sich einige Bruchstücke des in Abb. 12 nach einer Zeichnung wiedergegebenen Flechtgewebes. Die schwarzen Stellen werden von den Resten des Originalgewebes in Gold gebildet. Der Grund des Gewebes ist blau und tritt im Muster nur als trennende Kontur auf. Das Gewebe befindet sich als Vorhang in der Kirche zu Susteren in Holland. Er enthält in 1 cm 28 Doppelkettfäden und 40 Schuss Gold. Das abgebildete Stück Zeichnung ist 55 cm lang. Das Muster wird aus 17 schmalen Borten gebildet, welche meistens, ebenso wie die Querborte einen mehr byzantinischen Charakter tragen; die übrigen zeigen weichere Formen, wie sie sich etwa bei sassanidischen Stoffen in den Umrahmungen und nach diesen in byzantinischen Stoffen finden. Für die erstgenannten Borten, die zum Teil bereits an gotische Formen erinnern (namentlich die Querborte und der Granatapfelsatz) findet sich Verwandtes bereits in Perrot et Chipiez, hist. de l'art V. Perse etc. Abb. 438, Basrelief in Athen gefunden, das einer asiatischen Tapiserie (!) nachgebildet sein soll, namentlich ist davon die Einfassung hierher zu rechnen. Es seien noch angeführt: Riegl, spätromanische Kunstindustrie, S. 123, koptischer Grabstein, ebenda Taf. 17, 18. Cattaneo, architettura zeigt viele ähnliche Friese; Beissel, altchristliche Kunst Italiens, S. 271, gehören die Kleiderbesätze der Beamten Kaiser Nikophoros Botoniates' (1078—1081) hierher; Schlumberger, Epopoe II, S. 413, bringt aus der Mitte des 11. Jahrhunderts gotisierende Anklänge. Dasselbe zeigt auch ein Flechtband, Pfauen und Trauben wie das Dresdner Gewebe; Terzi, capella, an vielen Stellen die Gewandborten und Details. Mit den orientalisierenden Borten verwandte Motive sind zu finden: Riegl, spätromische Kunstindustrie Fig. 71, 72 (koptisch); aus Kairo Fig. 80, Taf. 15; in Gerspach, tapisserie coptes viele Borten und Blattformen.

C. ÜBERSICHT UND RESULTATE

Die Flechtweberei ist eine uralte Verzierungs-technik. Schon altgriechische Vasengemälde zeigen die Penelope am Webstuhl mit aufgespannter Kette, in welche die Figuren unzweifelhaft in unserer Technik eingearbeitet sind. In Kertsch in der Krim wurden Flechtgewebe ausgegraben, welche etwa dem 3.—5. Jahrhundert vor Christi entstammen (jetzt im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg). Die ägyptischen Gräberfunde (koptische Webereien), etwa aus dem 3.—8. Jahrhundert nach Christi sind zum weitaus grössten Teile in unserer Technik verziert, und darunter befinden sich Stücke, die nach Karabacek entweder aus den Ländern des Tigris eingeführt sind, oder durch ihre Motive wenigstens beweisen, dass in jener Gegend die Technik ebenfalls geübt wurde. In China werden heute noch kostbare Gewänder in den kaiserlichen Manufakturen hergestellt, die durch die hervorragende Schönheit ihrer Ausführung be-

weisen, dass die Technik dort schon lange eingebürgert ist. Auch im Norden finden sich noch sehr alte Flechtgewebe und selbst die auf sehr niedriger Kulturstufe stehenden Völkerschaften Afrikas wenden die Technik an. Die alten Peruaner, die Azteken, übten sie in ausgiebiger Weise (s. Reiss und Stübel, Totenfelder von Ancon). Die ältesten Erzeugnisse sind, selbst wenn sie mit seidnem Schusse hergestellt wurden, auf leinener Kette gearbeitet; so noch byzantinische Nachbildungen sassanidischer Erzeugnisse, wovon eins im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg sich befindet. Erst in spätbyzantinischer Zeit tritt die Seide in der Kette an die Stelle des Leinen, nachdem sie im Lande selbst erzeugt, also billiger wurde. Die Kettenfäden wurden bald einfach, bald doppelt oder drei-, auch vierfach zur Herstellung der ripsartigen Leinwand verwendet. Dabei war von Einfluss, dass die Kettfäden auf beiden Seiten des Gewebes von den dicht zusammengeschlagenen Schussfäden vollständig bedeckt werden, und nur der verschiedenfarbige Schuss die Musterbildung bewirkt. Dies wurde erleichtert dadurch, dass man eine Verminderung der Kettendichte hervorbrachte, indem man zwei oder mehr Kettenfäden vereinigte. Es kommen jedoch überall auch Flechtgewebe vor, bei welchen die Kettenfäden nur einzeln verarbeitet sind.

Verfasser hat nun, veranlasst durch die Nachforschungen wegen des Dresdner Flechtgewebes, die Technik dieses Gewebes als Grundlage für vorliegende Betrachtungen genommen und die Resultate über die technisch hiervon abweichenden Flechtgewebe hier zunächst ausgeschieden. Das vorstehend Gefundene stellen wir hier kurz zusammen.

a) *Abb. 6* zeigt das älteste Erzeugnis unserer Technik. Es ist das Grabtuch Bischof Günther's in Bamberg, welches zugleich an Grösse und Schönheit in der Durchführung von keinem der übrigen erhaltenen Flechtgewebe auch nur annähernd erreicht wird. Es ist sicher anzunehmen als Erzeugnis der kaiserlichen Manufaktur in Konstantinopel und wurde dem Bischof Günther auf der Rückreise von Jerusalem vom Kaiser Konstantin X. Dukas ca. 1065 als Geschenk übergeben. Es enthält, im Gegensatze zu allen hier noch angeführten Geweben keine Goldfäden, gilt als Arbeit des 11. Jahrhunderts, mag aber bereits im 10. Jahrhundert angefertigt worden sein.

b) *Abb. 7* ist das nächstälteste Flechtgewebe unserer Technik. Es ist eine Bordüre im Grabe des Normannenfürsten Roger I. († 1101) in Palermo. Ihre Musterung erscheint ausserordentlich primitiv und wahrscheinlich steht auch die technische Durchführung nicht auf besonders hoher Stufe. In Palermo haben bereits unter den Sarazenen Staatsmanufakturen bestanden und in dieser wird das Flechtgewebe von Sarazenen hergestellt worden sein, welche in der Darstellung von Naturformen wenig geübt waren; wenn man nicht gar annehmen will, dass künstlerisch nicht veranlagte Normannen(-Frauen?) die Herstellung bewirkten.

c) *Abb. 8*. Auch von dem Goldstoffe am Kaisermantel mit den Löwen gilt das zuletzt Gesagte. Nach

der Inschrift wurde der Mantel 1133 in Palermo hergestellt. Die Verwandtschaft des Musters mit dem in Abb. 7 ist bemerkenswert.

d) *Abb. 9.* Das Gewebe mit dem Apfelbaume schliesst sich den beiden vorhergehenden ohne weiteres an; man kann also annehmen, dass es auch etwa 1130 in Palermo hergestellt wurde.

e) *Abb. 10* erscheint durch die Vögel verwandt mit Abb. 8, mag also zur gleichen Zeit und am gleichen Orte hergestellt sein.

f) *Abb. 11* zeigt in primitiver Form den Baum am Dresdner Flechtgewebe; seine Herstellung kann daher ebenfalls um die Mitte des 12. Jahrhunderts stattgefunden haben. Das Gewebe zeigt die Goldfäden zum Teil flottliegend, ist also für den Nichtfachmann sehr schwierig von Stickerei zu unterscheiden. Es kann angenommen werden, dass eine ganze Anzahl mittelalterlicher Textilien, welche von älteren Archäologen als Stickereien bezeichnet wurden, bei genauerer Untersuchung sich als Flechtgewebe herausstellen werden. Wahrscheinlich wird sich dabei ergeben, dass die Flechtweberei, infolge der bedeutenden Rolle, welche sie in gewissen Zeitabschnitten spielte, es verdient, gegenüber der gewöhnlichen Weberei und der Stickerei als völlig gleichwertig betrachtet zu werden.

g) *Abb. 12.* Trotz der fast als gotisierend zu bezeichnenden Ornamentborten glaubt der Verfasser für die Herstellung noch das 12. Jahrhundert gelten lassen zu sollen.

h) *Beilage in Dreifarbendruck und Abb. 1–5.* Das Dresdner Flechtgewebe steht in der technischen Durchführung dem Günthergewebe am nächsten, ebenso in der grösseren Musteranlage. Es bildet eine Verbindung zwischen den Flechtgeweben aus Konstantinopel und Palermo, wo es, nach vollendeter Ausschmückung der capella palatina (1143) um 1150 von Künstlern hergestellt wurde, welche 1148 aus Griechenland hierher überführt worden waren. Der römisch-deutsche Kaiser Heinrich VI. wurde als Gemahl der Prinzessin Konstanze Erbe des normannischen

Reiches in Sizilien und liess nach den Berichten der Chronisten Otto von St. Blasien und Arnold von Lübeck im Jahre 1195 die reichen Schätze aus den Palästen Palermos auf 150 Saumtieren nach der Reichsfeste Trifels in der Reichspfalz bringen. Die Enkelin Heinrich's VI. (Tochter seines Sohnes Kaiser Friedrich II.), Margarete, verheiratete sich 1254 mit dem Landgrafen Albrecht von Thüringen und wurde sonach die Schwägerin des Markgrafen Dietrich von Landsberg, des Stifters des Klosters zu Weissenfels, als dessen Äbtissin wir seine Tochter Sophie unter »Herkunft des Gewebes« S. 308 kennen lernten. Abgesehen nun von der Möglichkeit, dass ein Teil des oben angeführten Schatzes vielleicht allgemein an Kirchen und Klöster verteilt worden sein kann, wäre die weitere Annahme nicht ausgeschlossen, dass unser Flechtgewebe als Bestandteil jenes Schatzes durch diese verwandtschaftlichen Beziehungen in Besitz der Äbtissin Sophie gelangte.

Hieruach sind sämtliche angeführten Flechtgewebe, welche auf doppelten Kettenfäden in Seide hergestellt sind, mit alleiniger Ausnahme des Grabtuches Günther's, das dem 10. Jahrhundert zuzuschreiben ist und aus Konstantinopel herrührt, als Arbeiten der Staatsmanufaktur zu Palermo zu betrachten, wo sie im 11. und 12. Jahrhundert hergestellt wurden.

Zum Schlusse ist es dem Verfasser eine angenehme Pflicht, denjenigen Instituten und Privaten verbindlichsten Dank auszusprechen, welche seine Bemühungen durch freundliches Entgegenkommen unterstützten. So die Museen zu Düsseldorf, Nürnberg und Wien durch Einsendung von Originalgeweben; das hochwürdige Domkapitel zu Bamberg, Madame Errera in Brüssel und die Museen zu Berlin, London und Paris durch Einsendung von Photographien; die Museen zu Berlin, Düsseldorf und Reichenberg i. B. durch Darlehung zum Teil kostbarer Werke, sowie endlich die Herren Geheimrat Dr. A. B. Meyer, Dresden, Dr. Forrer, Strassburg i. E. und Direktor Utz, Wien, sowie das Orientalische Seminar in Berlin durch Erteilung wertvoller Auskünfte.

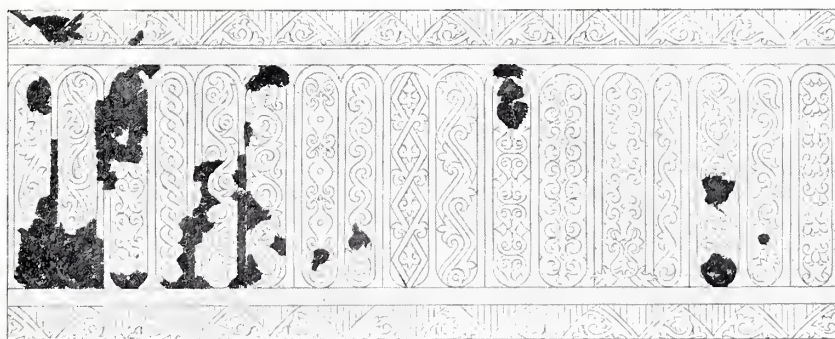


ABB. 12. FLECHTGEWEBE. ARBEIT AUS PALERMO, UM 1150 (?)



DOPPELBLATT AUS VAN DYCK'S SKIZZENBUCH: LINKS NACH SEBASTIANO DEL PIOMBO, RECHTS NACH TIZIAN

DAS VAN DYCK-SKIZZENBUCH IN DER SAMMLUNG ZU CHATSWORTH¹⁾

Wenn irgend etwas, so kann das Skizzenbuch eines Meisters den intimen Einblick in die Welt, in der er lebte, gewähren, uns vertraut machen mit der Art, wie er sah, mit dem, was ihn interessierte, ja indem die Eindrücke mit hastiger Hand oder sorgfältig verweilendem Stift festgehalten sind, darf man Rückschlüsse auf die Intensität des Interesses machen. Von den Künstlern, die im 16. Jahrhundert aus dem Norden in die Welt des Südens pilgerten, haben die meisten sich Aufzeichnungen über die antiken Reste gemacht. Ich erinnere an Heemskerck's Skizzenbücher, die nebst manchen anderen für die Archäologie ihre grosse Bedeutung haben.

Van Dyck's Skizzenbuch, von dem Lionel Cust, Verfasser einer Biographie des Meisters, eine erfreulich reiche Auswahl mitteilt, hat ebenfalls nicht zuletzt ein antiquarisches Interesse. Allerdings nicht wegen der darin enthaltenen Fixierungen antiker Bauwerke oder Skulpturen. Van Dyck war zu sehr Maler, zu sehr in einer Koloristenschule gebildet, als dass er sich derartige Aufzeichnungen hätte machen sollen. Es bezeichnet seine Interessen sehr deutlich, dass er nur ein antikes Werk, und zwar ein Gemälde sich abgezeichnet hat: die Aldobrandinische Hochzeit.

In der kurzen, alles Wesentliche enthaltenden Einleitung giebt der Herausgeber (ausser der Beschreibung des ganzen Buches, das sich aus 125 Blättern zusammensetzt) seiner Meinung dahin Ausdruck, dass das Buch in Kleinquart dem Künstler vorwiegend auf dem ersten Teil seiner Reise durch Italien, die im November 1621 in Genua be-

gann, wird gedient haben. Die Bilder, die er skizziert, sind damals vorwiegend in Venedig und Rom gewesen.

Wer die frühen Arbeiten van Dyck's kennt, weiss, dass neben seinem Meister Rubens keiner grösseren Einfluss auf seinen Stil gehabt hat, als Tizian. Er muss für das Haupt der venetianischen Schule unbegrenzte Bewunderung gehabt haben. Die meisten Skizzen, die in dem Buche enthalten sind, tragen beigeschrieben den Namen Tizians. Daneben erscheint Giorgione (das San Roccobild) und Paolo, der grosse Veronese, dem Mit- und Nachwelt die erste Stelle neben dem Meister von Cadore einräumten, bis ihn die letzte Vergangenheit von diesem Platz gewiesen hat. Charakteristisch ist, dass Tintoretto fehlt. Dessen Terribilità musste van Dyck befremden, vielleicht geradezu abstossen. Von Sebastiano findet man den kreuztragenden Christus, der sich seiner Zeit einer ausserordentlichen Beliebtheit erfreut haben muss: Beweis die zahllosen Wiederholungen weniger der ganzen Komposition, wie der Hauptfigur.

Neben den Venetianern haben ihn die Leistungen der übrigen Italiener offenbar weniger interessiert. Er zeichnet eine Gruppe aus Leonardo's Sankt Annabild ab. Einige raffaelische Kompositionen skizziert er, nämlich die heilige Familie, damals in Mailand, jetzt in Wien, dann Stücke aus der Disputa, endlich das Abendmahl, das Marc Anton gestochen hat. Man darf aus der relativ geringen Zahl dieser Skizzen schliessen, dass ihm Raffael kein sehr starkes Interesse abgewann. Mit einer solch kühlen Bewertung des Urbinaten stand van Dyck damals ja nicht allein da.

Von späteren Künstlern kopiert er gelegentlich einen der Caraccis und Guercino. Vom Quattrocento nichts. Das war damals tot, ganz unbeachtet. Die Lektüre der Reisebücher derselben Zeit lehrt das gleiche.

Ein paar nordische Reminiszenzen kommen ihm: Stücke aus Dürer, Lukas van Leyden, Brueghel (?).

Relativ selten sind die Zeichnungen nach der Natur.

1) A description of the Sketch-book by Sir Anthony van Dyck used by him in Italy, 1621—1627 and preserved in the collection of the Duke of Devonshire, K. G. at Chatsworth. By Lionel Cust, London, George Bell & Sons 1902. 29 p. und XLVII Tafeln.



AUS VAN DYCK'S SKIZZENBUCH (NACH TIZIAN)

Davon ist eine besonders interessant, das Porträt des greisen Sofonisba Anguissola, das er 1624 in Palermo macht und mit ein paar Zeilen der Bewunderung für die sechsunundzwanzigjährige Frau begleitet (Tafel XXXVIII). Ebendort hat er eine Hexe gezeichnet. In Rom begegnet er 1623 dem persischen Gesandten, einem Engländer von Geburt, und interessiert sich für die Tracht, die er und seine Frau tragen. Auch eine Gruppe italienischer Komödianten, etwas in Callot's Manier, kann nach dem Leben gezeichnet sein.

Aber an weitaus erster Stelle steht doch Tizian. Heiliges, Mythologien, Porträts von ihm sind reproduziert. Manches davon ist bis auf unsere Tage gekommen; wie vieles aber ist verloren. Ich finde, keine Lektüre aller Tiziankorrespondenzen macht uns diese Lücken so augenscheinlich, als die Blätter des van Dyck'schen Skizzenbuches. Darüber hilft uns auch nicht die Vorstellung hinweg, dass damals schon manches unter Tizian's Namen ging, was nicht sein Eigentum war (so auf Tafel XXXIV G. B. Moroni).

Die Versuchung, etwas bei diesen Tizian'schen Sachen zu verweilen, ist sehr gross. Ein paar Notizen mögen gestattet sein. Hier findet man auch eine flüchtige Skizze der zwei berühmten Borghesebilder; van Dyck hat uns aber nicht mitgeteilt, wie zu seiner Zeit die »Himmlische und irdische Liebe« geheissen ward. Bei dem Bild der »drei Grazien« oder »Erziehung des Amor« zieht er einen Strich von der Brust der Frau mit dem Köcher und schreibt darunter: *quel admirabil petto*. Tizian's Frühbild, das der Bischof von Paphos gestiftet, ist auf Tafel VII zu finden. Eine ganze Fülle von Madonnenmotiven lernt man hier kennen.

Von Porträts interessieren ihn sichtlich diejenigen mit feierlichen und schönen Posen. Zweimal kommt in verschiedenen Stellungen der Kardinal Pallavicini vor, von dem das schöne Profilporträt jetzt in der Ermitage ist¹⁾. Ganz unbekannt sind die zwei Doria-Bildnisse. Ein drittes Porträt eines Doria ist kürzlich in englischen Besitz übergegangen (mitgeteilt von Herbert Cook in Burlington Magazine, Heft 11).

Ein paar Nachträge seien notiert: die Verkündigung Tafel I ist in San Rocco in Venedig, das männliche Bildnis rechts auf Tafel XXIV ist in Berlin, die zwei Jünglingsköpfe Tafel XXXII kommen auf einem der Paduaner Fresken vor, die Komposition rechts auf Tafel

1) Dies Bild war nach der Angabe in Somoff's Katalog in van Dyck's Besitz.

XLI, neben dem Borghesebild, ist ebenfalls noch jetzt in der Galerie Borghese zu finden.

Man wird nach diesen kurzen Bemerkungen das Urteil, es habe das Skizzenbuch ein bedeutendes antiquarisches Interesse, gerechtfertigt finden. Für den Tizianforscher speziell ist die Ausbeute sehr gross. Es hiesse aber einem Künstler von van Dyck's Rang Unrecht thun, wollte man nur diese Seite betonen. Die Zeichnungen haben natürlich auch einen rein künstlerischen Wert. Da ist merkwürdig festzustellen, wie der Eindruck, den sie machen, mit dem intimeren Studium günstiger wird. Zuerst sieht man die Flüchtigkeit der Wiedergabe, die Vernachlässigung des Details. Dann aber beobachtet man, mit wie klarer Einsicht das Wesentliche eines Eindrucks herauskommt (vielleicht mit Ausnahme der »Himmlischen und irdischen Liebe«, wo die Form des Längsbildes alteriert ist), wie deutlich die Bewegungsmotive umschrieben sind. Die Zeichnungen sind weit davon entfernt das zu sein, was Goethe »reinlich« nannte. Die Feder hat in van Dyck's Hand rasch gearbeitet; es sind nur Erinnerungsskizzen; gelegentlich dient Sepialavierung dazu, etwas Farbe hineinzubringen. Und trotz aller Defekte: so kann doch nur ein Künstler zeichnen. Der Dilettant würde mehr beim Nebensächlichen verweilt haben.

Indem nun van Dyck eine Komposition sich notiert (gelegentlich mit Zufügung einiger Bemerkungen über Farben), wird nicht selten die italienische Form ihm unter den Fingern zur vlämischen. Das ist besonders interessant an den zwei Eccehomo-Skizzenblättern (Tafel VIII und IX) zu beobachten, wo Tizian sich in van Dyck abwandelt. Es ist eine neue Bestätigung einer bereits bekannten Thatsache, dass der junge van Dyck ganze Kompositionen, wie Gestaltung heiliger Typen dem grossen Venetianer entlehnte. So wird aus einer Figur, die er in dem tizianischen Holzschnitt von Pharaoh's Untergang findet, die Hauptfigur eines seiner schönsten Frühbilder, des in drei Exemplaren vorkommenden St. Martins (Tafel XVI).

Durch solche Reflexe, die auf das eigene Schaffen van Dyck's fallen, gewinnt das Skizzenbuch auch einen anderen Anspruch auf unser Interesse, da es uns wichtige Aufschlüsse über die Frage giebt, wie van Dyck's Kunst sich umformte, wie aus dem vlämischen der italienisierende Maler ward.

Nach zwei Seiten hin haben sich also Herausgeber und Verleger durch ihre Publikation, die man mit Vergnügen zur Hand nimmt, Anspruch auf dankbare Teilnahme erworben.

GEORG GRONAU.



AUS VAN DYCK'S SKIZZENBUCH: HIMMLISCHE UND IRDISCHE LIEBE

GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00092 0062

